



Las opiniones y los contenidos de los trabajos publicados son responsabilidad de los autores, por tanto, no necesariamente coinciden con los de la Red Internacional de Investigadores en Competitividad.



Esta obra por la Red Internacional de Investigadores en Competitividad se encuentra bajo una Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-SinDerivadas 3.0 Unported. Basada en una obra en riico.net.

Joker: análisis psicosocial de una innovación cinematográfica

Riccardo Sironi¹

Resumen

“Joker” (2019) representa una innovación en el género de súper – héroes y fue al mismo tiempo un éxito a la taquilla. El filme alcanza un nivel artístico alto que requiere de un cuidadoso proceso hermenéutico para comprender tanto la semiótica de la imagen, como la psicología del personaje principal y el dinamismo de su evolución. El artículo examina la conducta de Arthur Fleck para demostrar que la relación con los protagonistas de “Taxi Driver” (1976) y “The king of comedy” (1983) resulta incorrecta en cuanto la patología y el deseo de afirmación del intérprete de “Joker” no son un reflejo exacto de aquellas propuestas en las dos películas de Scorsese. El último apartado del artículo analiza bajo una óptica psicosocial el éxito mercadológico del filme.

Palabras claves afecto pseudobulbar, trastorno de estrés post traumático, obsesión, cine de súper – héroes

Abstract

“Joker” (2019) represents an innovation in the superheroes’ genre and at the same time was a commercial success. The movie achieves a high artistic level and requires a careful hermeneutic process to understand its image semiotic, the main character’s psychology and his dynamic evolution. The article examines Arthur Fleck’s conduct to demonstrate that the proposed relationship with the protagonists from “Taxi Driver” (1976) and “The king of comedy” (1983) protagonists is mistaken, because the pathology and desire of success that interest the interpreter of “Joker” are not an exact reflect of those proposed in Scorsese’s movies. The last part analyses the film’s marketing success under a psychosocial view.

Keywords. Pseudobulbar syndrome, post-traumatic stress disorder, obsession, and superheroes’ cinematography.

¹ Universidad de Guadalajara-CUCEA.

Diferencia del tipo psicológico entre Arthur Fleck, Travis Bickle y Rupert Pupkin

La película de Todd Phillips, *Joker* (2019) representa una innovación en el género cinematográfico de súper – héroes, y una elevación estético – artística de lo que se solía considerar como mero cine de acción, principalmente para los aficionados de comics.

Muchos críticos evidenciaron una llave de lectura y de análisis del texto poniendo el hincapié acerca de una posible analogía narrativa con “*Taxi driver*” (Scorsese, 1976) y con “*The King of comedy*” (Scorsese, 1983). Claramente hay fuertes puntos en común entre Rupert Pupkin, Travis Bickle (los protagonistas de las películas de Scorsese) y Arthur Fleck, el maquiavélico guasón homicida, pero, según mi punto de vista, sería un error unificar los trastornos psicológicos de los tres en una única representación manifiesta.

Intención de este ensayo es doble: por una parte, proponer un análisis psicológico y narrativo de la película de Phillips; por otro lado, identificar y ordenar los elementos sociológicos y mercadológicos que permitieron el gran éxito del filme para definir una posible corriente cinematográfica que fortalezca el carácter intelectual de películas usualmente consideradas como espectaculares.

A primera instancia es importante examinar unas diferencias principales entre Travis Bickle y Arthur Fleck bajo el punto de vista patológico: Travis es la encarnación de un shock post traumático debido a la experiencia bélica que le conlleva un insomnio nervioso; desde el punto de vista sociológico, el sujeto es un mero espectador de la realidad y ajeno a alguna relación interpersonal. Es el sujeto escopófilo por antonomasia, en donde la escopofilia, definida por Freud (1905) se entiende como una perversión

a) si es exclusivamente limitada a los órganos genitales; b) si rebasa el sentimiento de disgusto [...] c) si en vez que constituir una función preparatoria de la normal relación sexual, la sustituye [...] En el caso de perversiones que están directamente en relación con el mirar y el ser visto, [...] la finalidad sexual asume dos formas, una activa y una pasiva (p. 11. Traducción del autor)

Travis es un continuo espectador de la realidad (sujeto pasivo) tanto desde el taxi, como en su intimidad mediante la sustitución de una normal relación sexual con espectáculos de tipo pornográfico.

Esto es suficiente a marcar una sustancial diferencia con Arthur Fleck, el cual, parecería tener un apego edípico con su madre: es Arthur quien la cuida y la ayuda en todos actos cotidianos, al punto que pueda considerarse un sujeto activo en la manifestación de su

sexualidad. Es difícil definir la conducta sexual de Arthur, más bien parece que la responsabilidad que se asume en cuidar su mamá es casi un factor castrante que reprime su libido y obliga al sujeto a crearse representaciones eróticas a través de delirantes proyecciones mentales.

Arnalich Jiménez et al. (2003) definen el delirio como

una falsa creencia basada en una inferencia incorrecta relativa a la realidad externa, que es firmemente sostenida, [...] a pesar de cuanto constituye una prueba o evidencia incontrovertible y obvia de lo contrario. El delirio no es una enfermedad sino un síntoma (p. 1)

Entre las formas con las cuales el delirio se manifiesta, el “Eroto maniaco [se considera como la] convicción de ser amado por una persona de una categoría superior.” (ibídem) Obviamente, el delirio de Arthur Fleck consta en creer ser amado por su vecina de casa que en realidad lo desconoce. La escopofilia de Travis y el delirio de Arthur se basan en dos conceptos diferentes: la primera es de tipo perceptivo; el segundo es de tipo representativo, considerando la diferenciación delineada por Jaspers en donde: “las percepciones son corpóreas y se originan en el espacio objetivo exterior mientras que las representaciones son incorpóreas y provienen del mundo subjetivo interior.” (citado en Roja Malpica, 2010, p.1).

A la luz de esta diversidad, las proyecciones pornográficas a las que Travis asiste actúan en su subconsciente mediante una identificación con las imágenes de la pantalla, propiciándole un placer de tipo perceptivo; los delirios de Arthur son meras representaciones endógenas aptas a satisfacer una “normalidad” erótica subjetiva que lo aleje de la hipotética relación edípica con su madre.

Entonces, ¿Por qué al estreno de la película había quien evidenció la relación entre Travis Bickle y Arthur Fleck? Sin un análisis psicológico de los personajes, la analogía comportamental entre los dos viene sugerida en las mismas películas porque los dos protagonistas miman con la mano el acto suicida de dispararse; de hecho, los dos son inicialmente espectadores de la realidad, solamente al final se convierten en actores que la colectividad represiva no logra detener padeciendo por manos de ellos.

Esto es obviamente a un análisis superficial, hay diferencias tanto sociológicas, como psicológicas que es bueno puntualizar a continuación.

El trastorno de estrés post traumático en Travis Bickle

Para analizar en el detalle las diferencias psicológicas entre Travis Bickle y Arthur Fleck, es mejor examinar de forma aislada a los dos protagonistas. Se considere inicialmente el tipo psicológico de Travis Bickle: su conducta social es patentemente influenciada por la experiencia bélica del Vietnam que es el elemento narrativo introductor en el sintagma inicial de “Taxi Driver”; Travis padece de un trastorno de estrés postraumático que la página web Mayo Clinic define como: “una enfermedad de salud mental desencadenada por una situación aterradora, ya sea que la hayas experimentado o presenciado. Los síntomas pueden incluir reviviscencias, pesadillas y angustia grave, así como pensamientos incontrolables sobre la situación.” La misma página web delinea que los síntomas del trastorno de estrés postraumático (TEPT)

a veces pueden no aparecer hasta años después. Estos síntomas ocasionan considerables problemas en situaciones sociales o laborales y en las relaciones. [...] Los síntomas del trastorno de estrés postraumático por lo general se agrupan en cuatro tipos: recuerdos intrusivos, evasión, cambios en el pensamiento y en los estados de ánimo, y cambios en las reacciones físicas y emocionales. Los síntomas pueden variar con el paso del tiempo o según la persona.

Para este propósito, es interesante anexar lo que Corzo (2009) afirma acerca de la sociedad estadounidense después de la guerra en Vietnam:

se estima que la guerra de Vietnam (1964-1973) dejó unos 70.0000 veteranos con enfermedades mentales y el denominado síndrome post-Vietnam se diagnosticó con una alta frecuencia en la década de 1970 [...] siendo así como se inicia una nueva época, con el reconocimiento de la comunidad científica, para esta entidad nosológica. (p. 84)

El insomnio es seguramente la conducta manifiesta del síntoma de TEPT de Travis, además de su incapacidad a relacionarse con las personas; ésta última, pero es socialmente “correcta” en cuanto Travis es diferente de los que no conocieron subjetivamente la experiencia traumática de la guerra y que se demuestran incapaces de comprender las necesidades de inclusión y aceptación a las que anhela el protagonista. Sarrais *et al.* (2007) clasifican el insomnio diferenciándolo entre

un insomnio extrínseco debido a factores ambientales tales como [...] situaciones de

estrés (problemas de tipo laboral, familiar, de salud...) y un insomnio intrínseco debido a factores personales como el insomnio psicofisiológico [...] El insomnio acompaña a la casi totalidad de las enfermedades psiquiátricas. Aproximadamente alrededor de un 40% de los pacientes con insomnio presentan un trastorno psiquiátrico. [...] En el trastorno de estrés postraumático son las pesadillas con reviviscencias o flash-backs recurrentes, que se dan en el 70% de los pacientes, las que impiden el sueño reparador.

Nada se sabe de Travis acerca de su flashback o de las pesadillas que le provocan el estrés postraumático; la película se centra más bien en la representación manifiesta del trastorno del protagonista y en su divergencia individual que le impide unificarse con la sociedad en la que se quiere incluir de regreso de la guerra. En ésta óptica, la pornografía representa para Travis un alivio involuntario para su desahogo sexual, siendo él incapaz de encontrar una correcta sintonía tanto subconsciente, como voluntaria, apta a consentirle formar una pareja con la mujer de la cual está obsesionado.

La película “Taxi driver” fotografió una situación individual bastante común para la época, insertándola en una ciudad ajena a la guerra militar, pero metida en una continua guerra de tipo colectivo ejercida mediante las hipocresías y las respetables apariencias, y mediante los códigos anticonformistas dictados por la violencia y la criminalidad.

Travis Bickle se encuentra “obligado” a su acto de violencia final: es la *condicio sine qua non* para ser definitivamente aceptado y pasar desde sujeto pasivo hasta sujeto activo. No solo, sino que su represaría final tiene una estructura planeada estratégicamente como si se tratara de la preparación de una batalla; Travis, en otras palabras, cambia su escenario de guerra desde el Vietnam, hacia la ciudad y su TEPT en un dado sentido lo “ayuda” permitiéndole permanecer incluido en un ámbito marcial hasta cuando su batalla final le consiente de modificar su condición social y, quizás, de sanarse de su TEPT. Toda la película es un metafórico “on the road” que representa la formación de Travis para tomar conciencia de su condición interior y adaptarla al contexto ambiental. El proceso metacognitivo hacia su esencia, representa el enorme esfuerzo del protagonista para regresar a la normalidad de su condición psicológica.

La página web Mayo Clinic afirma que “El tratamiento del trastorno del estrés postraumático puede ayudar a que recuperes la sensación de control sobre tu vida” e identifica diferentes tipos de terapias, entre las cuales:

Terapia cognitiva. Este tipo de terapia de conversación te ayuda a reconocer las formas de pensar (patrones cognitivos) que hacen que te quedes estancado, por ejemplo, con

modos negativos o inexactos de percibir situaciones normales. En el caso del trastorno de estrés posttraumático, la terapia cognitiva a menudo se usa junto con la terapia de exposición.

Terapia de exposición. Esta terapia conductual ayuda a que te enfrentes en forma segura con lo que te asusta para que puedas aprender a encararlo de forma efectiva. La terapia de exposición puede ser específicamente útil para las reviviscencias y las pesadillas. Un enfoque a la terapia de exposición hace uso de los programas de realidad virtual que te permiten volver a encontrarte en la situación en la que pasaste por el trauma.

El recorrido terapéutico de Travis, entonces, se cosifica en la redacción de una auto confesión escrita en un diario que parece una especie de diálogo con la parte “sana” de su subconsciente; parte “sana” que se manifiesta mediante el proceso cognitivo del sujeto: cognitivamente hablando, Travis está totalmente en grado de razonar y de identificar su incapacidad de incluirse en el ambiente en el cual vive, entonces la terapia cognitiva del protagonista tiene una estructura de tipo gestáltico y es necesaria para su definitiva toma de conciencia acerca de su TEPT y para mover los pasos hacia la completa sanación individual. Lo que Travis necesita es sintonizar su individualidad en línea con su cognitivismo para aniquilar las diferencias de experiencias ambientales con la sociedad que lo rodea y poder pasar de scopófilo sujeto pasivo en un perentorio actor protagónico. Para que esto se cumpla, Travis no trata de entrar a poco a poco en la sociedad, sino trata de conllevar su experiencia bélica en su entorno; el poder analítico de su mirada le hace entender que la ciudad en la que vive no es diferente de la jungla vietnamita en la cual prestó servicio para el ejército americano. Entonces, para salir de su TEPT no es suficiente una mera toma de conciencia de tipo gestáltico, sino que en su terapia de exposición Travis adapta las técnicas militares aprendidas en los marines para encarar su inconformidad psicológica, su reviviscencia traumática y solucionar sus pesadillas. La sola manera de solucionar sus traumas, entonces, no es aquella de encontrar una forma para alejarse de una conducta psicológica enferma, sino es aquella de aterrizar su conducta en un ámbito social de clase baja demostrando su pertenencia con el entorno en el cual vive.

Su batalla final es una metáfora mediante la cual el protagonista logra demostrar su valor personal; es una medalla a fijar al y necesaria para salir de su posición ajena y limitante de espectador del entorno al que pertenece y entrar en eso como un héroe en grado de ganar y derrumbar el componente nefasto de la sociedad americana de los años '70.

En otras palabras, Travis Bickle soluciona su TEPT difundiendo y compartiéndolo con

el ambiente en que vive; es la sola manera para que su esencia personal se haga visible y comprensible por ese contexto que inicialmente lo etiquetaba como enfermo y sociópata y que logró aceptar solo en el momento en que su subconsciente se manifestó en su conducta cotidiana, proporcionando una concreta solución para los problemas ordinarios que ni siquiera los políticos se preocuparon de atender para satisfacer sus demagógicas hipocresías.

El afecto pseudobulbar (ASB) y el carácter psicológico de Arthur Fleck

En este apartado se tratará de sondear la conducta psicológica de Arthur Fleck (diferente a la de Travis Bickle) y las causas que conforman el prelude a su conversión en uno de los villanos más famosos de la historia de los comics.

En primera instancia es importante diagnosticar la labilidad emocional que interesa Arthur Fleck y que se puede identificar en el afecto pseudobulbar el cual

se caracteriza por la presencia de una expresión emocional exagerada o inapropiada en relación con el contexto y que cursa típicamente con episodios de risa y de llanto. Se asocia con trastornos neurológicos que involucran daño cerebral [...] Los estallidos emocionales del ASB pueden causar vergüenza, ansiedad y depresión, y con frecuencia afectan la calidad de vida relacionada con la salud (CVRS). (Etcheverry, 2015 p. 1)

Ya se puede marcar una diferencia fundamental entre Travis y Arthur: el tipo psicológico de Travis es caracterizado por un trastorno, lo de Arthur, por un síndrome. Torres (2019) delinea la diferencia entre síndrome y trastorno

Un síndrome es un conjunto de síntomas que se dan juntos y que ya ha sido estudiado previamente y que, por tanto, ha sido identificado como un cuadro clínico vinculado con uno o varios problemas de salud. [...] Los síntomas que componen un síndrome pueden variar con el tiempo y por lo tanto este puede llegar a desaparecer [...]

Por trastorno puede entenderse simplemente una alteración del estado de salud normal debido o no a una enfermedad. El ámbito en el que es más frecuente hablar de trastornos es de la salud mental. Un trastorno mental suele ser entendido como un cambio desadaptativo (y, por tanto, problemático) que afecta a los procesos mentales. [...] En el caso de los trastornos mentales [...] muchas veces no queda muy claro si los desequilibrios bioquímicos asociados a algunos trastornos son lo que produce los síntomas o son un producto de una dinámica de interacción entre la persona y su entorno. De este modo, el concepto de trastorno sirve simplemente para describir las señales del estado de anormalidad y de alteración de la salud [...], mientras que el de enfermedad [...] incluye

las causas concretas (etiología) de la falta de salud.

Enseguida, en Joker el espectador entiende que hay algo insólito en el protagonista: antes de los títulos iniciales (de 0 hasta 1' y 26''), la película se abre con Arthur que se está maquillando para empezar a trabajar y, no obstante, trata mimar una sonrisa, una lagrima le baja desde el ojo derecho debido a su labilidad emocional. Este fenómeno se puede analizar según una perspectiva psicológica de tipo junguiano ya que

Desde la psicología junguiana es vital considerar las relaciones entre el inconsciente y el universo arquetipal implicado con lo consciente, y las representaciones simbólicas emergidas de dicha interacción. [...] En la psicología analítica es frecuente encontrar la referencia hacia estos opuestos, en donde se destaca lo patológico que puede ser para una persona o una sociedad el polarizarse en un extremo, citando casos que van desde las neurosis y las psicosis (Jung, 2010) [...] Pero en aras del proceso de individuación, aparece [...] la posibilidad de integración de opuestos, [...] representada en la antigua alquimia como un matrimonio o apareamiento de seres o abstracciones de seres opuestos. (Ramirez Gómez, 2014 pp. 157 – 158)

El afecto pseudobulbar es dualista y contradictorio entre conducta consciente y síntoma subconsciente: cada reacción exageradamente emotiva del protagonista contrapuntea situaciones sociales antitéticas: el llanto inicial es emblemático en este sentido en cuanto el protagonista se esfuerza en mimar una sonrisa marcadamente excesiva para aniquilar conscientemente y de forma simbólica ese llanto y esa tristeza que es emocionalmente atípica y patológica con respecto a la situación laboral que Arthur Fleck va a cumplir y que debería reflejar una despreocupada comicidad y una mera diversión. A continuación, se considerarán cuatro sintagmas emblemáticos para analizar la conducta dualista de Arthur en relación con su entorno social. Las secuencias son las siguientes:

- Desde 7'35'' hasta 9'08'': Arthur está regresando a casa en camión y trata divertir a un niño mediante las mímicas del rostro. La mamá del niño regaña a Arthur incentivándolo a evitar de molestar a su hijo.
- Desde 17'06'' hasta 17'17'': En el trabajo, Arthur tiene una risa demasiado enfática como reacción a un chiste de un compañero.
- Desde 43'03'' hasta 44'40'': Antes de iniciar su performance de cabaret, Arthur explota en una larga e incoercible risa.
- Desde 1h 5'30'' hasta 1h 7' 04'' en el baño de un cine, Arthur encuentra Thomas

Wayne y durante un dialogo conflictivo, inicialmente externaliza su enojo e inconformidad por la falta de respeto de Wayne hacia su mama, pero, al escuchar que su madre fue internada en un hospital psiquiátrico, Arthur explota en una profunda y sonora risa a la que Wayne reacciona golpeándolo en la cara.

Las secuencias que se escogieron entre las muchas que en la película manifiestan la labilidad emocional de Arthur, representan la síntesis perfecta del afecto pseudobulbar que padece el protagonista en el carácter dualista de su forma manifiesta: tres de las cuatro constan en reacciones antitéticas con respecto a las de un sujeto sano; esas experiencias ambientales denotan situaciones que normalmente desarrollarían reacciones de frustración, humillación, nerviosismo, hasta antagonismo y odio. La secuencia en el trabajo, al contrario, representaría una reacción normal si la risa fuera un poco más contenida y menos histérica. ¿Qué cosa demuestra todo esto? Principalmente dos cosas:

- 1) El síndrome de que está afecto Arthur es una clara manifestación conductual que necesita de una profunda investigación mediante una terapia de tipo junguiano para diagnosticar las causas etiológicas y el origen del dualismo entre comportamiento consciente y síntoma subconsciente.
- 2) Todas las manifestaciones representan un neto contraste entre el consciente sentimiento negativo que está viviendo el protagonista con la forma mediante la cual externaliza sus reacciones exageradamente antitéticas. Así, Arthur actúa de una manera incomprensible para su entorno social que hasta considera un desafío ulterior su conducta tan extrema. La risa sustituye todas las negatividades que el sujeto padece a lo largo de la película; casi podría considerarse como un mecanismo de defensa para ocultar su depresión, su frustración y su incompatibilidad con el ambiente que lo rodea.

La conducta de Arthur podría ser una representación patológica de la aforisma de Oscar Wilde cuando afirmaba que “El mundo rio siempre de sus tragedias, porque no había otro medio para soportarlas. Por consecuencia, las cuestiones que el mundo trató seriamente, pertenecen al lado cómico de la vida” (citado en Letteralmente, 2016 – 2019. Traducción del autor).

La labilidad emocional de Arthur es entonces una conducta que caracteriza el tipo psicológico del protagonista y su mecanismo de defensa en el momento en que se encuentra a encarar situaciones de incomodidad debidas a miedo o nerviosismo; tanto la risa histérica,

como la lagrima de la introducción de la película son manifestaciones de su inconformidad laboral o social. Sería presumido creer haber delineado un cuadro completo del protagonista analizando únicamente el afecto pseudobular: faltarían muchas teclas al mosaico; por ejemplo, ¿En qué momento exacto de su historia el protagonista se convirtió en un asesino? ¿Cuál fue el elemento detonante que inició Arthur al homicidio?

Contestar las siguientes preguntas limitándose a la causa etiológica de su síndrome excluiría conductas importantes en su tipo psicológico. Claro, la alteración de las emociones puede ser un factor determinante para el impulso de la agresividad; como nota Sosa Velásquez (2010)

El rol crítico del control que ejerce la corteza pre frontal en las conductas agresivas y disociales, fue primeramente reconocido en el contexto de lesiones corticales pre-frontales en comportamientos agresivos. Las lesiones que ocurran en la niñez y adultez sobre la corteza pre-frontal ventromedial resultan en una severa alteración de la emoción, que lleva a una disminución de discernimiento en la vida real. (p. 6)

Dado que la labilidad emocional de Arthur provoca una alteración de su emotividad y le produce un daño a nivel cerebral, es obvio que es sujeto a reacciones de tipo agresivo y violento; agresividad que le viene controlada bajo administración de psicofármacos. Es exactamente el momento en que se le niega la asistencia social y los fármacos que solía emplear que representa la deflagración impetuosa de su instinto violento y homicida.

A este punto es necesario hacer una pausa y considerar sintéticamente cuál puede ser una conducta típica de un asesino serial para poder entender cuál movimiento psicológico se desarrolló en Arthur. Sosa Velásquez (2010) define el asesino en serie (AS)

por la existencia de tres o más asesinatos en lugares y periodos temporales diferentes, con lapsos de tiempo de enfriamiento entre cada homicidio, el cual puede ser días, semanas, meses o años [...] Para establecer que un solo individuo ha cometido más de un homicidio, estos deben de relacionarse entre sí sea por métodos psiquiátricos o del comportamiento. Dentro de los métodos psiquiátricos se pueden encontrar evidencia tal como: pruebas de ADN o huellas digitales, pero en muchas ocasiones estas pueden estar ausentes, ante lo cual se requiere de la consistencia conductual del asesino. (p. 2)

Si se considera el comportamiento de uno de los más famosos asesinos seriales de Estados Unidos, Henry Lee Lucas, y se relaciona su tipo psicológico con aquello de Arthur Fleck, se puede constatar que los dos tienen muchos puntos en común.

The History Channel Iberia, reporta una lacónica biografía de Lee Lucas, denotando que los problemas familiares de Henry fueron la base para su instinto homicida en cuanto su mamá era una prostituta que maltrataba al hijo física y psicológicamente; no solo esto, sino que desarrolló en Henry un odio atávico en contra de las mujeres ya que a los tiempos del colegio lo obligaba a vestirse con ropa femenina.

Tanto Henry Lee Lucas, como Arthur Fleck, pasaron por situaciones de frustración tan extremas que la sola manera para restablecer su dignidad individual fue aquella de construirse un mecanismo de defensa agresivo y destructivo. Si se considera la visión de Mustaca (2018) del concepto de frustración se puede entender que

La frustración [...] se define [...] como la respuesta del organismo (conductual, fisiológica y neural) desencadenada cuando un sujeto experimenta una devaluación sorpresiva en la calidad o cantidad de un reforzador apetitivo, en presencia de señales contextuales o temporales previamente asociados con un reforzador de mayor magnitud. (p. 67)

Exactamente en la misma manera en que Henry Lee Lucas desarrolló un instinto misógino homicida, Arthur Fleck direccionó su agresividad hacia las personas que a lo largo de la película lo humillaron, lo sometieron, y le faltaron de respeto. Entonces, el afecto pseudobulbar de Arthur sumado con la frustración recibida, con la incompatibilidad hacia su entorno y con la interrupción de los psicofármacos constituye el tipo psicológico del sujeto marcándolo en su agresividad causada por el daño cerebral de su síndrome. De hecho, Arthur matará, en forma de venganza, todas las personas que inicialmente lo ofendieron y lo frustraron; encuentra también un desahogo en el matricidio como punición por haberle ocultado la verdad acerca de su pasado. Arthur, en una relación casi de amor – odio con la madre, no acepta la realidad de los acontecimientos y se siente como si hubiera sido traicionado por el desconocimiento de la experiencia de la madre en un hospital de higiene mental. En este caso el estado de frustración le fue causado por haber aniquilado de forma continua su individualidad y su subjetividad para dedicarse al cuidado de su madre, la cual le proporcionaba una imagen diferente de lo que realmente fue en los años anteriores. Arthur inicialmente dio todo para preservar el perfil que tenía de su mamá y cuando descubrió que ese no era real, percibió haber dejado todo su ser a una persona desconocida que no era aquella con la cual compartía su vida; para el sujeto esto representó haber aniquilado vanamente su esencia, y el homicidio se convirtió en la sola manera para reapropiarse de su identidad subjetiva.

Todos los homicidios de Arthur son mecanismos necesarios para conllevarlo a la conquista de su real identidad: todos los logros de su vida, tanto el respeto, como la fama los alcanzará mediante esa agresividad y violencia debida por los irreversibles daños cerebrales causados por el síndrome que padece. La fama y el reconocimiento social son otros componentes fundamentales a los cuales anhela Arthur, y son elementos de los cuales aparentemente está obsesionado que lo identifican con Rupert Pupkin, el protagonista de “The King of comedy”, esto, pero, representa el tema del siguiente apartado.

El diario y la obsesión por la fama

Lo que se expuso anteriormente demostró que hacer una analogía entre los tipos psicológicos de Arthur Fleck y Travis Bickle representaría un error. Sin embargo, quedan dos detalles todavía importantes que examinar: por una parte, la obsesión por la fama; por otra parte, el diario que tanto Travis, como Arthur redactan de forma continua y meticulosa.

Es oportuno iniciar por la parte que requiere más atención: la obsesión.

Galimberti (2006) afirma que la obsesión

Describe la condición de quien está obstaculizado por la necesidad incoercible de cumplir con determinados actos o de abstenerse por otros, o está obligado a detenerse con pensamientos o ideas particulares que no está en grado de evitar, repitiendo indefinidamente esta obligación a la cual no logra apartarse y de las cuales ni siquiera se siente satisfecho. Aunque el sujeto está consciente de la falta de sentido de sus acciones o de sus ideas obsesivas, no puede evitar de reproducirlas en una especie de ritual que [...]se muda en autónomo. (p. 731. Traducción del autor)

La obsesión es un fenómeno bastante común, sobre todo si se piensa que a un nivel inicial no se considera patológica, en cuanto actúa al nivel consciente del sujeto. Entonces, es oportuno preguntarse: ¿Arthur Fleck y Rupert Pupkin tienen la misma obsesión por la fama? Es demasiado superficial considerar análogas la ambición de los dos sujetos; más bien, el deseo de Arthur Fleck de participar a un talk show puede ser similar a lo de Sara Goldfarb, uno de los personajes de “Requiem for a dream” (Aronofsky, 2000)

Analizando bien las diferencias, se puede evidenciar que Rupert Pupkin, el protagonista de la película de Scorsese, es realmente obsesionado por la notoriedad, tan intensamente que le desarrolla un narcisismo de tipo “videocrático”, en el sentido que para él aparecer en televisión es sinónimo de poder y prestigio personal.

La situación de Rupert Pupkin es patentemente kafkiana, es una persona dispuesta a todo,

hasta a secuestrar al presentador Jerry Langford, para alcanzar la popularidad. Si se considera el trastorno de la personalidad narcisista como

un trastorno mental en el cual las personas tienen un sentido desmesurado de su propia importancia, una necesidad profunda de atención excesiva y admiración [...] Detrás de esta máscara de seguridad extrema, hay una autoestima frágil que es vulnerable a la crítica más leve. (Mayo Clinic)

Bajo este punto de vista, el tipo psicológico de Rupert puede considerarse narcisista ya que él admira excesivamente su imagen; la televisión, entonces, para Rupert es un soporte metafórico del agua en el mito de Narciso descrito por Ovidio. Rupert está enamorado de su imagen y para él lo importante es compartir ese enamoramiento a nivel colectivo, mediante un hipnotismo de masa que solamente la televisión lo puede ayudar a conseguir. Por otro lado, Arthur Fleck no por transmitir un enamoramiento de su imagen, sino lograr a trabajar como cómico, aunque fuera en un cabaret, no principalmente en tv. Esto lo inquieta porque el mobbing que padece por parte de su superior hace que se perciba como una persona incomprendida y que se convenza de la imposibilidad de su autorrealización; el solo modo que tiene para evitar de caer en esta manipulación es dedicar todos sus esfuerzos para demostrar lo contrario; por supuesto.

A demostración que el movimiento psicológico de Arthur es diferente de lo de Rupert, es suficiente analizar con atención la película desde el minuto 12'08'' hasta el minuto 15'12''. En esta secuencia, Arthur está viendo un espectáculo televisivo y la cámara se detiene por algunos segundos sobre su rostro permitiendo al espectador entender que el sintagma narrativo siguiente es una mera alucinación del protagonista. En ese segmento fílmico, Arthur se imagina entre el público de su talk show preferido y el conductor, Robert De Niro (quizás todavía en el papel de Rupert Pupkin), lo invita a bajar para aparecer en directa después de haber platicado con él y haber alabado a Arthur para dedicar su vida al cuidado de su mamá. Toda esta secuencia es una alucinación, y esto está confirmado porque el sintagma se cierra de nuevo con un primerísimo plano del rostro de Arthur a confirmación que lo anteriormente visto fue una proyección de su mente. Esta alucinación simboliza una necesidad del sujeto de ser comprendido y ser apreciado por lo que es y por lo que hace, cosa que en realidad nadie valora; es una representación mediante la cual el sujeto quiere comunicar su disentiimiento con la sociedad que lo pinta solamente con colores decadentistas identificando en el triunfo personal como la sola herramienta para el fortalecimiento de su ego y la confirmación de

su valor a un nivel masivo.

Una vez que se comprende que la secuencia antes descrita es una alucinación de Arthur, es fácil cambiar el término de comparación, mudándolo desde Pupkin a la señora Sara Goldfarb; es ella que tiene un movimiento psicológico análogo a lo de Arthur: imagina coronar su sueño de participar a un talk show y alucina ese momento tan importante en su vida. Quizás la invitación de participación que Sara recibió era una broma o un material publicitario, esto es difícil identificarlo, pero, representa el elemento detonante en la narración para que ella pueda iniciar su delirio de éxito.

Los momentos de triunfo de Sara y Arthur son una representación delirante de sus psiques, mientras la obsesión de Rupert es diferente porque él se imagina realmente, y no de forma alucinatoria, como un cómico afirmado; hasta habilita su sótano a espacio televisivo para entrenarse con la conducción de un programa.

La sola secuencia en la que Arthur prepara su conducta para estar delante de una cámara televisiva, pudiera hacer un eco a la actitud de Rupert, pero no representa la obsesión del protagonista de la película de Scorsese; Arthur simplemente imita y aprende la entrada en escena de un invitado para tener la certidumbre de portarse según las reglas televisivas. Bajo una óptica analítica cinematográfica, un punto en común entre Rupert y Arthur es seguramente el traje de las secuencias finales: los dos protagonistas están vestidos de rojo casi a simbolizar la sangre que costó a los dos comediantes ese momento de éxito y su aparición delante de la televisión; pero esto es también un prelude al dinamismo del carácter de los sujetos: el momento en que los personajes están vestidos de rojo, cambia su destino afirmando Rupert en el comediante que siempre anhelaba ser, y Arthur en uno de los villanos más famosos de los comics.

A este punto el perfil psicológico de Arthur queda sintéticamente completo, hay solamente un elemento que necesita analizarse: el diario que el protagonista redacta y que pone de nuevo una analogía narrativa y psicológica con Travis Bickle.

Iniciando con *Taxi Driver*, Ravasio (2007) nota que

la narración procede gracias al diario escrito por el protagonista: la misma voz del personaje lee los extractos de su diario [...] la voz del narrador se inserta tal vez en el tejido narrativo sin alguna aparente relación con el diario [...], no sabemos entonces si se trate de palabras escritas en precedencia, o si es la voz interior del protagonista a hablar. Scorsese y Schrader parecen haber querido emplear esta estrategia narrativa para ofrecer al espectador una narración “desde el interior”, rigurosamente subjetiva, de las historias. análogamente a cuanto pasaba, con gran eficacia, en las obras de Bresson. (p. 334.

El diario de Travis, tiene un doble fin: desde un punto de vista cinematográfico, necesita para crear una narración interior, como si el cuento fuera una representación subjetiva de la realidad del protagonista; desde un punto de vista psicológico, el diario simboliza la terapia de exposición necesaria para la toma de consciencia del sujeto en el tratamiento del TEPT.

Analizar el diario como una forma análoga entre Travis y Arthur sería un error: Scorsese emplea el diario tanto para hacer un homenaje narrativo al cine de Bresson, como para representar el proceso terapéutico del protagonista; Todd Phillips basa la narración de Arthur mediante sus delirios; el diario no tiene fin terapéutico porque el tratamiento del afecto pseudobulbar requiere diferentes atenciones respecto al TEPT que necesita de una toma de conciencia casi gestáltica por parte del sujeto. Más bien, el diario redactado por Arthur es una concretización de su psique y del desorden mental que tiene; esto se puede entender bajo un superficial examen grafológico y de la desorganización con la cual Arthur impuesta la estructura de las páginas manuscritas.

Entre todas las secuencias en las que el diario figura al interno de la película, se consideren los siguientes dos sintagmas:

- Desde 5'53'' hasta 6'32'' El protagonista enseña su diario al psicólogo que lo tiene en cura.
- Desde 25'49'' hasta 26'52'' Se encuadra el diario de Arthur mientras está en un teatro de cabaret, luego, después de un corte, el protagonista sigue escribiendo en su casa. La secuencia termina después que Arthur haya escrito, con la mano izquierda, "the wrost part about having a mental illness is people expect you to behave as if you dont"

Estos dos sintagmas marcan una total diferencia entre la estructura del diario de Travis con aquella de Arthur: Travis nunca comenta tener una enfermedad, porque su TEPT requiere de una toma de conciencia acerca de su malestar para poder iniciar el proceso de sanación y el diario que redacta es parte de este proceso metacognitivo; si fuera consciente de su enfermedad, entonces, el sujeto se consideraría sanado. Arthur reconoce estar enfermo y tiene en su cartera una tarjeta donde explica los síntomas de su desequilibrio mental, ese es el motivo por el cual inició un proceso terapéutico.

En la película hay otros momentos en los cuales se puede ver el desorden mental reflejado

en el diario de Arthur, por ejemplo, cuando se imagina como cómico de cabaret (desde 43'03'' hasta 44'40'').

Entonces, si la narración de Travis tiene un recorrido lineal está descrita mediante la lectura o la redacción lineal de su diario, la historia de Arthur, encuentra en las páginas de su diario la confirma del trastorno mental del protagonista; por ejemplo, en la secuencia en la cual redacta con la mano izquierda la frase: “people expect you to behave as if you dont” se podría interpretar como una representación de la doble personalidad de Arthur identificada en las continuas antítesis presentes en la película: diferencia entre realidad y delirio, entre conducta normal y patológica, entre soledad y convivencia; diferencia entre la real personalidad de un individuo y como ese se percibe en la sociedad, entre verdad y mentira, entre apariencia y esencia concreta del ser humano, y, más en general, confusión entre los conceptos de bien y mal.

Cuanto dicho anteriormente representa una síntesis de las diversidades psíquicas y conductuales entre los protagonistas de las películas de Scorsese con Arthur Fleck; además, se delinearon unos puntos analíticos importantes que hasta la fecha no se consideraron para aclarar los perfiles de los tres sujetos que la opinión común está poniendo en analogía, olvidando de examinar a detalle las heterogeneidades psicológicas entre los personajes.

Quedan abiertas unas preguntas acerca del éxito de la película que será bueno estudiar en el siguiente apartado.

Mercadotecnia y éxito de la película

Las preguntas que podrían constituir el centro neurálgico de este apartado son las siguientes: ¿qué es que determinó el éxito de la película de Todd Phillips tanto en el público como en la crítica? ¿Cuál es el aspecto psico – social que permitió al público amar una película de cine de arte profundamente difícil bajo el punto de vista analítico? Contestar estas preguntas en ámbito mercadológico es interesante porque “Joker” no es un tipo de película distintiva del cine de súper héroes, no tiene ningún efecto especial, requerido por ese género; son muy limitadas las referencias al comic “Batman”; además, no respeta la narrativa centrada en el “bueno” o en el héroe que logra a derrotar al villano.

Todd Phillips, más que en Batman parece se haya basado en otra historia, la de John Wayne Gacy, el serial killer nacido en Chicago en el 1942 que se disfrazaba de payaso cuando cumplía sus crímenes. Un estudio criminal reporta sintéticamente que John Wayne Gacy “Actuaba en los hospitales como "Pogo" el payaso. Pero en la realidad, nadie se imaginaba su verdadera personalidad.” Esta breve cita, brinda a este análisis una buena fuente de

información, en cuanto Arthur actúa como payaso en un hospital infantil y es justo en ese hospital cuando se le cae la pistola que llevaba consigo, casi para referirse indirectamente a Gacy; no solo eso, sino que el lugar de cabaret en donde Arthur se exhibe en el palco escénico se llama Pogo's, exactamente el nombre que Gacy otorgó a su personaje.

De esta manera se puede entender que la película Joker es totalmente atípica al punto que es difícil considerarla por completo como perteneciente al género de súper – héroes ya que faltan los rasgos básicos para incluirla en esa categoría de cine. La página web Cineteca explica las características que una película tiene que tener para ser considerada perteneciente al género de súper – héroes:

Todas las películas de súper – héroes derivan de los comics de las casas editoriales estadounidense Marvel Comics (el hombre araña, los fantásticos cuatro, X – Men...) y de la DC Comics (Superman, Batman...). El súper – héroe tiene grandes poderes (o increíbles habilidades) que emplea para hacer triunfar el “bien” en contra de otros súper – héroes “villanos” (caracterizados por una total ausencia de escrúpulos y gran sed de potencia y, en general, a su vez dotados de súper poderes) [...] El súper – héroe intercepta el deseo del adolescente (y no solo de él) de identificarse en un ser con recursos extraordinarios y con las características físicas de género bastante hipertróficas. (Traducción del autor)

“Joker” no posee las calidades descritas en la cita anterior, por eso no puede catalogarse como película de súper – héroes; si se considera el concepto de súper – héroe como alegoría del súper – hombre nietzscheano, entonces, la visión decadentista de la película la aleja de forma ulterior a esta clasificación. El éxito del filme y la relación con la saga cinematográfica de Batman fue principalmente una consideración de los espectadores que vieron los delirios y las patologías de Arthur Fleck como el elemento principal y como motivo detonador de la furia homicida del futuro villano. También las breves comparsas de Thomas Wayne y de Bruce Wayne (quién se convertirá en el célebre hombre – murciélago), así como el nombre Gotham City presente en el periódico (50'23'' – 51' 06'') fueron suficientes para el proceso mercadológico de “Joker” y para que los aficionados del comic de la DC, pudieran iniciar una difusión de la misma como si fuera la historia de la conversión de Fleck a súper – hombre o, mejor, al antagonista de un súper – héroe.

Todd Phillips, por su lado, explotó esta visión porque de ayuda a la difusión de la película, aunque fuera innecesario visto el reconocimiento de la crítica y la triunfante participación del filme en los mejores festivales cinematográficos mundiales; utilizó nombres de

personajes del comic y la ambientación de la película en una hipotética Gotham City solamente por fines publicitarios. Si la película fuera ambientada, por ejemplo, en Nueva York y Thomas y Bruce Wayne tuvieron otros nombres, ¿Cuál pudiera ser la relación de la película con el comic? Ni siquiera el ropaje que viste Arthur Fleck cuando asesina al conductor del talk show puede ser en directa relación con lo del clown del comic en cuanto éste último viste un traje morado y no rojo.

Desde un punto de vista de marketing el filme supo utilizar los elementos que pudieran considerarla como un “franchising” de la saga iniciada con Tim Burton en el 1989; fue exactamente Burton el primero que trató de modificar la ambientación creando atmósferas tétricas y neo expresionistas para su *Batman* (1989) y su *Batman Returns* (1992), película en la cual delinea una biografía del villano Pingüino. No obstante Burton haya tratado de crear una Gotham City expresionista, las películas que realizó entraron en el género súper – héroe; por ello, el éxito comercial fue debido por un lado a la autoría del director, por otro lado, al merchandising y a la publicidad que tuvo el filme antes de su estreno.

Todd Phillips, aunque empleó el nombre del villano de la saga por fines publicitarios, obtuvo un resultado más realista; Arthur Fleck no tiene algún súper poder, más bien es un anti héroe decadentista y sensible, empujado a la venganza y al homicidio porque la sociedad no lo sabe valorar y lo maltrata. De todas formas, el director de “*Joker*” cumplió con una empresa interesante: realizó cine de arte y logró pasarlo aparentemente como cine comercial; desde el punto de vista de los espectadores, los amantes del cine “intelectual” fueron a ver la película en cuanto la publicidad de la misma y los premios conseguidos confirmaban que se trataba de otro tipo de filme respecto a los basados en el comic; los amantes del cine comercial fueron a ver la película para evitar de perder una tecla importante en el mosaico de la saga y entender el nacimiento del instinto homicida del personaje que “el 25 abril 1940 [...] hizo su primera aparición en el primer número de la serie autónoma dedicada a Batman” (Maffei, 2019. Traducción del autor).

El resultado fue excelente en cuanto con este binomio, Phillips permitió que los amantes del género vieran y apreciaran una película artística en donde no son los efectos especiales a llamar la atención de los espectadores sino el síndrome psicológico del protagonista y su relación con el entorno; por otro lado, los intelectuales que se cansaron del cine de súper – héroes apreciaron la película por la actuación, la fotografía y la óptima estructura narrativa, además de darse cuenta que la relación con Batman fue menos fuerte que con la verdadera historia de John Wayne Gacy.

Conclusión

En conclusión, Todd Phillips puede haber innovado plenamente el género demostrando que el público sabe todavía apreciar el realismo en el cine y las películas “bien hechas”; lo que pasará después de “Joker” es sintetizable en el siguiente silogismo: o Phillips puso las bases para una nueva corriente cinematográfica y una nueva manera de relacionarse con las películas extraídas por las sagas, o “Joker” representará para siempre un caso aislado de “falso comic” y un objeto de estudio para las escuelas de comunicación audiovisual.

A la fecha la publicidad anuncia un segundo episodio que, a primera instancia, difícilmente logrará la innovación del primero, pero que será la respuesta al aut aut descrito arriba y al futuro del cine de súper – héroes.

Referencias

- Arnalich Jiménez, B. et al (2003). Delirio y alucinaciones, en *Guías Clínicas*, 3 (47).
Recuperado de http://www.terapiabreveyeficaz.com.ar/Documentos/22Delirios_Ezquizofrenia_trastornos_psic_B3ticos.pdf [fecha de recuperación: 10 de diciembre 2019]
- Corzo, P.A. (2009) Trastorno por estrés postraumático en psiquiatría militar, en *Med*, 17 (1): pp 81-86. Recuperado de <http://www.scielo.org.co/pdf/med/v17n1/v17n1a12.pdf> [fecha de recuperación: 12 de diciembre 2019]
- Etcheverry, J.L. (2015). Uso de Dextrometorfano/Quinidina en Adultos con Afecto Pseudobulbar, en *Síndrome Pseudobulbar*, 75(1), pp. 83-90. Recuperado de https://www.siicsalud.com/pdf/ac_sindrome_pseudobulbar_52915.pdf [fecha de recuperación: 15 de diciembre 2019]
- Freud, S. (1905). *Tre saggi sulla sessualità*. Recuperado de <http://www.sentieridellamente.it/files/freud-tre-saggi-sulla-sess.ta.pdf> [fecha de recuperación: 10 de diciembre 2019]
- Galimberti, U. (2006). *Dizionario di Psicologia*. Milano: Garzanti
- Henry Lee Lucas, el misterio de unos crímenes que quizás cometió, o no (s.f.), en *The History Channel Iberia*. Recuperado de <https://citv.es/fichados/henry-lee-lucas/> [fecha de recuperación: 16 de diciembre 2019]
- Il genere supereroi (s.f.), en *Cinescuola*. Recuperado de <https://www.cinescuola.it/generi/avventura/supereroi/> [fecha de recuperación: 23 de diciembre 2019]
- John Wayne Gacy, en *Estudio Criminal*. Recuperado de <https://estudiocriminal.eu/wp->

- <content/uploads/2017/03/John-Wayne-Gacy.pdf> [fecha de recuperación: 23 de diciembre 2019]
- Maffei, L. (2019). La storia completa del Joker: dai fumetti a cinema e tv, en *Auralcrave stories for open – minded*. Recuperado de <https://auralcrave.com/2019/09/07/la-storia-completa-del-joker-dai-fumetti-a-cinema-e-tv/> [fecha de recuperación: 23 de diciembre 2019]
- Mayo Foundation for Medical Education and Research (1998-2009). Trastorno de estrés postraumático (TEPT). EU. <https://www.mayoclinic.org/es-es/diseases-conditions/post-traumatic-stress-disorder/symptoms-causes/syc-20355967>
- Mayo Foundation for Medical Education and Research (1998-2009). *Trastorno de la personalidad narcisista*. EU. <https://www.mayoclinic.org/es-es/diseases-conditions/narcissistic-personality-disorder/symptoms-causes/syc-20366662>
- Mustaca, A. E. (2018). Frustración y conductas sociales. *Avances en Psicología Latinoamericana*, 36(1), 65-81. doi: <http://dx.doi.org/10.12804/revistas.urosario.edu.co/apl/a.4643>
- Ramírez Gómez, F.A., (2014). La dinámica de lo femenino y lo masculino en la psicología analítica junguiana, en *Revista Colombiana de Ciencias Sociales*, 5 (1), 154 – 170. Recuperado de https://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:yIBU_6C6tOcJ:https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/5123827.pdf+&cd=2&hl=it&ct=clnk&gl=mx [fecha de recuperación: 16 de diciembre 2019]
- Ravasio, M. (2007). Un Autore in Bilico: Martin Scorsese tra Europa e America, en *ACME – Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli studi di Milano*, Vol LX (I): pp 327 - 342. Recuperado de <file:///C:/Users/Riccardo/Documents/PRESENTAZIONI/cinema/Analisi%20film/Ta%20Driver/Acme-07-I-14-Ravasio.pdf> [fecha de recuperación: 23 de diciembre 2019]
- Rojas Malpica, C. (2010) Las alucinaciones y el delirio como representaciones anancásticas, en *Salud Mental*, 33 (5), 379-987. Distrito Federal, México: Instituto Nacional de Psiquiatría Ramón de la Fuente Muñiz. Recuperado de <file:///C:/Users/Riccardo/Documents/LIBRI%20-%20ebooks/Libri/PSICOLOGIA/58219793002.pdf> [fecha de recuperación: 10 de diciembre 2019]
- Sarrajs, F. y de Castro Manglano, P. (2007). El insomnio. *Anales del Sistema Sanitario de*

Navarra vol.30 supl.1. Pamplona. Recuperado de http://scielo.isciii.es/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1137-66272007000200011 [fecha de recuperación: 12 de diciembre 2019]

Sosa Velásquez, A. (2010) La mente del asesino en serie: etiopatogenia, en *Synapsis 3 (1)*. Recuperado de <http://www.bvs.hn/RHPP/pdf/2010/pdf/Vol4-1-2010-4.pdf> [fecha de recuperación: 16 de diciembre 2019]

Torres, A. (2019). Las diferencias entre síndrome, trastorno y enfermedad, en *Psicología y Mente*. Recuperado de <https://psicologiaymente.com/clinica/diferencias-sindrome-trastorno-enfermedad> [fecha de recuperación: 15 de diciembre 2019]

Wilde, O. (s.f.) Le Frasi più Belle di Oscar Wilde, en: *LetteralMente* (2016 – 2019). Italia: Torino. Recuperado de <https://letteralmente.net/frasi-celebri/oscar-wilde> [fecha de recuperación: 16 de diciembre 2019]

Películas

Burton, T., Di Novi, D. (productores) y Burton, T. (director). (1992) *Batman Returns*.

[Cinta cinematográfica]. EU. Warner Bros.

Cooper, B., Phillips, T., Thillinger Koskoff, E. (productores) y Phillips, T. (director). (2019). *Joker*. [Cinta cinematográfica]. EU: Warner Bros Pictures

Milchan, A. (productor) y Scorsese, M. (director). (1983). *The King of Comedy*. [Cinta cinematográfica]. EU: Embassy International Pictures

Phillips, M., Phillips, J. (productores) y Scorsese, M. (director). (1976). *Taxi Driver*. [Cinta cinematográfica]. EU.

Peters, J., Guber, P. (productores) y Burton, T. (director). (1989) *Batman*. [Cinta cinematográfica]. EU. Polygram Filmed Entertainment

Watson, E., West, P. (productores) y Aronofsky, D. (director). (2000). *Requiem for a dream*. [Cinta cinematográfica]. EU.