

ISSN electrónico: 2172-9077

DOI: <https://doi.org/10.48047/fjc.27.01.07>

SCORSESE, HIPERTEXTO Y ANTIHÉROES: *TAXI DRIVER* Y *EL REY DE LA COMEDIA* FRENTE A *JOKER* Y *THE BATMAN*.

Scorsese, Hypertext and Antiheroes: Taxi Driver and The King of comedy versus Joker and The Batman

Dr. Carlos FERNÁNDEZ-RODRÍGUEZ

Profesor en Universidad Atlántico Medio (Las Palmas, España).

carlos.fernandez@pdi.atlanticomedio.es

 <https://orcid.org/0000-0001-5270-5772>

Dr. Luis M. ROMERO-RODRÍGUEZ

Profesor Titular en Universidad Rey Juan Carlos y Profesor visitante del ESAI Business School, Universidad Espíritu Santo (Guayaquil, Ecuador).

luis.romero@urjc.es

 <https://orcid.org/0000-0003-3924-1517>

Fecha de recepción del artículo: 20/06/2023

Fecha de aceptación definitiva: 26/09/2023

RESUMEN

El antihéroe canónico del cine de Martín Scorsese, Travis Bickle en *Taxi driver* (1976) y Rupert Pupkin en *El rey de la comedia* (1982), ha resucitado en la actualidad con las películas de DC *Joker* (2019) y *The Batman* (2022). Esta figura es contemplada en el cine como un individuo marginado, sin cualidades destacables (a excepción de los traumas y patologías) y reprimido que emprende una misión violenta con la que obtener la redención o la admiración. El objetivo principal de este estudio ha sido analizar la relación entre la «firma Scorsese» de las mencionadas películas, con cierto tono de cine moderno, psicosocial y de comentario político, con los éxitos de la Warner Bros y DC, a medio camino entre el antihéroe y la desdibujada figura heroica entre Batman y Joker. Los resultados muestran que, a través de estas películas, se vislumbra un cambio a la hora de plasmar la psicosis masculina en relación a la política, la violencia y el deseo de «llamar la atención», bajo el simulacro de la reivindicación política en torno a la figura del antihéroe. En conclusión, más contextualizado y sobredimensionado de reflexiones políticas y comunicativas.

Palabras clave: Antihéroe; superhéroe; Joker; Batman; Scorsese; Robert De Niro.

ABSTRACT

The canonical antihero of Martin Scorsese's films, Travis Bickle in *Taxi driver* (1976) and Rupert Pupkin in *The King of Comedy* (1982), has been resurrected in the present day with the DC *Joker* (2019) and *The Batman* (2022) films. This figure is contemplated in cinema as an outcast individual with no remarkable qualities (except for traumas and pathologies) and repressed who undertakes a violent mission with which to obtain redemption or admiration. The main objective of this study has been to analyze the relationship between the «Scorsese signature» of the aforementioned films, with a certain tone of modern cinema, psychosocial and political commentary, with the successes of Warner Bros. and DC, halfway between the antihero and the blurred heroic figure between Batman and Joker. The results show that, through these films, change can be glimpsed when it comes to capturing the male psychosis about politics, violence, and the desire to «attract attention», under the simulacrum of political vindication around the antihero figure. In conclusion, a more contextualized and overdimensioned with political and communicative reflections.

Keywords: Antihero; superhero; Joker; Batman; Scorsese; Robert De Niro.

1. INTRODUCCIÓN

Robert de Niro le comentó al cineasta Paul Schrader, guionista de *Taxi Driver* (1976), que siempre había querido escribir un film sobre un ser solitario que deambulaba por las calles de Nueva York con un arma en el bolsillo. El actor afirmó fantasear con sentarse en la Asamblea General de las Naciones Unidas, soñando despierto con disparar diplomáticos. Schrader le contestó a De Niro que el revólver de su fantasía era una representación del talento del actor, afirmando que se encontraba en esa «época de la vida» en la que cargaba con su talento a costas y no sabía qué hacer con él: «Sabías que, si alguna vez tenías la oportunidad de sacarlo y dispararle a la gente, todos se darían cuenta de lo importante que eras, y recibirías el reconocimiento que merecías» (Biskind, 2021, p. 382). Una de las frases promocionales de *Taxi driver* (1976) reza así: «En cada calle, en cada ciudad, hay un don nadie que sueña con ser alguien» (Müller, 2005, p. 196).

De alguna manera, la rebelión propia de la juventud, sumada a factores de desencanto para el llamado «sueño americano» (se trata de una película realizada en los años setenta del siglo pasado), dieron lugar a una película sobre la imposibilidad del futuro, es decir, el sentimiento de poseer porvenir económico, social y emocional, en la juventud desde el prisma masculino (Travis Bickle, el protagonista de *Taxi Driver*, tiene 26 años). Asimismo, fue la confirmación del fracaso del sueño americano lo que inició en los años setenta una crisis identitaria en los jóvenes norteamericanos debido a, por un lado, conflictos bélicos como la Guerra de Vietnam o sociales como el racismo y, por otro lado, el acelerado «desencanto de la nueva generación de jóvenes que, hastiada de una sociedad autocomplaciente, intolerante y violenta, se involucró en movimientos pacifistas» (Tejeda, 2020, p. 91).

Como se ven en muchas de las obras del autor italoamericano Martin Scorsese (director de *Taxi Driver*), la redención es uno de los temas capitales de su cine (Gómez Gil, 2014, p. 252) y, del mismo modo, en el cine de Paul Schrader. Así pues, la decadencia del cine clásico, y que respaldaba valores culturales americanos, cimentados sobre un opresor código Hays (vigente desde 1934 a 1968), tuvo su máxima sacudida en 1971, cuando las verdades de la Guerra Fría y Vietnam empezaron a salir a flote, seguido del movimiento por los derechos civiles, Los Beatles, la píldora anticonceptiva o las drogas (Biskind, 2021, p. 12). Fue una época en la que empezó a predominar el nihilismo en el cine moderno de la nueva generación de Hollywood (Coppola, Cimino, Friedkin, Scorsese, De Palma, Schrader...) a excepción de algunos apellidos más apegados al cine fantástico y de ciencia ficción (no por ello desdeñables) como Spielberg o Lucas.

Gilles Deleuze (1983, p.114) se preguntaba si el motivo de que el cine moderno estuviera plagado de neuróticos se debía a la necesidad que tenían sus autores de expresar una visión «que anda y medita por las fantasías de su héroe» mediante un «discurso indirecto libre o «lengua baja» del mundo actual». Entre las andanzas de este «héroe moderno» están algunas criaturas fascinantes y amorales que discurren entre la ira de su rutina y la fantasía de la violencia. Por ejemplo, bastaría pensar en Álex (Malcolm McDowell) de *La naranja mecánica* (1971) o en Travis (Robert de Niro) de *Taxi Driver* (1976) de Martin Scorsese. Más allá de las motivaciones de ambos personajes, el cine moderno se centra en destacar la existencia de estos a través de una perspectiva protagónica, así como en el debate de interpretación que el espectador debiera hacer de la película.

Por otro lado, en la actualidad, en plena época de batallas culturales constantes y del resurgimiento de fórmulas clásicas del héroe de Campbell bajo la bandera de la corrección política, películas que utilizan la figura del «antihéroe», en concreto *Joker* (2019) de Todd Phillips, galardonada con el león de oro de

Venecia en su edición número 76, y *The Batman* (2022) de Matt Reeves, parecen preguntarse por el lugar de las contradicciones culturales y narcisistas de la era digital, concretamente, de varones solitarios, traumatizados y sobreexuestos de forma clínica (asunto que no se veía de forma tan explícita en algunos films de Scorsese y Schrader) que buscan en la violencia y en la rebelión política un camino a la gloria. Estos héroes y antihéroes de DC no vienen del reciente desencanto americano posterior a los años sesenta, pero se enfrentan a problemas del nuevo siglo, pese a las tesis optimistas de Fukuyama (1993) cuando habló del *Fin de la historia*, que siguen siendo muchos: «el 11-S, las guerras de Irak y Siria, el terrorismo islámico, el 15-M, la crisis de los refugiados, el neofascismo, la gentrificación, la crisis económica de 2008, la telerrealidad, las “vacas locas”, Fukushima, el cambio climático, la posverdad y los muros entre México y EEUU» (Felipe, 2017, p. 81). Sin embargo, según un informe de Naciones Unidas (2023, p. 2), el mundo en la actualidad, tras sufrir los efectos de la pandemia de la COVID-19, vigente aún, pero con menor intensidad, se enfrentará a graves recesiones económicas derivadas de la guerra de Ucrania mientras, por otro lado, aumentarán las crisis en el costo de la vida y el cambio climático seguirá causando grandes estragos fomentando en general grandes riesgos humanitarios a lo largo y ancho del globo.

En síntesis, el análisis que ha realizado en esta investigación será, por un lado, entre *Taxi Driver* y *El rey de la comedia* (1982), ambas dirigidas por Martin Scorsese y protagonizadas por Robert de Niro, mientras, por otro lado, pretendemos relacionar el análisis temático y cinematográfico de ambos films con el cambio que ofrecen los largometrajes posmodernos e hipertextuales *Joker* y *The Batman*. Asimismo, se desea hallar no solo la relación temática entre espejos meramente referenciales, sino buscar qué pueden decirnos estas películas, enfrascadas en el mundo del superhéroe y del *Fandom*, sobre nuestra actualidad.

2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

El presente estudio, de alcance exploratorio y explicativo, tiene como objetivo principal analizar la relación entre la «firma Scorsese» de *Taxi driver* y *El rey de la comedia*, con cierto tono de cine moderno, psicosocial y de comentario político, con los hits cinematográficos de DC, a medio camino entre el antihéroe, *Joker*, y la desdibujada figura heroica en *The Batman* (2022) de Matt Reeves. En cuanto a la técnica, se ha optado por el análisis de contenido de base interpretativa que, según Andréu (2002, 22), consiste en «un conjunto de técnicas sistemáticas interpretativas del sentido oculto de los textos», en este caso, de las imágenes de las cuatro películas: *Taxi driver*, *El rey de la comedia*, *Joker* y *The Batman*.

El objetivo del análisis de un film puede darse como demostrativo de una teoría, en el seno de la obra de un cineasta, para abundar en sus direcciones de sentido (en el caso de una obra reconocida) y como espacio para hablar sobre el placer de la interpretación o teorización de un film en concreto (Noguez, 1980: 191-192). En el caso de este estudio, nos focalizamos en la interpretación que se daba a los antihéroes en el cine de Scorsese y en cómo se da en la actualidad en las nuevas producciones relacionadas con el hombre murciélago. Así pues, atiendo a Aumont y Marie (1988, p. 8):

Consideraremos el film como una obra artística autónoma, susceptible de engendrar un texto (análisis textual) que ancla sus significaciones sobre estructuras narrativas (análisis narratológico), sobre aspectos visuales y sonoros (análisis icónico), y produce un efecto particular sobre el espectador (análisis psicoanalítico). Esta obra debe ser igualmente observada en el seno de la historia de las formas, los estilos y su evolución (Aumont y Marie, 1988, p. 8).

Atendiendo a la cita anterior, se puede observar que los largometrajes tienen significaciones ocultas en diversas estructuras, aspectos y efectos. En el caso de este estudio, se pretende analizar la relación entre los dos films de Scorsese y los dos ambientados en Gotham a fin de explorar las formas, estilos, semejanzas y cambios principales en los cuatro títulos. Por otro lado, según Gómez (2006, p. 7), desde cualquier punto de vista desde el que abordemos el análisis de un film, nos encontraremos frente a la misma tarea: descomponer el film en sus elementos constituyentes (entendemos que las líneas temáticas relativas al hipertexto, lo masculino, lo político y lo social de las películas dispuestas a análisis ya se hallan en el estado de la cuestión) y «establecer relaciones entre tales elementos para comprender y explicar los mecanismos que les permiten construir un “todo significativo”». Siendo así, el mayor riesgo para los analistas del film el «incluir juicios de valor de todo tipo, planteamientos ideológicos, etc.», por lo que siempre se debe tener en cuenta «la base descriptiva para no caer en la deriva de sentido o en interpretaciones aberrantes» (Gómez, 2006, p. 48).

En definitiva, el trabajo del interpretador de un film consiste de manera primordial en «adscribir significados implícitos y sintomáticos a las películas», llegando así a articular un argumento que demuestre «la innovación y validez de la interpretación» (Bordwell, 1995, pp. 59-60). De esta forma, el analista, como observador activo, trata de examinar constantemente las películas que investiga en búsqueda de una significación mayor, en busca de lo que dice o sugiere (Bordwell & Thompson, 1995, p. 49), intentando ver los momentos más importantes como parte de un todo más amplio, comparándolos entre sí (Bordwell & Thompson, 1995, p. 50). Sin embargo, otro riesgo que supone el análisis de películas posmodernas como las presentes en esta investigación conlleva que «el análisis de la cohesión» pueda convertirse en «un ejercicio totalmente vano hasta tal punto que tenemos la impresión de que todo vale, todos los sentidos posibles coexisten con absoluta tranquilidad, dispuestos para asumir la actitud multiculturalista y el hipersubjetivismo consumista» (Jullier, 2002, p. 176).

Esto se debe a que el cine posmoderno tiende a caracterizarse por «su inclinación hacia lo disperso, lo confuso, lo fragmentario y lo múltiple» (Imbert, 2010, p. 17). En pocas palabras, el cine posmoderno es un cine alejado de las verdades absolutas y de la realidad, mostrando así una visión «descreída de la realidad», evitando mostrarla tal cuál es y relativizándola en verdades parciales según puntos de vista (Gutiérrez Correa, 2014, p. 297).

Así pues, las preguntas que emergen de esta investigación son:

1. ¿Qué relación y qué diferencias existen entre ambos clásicos de Scorsese y las nuevas incursiones nostálgicas de la Warner Bros y DC en *Joker* y *The Batman*?
2. ¿Qué aportan estas nuevas visiones en el momento presente?

Esta investigación se enmarca en la perspectiva cualitativa, la cual se interesa por el «estudio de los procesos complejos, subjetividad, y su significación», utilizando la observación que implica la existencia de un observador, subjetividad y reciprocidad (Hernández Sampieri et al. 2014, p. 586). Se trata de un análisis de contenido que abre interpretaciones más complejas de los objetos de estudio, reconociendo la perspectiva particular (Ahuvia, 2001, p. 162).

Al mismo tiempo, se trata de un estudio exploratorio, que se da cuando un tema es poco abordado, dado que la literatura académica que analiza la película *The Batman* es prácticamente inexistente y, a su

vez, pese a que existe multitud de literatura reciente sobre *Joker* esta se basa concretamente en estudios psicológicos, filosóficos y urbanos que dan por sentado la comparativa con ambas películas de Scorsese, pero no llegan a relacionar el concepto de antihéroe con las nuevas producciones de DC.

En este sentido, el valor de la presente investigación reside también en su diálogo cinematográfico y social: La relación entre los cinéfilos del nuevo Hollywood con los cinéfilos de las plataformas y fans de superhéroes. También es un estudio explicativo, ya que busca las características del fenómeno u objeto de análisis, en este caso, cuatro películas que respondan a las 2 preguntas de investigación y al objetivo principal (Hernández Sampieri et al. 2014, p 92).

3. SCORSESE, DE NIRO Y SCHRADER: ANTIHÉROES, CINE MODERNO Y REDENCIÓN MASCULINA

Atendiendo a Monterde (2000, p. 30), los personajes de Scorsese «raras veces están del lado de la asimilación plena en la sociedad estadounidense, sino que muchas veces prefieren desenvolverse en sus márgenes, bajo modelos de organización paralelos a las estructuras sociales tradicionales». En pocas palabras, la ley no les frena. El personaje que lanzó al estrellato a Robert de Niro, y probablemente también a su director (Scorsese) y guionista (Schrader), fue Travis Bickle, el taxista solitario de *Taxi Driver*. Para Monterde (2000, p. 172), Travis era un perfecto «espécimen del hombre “sin atributos”», sumido en la gran megalópolis de Nueva York en los años del desencanto. Aquellos años fueron los posteriores al fracaso de las comunas y del «haz la paz y no la guerra» de los sesenta, de los grandes asesinatos políticos (Kennedy, Luther King, Malcom X), de la reivindicación de derechos, de la derrota física y moral vietnamita, del Watergate y de la crisis del petróleo (*op.cit.*).

En medio de este panorama pesadillesco, Travis no puede dormir, es huraño y asocial, pasa las noches conduciendo su taxi ante su mirada asqueada del mundo en *voice over*: «Por la noche salen bichos de todas clases: furcias, macarras, maleantes, maricas, lesbianas, drogadictos, traficantes de drogas, ...tipos raros. Algún día llegará una verdadera lluvia que limpiará las calles de esta escoria». Travis viene de servir en Vietnam y no sabemos mucho más de su pasado ni de su proyección futura. Y sí, como afirma Giglioli (2017, p. 54), «Ningún objeto puede llenar el vacío de un sujeto que no mira ya proyectualmente al futuro ni quiere considerarse responsable de su pasado», Travis es también un claro representante de devorador de vacío. Asimismo, escribe el filósofo Byung-Chul Han (2016, p. 39) que «una sociedad gobernada por la histeria de la supervivencia es una sociedad de zombis, que no son capaces de vivir ni de morir». Algo así sucedería con el personaje Scorsesiano, incapaz de dormir, saturado de pastillas y de estimulantes y rebosante de resentimiento político y sexual. Un ser huraño, asocial, herido y profundamente enfadado.

Travis encarna el arquetipo narrativo de Ulises, que en el cine no tiende a ser, como pudiera pensarse inicialmente, «un aventurero explorador del tipo Jasón, sino, sobre todo, un excombatiente repatriado» (Balló y Pérez, 2022, p. 33). En el caso de *Taxi Driver* encontramos un Ulises, un Travis, repatriado, perdido y traumatizado que emprende la empresa de una venganza solitaria contra la sociedad. De esta manera, la guerra vivida fuera y la guerra reanudada en casa se convierten en «encarnaciones actualizadas de la Troya y la Ítaca de una sociedad que sigue marcada por los estigmas bélicos» (Balló y Pérez, 2022, p. 34). Del mismo modo, Ulises también es un héroe existencial y Travis también lo es, tal y como demuestra la siguiente cita del propio guionista del film:

El problema de Travis es el mismo que el del héroe existencial, es decir, ¿debo existir? Pero Travis no comprende que ese es su problema, mientras que mira a otra parte. Pienso que es la marca de la inmadurez y de la juventud de nuestro país. No comprendemos correctamente la naturaleza del problema y entonces el impulso autodestructor, en lugar de dirigirse hacia el interior, como ocurre en Japón, Europa o cualquiera de las culturas antiguas, se dirige hacia el exterior. El hombre que piensa que llegado el tiempo de morir sale y mata a los otros en lugar de matarse a sí mismo (Schrader, 1976, s/p).

Atendiendo a Iglesias (2022, p. 10), gran parte de la filmografía de Schrader ha estado marcada por la figura del antihéroe: «El antihéroe se mueve en los márgenes de una civilización en la que no encaja o de la que se siente marginado». En los años sesenta de Estados Unidos, este modelo fue el del nuevo «rebelde», reemplazando al melancólico, frustrado e inocente de la década de los años 50 (Iglesias, 2022). Travis es, en definitiva, el varón de la modernidad, es el hombre sin atributos, enfadado, resentido, sin pasado, sin futuro, profundamente pulsional y frustrado sexualmente.

De hecho, en la actualidad, muchas series de televisión de éxito siguen el patrón del antihéroe del tándem «Scorsese-Schrader», tales como Tony Soprano en *Los sopranos* (HBO, 1999-2007), Don Draper en *Mad men* (Lionsgate, 2007-2015) o Walter White en *Breaking Bad* (Gran Via, 2008-2013): «El hombre de mediana edad que convierte su propio desencaje, con cierta idea modélica de masculinidad tradicional, en su principal rasgo distintivo» (Iglesias, 2022, p. 11). Del mismo modo, según VanArendonk (2017, s/p), las series de televisión de prestigio de la actualidad suelen estar protagonizadas «por hombres tristes y violentos de mediana edad que pretenden abrirse paso por el mundo, tratan mal a las mujeres y requieren sexo para olvidarse de su vacío existencial». Podemos deducir que las series de televisión más populares del *mainstream* actual, aquellas que responden a la llamada «tercera edad dorada de la televisión» serían el equivalente actual en el ámbito de la ficción televisiva de lo que el cine moderno fue en su día al cine clásico.

La idea de que el sueño americano fuera en el fondo «una empresa criminal» estaba en el centro de obras capitales del cine moderno como *Taxi driver*, pero también *Bonnie and Clyde* (1967) de Arthur Penn, *El padrino* (1972) de Francis Ford Coppola o *Malas calles* (1973) de Martin Scorsese. Esta visión también se ha trasladado a las series de televisión contemporáneas como muestra, por ejemplo, *Los sopranos* de David Chase: «En su propio ensimismamiento, su lujuria, su crueldad alternada con arrepentimiento, su permanente desasosiego, Tony era, salvo por el Prozac y un par de asesinatos, (...), el norteamericano corriente» (Martin, 2014, pp. 116-117).

Atendiendo a Valhondo-Crego y Vivas Moreno (2021, pp. 183-184), *Taxi driver* puede ser analizada como un relato que representa la soledad posmoderna en el que el guión funciona como elemento identitario, la imagen como elemento vertebrador de dicha identidad y sobre la búsqueda del *yo*. De hecho, a excepción de Vietnam y de los escritos en el diario de Travis (recurso utilizado por Schrader en toda su obra), la identidad del protagonista sigue siendo un enigma, estrategia que se repetirá en *El rey de la comedia* (también de Martin Scorsese, pero con guión de Paul D. Zimmerman).

En síntesis, según Blake (2017, p. 151), en la relación artística de Scorsese-Schrader (*Taxi driver*, *Toro salvaje*, *La última tentación de Cristo* y *Al límite*), Travis (Robert de Niro), Jake (Robert de Niro), Jesús (Willem Dafoe) y Frank (Nicolas Cage), no son percibidos por el público contemporáneo como trágicos, sino como heroicos en cierto modo. Esto es debido a que, pese a sus personalidades defectuosas, «se enfrentan, perseveran y al final encuentran alguna forma de redención», es decir, «al final, la lucha de

estos personajes heridos ha valido la pena» (Blake, 2017, p. 151). Sin embargo, la película puede verse «como una serie de sus intentos fallidos de conectar» (Kilgore, 2011, p. 1013). En cuanto a *El rey de la comedia*, se trata de un film muy similar a *Taxi driver*. Protagonizada también por Robert de Niro, es una película que presenta a Rupert Pupkin, un cómico ambicioso y arribista que tiene un fetiche por coleccionar autógrafos (en el caso de Travis serían las armas). Atendiendo a Kilgore (2011, p. 1014), mientras Travis (De Niro en *Taxi driver*) se convierte en un ser humano interesante a través de su compromiso irreconciliable con lo estético y ético, Rupert Pupkin (De Niro en *El rey de la comedia*) parece haber renunciado a ambos. Rupert busca respuesta a su vacío con el «trillado deseo de ser famoso, de recibir elogios por las habilidades cómicas de su ídolo, siendo este el retrato de una respuesta social a la inestabilidad psicológica y al vacío interior» (Kilgore, 2011, p. 1014). En síntesis, «la celebridad y el elogio» sirven en *El rey de la comedia* para mostrar una alienación de la sociedad moderna que sustituye a la «respuesta personal» como un «escape» (Kilgore, 2011, p. 1014). Así pues, mientras ambos personajes son seres marginales que se bañan en su vacío, se puede concluir que ambos sueñan, por encima de todo, con la heroicidad, pero más bien con la fama que esta conlleva, con el deseo de «ser vistos». De hecho, según Monterde (2000, p. 288), *El rey de la comedia* es la historia «del paso de una superposición a una sustitución». Existen evidentes lazos entre Travis Bickle y Rupert Pupkin. Del mismo modo que Travis, Rupert es un neoyorkino «de adopción, solitario, célibe, fantasioso, carente de sentido del humor —pese su profesión—, de origen italiano, fetichista y obsesionado con una misión, con un objetivo ante el que nada ni nadie puede detener» (Monterde, 2000, p. 296). De hecho, mientras la búsqueda de trascendencia de Travis se daba aires trágicos con una misión redentora, el caso de Rupert es distinto.

Rupert se ofrece como paradigma de unos tiempos desesperanzados, narcisistas (de nuevo el televisor como espejo), donde la misión no tiene ya una finalidad redentora sino la confirmación de la alienación mediática, la comprensión de los medios de comunicación como nuevos ladrones de cuerpos y almas (Monterde, 2000, p. 297).

Así pues, el cine de Scorsese ha llevado siempre la bandera de las frustraciones del americano medio, el hombre corriente, la persona sin atributos enfrentada a su insatisfacción sexual, su sequedad espiritual y sus ansias de ser vistos o amados (más por la masa que por una mujer). Ambos films muestran cómo la cultura de masas penetra en individuos perturbados y con pasados traumáticos (pese a su condición de «narradores no fiables»), mostrando que la cultura fomenta el abrazo a lo patológico más que a la cura. Según Baracco (2017, p. 251), *El rey de la comedia* es una película posmoderna que habla de la «identidad como representación», el cual es un tema canónico de este tipo de cine, siendo «el engaño de la representación y la confusión entre imaginación y realidad» aquella que implica a los espectadores.

4. HIPERTEXTO, HEROICIDAD Y POLÍTICA EN EL NUEVO CINE DE MASAS.

La identidad también está en debate tanto en *Joker* como en *The Batman*. Atendiendo a A.O. Scott (2022, s/p) en relación a *The Batman*: «La mitología de la familia Wayne —en particular el martirio de los padres del joven Bruce— se somete a un escrutinio revisionista. ¿Y si nos equivocamos con Batman? ¿Y si él se equivoca sobre sí mismo?». Asimismo, Lemire (2022) no entiende el visionado de *The Batman* como un film tradicional de superhéroes; esto es debido a que, aunque se dé la presencia de complejos trajes, artilugios y un mayordomo elegante, el largometraje de Matt Reeves hace especial hincapié en los

fantasmas morales del héroe, en una operística historia familiar y, en definitiva, un «descarnado drama criminal de los años 70 que a una gran superproducción» que llega a emular a *The French connection. Contra el imperio de la droga* (1971) del fallecido William Friedkin. Sin embargo, el hipertexto, estilema si se prefiere, de Scorsese está muy presente en las últimas producciones de DC, concretamente *Joker* y con ciertos matices en *The batman*.

Asimismo, comprendemos ‘hipertexto’ como «toda relación que une un texto B (hipertexto) a un texto anterior A (hipotexto)», tal y como lo definió Genette (1989, p. 14) en su obra *Palimpsestos*¹. *La literatura en segundo grado* (1989), siendo este concepto, en definitiva, «todo texto derivado de un texto anterior por transformación simple (transformación sin más) o por transformación indirecta (imitación)» (Genette, 1989, p. 17). Sin embargo, se debe atender a que Genette ya advirtió que «no hay obra literaria que, en algún grado y según las lecturas, no evoque otra» (Genette, 1989, p. 19), siendo «en este sentido todas las obras hipertextuales». En la misma línea, Bloom (1992, p. 16) admitió que «los textos no tienen significados salvo en sus relaciones con otros textos», por lo que el proceso creativo no sería más que un duelo a muerte entre «el genio anterior y el actual aspirante» con obras que comparten la misma fuerza imaginativa, en la que «el premio es la supervivencia literaria o la inclusión en el canon» (Bloom, 1995, p. 18). Así, el hipertexto es una de las figuras más relevantes de la posmodernidad, siendo, en algunos casos, «un conjunto de itinerarios abiertos, evolutivos y adaptativos» y, en otros, «una caricatura grosera» (Campás, 2007, p. 21).

Entendemos en este estudio que las prácticas hipertextuales se dan desde «la imitación seria» (Quintana, 1980, p. 177), que se definen como «texto hecho a imitación estilística de otros», basándose primordialmente en el homenaje admirativo o la continuación de obras acabadas. Aunque también hallamos cierto grado de pastiche, que suele darse cuando hay saturación de estilemas (Quintana, 1980). Sin embargo, atendiendo a Ortiz (2017), la práctica hipertextual puede ofrecer también una herramienta amplificadora, cimentando la posibilidad de una relectura del texto original.

En este sentido, no resulta desacertado afirmar que en las nuevas producciones comerciales de DC y la Warner se trata de resucitar títulos clásicos y géneros populares del cine moderno americano, tal y como indica Árizo Lázaro (2022): *The Batman* «cambia a Martin Scorsese por David Fincher y a *Taxi Driver* y *El rey de la comedia* por *Seven*, con toques también de *Chinatown* y el *noir* clásico». Sin embargo, el propio Matt Reeves (Burnstein, 2022) admite que perseguía en *The Batman* «una aspereza que hiciera que se sintiera como algo de los 70 y, por lo tanto, muy real», confirmando también haberse inspirado en Martin Scorsese, William Friedkin y Alan Pakula.

Además, Reeves declaró haber leído unas notas del guionista Frank Miller en la edición conmemorativa de la novela gráfica *Batman: Año uno* (1988) en las que escribía al ilustrador del cómic, David Mazzucchelli, que «Bruce Wayne debe parecer como si hubiera ganado el concurso de imitadores de Travis Bickle» (King, 2022). Por otro lado, Batlle (2022) afirmaría que hasta «el Pinguino de Colin Farrell o el Carmine Falcone de John Turturro parecen salidos de una película de mafiosos neoyorquinos de Martin Scorsese». Finalmente, según Lerer (2022), este Batman es «como Travis Bickle o Harry el Sucio, alguien que cree que puede ‘limpiar la ciudad’», alguien que desprende una energía «a lo Travis Bickle»

¹ Según Osvaldo (2016, pp. 216-217): «Los antiguos utilizaban el término palimpsesto, que significa grabado de nuevo, para designar aquellos pergaminos en los que se borraba una escritura antigua y se transcribió, sobre ese mismo soporte, una nueva escritura».

(Fear, 2022). En este sentido, la estética de *The Batman* es más apegada a la realidad: «*The Batman* se olvida de los escenarios habituales del personaje para centrarse en una ciudad, Gotham, convertida en digna metáfora de una realidad de pandemias, guerras ultranacionalistas, cambios climáticos irreversibles y crisis, mucha y redundante crisis» (Martínez, 2022).

Por otro lado, en esta misma línea urbana, *Joker* nos traslada a «una ciudad virtual, Gotham City, para llevar a cabo una disección cruel del sueño americano a partir de la crisis del espacio urbano y de la descomposición de esos espacios de libertad que habían caracterizado la creación de las metrópolis» (Quintana, 2022, p. 31). Se trata de una Gotham que apesta, llena de manifestaciones —expresión de la rabia interna del ciudadano más que de reivindicación— y vandalismo juvenil (Quintana, 2022), fomentando un final que supone un estallido de violencia.

El Joker se convierte en un psicópata que con sus acciones violentas alimenta el lado más oscuro de la sociedad. Las masas, decepcionadas ante las promesas incumplidas de la política, acaban convirtiendo la subversión de un loco, que se encuentra perdido en el laberinto de su propia identidad, en un hito para llevar a cabo su revuelta (Quintana, 2019, p. 33).

Atendiendo a Freire Sánchez y Vidal-Mestre (2022, p. 262), el antihéroe contemporáneo «es un personaje no alineado en sus orígenes con los fines heroicos o villanos, de naturaleza mortal y de origen eminentemente incierto, repudiado por la sociedad y llamado a comenzar su camino por venganza o por la búsqueda de su identidad». Se trata de un personaje en constante conflicto interno, de naturaleza contradictoria, marcado «por la soledad, el escepticismo dogmático, el desapego social, métodos brutales» y por su anteposición del fin a los medios, siendo, en síntesis, un personaje que no le importa saltarse la barrera de la ley para lograr sus objetivos (Freire Sánchez y Vidal-Mestre, 2022, pp. 262-263). Como puede ser observado, el Joker (Joaquin Phoenix) de Todd Phillips, así como Travis Bickle y Rupert Pupkin de Scorsese, son claros casos de antihéroes. Sin embargo, el Joker de Phillips es un personaje escrito desde una mayor exposición clínica que sus antecesores «Scorsesianos» como puede verse en su afección pseudobulbar (que le hace reír de forma exagerado de repente), síndrome del cuidador (en su relación con su madre anciana), o estrés psicosocial (las continuas peleas que le propinan en la esfera pública, así como la violencia política al impedirle tratamiento médico para sus diversas patologías). Según Howell (2021, p. 87), la noción identitaria de este personaje es «performativa, emulativa, acumulativa y, en gran medida, aspiracional», siendo, al igual que sus antecesores Scorsesianos, un personaje en búsqueda de una identidad estable, pero muy influenciado por los medios que, además, continúa la tradición de Hollywood de imaginar a los gánsteres en términos con un look espectacular entre coristas y música.

Joker parte de la premisa de que es la sociedad que habitamos la que fomenta la creación «de la cruel maldad» (Çöteli, 2020, p. 41). La ciudad de Gotham está infectada de huelgas masivas, crisis financiera, desigualdad social y un tenso clima político en el que la masa enfurecida se radicaliza; momento en el cual el espectador lleva todo el film empatizado con Arthur Fleck (Joker) por todos los abusos que presenciaron contra su persona (Çöteli, 2020). En el caso de este film, el movimiento social se inició por un triple homicidio a manos de Arthur, convirtiéndose en el símbolo y corazón de unos manifestantes que llevan por lema «¡Muerte a los ricos!», obviando que se trató de un asesinato a sangre

fría a manos de un trastornado mental. En pocas palabras, la construcción de la realidad social por parte de los activistas llevará a la violencia (Çöteli, 2020, p. 43).

Sin embargo, hay más que contexto social en *Joker*, ya que, según Tan (2021, p. 443), los delirios nihilistas, causados por los malos tratos recibidos por su madre en la infancia (y a su vez motivo de su afección pseudobulbar) son la causa, mientras que la supremacía de la sombra es el resultado. Es decir, la causa externa (en este caso el trasfondo social violento de Gotham y los movimientos activistas violentos contra los ricos) solo «facilita la salvación de la sombra puramente maligna y horripilante llamada Joker», haciendo pasar a Arthur de la bondad pura a la pura maldad, de la sumisión pasiva a la dominación activa, en definitiva, del débil Arthur Fleck al icónico Joker (Tan, 2021).

5. RESULTADOS

Mientras en los clásicos de Scorsese encontramos a hombres sin pasado, aunque este pueda ser levemente sugerido, como se da en el caso de Travis y su estancia en Vietnam o Rupert y el relato de su maltrato por parte de sus padres en el monólogo climático de *El rey de la comedia*, en los dos films antiheroicos de DC hallamos justo lo contrario: tanto en *Joker* como en *The Batman*, el personaje principal está superdotado de contexto, siendo, en ambos largometrajes, un huérfano que se ve enfrentado a la lucha de clases, uno por casualidad (*Joker*) y otro (*Batman*) a través de la epifanía de que sus padres no eran el modelo de filantropismo y justicia que él creía. La cuestión en las ficciones de DC no parece radicar exclusivamente en cuánto les duelen los traumas a sus personajes, sino en cuál debería ser el rumbo político de Gotham, siendo que en ambos films el espacio-estética urbana es absolutamente violenta y grisácea.

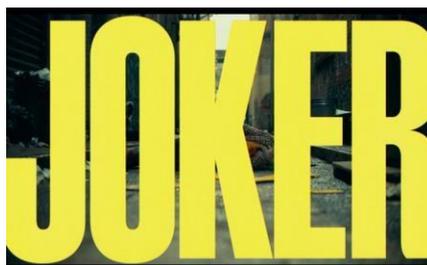
De hecho, *Joker* comienza, similar a *The Batman*, mostrando a los espectadores el título del film en letras de gran tamaño: En el caso de *Joker* (Imagen 1), el color de la letra es amarillo² y en el fondo del mismo aparece Arthur Fleck disfrazado de payaso en el suelo, derrotado tras recibir una paliza por parte de unos niños a plena luz del día sin que nadie le socorra. Es decir, estamos ante la historia de una víctima. Asimismo, *Joker* comienza con el logo de la Warner Bros (Imagen 2) que se utilizaba en los años ochenta (se oyen diversas estaciones de radio hablando de la decrepitud económica y moral de Gotham en *off*), por lo que pudiera parecer un sencillo homenaje del cineasta a una época cinematográfica en clave nostálgica, pero también una forma de inmiscuir al espectador en el relato en dos vías: Por un lado, la vía política, ya que *Joker* se ambienta en 1981, año en el que Ronald Reagan llegó al poder en EEUU, y podría ser interpretada como un comentario histórico del director acerca de la época en la que se consolidó la desigualdad social. En segundo lugar, una vía de distanciamiento con el cine de masas, a modo de declaración de intenciones, de alejarse del comentario político de carácter moralista o *naïf* que impera actualmente en el cine de superhéroes. En pocas palabras, sembrar la idea de que *Joker* no es una película realizada con la mentalidad cinematográfica actual.

Concretamente, *Joker* plantea desde el mencionado título gigante en pantalla en sus primeros minutos la pregunta de quién levantará a Arthur del suelo y le ayudará a escalar social y económicamente. Del mismo modo, al igual que en *The Batman*, en *Joker* se plantea la pregunta de si un dirigente político que pertenece a una casta privilegiada podría realmente ser alguien en quien confiar. De hecho, en *The Batman*

² Según Cirlot (1992, p.135), el amarillo corresponde al grupo de colores referidos «a procesos de asimilación, actividad e intensidad».

se plantea la cuestión de la hipocresía de Bruce Wayne (Robert Pattinson), y del apellido familiar que él tanta venera, al intentar resolver los problemas sociales de una sociedad que él mismo fomenta desde su clase privilegiada. Es decir, ni los superhéroes tienen las manos tan limpias como ellos creen. De hecho, en *The Batman*, el agente Gordon y el enmascarado tardan bastante tiempo en caer en la cuestión de que la solución a un misterio de Enigma (Paul Dano), que pregunta por buscar a la «rata alada», es un murciélago y no un pingüino (aludiendo al villano que aparece en la película). El verdadero reto heroico sería en este caso verse como uno es en el espejo. Es decir, Batman se enfrenta a sí mismo más que a un villano externo.

En cuanto al comienzo de *The Batman* (Imagen 3), se da un fundido en negro del que nace el logo de la Warner de la actualidad (este film sí habita en nuestro tiempo), y el espectador no oye una radio hablando de la delincuencia y miseria de Gotham, sino que oye el *Ave María* de Schubert. Aquí se establece el primer hermanamiento entre *The Batman* y *Joker*, que es el tema central de estos títulos: La lucha de clases. Por un lado, una es la trágica historia de los que oyen la información radiofónica saturada de problemas sociales y políticos (*Joker*) y la otra es el drama de los que ponen música clásica (*The Batman*) como diferencia sistémica. Del mismo modo, la música sacra en la película también podría simbolizar la educación en el orfanato recibida por el antihéroe de *The Batman*, Enigma, a modo de leitmotiv musical.



Imágenes 1 y 2, de izda. a dcha.: *Joker* (2019) de Todd Phillips.



Imagen 3: *The Batman* (2022) de Matt Reeves.

Los medios de comunicación tienen un papel protagónico como difusores de mentiras tanto en el Gotham de *Joker* y *The Batman* como en el Nueva York (ciudad álgro de Gotham) de *Taxi driver* y *El rey de la comedia*. En *Taxi driver* (Imagen 4), Travis llega a sentir un profundo odio por las telenovelas que le «distraen» de su misión divina (basada en fantasías terroristas contra Palantine, el político). Travis es

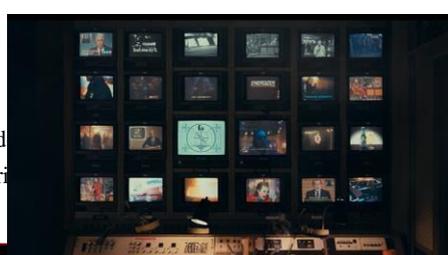
un solitario angustiado que menciona lo divino en sus pensamientos: «La soledad me ha perseguido toda la vida en los bares y en los autos, sobre las aceras, en todas partes. No hay salida. Soy el solitario de Dios». Siguiendo a Monterde (2000, p. 174), no es casual que el personaje conciba la soledad como culpa o castigo irresoluble, ya que, en el clímax del film, se llevará a cabo una «misión redentora de la nueva Babilonia», refiriéndose a la ciudad de Nueva York. Por otro lado, pese a que es difícil distinguir si Travis es un neurótico, un psicótico, un esquizofrénico, un paranoide o un psicópata, resulta evidente que su personalidad roza en algún extremo lo patológico (*op.cit.*, p. 176), y es que este personaje, tal y como afirma Losilla (2000), logró conectar con las neurosis de su tiempo quizá en mayor medida que ninguna película en la historia del cine. Del mismo modo, Travis es uno de los mayores representantes de los habituales «perdedores de Scorsese», quienes no solo enfrentan problemas económicos, sino que cargan con traumas, fracasos sentimentales, pérdidas de seres queridos, sentimiento de culpa y sensación de que la fortuna no les sonrío (Gómez Gil, 2014, p. 242).

Por otro lado, en *El rey de la comedia* encontramos un hombre, Rupert, solitario de mediana edad que habla de manera constante de su decidida vocación de ser cómico, a pesar de no ser una persona divertida y de no tener más talento que la envidia y el narcisismo. A través de la televisión, Rupert se siente más él mismo que en la vida real, cree que su alter ego es Jerry Langford (Jerry Lewis) y decide vampirizar su fama trepando por las ramas de la ilegalidad y la intimidación (Imagen 5).



Imágenes 4 y 5, de izda. a dcha.: *Taxi driver* y *El rey de la comedia*.

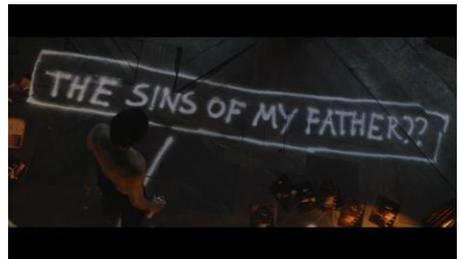
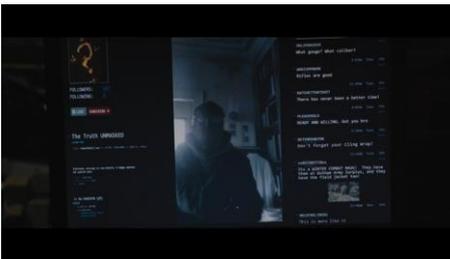
Sin embargo, en *Joker*, Arthur Fleck, a diferencia del secuestro que Rupert ejecuta contra el presentador Jerry Langford en *El rey de la comedia*, mata al presentador televisivo en un ataque de rabia personal a pesar de tener planeado el suicidio en directo (caso que sucedió realmente con Christine Chubbuck³ en 1974). En esta escena, el director Todd Phillips (Imagen 6) hace un evidente guiño hipertextual a *Network* (1976) de Sidney Lumet, cuando tras el asesinato en directo del presentador televisivo se muestra al espectador una cabina de producción abandonada con numerosas pantallas que muestran lo que se ve en distintos canales de forma simultánea (Imagen 7). Así se muestra cómo el asesinato, el morbo y el sensacionalismo ocupan un gran espacio junto anuncios de chocolatinas, suavizante o antidrogas. Sencillamente, tras la sangre, solo queda un siniestro mar de pantallas.



Imágenes 6 y 7, de izda. a dcha.: *Joker* y *Network*.

Por otro lado, en *The Batman*, más apegada a la realidad tecnológica de la actualidad, no son los medios de comunicación de masas tradicionales (como la radio o la televisión) los que fecundan de odio y psicosis al individuo. Por el contrario, la televisión está aceptada por la ciudadanía, igual que la visión de los políticos como transmisores de mentiras. En consecuencia, Enigma planea sus atentados terroristas uniendo a gente anónima y radical de internet a través de chats encriptados en los que hablan de asesinatos, justicia social y venganza (Imagen 8). Así pues, la palabra «venganza» en *The Batman* se desnuda en toda su complejidad ya que Batman, al descubrir que su historia familiar está ligada a la corrupción de la ciudad y no exclusivamente a la filantropía (Imagen 9), destapa que ese término, con el que se presenta ante los delincuentes de la ciudad («Soy la venganza»), es el mismo que utilizan los seguidores de Enigma. Del mismo modo, estos discípulos radicales se esconden en las sombras. Igual que Batman (Imagen 10) ¿Cómo distinguir el simulacro de lo real, la luz de la oscuridad o, simplemente, el bien del mal?

En esta línea, el cineasta Quentin Tarantino (2023, p. 228) afirmó que el mayor temor, es decir, lo que más aterrorizaba al público, de *Taxi Driver* era el punto de vista del film, el de Travis, el de una persona racista: «El racismo de Travis parte del hecho de que una persona pobre, frustrada e impotente no tiende a desahogar su resentimiento en la clase poderosa, sino en la clase aún más impotente situada por debajo de él». Además, Travis, aunque representado como una persona perturbada, nunca llega a ser condenado por Scorsese y Schrader; es más, el público se pone de parte de Travis. La estructura de la mayoría de películas de género «venganzamático» «consiste en encolerizar al público obligándolo a ver cómo increpan al protagonista durante la hora inicial y, después, en las bobinas finales, llevarlo al clímax cuando el protagonista elimina a los culpables» (*op.cit.*, p. 247). En este sentido, Tarantino reflexiona que es imposible no ponerse del lado de Travis, ya que salva a una prostituta de doce años de un chulo que cobra veinticinco dólares, dinero que ni siquiera se va a quedar ella (*op.cit.*, p. 246). En pocas palabras, Travis muestra al final del largometraje un sentimiento «con la joven prostituta a la que quiere rescatar de las calles. Solo así se convertirá en el héroe que siempre quiso ser» (Gómez Gil, 2014, p. 242).



Imágenes 8 y 9: *The Batman*.

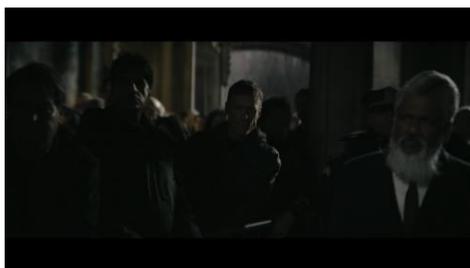


Imagen 10: *The Batman*.

En este sentido, en el caso de *Joker* y *The Batman*, el principal enfrentamiento del héroe es el de aceptar su parte de hipocresía y maldad sistémica y alienante mientras que el papel del antihéroe es la de reventar el sistema por sus traumas paterno-filiales. En *Joker*, Arthur cree ser el hijo de Thomas Wayne, por lo que sería el hermanastro del mismísimo Batman. La relación amistosa entre el Joker y Batman resulta un asunto canónico en los cómics del enmascarado, como puede apreciarse en las últimas viñetas de *La broma asesina* (1988)⁴, guionizadas por Alan Moore, en la que Batman y Joker comparten risas y cariño sincero.

En *Joker*, Thomas Wayne es mostrado como un político cruel, cínico, violento y embustero que podría, o no, ser el padre de Arthur, pero, en cualquier caso, resulta igualmente funcional para el film que Arthur se sienta huérfano de la clase política (su padre) y busque amor en la misma. Lo único que recibe Arthur de Thomas Wayne al pedirle un abrazo (los oprimidos al pedir responsabilidad social a los gobernantes) es un puñetazo. Así pues, Arthur confiesa en más de una ocasión en *Joker* no saber una palabra de política y no creer en nada, por lo que se hace patente que Arthur no puede iniciar un movimiento social, político ni revolucionario. En definitiva, Arthur intenta recibir amor toda la película y le es negado constantemente por su condición económica, social y mental.

Al final del largometraje, ambas figuras paternas son asesinadas por Arthur: En el caso de Thomas Wayne se da de forma indirecta el crimen, ya que muere asesinado en un callejón con su esposa, dejando al futuro Batman huérfano, a manos de un manifestante congregado por las palabras «reivindicativas» de Joker en el plató de televisión mientras, por otro lado, la madre de Arthur, desenmascarada como una maltratadora (probablemente la culpable de todos los traumas de su hijo), es asesinada por Arthur con una almohada. De esta manera, tanto en *The Batman* como en *Joker* el destino de Arthur y Bruce, de Joker y Batman, está absolutamente ligado con el desencanto político y la decepción paterno-filial. De ahí a las calles.

Por el contrario, en el caso de las películas de Scorsese no se daba tanto contexto político ni emocional de los personajes. Travis viene de Vietnam y Rupert podría haber sido abusado por sus padres durante gran parte de su vida. Sin embargo, las acciones de Travis y Rupert se muestran en un presente continuo en el que la frustración se representa de forma hiperrealista. Es decir, a pesar de no haber muchos *flash-*

4 En dicho cómic, Joker explicaba en algunas viñetas que para volverse loco solo hacía falta «tener un mal día».

Es lo mismo que Arthur le dice, en *Joker*, a su vecina al allanar su casa: «He tenido un mal día».

backs en *Joker* y *The Batman*, la presencia del pasado traumático es capital en comparación a las películas de Scorsese.

El comienzo de ambos films también está hermanado (como se ha visto en *The Batman* y *Joker*) ya que el título de *Taxi driver* muestra a Travis dentro de un coche (Imagen 11) y, en el caso de Rupert, este es mostrado fuera de un vehículo durante el comienzo de los créditos (Imagen 12). Travis es un hombre hermético que vive, como decía Schrader (Narbona, 2019, s/p.) en «un ataúd de metal» (el taxi como símbolo de la soledad del hombre corriente que deambula por las calles) y Rupert un narcisista que solo sueña con entrar en el coche de un famoso o, más bien, de serlo (Imagen 11). Del mismo modo, Travis y Rupert son semejantes en cuanto a ser presentados como el «hombre corriente» pero difieren en muchas de sus metas. Uno es el retrato de quien va dentro del coche, y otro del que quiere entrar.



Imagen 11 y 12, de izda. a dcha.: *Taxi driver* y *El rey de la comedia*.

Rupert desea ser famoso a toda costa y Travis, a su manera, también. Sin embargo, a Rupert no le importa la ética ni la política, sino su obsesiva neurosis con estar al lado de la pantalla y recibir aplausos de un público con el que fantasea constantemente (Imagen 13), al igual que Joker (Imagen 14), en soledad. Sin embargo, al final de las dos películas de Scorsese ambos son aplaudidos por el público (esta vez real) y logran el ansiado estatus social. En consecuencia, se vislumbra a dos personajes perturbados cuyo único fin es «ser vistos».

Algo semejante le sucede a Arthur Fleck en *Joker* cuando le dice a una psiquiatra de la seguridad social «Llevo toda la vida sintiendo que no existo. Pero existo, y la gente está empezando a darse cuenta». Sin embargo, tanto el último plano de *Taxi driver* (Imagen 15), como el de *El rey de la comedia* (Imagen 16) muestran a los personajes «mirando». Travis mira por el retrovisor alertado de algo desconocido y Rupert va a hablar frente al público tras salir de la cárcel y publicar un *best-seller*. Mientras Travis parece que va a volver a iniciar el proceso mental, y puede que el violento, inaugurado al principio de la película, Rupert va a tener voz en televisión. En cualquier caso, ambos son famosos y libres. En síntesis, Travis sigue en su ataúd metálico, símbolo de su soledad, y Rupert logró ser el famoso que entró en el vehículo de la fama. De ahí, el horror.



Imágenes 13 y 14, de izda. a dcha.: *El rey de la comedia* y *Joker*.



Imágenes 15 y 16, de izda. a dcha.: *Taxi driver* y *El rey de la comedia*.

¿Son ellos los perturbados o es la sociedad americana que venera a los insurrectos y la fama, la verdadera enferma? A través de estas películas se vislumbra una evolución a la hora de plasmar la psicosis masculina en relación a las mujeres, la política, la violencia y el deseo de «llamar la atención», bajo el simulacro de lo reivindicativo. En sí, estos *films* nos muestran las patologías derivadas de las pantallas, la obsesión con la celebridad y los aplausos.

6. DISCUSIÓN Y CONCLUSIONES

El problema existencial de los marginados de Scorsese rara vez es entendido así por los mismos (Schrader, 1976, s/p). Esta lógica, cargada de traumas, patologías y dolor espiritual en la mente de estos varones, ni del todo maduros, ni del todo jóvenes, hace que busquen en los márgenes de lo establecido para hallar un significado a su existencia (Monterde, 2000, p. 30). El antihéroe Scorsesiano se siente vilipendiado por las mujeres, la política y su odio por el mundo. Así pues, las nuevas versiones de DC, *Joker* y *The Batman*, ambientadas en el universo de Gotham y el superhéroe Batman, resucitan el espíritu psicológico de estas almas torturadas del cine moderno desde otro punto de vista, aunque no muy lejano. Muchos de estos *films*, como *Joker* y *The Batman*, tratan de interpelar el «cine espectáculo» con el cine trascendental o social. De hecho, cineastas de la talla de Scorsese, o algunos de sus contemporáneos, no han dudado en expresar su desdén hacia el cine de superhéroes actual, catalogándolo de aburrido o banal (Saad, 2019; Scorsese, 2019). Todo ello se debe a una lógica cinéfila y no cinéfaga, mediante la cual el espectador se toma «en serio» el cine.

Sin embargo, cineastas contemporáneos del cine de masas como Matt Reeves y Todd Phillips demuestran que quieren aunar el espíritu cinéfilo con el cinéfago, combinando Scorsese con Gotham, temáticas políticas más hiperrealistas que *naifs*. El afrontamiento de la venganza se complejiza al decirle al público que el villano no está en el «otro», sino en el «yo», que la realidad política y económica en la que crece el individuo influye en la moralidad cívica (*The Batman*), o que la violencia puede ser liberadora.

Fonseca, *Journal of Communication*, 27, 2023 pp. 93-113

Al saltar el tabú y envolverlo en el espíritu de lo social y trascendente, da como resultado un cine más abierto al debate (al tener más información) pero menos rico en matices (como sucedería en el caso de Scorsese).

Mientras *Taxi driver* y *El rey de la comedia* empleaban el desconcierto del público ante la excentricidad de los personajes representados en la pantalla, en el caso de *Joker* y *The Batman* encontramos a personajes que la audiencia puede «manejar» y descifrar mejor. En pocas palabras, se pierde el miedo a los personajes, ya que se les conoce más, pero, al aumentar la información sobre ellos hasta puntos sobredimensionados de contexto social, familiar y económico, se termina por concluir que son películas semejantes en cuanto a temática, estética y espíritu nostálgico (para con el cine moderno de los setenta y ochenta) pero desde una visión particularmente actual: catastrofismo, miedo político, inseguridad ciudadana, manifestaciones violentas en las calles, lucha de clases irresolubles, asesinatos y frustración de carácter sexual y existencial.

Todo ello estaba en las películas de Scorsese en mayor o menor medida, pero no de forma tan explícita como hacen los nuevos productos de DC en Gotham. En sí, el antihéroe se ha vuelto el nuevo héroe de la función, no por su carácter de marginado, sino por el carisma que le otorga su odio contra el sistema. Es, a su vez, un ser perdido y que se concibe a sí mismo como herido. Una víctima, puede que sí, pero ante todo que quiere ser «vista» y reconocida.

Respondiendo a la primera pregunta de esta investigación, la relación entre ambos clásicos de Scorsese y las nuevas incursiones nostálgicas de la Warner Bros y DC en *Joker* y *The Batman*, reside principalmente en la cantidad de información que se nos da acerca de los personajes. Mientras Scorsese no sobredimensiona social y políticamente el universo perturbado de sus criaturas (aunque estas sí piensen en política), sus personajes parecen acercarse más a la respuesta violenta a una sociedad en decrepitud espiritual y emocional. Resulta evidente que la época en la que se filmaron ambos *films* de Scorsese es importante para lo narrado, pero, en este caso, importa más cómo enfocan el contexto sus criaturas que cómo el contexto influye realmente en ellas. Esta es la lógica hipertextual que parecen querer despertar Todd Phillips y Matt Reeves en sus nuevas incursiones en el cine de masas actual. Mientras *Joker* y *The Batman* son un estudio social y clínico de sus criaturas, Scorsese evita a toda costa el contexto y la información adicional de los personajes.

En segundo lugar, respondiendo a la segunda pregunta de investigación, estas nuevas versiones aportan mayor complejidad psicológica de sus personajes frustrados en detrimento de la tensión narrativa. Es decir, se trata de explicar con gran cuidado psicológico los traumas con sus padres, los efectos sociales derivados de la pobreza o de la búsqueda constante de la supervivencia en un sistema político desigual, pero, por otro lado, al saber más de los personajes, se pierden matices de terror o reflexión en el espectador ya que el guion resulta más transparente que enigmático. Por otro lado, en el final de *Joker* se contempla una explosión de gozo anárquico, de liberación sexual y violenta que desafía los límites de lo moral que lleva a la película al terreno de lo tabú: la erótica de la crueldad. En pocas palabras, resultaría poco probable que el espectador, tras pasar casi dos horas viendo sufrir a Arthur, no disfrute viendo su metamorfosis en «mesías» contra el *statu quo*, manifestado por el movimiento *Kill the rich* en la película. Obviamente, el cineasta no puede ser acusado de hacer «propaganda amoral» ya que «explicar» no conlleva «justificar».

En conclusión, se trata de un nuevo cine revanchista contra las frustraciones del mundo contemporáneo desde un prisma social y político, lo que denota el interés de la audiencia y de los productores de los

grandes estudios en hacer un cine de masas cada vez más concienciado con la realidad social. Aparicio y Ruiz (2022) lo ilustran muy bien cuando se refieren a la «saga secuela» de Harry Potter, titulada *Animales fantásticos y dónde encontrarlos*, en este caso la más reciente de la misma, *El secreto de Dumbledore* (2022): «Algo se ha roto. Se ha perdido esa idea de refugio, de lugar seguro, se ha pervertido la fantasía al obligarnos a pensar como adultos. A disfrutar, sí, pero con cuidado». Los autores se refieren a cómo en los dos primeros minutos de la película, recordemos ambientada en el mundo de la magia y siempre con un pie en el diálogo sobre la tolerancia, amistad y ecologismo, se asesina con crueldad a dos criaturas de forma gráfica en pantalla. «Hay oscuridad, sí, pero también la había en la saga original sin que por ello se abandonase a la crueldad. Todo un abismo lumínico y cromático separa *La piedra filosofal* y *Las reliquias de la muerte*» (Aparicio y Ruiz, 2022).

Efectivamente, algo ha cambiado. La crueldad parece haberse apoderado, con su estilo gráfico y abyecto, de las sagas que, habiendo oscuridad en ellas, no se bañaban en la misma. Parece que algo se ha roto en la cultura de masas y que también influye en el cine de superhéroes, cada vez más cercano a reflexiones sobre los «antihéroes». De alguna manera está naciendo un nuevo cine de masas, semejante al de los *bad boys de Hollywood de los 70*, oscuro e hiperrealista, pero con la búsqueda de la «reparación social» o desde la intencionalidad de abrir debate a toda costa, a medio cruce entre el cinéfilo y el cinéfilo.

7. BIBLIOGRAFÍA

Abela, A. (2002). *Las técnicas de Análisis de Contenido: Una revisión actualizada*. Fundación Centro Estudios Andaluces, Universidad de Granada. <https://bit.ly/37JmvBI>

Ahuvia, A. (2001). Análisis de contenido tradicional, interpretativo y basado en la recepción: mejora de la capacidad del análisis de contenido para abordar cuestiones de interés pragmático y teórico. *Investigación de Indicadores Sociales* 54, 139–172. <https://doi.org/10.1023/A:1011087813505>

Aparicio y Ruiz (2022). ‘Animales fantásticos: Los secretos de Dumbledore’. La maleta, la bruja y el armario. *Jot down (El país)*. bit.ly/3tNbueK

Ariza Lázaro, S. (16 de marzo de 2022). Crítica de ‘The Batman’: dando la razón a Scorsese. *Diariocrítico.com*. bit.ly/44hlkFa

Aumont, J. y Marie, M. (1988). *L’analyse des films*. París, Francia : Nathan.

Balló, J. y Pérez, X. (2022). *La semilla inmortal. Los argumentos universales en el cine*. Barcelona, España: Anagrama.

Baracco, Alberto. (2017). *The King of Comedy: The Film World as Representation*. 10.1007/978-3-319-65400-3_8.

Bordwell, D. (1995). *El significado del film. Inferencia y retórica en la interpretación cinematográfica*. Barcelona, España: Paidós.

Bordwell, D. y Thompson, K. (1995). *El arte cinematográfico*. Barcelona, España: Paidós.

Battle, D. (28 de febrero de 2022). Crítica de «Batman», de Matt Reeves, con Robert Pattinson, Zoë Kravitz, Jeffrey Wright, Paul Dano, Colin Farrell y John Turturro. *Otrosines.com*. bit.ly/3OHfwur

- Biskind, P. (2021). *Moteros tranquilos, toros salvajes. La generación que cambió Hollywood*. Barcelona, España : Anagrama.
- Blake, R.A. (2017) Inside Bickle's Brain: Scorsese, Schrader, and Wolfe on Psychological Realism, *Journal of Popular Film and Television*, 45(3), 139-151, DOI: 10.1080/01956051.2017.1293604
- Bloom, H. (1992). *La cábala y la crítica*. Caracas, Venezuela: Monte Ávila.
- Bloom, H. (1995). *El canon occidental. La escuela y los libros de todas las épocas*. Barcelona, España: Anagrama.
- Burnstein, S. (21 de febrero de 2022). Este es el hombre que impuso su arriesgada visión en ‘The Batman’. *Los Angeles Times*. bit.ly/3KO22QX
- Campás, J. (2007). *El hipertexto*. Barcelona, España: UOC.
- Cirlot, J.E. (1992). *Diccionario de símbolos*. Barcelona, España: Labor.
- Çöteli, S. (2020). The concept of social (in)justice and its portrayals in Todd Phillips's Joker. *Communication today*, 11(2), 36.45. bit.ly/45WG87i
- Deleuze, G. (1983). *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*. Barcelona, España: Paidós.
- Fear, D. (28 de febrero de 2022). ‘The Batman’: The Dark Knight Returns, More Moody, Emo, and Enraged Than Ever. *Rollingstone.com*. bit.ly/3QLedSD
- Felipe, F. (2017). Cuando el destino nos devore. De apocalipsis zombis e indigestas distopías. En: *Distopía y cine. Futuro (s) imperfecto (s)* (pp. 79-87). Filmoteca de Navarra (Colección Nosferatu).
- Freire, A. y Vidal-Mestre, M. (2022). El concepto de antihéroe o antiheroína en las narrativas audiovisuales transmedia. *Cuadernos.info*, (52), 246-265. <https://doi.org/10.7764/cdi.52.34771>
- Genette, G. (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid, España: Taurus.
- Giglioli, D. (2017). *Crítica de la víctima*. Barcelona, España: Herder.
- Gómez, F.J. (2006). *El análisis del texto fílmico*. Valencia, España: Universitat Jaume I.
- Gómez Gil, P. S. (2014). La desintegración del sueño americano en el cine de Martin Scorsese. *Fotocinema. Revista Científica De Cine Y Fotografía*, (9). <https://doi.org/10.24310/Fotocinema.2014.v0i9.5969>
- Gutiérrez Correa, M. (2014). El cine de autor del cine moderno al cine posmoderno. *Razón Y Palabra*, 18(2_87), 288-305. <http://bit.ly/3at1rmG>
- Han, B.C. (2016). *Topología de la violencia*. Barcelona, España: Herder.
- Hernández Sampieri, R., Fernández Collado, C. y Baptista Lucio, P. (2014). *Metodología de la investigación*. México, México: McGraw Hill.
- Howell, A. (2021). «I didn't know if I even really existed. But I do»: music, dance, and the performance of male identity in Joker. *New Review of Film and Television Studies*, 19(1), 78-88, DOI: 10.1080/17400309.2020.1861880
- Iglesias, E. (2022). El viaje del antihéroe. *Caimán Cuadernos de cine*, (162).

- Imbert, G. (4 de diciembre de 2010). Información y discurso de la actualidad. *gerardimbert.blogspot.com*. <https://bit.ly/37B1xoI>
- Imbert, G. (2017). *Cine e imaginarios sociales: El cine posmoderno como experiencia de los límites*. Madrid, España: Cátedra.
- Juárez, D. (4 de febrero de 2016). Le pidieron más sangre en sus noticias y acabó suicidándose en directo. *La vanguardia*. bit.ly/3pcrOqA
- Jullier, L. (2002). *¿Qué es una buena película?* Barcelona, España: Paidós.
- Kilgore, M. (2011). Kierkegaard's either/or via Scorsese's Neither/nor: Taxi driver and King of comedy. *The Heythrop journal*, pp. 1009-1020. <https://doi.org/10.1111/j.1468-2265.2010.00607.x>
- King, A. (25 de enero de 2022). 'The Batman' : Matt Reeves Was Influenced by 'Taxi Driver' and 'Chinatown' for His Caped Crusader. *Collider.com*. bit.ly/3quXjNn
- Lemire, C. (6 de marzo de 2022). The Batman. *Rogerebert.com*. bit.ly/45frN52
- Lerer, D. (28 de febrero de 2022). Estrenos: crítica de «Batman», de Matt Reeves. *microspiacine.com*. bit.ly/3Emq0zr
- Lipovetsky, G. y Serroy, J. (2009). *La pantalla global. Cultura mediática y cine en la era hipermoderna*. Barcelona, España: Anagrama.
- Losilla, C. (2000). *Taxi Driver/Johnny Guitar*. Dirigido por.
- Martin, B. (2014). *Hombres fuera de serie*. Barcelona, España: Ariel.
- Martínez, L. (3 de marzo de 2022). The Batman: Un soberbio espectáculo al anochecer o lo contrario del pastoso Spider-Man que tanto gusta. *El mundo*. bit.ly/3YKgwHA
- Monterde, J.E. (2000). *Martin Scorsese*. Madrid, España: Cátedra.
- Müller, J. (ed.). (2005). *Lo mejor del cine de los 70*. Barcelona, España: Taschen.
- Naciones Unidas. (2023). Situación y perspectivas de la economía mundial. Resumen ejecutivo. *desapublications.un.org*. Disponible en: bit.ly/3qvivTv
- Narbona, R. (17 de junio de 2019). 'Taxi Driver': el minuto de gloria de Travis Bickle. *El español*. bit.ly/3JgQCo8
- Noguez, D. (1980). Fonction de l'analyse, analyse de la fonction. En : Aumont, J. y Leutrat, J.L., *Théorie du film*. Albatros.
- Órtiz, E. (2017). Investigar en artes: De cómo la intertextualidad alimenta los procesos creativos de la escena. *ASRI: Arte y Sociedad. Revista de investigación*, (12). bit.ly/45iyfU
- Osvaldo, G. (2016). El texto como palimpsesto. Reflexiones en torno a la lectura literaria. *Revista chilena de literatura*, (93), 215-234. bit.ly/47BF0Xn
- Quintana, A. (2022). Los marginados de la ciudad virtual: la infrapolítica en Joker de Todd Phillips y Parásitos de Bong Joon-ho. *Fotocinema*, (24), pp. 29-43. bit.ly/3J3D3Zj

- Quintana, F. (1980). Intertextualidad genética y lectura palimpséstica. *Castilla: Estudios de literatura*, 15, 169-182. [bit.ly/3OK5RI2](https://doi.org/10.1016/j.3OK5RI2)
- Saad, N. (23 de octubre de 2019). ¿‘Despreciable’? ¿De verdad? Jefe de Disney azota a leyendas de Hollywood que atacan a Marvel. *Los Angeles Times*. [bit.ly/42tqWvj](https://doi.org/10.1016/j.42tqWvj)
- Scott, A.O. (1 de marzo de 2022). ‘The Batman’ Review: Who’ll Stop the Wayne? *New York Times*. [bit.ly/3P0I4pV](https://doi.org/10.1016/j.3P0I4pV)
- Tan, C. (2021). A Jungian y Nietzschean approach to Todd Phillips' Joker. *Litera*, 31(1), 423-444. <https://doi.org/10.26650/LITERA2020-802745>
- Tarantino, Q. (2023). *Meditaciones de cine*. Madrid, España: Reservoir Books.
- Tejeda, C. (2020). Grupo salvaje o la melancólica mirada de Sam Peckinpah a un mundo que agoniza. En Marta Villarreal y Ricardo Sánchez Ramos (eds.): *Cine que hoy no se podría rodar*. Madrid, España: Solaris (Textos de cine), pp. 91-104.
- Thompson, R. (1976). Interview: Paul Schrader. *Film comment*. [bit.ly/43mVjyt](https://doi.org/10.1016/j.43mVjyt)
- Valhondo-Crego, J.L., y Vivas Moreno, A. (2021). Lectura crítica del relato audiovisual como fuente de información en el filme Taxi Driver. *Investigación bibliotecológica*, 35(87), 171-186. <https://doi.org/10.22201/iibi.24488321xe.2021.87.58342>
- VanArendonk, K. (28 de marzo de 2017). 13 Signs You’re Watching a ‘Prestige’ TV Show. *Vulture*. <https://bit.ly/2QDE8id>
- Viana-Vivanco, E., Flores-Pereira, A. A., Alvarez-Baeza, A., Janssen-Aguilar, R., y Méndez-Domínguez, N. I. (2020). La baraja del Joker: factores desencadenantes de la conducta agresiva en el paciente con afección pseudobulbar. *Revista De Medicina Y Cine*, 16(3), 165–174. <https://doi.org/10.14201/rmc2020163165174>
- Virilo, P. (1998). *La estética de la desaparición*. Barcelona, España: Anágra