

Joker: en busca de la identidad perdida*

Joker: looking of the lost identity

Josep Prósper Ribes

Universitat Politècnica de València, España
jprosp@har.upv.es

Francisca Ramón Fernández

Universitat Politècnica de València, España
frarafer@urb.upv.es

Recibido: 23/03/2020

Aceptado: 08/07/2020

Formato de citación:

Prósper Ribes, J., Ramón Fernández, F. (2021). "Joker: en busca de la identidad perdida". *Aposta. Revista de Ciencias Sociales*, 88, 70-87, <http://apostadigital.com/revistav3/hemeroteca/jprosp.pdf>

Resumen

A través del cine se reflejan aspectos jurídicos que tienen cariz universal. En la película *Joker* estos problemas jurídicos fundamentales son: la enfermedad mental y su tratamiento, la identidad negada, los derechos fundamentales, inclusión y asistencia al desfavorecido, y la transformación de la personalidad por las circunstancias sociales, políticas y personales. Todo esto se tiene que mostrar de una manera peculiar a través de los procedimientos narrativos y cinematográficos de forma atractiva. El cine se convierte de esta forma en un portavoz de aspectos jurídicos que a través de un relato realiza una protesta de una sociedad enferma y degradada.

Palabras clave

Identidad, extradiagético, derechos fundamentales, alucinaciones, recursos sociales.

Abstract

Through the cinema, legal aspects that have a universal aspect are reflected. In the *Joker* movie these fundamental legal problems are: mental illness and its treatment,

*Trabajo realizado en el marco del Proyecto I+D+i «Retos investigación» del Programa estatal de I+D+i orientado a los Retos de la Sociedad del Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades: RTI2018-097354-B-100 (2019-2022), y Proyecto de I+D+i Retos MICINN (PID2019-108710RB-I00, 2020-2022). Los autores han contribuido en la misma medida en la elaboración del trabajo. El orden de firma ha sido determinado exclusivamente siguiendo el criterio alfabético del primer apellido de cada autor.

denied identity, fundamental rights, inclusion and assistance to the disadvantaged, and the transformation of personality by social, political and personal circumstances. All this has to be shown in a peculiar way through the narrative and cinematographic procedures in an attractive way. The cinema thus becomes a spokesman for legal aspects that through a story makes a protest of a sick and degraded society.

Keywords

Identity, extradiegetic, fundamental rights, hallucinations, social resources.

1. Introducción

La película *Joker*, de factura estadounidense, ha sido producida en el año 2019 y dirigida por Todd Phillips, con guion del mismo director y Scott Silver. En el argumento se desarrolla la compleja personalidad del personaje protagonista, Arthur Fleck, interpretado por Joaquin Phoenix de manera magistral. De hecho, entre otros premios, obtuvo el Óscar al mejor actor e igualmente el Globo de Oro. También hay que destacar la banda sonora original que también obtuvo, entre otros premios, el Óscar y el Globo de Oro, y que es obra de Hildur Guðnadóttir. La película muestra el particular universo mental del personaje Arthur a través de una serie de acontecimientos que se van sucediendo y desencadenan un desenlace ambiguo.

Los personajes afectados de enfermedades mentales han sido recurrentes en el cine, pongamos por ejemplo, *Repulsión* (Polanski, 1965), *Alguién voló sobre el nido del cuco* (*One flew over the cuckoo's nest*) (Forman, 1975), *Una mente maravillosa* (*A beautiful mind*) (Howard, 2001), *Cisne negro* (*Black Swan*) (Aronofsky, 2010), o *El lado bueno de las cosas* (*Silver linings playbook*) (Russell, 2012), por citar algunas. Muestran comportamientos y afecciones de los personajes en un contexto real o ficticio. Del mismo modo, personajes afectados de comportamientos psicológicos que muestran una característica del ser humano y en un escenario de futuro, encontramos una referencia en la controvertida película *Her* (Jonze, 2013). Todas estas películas nos hacen reflexionar sobre si es la sociedad la que determina la existencia de dichos personajes o sus afecciones, o ellos existen con independencia de la sociedad en la que se muestran.

Ha sido objeto de estudio por parte de la doctrina la relación entre el cine y el derecho, ya que es precisamente el cine un instrumento para mostrar aspectos jurídicos contextualizados y mejorar la comprensión de las figuras jurídicas (Monereo, 2018; Bermúdez, 2017; Gómez, 2018; Monereo, 2009). En relación con los Derechos Humanos que vamos a tratar en el presente trabajo, también las aportaciones doctrinales relacionando el cine y el derecho han sido especialmente interesantes, no solo como elemento didáctico para mejorar el aprendizaje, sino también para mostrar una realidad a través del cine, y servir de herramienta de concienciación social (Rivaya, 2008, 2012, 2014, 2018 y 2019).

Una muestra de película en la que un personaje sufre una enfermedad mental y desarrolla una transformación personal es *Joker*. Se ha dicho de ella afirmaciones como que se encarna a un “payaso diabólico” (Roncagliolo, 2019) o a un “payaso triste” (Urraca, 2019) o a un payaso oscuro (Tió, 2019), paradójicamente con la risa que muestra de forma incontrolable. Esta película nos va a servir de soporte instrumental para reflexionar sobre determinadas cuestiones en el ámbito jurídico (González, 2019: 334), pero que se sirven de una narrativa específica para mostrarlas.

Es por ello, que antes que nada es importante realizar un breve resumen de la película. No se trata de una relación temporal de los acontecimientos, sino de exponer los principales acontecimientos que transforman la personalidad de un personaje, para

comprender los distintos aspectos relativos al ámbito jurídico, así como los procedimientos narrativos que utiliza para desarrollarlos.

En el inicio de la película aparece un personaje, Arthur Fleck, que trabaja de payaso. Este personaje recibe una paliza por parte de unos muchachos que va a condicionar su actuación posterior. Es un personaje que malvive en un ambiente marginal, y falto de recursos. Además, está en tratamiento por una disfunción psiquiátrica. Vive con su madre en un piso en condiciones insalubres, en un edificio con un mantenimiento pésimo. Un día, un compañero suyo le da un arma, para que se pueda defender si recibe otra paliza. Arthur trabajando en un hospital de payaso con niños, se le cae el arma, y aunque intenta disimular lo ocurrido, no puede evitar que su jefe sea informado, y que lo despida. En el metro de vuelta a casa, recibe una agresión por parte de tres hombres, a los que, finalmente, acaba matando. Mientras tanto, Arthur, establece una relación con su vecina, que tiene un carácter puramente imaginativo. Arthur también intenta triunfar como cómico, esto tiene relación con su enfermedad psiquiátrica, ya que cuando se encuentra nervioso tiene una risa espasmódica. La madre de Arthur envía cartas a un personaje rico, Thomas Wayne, que aspira a ser alcalde de la ciudad. En una de esas cartas señala que este hombre es el padre de Arthur. A partir de este momento, Arthur, se involucra mucho más en intentar descubrir sus verdaderos orígenes, y acude a la casa de Wayne, aunque le impiden entrar, y finalmente, en un acto público, lo aborda en los lavabos. Wayne lo rechaza violentamente, y le dice que él fue un hijo adoptado. Arthur se informa de su situación y efectivamente resulta que fue un niño adoptado por una madre que permitió que los hombres que convivieron con ella abusaran de él. Esto provoca un conflicto en Arthur.

Paralelamente, la policía investiga el asesinato de los tres hombres en el metro e interroga a Arthur. El compañero que le dio el arma se presenta en su casa, junto con otro compañero, para intentar proponerle la misma versión de la declaración. Arthur, que ya se está transformando, lo asesina de una manera violenta con unas tijeras. Mientras tanto, en la ciudad empieza a reinar el caos ante la situación de deterioro por la inacción política.

Arthur es invitado al programa de variedades que presenta Murray Franklin, donde debe contar chistes. Esta era una verdadera ilusión de Arthur, pero la transformación ya se ha producido, y Arthur mata en directo a Murray, bajo el aspecto ya de *Joker*.

Finalmente, aparece en un hospital donde es atendido por una especialista en enfermedades mentales. Las imágenes finales sugieren que *Joker* (ya no es Arthur) ha asesinado a la persona que le atiende.

En este breve resumen queremos dejar constancia de los siguientes acontecimientos que desarrollaremos a continuación:

En primer lugar, Arthur es un personaje enfermo, y la risa es una manifestación externa de su enfermedad.

En segundo lugar, es un personaje socialmente marginal, que vive con su anciana madre, en un edificio penoso y en una zona degradada de la ciudad.

En tercer lugar, es un personaje obsesionado por sus orígenes. La falta de una figura paterna ha sido determinante para crear en él un grado de inseguridad importante. Necesita saber quién es realmente su padre y quién es realmente él. Su trabajo de payaso le impone un disfraz. Cuando pierde el trabajo no deja de llevar el disfraz, sino que finalmente el disfraz, la máscara, se apoderará de él. Su identidad final, la de *Joker*, es el resultado de una serie de circunstancias personales, sociales y políticas que lo encaminan directamente hacia su transformación.

Los objetivos de nuestro trabajo serán: a) Analizar la manifestación narrativa y audiovisual de las alucinaciones que experimenta un personaje y las implicaciones

jurídicas de dicha situación; b) Determinar las consecuencias en el desarrollo de la historia y en el comportamiento del personaje de su indeterminación biológica y la ausencia de un referente paterno y su derecho a saber; c) Examinar los derechos fundamentales y la falta de inclusión del personaje y el papel que desarrolla la sociedad en esta situación para concluir si es una víctima o un verdugo.

La metodología que vamos a emplear consiste en analizar detenidamente la película, aplicando la narratología como instrumento que nos permita estructurar las ideas que surgen en el relato y a partir de aquí los matices jurídicos que se desprenden para observar sus consecuencias.

La narratología es un procedimiento metodológico que consiste básicamente en el análisis de los textos, estudiando la relación entre la historia (aquello que el texto cuenta) y el discurso (las técnicas para contarlo). Para Reis y López (1996: 172), “la narratología es un área de reflexión teórico-metodológica autónoma, centrada en la narrativa como modo de representación literaria y no literaria, así en el análisis de los textos narrativos, y recurriendo, para ello, a las orientaciones teóricas y epistemológicas de la teoría semiótica”.

Hagamos algunas precisiones terminológicas. Por diégesis, siguiendo a Genette (1989), entendemos el universo propuesto por cualquier relato con independencia de su naturaleza. Según Souriau (1998: 445), “el término diégesis ha nacido, pues, en las investigaciones de estética cinematográfica, pero la noción que designa no es exclusiva de este arte: se aplica a todo arte en el que se representa algo (...) La diégesis es el universo de la obra, el mundo establecido por una obra de arte, de la cual representa una parte”. Todo aquello que pertenece al universo del relato será denominado diegético, y lo que no, extradiegético o no diegético. “Si un sonido procede de la diégesis (un personaje conecta un equipo de música) será diegético, en cambio si no pertenece a ese universo (un pareja retozando en un jardín y al mismo tiempo suena música de violines y no hay violinistas en el jardín) será no diegético” (Prósper, 2004: 4).

En nuestro estudio, la categoría del personaje resulta clave para entender lo que ocurre en la película. Para Reis y López (1996: 194), “el personaje se rebela, con frecuencia, el eje en torno al cual gira la acción y en función del cual se organiza la economía de la narrativa”. Los personajes forman parte de los existentes de la historia y se caracterizan por la identidad, comportamiento, y cualidades psíquicas y físicas. “Los personajes, por lo tanto, son los agentes determinantes de los sucesos narrativos, ya sea ejecutándolos o padeciéndolos, mientras que el ambiente son los existentes inanimados donde los personajes realizan su función” (Prósper, 2004: 13).

Los aspectos jurídicos relacionados con el contenido de la película tienen un cariz universal, pese a que el contexto sea una ciudad ficticia de una sociedad capitalista que podemos identificar con cualquier ciudad occidental (McGowan, 2019: 6). No obstante, en este artículo nos vamos a centrar en la legislación internacional, supranacional y nacional, en este caso, española, haciendo referencia a textos como la Declaración Universal de Derechos Humanos y la Carta Magna, entre otras normas. En este sentido, nos vamos a detener en las situaciones de la película que tienen una connotación legal, teniendo en cuenta tanto los derechos de la personalidad, como las relaciones paterno y materno filiales, entre otras, y cómo se contempla en la normativa actual.

2. Las alucinaciones. La creación de un mundo a medida

En la película *Joker* la enfermedad mental del protagonista se canaliza y se expone a partir, principalmente, de alucinaciones. Arthur cree percibir cosas que realmente no existen en su universo. Y esta es una situación cinematográficamente muy compleja, pues el relato debe moverse durante muchos momentos en el terreno de lo aparente. Así,

tenemos dos tipos básicos de alucinaciones de Arthur: una primera muy obvia para el espectador cuando Arthur se ve dentro de un programa de televisión. En el relato se debe dejar muy claro para el espectador que es una alucinación del protagonista; el segundo tipo de alucinaciones tienen que ver con la relación que mantiene Arthur con la vecina. Aquí, el proceso informativo debe de ser difuso, para que el espectador no tenga claro desde el principio si es diegético o no, si ocurre realmente en el universo propuesto por el relato o son imaginaciones de Arthur.

En la película, por tanto, hay que distinguir aquellos aspectos que ocurren realmente en la diégesis y que denominaremos diegéticos –por ejemplo, la paliza que recibe Arthur al principio de la película por parte de unos muchachos–, de lo que no ocurre y son producto de la imaginación del personaje, que denominaremos extradiéuticos, ya que solamente son imaginados por la mente enferma del personaje, pero que no tienen lugar en el universo diegético propuesto por el relato.

Retomando los sucesos extradiéuticos de la película, el primero al que hemos hecho referencia es cuando Arthur se ve a sí mismo dentro de un programa de televisión, y debe quedar muy claro al espectador que es un suceso extradiéutico producto de la imaginación de un personaje que claramente tiene tendencia a crear un mundo propio y particular, diferente de la diégesis.

A continuación, vamos a analizar este caso.

2.1. Primer modelo de alucinación: el programa de televisión

Casi al principio de la película, Arthur se encuentra con su madre, que está recostada en la cama. La madre le avisa que va a empezar el programa de televisión de Murray Franklin. Arthur apaga la luz de la habitación, y se sienta al lado de su madre. Ambos ven la televisión, especialmente Arthur, con mucha atención. El espacio referente deja de ser la habitación de la madre y, de pronto, comienza a serlo el estudio de televisión, es decir, como si la cámara estuviera situada en el propio show. Después de dos planos del presentador, se muestra un plano del público donde destaca Arthur aplaudiendo de pie. A partir de este momento, Arthur es mostrado dentro del show de televisión como si fuera un personaje más, que interactúa, y que, de hecho, se acaba convirtiendo en el protagonista junto con Murray. Es más, el presentador invita a Arthur a que suba con él al escenario. Hacia el final de este fragmento aparece uno de los conceptos o tema clave de la película: Murray le dice a Arthur que lo cambiaría todo por tener un hijo como él. Arthur, que no conoce a su padre, algo que ya ha quedado claro, tiene una obsesión por saber quién fue su progenitor. De un plano medio de Arthur y Murray abrazados, con el estudio como espacio referente, se pasa a un primer plano de Arthur en la habitación de su madre mirando la televisión. Hay continuidad con la música extradiéutica. Se cambia de espacio referente, pero ha quedado muy claro que era la imaginación de Arthur lo que ha provocado el suceso anterior. Además, ya ha aparecido uno de los temas que va a movilizar al personaje durante toda la película: la paternidad.

Como colofón a esta secuencia podemos decir que se cumplen dos objetivos: Primero, dejar claro que Arthur tiene alucinación. Se imagina mundos diferentes del real. Y segundo, el desconocimiento de su padre biológico, y la ausencia de su padre verdadero, con todas las consecuencias que se derivarán de este hecho, configurarán la personalidad de Arthur.

2.2. Segundo modelo de alucinaciones: la vecina

El segundo modelo de alucinaciones de Arthur hace referencia a su vecina, y la relación que supuestamente establece con ella. Son varios momentos y se juega con una

cierta incertidumbre. ¿Cuántos momentos son diegéticos y cuántos extradiegéticos por pertenecer a la imaginación del personaje? ¿Cuál es el primer momento que podemos definirlo realmente como extradiegético, es decir, la primera alucinación de Arthur con su vecina?

Realmente, tenemos seis encuentros de Arthur con su vecina. El primer encuentro tiene lugar en el ascensor, además aquí está presente la hija de la vecina. El ascensor se detiene durante el trayecto, y la vecina y su hija comentan que el edificio es horrible. La mujer se pone los dedos índice y corazón sobre la sien y hace como si dispara. Arthur la mira como ensimismado. Una vez fuera del ascensor, y en el pasillo, Arthur reclama la atención de su vecina y repite el gesto de dispararse en la sien. Este primer encuentro de la película parece claramente diegético.

El segundo encuentro consiste en varios momentos donde Arthur sigue a su vecina por las calles. En un momento determinado para que la vecina se da cuenta de que Arthur la está siguiendo. Este segundo encuentro también parece diegético.

El tercer encuentro comienza con Arthur en su casa. Suena el timbre. Abre y se encuentra a la vecina que le pregunta si la ha seguido. La conversación se desarrolla en plano-contraplano y el tono de la vecina es amable. Arthur le invita a verle en una actuación que tendrá lugar en un club de la comedia, y ella acepta la invitación.

El cuarto encuentro se desarrolla en el club de la comedia en la que Arthur cuenta chistes. El inicio de la actuación empieza mal, pero finalmente parece que todo se arregla. Ahí está la vecina, observándolo. Salen del club juntos. En la calle hay un cartel que hace referencia al payaso asesino. Recordemos que en este momento de la película, Arthur ya ha matado disfrazado de payaso. La vecina le dice: “para mí, quien lo ha hecho es un héroe”. Van a cenar a un restaurante.

El quinto encuentro es uno de los más complejos de la película. La madre de Arthur ha sido llevada al hospital. La vecina los visita y reconforta a Arthur, e incluso le besa cariñosamente en la frente. Cuando la vecina sale de la habitación, en la televisión, que está encendida, se ve el programa de Murray Franklin, que de forma muy despectiva hace referencia a un payaso al que descalifica por limitarse a reír para hacerse el gracioso. Dicho payaso es Arthur. De hecho, se proyectan las imágenes de Arthur en el club de la comedia riéndose. Insistimos en que en este momento no está la vecina.

Si el primer y el segundo encuentro pueden ser considerados diegéticos, el tercero parece ser claramente extradiegético, producto de la imaginación de Arthur, por el tono extremadamente amable de la vecina, y que además acepta su invitación para verlo actuar. En cambio en el cuarto y quinto encuentro parece que se mezclen elementos diegéticos y extradiegéticos, así en el cuarto encuentro los problemas que tiene Arthur en el escenario serían diegéticos, y extradiegéticos su relación con la vecina. En el quinto encuentro sería extradiegético la estancia de la vecina en el hospital, y diegético todo lo que aparece en la televisión. Por lo tanto, podemos entender que hay una mezcla de situaciones diegéticas y extradiegéticas: sobre una situación real, Arthur proyecta su imaginación.

El sexto y último encuentro entre Arthur y la vecina marca el fin de la relación y sobre todo nos indica que buena parte de los anteriores encuentros fueron extradiegéticos. Arthur entra en casa de la vecina y ésta se sorprende desagradablemente cuando lo ve. Además de preguntarle qué hace en su casa, le interpela: “¿Te llamas Arthur, no?” A continuación, le pide que, por favor, se marche y cuando Arthur le dice que ha tenido un mal día, la vecina le pregunta: “¿Está tu madre en casa?” Arthur se lleva los dedos índice y corazón a la sien y “recuerda” los momentos supuestamente vividos con la vecina. Obviamente este sexto encuentro es diegético y viene a demostrar, gracias al desconocimiento que tiene la vecina de la vida de Arthur y de la

forma distante en que lo trata, que lo ocurrido anteriormente no eran más que meras fabulaciones de Arthur.

2.3. El final: ¿diegético o extradiegético?

El final de la película es manifiestamente ambiguo, “juega” a que el espectador interprete lo que ocurrió. Y hay varias posibilidades, al menos dos de ellas muy obvias: primera, todo lo anterior, “todo el relato”, fue la narración de un personaje enfermo que imagina un mundo caótico. A favor de esta interpretación estaría el hecho de que la doctora que le asiste es un personaje que ya hemos visto en un centro asistencial de un bajo nivel social. En este final el personaje femenino aparece con un mayor nivel profesional, y más cuidada en el aspecto físico, cosa que no queda tan clara en los momentos anteriores, y podría haber sido una incursión del personaje; en la segunda interpretación todo lo anterior, sí que ha ocurrido y el personaje ha sido detenido, por ello está esposado y continua en tratamiento con la misma persona que anteriormente le atendió.

En ambos casos, se pueden indicar argumentos a favor y en contra. Primero, por la manera en que se inicia el final, con un fundido a negro, y un cabalgado de la risa de Arthur; y segundo, cuando Arthur va por el pasillo dejando pisadas de sangre, sugiriendo claramente que ha asesinado a la facultativa, aunque se sugiere, más bien, que sería la segunda interpretación la correcta porque la historia va a continuar en un futuro.

3. El origen biológico y ausencia de la figura paterna

3.1. La postura de la legislación

Uno de los aspectos fundamentales que configuran la personalidad de Arthur es la ausencia de la figura paterna y el desconocimiento del origen biológico (Olavarría, 2006, 192).¹ La necesidad de conocer la identidad por parte del personaje, se convierte en el epicentro de toda la actuación posterior. Pasa de considerar que es hijo del magnate, a conocer que ha sido adoptado. Se plantea lo indicado en su momento por Kripke respecto a la necesidad del origen biológico de los vivientes (Martínez, 2017).

Se configura en nuestro ordenamiento jurídico como un derecho el conocer los orígenes biológicos (Guilarte, 2016), ya que la identidad se va forjando desde los mismos orígenes del ser humano. Es por ello, que el personaje de *Joker* insiste de forma reiterada en averiguar cuál es su origen. Como indica UNICEF en la Convención Nacional de los Derechos del Niño, de 20 de noviembre de 1989², en su art. 7.1, señala que el niño “tendrá derecho desde que nace a un nombre, a adquirir una nacionalidad y, en la medida de lo posible, a conocer a sus padres y a ser cuidado por ellos”. Se trata de un derecho fundamental que parte del derecho a la identidad personal.

Se invoca en este sentido el art. 39.1 y 2 de la Constitución Española respecto a que “Los poderes públicos aseguran la protección social, económica y jurídica de la familia”, y que “Los poderes públicos aseguran, asimismo, la protección integral de los hijos, iguales éstos ante la ley con independencia de su filiación, y de las madres, cualquiera que sea su estado civil. La ley posibilitará la investigación de la paternidad”, y también parte de la doctrina encuentra cobijo legal en el art. 14, en relación a la igualdad y no discriminación, o el libre desarrollo de la personalidad del art. 10 (Palacios, 2017: 95).

¹Podemos aquí referirnos al caso de Edipo, que desconocía sus orígenes biológicos, y llegó a matar a su padre y casarse con su madre, y su aplicación a las estructuras de parentesco.

²Disponible en: <https://www.un.org/es/events/childrenday/pdf/derechos.pdf>

La jurisprudencia también se ha manifestado sobre ello, y resulta de interés citar la STS, Sala de lo civil, de 22 de mayo de 2000³, que indicó que “el derecho a conocer la propia filiación biológica, incluso con independencia de la jurídica, se erige como un derecho de la personalidad que no puede ser negado a la persona sin quebrantar el derecho a la identidad personal y cuyo fundamento hay que buscar en la dignidad de la persona y en el desarrollo de la personalidad (artículo 10.1 de la Constitución)”. El derecho a conocer los orígenes no aparece de forma clara en la legislación, y la doctrina lo ha interpretado en relación con otros preceptos de la normativa internacional (Palacios, 2017: 98-99).

Hay que tener en cuenta que, como queda patente en la película, el personaje de Arthur es adoptado, y tiene el derecho que contempla el art. 180.6 del Código civil, de conocer sus orígenes biológicos: “Las personas adoptadas, alcanzada la mayoría de edad o durante su minoría de edad a través de sus representantes legales, tendrán derecho a conocer los datos sobre sus orígenes biológicos. Las Entidades Públicas, previa notificación a las personas afectadas, prestarán a través de sus servicios especializados el asesoramiento y la ayuda que precisen para hacer efectivo este derecho. A estos efectos, cualquier entidad privada o pública tendrá obligación de facilitar a las Entidades Públicas y al Ministerio Fiscal, cuando les sean requeridos, los informes y antecedentes necesarios sobre el menor y su familia de origen”.

Y el art. 12 de la Ley 54/2007, de 28 de diciembre, de Adopción internacional, modificado por el art. 3.13 de la Ley 26/2015, de 28 de julio, de modificación de sistema de protección a la infancia y a la adolescencia, indicando lo siguiente respecto al derecho a conocer los orígenes biológicos: “Las personas adoptadas, alcanzada la mayoría de edad o durante su minoría de edad a través de sus representantes legales, tendrán derecho a conocer los datos que sobre sus orígenes obren en poder de las Entidades Públicas, sin perjuicio de las limitaciones que pudieran derivarse de la legislación de los países de procedencia de los menores. Este derecho se hará efectivo con el asesoramiento, la ayuda y mediación de los servicios especializados de la Entidad Pública, los organismos acreditados o entidades autorizadas para tal fin. Las Entidades Públicas competentes asegurarán la conservación de la información de que dispongan relativa a los orígenes del niño, en particular la información respecto a la identidad de sus progenitores, así como la historia médica del niño y de su familia. Los organismos acreditados que hubieran intermediado en la adopción deberán informar a las Entidades Públicas de los datos de los que dispongan sobre los orígenes del menor”.

Se suscitan diversos problemas en torno a este derecho y el derecho a la intimidad de los progenitores biológicos (Palacios, 2017: 95; Cárdenas, 2015: 287; Carrión, 2016: 52), además de entrar también en consideración la normativa de protección de datos personales, que se observa en la película, cuando Arthur acude al registro del hospital en busca de información. Habría que atender a lo que indica la Ley Orgánica 3/2018, de 5 de diciembre, de Protección de Datos Personales y garantía de los derechos digitales (Ramón, 2018 y 2020).

Se produce también la dualidad entre el derecho a saber y el derecho a no saber. En el caso del hijo, el derecho a no saber (Sánchez, 2016: 311) como expresión del principio de autonomía de la voluntad y de libre albedrío.

3.2. En busca del padre

Desde el inicio de la película, queda claro el problema de la ausencia paterna para Arthur. Es un tema tan importante que motivará toda una especie de “viaje” para

³Roj: STS 4109/2000 - ECLI: ES:TS:2000:4109. Ponente: Xavier O’Callaghan Muñoz.

conocer sus orígenes y dar sentido a su personalidad. Arthur es un personaje acomplexado por desconocer la identidad de su padre, pero en este “viaje”, como en esta búsqueda del padre, se va a encontrar con una información absolutamente sorprendente, que lo único que hará será aumentar su trauma. Hay cinco etapas en esta búsqueda.

Primer punto, la alucinación. La primera referencia significativa tiene lugar durante la primera alucinación de Arthur. Recordemos que Arthur “se introduce” en el programa de Murray, donde plantea la cuestión de su padre en una conversación imaginaria con Murray. Para Arthur, la ausencia del padre y su desconocimiento resulta clave, y es parte de su situación desdichada actual. Es muy importante señalar que, en su imaginación, Murray le dice a Arthur que es el hijo que siempre hubiese deseado tener.

Segundo punto, la carta de la madre. La madre de Arthur le pide que envíe una carta, y éste, antes de enviarla, la abre, y descubre que, según su madre, su padre es Thomas Wayne, un personaje muy importante, que aspira a ser alcalde de la ciudad de Gotham, y para el que su madre trabajó en una época anterior.

Tercer punto, visita a la mansión de Wayne. Arthur intenta hablar con su supuesto padre, y acude a su mansión, pero no puede entrar, se queda en el exterior. Pero, sí que consigue hablar con el verdadero hijo de Wayne. Un miembro de la seguridad recuerda que su madre trabajó para Wayne, y que tenía problemas mentales, y se ríe cuando Arthur le dice que Wayne es su padre. Arthur reacciona con violencia, pero la presencia del niño hace que finalmente desista de seguir atacando al miembro de seguridad y acaba marchándose.

Cuarto punto, entrevista en los aseos. Arthur consigue entrevistarse con Wayne en los aseos, en un intervalo de un acto cultural. Arthur le dice que es su hijo, Wayne le rechaza y le responde, que no solamente no es su padre, sino que es un hijo adoptado, después de llamarle loco.

Quinto punto, el hospital Arkham State. Arthur acude al hospital a por los informes de la estancia de su madre. Logra arrebatar el informe al celador cuando éste duda de entregárselo, y se marcha a leerlos, de esta manera se entera de que fue un niño adoptado, que anteriormente había sido abandonado por sus padres biológicos, y que sufrió abusos sexuales permitidos por su madre adoptiva, Penny Fleck. Cuando se entera de esta información se desencadena la risa nerviosa que le suscita conocer esta dramática situación.

La figura del padre en la película *Joker* es tratado como un anhelo para el personaje que desea conocer sus orígenes. A diferencia de *El caballero oscuro*, en el que la figura paterna para el personaje es despreciable (Casanova, 2019: 19), siendo este uno de los rasgos más destacable de la psicopatía, el desprecio absoluto hacia el progenitor.

Realmente nos encontramos con un “viaje a los infiernos” donde la situación de Arthur se va deteriorando cada vez más y más. La búsqueda de su padre a lo único que le ha conducido es a plantear más dudas respecto a sus orígenes y a que su madre no es realmente su madre biológica. A esto se añade que la despreocupación o descuido de esta mujer fue la causa de que, en su niñez, sufriera abusos sexuales. La búsqueda del padre, junto con otros factores expuestos, le ha llevado a perder su propia identidad y después a asumir una nueva con el personaje de *Joker*.

Aquí deberíamos mencionar las situaciones de violencia doméstica, y abusos sexuales como desencadenante de la personalidad de Arthur. En este sentido, la legislación aplicable configurada por la Ley Orgánica 1/2015, de 30 de marzo, por la que se modifica el Código Penal, vino motivada por la Directiva 2011/92/UE del Parlamento y del Consejo, de 13 de diciembre de 2011, relativa a la lucha contra los abusos sexuales y la explotación sexual de los menores y la pornografía infantil, y por la que se sustituye la Decisión marco 2004/68/JAI del Consejo, y se distingue entre el tipo de abusos

sexuales a mayores o menores de dieciséis años, presumiéndose en el segundo caso *iure et de iure* la falta de consentimiento (Pérez, 2019: 7). Consideramos que el abuso sexual sufrido durante la infancia produce un impacto en el personaje que en la edad adulta muestra dificultades afectivas en su relación con las mujeres, en el caso de la película, con la vecina, y su comportamiento y relación con ella.

4. Identidad, simbolismo y disfraz: la construcción de un personaje asocial

En la película *Joker* aparecen como catalizadores dos elementos básicos: la máscara, como elemento que oculta la identidad de la persona, no sólo en su aspecto físico, sino también moral y psicológico; y un arma de fuego, en este caso un revólver, que al dotarle de poder, transforma de manera eficaz al personaje (Delorme, 2019: 54).

El revólver implica para el personaje, para Arthur, tanto una transformación que le dota de poder y que le permite no sólo defenderse, sino también convertirse en un ser agresor, como un elemento que lo degrada, al ser fundamental para que pierda su trabajo. Hay tres momentos claves en este proceso: primer momento, entrega del arma por parte de un compañero, Randall. Tiene que ser alguien externo el que le dote del elemento que le va a conferir el poder, el revólver. Dado que Arthur había recibido una paliza, un compañero le entrega un arma para que se defienda. Arthur, al principio, intenta rechazarla, pero, finalmente, se la acaba quedando; segundo momento, actuación en el hospital. Arthur está actuando en un hospital ante niños ingresados. Mientras se muestra la actuación, tenemos el plano de las piernas de Arthur, y se observa cómo le cae el revólver. Lo recoge con una especie de chiste gestual, como si fuera algo previsto en su actuación. En el siguiente plano, está hablando por teléfono con su jefe, que le reprocha que esté llevando un arma de fuego y es despedido. En primera instancia, el revólver ha sido un elemento negativo, que ha provocado la degradación de Arthur, y que pierda su trabajo, un trabajo que amaba. Pero, Arthur ha sido capaz de llevar el revólver al trabajo, es decir, lo ha integrado en su vida cotidiana. Y tercer momento, el asesinato en el metro. Prácticamente sin solución de continuidad, Arthur pasa de ser despedido a viajar en el metro. Allí una chica es acosada por tres individuos, Arthur la observa y al ponerse nervioso, se ríe. Los tres individuos se enfadan, y finalmente se dirigen hacia él y comienzan a golpearlo. Súbitamente suena un disparo, y a continuación otro. Dos de los agresores han muerto. Arthur se ha transformado, y de víctima se ha convertido en verdugo. De hecho, al tercer individuo lo persigue hasta que se cae en las escaleras, y Arthur le dispara cómodamente y a placer, hasta matarlo. Ya no es una muerte en defensa propia, sino que hay un regocijo en quitarle la vida a un tercero. Este es el primero de los cuatro momentos en los que Arthur, en su transformación paulatina, mata. En este caso, el elemento catalizador ha sido la paliza que le estaban propinando, pero lo que comienza en defensa propia acaba convertido en un acto de placer y venganza.

Otro de los aspectos a resaltar son los tres bailes que se producen en la película. El primero de ellos, en el baño, se inicia la transformación, la mutación o novación de la personalidad de Arthur, y se desarrolla bajo una música lenta, a semejanza de la danza *butoh*, pero, que, curiosamente el personaje no lleva todavía una máscara, no está maquillado. Consideramos que en ese momento es cuando se produce el nacimiento de *Joker*, en esa danza que realiza, ya que el *butoh* toma como “axioma la prevalencia ontológica del nacimiento sobre la muerte” (Martineau, 2015: 2). A través de esta danza japonesa, el personaje busca la liberación (Pino, 2004: 89), ante una resistencia que es producida por el *establishment* de una sociedad opresora, incapaz de dar una respuesta a las necesidades básicas de sus ciudadanos. Más que nacimiento, que sí que se produciría en el nuevo personaje, se hablaría de renacimiento del personaje primitivo. En Arthur se

produce a través de la danza lo que la doctrina ha entendido como “transmutarse de esclavo y víctima de represiones a un poderoso y orgulloso artista-de-sí, justificando la existencia y el mundo” (Gómez, 2019: 235). Sin embargo, la ausencia de máscara en este baile, nos hace presagiar que no se está todavía ocultando la personalidad inicial de Arthur, no hay un enmascaramiento del *yo*, como sucede con el baile de las escaleras, sino que se inicia el procedimiento de conversión para alcanzar la “caída del ego” (Aschieri, 2015: 103).

El segundo momento, en el que se produce un asesinato, es el siguiente. Acaba de morir su madre y se está maquillando, suena el timbre, lo que evita que finalice el maquillaje, pero ya hace algo muy extraño: saca unas tijeras de un cajoncito y se las introduce en el bolsillo trasero del pantalón. Cuando abre la puerta, aparecen dos compañeros de trabajo, Randall, el compañero que le dio el revólver, y Gary, que sufre acondroplasia. Es muy significativo que Arthur les dice que ha muerto su madre y que lo está celebrando, y también que ha dejado la medicación. Cuando Randall le propone que le cuente lo que le ha dicho a la policía sobre el asesinato del metro, para poder coordinar ambas declaraciones, Arthur saca las tijeras del bolsillo y se las clava en el cuello. Continúa golpeándole con saña hasta matarlo. Una vez ha finalizado el asesinato, tenemos un primerísimo primer plano de Arthur en el que las manchas de sangre salpicadas sobre su rostro, destacan sobre el blanco del maquillaje. Pero, Arthur deja salir con vida a Gary, que siempre se portó bien con él.

Una vez se marcha Gary, comienza a sonar una música extradiegética que va a dotar de continuidad a toda la unidad narrativa, que va a tener lugar a continuación. Tenemos la siguiente relación de planos mientras suena la música extradiegética: dos planos de la casa, se produce una elipsis (suponemos que es el momento en el que Arthur termina de maquillarse y vestirse), y tres planos del pasillo y ascensor. Arthur ya se ha transformado.

El primer plano del pasillo tendrá un paralelismo con el plano final de Arthur después de haber cometido su último asesinato.

La música extradiegética continua, y tenemos una de las más famosas secuencias de la película, el segundo baile de *Joker*, en esta ocasión al aire libre, en las escaleras, que tantas veces ha subido como un personaje marginal y ahora las baja transformada su identidad. El baile consta de diecisiete planos en total. Hasta el plano octavo incluido, el *Joker* baila celebrando su nuevo estatus, su nueva identidad. Hay, por primera vez, alegría, pero al mismo tiempo, es una alegría que evoca venganza. Recordemos que acaba de asesinar. Está festejando su nueva identidad. El plano noveno, es un plano ralentizado, donde, además, cambia la música extradiegética. Hay recreación en el baile en el que el *Joker* está exultante. El plano trece es un plano general donde aparecen dos figuras al fondo, arriba de la escalera, pero que no se les distingue. En el plano dieciséis, observamos que son los policías que investigan el asesinato del metro, y que le dicen al *Joker* que quieren hablar con él. Y en el último plano, Arthur termina de bailar y huye de los policías. Estos le persiguen, y en el metro, que es donde finaliza la persecución, uno de los policías mata a un hombre disfrazado de payaso que acude a una manifestación, y la gente le pega una paliza a ambos policías.

Posteriormente, se va a producir el tercer momento en el que Arthur va a asesinar a otra persona, ya totalmente vestido como *Joker*. Arthur había sido invitado a participar en el programa de Murray, algo que había deseado con anhelo, pero durante el programa al *Joker* no le salen bien las cosas, y realmente se acaba por dar cuenta que le han invitado para burlarse de él. Esto le produce una gran irritación, y asesina de un disparo a Murray; cuando está muerto, vuelve a disparar. El *Joker* acaba de presentarse en sociedad, ya que este asesinato es transmitido en directo. Es, además, un personaje

con un sentido de la realidad diferente del que tenía Arthur, que se da cuenta de lo que ocurre, y que además ha desarrollado un carácter colérico.

El cuarto momento en que asesina es una suposición. El asesinato se produce sin que el espectador lo vea, sino que se sugiere por la planificación. Arthur está siendo tratado en un hospital psiquiátrico, y tenemos la secuencia de su conversación con la facultativa. Termina con un primerísimo primer plano de Arthur, fumando, tatareando una canción y riendo. A continuación, se produce una elipsis y se nos muestra a Arthur caminando por el pasillo. Observamos que va dejando huellas de pisadas de color rojo, es decir, supuestamente de sangre de la facultativa. Hay una similitud con el asesinato de su compañero de trabajo, Randall, ya que Arthur se mancha de sangre, en este caso, los pies, y el pasillo por el que camino. Pero, ¿podemos decir que es Arthur, o es ya el *Joker* aunque no esté maquillado? Consideramos que Arthur ha desaparecido y se ha producido la transformación, la máscara ya es interior. Se produce un último baile, reproduciendo movimientos del baile de las escaleras, y además, el personaje camina hacia la “luz” desapareciendo en ella. Es decir, hacia un nuevo mundo, porque ya ha asumido otra identidad.

La música que se utiliza para los bailes también es significativa (Chion, 1997); desde el primer baile en el que suena la pieza *Bathroom Dance*, obra de la violinista Hildur Guðnadóttir, pasando por *Rock and Roll, Part 2* de Mike Leander y Gary Glitter, interpretada por éste último, en el baile de las escaleras, hasta el baile final, en el que se escucha *That's Life*, de Dean Kay y Kelly Gordon, interpretada por Frank Sinatra, que aportan un valor sincrético (Morales, 2014), y que reflejan las distintas situaciones, estados de ánimo (Lacárcel, 2003: 221) y las emociones por las que atraviesa el personaje desde el primer baile hasta el último, mucho más eufórico y significando la transformación plena de Arthur en *Joker*. Es por ello que la elección de la banda sonora para mostrar la transformación del personaje pasa por piezas intimistas a piezas muy conocidas de los años 60 y 70. Se trata con ello de reforzar las escenas para crear un estímulo musical en los espectadores, condicionándolos para unas vivencias a través de los estímulos auditivos y visuales generados (Mosquera, 2013: 38). Supone un cine actual para servir a unos intereses, a una ideología, ya que se capta la atención del espectador con escenas especialmente representativas que llevan asociada una música que las va a identificar (Rodríguez, 2018: 1092-1093).

También interesa mencionar la risa del personaje. Es una risa derivada de un enfermedad mental, el síndrome pseudobulbar (ASB). No obstante, la risa también supone una ocultación de las emociones. Es una risa inapropiada, ya que no deriva de una reacción ante un acontecimiento amable o gracioso, sino que aparece de forma inesperada, produciendo una confusión en el interlocutor (Lippi, 2017: 137). Otra interpretación de la risa se enlaza con el capitalismo, considerada aquella como un arma contra el sistema, dando a entender que el sistema opresor se considera como un chiste (Tomšič, 2019: 13).

5. Derechos fundamentales y derechos asistenciales: la desprotección social al marginado y su aislamiento

Nos encontramos con un protagonista, Arthur, que es un personaje socialmente inadecuado. Desde las primeras imágenes de la película, es víctima de violencia en una sociedad que se muestra agresiva y opresora, además de tener un entorno laboral poco amable, y ello se observa con la secuencia del tablero roto y la desconsideración por parte del jefe. Todo ello resulta más llamativo habida cuenta de que la actividad laboral del protagonista es hacer reír: trabaja de payaso.

El escenario en el que se desarrolla la historia es ficticio, la ciudad de Gotham. En esta urbe se muestra de forma muy clara la desprotección social, ya que representa a una sociedad que no defiende a los débiles, y son los débiles los que se tienen que defender. La doctrina se refiere a criminalidad ambiental, en donde los crímenes se desarrollan influidos por unas determinadas condiciones sociales y ambientales. Este contexto se basa en los siguientes argumentos (Colomo, 2019: 157):

- a) El comportamiento delictivo está influenciado por el entorno, ya que existe una relación entre la persona y el lugar donde se comenten los delitos.
- b) Los delitos se cometen en lugares y momentos determinados y surgen de una oportunidad delictiva y unas características ambientales.
- c) Los patrones criminógenos resultan adecuados para investigar y prevenir, ya que la localización concreta donde se consuma el delito determina que ese lugar tiene más opciones de comisión de actividades delictivas.

La marginación que se muestra en la película conlleva una violación de los Derechos Humanos⁴ como es el derecho a su seguridad (art. 3); ser sometido a trato cruel, inhumano o degradante (art. 5); derecho al trabajo y a la protección del desempleo (art. 23); derecho a un nivel de vida adecuado para asegurar tanto a él como a su familia, la salud y el bienestar, especialmente la alimentación vestido, vivienda, asistencia médica y servicios sociales precisos, de igual modo el derecho a los seguros en caso de desempleo, enfermedad o invalidez, u otros casos de pérdida de sus medios de subsistencia por circunstancias ajenas a su voluntad (art. 25); y el derecho al establecimiento de un orden social e internacional en el que los derechos y libertades de la Declaración sean plenamente efectivos (art. 28).

Junto a ello, precisa indicarse que el personaje, en cuanto a sujeto que sufre de una enfermedad, la carencia de la protección a su salud, como derecho fundamental, resulta fundamental en la argumentación, ya que es precisamente después de la visita al centro de salud, con la indicación de la suspensión del tratamiento que precisa para su enfermedad, cuando se producen los ataques violentos de Arthur.

Por el contrario, el personaje infringe de forma clara lo indicado en el art. 29 de la mencionada Declaración, ya que tiene deberes respecto a la comunidad, y el ejercicio de sus derechos y el disfrute de sus libertades tiene como límite lo indicado por la ley, con la finalidad de asegurar el reconocimiento y el respeto de los derechos y libertades del resto de miembros de la comunidad, así como de satisfacer las justas exigencias de la moral, del orden público y del bienestar general en una sociedad democrática.

6. Conclusiones

En la película se muestra la dicotomía entre la persona y su trabajo, ya que la primera lleva una máscara para realizarlo, ocultando, pues, su identidad. Se refleja la existencia de un héroe postmoderno (Rossi, 2016: 60), a la vez antihéroe, que provoca una corriente de empatía (Santana, 2017: 261) a través del disfraz, pues no hay que olvidar la escena en la que la gente lo imita, o incluso, en la que él mismo se dibuja la sonrisa con su propia sangre (Sánchez, 2019: 60). También consideramos que se plantea en la película y se refleja la dignidad humana (Monereo, 2018: 377) en el personaje de Arthur, abocado a realizar trabajos esporádicos, sufrir las palizas y agresiones y

⁴Asamblea General de Naciones Unidas (1948). *La Declaración Universal de los Derechos Humanos*, adoptada y proclamada en la Resolución 217 A (III), de 10 de diciembre, París. Disponible en: [https://undocs.org/es/A/RES/217\(III\)](https://undocs.org/es/A/RES/217(III))

malvivir en una vivienda junto con su madre enferma, a la que tiene que asistir en las actuaciones de la vida cotidiana, dada la imposibilidad de poderlo hacer ella misma. Esa dignidad la mantiene el personaje a través de las primeras alucinaciones.

Hemos visto que la película refleja la violación de derechos humanos y la falta de derechos asistenciales por parte de una sociedad. La transformación del personaje, en sus inicios, marginal y asocial, que ha sufrido abusos sexuales en su infancia y ello es clave para configurar su posterior personalidad (Pereda, Gallardo y Jiménez, 2011: 131), en un ser justiciero y capaz de crear una simpatía con las masas se debe precisamente a la falta de asistencia. Se convierte de débil en fuerte, asumiendo la personalidad de *Joker*. Las motivaciones para la comisión de los crímenes son diversas, como ha señalado la doctrina (Colomo, 2019: 175). De esta manera, la película trata de reflejar al mundo la realidad actual. Tomando como referencia el cómic de *Batman* y un escenario ficticio e imaginario como la ciudad de Gotham, se muestra el desprecio del sistema por los marginados, por los débiles, negándoles, incluso, los mínimos derechos asistenciales, como la sanidad y el tratamiento farmacológico. La sociedad capitalista que se pone de manifiesto, en la que es evidente la ausencia de seguridad y control (López, 2018: 121), denosta al asocial y hace patente la opresión del poder económico impera sobre las clases sociales más desfavorecidas.

Por tanto, en la película *Joker* se muestra la transformación de un hombre corriente, marginado, débil y resignado, en un personaje violento, vengativo y asesino. El proceso se construye en torno a las distintas agresiones que sufre. En cada una de estas agresiones (física o psicológica) la respuesta del personaje es cada vez más violenta. Nos encontramos con cuatro agresiones y una coda.

Primera agresión. Al principio de la película, Arthur recibe una paliza por parte de unos muchachos. Su respuesta no es violenta, inclusive justifica lo ocurrido diciendo que son jóvenes, pero ya se produce la primera respuesta, un compañero le da un revólver y Arthur finalmente lo acepta.

Segunda agresión. Arthur es golpeado en el metro por tres individuos. Su respuesta, ahora que tiene el poder que le confiere el revólver, es el asesinato. Al principio, como defensa propia y después como venganza y placer.

Tercera agresión. Su compañero de trabajo, Randall, que le dio el revólver, pretende liberarse de su responsabilidad por darle el arma e intenta llegar a ofrecer a la policía una única versión. Randall descarga su responsabilidad sobre Arthur, y éste reacciona violentamente asesinándolo.

Cuarta agresión. Murray se burla de él en directo y lo critica duramente. Arthur, convertido ya en el *Joker*, responde asesinándole con saña.

Coda. Arthur es tratado en el hospital psiquiátrico como un enfermo, y se rebela asesinando a la asistente.

El proceso de transformación está íntimamente relacionado con la búsqueda de la identidad, ya sea la suya propia o la de su padre biológico. En este trayecto hay un auténtico descenso a los infiernos. Cada vez las cosas se vuelven más hostiles para Arthur, que acaba reaccionando con gran violencia.

Arthur ni es feliz (aunque su madre le llama “*happy*”), ni es capaz de hacer reír, y los demás lo rechazan. La marginalidad en la que se encuentra y la angustia de saberse un niño abandonado, adoptado, y que su madre adoptiva permitiera abusos sexuales, le provoca una locura que lo lleva a adoptar una nueva identidad.

En este proceso, hay una serie de elementos que actúan como catalizadores: el revólver, como símbolo de un poder que hasta entonces no ha tenido; el maquillaje, que transforma en máscara y que le dota, simbólicamente, de una nueva identidad, y el baile, que se convierte en una celebración de su nueva vida.

Audiovisualmente la película tiene un estilo gris, y hasta cierto punto, agónico. Esto es producto tanto de la fotografía (Lawrence Sher) como de la recreación ambiental de una ciudad oscura y sucia. Este estilo audiovisual contribuye a crear un mundo opresor, donde el personaje o se transforma o sucumbe. Predomina el contraste creando zonas diferentes dentro del mismo plano. El contraste no es solamente luminoso, sino también se crea a través de los tonos, saturando, en ocasiones, los colores. Predomina un componente verde y anaranjado. Hay que destacar la poca profundidad de campo, en los planos cortos y medios de Arthur y del *Joker*, de forma que solamente el personaje está nítido y toda la atención recae en él.

Joker no se entiende sin *Batman*, otro héroe de masas, con un pasado trágico también, pero que oculta su identidad y se dedica a luchar contra las injusticias (Fernández, 2018). Aunque ambos personajes llevan máscara, su enmascaramiento es totalmente distinto, ya que el primero es una transformación de la personalidad; mientras que el segundo, es una ocultación de la identidad para no ser conocido, pero no hay una transformación en su *yo* (Arias y Ramírez, 2019: 508). El enfrentamiento entre estos dos personajes se observa en *El caballero oscuro*, de Christopher Nolan, en 2008. En esta película, segunda de la trilogía de Nolan, muestra los peligros de lucha contra el terrorismo desde supuestos totalitarios y antidemocráticos que producen una restricción de las libertades civiles (Herranz, 2017; Álvarez, 2017). Si bien el origen del *Joker* era un personaje que tenía debilidad por lo ajeno, pasa a convertirse en un asesino que persigue provocar el caos y la anarquía. Se pasa de la figura del bromista a la encarnación del mal (Álvarez, 2017: 255; Colomo, 2019: 177).

La estética de la transformación del personaje en la versión analizada sigue los parámetros de la aparición del cómic, *Batman*, de 1940, siendo una de las más fieles a la original (Álvarez, 2017: 289). La falta de identidad también se refleja en el maquillaje, con rasgos abstractos que componen al personaje, a semejanza de la obra de Francis Bacon (Álvarez, 2017: 294; Castro, 2018: 67; Oliveira, 2019: 36).

7. Bibliografía

- Álvarez Gómez, R. (2017). *Las narrativas de la crisis en la trilogía de Batman de Christopher Nolan*, Madrid: Universidad Rey Juan Carlos.
- Arias Orozco, G. M. y Ramírez Guerrero, A. (2019). "El superhéroe, icono de la cultura popular e intertexto en la última aventura de Batman de Carlos Cortés". *Revista Estudios*, 0, 505-522.
- Asamblea General de Naciones Unidas (1948). *La Declaración Universal de los Derechos Humanos*, adoptada y proclamada en la Resolución 217 A (III), de 10 de diciembre, París, [https://undocs.org/es/A/RES/217\(III\)](https://undocs.org/es/A/RES/217(III))
- Aschieri, P. (2015). "Maquillar los cuerpos/Transmutar en movimiento: Reflexiones acerca de las reelaboraciones de la danza butoh y sus máscaras". *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, 10(1), 95-113.
- Bermúdez De Castro, J. (2017). "Psycho Killers, Circus Freaks, Ordinary People: a brief history of the representation of transgender identities on American TV series". *Oceánide*, 9, 1-9.
- Cárdenas Krenz, R. (2015). "El derecho a conocer la identidad biológica en la doctrina, jurisprudencia y legislación comparada". *Medicina y ética: Revista internacional de bioética, deontología y ética médica*, 26(3), 287-321.
- Carrión Olmos, S. (2016). "La adopción en el derecho español tras las reformas de 2015". *Actualidad jurídica iberoamericana*, 5 (1), 52-75.
- Casanova Varela, B. (2019). "La forja del psicópata (El caballero oscuro, Christopher Nolan, 2008)". *Revista de medicina y cine*, 15(1), 17-23.

- Castro Flórez, F. (2018). “Francis Bacon, retratos de una mirada cruel”. *Minerva: Revista del Círculo de Bellas Artes*, 30, 67-75.
- Colomo Romero, C. (2019). “Perspectiva criminológica en el mundo del cómic: binomio Batman y Joker”. *Revista de Criminología, Psicología y Ley*, 2(1), 153-182.
- Chion, M. (1997). *La música en el cine*, Barcelona: Paidós Ibérica.
- Delorme, S. (2019). “Joker de Todd Philips: Joaquin”. *Cahiers du cinema*, 759, 54-56.
- Fernández Sarasola, I. (2018). *Los superhéroes y el Derecho*. Valencia: Tirant lo Blanch.
- Genette, G. (1989). *Figuras III*. Barcelona: Lumen.
- Gómez Cifuentes, R. (2019). “La danza butoh: ética y estética del cuerpo volcado hacia afuera”. *Revista para la investigación en arte*, 7(1), 229-241.
- Gómez Fröde, C. (coord.) (2018). *El cine relacionado con el ejercicio de la medicina y el derecho fundamental a la protección de la salud*. Valencia: Tirant lo Blanch.
- González Ordovás, M. J. (2019). “Derecho y cine. Entre la filosofía y la pedagogía. En reconocimiento a Mario Ruiz”. *Cuadernos electrónicos de filosofía del derecho*, 40, 331-336.
- Guilarte Martín-Calero, C. (2016). “Notas sobre el derecho a conocer los orígenes biológicos”. *La Ley Derecho de Familia: Revista jurídica sobre familia y menores*, 9.
- Herranz Rubio, C. (2017). “Análisis del uso del lenguaje del joker cinematográfico desde las teorías pragmáticas”, en *Filología, comunicación y otros estudios: Liber Amicorum en homenaje a Ramón Sarmiento*. Madrid: Dykinson, 273-291.
- Lacárcel Moreno, J. (2003). “Psicología de la música y emoción musical”. *Educatio siglo XXI: Revista de la Facultad de Educación*, 20-21(1), 213-226.
- Lippi, S. (2017). “Metafísica de la risa: Freud, Lacan, Bataille”. *Desde el jardín de Freud: revista de psicoanálisis*, 17, 137-148.
- López Gobernado, C. J. (2018). “Criminología cultural: políticas públicas de seguridad en Gotham”. *Anuario Internacional de Criminología y Ciencias Forenses*, 3, 121-156.
- Lorenzi, M. De (2015). *El derecho a conocer los orígenes biológicos. La necesidad de su reconocimiento para garantizar el derecho a la identidad personal de los adoptados y nacidos por reproducción humana asistida*. Barcelona: Universitat de Barcelona.
- Martínez Sánchez, A. (2017). *Identidad, necesidad y esencia: Kripke & Aristóteles*, Murcia.
- Martineau, J. (2015). “La danza Butoh frente a la política del miedo”. *Re-visiones*, 5, 1-12.
- Mcgowan, N. (2019). “Joker: Gotham se vuelve real”. *Cameraman: Revista técnica cinematográfica*, 104, 6-13.
- Monereo Atienza, C. (2009). “La complejidad social de la discapacidad. Algunos ejemplos de la narración fílmica”. *Cuadernos electrónicos de filosofía del derecho*, 19, 44-61.
- Monereo Atienza, C. (2018). “Derecho y fotografía. La objetividad truncada”. *Cuadernos electrónicos de filosofía del derecho*, 38, 143-164.
- Monereo Atienza, C. (2018). “Vulnerabilidad y solidaridad: una concreción de la dignidad”. *Anuario de filosofía del derecho*, 34, 375-401.
- Morales Navarro, G. (2014). *La música en el cine: su valor sincrético y educativo*. Castellón: Universitat Jaume I.
- Mosquera Cabrera, I. (2013). “Influencia de la música en las emociones: una breve revisión”. *Realitas: Revista de Ciencias Sociales, Humanas y Artes*, 1(2), 34-38.

- Olavarría, M. E. (2006). "Mito y modernidad: transformaciones de Edipo en el mundo contemporáneo". *Designis: Publicación de la Federación Latinoamericana de Semiótica (FELS)*, 9, 183-197.
- Oliveira, L. S. De (2019). "The Artist, the image and the self: Representation in Rembrandt, Bacon, Mapplethorpe, Sherman, and Nan Goldin". *BRAC: Barcelona, Research, Art Creation*, 7(1), 30-47.
- Palacios González, M. D. (2017). "El derecho del adoptado a conocer sus orígenes biológicos". *Revista de Derecho Civil*, 4(3), 95-116.
- Pérez Alonso, E. J. (2019). "Concepto de abuso sexual: contenido y límite mínimo del delito de abusos sexuales". *Indret: Revista para el análisis del derecho*, 3, 1-43.
- Pino Escobar, S. Del (2004). "La danza Butoh: un hombre moderno en crisis". *Cairon: revista de ciencias de la danza*, 8, 89-100.
- Prósper Ribes, J. (2004). *Elementos constitutivos del relato cinematográfico*, Valencia: Universitat Politècnica de València.
- Ramón Fernández, F. (2018). "Transparencia y protección de datos especialmente protegidos en genética y la salud desde el punto de vista civil y del buen gobierno". *Diario La Ley*, 1-15.
- Ramón Fernández, F. (2020). "El acceso a los datos y contenidos gestionados por prestadores de servicios de la sociedad de la información de personas fallecidas: análisis de los límites". *Revista Métodos de Información*, 11(20), 31-58.
- Ramírez Salazar, A. R. (2019). "La dama de la justicia y su representación en el séptimo arte". *Foro. Revista de Derecho*, 31, 10-22.
- Reis, C. y López, A. C. (1996). *Diccionario de narratología*, Salamanca: Ediciones Colegio de España.
- Rivaya García, B. (2008). "El cine de los derechos humanos", En *Estudios en homenaje al profesor Gregorio Peces Barba*, 3, Valencia: Tirant lo Blanch, 1059-1082.
- Rivaya García, B. (2012). "Los derechos fundamentales en imágenes. Cine "de" y "contra" los derechos humanos", En *Proyecciones de derecho constitucional*, Valencia: Tirant lo Blanch,. 145-188.
- Rivaya García, B. (2014). "¿Por qué usar el cine para enseñar derechos humanos?", En *Derechos, cine, literatura y cómics: cómo y por qué*, Valencia: Tirant lo Blanch, 13-30.
- Rivaya García, B. (2018). "Derechos sociales y emancipación humana. Un estudio del cine de Ken Loach". *Revista de Derecho social*, 83, 219-242.
- Rivaya García, B. (2019). "El Derecho visto por Berlanga". *Cuadernos electrónicos de filosofía del derecho*, 40, 292-310.
- Rodríguez López, R. A. (2018). "La música en el cine al servicio de una ideología", en *Qué es el cine: IX Congreso Internacional de Análisis Textual*. Valladolid: Universidad de Valladolid,. 1091-1093.
- Roncagliolo, S. (2019). "El payaso diabólico". *Fotogramas & DVD: La primera revista de cine*, 2112, 10.
- Rossi, L. (2016). "Joaquin Phoenix: ritratto di una maschera postmoderna: cineforum-book". *Cineforum*, 553, 60-63.
- Sánchez, S. (2019). "El poder y la sangre: Joker, de Todd Phillips". *Caiman cuadernos de cine*, 86, 60-61.
- Sánchez Martínez, M. O. (2016). "Los orígenes biológicos y los derechos de hijos e hijas: filiación y derecho a saber". *Cuadernos electrónicos de filosofía del derecho*, 34, 294-315.

- Santana, M. (2017). “Valores e identificación con personajes antihéroes y villanos a través del cine: el caso de Tyler y el Joker”, en *Del verbo al bit*, Cuadernos Artesanos de Comunicación: Universidad de La Laguna, 261-282.
- Souriau, E. *et al.* (1998). *Diccionario Akal de estética*. Akal, Madrid, 1998.
- Tió, M. (2019). “El payaso oscuro”. *Fotogramas & DVD: La primera revista de cine*, 2112, 78-81.
- Tomšič, S. (2019). “Risa y capitalismo”. *Teoría y crítica de la psicología*, 13, 4-23.
- UNICEF (1989). *Convención Nacional de los Derechos del Niño*, Madrid: UNICEF Comité Español, <https://www.un.org/es/events/childrenday/pdf/derechos.pdf>
- Urraca, S. (2019). “Joker: Historia de un payaso triste”. *Cinemanía*, 289, 66-71.

* * *

Josep Prósper es Doctor en Comunicación Audiovisual por la Universidad Complutense de Madrid (España) y Profesor Titular de Comunicación Audiovisual en la Universitat Politècnica de València (España).

Francisca Ramón Fernández es Doctora en Derecho por la Universitat de València (España) y Profesora Titular de Derecho civil en la Universitat Politècnica de València (España).