

▪ RESEÑAS

THE POLITICS OF THE GESTURE IN THE
JOKER

*Recibido: 23 de agosto de 2019
Aprobado: 26 de septiembre de 2019*

“Niebla en el lago”, 29 x 24, acrílico sobre madera aglomerada, 2019

LA POLÍTICA DEL GESTO EN EL
JOKER

ERNESTO ERMAR CORONEL PEREYRA



RESUMEN

La película *Joker*, del director Todd Phillips, resalta por una comunicación no verbal presente en algunos gestos del personaje Arthur Fleck, los cuales expresan tensión e inconformidad. Sonrisas sin alegría y tristeza en la mirada de un rostro aparentemente inexpresivo, operan como guiños para enunciar algo más allá de lo evidente que nos acerca a relacionarnos con el mundo donde habita el Joker. En este tenor, la finalidad de este escrito es reflexionar acerca de la dimensión política del gesto presente en el rostro de Arthur Fleck, quien es presentado como resultado de una sociedad igualmente enferma donde prosperan la desigualdad y el crimen, siendo este el contexto donde se engendra el Joker a raíz del cierre de los servicios sociales y la consecuente denegación de los medicamentos a Fleck.

Palabras claves: política, cine, gesto.

ABSTRACT

The film *Joker* of director Todd Phillips stands out for a nonverbal communication present in some gestures of the character Arthur Fleck that express tension and disagreement. Smiles without joy and sadness in the look of an apparently inexpressive face operate as winks to enunciate something beyond the obvious that brings us closer to relating to the world where the Joker lives. In this sense, the purpose of this paper is to reflect on the political dimension of the gesture present in the face of Arthur Fleck, who is presented as a product of an equally sick society where inequality and crime thrive, this being the context where *The Joker* is begotten following the closure of the Social Services and the consequent denial of the medications to Fleck.

Keywords: politics, cinema, gesture.

ERNESTO ERMAR CORONEL PEREYRA

Licenciado en Ciencias Políticas y Administración Pública y maestro en Estudios Políticos y Sociales por la UNAM, ambos grados con mención honorífica. Estudiante del Doctorado en Ciencia Política en la misma institución. Ha desarrollado la línea de investigación de la relación arte y política en el cine y la fotografía, principalmente abordando temas de inmigración ilegal y trata de personas. Ha publicado en libros editados por la UNAM. Ha sido ponente en congresos nacionales e internacionales.

En el filme *Joker*, protagonizada por Joaquin Phoenix, la historia se centra en contarnos como el payaso a sueldo Arthur Fleck se convierte en un sociópata, un sujeto con desorden de la personalidad antisocial llamado Guasón. Esta patología de tipo psicológico fue adquirida a causa de las heridas emocionales que se gestaron en la sociedad donde se desarrolla la vida del personaje. Es cierto que él padece un trastorno neurológico que lo hace reír en momentos inapropiados que, por lo que se infiere, es un síndrome de nacimiento.

No obstante, a Arthur Fleck le pasaron tres cosas que le detonaron la sociopatía. Uno, las violaciones que vivió en la infancia y el descuido de la madre. Dos, las humillaciones que padece por su condición de vulnerabilidad mental que lo volvía objeto de burla y rechazo de la comunidad donde se desarrolla su historia. Tres, el contexto social lleno de contradicciones económicas en el que existe. Sin embargo, hay un acontecimiento que quebranta la narrativa del filme; Arthur Fleck, quien se atendía por su trastorno, ya no va a recibir atención psicológica ni medicamentos para atender su salud mental. Situación que nos pone en cuestión un asunto; el gobierno decide qué miembros de la comunidad merecen atención y qué otros no.

La ciudad en que vive Arthur se caracteriza por el desempleo, el crimen y la ruina financiera, que lleva al gobierno a privar a una parte de la población de sus derechos y empobrecerla a causa del recorte presupuestal a programas sociales, como lo fue al sector salud, que es el que afecta específicamente al personaje principal de esta película. Siendo así que la fábula que se pone en cuestión en el filme es que el Guasón no genera el caos, más bien es la indiferencia del gobierno la que funda la rabia social de los incontados, donde el

Joker existe como consecuencia de ese daño causado por la repartición desigual de lo sensible, es decir, todas esas cosas materiales e inmateriales que las personas necesitan para la existencia como son los recursos y los derechos.

Por ello, en el desarrollo de la película escandaliza ver como una multitud de sujetos en condición de pobreza con máscaras de payaso aclaman como héroe al Joker, mientras que él, sin revelar su sentir, responde con un baile para sus vítores sobre una patrulla, que es el símbolo del régimen gubernamental. Aquí la metáfora es que una sociedad violenta, enferma y corrupta no es producida por un sociópata, sino por un orden social plutocrático quien con recortes al gasto social en salud y educación provoca la ira de los desposeídos, quienes se agrupan bajo el estandarte del Joker para manifestar a la clase gobernante que las desigualdades sociales son resultado de la condición de invisibilidad donde los quieren colocar.

Entonces, la política de este filme evidencia que la mayor parte de los problemas apremiantes que generan los conflictos dentro de la sociedad, como el desempleo, el crimen y la pobreza, son resultado del uso, la producción y distribución de los recursos necesarios para el mantenimiento de la vida biológica y social de los integrantes del cuerpo social. Dicho esto, ¿qué es esa política del gesto y cómo se expresa dentro de este filme?, ¿cómo definir ese poder político de la película expresado en sonrisas sin alegría y tristeza en la mirada del rostro aparentemente inexpresivo de Fleck? y ¿qué pistas analíticas encontramos en el pensamiento político de Jacques Rancière para interpretar la política del Joker?

Para empezar, se deben precisar dos aspectos respecto a la concepción de la política en este pensador. Primero, propone que la política es la transformación

de la repartición de lo sensible llevado a cabo por la acción de un sujeto colectivo. Segundo, este autor también habla de la política como redistribución de lo sensible, pero esta vez implicada en el arte, la cual no busca definir la manera en que un movimiento político debe actuar frente a determinada configuración de la relación entre gobierno y política (Rancière, 2011). Más bien, esta política que atraviesa y se desarrolla en el arte, en este caso en el cine, no tiene nada que ver con motivar, animar o fundamentar una acción colectiva, por el contrario, trata de exponer en una película el planteamiento de una situación del habla en su modalidad de desacuerdo, pretende evidenciar ahí sobre qué repartición, redistribución o configuración de lo sensible se argumenta dentro del filme (Rancière, 2012).

En el primer caso se habla de política como actividad de un sujeto colectivo y en el segundo de una actividad que tiene que ver con el movimiento específico de trasgresión en el cine. Ahora bien, para definir qué es el poder político del filme, nos interesa el segundo tipo de actividad política, esa que tiene lugar en la propuesta artística. A partir de esto, se puede perfilar al poder político del filme como esa potencia que nace de la relación entre política y cine, que es contingente y puede aparecer en algunas películas como una especie de radicalidad, se nos presenta como una revelación que exhibe un quebrantamiento de la normalidad en la narrativa del filme.

Su potencia es una provocación al pensamiento del espectador, con la intención de invitarlo a discurrir sobre la situación de desacuerdo que se expone por medio de las operaciones y relaciones en las cuales las imágenes en movimiento tejen la correlación entre lo visible y lo decible, las causas y los efectos. En pocas palabras, los juegos de movimientos que construyen la palabra

de la imagen cinematográfica. Por lo tanto, el poder político del filme es la potencia que aparece en una película como interrupción en su modalidad de desacuerdo, que emerge de manera involuntaria y fortuita para incitar a sus espectadores a pensar a partir de la producción de cuestionamientos sobre lo que vemos y escuchamos ahí. Este poder nace como una especie de incomodidad frente a la situación del habla expuesta en el filme, originada desde el lugar de la enunciación donde se emiten esas palabras. Además, es esa alteración en la historia que desarrolla el filme dando visibilidad y voz a la situación o sujetos que no veíamos ni escuchábamos.

Asimismo, ésta posibilita que la imagen genere un discurso, no necesariamente verbal, que da claridad y sentido a ese desacuerdo constituido en la pantalla. Dar visibilidad a lo invisible y atención a lo indiferente es parte de la potencia de este poder del filme. Sus alcances son la invitación a pensar, cuestionar y reflexionar sobre lo que aparece en la pantalla. Desplegar en imágenes una repartición de lo sensible, donde se muestran los daños y afectaciones sobre las partes, dando palabra a lo que no lo tenía y presentar esa modalidad de disputa entendida como desacuerdo es, en pocas palabras, el poder político del filme.

En este orden de ideas, la política del filme aparece en el momento que la narrativa de la película nos permite saber cómo vamos a considerar a los protagonistas y los fenómenos que aparecen como la distribución de lo sensible y la ubicación jerárquica que tienen, es decir, se trata de estallar el esquema explicativo que nos impone una visión de cómo son o deberían ser las cosas que no alteran el orden establecido. Se propone alejarse de los estatus preestablecidos de los personajes para construir una figura del inmigrante, del desdichado,



“Historias de Cuarentena 01”, El Covids, 49 x 40, acrílico sobre madera aglomerada, 2020

del enfermo mental y demás, para que de esta manera pueda emerger la política del filme que quebrante y ponga en discusión la distribución de las formas jerárquicas de la repartición de lo sensible, que no es otra cosa que el modo inmanente sobre el que reposa y se lleva a cabo la organización de las relaciones de poder y dominación social, lo que se entiende como la división de las partes y los espacios.

Ahora bien, ¿qué de específico puede pensarse con el nombre de política del gesto en la película *Joker*? Lo primero que

debe advertirse es que en esta película el poder político del filme nace en los gestos de sufrimiento y dolor expresados en las sonrisas sin alegría y la tristeza en la mirada del rostro aparentemente inexpresivo de Arthur Fleck, sin embargo, plantean una situación del habla y a su vez construyen una escena política al dotar de palabra a lo aparentemente mudo. El gesto en el *Joker* se presenta como un movimiento de la cara, que se sitúa en un rostro que expresa algo, un daño que se percibe como un sentir dotado de palabra, que se infiere

como la manifestación de un cuerpo invisible, el cual argumenta para ser visto por medio de una interlocución no verbal que se expresa políticamente, al plantear poner en discusión la posesión del *logos* y el lugar que ocupan los interlocutores en la distribución de lo sensible que instaura el orden social de Ciudad Gótica.

La posibilidad política del gesto no victimiza al cuerpo de Arthur Fleck, más bien es una especie de expresión, de un sentir que toma sentido con la interlocución que nos significa por medio del recurso de la condición de la imagen cinematográfica expuesta en los primeros planos que nos acercan al mundo de Fleck. Entonces, la expresión del poder político del film en esta película se ubica en el gesto, constituido como una especie de narración muda poco usual que potencian en el rostro la expresión del otro, que invita a entender a Arthur como semejante, reconociendo en la profundidad de sus gestos a un igual relacionado a mí por la igualdad de poseer un *logos*, una capacidad de expresión, entendimiento y comprensión.

En *Joker* los gestos expresan una palabra que no indica dolor ni sufrimiento, en su lugar, manifiestan lo útil y lo nocivo, lo justo y lo injusto (Rancière, 2005). El gesto es el indicio de la posesión del *logos*, de sujetos capaces de manifestar argumentos mudos en un dolor que formula de manera no verbal su visión de realidad, que parte de la sensación producida por una daño y perjuicio, y que a su vez viene desde el lugar que ocupa el sujeto emisor en la división de lo sensible.

Esta sensación de daño expresada en el gesto no es resultado de las emociones desagradables producidas por las violaciones, humillaciones y demás heridas emocionales que vivió Arthur Fleck, sino porque representan el perjuicio sufrido a causa de dichas agresiones. En el primer

caso solamente estarían expresando un dolor y sufrimiento como ruido, mientras que en el segundo lo que está sucediendo en la pantalla es la articulación discursiva en el gesto marcada por el *logos*, un argumento razonado y reflexionado. Es decir, en las imágenes no vemos el desagrado de Arthur Fleck frente al dolor y sufrimiento en el que vive, por el contrario, vemos un perjuicio que se experimenta como comunicable mediante esa sensación de daño, que se comparte como un lenguaje articulado a través del gesto.

Eso comunicable del gesto es poner en cuestión, además de las desigualdades sociales, como un daño, para pensar en las relaciones del orden que permitan que ese asunto se inserte en la distribución de lo común de la comunidad. En este sentido, el poder político del film expresado en los gestos es pura facticidad, es decir, de carácter contingente, es un poder de hecho y no de derecho que tiene la posibilidad de aparecer o no hacerlo, por lo que es impredecible y no premeditado. El daño en la película *Joker* se vuelve un asunto escandaloso para el pensamiento, que es encarnado en un cuerpo parlante de un payaso a sueldo que, de manera involuntaria, ocupa un espacio como participante interlocutor en los asuntos comunes de la comunidad.

La política del filme no se inclina por ninguna parte a la victimización, expone a los sujetos invisibles, reconociendo en ellos la misma libertad de cualquiera y una afirmación como portadores de esa parte de la igualdad que pertenece a todos en general y a nadie en particular. Esta aportación de visibilidad es el litigio, esa disputa por la palabra para argumentar que la política no está en el control de los cuerpos de quienes viven el descuido y abandono del gobierno, sino en la interrupción que los gestos de Arthur Fleck incrustan en el

orden natural de la dominación.

En este sentido, el gesto causa angustia en el espectador, como un recurso de interlocución que propone hacer sentir de forma vivencial el sufrimiento y dolor de Arthur Fleck, para abrir un espacio al diálogo acerca de lo visto que permanecía oculto. Por tanto, la lectura que puede hacerse es que el poder político de filme es la invitación al espectador a una aventura de pensamiento, llamada por Jacques Rancière como emancipación intelectual. Por ende, el gesto potenciado en los primeros planos son acontecimientos que interrumpen la normalidad de la narrativa de la película para abrir un espacio de discusión alrededor de Arthur Fleck y las consecuencias que tiene en su vida el abandono del gobierno de Ciudad Gótica para él y los que ven en el Joker a un justiciero.

Cada interrupción incita al que mira al advenimiento del pensamiento, es la provocación a cada espectador a construir su propia aventura intelectual, declinando a pensar sobre lo visto lo que otros pensarían, a reflexionar sobre el litigio algo diferente a lo que otros más deberían decirle que reflexionar. Así, la emancipación se constituye como la capacidad de cualquiera para pensar por sí mismo acerca de lo que observa, llevándolos al punto de poner atención a quiénes son y de qué nos hablan los rostros que interrumpen con sus gestos la normalidad de la narrativa cinematográfica, como lo son los gestos de Arthur Fleck.

De tal suerte, la potencia del poder político del filme tiene una intención emancipadora que busca colocar al sujeto espectador frente a todas esas escenas de dolor y sufrimiento para que reflexione sobre sus implicaciones. Aquí la política cimbra el pensamiento dominante para proponer que la desigualdad social sea pensada desde un lugar distinto. Pese a que la eman-

cipación implica realizar cuestionamientos sobre lo dado, las articulaciones entre preguntas y respuestas son impredecibles, ya que la apuesta de la aventura intelectual es provocar a los espectadores a pensar sin ninguna intención determinada.

Por tal razón, es imposible asignar al poder político del filme un efecto intencional y definitivo, ya que cada espectador puede tener una multiplicidad de visiones del mundo, tienen una manera particular de mirar la realidad que proviene del lugar y posición desde el que reflexiona, piensa y argumenta. Este poder es la posibilidad que podría inquietar al espectador para abandonar el camino de pensamiento ya trazado por los que tienen el título de los que saben, para ir en la búsqueda de lo que puede decir por sí mismo acerca de lo que mira en la pantalla como el asunto en litigio, que, en este caso, es la acentuación de la desigualdad social, el desempleo y el crimen a causa de los recortes en los servicios sociales por parte de un gobierno.

La estructura del orden social se sostiene en el principio de que está prohibido interrumpir ese orden constituido. Por ende, lo subversivo del poder político del filme es el desafío para mirar el mundo que nos rodea de un modo diferente. Esta es la interrupción que introducen los gestos en las películas, en el dolor y el sufrimiento que vuelve visible lo imperceptible, sensible lo indiferente y cercano lo que resultaba extraño. La sensibilidad que propone este poder es la sorpresa y la toma de distancia sobre lo que miramos para pensarlo y reflexionarlo sin mediaciones ni consignas, que nos obligan a sumergirnos en axiomas que nos indican qué debemos saber, aprender y pensar.

La emancipación intelectual implica interrogar, cuestionar, develar, reconstruir, desmitificar y diferenciar lo que miramos alejándonos de los preceptos de

la moral, el derecho y la justicia legal, es decir, el orden establecido de nuestra sociedad y Estado. Cuando en una película hay una interrupción política, está la invitación abierta a pensar sobre los aparatos estatales de gestión de la población que organizan la vida económica, intelectual y social. La emancipación implica, pues, la demostración de la capacidad de cada espectador para aprender por sí mismo a través de su mirada y la apertura de su mente al pensamiento en libertad.

Finalmente, la película *Joker* es política porque presenta una situación del habla que puede pensarse como un desacuerdo, que centra una discusión en la que los interlocutores entienden y no entienden lo mismo con las mismas palabras. Lo cual significa también reconocer que el desacuerdo no se refiere únicamente a las palabras, sino a la situación misma de quienes hablan, es decir, que el lugar de enunciación de los interlocutores influye en la presentación del argumento sensible sobre ese carácter común expuestos con palabras.

Por ello, los gestos del personaje Arthur Fleck nos recuerdan que la comunidad se construye por antagonismos entre partes, donde unas son visibles y otras no dentro del cuerpo social. El poder político del filme se manifiesta como una disputa de la palabra misma, al dotar a aquellos a quienes no se ve de acciones verbales, mediante las cuales se construye una puesta en escena del conflicto donde se pueda debatir algo entre película y espectador, en ese escenario común mediado por la emancipación intelectual. Vemos a esos seres sin nombre y sin cuenta apropiarse del *logos* para articular una propuesta, que es pensar en la institución de otro orden de lo sensible al constituirse como iguales y seres parlantes que comparten una misma propiedad que aquellos que se las niegan: la inteligencia.

En fin, la puesta en escena política del gesto hace que la teatralidad del rostro del Joker lo posicione como un personaje con nombre, con título para hablar y argumentar, fundando ahí una transgresión al instituirse como un ser parlante dotado de palabra con la que manifiestan su inteligencia y no su mera necesidad, sufrimiento y dolor. Lo que vemos aquí es un poder político del filme que presenta una situación del habla donde un payaso a sueldo, olvidado por el gobierno, se posiciona no como víctima, sino como un ser que transgrede en los hechos, de manera fáctica, el orden simbólico de una comunidad que mantiene en la invisibilidad a los incontados de Ciudad Gótica, intentando que cada parte vea los motivos de las contradicciones en el mundo al cuestionar la organización de los poderes, la administración de las colectividades y sus mecanismos de legitimación.

REFERENCIAS

- Aumont, J. y Michel, M. (1990). *Análisis del Film*. Barcelona: Paidós.
- Balázs, B. (1978). *El film. Evolución o esencia de un arte nuevo*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Barthes, R. (2001). *La Torre Eiffel: textos de la imagen*. Madrid: Paidós Comunicación.
- Buckland, W. (2009). *Film Theory and Contemporary Hollywood Movies*. Nueva York-Londres: Routledge.
- Phillips, T. (Dirección). (2019). *Joker* [Película]. Estados Unidos: DC Films.
- Rancière, J. (2005). *La fábula cinematográfica: reflexiones sobre la ficción en el cine*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- (2011). *El destino de las imágenes*. Madrid: Politopías.
- (2012). *Las distancias del cine*. España: Ellago Ensayo.
- (2013). *Béla Tarr. Después del final*. Buenos Aires: El Cuenco de Plata.