ISSN 2661-6602

1 NÚMERO

I SEMESTRE 2024

VOLUMEN 8

FUERA DE CAMPO

REVISTA DE CINE

Artes EDICIONES

Vol. 8 N.º1 / Guayaquil
I semestre 2024
ISSN 2661-6602

UArtes EDICIONES

UNIVERSIDAD DE LAS ARTES
Rector: William Herrera
Vicerrector Académico: Bradley Hilgert
Vicerrectora de Posgrado e Investigación: Olga del Pilar López

Fotografía de portada: Foto promocional de Jack Nicholson interpretando el personaje Joker, en *Batman* (1989), por Herb Ritts. Cortesía de Warner Bros. Pictures.

Los artículos de esta revista han sido evaluados mediante revisión por pares doble ciego.

ISSN 2661-6602

UArtes EDICIONES

Dirección: Verónica Andrade Aguilar
Diseño y Maquetación: José Ignacio Quintana Jiménez
Corrección de texto: Silvia Daniela Zeballos Manosalvas
editorial@uartes.edu.ec

FUERA DE CAMPO. REVISTA DE CINE
Universidad de las Artes
Volumen 8, Número 1. I Semestre 2024
ISSN 2661-6602

Fuera de Campo es una revista semestral arbitrada de cine editada por la Universidad de las Artes a orillas del manso río Guayas en la ciudad de Guayaquil, Ecuador. Todos los los artículos han sido sometidos al arbitraje ciego de dos expertos ajenos a la Universidad de las Artes.

Fuera de Campo forma parte del Directorio de Latindex y del Hispanic American Periodicals Index (HAPI).

Fuera de Campo. Revista de Cine
Universidad de las Artes
Malecón Simón Bolívar y Francisco Aguirre
Guayaquil, Ecuador (090313)
Teléfono (+593) 4 259 0700 ext. 3048
revistadecine@uartes.edu.ec
www.uartes.edu.ec/fueradecampo

Índice

ARTÍCULOS

ARTÍCULOS

Akerman, Chantal. *D'Est (Del Este)*. Bruselas: Paradise Films, 1993.

REVISTA DE CINE
FUERA DE CAMPO
Vol. 8 N.º1 / Guayaquil
I semestre 2024
ISSN 2661-6602

Mundos alternos en el mismo lugar
Multiversos, repeticiones y divergencias en Chantal Akerman y Jean-Luc Godard

Alternate Worlds in the Same Place
Multiverses, Repetitions, and Divergences in Chantal Akerman and Jean-Luc Godard

Juan Alfredo Paredes Beckmann
Universidad Oberta de Cataluya (UOC)
jackbeckmann@hotmail.com
ORCID: https://orcid.org/0000-0001-5581-7630

RECIBIDO: 19 de abril de 2024 ACEPTADO: 21 de abril de 2025

RESUMEN

En este escrito exploramos el concepto de mundos alternos, también conocidos como multiversos, que surgen a partir de conceptos como repeticiones y disrupciones que son capaces de subvertir un mundo unívoco de lo igual. Para ello, analizaremos una selección de películas de Chantal Akerman y Jean-Luc Godard con el fin de criticar la tendencia en la industria estadounidense de representar multiversos superficiales para simplificar la complejidad caótica de la diferencia como posibilidad multiversal. Por lo tanto, esta tendencia pensada para la cultura popular responde a una demanda a fin de crear una estructura narrativa que busque la venta excesiva de productos venideros como series, películas y otras mercancías referentes. Por ello, la idea de multiverso que acogemos y desarrollaremos corresponde a procesos multiversales e divergentes en lugar de productos destinados al consumo reiterativo.
Palabras clave: multiverso, repetición, Akerman, Godard

ABSTRACT

In this paper we explore the concept of alternate worlds, also known as multiverses, which arise from concepts such as repetitions and disruptions that are capable of subverting a univocal world of the same. To do this, we will analyze a selection of films by Chantal Akerman and Jean-Luc Godard in order to criticize the tendency in the American industry to represent superficial multiverses in order to simplify the chaotic complexity of difference as a multiversal possibility. Therefore, this trend designed for popular culture responds to a demand in order to create a narrative structure that seeks the excessive sale of upcoming products such as series, movies and other related merchandise. Therefore, the idea of the multiverse that we embrace and will develop corresponds to multiversal and divergent processes instead of products intended for repetitive consumption.
Keywords: multiverse, repetition, Akerman, Godard

El cine es movimiento que expone realidades alternas, mundos paralelos y reiterativos. En lugar de desarrollar y responder directamente a la previa obtenida, expondremos y sostendremos que la idea de conjugar otros lugares en el mismo sitio, esta dinámica va a tomar el nombre de «multiverso». La idea de multiverso delata las necesidades intrínsecas de reflexionar lo espacio-temporal en conjunción con el movimiento, el devenir del cosmos, por lo cual la sensación de este término tiene que ver con una noción de la repetición de una posibilidad otra: un espacio tangente a lo que asociamos posiblemente como lo cotidiano.

Lo multiversal es caótico, tiene un ritmo inmanente y descontrolado. No obstante, la idea de la naturaleza caótica es peligrosa para la civilización occidentalizada, por lo que la industria cinematográfica, sobre todo la norteamericana, busca crear un mundo nuevo, pero seguro, restringido y controlado; una tangente sin caos. Un lugar estable e inofensivo para el poder[1]. Un sitio acabado con texturas celestiales y metraje exquisito: aguas calmas. Sin embargo, este tipo de propuestas tienden a simplificar la complejidad de la diferencia que nos propone el movimiento del caos, las posibilidades del cine alojadas desde repetición, las mismas que difieren de las normas. La industria restringe, moraliza y anula la multiplicidad de la diferencia, porque la potencia de la diferencia se multiplica en un movimiento multiprogresivo hacia lo infinito.

El cine de Chantal Akerman (1950), como el de Jean-Luc Godard (1930), nos expone las repeticiones a partir de sus propuestas estilísticas y estéticas muy personales. Akerman busca la repetición de acciones cotidianas que cuentan con un acto de creación y que son contestatarias a un sistema opresor de la diferencia femenina, mientras que Godard crea un mundo de las imágenes donde la trama queda castrada y una historia, aunque se encuentre por detrás de estas

1 Foucault determina las heterocronías y las heterotopías como otros espacios y dimensiones de sentido que escapan al poder. Foucault hace una genealogía donde reflexiona sobre la existencia de otros espacios que confluyen en el mismo lugar y que, aunque el poder busque asfixiarlos, agruparlos y domarlos, existen. Vale agregar que esto que propone Foucault también puede ser visto como aproximaciones multiversales. Véase Michel Foucault, «De los espacios otros "Des espaces autres"» (conferencia dictada en el Cercle des études architecturals, 14 de marzo de 1967), *Architecture, Mouvement, Continuité*, n.º 5 (octubre de 1984): 86.

imágenes que las compongan, no tiene mucho sentido gracias a la interconexión que es completada desde y por el público espectador. Ahí acontece el multiverso de la microdiferencia. Nos muestran realidades alternas, realidades no escuchadas y mundos estéticos que podemos entender como un multiverso de lo sentido.

Vale recapitular diciendo que la definición de multiverso no es nueva ni creada por estos cineastas antes mencionados. Los griegos pensaban en otros lugares posibles hacia el infinito y que no tienen principio ni fin. El presocrático Anaximandro de Mileto concebía el *ápeiron* como el principio (*arjê*) de todas las cosas y, de lo cual, no posee como atributo la ausencia de los límites. De esta materia primaria, inengendrada e imperecedera, inmortal e indestructible, el mundo surge por separación en virtud del movimiento. Esta idea aparece también en algunos textos órficos.[2]

> El *ápeiron* se puede equiparar al Caos hesiódico y a la idea órfica que proponía una materia infinita en cuyo seno surge el huevo cósmico y su dinamicidad expansiva. La limitación de lo ilimitado mediante la imposición de números sobre él se aplica.[3]

Aquel proceso lleva a la generación del *kósmos*, es decir, hacia el universo y a las leyes naturales que lo gobiernan.[4]

A pesar de que para Anaximandro de Mileto las leyes se configuran desde lo natural, no confundamos la naturaleza con las imposiciones ni manifestaciones humanas de la cultura. En este sentido, Anaximandro fue el primero en sustentar que la vida se genera en el agua y que esta vida se va a adaptar según el ambiente que lo rodea, por lo que las reglas humanas entran, así como las manifestaciones culturales, a consecuencias de la adaptabilidad del movimiento. De esa manera, el movimiento puede ser dirigido, estimulado y retenido.

El multiverso que reflexionamos en este texto no tiene que ver con la idea de la industria estadounidense de multiverso. El cine nos

2 Los órficos alababan a Apolo y apostaban por la conservación del estado puro del alma. Ellos habitaban entre la creencia y el pensamiento.
3 José Antonio García Gonzáles, «El problema de la forma de la Tierra en Anaximandro», *Geocentrismo y esfericidad*, vol. 42, n.º 86 (2019): 17.
4 Léase más en Jonathan Barnes, *Los presocráticos* (Madrid: Cátedra Teorema, 2000), 40.

permite adentrarnos en una relación alterna con la realidad; esto no es nada nuevo. Lo que proponemos es detenernos en la repetición para encontrar en ella disrupciones que nos replanteen, con aparentemente lo mismo, un plano multiversal de la realidad. Para ello, examinaremos ciertos detalles de películas de los cineastas Jean-Luc Godard y Chantal Akerman, entre las que se incluyen *Pierrot el loco* (*Pierrot le fou*, 1965), *Salta mi ciudad* (*Saute ma ville*, 1968), *Jeane Dielman* (1973), *Del Este* (D'Est, 1993), *El libro de imágenes* (*Le livre d'image*, 2018) y *Adiós al lenguaje* (*Adieu au langage*, 2014). No obstante, haremos una breve crítica a cómo concibe la industria, sobre todo hollywoodense, la idea de multiverso para hacer negocio y, también, moralizar a la audiencia.

La danza filosófica de la repetición y sus restricciones

Domar, restringir; repetir y expandir. A partir de estos dos puntos que se expanden a cuatro, podemos brevemente comentar una dicotomía en la concepción humana sobre desarrollo multiversal. Si bien los griegos no elaboraron una reflexión sobre lo multiversal como lo conocemos en la modernidad, asentaron las bases:

> Leucipo (s. V a.C.), Demócrito (460 a.C.-370 a.C.), Metrodoro de Quíos (s. IV) y posteriormente Epicuro (circa. 341 a.C.- 270 a.C.). En la Física de Simplicio se puede leer: Pues los que supusieron que los/ mundos eran infinitos en número,/ como los seguidores de Anaximandro,/Leucipo y Demócrito y, después de ellos, los de Epicuro, supusieron que/ nacían y perecían durante un tiempo/ infinito, naciendo siempre unos y/ pereciendo otros; y afirmaban que el/ movimiento era eterno. Una mención especial merece el pitagórico Petron de Himera (s. VI a.C.), quien sostenía que existían 183 mundos/universos.[5]

5 Lizbeth Cabrera, «El multiverso, ícono del diálogo transdisciplinario: una aproximación en las obras de Jorge Luis Borges, Yasutaka Tsutsui y Grant Morrison» (tesis de doctorado, Universitat Autònoma de Barcelona, 2017), 42.

El estudio de otros mundos, que ahora entendemos como universos otros, son pensados como un factor indeterminado que ramifica el movimiento y el desarrollo del devenir cósmico, donde la ausencia, el sentido y la repetición crean una posibilidad múltiple de existencias.

Bajo esta noción, lo que realmente se está debatiendo es cómo el movimiento transforma al ser, lo expande como la sucesión indeterminada de la existencia. Un objeto carece todo lo que tiene otro, pero también posee las mismas características de «eso otro» que le falta. Heráclito, según Aristóteles, se concentra en la transformación hacia otro estado y desde la repetición se posibilita la expansión transformativa.

> Según Aristóteles, «el relato de Heráclito dice que todo es y no es»; era esta una visión de Heráclito corriente en época de Aristóteles, a pesar de que el propio Aristóteles, por razones filosóficas, fuese en ocasiones reacio a aceptarla. El contexto en que aparece esta observación de Aristóteles nos permite interpretarla de forma bastante precisa: «Tomad una cosa cualquiera: hay alguna propiedad que, posee y de la que al mismo tiempo carece».[6]

La idea de que un objeto sea dos cosas al mismo tiempo y en el mismo lugar, ayuda a pensar en cómo la diferencia es transitiva, expansiva y múltiple, y se estimula con un movimiento material que se sustenta en el constante cambio reiterativo.

Como habíamos mencionado, en la concepción del *ápeiron* de Anaximandro, podemos ver cómo un principio detona la multiplicidad y el movimiento. Esto se conecta a la visión de Heráclito sobre la constante transformación y coexistencia de contrarios. El planteamiento de Heráclito cuenta con la condición del cambio perpetuo material que resalta la repetición. Aunque un elemento parezca a simple vista el mismo, va a ser en la repetición del flujo donde ocurre una modificación del mundo. El cambio constante descrito por Heráclito no solo es plausible para pensar lo multiversal, sino esencial

6 Barnes, *Los presocráticos*, 88.

para sustentar la idea de la repetición que dinamiza la multiplicidad transformadora. Heráclito toma como ejemplo el río.

> Aguas distintas fluyen sobre los que entran en los mismos ríos (43: B 12 = 40 M). Entramos y no entramos en los mismos ríos: tanto somos como no somos (44: B 49a = 40 (c2) M). No es posible bañarse dos veces en el mismo río (45: B 91 = 40 (COM).[7]

En otras palabras, para que nunca sea un mismo río, debe haber la repetición del movimiento de las aguas que se entremezclan y arrastran la materia del terreno que da paso al cambio. Es allí donde se puede ver otros aspectos del mundo e, inclusive, de otros mundos. Por ello, en esta dinámica de una producción infinita, el mundo, aunque sea otro, sigue siendo el mismo al mismo tiempo gracias al movimiento de la repetición. De ahí la existencia de un posible y mismo ser en el movimiento hacia otras posibilidades ambivalentes e identitarias de existencia, donde la repetición posibilita otras formas de entender el universo.

Este detalle lo podemos ver en el *boom* de las películas hollywoodenses de superhéroes o con películas taquilleras que tratan de multiversos como *Doctor Extraño, Multiverso de la Locura* (*Doctor Strange in the Multiverse of Madness*, 2022) y *Todo en todas partes al mismo tiempo* (*Everything Everywhere All at Once*, 2022). La diferencia entre las propuestas que restringen con las que expanden es que, aunque estos productos reconocen la existencias de multiversos, no estimulan su naturaleza diferencial de expansión hacia la multiplicidad, sino que lo cierran hacia una explicación o síntesis ontológica de sentido. Para estos, hay un universo aparentemente puro y verdadero del cual formamos parte y el resto se queda restringido al otro lado, como si se tratara de cuidar un principio puro, donde la repetición y expansión no normada es de naturaleza impura. Esto va a ser el segundo punto, lo que busca restringir la multiplicidad y la diferencia existencial.

7 Cita de Heráclito tomada de Barnes, *Los presocráticos*, 84.

Imagen 1. Raimi, Sam. *Doctor Strange in the Multiverse of Madness*. Burbank: Marvel Studios, 2022.

Imagen 2. Godard, Jean-Luc. *Pierrot le fou*. París: Société Nouvelle de Cinématographie, 1965.

Imagen 3. Akerman, Chantal. *No Home Movie*. Bruselas: Paradise Films, 2015.

Vale comentar brevemente para entrar en contexto que estos ejemplos de películas hollywoodenses que tratan sobre multiversos no son cine, no tienen una función de película como tal, sino que cumplen con una labor más que nada publicitaria, son productos que apelan a otra reiteración: el consumo. En principio, estos productos cinematográficos generan ventas de sus productos, así como la promoción de otras películas y series[8], por ejemplo, de Marvel Studios. En este sentido, la concepción de lo multiversal será la instrumentalización de la repetición que ya no será hacia un movimiento que parte del caos y que nos lleva a diferentes modos de existencia, sino para el reiterante consumo. Por ese motivo, este ejercicio tiene la función de domar el movimiento caótico de la diferencia. Gracias al *marketing*, el público logra enterarse, de una manera fácil, de la existencia y del concepto del multiverso y quedan predispuestos al concepto para el consumo de los productos venideros de la marca y todas sus variaciones.

Esta instrumentalización del concepto de multiverso logra crear una estructura narrativa menos compleja y más pensada, cuyo fin es también guiarnos hacia un moralismo implícito. Un mundo que se despliega para cerrarse. Esto lo podemos ver en *Todo en todas partes al mismo tiempo* (2022): aunque haya sido hecha con bajo presupuesto (25 millones de dólares) y por una productora relativamente pequeña, A24 Films, busca resumir el «todo» en unas pocas expresiones humanas cargadas de un aprendizaje moralizador, donde los personajes aprenden de otros universos para ser mejores personas en su universo principal. La propuesta resulta ser ambiciosa y trata de resumir el «todo» en términos aislados y narcisistas, con el fin de mejorar las vidas de los protagonistas.

8 «Se había pensado que el atractivo del multiverso radicaba en su infinita posibilidad. Imaginar que el único límite de la existencia es la amplitud de nuestra propia imaginación (...) *Doctor Strange in the Multiverse of Madness*, no tiene un potencial creativo. Aquí lo importante son sus cameos (apariciones de otros superhéroes). Podrían existir un millón de universos, y todos contendrían apariciones sorpresa de personas y cosas por las que los fans pueden gritar y gritar, antes de comprarlos como juguetes a la salida del cine».
Léase más en Clarisse Loughrey, «Reseña de 'Doctor Strange in the Multiverse of Madness': Sam Raimi no puede rescatar un desastre total», *Indenpendent en Español* (2023), https://www.independentespanol.com/entretenimiento/doctor-strange-pelicula-marvel-wanda-b2077763.html

Por esta razón, la idea de un multiverso resulta tan seductora. Tiene sentido abandonar un mundo condenado por nosotros mismos, ya que esto nos permitiría repetir nuestras vidas en una versión donde podríamos ser otras personas con el mismo rostro. Esta idea aparentemente revolucionaria ahoga lo caótico que resultaría conocer un espacio multiversal y da paso a una realidad del aprendizaje moral y consumista que busca un éxito normado y seguro, de manera que el multiverso aquí, a diferencia de lo anterior, serviría como comparativa de lo que no se debe hacer y así poder mejorar. Este filme nos muestra un multiverso homogenizado que rechaza lo anormal, donde lo distinto es representado como un «todo» seguro, con el objetivo de suplantar las características compuestas, muchas veces inconexas e irremplazables de nuestras autonomías mutiversales como posibilidad expandida.

Todo en todas partes al mismo tiempo es una multiplicación de lo igual que se disfraza bajo la palabra «múltiple». La multiplicación de lo igual no es multiversal. En esta película todas las versiones de una persona parecieran ser la misma que se decidió por algo más, por lo que su entorno se vuelve extraño, como una mofa de lo diferente, sin embargo, la persona no cambia en términos ontológicos. Hay personas extrañas, con manos de salchichas, con cuerpos de piedra y decorados extravagantes o exagerados, pero los protagonistas son las mismas personas que siguieron el camino diferente. Cambia el contexto, el entorno, pero no la condición de los personajes; siguen estando los personajes del punto de partida sobre los demás universos. Esta dinámica responde al agotamiento del cine de superhéroes y refuerza la idea de exponer propuestas que parezcan nuevas siempre y cuando vendan. Por lo tanto, este fenómeno termina sustentándose como la repetición de una posible fórmula para que Hollywood pueda ofertarnos más propuestas de lo que consideramos como multiverso[9] de lo seguro.

9 Películas como *The Flash* (2023) y los *Elseworlds* (2025) de DC Comics son ejemplos de filmes que buscan repetir la idea de los multiversos para crear productos taquilleros.

Estas películas mencionadas cuentan con las siguientes características: la rapidez narrativa, la desestructura argumentativa que busca explicar un «todo», la enseñanza moral y la idea de repetir una fórmula desde los deseos fantasiosos y egoístas que identifiquen a grandes públicos. No obstante, la repetición no es solamente crear productos en masa con una aceptación homogénea. Esta no es la única forma de repetición. Aunque el fin de esta iniciativa sea comercializar productos repetidos para vender aceleradamente, hay otros tipos de repeticiones que nos llevan a conectarnos con acciones o procesos para ver algo que se nos había pasado. En este sentido sería darle «de-espacio»[10] al entramado iterativo y cotidiano. Esto nos permitiría ver el cine no como un entretenimiento que nos medie con el placer inmediato, sino como una impronta ético-política de observar los entramados de las versiones múltiples de la realidad.

La repetición de Akerman

Chantal Akerman se radicó en París en 1968, donde aprendió dramaturgia en L'Université Internationale du Théâtre. En ese mismo periodo histórico tiene lugar la segunda ola feminista, que estaría formada por nuevas voces críticas. Akerman realizó su primer cortometraje, *Salta mi ciudad* (*Saute ma ville*, 1968), en el cual, además de dirigir y actuar en su cinta, da una muestra o un indicio de su propuesta cinematográfica, debido a que ella establece unos lazos hacia unas sensibilidades proporcionales entre su intimidad biográfica con el espectador y su interés político. Por ello, la ficción se convierte en un medio exponencial de esta relación repetitiva de acciones cotidianas donde habita lo femenino. «El cine de Akerman parte de los intentos del cine feminista de la segunda ola de crear películas formalmente provocativas y al mismo tiempo comprometidas po-

10 La palabra «de-espacio» debe entenderse a partir del detenimiento, donde solo así acontece un lugar. No es posible observar ni habitar en una época de la aceleración, ya que nos encontramos colapsados gracias a la infinidad de productos, así como de la impronta aceleración de los contenidos.

líticamente»[11]. Esta relación en Akerman no tiene que ver con una política supremacista y superficial, sino desde una relación con ella misma y su madre, en la cual ha encontrado una estela de posibilidad femenina.

> Para la pequeña Chantal ver a su madre, una mujer culta, atractiva e inteligente, limitada a una vida tan rutinaria y gris es muy doloroso. Le parece injusto y se promete a sí misma que no cometerá el mismo error: ni se casará, ni tendrá hijos.[12]

Esto determina en Akerman una desvinculación con cierta imagen de mujer propuesta por el machismo de manera sociocultural, como estereotipo, y entra en un lugar de lo femenino muy íntimo y personal.

Akerman encuentra, a través de su madre, una feminidad alterna al universo cognitivo y epistemológico de su época. Vale recordar que en este momento hay una apuesta por el psicoanálisis al que la directora no se suscribe como pensadora, sino que visita desde su feminidad para transgredirlo. Jaques Lacan, en sus seminarios, se encontraba en disputas y acuerdos con el ortodoxo psicoanálisis freudiano, el cual ya había creado un escenario edípico, donde la mujer se encontraba ligada a la repetición para encontrar neuróticamente, y en muchos casos de manera histérica, su deseo. Lacan va a comentar que estamos en falta y que, como resultado de la búsqueda de ese gran otro (A), tendríamos un resto que Lacan lo denominará como el objeto pequeño (a). Ya que para el psicoanálisis la mujer va a estar en una reiterativa falta de deseo, sus potencias se movilizarán hacia el encuentro nómada de este deseo.

En este momento, Akerman nos muestra «una perspectiva feminista en el psicoanálisis que nos permite explorar las relaciones entre madres e hijas sin caer en prejuicios freudianos»[13]. Vale

11 Ivonne Marguilies, *Nada ocurre: El hiperrealismo cotidiano en Chantal Akerman* (Madrid: Editorial Ocho Milímetros, 2018), 5.
12 Renata Otero, «Chantal Akermann. Estrategias para la autorrepresentación» (tesis, Universidad de Barcelona, 2007).
13 Luis García, «Todo sobre mi madre y yo: género, memoria e identidad en el cine de Chantal Akerman», *Revista Latente*, n.º 20 (julio 2022): 15.

comentar que este va a ser un momento crucial no solo para el cine feminista, sino también para el psicoanálisis, ya que la idea de castración en el psicoanálisis tradicional va a ser subvertida.

> Estas ideas sobre el deseo hacia la madre podrían aplicarse a Akerman. Cintas de su filmografía como *Je, tu, il, elle* (1974) exploran ese deseo lésbico. O Los encuentros de Anna, que nos sirve como ejemplo para mostrar cómo la hija intenta recordar esa unión materna mediante otras mujeres.[14]

La propuesta de Akerman agita la cultura de su tiempo, debido a que su repetición no va a condenar a las mujeres a una orden heteropatriarcal, sino que va «de-espacio» hacia el encuentro con las pulsiones de lo femenino. Este deseo lésbico y netamente femenino deja por fuera, y en la inutilidad, al hombre como centro de las relaciones humanas. Para el psicoanálisis lacaniano, el nombre paterno (NP) hace lazos con lo simbólico, es decir, con la realidad simbólica. Akerman nos muestra otras realidades posibles desde encuentros con lo femenino dentro de la propia repetición.

La moralidad de los personajes no tiene sentido en el cine de Akerman. Los personajes de Akerman no son ídolos, rufianes ni superhéroes, ni se encuentran en un escenario de la tragedia griega. Sus personajes habitan la realidad donde las labores cotidianas son muestras y registros de la singularidad humana. Este es el caso de su segundo largometraje, *Jeane Dielman* (1973). En *Jeanne Dielman*, la cineasta muestra tres días de la vida habitual de una ama de casa. Este filme otorgó a Chantal Akerman el reconocimiento internacional y la posicionó en el contexto del cine feminista. En una entrevista, ella comenta sobre la ejecución de este filme.

> Pienso que es una película feminista porque doy lugar a cosas que nunca se mostraron de ese modo, como la vida diaria de una mujer. Estas imágenes son las menos jerarquizadas en el cine […]

14 García, «Todo sobre mi madre…», 15.

Imagen 4. Kwan, Daniel, y Daniel Scheinert. *Everything Everywhere All at Once*. Los Ángeles: A24, 2022.

Imagen 5. Akerman, Chantal. *D'Est (Del Este)*. Bruselas: Paradise Films, 1993.

Imagen 6. Kwan, Daniel, y Daniel Scheinert. *Everything Everywhere All at Once*. Los Ángeles: A24, 2022.

> Más por el contenido que por el estilo. Si una decide mostrar los gestos de una mujer con tanta precisión es porque una quiere a las mujeres. De alguna manera, una reconoce esos gestos que siempre han sido negados e ignorados. Creo que el verdadero problema que se presenta con el cine de mujeres nunca tiene que ver con el contenido. Es que muy pocas mujeres tienen suficiente confianza para dejarse guiar por sus sentimientos. En cambio, el contenido les resulta más simple y obvio. Lo encaran y se olvidan de buscar las vías formales de expresar lo que son, lo que quieren, sus propios ritmos, su manera singular de ver las cosas. Una gran cantidad de mujeres sienten un desprecio inconsciente por sus sentimientos. No creo que sea mi caso. Tengo suficiente confianza en mí misma. Esta es la otra razón por la que creo que es una película feminista —no sólo por lo que dice, sino también por lo que muestra y cómo lo muestra.[15]

Vale decir que las películas de Akerman cuentan con una sinceridad y una textura que reflejan un lugar interior, donde la dirección de arte también es parte de un registro íntimo donde se exterioriza no solamente el cotidiano, sino también la forma de mediar con este mundo interior plurivalente. Lo que se siente se expresa en los muros inconscientes del exterior. En *Jeanne Dielman* se muestran las labores y acciones cotidianas, pero lo importante es «lo que muestra y cómo lo muestra»[16]. La exposición de un evento y su temporalidad revela lo sensible puesto en relación con los demás y, de acuerdo con ello, las tensiones latentes que varían en cada repetición.

Por esto, en su obra no hay lugar para los grandes eventos dramáticos o una tragedia sin precedente de un lugar inmaterial y suprasensible de los personajes. Esta es una obra íntima, menor, donde «el personaje se reduce a sus propias actitudes corporales»[17].

15 Chantal Akerman, *Camera obscura, Interview with Chantal Akerman* (Camera Obscura Eds. 1977), 118-119.
16 Akerman, *Camera obscura*..., 118-119.
17 Gilles Deleuze, *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine* 2 (Barcelona: Paidós, 1987), 225.

No obstante, en su obra hay un registro de lo trágico, pero de manera mínima, de manera microscópica; los acontecimientos habitan en la producción de sus fuerzas activas. En este sentido, estos personajes están vivos y cuentan con un pasado, un futuro, y el presente es una muestra de la posibilidad multiversal. Es por esto que estas mujeres no son una descripción de otra persona. En la obra de Akerman, las mujeres son cuerpos que habitan en un espacio de lo real, son personas vivas que obran y se desplazan por la pantalla del cine.

En la propuesta cinematográfica de la realizadora, incluso los eventos de gran envergadura son dejados de lado en favor de las intimidades y sus repeticiones. Un ejemplo de ello es la película *Del Este* (*D'Est*, 1993), la cual aborda el tema de los desplazamientos migratorios en Europa del Este tras la caída del Muro de Berlín. En esta cinta, Akerman se cuestiona acerca de su propio pasado y busca una sensación que resulta ser inexpresable. «Y es que la representación del Holocausto "partía de la imposibilidad, la irrepresentabilidad de un acontecimiento atroz del que no se conservaban las imágenes"»[18]. Akerman se pregunta acerca de aquello que siente como parte de un trauma colectivo, pero que solo habita de manera singular en su mundo interior. En *Del Este*, la directora buscó seguir esa sensación hacia el pasado, ya que este permaneció desconocido y la vez muy presente en su interior.

Por esta razón, la biografía de Akerman es importante para su obra. En su propuesta, ya no importa la realidad paterna, sino la materna y, en particular, la su madre. En su libro, *Mi Madre ríe* (*Ma Mere rit*, 2013), hay una instancia y relación cercana con su madre, Natalia Akerman. Vale comentar que, biográficamente, Natalia estuvo interna en un campo de refugiados durante la Segunda Guerra Mundial. En 1943 fue deportada a Auschwitz-Birkenau. Aunque ella sobrevivió «esta experiencia la marcaría durante toda su vida. Y las consecuencias del trauma —mutismo y temor, además de la incapacidad de hablar de lo ocurrido— marcarían la infancia de Chantal Akerman»[19] de manera que «las vidas de Natalia y Chantal Akerman

18 Jaime Peña, *El cine después de Auschwitz. Representación de la ausencia en el cine moderno y contemporáneo* (Cátedra, 2020), 32.
19 Chantal Akerman, *Una familia en Bruselas* (España: Editorial Tránsito, 2020), 7.

quedarán marcadas por el Holocausto y siempre determinarán sus relaciones familiares»[20]. De esta manera la propuesta de la directora ha sido indagar hacia el pasado, pero no como un ejercicio melancólico, sino como la repetición de un actual donde los gestos existen como posibilidad multiversal: el presente donde se manifiesta un pasado y que es determinante para un advenimiento, un mismo lugar donde, mediante la repetición, convergen diferentes tiempos y posibilidades en el mismo lugar.

Para Akerman somos hijas del holocausto, estamos marcadas por un trauma que ya no se presenta solamente en un acontecimiento pasado, sino que habita en el día a día, en el cotidiano, en las calles y en las casas. «Akerman dijo en varias ocasiones que los hijos de las personas que habían estado en los campos de concentración sentían una necesidad constante de hacerse preguntas sobre el pasado»[21]. La propuesta cinematográfica de la realizadora no evoca un pasado, sino que hace preguntas del trauma de este pasado y los desarrolla en un presente como mundo alterno.

Cabe preguntarnos ¿por qué no nos centramos en el gran evento como tal? La idea de vincular el trauma a un solo acontecimiento deslinda la violencia y los otros traumas de la vida que día a día sigue afectando nuestros cuerpos. El discurso heteropatriarcal pretende reunir todo trauma en un solo evento, los agrupa y los entierra bajo capas de errores del pasado, proyectando un presente donde todo aparentemente está bien. Akerman justamente no cree en la idea de expiación hegemónica y heteropatriarcal, con la que aparentemente todo se encuentra saldado en un presente, sino que hay unos traumas que se imponen a los cuerpos femeninos y que invisibilizan la potencia de las mujeres. Es por esto que los personajes femeninos de la obra de Akerman van a significar tanto desde sus actos reiterativos, desde la acción de la repetición, porque mediante la repetición se lleva consigo la posibilidad de un gesto diferente que trae como consecuencia la invención de mundos alternos.

20 García, «Todo sobre mi madre…», 10.
21 García, «Todo sobre mi madre…», 10.

La repetición de Godard

La repetición es también una constante en Jean-Luc Godard. Sus películas están determinadas por un espíritu de lo colectivo, una desterritorialización de la imagen tradicional. Con ese fin, la forma en que hace películas cambiará no solo para él, sino también para cineastas como la misma Akerman. Ella comenta:

> Cuando vi *Pierrot le fou*, tenía 15 años. No sabía quién era Godard, casi no sabía ni que hubiese un cine de autor. Cuando iba al cine, era para ver La gran juerga, las películas de Walt Disney; no era más que un entretenimiento, una excusa para salir en grupo y comer helados; de ninguna manera era para sentir un choque emocional o para ver una obra de arte; yo no sabía que el cine pudiese ser una obra de arte. Y fui a ver esa película porque me gustó el título: Pierrot le fou… Y vi la película, y fue algo tan distinto, era tan diferente.[22]

En *Pierrot el loco* (*Pierrot le fou*, 1965), Godard introduce una idea revolucionaria que desafía las convenciones cinematográficas, exigiendo reflexionar al espectador y buscar significados en una serie de imágenes que resultan ser una interpelación hacia el público. Así, Marianne, en *Pierrot el loco,* pasea por la playa repitiendo como una suerte de consigna iterativa: «¿Qué puedo hacer? No sé qué hacer. ¿Qué puedo hacer? No sé qué hacer. ¿Qué puedo hacer? No sé qué hacer»[23].

Aquí la repetición se define desde dos aspectos. En primer lugar, se refiere a la repetición de imágenes o momentos conocidos que son presentados de manera inconexa, sin una narrativa o guion clásico establecido para la completa compresión de los espectadores. La repetición de diálogos y preguntas se utiliza como un medio para

22 Otero «Chantal Akermann…», 28.
23 La frase en el idioma original es: «Qu'est-ce que j'peux faire ? J'sais pas quoi faire. Qu'est-ce que j'peux faire ? J'sais pas quoi faire. Qu'est-ce que j'peux faire ? J'sais pas quoi faire».

remodelar el mundo y evocar otro nivel de comunicación más allá de la conversación clásica que pretende siempre transmitir un mensaje a las masas. En segundo lugar, los diálogos se basan en preguntas e interrogatorios repetidas, lo que crea un efecto de mantra y ayuda a distinguir los atributos y particularidades de los personajes.

En Godard se destaca la importancia de la repetición tanto en la caracterización como en la construcción de los personajes desde el lenguaje. Si en Akerman había una repetición de las acciones que mostraban, dentro de la misma repetición, una diferencia, en Godard son las imágenes inconexas las que crean mundos alternos. Según Gilles Deleuze, en Godard hay una sucesión entre los tiempos en la narración, donde cada personaje cuenta con una carga de un antes y un después.

> [...] la simple sucesión afecta a los presentes que pasan, pero cada presente coexiste con un pasado y un futuro sin los cuales él mismo no pasaría. Al cine le toca captar este pasado y este futuro que coexisten con la imagen presente. Filmar lo que está «antes» y lo que está «después»... Tal vez, para salir de la cadena de los presentes haga falta hacer pasar al interior del film lo que está antes del film, y lo que está después del film. Los personajes, por ejemplo: Godard dice que hay que saber qué eran antes de ser colocados en el cuadro, y después. «El cine es eso, en él el presente no existe nunca, salvo en los malos filmes».[24]

Los personajes no son lo que se dice en escena, no se rigen por un plan con fines específicos como un producto estratégico de mercado. Por lo tanto, la idea de multiverso en estos autores difiere de una idea moralizante en la que lo diferente ocurre al mismo tiempo en cada espectador. Lo que los personajes son tiene que ver con lo que ocurre íntimamente en el espacio el cine, donde se crea una puesta en escena única en cada repetición: una remodelación y distribución de un mundo alternativo en cada mirada. Al igual que Akerman, los

24 Deleuze, *La imagen-tiempo*..., 60.

Imagen 7. Akerman, Chantal. *D'Est (Del Este)*. Bruselas: Paradise Films, 1993.

Imagen 8. Kwan, Daniel, y Daniel Scheinert. *Everything Everywhere All at Once*. Los Ángeles: A24, 2022.

Imagen 9. Godard, Jean-Luc. *Pierrot le fou*. París: Société Nouvelle de Cinématographie, 1965.

personajes de Godard tienen vida propia y cuestionan el mundo plano y universal de lo igual.

> Los personajes se ponen a jugar para sí mismos, bailan, miman para sí mismos en una teatralización que prolonga directamente sus actitudes cotidianas; el personaje se hace a sí mismo un teatro. En Pierrot el loco, se pasa constantemente de la actitud del cuerpo al *gestus* teatral que enlaza las actitudes y engendra otras nuevas, hasta el suicidio final que las absorbe a todas. En Godard, las actitudes de cuerpo son las categorías del espíritu mismo, y el *gestus* es el hilo que va de una categoría a otra.[25]

Lo que queremos decir es que los personajes adquieren vida propia; en un momento fueron dibujados por un artista, realizador o poeta, pero finalmente se desprenden de sus manos con un alma[26] que va a determinar lo que sentimos como público al observar el filme.

Godard crea superficies inscritas con múltiples mensajes, una repetición ya no de la misma película con otro nombre, sino de unas poéticas tanto visuales como sonoras que entran en relaciones diversas y complejas sin filiación preestablecida entre sí. En este sentido, no se trata de una historia como tal que el espectador debe percibir y de la cual enterarse, sino de una serie de imágenes, una repetición desunida, donde el público hace vínculo hacia una redistribución de las imágenes que liberan, desde su génesis, la capacidad asociativa.

> Ver y leer coexisten en Godard, y suponen un reencadenamiento constante. Godard piensa, al igual que Deleuze, que en la medida en que la imagen acrecienta su legibilidad el acto de habla hace ver, aunque haga ver algo distinto de lo que dice. La razón es que el enunciado del acto de habla tiene su propio objeto correlativo, y no es una proposición que designa un objeto visible, como desearía la lógica; pero lo visible tampoco es un sentido mudo,

25 Deleuze, *La imagen-tiempo*..., 258.
26 Étienne Souriau, *Del modo de existencia de la obra por hacer* (Editorial Cactus, 2017).

> un significado de potencia que se actualiza en el lenguaje, como querría la fenomenología. Más allá de la lógica y de la fenomenología, Godard crea un intervalo entre la palabra y la imagen para aprehender el mundo.[27]

Cuando uno comienza a ver una película de Godard como, por ejemplo, *El libro de imágenes* (*Le livre d'image,* 2018) o *Adiós al lenguaje* (*Adieu au langage*, 2014), podemos hacer una libre asociación de imágenes. «Para Godard, el lenguaje es algo imperfecto y no puede existir sin la consciencia, ya que entonces la incomprensión se hace presente. Cuando las palabras son pronunciadas sin la plena consciencia del locutor la comunicación muere»[28]. No obstante, Godard no estafa a la consciencia y utiliza un lenguaje poético que le da un impulso a nuestra capacidad de percepción consciente.

La diferencia de la propuesta fílmica de Godard a otros filmes clásicos es que Godard hace una poética cuyos versos se traspasan del sentido unilateral e insiste en una multiversalidad de las imágenes.

> Por eso, Godard no puede servirse del lenguaje común, vacío y banalizado por el uso cotidiano. La mayor parte de sus películas se organizan alrededor de este problema: la imposibilidad del lenguaje. Es por ello, que Godard siente la necesidad de crear un nuevo lenguaje poético.[29]

No tienen un fin específico y su historia puede devenir como muchas otras, por lo que la narrativa o la trama en las películas de Godard se inscriben como un pretexto para mostrarnos algo más. Es decir, de fondo sabemos que hay una historia, pero esa historia se convierte en un pretexto y no un fin, un proceso de trasfondo y no de objetivo.

---

27 Jean-Luc Godard, *Historia(s) del cine* (Caja Negra Editora, 2014), 13.
28 Maite Noeno Carballo, «El lenguaje en el cine de Jean-Luc Godard», *STVDIVM. Revista de Humanidades*, vol. 13 (2007): 75.
29 Noeno Carballo, «El lenguaje...», 75.

Las películas de Godard renuevan los códigos narrativos y sus guiones, aunque autónomos, no responden a un sistema cerrado que trata de explicarlo todo. Al igual que Akerman, Godard no se detiene solo en el guion para revelarnos un gran hecho o una historia rimbombante, «sino que el guion es siempre un elemento vivo, susceptible de ser cambiado, que evoluciona constantemente y que toma todo su sentido en el desarrollo del filme, desde el rodaje hasta el montaje final»[30]. Por esta razón, los modos de hacer cine de Godard tienen que ver con las imágenes *poiéticas*[31] que él establece para el espectador que esté dispuesto a adentrarse a un cambio de sentido multiversal.

Conclusiones

En un principio, el concepto de multiversos se ha formado desde la concepción caótica de los mundos alternos que surgen a partir de las repeticiones y disrupciones que subvierten un mundo unívoco convencional. Desde un segundo lugar, la industria cinematográfica estadounidense ha optado por representaciones superficiales de los multiversos, diseñadas para simplificar la complejidad inherente a la diferencia como posibilidad multiversal. Estas representaciones, frecuentemente encaminadas hacia el consumo masivo, contrastan marcadamente con las aproximaciones de los cineastas Chantal Akerman y Jean-Luc Godard, quienes exploran los multiversos de una manera más profunda y filosófica.

Hemos contextualizado el concepto de multiversos dentro de un marco filosófico griego presocrático para desafiar la narrativa clásica heredada por el guion griego, reconociendo las aportaciones de los filósofos antiguos como Anaximandro, con su noción de lo *ápeiron*, y Heráclito, con su énfasis en el cambio perpetuo del movimiento que se encuentra integrado en la concepción, no solo hu-

30 Noeno Carballo, «El lenguaje...», 74.
31 Vale comentar que la palabra poiesis la tomamos del griego —en particular del *Banquete*, de Platón—, que significa «modo de hacer» o «creación».

mana, sino cosmológica y cosmogónica. Estos anticiparon las ideas modernas sobre la infinitud y la transformación constante de dicho cosmos. Estas concepciones filosóficas encuentran eco en la forma en que los cineastas contemporáneos como Akerman y Godard conceptualizan y utilizan el multiverso, subrayando la fluidez y la multiplicidad de las existencias y realidades multiversales.

Tanto Akerman como Godard utilizan los multiversos no solo como elementos narrativos, sino como herramientas para informar en las complejidades humanas, cuestionando las normativas sociales y culturales a través de la repetición y la variación. Sus películas se convierten en plataformas para discutir y desafiar el orden establecido, habitar desde lo desconocido y así expandir el sentido de este mundo. De esa forma, el multiverso en este cine expansivo y repetitivo de la diferencia sirve como un lienzo para explorar dinámicas como el género y la identidad, así como la resistencia contra estructuras opresivas. Akerman, en particular, utiliza su cine para dialogar sobre la intimidad y el habitar político a través de la repetición de acciones cotidianas que desafiaban las expectativas normativas, especialmente en torno a la feminidad. Godard, por su parte, descompone narrativas convencionales para involucrar al espectador en un proceso activo de creación de significado, donde cada repetición, cada imagen divergente, sugiere un universo alternativo de interpretación que se encuentra libre dentro de su propio caos y que es igual de válido que cualquier otro universo.

Por lo tanto, instamos a realizar una crítica al uso comercial de los multiversos, rudimentos artificiosos en las producciones masivas. Como se observa en el cine de superhéroes de Hollywood, es posible notar una tendencia hacia la simplificación y el moralismo: los multiversos se reducen a meros vehículos para la venta de productos relacionados y a la promoción de una moral convencional.

Akerman y Godard habitan entre saltos temporales como elipsis y repeticiones de acciones y de palabras. Así como Akerman hace mundos desde lo que todos podemos ver, pero no palpar, Godard hace *collage* de los sentidos semánticos de la cultura para que el espectador crea una realidad alterna. De todas formas, ambos se en-

cuentran en un lugar de la repetición que, en cada una de sus vueltas, crean disrupciones; allí se agencia el acto de creación hacia lo real, el lugar de la liberación, donde es posible un mundo nuevo del porvenir, mundos más reales y divergentes que nunca. Akerman y Godard nos muestran, desde hace ya algunos años, el sentido subversor y caótico de los multiversos que habitan a la misma vez en el mismo lugar, donde las propuestas populares de las grandes industrias estadounidenses quedan limitadas e insuficientes.

Cómo citar este artículo:
Paredes Beckmann, Juan Alfredo. «Mundos alternos en el mismo lugar. Multiversos, repeticiones y divergencias en Chantal Akerman y Jean-Luc Godard». *Fuera de Campo* 8, n.º 1 (2024): 10-38.

Imagen 10. Godard, Jean-Luc. *Pierrot le fou*. París: Société Nouvelle de Cinématographie, 1965.

Imagen 11. Godard, Jean-Luc. *Vivre sa vie*. París: Pathé Consortium Cinéma, 1962.

Imagen 12. Akerman, Chantal. *Jeanne Dielman, 23 quai du Commerce, 1080 Bruxelles*. Bruselas: Paradise Films, 1975.

Bibliografía

Akerman, Chantal. *Mi madre se ríe*. Editorial Ocho Milímetros, 2019.

---. *Camera obscura, Interview with Chantal Akerman*. Camera Obscura Eds. 1977.

---. *Una familia en Bruselas*. España: Editorial Tránsito, 2020.

Barnes, John. *Los presocráticos*. Cátedra Teorema: Madrid. 2000.

---. *Para entender la fotografía*. Editorial Gustavo Gili S. A., 2015.

---. *Modos de ver*. Editorial Gustavo Gili S. A., 2016.

Cabrera, Lizbeth. «El multiverso, ícono del diálogo transdisciplinario: una aproximación en las obras de Jorge Luis Borges, Yasutaka Tsutsui y Grant Morrison». Tesis final de doctorado, Universidad Autónoma de Barcelona, 2017.

Chión, Michel. *La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Paidós, 1993.

Deleuze, Gilles. *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Paidós Comunicación, 1987.

Foucault, Michel. «De los espacios otros». Conferencia dictada en el Cercle des études architecturals, 14 de marzo de 1967, publicada en *Architecture, Mouvement, Continuité*, n.º 5, octubre de 1984. Traducida por Pablo Blitstein y TadeoLima.

García, José. «El problema de la forma de la Tierra en Anaximandro. Geocentrismo y esfericidad». *Llull, Revista de la Sociedad Española de Historia de las Ciencias y de las Técnicas* 42, n.º 86 (2019): 15-41.

García, Luis. «Todo sobre mi madre y yo: género, memoria e identidad en el cine de Chantal Akerman». *Revista Latente*, n.° 20 (julio 2022): 9-52.

Godard, Jean-Luc. *Historia(s) del cine*. Caja Negra Editora, 2014.

Loughrey, Clarisse. «Reseña de 'Doctor Strange in the Multiverse of Madness': Sam Raimi no puede rescatar un desastre total». *Independent en Español*, 18 de abril de 2023, https://www.independentespanol.com/entretenimiento/doctor-strange-pelicula-marvelwanda-b2077763.html.

Margulies, Ivonne. *Nada ocurre. El hiperrealismo cotidiano en Chantal Akerman*. Madrid: Editorial Ocho Milímetros, 2018.

Noeno Carballo, Maite. «El lenguaje en el cine de Jean-Luc Godard». *STVDIVM. Revista de Humanidades*, n.º 13 (2007): 73-86.

Otero, Renata. «Chantal Akermann. Estrategias para la autorrepresentación». Tesis, Universidad de Barcelona, 2007.

Peña, Jaime. *El cine después de Auschwitz. Representación de la ausencia en el cine moderno y contemporáneo*. Cátedra, 2020.

Rouch, Jean. «¿El cine del futuro?». *La descolonización de la mirada. Una introducción a la antropología visual*. Edición de Daniel García Santos, 115-116. Ediciones ICAIC, 2012.

Filmografía visionada

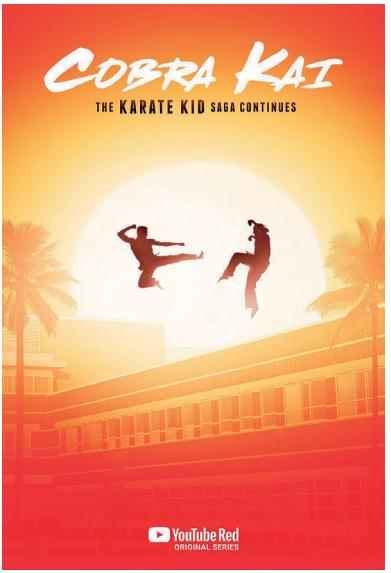
Akerman, Chantal (directora). *Aujourd'hui, dis-moi*. Francia, 1982. 45 minutos. Color.

---. D'Est. 1993.

---. *Saute ma ville*. Bélgica, 1958. 13 minutos. 35mm. Blanco y negro. Sin diálogos.

Godard, Jean-Luc (director). *Pierrot le fou*. Francia, 1965.

Kwan, Dan y Daniel Scheinert. *Everything Everywhere All At Once*. Estados Unidos, 2022.



Pósteres promocionales de la serie *Cobra Kai* (2018).

REVISTA DE CINE
FUERA DE CAMPO
Vol. 8 N.º1 / Guayaquil
I semestre 2024
ISSN 2661-6602

Estudio de caso de series basadas en *blockbusters* que transgreden el canon original vs. adaptaciones tradicionales

Case Study of Series Based on *Blockbusters* that Transgress the Original Canon vs. Traditional Adaptations

María Emilia García Velásquez
Universidad Católica Santiago de Guayaquil (Ecuador)
maria.garcia01@cu.ucsg.edu.ec
ORCID: https://orcid.org/0000-0002-9277-8906?lang=en

Francisco de Jesús Cabanilla Hurtado
Universidad Católica Santiago de Guayaquil (Ecuador)
francisco.cabanilla01@cu.ucsg.edu.ec
ORCID: 0009-0000-1577-519X

RECIBIDO: 26 de julio de 2024 ACEPTADO: 4 de junio de 2025

RESUMEN

Esta investigación busca valorar los distintos tipos de adaptaciones que se realizan a nivel cinematográfico para determinar si las derivaciones que transgreden el canon de las producciones originales obtienen mejores resultados a nivel de taquilla y crítica frente a aquellas que repiten la fórmula original en una línea tradicional. Para ello, como estudio de caso se tomaron tres producciones: *Karate Kid*, *The Mighty Ducks* y *El silencio de los inocentes*. La selección responde al alto número de derivaciones (secuelas, *spin-off*, entre otros) con las cuentan, así como a las recientes adaptaciones en formato seriado emitidas en plataformas digitales. En este trabajo se utilizaron técnicas como la observación y el análisis cinematográfico comparativo enfocado en el manejo de los elementos que integran la narrativa de cada producción. Los resultados evidenciaron cómo las últimas entregas de las tres producciones lograron reavivar el interés del público en la saga mediante la transgresión del canon.
Palabras clave: precuelas, *remakes*, *reboots*, secuelas, *blockbusters*

ABSTRACT

This research assesses the different types of film adaptations to determine whether *spin-off*s that break the canon of original productions perform better at the box office and critical acclaim than those that repeat the original formula in a traditional vein. To this end, three productions were used as case studies: *Karate Kid*, *The Mighty Ducks*, and *The Silence of the Lambs*. The selection reflects the high number of *spin-off*s (sequels, *spin-off*s, among others) and the recent serial adaptations broadcast on digital platforms. This work used techniques such as observation and comparative film analysis, focusing on the handling of the elements that make up the narrative of each production. The results showed how the latest installments of the three productions managed to rekindle public interest in the saga by breaking the canon.
Keywords: prequels, *remakes*, *reboots*, sequels, *blockbusters*

Introducción

Esta investigación busca explorar la razón detrás del éxito o el fracaso de las derivaciones de películas exitosas en sus diferentes expresiones: *remakes*, *reboots*, *spin-off*, precuelas, etc. El análisis se enfoca en la deconstrucción y valoración del abordaje que realizan las producciones derivadas en relación con el manejo de los elementos principales de la historia original que constituye el canon.

En primer lugar, se explica qué se entiende por «canon» a nivel cinematográfico. El término puede interpretarse de dos maneras: como el conjunto de obras maestras que sirven de modelo para cineastas contemporáneos; o en el sentido pertinente a este trabajo, como los hechos, personajes, historias, y reglas que conforman el universo de una obra cinematográfica. Este canon establece la base narrativa y estética sobre la cual se construyen derivaciones y adaptaciones posteriores.

El proceso de adaptación a un nuevo medio, ya sea mediante relanzamiento (*reboot*), *remake* o expansión (*spin-off*) de un *blockbuster*, no es una tendencia novedosa en el ámbito de la producción audiovisual. Según la publicación «Retracing Hollywood's Fascination with the Remake», uno de los primeros *remakes* de la historia del cine es *El regador* (1896), de George Méliès, basado en *El regador regado* (1895), de los hermanos Lumière.[1]

Las adaptaciones cinematográficas han evolucionado con el pasar de los años. Empezaron como productos en la radio y en la literatura y han pasado a incorporar nuevas encarnaciones de películas originales o series que han alcanzado un alto éxito de taquilla o *rating*. De ese modo, las adaptaciones se han convertido en una herramienta para desarrollar y revitalizar franquicias.

Esto se debe a que los estudios cinematográficos ven las adaptaciones y sus derivados como una apuesta más segura vs. la explo-

1 Emily Kubincanek, «Retracing Hollywood's Fascination with the Remake», *Film School Rejects*, 20 de marzo de 2020, https://filmschoolrejects.com/hollywood-remake-history/

ración de material nuevo. Según el estudio *Cycles, Sequels, Spin-offs, Remakes, and Reboots: Multiplicities in Film and Television*:

> La reutilización, reconfiguración y extensión de materiales, temas, imágenes, convenciones formales o motivos existentes, e incluso conjuntos de artistas, intérpretes o ejecutantes, constituyen complementos irresistibles a la producción textual continua, lo que respalda las economías de escala en las que se basan las industrias del cine y, en las que más tarde, la televisión rápidamente comenzó a confiar.[2]

Sin embargo, no todas las adaptaciones, los *remake*s o las secuelas obtienen los resultados esperados en taquilla ni la aceptación por parte de la crítica y del público. De acuerdo con los hallazgos de un artículo publicado en el *Washington Post*, el 91 % de los *remake*s obtenían una valoración inferior que la producción original de parte de la audiencia. De igual forma, a nivel de los críticos, estas producciones obtienen puntuaciones más bajas el 87 % de las veces.[3]

En este escenario adverso para los *remake*s, secuelas y otras adaptaciones, siempre surgen excepciones: producciones que logran reconectarse con el público, que son bien recibidas por la crítica especializada, e incluso, que logran integrar a nuevas audiencias. Estas producciones normalmente son reconocidas por su creatividad en el abordaje de la historia.

De esa forma, esta investigación analiza cómo las decisiones entre seguir una línea tradicional o adoptar un enfoque transgresor inciden en la recepción de una historia al expandirla o adaptarla a otro medio, a través del estudio de caso de *The Karate Kid*, *The Silence of the Lambs* y *The Mighty Ducks*.

---

2 R. Barton Palmer y Amanda Ann Klein, *Cycles, Sequels, Spin-Offs, Remakes, and Reboots: Multiplicities in Film and Television* (Austin: University of Texas Press, 2016).

3 Steven Zeitchik, «Hollywood executives serve up remakes because consumers like them. A new survey suggests otherwise», *Washington Post*, 9 de julio de 2019, https://www.washingtonpost.com/business/2019/07/09/hollywood-executives-serve-up-remakes-because-consumers-like-them-new-survey-suggests-otherwise/.

Metodología

Esta investigación tiene un enfoque metodológico cualitativo. Por ello, se trabaja con un tipo de muestreo no probabilístico de carácter intencional o de conveniencia, ya que las películas en las cuales se centra el estudio han sido seleccionadas por contar con adaptaciones posteriores en formato serial previamente identificadas que transgreden el canon de sus historias. Las series son las siguientes: *Cobra Kai* (2018), *The Mighty Ducks*: *Game Changers* (2021) y *Hannibal* (2013), derivadas respectivamente de las películas *Karate Kid* (1984), *The Mighty Ducks* (1992) y *El silencio de los inocentes* (1991).

El método que se emplea es el estudio de caso, específicamente de las películas mencionadas y sus múltiples derivaciones. En cuanto a las técnicas de investigación para la recolección de la información, se utilizan la observación y el análisis cinematográfico para la identificación de los elementos que constituyen el canon de estas películas, junto con el manejo de esos elementos en las posteriores adaptaciones producto del éxito original de los *blockbusters*. De esta manera, es posible definir cuáles transgreden o no el canon como técnica de construcción de la historia.

Resultados y discusión

The Karate Kid

The Karate Kid (1984) es una película dirigida por John G. Avildsen sobre un adolescente que aprende karate para defenderse del acoso escolar, guiado por su mentor, el señor Miyagi.

Derivaciones

Tabla 1. Desglose de producciones de la saga *The Karate Kid*

Película	*The Karate Kid Part II* (1986)	*The Karate Kid Part III* (1989)	*The Next Karate Kid* (1994)	*The Karate Kid* (2010)	*Cobra Kai* (2018)
Tipo de adaptación	Secuela	Secuela	*Spin-off*	*Remake*	*Spin- off*
Tipo de producción	Película	Película	Película	Película	Serie

Fuente: Elaboración propia.

Comparación de recepción de producciones de la saga

A continuación, se comparan la recaudación de taquilla y la valoración de la crítica y el público en relación con las entregas de la saga *The Karate Kid*. La fuente de los datos de taquilla es la página especializada en datos de *box office*: The Numbers.

Recaudación de taquilla[4]

- *The Karate Kid* (1984): $90 857 623
- *The Karate Kid Part II* (1986): $115 103 979
- *The Karate Kid Part III* (1989): $38 793 278
- *The Next Karate Kid* (1994): $15 851 228
- *The Karate Kid* (2010): $351 774 938

En el caso de *Cobra Kai*, no tiene datos de taquilla debido a que es una serie. Sin embargo, al ser transmitida en plataformas de *streaming*, inicialmente YouTube Originals y luego Netflix, existen datos del número de reproducciones. Según un comunicado de Netflix, las primeras tres temporadas de *Cobra Kai* alcanzaron 73 millones de reproducciones.[5]

4 «Box Office History for Karate Kid Movies», The Numbers (s. f.), https://www.the-numbers.com/movies/franchise/Karate-Kid#tab=summary

5 Tony Maglio «'Cobra Kai' Season 3 Draws Big Viewership, but Nowhere Near 'Bridgerton' or 'Queen's Gambit'», *TheWrap* (12 de junio de 2021), https://www.thewrap.com/cobra-kai-season-3-viewership-ratings-bridgerton-queens-gambit-netflix-viewers/

Valoración de la crítica y espectadores

A continuación, se exponen las valoraciones que tienen las derivaciones la saga de *The Karate Kid*. Las valoraciones provienen de tres fuentes: IMDb (Internet Movie Database), Metacritic (de donde se obtiene la calificación Metascore) y Rotten Tomatoes. Las dos últimas fuentes fueron escogidas debido a que son páginas reconocidas en el medio y están diseñadas para combinar las valoraciones de críticos en general junto con la audiencia en una sola ponderación. Por su parte, IMDb es una página reconocida y valorada en el medio cinematográfico.

- *The Karate Kid* (1984)
  - IMDb: 7.3/10
  - Metascore: 60
  - Rotten Tomatoes: 85.5 % promedio de aprobación
- *The Karate Kid Part II* (1986)
  - IMDb: 6.1/10
  - Metascore: 55
  - Rotten Tomatoes: 47.5 % promedio de aprobación
- *The Karate Kid Part III* (1989)
  - IMDb: 5.3/10
  - Metascore: 36
  - Rotten Tomatoes: 23.5 % promedio de aprobación
- *The Next Karate Kid* (1994)
  - IMDb: 4.5/10
  - Metascore: 36
  - Rotten Tomatoes: 15.5 % promedio de aprobación
- *The Karate Kid* (2010)
  - IMDb: 6.2/10
  - Metascore: 61
  - Rotten Tomatoes: 66.5 % promedio de aprobación.
- *Cobra Kai* (2018-actualidad)
  - IMDb: 8.6/10
  - Metascore: 70
  - Rotten Tomatoes: 93 % promedio de aprobación.

Con respecto a la valoración de la crítica y la audiencia de las producciones que integran la saga, se evidencia que esta tiene corres-

pondencia con las ganancias de taquilla. Existe un declive progresivo en términos de la valoración que reciben las películas. No obstante, se observa que, aunque la secuela de la película original obtuvo una mayor ganancia, su valoración es menor. Esta mayor taquilla puede deberse a la expectativa generada tras el éxito de la primera entrega.

Otro fenómeno interesante es lo que ocurre con el *remake* del 2010, que, si se observa solo, la taquilla podría ser catalogada como un éxito. Sin embargo, no tiene una buena valoración de parte de la audiencia ni de la crítica. Su promedio de aceptación está alrededor del 60 %.

Esto no ocurre con *Cobra Kai*, pues su nivel de aceptación es superior a la entrega original. Más adelante, en el análisis de la adaptación y su correspondencia con el canon, se explica la razón de su éxito.

Análisis de las manifestaciones del canon en la saga

The Karate Kid (1984) fue una película que se convirtió en un inesperado *blockbuster*. Con un presupuesto de ocho millones de dólares, logró recaudar más de diez veces eso en taquilla.[6]

Las primeras secuelas de la saga siguen la historia original y tienden a aplicar la misma fórmula. En la primera entrega tenemos la historia de Daniel LaRusso, un joven que encuentra en el karate el medio para superar la adversidad, guiado por su mentor, el Sr. Miyagui. Los malos de la película son los miembros del *dojo* Cobra Kai, quienes acosan a Daniel por ser el chico nuevo de la escuela y estar interesado en la novia de uno de ellos. Todo culmina en un enfrentamiento en un torneo oficial en el que se busca poner a prueba las distintas filosofías sobre el karate que están representadas en la película: practicar este arte marcial como un medio de defensa o de ataque.

Las posteriores secuelas siguen al personaje de Daniel y al Sr. Miyagui en otras aventuras. En una de ellas viajan a la ciudad natal del Sr. Miyagui, donde deben enfrentar a un antiguo enemigo de su juventud: Sato Toguchi, quien fue discípulo del padre de Miyagui. Mientras que la tercera entrega se enfoca en los esfuerzos de John Kreese, el *sensei* de los Cobra Kai, por vengarse tras la derrota sufrida

6 «*The Karate Kid (1984) – Financial Information*», The Numbers (s.f.), https://www.the-numbers.com/movie/Karate-Kid-The

en el torneo de la primera película a través de su pupilo Terry Silver, quien desarrolla un plan para forzar a Daniel a competir de nuevo en el torneo All Valley y quitarle el título.

Ambas secuelas siguen un patrón tradicional en términos del abordaje del canon, ya que, como se mencionó anteriormente, se continúa trabajando con los mismos personajes tomando como base los hechos de la primera película. De ese modo, se repiten los siguientes esquemas:

Tabla 2. Elementos principales de la saga *The Karate Kid*, partes I, II y III

Tipo de personaje	Personajes principales en cada película		
	The Karate Kid (1984)	*The Karate Kid Part II* (1986)	*The Karate Kid Part III* (1989)
Héroe	Daniel LaRusso	Daniel LaRusso	Daniel LaRusso
Mentor (de héroe)	Sr. Miyagui	Sr. Miyagui	Sr. Miyagui
Villano	Johnny Lawrence	Chozen	Terrence Silver
Mentor (de villano)	John Kreese	Sato	John Kreese
***Dojo* (bueno)**	Miyagui-Do	Miyagui-Do	Miyagui-Do
***Dojo* (malo)**	Cobra Kai	Sato's Dojo	Cobra Kai
Interés romántico	Ali (perseguida por el villano)	Kimiko (perseguida por el villano)	Jessica
Conflicto central de la película	El bien contra el mal traducido en el karate que se usa para la defensa vs. el que se usa para atacar.	El bien contra el mal traducido en el karate que se usa para la defensa vs. el que se usa para atacar.	El bien contra el mal traducido en el karate que se usa para la defensa vs. el que se usa para atacar.
Resolución del conflicto entre el villano y el héroe	Enfrentamiento en torneo All Valley donde el héroe gana.	Enfrentamiento en festival O-bon donde el héroe gana.	Enfrentamiento en torneo All Valley donde el héroe gana.

Fuente: Elaboración propia.

Se puede observar que, desde su primera secuela, se repite una trama que sigue la misma premisa: Miyagi como el mentor; Daniel como el

alumno que representa el lado positivo del karate; Sato y su sobrino Chozen cumplen la misma función, pero representan el lado negativo, al igual que Kreese y Lawrence en la primera película, detalle que se repite con Silver (nuevo *sensei* de Cobra Kai) y Barnes (su pupilo) en la tercera entrega.

La primera entrega logró cautivar al público, ya que la historia del protagonista y sus personajes secundarios era novedosa y seguía un flujo orgánico. Daniel y Lawrence tenían una rivalidad justificada a través de su interés mutuo por Ali. Sin embargo, en la segunda entrega, estos conflictos se sienten forzados: Chozen es un antagonista sin motivación alguna (odia a Daniel solo por ser el sobrino de Sato). A esto se suma la presentación de un nuevo interés amoroso, el personaje de Kimiko, cuya relación se produce casi de forma programada repitiendo la fórmula narrativa antes aplicada: un triángulo amoroso. Esta relación es luego olvidada en la siguiente entrega.

En la tercera película también se repite el conflicto de la primera: un *dojo* bueno frente a un *dojo* malo. Daniel es nuevamente acosado por personajes alineados al *dojo* malo. De igual forma, tenemos un *sensei* malo vs. uno bueno y la resolución del conflicto en un torneo.

Por otra parte, la cuarta entrega busca refrescar el canon de *The Karate Kid*, al ser un *spin-off* y dejar atrás al personaje de Daniel, dándole un nuevo estudiante al Sr. Miyagui: una joven llamada Julie. Ella es la nieta de una amiga con quien el Sr. Miyagui se encuentra tras una visita a Boston. Esto, al repetir la misma dinámica de la franquicia, no trae nada nuevo a la mesa. Estamos ante un escenario donde tenemos un mentor que ve a un joven que necesita aprender a defenderse y cambiar su vida a través del karate. En este caso, Julie tiene problemas de comportamiento tras la muerte de sus padres y también entra en conflicto con un grupo violento llamado Elite Alpha.

Tabla 3. Elementos principales de la saga *The Karate Kid* parte I vs. IV

Tipo de personaje	Personajes principales en cada película	
	The Karate Kid (1984)	*The Karate Kid* (1994)
Héroe	Daniel LaRusso	Julie
Mentor (de héroe)	Sr. Miyagui	Sr. Miyagui
Villano	Johnny Lawrence	Ned
Mentor (de villano)	John Kreese	Coronel Dugan
Elementos narrativos		
***Dojo* (bueno)**	Miyagui-Do	Miyagui-Do
***Dojo* (malo)**	Cobra Kai	Elite Alpha
Interés romántico	Ali (perseguida por el villano)	Eric McGowen (perseguido por el villano)
Conflicto central de la película	El bien contra el mal traducido en el karate que se usa para la defensa vs. el que se usa para atacar.	El bien contra el mal traducido en la habilidad para pelear que usa para la defensa vs. la que se usa para atacar.
Resolución del conflicto entre el villano y el héroe	Enfrentamiento en torneo All Valley donde el héroe gana.	Enfrentamiento en el parqueadero donde la heroína gana.

Fuente: Elaboración propia.

Finalmente llegamos al *remake* de 2010, que, como lo dice su nombre, busca rehacer o recrear la película original con nuevos actores y ciertas actualizaciones orientadas a una puesta en escena contemporánea. A pesar de que logra tener una buena taquilla, no alcanza una buena aceptación de la crítica. La razón de esto puede ser la falta de innovación, ya que solo toma los elementos del canon original, cambia a los personajes de nombre y de ciudad, pero en términos generales es la misma película.

Al igual que en el primer largometraje, el protagonista es un joven que se muda a una nueva ciudad con su madre. Él se siente

atraído por una chica, que resulta ser el interés romántico de un *bully* experto en kung-fu. Esto lo destina a ser acosado por él y su grupo. También tenemos al mentor que trabaja como conserje en el edificio al que se ha mudado el personaje y que inicialmente se rehúsa a enseñarle karate, pero luego las circunstancias lo obligan a hacerlo. En adelante, la trama es un espejo de la entrega original.

Tabla 4. Elementos principales de la saga *The Karate Kid Parte I* vs. *el remake*

Tipo de personaje	Personajes principales en cada película	
	The Karate Kid (1984)	*The Karate Kid* (2010)
Héroe	Daniel LaRusso	Dre
Mentor (de héroe)	Sr. Miyagui	Sr. Han
Villano	Johnny Lawrence	Cheng Lu
Mentor (de villano)	John Kreese	Maestro Li
Interés romántico	Ali (perseguida por el villano)	Mei Ying (perseguida por el villano)
Conflicto central de la película	El bien contra el mal traducido en el karate que se usa para la defensa vs. el que se usa para atacar.	El bien contra el mal traducido en el karate que usa para la defensa vs. el que se usa para atacar.
Resolución del conflicto entre el villano y el héroe	Enfrentamiento en torneo All Valley donde el héroe gana.	Enfrentamiento en torneo de kung-fu donde el héroe gana.

Fuente: Elaboración propia.

Adicionalmente, la película falla en algo esencial: la propia concepción del título. La película se basa en el kung-fu y no en el karate. Este es un detalle que desconcertó a gran cantidad de fanáticos, ya que toda la expectativa en relación con la saga gira en torno al karate:

> Aunque *Karate Kid*, de 2010, se comercializó como una nueva versión de la serie de películas *Karate Kid* original, su título no ha-

> cía justicia a su historia porque giraba en torno al kung fu, que, a diferencia del karate, es un arte marcial chino… Sony incluso consideró cambiar su nombre a "The Kung Fu Kid" para resaltar con precisión de qué se trata… Sin embargo, a pesar de estas consideraciones iniciales, la idea finalmente se abandonó y la película se estrenó como *Karate Kid* para que fuera atractiva para el público de las películas originales.[7]

Por último, tenemos el caso de la serie *Cobra Kai* (2018). Un verdadero ejemplo de cómo se pueden tomar elementos del canon original, reinventarlos y hasta transgredirlos para sorprender al espectador y captar su atención.

Cobra Kai es un *spin-off* de la saga original que fue inicialmente publicado en la plataforma YouTube Originals como una de sus producciones debut para promover el espacio y ganar suscriptores.

En principio, la historia de Miguel Díaz —el protagonista de la serie— puede parecer la misma que la de Daniel LaRusso o Dre Parker, pero la serie toma los fundamentos de los argumentos anteriores y explora todos los aspectos y perspectivas, alejándose de la estructura del bueno frente al malo. Así, lleva al espectador a comprender todas las facetas del personaje y su entorno.

La serie invierte los roles de los personajes de la entrega original, como se percibe desde el título de la producción, que corresponde al del *dojo* malo. De ese modo, la serie presenta otra forma de mirar los acontecimientos de la película original: un cambio de punto de vista. Nos invita a reexaminar nuestros recuerdos sobre quién en verdad era el malo y quién el bueno, partiendo de la premisa de que la patada con la que Daniel ganó el torneo en la película original fue ilegal.

Bajo la perspectiva que propone la serie, las acciones de LaRusso en *The Karate Kid* se muestran más caprichosas e impulsivas. Se lo acusa de haberle robado la novia a Lawrence y que este fue el

7 «The New Karate Kid Movie Is Repeating The 2010 Remake›s Biggest Kung Fu Mistake», *Screen Rant* (2 de diciembre de 2023), https://screenrant.com/karate-kid-2024-remake-kung-fu-mistake-repeat/.

detonante real de su conflicto. De igual forma, también se argumenta (desde el discurso Lawrence) que él en cierto grado fomentó parte de sus confrontaciones. En el episodio 8 de la temporada 1, Johnny le cuenta a Miguel varios hechos de la primera película desde su perspectiva, por ejemplo, sobre su separación de Ali:

> Antes de mi año final en el colegio, tuvimos una pelea. Pensé que íbamos a poder resolver las cosas eventualmente. Pero, luego Daniel Larusso llegó a la ciudad. Lo siguiente que supe es que estaba coqueteando con ella. Los veo a ambos coqueteando mutuamente... entonces caminé para tener una conversación civilizada con Ali... pero Larusso seguía metiéndose. Le dije que se vaya, que se meta en sus propios asuntos y de la nada me golpeó.

Desde el primer episodio, la serie nos enseña qué pasó con Johnny Lawrence luego de su derrota en la película de 1984, cómo su vida se vio afectada luego de ese incidente que no puede dejar de recordar. Nos presenta a un Lawrence que lucha contra el desempleo, que vive en malas condiciones y tiene un problema con el alcohol. Y, lo principal, que no ha olvidado cómo le robaron el título con una patada ilegal.

La primera transgresión del canon en la serie se da desde la propia concepción de las dinámicas entre los personajes. Otra vez tenemos al mentor y al alumno, sin embargo, a diferencia del mentor sabio quien enseña lecciones de vida y un karate para defender, ahora tenemos a Johnny Lawrence, personaje alcohólico y sin motivación asumiendo el rol del mentor.

Al igual que en la fórmula original y cómo se conoce Daniel con el Sr. Miyagui, Johnny Lawrence vive en el mismo complejo de apartamentos que un joven llamado Miguel (quien luego pasa a ser su discípulo), donde también realiza trabajos de mantenimiento. Miguel es una víctima de *bullying* en la escuela. Un día, saliendo de una tienda, Miguel es acosado por sus compañeros; Lawrence interviene y lo defiende al estilo del Sr. Miyagui. A partir de ahí comienza

la dinámica *sensei*-discípulo entre ellos. Al ser testigos del éxito del entrenamiento que le ofrece Lawrence a Miguel, sus amigos se interesan también por aprender karate y, como alternativa para superar su condición de desempleo, Lawrence reabre el *dojo* de Cobra Kai, que pasa a ser el espacio donde chicos en general que sufren de *bullying* aprenden a defenderse.

La reapertura de Cobra Kai, por supuesto, despierta el enojo de Daniel LaRusso, quien ve el *dojo* como un símbolo de maldad e intenta por todos los medios forzar a que sea cerrado. Por ello, LaRusso pasa a ocupar el rol de «villano», aunque a lo largo de la serie no es así. La serie es fiel en ese sentido al canon original y mantiene la línea de que él representa el lado bueno del karate, pero muestra un lado más complejo del personaje y evidencia sus imperfecciones.

En el siguiente cuadro se puede observar cómo los elementos del canon original son invertidos en la serie.

Tabla 5. Comparación entre la película *The Karate Kid* (1984) y la serie *Cobra Kai*

Producción	Protagonista	Antagonista	*Dojo* (bueno)	Filosofía del karate
The Karate Kid (1984)	Daniel LaRusso	Johny Lawrence	Miyagui-Do	El karate es para defensa no para atacar.
Cobra Kai (2018)	Johny Lawrence	Daniel LaRusso	Cobra Kai	Golpear primero, golpear fuerte, sin piedad.

Fuente: Elaboración propia.

Normalmente, los cambios en un personaje o en el canon de una historia suelen alterar a los fanáticos más puristas, pero en el caso de *Cobra Kai* funcionan porque representan algo nuevo para el espectador.

Miguel, quien en principio podría ser visto como el nuevo Daniel LaRusso, tiene una evolución y caracterización diferente en la serie. Mientras que Daniel era un personaje extrovertido, impulsivo,

caprichoso y carismático, lo cual lo llevaba a meterse en problemas en ocasiones, Miguel es casi una versión idealizada de lo que debería ser el nuevo *karate kid*. Es representado como una persona buena, que no busca sobresalir ni lastimar a los demás, que es un buen estudiante, buen hijo, etc.

Adicionalmente, esta serie introduce una nueva generación de personajes que, a diferencia de las cintas originales, no se presentan en una división de buenos y malos. Entre ellos tenemos a Robby y Samantha. Robby es el hijo de Lawrence, con quien no tiene una buena relación y termina siendo entrenado por LaRusso. Por su parte, Samantha es hija de LaRusso y el interés romántico tanto de Miguel como de Robby.

Ninguno de ellos es completamente malo o bueno. Estos y otros personajes presentan conflictos diferentes y realizan acciones positivas y negativas a lo largo de la serie, lo cual enriquece la historia que se muestra a los espectadores. Podría decirse que debido a esto se puede lograr una mayor empatía con el público actual para quienes la caracterización de personajes tradicionales ya no es satisfactoria.

Por otra parte, en la línea de la transgresión del canon, tampoco existe un personaje que se pueda identificar como el nuevo *karate kid* al 100 %. La contienda está entre los tres personajes antes mencionados: Miguel, Robby o Samantha.

Miguel es presentado como el aparente nuevo *karate kid*, pero no sigue el mismo camino que Daniel ni comparte características con él, como su rebeldía o su exceso de confianza; más bien es un personaje en el que resaltan la lealtad y la bondad hacia sus amigos, bajo la tutela de Lawrence, quien actúa como su figura paterna. Robby, en su deseo por alejarse totalmente de su padre, busca un mentor en Daniel, sin embargo, es un personaje que tiene muchos conflictos y un pasado criminal. Finalmente, Samantha LaRusso está en ese debate de seguir o no los pasos de su padre. Los tres poco a poco van formando sus propias historias, enriqueciendo el canon de *The Karate Kid* al punto de tener más de un personaje que puede ser considerado como el nuevo *karate kid*.

Otro elemento destacable en esta línea de la transgresión del canon es que el pupilo de Daniel, en este caso Robby, al final de la segunda temporada, es quien termina usando la fuerza de forma excesiva en un combate contra Miguel. Este último evita dar el golpe final, al estilo del Sr. Miyagui, a pesar de ser el pupilo de Lawrence, quien en el pasado representó la línea de la violencia.

Así, la trama de la serie toma la premisa base de la película original, «superación personal y disciplina a través del vínculo maestro-alumno», pero le da un giro, es decir, transgrede lo establecido mediante la inversión de roles, la complejización de los personajes y el cambio de punto de vista para sorprender al espectador. Aquello no fue explorado por las adaptaciones posteriores, como se puede leer en el siguiente fragmento de la reseña escrita por el reconocido crítico de cine Roger Ebert para el diario estadounidense *Chicago Sun-Times*. Sobre *Karate Kid Part III*, él indica lo siguiente:

> Este material está desgastado. He dominado todas las lecciones que las películas de *Karate Kid* tienen que enseñar y todas las sorpresas que tienen que ofrecer. También estoy íntimamente familiarizado con la fórmula de la trama, por lo que nada en esta tercera película me resulta la más mínima sorpresa. Tal vez sea hora, como diría el señor Miyagi, de estudiar algo más.[8]

Con base en esto, más los datos previamente expuestos sobre el decrecimiento de la taquilla o la recepción negativa de las derivaciones, se puede observar que la repetición de la fórmula tiende a desgastar la franquicia, mientras que la transgresión de ciertos elementos del canon puede ayudar a revitalizar lo que en Hollywood se conoce como IP, propiedad intelectual, es decir, historias o conceptos originales que, con un buen *spin-off* o adaptación, pueden atraer nuevas audiencias y extender su relevancia.

8 Roger Ebert, «The Karate Kid Part III movie review (1989) |», Roger Ebert, consultado el 7 de enero de 2025, https://www.rogerebert.com/reviews/the-karate-kid-part-iii-1989

The Mighty Ducks

The Mighty Ducks (1992) es una película dirigida por Stephen Herek, protagonizada por Emilio Estevez como Gordon Bombay, un abogado que se convierte en el entrenador de un equipo juvenil de *hockey* en apuros, enseñándoles sobre trabajo en equipo y perseverancia.

Derivaciones

Tabla 6. Desglose de producciones de la saga *The Mighty Ducks*

Película	*D2: The Mighty Ducks* (1994)	*D3: Mighty Ducks* (1996)	*The Mighty Ducks: Game Changers* (2021)
Tipo de adaptación	Secuela	Secuela	*Spin-off*
Tipo de producción	Película	Película	Serie

Fuente: Elaboración propia.

Comparación de recepción de producciones de la saga de *The Mighty Ducks*

A continuación, se compara la recaudación de taquilla y la valoración de la crítica y el público de las entregas de la saga *The Mighty Ducks*.

Recaudación de taquilla[9]

- *The Mighty Ducks* (1992): $50 752 337
- *D2: The Mighty Ducks* (1994): $45 610 410
- *D3: The Mighty Ducks* (1996): $22 955 097

9 «Mighty Ducks Franchise Box Office History - The Numbers», The Numbers (s.f.), https://www.the-numbers.com/movies/franchise/Mighty-Ducks#tab=summary

En el caso de la serie *The Mighty Ducks: Game Changers* (2021), no tiene datos de taquilla debido a que no es una película. Adicionalmente, la plataforma de *streaming* Disney+ donde fue transmitida no proporciona datos sobre el número de reproducciones. Sin embargo, se va a comentar su rendimiento más adelante con base en el promedio de calificación obtenido mediante las valoraciones de la crítica y audiencia.

Valoración de la crítica y espectadores

A continuación, se exponen las valoraciones que tienen las películas y serie de la saga de *The Mighty Ducks*:

- *The Mighty Ducks* (1992)
  - IMDb: 6.6/10
  - Metascore: 46

Rotten Tomatoes: 21 % (críticos); 65 % (audiencia)

- *D2: The Mighty Ducks* (1994)
  - IMDb: 6.1/10
  - Rotten Tomatoes: 20 % (críticos); 59 % (audiencia)
- *D3: The Mighty Ducks* (1996)
  - IMDb: 5.5/10
  - Rotten Tomatoes: 20 % (críticos); 45 % (audiencia)
- *The Mighty Ducks: Game Changers* (2018)

IMDb: 7.5/10

  - Metascore: 72
  - Rotten Tomatoes: 87 % (críticos); 76 % (audiencia)

La segunda y la tercera parte de *The Mighty Ducks* no ha sido reseñada en Metacritic, por ello no se incluyó el detalle del puntaje obtenido.

Como se puede observar en los datos expuestos arriba, la aceptación de las producciones de la saga va decreciendo con cada nueva secuela hasta la llegada de la serie *The Migthy Ducks: Game*

Changers, la cual llega a superar en aceptación a la película original. Esto se debe a la estrategia de adaptación empleada en esta última, pues sale de lo tradicional.

Análisis de las manifestaciones del canon en la saga de *The Mighty Ducks*

La primera entrega comienza con un *flashback* del protagonista Gordon Bombay. Allí se observa un momento decisivo, ya que se encuentra en una final de *hockey* y falla el penal determinante del partido. Luego de este incidente, Bombay se aleja de su pasión por el *hockey* y lo vemos años después ejerciendo la profesión de abogado. Un día, por manejar en estado etílico, un policía lo detiene y se ve obligado a realizar servicio comunitario en el estado de Minnesota como entrenador de *hockey* de un grupo desalineado de niños llamado Distrito 5.

Los primeros encuentros entre Bombay y el grupo de niños son desastrosos. Bombay inicialmente les enseña a hacer trampa, hasta que uno de los integrantes, llamado Charlie, se revela y lo enfrenta. Esto hace que Bombay reflexione y decida cambiar su actitud como entrenador.

Bombay se acerca a su jefe para persuadirlo a invertir en equipos deportivos y lo convence. En una emotiva escena se da a conocer el nuevo nombre y el uniforme del Distrito 5, ahora llamado The Ducks. Bombay les explica que en el reino animal los patos nunca se abandonan entre sí.

Como se puede esperar en una película con la debida estructura clásica, el villano es el entrenador de Bombay cuando era niño, quien lo traumatizó tras reclamarle por haber fallado un penal. Ahora, él dirige un equipo llamado The Hawks, el preferido de la liga.

Por esta tensa rivalidad entre Bombay y su exentrenador, The Ducks practican fuertemente para vencer a su oponente en la final del nuevo campeonato. El partido es intenso, pero nadie se deja vencer

hasta que el árbitro pita para avisar que los Ducks tienen que realizar un penal a su favor y definir el ganador. La misma escena del inicio se repite, pero con un sentimiento y personajes distintos. Bombay decide que Charlie es quien debe hacer el tiro. Charlie, seguro, lanza el disco de *hockey* y anota puntaje. The Ducks ganan el partido y con esto comienza su fortuita reputación como el mejor equipo de *hockey*. Después de esta vivencia, Bombay decide volver a jugar para revivir su pasión y sus sueños de competir a nivel profesional.

La segunda entrega llega en el año 1994. Ha pasado un año desde la victoria del equipo contra su rival The Hawks en la final de *hockey*. El entrenador Bombay ha reactivado su vida deportiva, pero sufre una lesión que le impide continuar.

De pronto, le llega la oportunidad para convertirse en el entrenador del equipo oficial de *hockey* juvenil de Estados Unidos y acepta. El equipo The Ducks se muda a Los Ángeles y ahí conocen a otros jóvenes talentosos que serán parte del nuevo grupo. Inicialmente, Bombay se enfoca en prepararlos para vencer a su mayor rival: el equipo de Islandia. No obstante, es seducido por los beneficios de ser el entrenador del equipo nacional. Es hasta su primer encuentro con Islandia cuando Bombay se da cuenta de lo dispersos que están y que su equipo no ha entrenado lo suficiente. Entonces, decide dejar su avaricia y enfocarse nuevamente en su equipo. Retoman su entrenamiento para desarrollar nuevas tácticas y jugadas. Finalmente, se enfrentan otra vez al equipo islandés, esta vez en la final del campeonato, y los Ducks ganan.

La última entrega de esta saga llega en 1996, y nos muestra a los jóvenes Ducks entrando a una prestigiosa academia con merecidas becas por su desempeño y entrega hacia el juego de *hockey*. Al ser ya adolescentes, se puede evidenciar en ellos un cambio en su forma de ser. Empiezan a actuar de forma más rebelde y a cuestionar su futuro. Tienen dificultades para adaptarse a la nueva escuela. Uno de los mayores detonantes de esta película es la ausencia de su

entrenador Gordon Bombay, su mentor, quien le anuncia a Charlie al inicio que no estará en esta nueva etapa del equipo, ya que ha aceptado un trabajo de mayor nivel.

En la nueva escuela, los miembros del equipo de *hockey* de nivel superior, Varsity, no reciben bien la presencia de los nuevos jugadores y constantemente realizan acciones en su contra. Gran parte de la película se trata de la pugna entre ambos equipos haciéndose bromas mutuamente.

Cuando los Ducks conocen a su nuevo entrenador, Ted Orion, él aplica una nueva metodología de enseñanza que al inicio se muestran reticentes a aceptar. Por eso, Charlie, ante un malentendido con su nuevo entrenador, abandona su equipo y comienza un período de mal comportamiento. Sin embargo, tras la muerte de Hans (el mentor de Bombay) siente remordimiento, recapacita sobre su mala conducta y decide volver a The Ducks para ganar el partido tan esperado contra los jugadores del Varsity. The Ducks ganan y mantienen sus merecidas becas. Su espíritu de jugadores prevalece con la esencia del equipo creado por Gordon Bombay.

En relación con el manejo del canon en las tres producciones mencionadas, existe consistencia en términos generales. Las películas continúan desarrollando la historia de los personajes de la entrega anterior.

En términos de fórmulas narrativas también se ve aplicada la misma premisa: equipo «bueno» que promulga el amor por el hockey más allá del ansia por ganar frente a un equipo «malo», que ejerce la fuerza y realiza tácticas cuestionables en su obsesión por ganar a toda costa. Lo único que cambia es el contexto del conflicto. En la primera película, es un equipo local inicialmente desorganizado enfrentándose al mejor equipo de la liga estatal. Luego, en la segunda, es un país frente a otro; los Ducks representando a Estados Unidos contra Islandia. En la tercera, es el equipo juvenil o junior en el que juegan los Ducks vs. el equipo universitario o Varsity.

Tabla 7. Comparación de elementos de la saga *The Mighty Ducks* (películas)

Tipo de personaje	Películas		
	The Mighty Ducks (1992)	*D2: The Mighty Ducks* (1994)	*D3: Mighty Ducks* (1996)
Personaje principal	Jugador Charlie Conway	Jugador Charlie Conway	Jugador Charlie Conway
Entrenador (bueno)	Gordon Bombay	Gordon Bombay	Ted Orion
Entrenador (malo)/villano	Jack Reilly	Wolf	Scott y Cole (jugadores)
Equipo bueno	Ducks	Ducks (equipo nacional de Estados Unidos)	Ducks (Warriors)
Equipo malo	Hawks	Islandia	Varsity (Warriors)
Personajes secundarios de los Ducks	- Guy Germaine - Terry Hall - Tommy Duncan - Lester Averman - Tammy Duncan - Jesse Hall - Dave Karp - Connie Moreau - Peter Mark - Greg Goldberg - Fulton Reed - Adam Banks	- Guy Germaine -Lester Averman - Jesse Hall - Connie Moreau - Greg Goldberg - Fulton Reed - Adam Banks - Luis Mendoza - Ken Wu - Julie Gaffney - Dean Portman - Russ Tyler -Dwayne Robertson	- Guy Germaine -Lester Averman - Jesse Hall - Connie Moreau - Greg Goldberg - Fulton Reed - Adam Banks - Luis Mendoza - Ken Wu - Julie Gaffney - Dean Portman - Russ Tyler -Dwayne Robertson
Conflicto central de la película **Resolución del conflicto**	El *hockey* que se juega por diversión y de forma limpia vs. el *hockey* que se juega de forma agresiva solo por el afán de ganar.	El *hockey* que se juega por diversión y de forma limpia vs. el*hockey* que se juega de forma agresiva solo por el afán de ganar.	El *hockey* que se juega por diversión y de forma limpia vs. el *hockey* que se juega de forma agresiva solo por el afán de ganar.
	Final de *hockey* Ducks vs. Hawks	Final de *hockey* Estados Unidos vs. Islandia	Final de *hockey* Warrios vs. Ducks

Fuente: Elaboración propia.

La serie *The Mighty Ducks: Game Changers* se estrenó en 2021 y es un *spin-off* de la saga original y tiene un abordaje diferente con relación

con el canon. Al igual que en el caso de *Cobra Kai*, acá también se invierten los roles de los equipos en la dinámica «héroe-villano».

En la serie, los Ducks son el mejor equipo de la liga, un equipo altamente competitivo al cual solo le importa ganar. El protagonista de la serie es un joven llamado Alex Morrow, quien es expulsado del equipo por no tener una mayor estatura. Enojada por la actitud del entrenador, la mamá de Alex decide crear su propio equipo: The Don't Bothers (o Los Descartados).

Aquí ya podemos ver una transgresión al canon: el equipo bueno se vuelve el malo. Otra modificación es la caracterización inicial de Bombay en la serie. Él es el dueño de un local con una pista de patinaje, que termina alquilando la mamá de Alex para que el equipo pueda entrenar. Sin embargo, en la serie nos presentan a un Gordon Bombay que no quiere saber nada sobre *hockey*, que ya no cree en el deporte y tiene una actitud pesimista de la vida; a pesar de tener ante sí un equipo que necesita su ayuda se rehúsa a hacerlo. La persona que termina entrenando a Los Descartados, aún sin conocimiento del deporte, es la mamá de Alex.

La decisión de la serie de invertir los roles, pero mantener la misma fórmula, logra lo que las dos secuelas no pudieron: recrear el espíritu que llevó al éxito a la entrega original. Así, introducen temas como el valor de la unidad, el trabajo en equipo, la superación personal y la creencia en uno mismo.

También vemos cómo, al igual que en la primera entrega —donde Bombay con un tecnicismo roba al mejor jugador de los Hawks—, acá también ocurre eso solo que mediante un método diferente. En este caso, Alex convence a su mejor amiga, que es una excelente jugadora de *hockey*, de pasarse a Los Descartados, al ver que ella no es feliz ante la presión a la que está expuesta jugando para los Ducks.

En ese sentido, las secuelas de *The Mighty Ducks* no llegan a ser exitosas debido a que sus historias caen en lugares comunes vs. *Game Changers*, donde se ve un abordaje distinto. No solo en términos de la dinámica «buenos frente a malos», sino que se invita al espectador a ver los grises. Y esto se produce gracias a la trasgresión

de ciertos elementos del canon, como indica la crítica de cine, Caroline Framke, para la revista *Variety*:

> Al subvertir la premisa de su material original y mantener a Bombay en la mezcla, pero no en el centro, "*The Mighty Ducks*: Game Changers" actualiza de manera nítida y oportuna la historia atemporal de los "buenos" desvalidos que solo quieren divertirse un poco, pero no se van a quejar si pueden derrotar a los "malos" con una o dos victorias. Ese espíritu, más que el logotipo o el legado del equipo, es el verdadero estilo de los Ducks.[10]

El silencio de los inocentes

El silencio de los inocentes (1991) es un *thriller* psicológico dirigido por Jonathan Demme, protagonizado por Jodie Foster como la agente del FBI Clarice Starling y Anthony Hopkins como el Dr. Hannibal Lecter, un brillante, pero peligroso caníbal. La trama sigue a Starling mientras busca capturar a un asesino en serie con la ayuda del encarcelado Lecter.

Derivaciones

Tabla 8. Desglose de producciones de la saga de *El silencio de los inocentes*

Película	*Hannibal* (2001)	*Red Dragon* (2002)	*Hannibal Rising* (2007)	*Hannibal* (2013)
Tipo de adaptación	Secuela	Precuela	Precuela	*Remake*
Tipo de producción	Película	Película	Película	Serie

Fuente: Elaboración propia.

10 Caroline Framke, «'The Mighty Ducks: Game Changers' Makes For a Smart, Surprisingly Sweet Cannibalization of Disney IP: TV Review», *Variety* (2021), https://variety.com/2021/tv/reviews/mighty-ducks-game-changers-review-disney-plus-1234938060/

Comparación de recepción de producciones de la saga

A continuación, se comparan la recaudación de taquilla y la valoración de la crítica y el público de las entregas de la franquicia. La fuente de los datos de taquilla es la página especializada Box Office Mojo.

Recaudación de taquilla[11]

- *The Silence of the Lambs* (1991): $275 726 716
- *Hannibal* (2001): $350 100 280
- *Red Dragon* (2002): $206 455 420
- *Hannibal Rising* (2007): $80 583 311

En el caso de *Hannibal*, al ser una serie de TV, no existen datos de taquilla, pero sí cifras de *rating* proporcionados por la cadena NBC. La primera temporada tuvo un promedio de 2.9 millones de espectadores por episodio[12]; la segunda, 2.54 millones[13], y la tercera, 1.31 millones.[14]

Valoración de la crítica y espectadores

A continuación, se exponen las valoraciones que tienen las películas y series de la saga de *Hannibal*, empezando por la original. Las valoraciones provienen de tres fuentes: IMDb, Metascore y Rotten Tomatoes.

- *The Silence of the Lambs* (1991)
  - IMDb: 8.6/10
  - Metascore: 85
  - Rotten Tomatoes: 96 % (promedio de aprobación)

11 «Franchise: Hannibal Lecter», Box Office Mojo (s.f.), https://www.boxofficemojo.com/franchise/fr2672267013/
12 «Hannibal: Season One Ratings», TV Series Finale (s.f.), https://tvseriesfinale.com/tv-show/hannibal-season-one-ratings-27735/
13 «Hannibal: Season Two Ratings», TV Series Finale (s.f.), https://tvseriesfinale.com/tv-show/hannibal-season-two-ratings-31703/
14 «Hannibal: Season Three Ratings», TV Series Finale (s.f.), https://tvseriesfinale.com/tv-show/hannibal-season-three-ratings-37041/

- *Hannibal* (2001)
  - IMDb: 6.8/10
  - Metascore: 77
  - Rotten Tomatoes: 92 % (promedio de aprobación)
- *Red Dragon* (2002)
  - IMDb: 7.2/10
  - Metascore: 60
  - Rotten Tomatoes: 68 % (promedio de aprobación)
- *Hannibal Rising* (2007)
  - Imdb: 6.2/10
  - Metascore: 57
  - Rotten Tomatoes: 16 % (promedio de aprobación)
- *Hannibal* (2013-2015)
  - IMDb: 8.5/10
  - Metascore: 77
  - Rotten Tomatoes: 92 % (promedio de aprobación)

En cuanto a la valoración de la crítica y la audiencia de las producciones que integran la franquicia, es posible observar que ningún film luego de la película original consiguió el mismo éxito. Por otra parte, a pesar de que la secuela tiene menor valoración, esta recaudó mucho más dinero debido a la expectativa generada por el éxito de la entrega anterior.

A partir de la tercera y la cuarta entrega, tanto la taquilla como la recepción decae. Esto no ocurre con la serie *Hannibal* (2013), pues su éxito a nivel de la crítica fue constante durante toda su emisión, a pesar de no haber alcanzado un alto número de espectadores, lo que motivó su cancelación. Más adelante en el análisis de la adaptación y su correspondencia con el canon se va a explicar la razón de su éxito a nivel de la crítica.

Análisis de las manifestaciones del canon en la saga de *El silencio de los inocentes*

En términos generales, la saga fílmica de *El silencio de los inocentes* en realidad nace con la película *Manhunter*, que es la primera adaptación de la novela *Dragón Rojo*, de Thomas Harris. Se trata de un film de Michael Mann en el que se introduce al personaje Hannibal Lecter, el cual se ha vuelto un ícono de la cultura pop.

La trama cuenta cómo la cabeza del FBI, Jack Crawford, acude a un agente retirado llamado Will Graham para atrapar a un asesino en serie autodenominado The Great Red Dragon.

Para anticipar los asesinatos del criminal, Graham debe acudir al Dr. Hannibal Lecter, un psiquiatra, asesino serial y caníbal que fue arrestado por el mismo Will años atrás. La película recaudó apenas ocho millones de dólares con un presupuesto de quince millones.

No obstante, faltaron cinco años para que los personajes de la mente de Harris se volvieran legendarios a nivel *mainstream*. Esto llegó en 1991 con *The Silence of the Lambs*, de Jonathan Demme, film que adapta el libro homónimo y que ocurre cronológicamente después de *Manhunter*.

La película, sin embargo, no tiene ninguna conexión con *Manhunter*, pues cuenta con un elenco nuevo. La historia sigue a Clarice Starling, una agente del FBI en entrenamiento, a quien el jefe del Departamento de Ciencias del Comportamiento (Jack Crawford) le ordena que entreviste al Dr. Hannibal Lecter, interpretado por Anthony Hopkins, para obtener información sobre un asesino en serie llamado Buffalo Bill.

A lo largo del filme vemos cómo Hannibal conoce y analiza a Clarice, mientras que paralelamente se desarrolla la trama de Buffalo Bill, quien es capturado gracias a las pistas de Lecter —él utiliza su ingenio para escapar de la cárcel al final de la película.

El éxito de este filme fue descomunal en términos de la crítica y la audiencia. La película ganó cinco premios Óscar y recaudó alre-

dedor de 275 millones de dólares con un presupuesto de 19 millones. Sin embargo, este éxito crítico y comercial no se repitió con ninguna de las siguientes entregas de la franquicia.

Diez años después, el director Ridley Scott continúa la historia del Dr. Lecter y Clarice Starling en *Hannibal*, film que adapta la novela del mismo nombre y que es una secuela directa de *El silencio de los inocentes*. La historia nos lleva a Florencia, donde Hannibal vive sus días bajo el nombre del Dr. Fell tras su escape de prisión. Paralelamente en los Estados Unidos, una víctima desfigurada por Lecter, llamado Mason Verger, pone un precio sobre la cabeza del caníbal, lo que hace que el FBI, y por ende Clarice, vuelvan a cruzarse con Hannibal. La historia culmina con Hannibal escapando una vez más tras asesinar a Verger y tener un último adiós con Clarice.

El film recibió críticas mixtas y tiene varios desaciertos que inician la decadencia de la franquicia. El crítico de cine, Roger Ebert, en su reseña para el diario *Chicago Sun-Times*, señala que se trata de «un espectáculo de circo que se eleva a la categoría de arte. Nunca llega a conseguirlo, pero intenta con todas sus fuerzas redimir sus orígenes cuestionables, y debemos reconocerle el valor de su depravación»[15].

Un año después se estrenó *Red Dragon*, dirigida por Brett Ratner, quien adapta la novela del mismo nombre y que sigue la historia antes adaptada en *Manhunter*. En teoría se esperaba que esta nueva adaptación tuviera éxito, a diferencia de *Manhunter*, debido a la participación del actor Anthony Hopkins en el papel de Hannibal Lecter. Gracias a él se obtuvo un Óscar como mejor actor, pero la película terminó recaudando menos dinero que *Hannibal* y recibió un 68 % de calificación por parte de Rotten Tomatoes.

Cinco años después, Peter Webber toma el asiento del director para adaptar la novela *Hannibal Rising* en un filme homónimo en el que se exploran la infancia y la adolescencia de Hannibal Lecter.

La película sigue a un joven Lecter que busca venganza por la muerte y el canibalismo de su hermana Mischa a manos de soldados

15 Roger Ebert, «Hannibal movie review & film summary (2001)», *Roger Ebert*, consultado el 7 de enero de 2025, https://www.rogerebert.com/reviews/hannibal-2001

nazis durante la Segunda Guerra Mundial. El film tiene las peores calificaciones en la historia de *Hannibal* en el cine, recibiendo un 16 % en Rotten Tomatoes y recaudando 80 millones de dólares en un presupuesto de 50 millones. Con esta última película, aparentemente, la franquicia murió y permaneció congelada hasta el 2013 con la llegada de la serie.

La premisa de la serie es similar a *Dragon Rojo*, en el sentido de que Crawford le pide ayuda a Will Graham para atrapar a asesinos seriales, ya que Will posee el don de introducirse en la mente de los asesinos. Aquí es cuando conoce al Dr. Lecter, quien es contratado por el FBI para brindar soporte psicológico a Will.

Lecter se ve fascinado por Will y su capacidad de pensar como un criminal. A lo largo de la primera temporada vemos al grupo de agentes buscando al Chesapeake Ripper, un asesino que lleva años torturando al personaje de Jack Crawford, pero que en realidad es el mismo Dr. Lecter. Paralelamente, Lecter va lentamente quebrando psicológicamente a Will a través de su manipulación en terapia. La primera temporada termina con Will descubriendo la verdad sobre Hannibal, pero siendo encarcelado como el Chesapeake Ripper. La escena final visualmente alude al primer encuentro entre Clarice y Lecter en *El silencio de los inocentes*, solo que con los roles invertidos. Esta vez, Lecter está libre y el agente es quien está encarcelado.

En la primera mitad de la segunda temporada vemos cómo Will limpia su nombre e ingenia un plan para entrar a la mente de Hannibal y atraparlo. Hannibal, por su lado, continúa moviendo los hilos de la situación, culpando indirectamente al Dr. Frederik Chilton como el verdadero Ripper para liberar a Will. Al salir, Will retoma su relación con Hannibal en su intento de atraparlo y hacerle creer que su manipulación para convertirlo en un asesino también está funcionando. La temporada termina con Hannibal escapando y el resto de los protagonistas gravemente heridos en un intento fallido de vencer al caníbal.

En la tercera temporada tenemos una mezcla de elementos del canon original de *Hannibal*, *Hannibal Rising* y *Red Dragon*. En la primera mitad vemos a Hannibal viviendo en Florencia bajo el nombre de Dr. Fell, mientras que Mason Verger, un paciente mutilado por Hannibal la temporada anterior, ofrece una recompensa millonaria a quien lo encuentre. Por su parte, Will va hasta Lituania en busca de a Hannibal, donde se ven esbozos de lo que fue *Hannibal Rising*. Eventualmente el elenco se encuentra en un desenlace similar al de *Hannibal*, pero con Will tomando el lugar de Clarice, pues no se tenían los derechos sobre este personaje. Tras escapar de las manos de Verger, Hannibal es arrestado.

Luego de un salto de tres años, se adapta *Dragón Rojo*. Al surgir Francis Dollarhyde como un asesino en serie, Will debe salir del retiro y colaborar con Jack una vez más para atraparlo.

Con respecto a la narrativa, esta versión se toma muchas libertades y hace cambios al canon original. Sin embargo, el punto de partida de estas transgresiones son los personajes, empezando por el Dr. Frederik Chilton.

Al transcurrir la serie, antes de los eventos de *Red Dragon*, ya sabemos que Chilton sobrevivirá las tres temporadas, pues él está vivo en *El silencio de los inocentes*. Por ello, el creador de la serie subvierte las expectativas de los espectadores asesinando al personaje, supuestamente, en la mitad de la segunda temporada.

Otro cambio significativo fue su desenlace. Tras sobrevivir un disparo al rostro en la segunda temporada, Chilton regresa y lo vemos en un rol similar al que tiene en las películas una vez que encarcelan a Hannibal hasta finalmente ser secuestrado por el Dragón Rojo y ser quemado vivo. Una acción en las novelas le ocurre a otro personaje: Freddy Lounds.

Lounds es un periodista moralmente gris que se dedica a cubrir para una revista de crónica roja algunos asesinatos que Will y el FBI están investigando. En la película, Dollarhyde atrapa a Lounds

en circunstancias similares a las que explicamos con Chilton, y lo asesina de igual manera. En la serie, sin embargo, el destino de Lounds, y mucho de su caracterización es totalmente diferente. Empezando por el hecho de que cambian su género a femenino, como se menciona al inicio de este análisis.

Al igual que con Chilton, Fuller, el creador de la serie, juega con las expectativas de la audiencia. Un ejemplo claro de esto es cuando, en la segunda temporada, se nos hace creer que Will en realidad está convirtiéndose en un asesino y que ha matado a Lounds arrojándola en una silla de ruedas en llamas tal como le ocurre en la película. Pero en realidad es otro el cuerpo que va en la silla de ruedas.

Continuando en la línea de Red Dragon, otro punto a comparar es el antagonista principal de la historia: Francis Dollarhyde. En la película es manipulado por Hannibal desde la cárcel para ir detrás de la familia de Will, por lo que el desenlace del filme ve a nuestro protagonista venciendo al villano en su propio hogar y salvando a su esposa e hijo.

En la serie, en cambio, Hannibal manda a Dollarhyde tras la familia de Will, pero ellos logran escapar. Luego de esto el foco del Dragón Rojo pasa a ser Hannibal, algo que no ocurre en la novela ni en las adaptaciones fílmicas, por lo que tenemos un final original en el que Will saca a Hannibal de la cárcel y lo utiliza como carnada para atrapar a Dollarhyde.

Por otro lado, tenemos a la cabeza del FBI, Jack Crawford. Entre los elementos que se le añaden está la trama de Miriam Lass, su anterior pupila, que murió tras ser presionada por él para que trabaje en el caso del Chesapeake Ripper. Este elemento de su pasado lo tortura y lo hace pensar dos veces antes de involucrar a Will. Adicionalmente, en la serie tenemos la subtrama de Bella, la esposa con cáncer de Jack, que solo es superficialmente explorada en la novela, un elemento que las películas no incluyen.

Finalmente, en el siguiente cuadro se presenta un resumen de algunas de las principales transgresiones al canon de la serie que fueron mencionadas a lo largo del análisis:

Tabla 9. Listado de transgreciones de la serie *Hannibal* al canon de *El silencio de los inocentes*

Personaje	Serie: *Hannibal*	Canon
Frederick Chilton	Es quemado vivo por el Dragón Rojo.	Es asesinado por Lecter, luego de que escapa de la prisión.
Alan Bloom	Cambia de género a Alana Bloom y tiene un amplio desarrollo como personaje. Termina siendo la directora del Hospital Psiquiátrico de Baltimore donde permanece arrestado Lecter.	Es un personaje que solo es nombrado brevemente en la novela *Dragón Rojo* y no se expone su historia.
Margot Verger	Tiene una relación con Alana Bloom.	Nunca conoce a Alan Bloom.
Bedelia Du Maurier	Es la psiquiatra de Hannibal y escapa con él a Italia.	No existe y en el canon Hannibal se esconde solo en Italia.
Hannibal Lecter	Se entrega voluntariamente a las autoridades, luego de la versión de los hechos de Hannibal (la novela) en la serie.	Es atrapado por Will Graham y permanece en la cárcel hasta los hechos de El silencio de los inocentes.
Will Graham	• Va a la cárcel por culpa de Hannibal, quien lo hace ver como un asesino. • Sufre de encefalitis en la primera temporada. • Persigue a Hannibal en Italia.	• Nunca va a la cárcel. • Nunca sufre de encefalitis. • Nunca persigue a Hannibal en Italia.
Jack Crawford	• Tiene una alumna (Miriam Lass) a quien Hannibal secuestra cuando están investigando el caso del Chesapeake Ripper. • Lecter atiende a su esposa como psiquatra para que pueda procesar su enfermedad.	• No tiene alumna alguna que haya sido secuestrada por Lecter. • Nunca atiende a su esposa.
Francis Dolarhyde	Libera a Hannibal mientras es transportado en calidad de prisionero.	Nunca libera a Hannibal ni interactúa con él de forma presencial.
Freddy Lounds	No es asesinada ni muere en la serie.	Muere asesinado por el Dragón Rojo.
Mason Verger	Secuestra a Will Graham y pretende quitarle su rostro para trasplantarlo.	Nunca conoce a Will Graham.

Fuente: Elaboración propia.

Todos estos cambios a la historia, tono, personajes y elenco fueron sumamente arriesgados, pero permitieron crear una historia fresca que revivió el mito de Hannibal Lecter.

Conclusión

En esta investigación se buscó analizar series basadas en *blockbuster*s que transgreden el canon para establecer si ese estilo de adaptación logra generar un buen grado de aceptación en términos de recepción frente adaptaciones tradicionales mediante el estudio de caso.

Como se pudo observar en la sección de resultados, todas las series estudiadas que transgreden el canon como técnica narrativa lograron obtener una mejor aceptación tanto de parte de la crítica como de la audiencia.

En cada uno de estos casos, se examinó cómo técnicas tradicionales de continuación del canon de una película terminan por desgastar la franquicia, lo cual se ve ejemplificado en todas las secuelas o precuelas de los *blockbuster*s escogidos al revisar su taquilla y recepción de la crítica.

Este es un fenómeno interesante, puesto que el canon siempre ha sido considerado como algo intocable. La palabra «canon» proviene del griego *kanón*, que significa «vara para medir». Por eso, el término siempre se ha utilizado en esa línea de lo «sagrado» que no se puede alterar y se debe respetar en términos de una historia.[16]

En la actualidad, las adaptaciones transgresoras como *The Mighty Ducks: Game Changers*, *Cobra Kai* y *Hannibal* han demostrado su eficacia al revitalizar franquicias mediante decisiones narrativas inesperadas que expanden y reconfiguran sus cánones originales. Estas series destacan por reimaginar a los personajes clásicos, explorando nuevas facetas de su psicología, evolución y contexto, mientras introducen personajes y perspectivas frescas que enriquecen las historias. Al desafiar las expectativas del público, redefinir

16 Carolina Ferrer, «El canon literario hispanoamericano en la era digital», *Humanidades Digitales: desafíos, logros y perspectivas de futuro*, 185 (2014).

conflictos y aportar complejidad emocional y moral, estas narrativas consiguen resonar con las audiencias contemporáneas, devolviendo relevancia y profundidad a universos que, de otro modo, podrían haberse percibido como agotados o anclados al pasado.

Por ello, en el caso de guionistas que deban enfrentarse al reto de revivir una franquicia, se sugiere optar por explorar esta técnica que parece tener buenos resultados en el mercado. Finalmente, se recomienda también que, en espacios académicos, en escuelas de cine, las cátedras de guion incluyan el estudio de este fenómeno, en relación con el abordaje de la continuación de una saga o franquicia.

Cómo citar este artículo:
García Velásquez, María Emilia y Francisco de Jesús Cabanilla Hurtado. «Estudio de caso de series basadas en blockbusters que transgreden el canon original vs. adaptaciones tradicionales». *Fuera de Campo* 8, n.º 1 (2024): 40-77.

Bibliografía

«Box Office History for Karate Kid Movies». The Numbers (s.f.). https://www.the-numbers.com/movies/franchise/Karate-Kid#tab=summary

Ebert, Roger. «Hannibal movie review & film summary (2001) | Roger Ebert». Roger Ebert. Consultado el 7 de enero de 2025. https://www.rogerebert.com/reviews/hannibal-2001.

Ebert, Roger. «*The Karate Kid Part III* movie review (1989) | Roger Ebert». Roger Ebert. Consultado el 7 de enero de 2025. https://www.rogerebert.com/reviews/the-karate-kid-part-iii-1989.

Ferrer, Carolina. «El canon literario hispanoamericano en la era digital». *Humanidades Digitales: desafíos, logros y perspectivas de futuro*, 185 (2014).

Framke, Caroline. «'*The Mighty Ducks*: Game Changers' Makes For a Smart, Surprisingly Sweet Cannibalization of Disney IP: TV Review». *Variety* (2021). https://variety.com/2021/tv/reviews/mighty-ducks-game-changers-review-disney-plus-1234938060/.

«Franchise: Hannibal Lecter». Box Office Mojo (s.f.). https://www.boxofficemojo.com/franchise/fr2672267013/

«Hannibal: Season One Ratings». TV Series Finale (s.f.). https://tvseriesfinale.com/tv-show/hannibal-season-one-ratings-27735/

«Hannibal: Season Three Ratings». TV Series Finale (s.f.). https://tvseriesfinale.com/tv-show/hannibal-season-three-ratings-37041/

«Hannibal: Season Two Ratings». TV Series Finale (s.f.). https://tvseriesfinale.com/tv-show/hannibal-season-two-ratings-31703/

Kubincanek, Emily. «Retracing Hollywood's Fascination with the *Remake*». *Film School Rejects*, 20 de marzo de 2020. https://filmschoolrejects.com/hollywood-remake-history/.

Maglio, Tony. «'Cobra Kai' Season 3 Draws Big Viewership, but Nowhere Near 'Bridgerton' or 'Queen's Gambit'». *TheWrap* (12 de junio de 2021), https://www.thewrap.com/cobra-kai-season-3-viewership-ratings-bridgerton-queens-gambit-netflix-viewers/

«*Mighty Ducks* Franchise Box Office History». The Numbers (s.f.). https://www.the-numbers.com/movies/franchise/Mighty-Ducks#tab=-summary

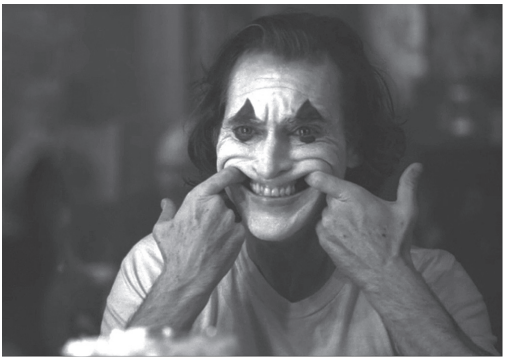
Palmer, R. Barton y Amanda Ann Klein. *Cycles, Sequels, Spin-Offs, Remakes, and Reboots: Multiplicities in Film and Television.* Austin: University of Texas Press, 2016.

Sharma, Dhruv. «The New *Karate Kid* Movie Is Repeating The 2010 *Remake's* Biggest Kung Fu Mistake». Screen Rant, 2023. https://screenrant.com/karate-kid-2024-*remake*-kung-fu-mistake-repeat/.

Staiger, J. «The Politics of Film Canons». *Cinema Journal* **24,** n.º 3 (1985). https://doi.org/10.2307/1225428

«*The Karate Kid* (1984)-Financial Information». The Numbers (s.f.). https://www.the-numbers.com/movie/Karate-Kid-The

Zeitchik, Steven. «Hollywood executives serve up *remake*s because consumers like them. A new survey suggests otherwise». *Washington Post*, 9 de julio de 2019. https://www.washingtonpost.com/business/2019/07/09/hollywood-executives-serve-up-*remake*s-because-consumers-like-them-new-survey-suggests-otherwise/



Joaquin Phoenix interpretando el papel de Joker.

REVISTA DE CINE
FUERA DE CAMPO
Vol. 8 N.º1 / Guayaquil
I semestre 2024
ISSN 2661-6602

El Joker: la evolución del villano

The Joker: The Villain's Evolution

Luis Finol
Universidad Complutense de Madrid (España)
luisefinol@gmail.com
ORCID: http://orcid.org/0009-0002-6472-895X

RESUMEN
La figura del villano o antagonista, aquel que se encarga de obstaculizar y poner en peligro al héroe en la consecución de su objetivo, ha existido desde los orígenes de la tradición narrativa. Emparejados en el binomio héroe-villano o protagonista-antagonista, esta dupla es esencial e im-

RECIBIDO: 30 de octubre de 2024 ACEPTADO: 03 de abril de 2025

prescindible en toda narración. El Joker, como figura mítica del universo de los superhéroes, constituye quizá el villano más célebre de la historia. Su evolución supone una transformación tan interesante como radical. Desde sus inicios en el cómic y en sus diversas versiones en el cine, el Joker ha demostrado ser un personaje complejo y en constante transformación, que representa características esenciales de los diferentes momentos históricos en los que aparece. Cada versión del Joker actualiza las preocupaciones y temores que amenazan el orden, mientras profundiza en el origen del mal y la verdadera función del villano. Este artículo reflexiona sobre la evolución que ha sufrido el Joker a través de sus múltiples versiones.
Palabras clave: Joker, Batman, héroe, villano, arquetipos, evolución

ABSTRACT

The figure of the villain or antagonist, the one who is in charge of hindering and endangering the hero in achieving his goal, has existed since the origins of the narrative tradition. Paired in the hero - villain or protagonist - antagonist binomial, this duo is essential in any storytelling. The Joker, as a mythical figure from the universe of superheroes, is perhaps the most famous villain in history. His evolution supposes a transformation as interesting as it is radical. From his comic book origins to his various film incarnations, the Joker has proven to be a complex, ever-changing character who embodies essential characteristics of the different historical moments in which he appears. Each version of the Joker updates the concerns and fears that threaten order, while also delving deeper into the origins of evil and the villain's true role. This article reflects on the evolution of the Joker through his many versions.
Keywords: Joker, Batman, hero, villain, archetypes, evolution

Introducción

La importancia de un buen villano[1] en una historia es indudable, puesto que posee la ardua tarea de obstaculizar y poner en peligro al héroe en la consecución de su objetivo. Esta confrontación es el elemento que genera la tensión necesaria para que la historia avance. Emparejados en el binomio héroe-villano o protagonista-antagonista, esta dupla es esencial e imprescindible en toda narración y es la que posibilita la emergencia del conflicto que debe ser resuelto en la historia. Pensar en una trama que carezca de un villano o antagonista claramente representado sería desproveer a la narración de la contraparte que complementa al héroe o protagonista y que posibilita la dinámica esencial que se expresa en toda historia, y que ha sido representada en teorías y conceptos como «el viaje del héroe», noción desarrollada por el escritor norteamericano Joseph Campbell en su libro *El héroe de las mil caras*, de 1949, y que ejemplifica la necesidad de una fuerza o figura que atente contra la vida/realización del personaje principal. Sin este ingrediente, no hay evolución/transformación de nuestro héroe, ya que no existe una amenaza real que le obligue a abandonar su zona de confort y transformarse/evolucionar. Si se construye una narración en la que no existe tensión entre polos opuestos, tensión representada mediante el choque de personajes arquetípicos (como el héroe y el villano), el relato no será capaz de proporcionar a nuestro protagonista la revelación (*Enlightenment*) que emerge como resultante del conflicto dialéctico.

Según Vladimir Propp, en su *Morfología del cuento* (1928), toda narrativa se sustenta en lo que le sucede al o a los personajes que habitan el universo narrativo que se desarrolla en el relato. A partir de esto, Propp establece las funciones que desempeñan los personajes en referencia con los roles que ocupan en la trama. Es decir, cada personaje cumple un objetivo que permite que la historia avance y

1 Un villano es una persona malvada, especialmente en la ficción. Los villanos son personajes de ficción, o quizá personajes novelados, en dramas y melodramas que ejercen la maldad deliberadamente y que se enfrentan al héroe. (RAE)

transmita los contenidos tanto informativos como emocionales de la narración. Sin estas funciones —en la mayoría de los casos, complementarias— no existiría el cuento como tal. Esto se debe a que el cuento como formato —y esto puede extenderse a prácticamente la totalidad de los géneros literarios— es una forma de estructurar y dar sentido a la realidad, o, al menos, a los hechos y eventos que se manifiestan en el mundo. Un cuentista, un escritor o un dramaturgo encuadra aquello que quiere contar dentro de un marco que posee determinados elementos estructurales imprescindibles que constituyen gran parte de la experiencia de la realidad. Una parte fundamental de esta estructura son los personajes. Propp arroja una pregunta interesante: ¿de qué modo se reparten las funciones los personajes de un cuento? Respondiendo de esta manera:

> Podemos indicar que numerosas funciones se agrupan lógicamente según determinadas esferas. Estas esferas corresponden a cada uno de los personajes que realizan las funciones. Son esferas de acción. La esfera de acción del Agresor (o del malvado) que comprende: la fechoría (A), el combate y las otras formas de lucha contra el héroe (H) y la persecución (Pr).[2]

De esta clasificación se extrae que el denominado agresor, que funciona como antagonista, es aquel personaje que atenta contra los objetivos/anhelos del protagonista de la historia y tiene la función primordial de luchar contra el héroe; es decir, esa es prácticamente su razón de ser y su objetivo como personaje dentro de la estructura de la historia. El personaje malvado (o villano) funciona como contrapeso o contraparte del héroe, equilibrando la balanza hasta que los eventos de la narración terminen por inclinarla hacia un lado o hacia otro. Es una dinámica canónica en las historias mitológicas y, por extensión, las de superhéroes, que guardan numerosas similitudes con las anteriores. Superman

2 Vladimir Propp, *Morfología del cuento* (Madrid: Editorial Fundamentos, 1977), 91.

quiere salvar al mundo de la amenaza de Lex Luthor, cuyo objetivo, antagónicamente, es destruirlo.

En los últimos años, hemos observado un auge de las narrativas cinematográficas que se centran en representar al malvado o villano, construyendo personajes desde una perspectiva más compleja y profunda que la mostrada anteriormente en obras con enfoques más tradicionales y conservadores. La concepción clásica del villano, por tanto, ha sufrido recientemente una transformación que lo ubica en un terreno difuso en el que las líneas que dividen las cualidades y atributos de estos personajes fluctúan entre el bien y el mal, y no están totalmente claras y definidas. Dentro de la pléyade de personajes clásicos que encarnan las cualidades del villano arquetípico se encuentra el Joker o The Joker, el archienemigo histórico de Batman, que le acompaña desde sus inicios en el formato cómic/historieta, a finales de los años 30 del siglo pasado, hasta su emancipación como personaje autónomo e independiente en la segunda década del siglo XXI. Desde sus primeras apariciones en los cómics de mediados de siglo XX hasta su posterior salto a la pequeña pantalla y, a partir de ahí, sus representaciones cinematográficas de la mano de directores como Tim Burton, Christopher Nolan y Todd Phillips, el personaje del Guasón ha experimentado una evolución profunda y radical que constituye un ejemplo palmario de la emergente visión contemporánea del villano.

Según Jung:

> El concepto de arquetipo sólo indirectamente puede aplicarse a las representaciones colectivas, ya que en verdad designa contenidos psíquicos no sometidos aún a una elaboración consciente alguna y representa entonces un dato psíquico todavía inmediato. [...] El arquetipo representa esencialmente un contenido inconsciente, que al conciencializarse y ser percibido cambia de acuerdo con cada consciencia individual que surge. [3]

3 Carl Jung, *Arquetipos e inconsciente colectivo* (Barcelona: Editorial Paidós, 1970), 11.

En el libro *Encuentro con la sombra*[4], encontramos otro concepto de arquetipos que puede servirnos para comprender con mayor amplitud el alcance de este término:

> Los dioses son metáforas de conductas arquetípicas y los mitos son actualizaciones de los arquetipos. Los arquetipos son las estructuras innatas y heredadas —las huellas dactilares psicológicas, podríamos decir— del inconsciente que compartimos con todos los seres humanos y terminan prefigurando nuestras características, nuestras cualidades y nuestros rasgos personales. Los arquetipos constituyen, pues, las fuerzas psíquicas dinámicas del psiquismo humano. [5]

En el siguiente escrito nos daremos a la labor de rastrear la evolución de las cualidades y características arquetípicas esenciales del villano Joker a través de sus múltiples representaciones artísticas tanto en el formato cómic como en el cine, haciendo especial énfasis en las tres versiones cinematográficas más representativas hasta la fecha como lo son: *Batman* (Burton, 1989), *Batman: The Dark Knight* (Nolan, 2008) y *Joker* (Phillips, 2019).

Orígenes del Joker: Conrad Veidt y *El hombre que ríe* (Leni, 1928)

En el año de 1928 se estrenaba el largometraje *El hombre que ríe* (Leni, 1928) una adaptación de la novela homónima escrita por el célebre novelista francés Víctor Hugo publicada en 1869. El filme fue dirigido por el director alemán Paul Leni y protagonizado por el legendario actor germano Conrad Veidt, conocido por haber interpretado a algunos de los villanos más emblemáticos del expresionismo alemán,

4 Jeremiah Abrams y Connie Zweig, *Encuentro con la sombra* (Barcelona: Editorial Kairós, 1991).
5 Abrams y Zweig, *Encuentro con la sombra*, 18.

por ejemplo, el mítico Cesare de *El gabinete del doctor Caligari* (Wiene, 1920). La película de Leni se convirtió en un clásico del cine de terror y la interpretación de Veidt pasó a la historia en gran parte por el magnífico maquillaje y la prótesis dental que utilizó para exagerar los rasgos siniestros de su personaje. La sonrisa de Gwymplaine, el personaje interpretado por Veidt, se convirtió en una imagen icónica que llegó a las manos de los escritores del cómic de Batman en la década de los 40 del siglo pasado. A partir de esa referencia, crearon un villano cuyos rasgos distintivos se asemejaban a los de Gwymplaine, destacando por encima de todas las grotescas cualidades del personaje, es decir, la exagerada y distintiva sonrisa siniestra, además de la carcajada característica por la que sería conocido (a pesar de que la película era silente la interpretación de Veidt invitaba a pensar que la risa de Gwymplaine era tan exagerada y estrambótica como su apariencia).

Un aspecto del personaje interpretado por Veidt contrasta con el del Joker tal y como le conocemos actualmente. Gwymplaine es el personaje «bueno» y «noble» en *El hombre que ríe*, aunque no responde al arquetipo convencional de héroe; quizá estaría más cerca del arquetipo del antihéroe o, incluso, el inocente, aquel que deambula por el mundo sufriendo los embates de la vida sin perder su pureza y esperanza. En la narración, Gwymplaine cumple la labor de vengar la injusta muerte de su padre, Lord Chanclaire; oponerse a los designios de la corona y rescatar a la doncella en apuros. Sin embargo, su aspecto deforme nos llevaría a pensar, injustamente, que es malvado. En consecuencia, el film de Leni nos enfrenta ante los prejuicios y estigmas de la sociedad hacia los marginados. Gwymplaine era un niño huérfano capturado y torturado por los denominados «comprachicos», término que se refiere a las bandas de gitanos que desfiguraban los rasgos físicos de los niños a través de diferentes métodos, entre los cuales figuraba el de cortar la piel desde la comisura de los labios hasta las mejillas produciendo esa exagerada sonrisa de Guasón, vocablo que se desprende a su vez de la palabra «guasa», que significa «sentido del humor».

Imagen 1. Conrad Veidt caracterizado como Gwymplaine.

En definitiva, *El hombre que ríe* sirvió como influencia visual en la creación del Joker, pero no goza de demasiadas similitudes con lo que desarrollaría posteriormente DC Comics en su universo narrativo. Gwymplaine no es malvado ni un villano, sino todo lo contrario; es un atípico héroe muy humano, con unas motivaciones muy honestas y, hasta cierto punto, románticas, en toda la amplitud del término. El contraste entre su deformidad física y la pureza de su alma son los elementos en los que se sustenta la tensión del relato de Víctor Hugo. Podría decirse que es una versión alternativa de *La bella y la bestia* (Beaumont, 1757) que pone el foco en el tema del amor como fuerza capaz de superar cualquier barrera socioeconómica y estética entre las personas.

Más recientemente, *L'homme qui rit,* película dirigida por Jean Piere Améris en Francia en el año 2012, aparece como una nueva versión de *El hombre que ríe* de mejorada factura con respecto a otros intentos previos menos celebrados como una versión italiana a cargo del director Sergio Corbucci en 1966 y otra versión para la televisión francesa dirigida por Jean Kerchbon en 1971. Volviendo a *L'homme qui rit*, de Améris (2012), podemos decir que en este *remake* del clásico del cine silente dirigido por Paul Leni en 1928,

una escena destaca por su fortaleza y las ideas que son expuestas ante la asamblea presidida por la reina de Francia. El marqués de Chanclaire, título nobiliario que se atribuye a Gwymplaine una vez descubierto que es el hijo de Lord Chanclaire, expone a través de un discurso reivindicativo y contestatario las penurias que atraviesa la plebe con la que ha tenido que convivir tras quedarse huérfano por la injusta muerte de su padre. Ahora convertido en un noble, reclama a los estamentos de la corona que atienda a los más desfavorecidos y les permita tener una vida digna, que se les trate como seres humanos. Los hombres que escuchan su discurso comienzan a reír y a llamarle payaso y bufón por solicitar un imposible, puesto que el *establishment* aristócrata no tiene ninguna intención de hacerse cargo del lumpen de la sociedad.

Prácticamente se muestra en esta versión cómo Gwymplaine es un agente revolucionario, un paladín de la justicia social que planta cara al poder y le reta, confrontándoles con una realidad que terminará devorándoles. Gwymplaine dice frases como las siguientes: «Vuelvan a vuestros lujos y opulencia», «un día comeremos vuestras entrañas», «despedazaremos vuestros corazones con nuestros dientes», para luego marcharse y dejar un silencio sepulcral a sus espaldas. Podría interpretarse como un llamado de atención, una seria amenaza que vaticina la caída del orden o sistema hegemónico. Este discurso guarda cierta relación con el reclamo que hace el *Joker* de Todd Phillips (2019). Parte de sus demandas consisten en acabar con el *statu quo* e implantar un nuevo orden. La tensión entre los ricos y los pobres se convierte en el detonante del caos. Podría decirse que son las mismas ideas que vuelven en una forma diferente en la versión postmoderna del Joker, en la que el *establishment* es el sistema capitalista neoliberal, los grandes oligarcas, el orden mundial y la ideología de occidente y el Joker es el elemento dinamizador que llama a la rebelión y la insurgencia de las masas en contra del poder, un Gwymplaine reactualizado.

Batman (Burton, 1989)

La primera gran adaptación del legendario cómic de DC a la pantalla grande fue la producción cinematográfica dirigida por el norteamericano Tim Burton en 1989 con las interpretaciones de Michael Keaton como Batman, Jack Nicholson como el Joker y Kim Basinger como la reportera Vicki Val. La estética y estilo visual de Burton —realizador de largometrajes como *Eduardo Manostijeras* (Burton, 1990) o *Beetlejuice* (Burton, 1988)— parecía ajustarse bastante bien a las previas representaciones de Ciudad Gótica. La influencia de *Metrópolis* (Lang, 1928) sobre la estética del film es notoria; Ciudad Gótica se muestra literalmente como una urbe de arquitectura gótica y tanto el diseño de producción como la dirección de fotografía acentúan el carácter expresionista que se despliega a lo largo del largometraje. La rigurosidad que Burton despliega para representar lo gótico, transformando el paisaje urbano en una sombría, lúgubre y desoladora ciudad, se convierte en un añadido que no necesariamente había sido abordado desde esta perspectiva previamente. Es decir, en las versiones televisivas de Batman, por ejemplo, la estética era radicalmente diferente a lo propuesto por Burton, siendo una representación más característica del momento cultural de la época de los años 60 del siglo pasado, conocida por el auge del movimiento *hippie*, la psicodelia y los movimientos revolucionarios en pro de los derechos humanos, la liberación sexual y el rechazo hacia la guerra. Podría decirse que aquella célebre versión interpretada por Adam West encarnando el personaje del hombre murciélago y César Romero como el Guasón se aleja sensiblemente de la estética adoptada por Burton. Sin embargo, el personaje del Joker sigue guardando ciertas similitudes con aquel interpretado por Romero. De hecho, el estilismo del Joker de Nicholson visualmente se mantiene bastante cerca a la imagen clásico del Guasón.

Imagen 5. César Romero como el Joker.

Imagen 6. Jack Nicholson como el Joker.

La interpretación de Jack Nicholson como el gánster Jack Napier es soberbia y muy rica en matices, hasta el punto que sobresale como una de las características más celebradas del film. Esto puede deber-

se a que el *background* o la historia que se desarrolla a lo largo de los acontecimientos del largometraje es lo suficientemente interesante como para atraer al público y despertar gran interés y curiosidad por el villano de la historia. En el transcurso de la película atendemos a la increíble transformación tanto física como psicológica del antagonista del hombre murciélago, que en cada escena en la que interviene imprime una energía y un dinamismo asombrosos. La historia de Jack Napier (el Joker), antes del terrible accidente en el tanque de residuos tóxicos de la empresa Axis Chemicals, se desarrolla como la de un mafioso arrogante y desleal que mantiene un *affaire* con la mujer de su jefe, interpretado por el mítico actor Jack Palance y que en el largometraje se desempeña como el capo del crimen organizado de Ciudad Gótica. Napier, en sus iniciales apariciones, suele jugar constantemente con un mazo de naipes, del que elige siempre la carta con la figura del Joker. Esta carta dentro del juego simboliza un comodín o un recurso con el que puedes dar continuidad a cualquier jugada y salirte con la tuya. Esto establece ya una relación cercana entre el símbolo del Joker y Napier que resaltan sus rasgos de criminal tramposo, traicionero e impredecible. Su adoración por la figura de las cartas denota la identificación que siente con el símbolo.

La historia del Joker en la versión de Burton se desarrolla en la primera mitad del film mostrando los antecedentes que dan origen a la emergencia del antagonista de Batman. En los primeros compases vemos cómo la relación de Jack Napier con su jefe es tirante y expone vaivenes típicos de los desmesurados egos de los villanos con tendencias megalómanas. Los celos y las sospechas de Grissom, el Kingpin de la mafia, aunadas a varios desacuerdos en torno a quién es el verdadero líder de la banda, ocasionan que Jack Napier sufra una alevosa emboscada preparada maliciosamente por Grissom y su aliado en la policía, el agente Eckhardt, para deshacerse de su esbirro, Jack Napier. El fallido complot, abortado por la intervención de Batman, culmina con la accidental caída de Napier en una piscina verde de químicos corrosivos; no obstante, a pesar de lo terrible del accidente, la víctima sobrevive milagrosamente y se reinventa bajo la promesa de cobrarse venganza por los daños sufridos. Tras asesinar despiadadamente a su

jefe, Napier se hace con el control del crimen organizado en Gotham City y comienza su reinado de terror. En este proceso asume su destino trágico-monstruoso y convierte su rostro deformado en su seña de identidad, transformándose en el Joker en toda su dimensión tanto física como psicológica y asolando a los aterrorizados habitantes de Ciudad Gótica. En el libro *Batman: Phsysiognomy & Freakery* podemos encontrar una lectura interesante sobre la representación del Joker en esta versión cinematográfica de Batman:

> Desde la perspectiva racial, no existe una lectura simple de la interpretación de Jack Nicholson, que resucita muchos de los atributos y manierismos del *Minstrelsy*[6] de comienzos del Siglo XX, pero que también toma la escurridiza noción de la arbitrariedad de las connotaciones de lo blanco y lo negro como representaciones del bien y el mal. [...] En cierto aspecto, el Joker en Batman (Burton, 1989) representa una espiral infinita sobre las concepciones del blanco y el negro, y, en el mejor de los casos, una confusión sobre la identidad racial. Finalmente, la aparición del Joker es una referencia a la estética terrorífica del expresionismo alemán y Conrad Veidt. El hecho de que esa referencia sea relacionada con el *Minstrelsy* refuerza la posibilidad de una lectura más ambigua y compleja de la interpretación de Nicholson.[7]

Por otra parte, en cuanto al origen de la leyenda de Batman, Burton se apega a la versión original y oficial de Bruce Wayne añadiendo una casualidad más dramática. El Joker es el asesino de los padres de Bruce, cuestión que se revela como un descubrimiento para Bruce, debido a que nunca se había inculpado a ningún individuo en particular por la muerte de los progenitores del superhéroe. El director

6 El *minstrelsy* fue una forma popular de entretenimiento teatral en Estados Unidos durante los siglos XIX y principios del XX, caracterizada por espectáculos en los que artistas blancos, y más tarde también afroamericanos, interpretaban caricaturas racistas de personas negras, frecuentemente con el rostro pintado de negro (*blackface*), perpetuando estereotipos que justificaban la desigualdad racial y la supremacía blanca.
Eric Lott, *Love and Theft: Blackface Minstrelsy and the American Working Class* (Nueva York: Oxford University Press, 1993), 3–4.
7 Mario Rodríguez, *Physiognomy & Freakery: The joker On Film* (Florida: Stetson University Press, 2014), 7. Traducción propia.

recrea la mítica escena a la salida del teatro en la que en un oscuro y sombrío callejón de Ciudad Gótica unos ladrones interceptan a la familia Wayne para robarles, dando muerte a los progenitores del pequeño Bruce. La famosa imagen del collar de perlas de la madre de Bruce cayendo al asfalto es una de las estampas que quedan impresas indeleblemente en la retina del infante. El trauma generado por la escena causa un impacto profundo en la personalidad del pequeño Bruce quien promete combatir el crimen tras convertirse en el hombre murciélago. El Joker, por su parte, culpa a Batman de haberle dejado caer dentro del tanque radioactivo, lo que establece una reciprocidad en las tensiones que dinamizan su conflictiva relación. La naturaleza del héroe y el villano, por lo tanto, son la resultante de los eventos y circunstancias que han moldeado sus vidas y estos eventos les enfrentan directamente. Algunas reflexiones finales sobre la versión de Burton se hacen indispensables en nuestra investigación:

- El Joker queda desfigurado permanentemente y su piel se torna blanca, como desteñida, su pelo verde y su rostro deformado con ese inquietante gesto que dibuja una sonrisa exagerada y siniestra. El Joker, al menos en esta versión del mítico villano, utiliza el maquillaje para disimular su deformación, es decir, se disfraza de humano (con maquillaje color carne) para poder mezclarse entre las personas y pasar desapercibido, cuestión que es prácticamente imposible por lo excéntrico de su *look*. Por lo tanto, el maquillaje funciona como una máscara, un paliativo de su monstruosa apariencia que intenta normalizar lo que se esconde debajo.

- El *backstory* del Joker es más interesante que el de Bruce Wayne (Batman) y esto demuestra la atracción que despiertan los villanos en la audiencia. Existe una curiosidad sobre la génesis del mal. Quizá desde este punto (el largometraje de Burton) se ha abierto la posibilidad, materializada posteriormente, de que el Joker en sí mismo es un personaje lo suficientemente interesante, ambiguo y complejo como para gozar de un protagonismo mayor y subsistir independientemente de Batman, en su propio universo siendo la figura central de la narrativa. En ocasiones el film de Burton da la sensación que pone el énfasis dramático en el Joker

completando un largometraje un tanto desequilibrado respecto al balance héroe-villano.

- Curiosamente, es la única ocasión en la que el Joker muere. A pesar de que Batman intenta salvar al Joker de caer desde la cima de la catedral de Ciudad Gótica, el villano finalmente se desploma mortalmente. Sin embargo, podemos observar una constante en el universo de Batman y es la compasión del Vigilante hacia su archienemigo (en la versión de Nolan, por ejemplo, Batman salva al Joker en una situación similar). Nuestro superhéroe mantiene una férrea ética que no puede transgredir y que le impide matar. Sea cual sea la situación de Batman, él representa el orden sobre el caos y, en este sentido, sienta el ejemplo de no violar los preceptos de la moral judeocristiana y uno de los diez mandamientos («no matarás»). Esta reflexión de Mark White en su libro *Batman & la psicología* nos arroja más luces:

> Así como la mayoría de nuestras decisiones morales están determinadas, al menos en parte, por quiénes somos como individuos, las decisiones de Batman también emergen de una profunda lucha existencial que tiene como objetivo llevar una vida auténtica. El hecho de que Batman esté al tanto de la complejidad de su doble vida y el carácter cuestionable de sus propias decisiones, hace que su vida sea una lucha existencial. De la manera en que se enfrenta a estos asuntos no sólo explican la diferencia entre una consciencia auténtica e inauténtica, sino que también nos ayuda a comprender su atractivo como superhéroe. [8]

Como última reflexión, podría decirse que el Joker de Burton se ciñe bastante al arquetipo clásico de villano y recoge la tradición histórica sobre este personaje tanto en sus inicios en el formato cómic en los años 40 del siglo pasado como en las versiones televisivas previas a su debut cinematográfico de la mano de Tim Burton a finales de la década de los 80.

8 Mark D. White, Robert Arp y William Irvin, *Batman and Philosophy. The Dark Knight of the Soul* (Apple Books: 2008), 58. Traducción propia.

Batman: el caballero oscuro (Nolan, 2008)

Es loable el trabajo que realizó Christopher Nolan para traer a Batman de vuelta a la pantalla grande después de haber caído en un par de versiones bastante desafortunadas a cargo del director americano Joel Schumacher: *Batman Forever* (1995) y *Batman & Robin* (1997) que obligaron a Warner Brothers a detener momentáneamente la producción de películas relacionadas con esta franquicia, hasta que Nolan retomó el universo del héroe de DC Comics. Tras una exitosa primera parte (*Batman Begins*, Nolan, 2005) de lo que sería a la postre una trilogía, *Batman: el caballero oscuro* (2008) puede ser considerada, con la perspectiva del tiempo, como el largometraje más redondo entre todos los que se han hecho sobre el hombre murciélago.

En los primeros compases del film, atendemos al asalto de una entidad bancaria por parte del Joker y una pandilla de ladrones que, tras el robo, son cruelmente ejecutados por el payaso príncipe del crimen, ahora convertido en el agente del caos. Esta variación/evolución del perfil del villano marca, desde el inicio del film, cómo será representado el Joker en la versión de Nolan. En esta interpretación del universo de Batman, el personaje del Joker se presenta como un terrorista urbano que pretende instaurar su régimen de caos y anarquía en Ciudad Gótica. Existe también, en la aproximación de Nolan, una referencia clara al asilo de Arkham, en el sentido en que Joker se muestra como un líder entre los criminales, o más bien, el más extremo y destructor delincuente entre todos los que conviven en Gotham. En el primer acto de la cinta, Joker negocia con la liga de los villanos acabar con Batman y se ofrece para liquidar al hombre murciélago, cuestión que supone un imposible para el resto de criminales que miran con escepticismo la supuesta capacidad del Guasón para realizar esta empresa. Sin embargo, a pesar de ser catalogado como loco, Joker planifica meticulosamente sus atentados terroristas, exhibiendo una brillantez y un sadismo inusitado, cualidades que le ubican en una categoría propia, difícil de definir. A medida que evoluciona el arquetipo del villano encarnado por la figura del Joker, sus rasgos distintivos se hacen más diversos, aunando características de diferentes perfiles. En esta ocasión no es

solo un criminal con unas motivaciones claras, sino, más bien, una fuerza del mal tan terrible como impredecible; una suerte de cáncer en continua metástasis que va consumiendo y devorando la ciudad.

> En *el caballero oscuro*, el Joker ha evolucionado hacia un personaje que encarna el caos y el mal hasta niveles insospechados. Por consiguiente, odia a todos y a todo por igual, y mata indiscriminadamente. Además, la paranoia que le aqueja ya no es la inocente creencia de una amenaza nuclear; tampoco lo es la renovada histeria propia del siglo XVIII con relación a la perdida de la pureza de la raza blanca, sino, como dice Baudrillard, el Joker funciona como una metástasis de elementos cancerígenos en la cultura occidental, que retiene una cualidad de irreducible alteridad, en una palabra, terror o anarquía.[9]

Estas ideas dan sentido al hecho de que Joker aparezca en la película disfrazado de diversos trabajadores, tanto de instituciones públicas como privadas. En ocasiones, el Joker es un policía, un guardia de seguridad o una enfermera, roles desempeñados por personas comunes y corrientes que pertenecen al engranaje del sistema. Joker dinamita los cimientos del *establishment* socavando estas instituciones y demostrando, con sus atentados terroristas, la fragilidad de Ciudad Gótica.

> El Joker de Ledger sobresale por dos cosas. La primera es que él representa una nueva clase marginal global. La segunda es que personifica la idea de que en esta nueva clase marginada existe un elemento que puede ser aislado; éste es, la locura o el desorden mental. A diferencia del Joker de Nicholson, cuya interpretación es una parodia del *Minstrelsy*, la propuesta de Ledger es un estudio del deterioro mental. Por esto no debe extrañarnos, por ejemplo, que el maquillaje del Joker en el caballero oscuro haga énfasis en acentuar las líneas de la cara, en particular las líneas de la frente y las cicatrices en sus labios, a través de una iluminación expresionista.

9 Rodríguez, *Physiognomy & Freakery…*, 8. Traducción propia.

Esto hace que la tensión del personaje aparezca de manera visible en su cara.[10]

Imagen 8. Heath Ledger como el Joker.

Otra de las características de Joker que le hace tan peculiar es que no sabemos cuál es su historia. Durante el largometraje de Nolan, Joker cuenta al menos tres versiones diferentes del origen de sus cicatrices. En una de ellas, la deformidad corrió a cargo de su padre; más adelante, la versión cambia y la culpable de su accidente fue su exmujer. Esta particularidad del personaje le añade mayor misterio a su personalidad y, además, subraya lo impredecible de su carácter.

Jerry Robinson, cocreador del Joker dijo:

> Le han dado tantos orígenes al Joker, cómo es y de dónde pudo venir… Pero esto no parece ser un problema o ser algo relevante, sólo nos interesa saber cómo es ahora. Yo nunca tuve la intención de dar razones y motivos para su aparición. Bill y yo discutimos este tema durante un tiempo y yo nunca estuve convencido de escribir una historia para el Joker. Pensé, y Bill estuvo de acuerdo, que si escribíamos la historia del Joker íbamos a quitar una parte fundamental de su misterio esencial.[11]

10 Rodríguez, *Physiognomy & Freakery*..., 10.
11 Travis Langley, *Batman & Psychology: A Dark and Stormy Night* (Nueva Jersey: John Wiley & Sons, 2012), 134.

Christopher Nolan, con la colaboración de su hermano Jonathan en la escritura del guion, demuestra un conocimiento más profundo del universo de Batman en comparación con Tim Burton, al menos en su intención de traer ideas que han sido desarrolladas previamente en los cómics e incorporarlas a su versión de una manera más realista. Uno de esos elementos es la idea de que Batman ha perseguido a todos los criminales de Gotham hasta prácticamente encerrarlos a todos, lo que ocasiona un ansia de venganza que termina manifestándose en esta sociedad del crimen, cuya finalidad primordial es deshacerse del Hombre Murciélago.

En una de las escenas del largometraje *El caballero oscuro*, Alfred le dice a Bruce Wayne que él mismo asfixió a los criminales y los acorraló dejándolos sin opciones, por eso recurrieron al Joker, un hombre al que consideran capaz de cualquier cosa, por ejemplo, matar a Batman. Alfred afirma: «Algunos hombres solo quieren ver el mundo arder». Joker no quiere dinero ni poder, quiere el caos. Estas nociones hacen un guiño al asilo de Arkham, historia en la que Batman lucha contra todos los criminales que ha encerrado, como si fueran fantasmas que le atormentan y de cuyos recuerdos no puede escapar. También, retoma la interpretación del Joker como una figura complementaria a Batman. En la célebre escena del interrogatorio, Batman interpela a Joker:

> **Batman:** ¿Por qué quieres matarme?
>
> **Joker:** No te quiero matar. ¿Qué haría yo sin ti? Tú me completas.

Es la primera instancia en la que se hace manifiesta la complementariedad de los personajes. La pareja héroe-villano aparece aquí como dos caras de la misma moneda. Joker también afirma:

> **Joker:** Para la gente tú eres solo un *freak* como yo. Ahora te quieren porque te necesitan, pero cuando dejen de hacerlo te van a marginar como a un leproso. No soy un monstruo, solo voy un paso por delante.

Esta escena ilustra de manera palmaria la evolución del arquetipo del villano personificado por el Joker. Entre la interpretación de Nicholson y la de Ledger, el Joker ha pasado a ser un criminal de otra índole. Si bien en sus inicios Joker representaba el perfil del delincuente urbano, en la línea de la estirpe de los bandidos y mafiosos (gánsteres) característicos del cine negro, ahora, en *El caballero oscuro,* Joker se erige como un criminal extraño y de difícil categorización. Por una parte, se muestra como un *freak* marginado y de apariencia monstruosa, y, por otra parte, encarna el arquetipo del gobernante, convirtiéndose en el líder de los criminales, gracias a su superinteligencia y *modus operandi* radicales. Esta es una seña de identidad del Joker de Nolan: el agente del caos, que pretende desmantelar el sistema y poner a prueba la capacidad de Gotham para soportar sus ataques terroristas. En una escena en la que Joker, disfrazado de enfermera, visita al trágicamente lesionado Harvey Dent, le comenta que él no planifica las cosas, sino que trata de demostrarle a los que planean lo absurdo que es intentar controlarlo todo: «Introduce un elemento anárquico y todo se convertirá en caos. Soy un agente del caos». El caos es justo. Esta confesión reafirma sus intenciones.

> Louis Althusser comenta que las audiencias se han identificado tradicionalmente con el héroe, es decir, con su tiempo, con su conciencia, el único tiempo y la única conciencia ofrecida a ellos. Una situación claramente invertida en *El caballero oscuro*, donde convergen y se ofrecen múltiples puntos de identificación: Batman, El Joker y la gente. Aunque la audiencia pueda querer que Batman gane, la identificación del público con el Joker significa que tienen un deseo igualmente fuerte de que el villano continúe aterrorizando a Ciudad Gótica para su disfrute. La gente, por otra parte, ofrece un punto de identificación diferente, debido a que su deseo implícito es la posibilidad de prescindir de Batman en Gotham, es decir, la desaparición del Vigilante.[12]

12 Robert Peasle y Robert G. Weiner, *Joker: A Serious Study of the Clown Prince of Crime* (Jackson: University Press Mississipi, 2015), 240. Traducción propia.

El hecho de que Joker haya sido capaz de malograr la carrera política de Harvey Dent (Dos Caras), asesinar cruelmente a su novia y prácticamente arrastrarlo a la locura, es una representación clara de dos personajes que simbolizan las dos caras de la misma moneda. Una representa lo bueno, la vida, etc., y la otra representa la maldad y la muerte. El Joker demuestra, a través de atentar contra Dent, que todos los seres humanos guardamos ambos lados dentro de nuestro propio espíritu. El Joker le confiesa a Batman:

> Joker: Verdaderamente eres incorruptible, no me vas a matar por una absurda sensación de superioridad moral. Y yo no te voy a matar porque me divierto mucho contigo. Creo que tú y yo estamos destinados a seguir así de por vida. He convertido a Harvey Dent en un loco. Sabes que la locura es como la gravedad, sólo necesitas un empujoncito.

Este comentario hace referencia a la posibilidad de que Batman también pueda volverse loco. Joker se muestra aquí como la amenaza latente de la locura, capaz de corromper a los espíritus más íntegros en su anhelo por convertirlo todo en caos y anarquía. El comisionado Gordon afirma al final del largometraje: «El Joker ha tomado nuestra mejor carta [en referencia a Harvey Dent] y la ha destruido. El Joker ha ganado».

Batman y Joker, como muchas de las representaciones del orden y el caos en la cultura occidental, juegan roles muy definidos en el largometraje: *Batman: el caballero oscuro*. Más allá de las funciones complementarias que desempeñan ambos en la narrativa, héroe y villano simbolizan conceptos abstractos más amplios que se relacionan estrechamente con las configuraciones arquetípicas fundamentales que explican las fuerzas dominantes en la naturaleza, representadas en la dualidad orden-caos. El hombre murciélago ejerce el poder y la autoridad en aras de preservar el equilibrio y la seguridad de la vida en Ciudad Gótica, mientras que el Joker se

muestra como un terrorista anárquico que atenta contra el mismo orden del sistema.

Los dos personajes sufren una dependencia existencial que les impide acabar definitivamente con el otro, puesto que la interacción entre ellos despliega la dinámica natural intrínseca de toda configuración social: esa tensión entre estabilidad e inestabilidad que debe ser constantemente restituida y que, a su vez, está siendo constantemente amenazada por fuerzas emergentes desde el propio seno de la vida; en este caso, el contexto de Ciudad Gótica. La impredecibilidad del Joker también guarda un paralelismo con la esencia del caos. Sus planes escapan a cualquier anticipación por parte de Batman que, en la mayoría de las ocasiones, termina afrontando una encrucijada o un dilema moral en el que debe elegir el menor de los males. El Joker siempre pone a prueba la superioridad moral de Batman, demostrando, a través de estas trampas, la compleja humanidad que se esconde debajo del traje de murciélago. El objetivo del Joker es socavar los cimientos morales de Batman y dejarle en evidencia ante la ley y el pueblo de Ciudad Gótica. Hasta cierto punto, podría interpretarse como un desenmascaramiento del ideal de héroe, con la finalidad de demostrar y hacer visible la terrible sombra que acompaña a Bruce Wayne en su camino hacia el bien.

> La sombra representa el lado oscuro, no necesariamente la maldad, sino la parte de uno mismo que está escondida, fuera de la luz, la suma de todas las características que desearías mantener ocultas tanto al mundo exterior como de ti mismo. De manera muy apropiada, es necesario decir que *La sombra* de Walter B. Gibson inspiró la creación del Caballero Oscuro; Batman es un personaje con Sombra. Bruce Wayne se enfrenta a su propia oscuridad muy temprano en su vida, decide trabajar con ella y la utiliza para infligir miedo en los otros. Sus lados brillantes y oscuros trabajan juntos para luchar contra el crimen en Gotham.[13]

13 Travis Langley, *Batman & Psychology: A Dark and Stormy Night* (Hoboken: John Wiley & Sons, 2012), 191. Traducción propia.

Joker (Phillips, 2019)

En el libro *Encuentro con la sombra. El poder del lado oculto de la naturaleza humana* se puede leer una cita del escritor soviético Aleksander Solzhenitsyn que dice así:

> ¡Si todo fuera tan sencillo! Si en algún lugar existieran personas acechando para perpetrar iniquidades bastaría con separarlos, del resto de nosotros y destruirlos. Pero la línea que divide el bien del mal pasa por el centro mismo del corazón de todo ser humano. ¿Y quién está dispuesto a destruir un solo fragmento de su propio corazón?[14]

Estas líneas, escritas por el célebre pensador ruso, reflejan el punto de llegada del viaje del villano representado por el Joker. La versión interpretada por Joaquin Phoenix en *Joker* (Phillips, 2019) nos muestra al mítico villano desempeñando el rol de víctima del sistema capitalista occidental: una marioneta vapuleada por la crueldad de una ciudad al borde del colapso, el eslabón más débil de un engranaje deficiente, desprovisto de piedad y compasión por el otro. Pasa de ser el villano/malvado a ser, si se puede llamar de esta manera, un antihéroe trágico y, como tal, debe soportar el peso del mundo y el sufrimiento eterno. En los primeros compases del film, Arthur Fleck, el Joker, se mira al espejo y finge una sonrisa, estirando sus labios con los dedos, recordando el gesto inmortalizado por el personaje Barkilphedro en *El hombre que ríe* (Leni, 1928).

Imagen 11. Barkilphedro.

14 Abrams y Zweig, E*ncuentro con la sombra*, 75.

Imagen 12. Joker.

El largometraje de Todd Phillips muestra a Ciudad Gótica como una metrópolis abarrotada de basura y suciedad, una urbe caótica e insalubre, al borde del colapso. La primera frase de Phoenix en el film es: «¿Es cosa mía o el mundo está cada vez más loco?». Esto marca el tono del film y trae a la discusión las ideas centrales sobre las que gira la narración en esta nueva versión del Joker, a saber: la salud mental y la locura. En la primera escena con la psicóloga de Arkham, Arthur confiesa que se sentía mejor cuando estaba encerrado en el hospital, presumiblemente el asilo de Arkham, introduciendo al infame recinto tempranamente en el universo narrativo del film. Este punto de partida marca el devenir de la versión de Phillips, que gira en torno a los trastornos psicológicos sufridos por Arthur Fleck, y cuyas consecuencias son tan terribles que dan lugar a la aparición del Joker.

Arthur vive con su madre, que sufre un delirio que le hace escribir cartas a Thomas Wayne, padre de Batman y candidato a gobernador/alcalde de Ciudad Gótica. Su madre le llama Happy.

Arthur fantasea con conocer a Murray Franklin (Robert De Niro) y estar en su programa de TV, porque le mira como al padre que nunca tuvo. En su fantasía, Franklin le dice que le gustaría tener un hijo como él. Arthur apunta en un diario: «La peor parte de sufrir una enfermedad mental es que la gente espera que actúes como si no la tuvieras». Esta reflexión de Arthur sitúa el conflicto del film en la lucha interna del personaje por contener la disfuncionalidad de

su psique. Fleck se muestra como un individuo que lleva una vida difícil y precaria, un marginado de la sociedad debido a su condición mental que intenta sobrevivir en un mundo hostil haciendo de payaso (aquí, el Joker vuelve a exhibir su rasgo de bufón, fundamental en el desarrollo del personaje a lo largo de la historia). Sin embargo, no encaja dentro del sistema por sus rarezas y excentricidades. Aquí, Phillips retoma el tema del *freak*, tan presente en la versión de Christopher Nolan.

Imagen 13. Joker: «Pon una cara feliz».

La escena que cierra el primer acto del film y que, además, completa la seguidilla de eventos desafortunados que le ocurren a Arthur sucede cuando Hoyt, el jefe de los payasos, le despide tras enterarse de que este ha llevado un revólver al hospital de niños (el revólver se lo había dejado su compañero de trabajo, Randall, para defenderse de los bandidos callejeros que le habían robado y golpeado al inicio del film). Este varapalo hace que Arthur se hunda en un pozo de desolación y amargura, explotando definitivamente en la escena del metro, cuando reacciona violentamente a las agresiones a manos de tres hombres de Wall Street y les dispara matándoles.

Al escapar de la escena del crimen, Arthur entra en un baño público y sufre una transformación psíquica que podría interpretarse como el nacimiento del mal, o, al menos, la conciencia de la incorporación de la sombra en la identidad de Arthur, que ahora se percibe a sí mismo como el Joker. Según las palabras de Joaquin Phoenix

en una entrevista, se trata de la «emergencia y aparición del Joker como personaje»[15].

El asesinato de los tres hombres de Wall Street a manos de Arthur Fleck termina convirtiéndose en una noticia de gran alcance e impacto, que incita a generar una narrativa que interpreta el hecho como una *vendetta* de las clases bajas contra los ricos. El payaso que ha cometido estos crímenes está intentado trasmitir un mensaje hacia la población; al menos, esto es lo que piensan los medios de comunicación. En un titular de la prensa se lee:

> *Clown Vigilante* (Payaso justiciero), algunas personas lo consideran un héroe por lo que hizo y su figura resulta inspiradora para aquellos que se sienten igualmente marginados y oprimidos por las clases altas, representadas por el personaje del magnate Thomas Wayne, padre del infante Bruce y candidato a la alcaldía de Gotham.

Tras un recorte en el financiamiento de los servicios de salud mental, Arthur deja de ir a las consultas con la trabajadora social que lo estaba atendiendo y le recetaba la medicación. Arthur revela que siempre había tenido la sensación de que no existía, pero que ahora siente que sí y que la gente lo está empezando a notar. La doctora le responde que a nadie le importa la gente como Arthur (enfermos mentales). Esta escena marca el punto de giro definitivo en el largometraje, porque a partir de este punto la deriva existencial del Joker se convierte en un viaje hacia el infierno del caos, un camino sin retorno del que no pretende volver. Podría decirse que el Joker ha encontrado finalmente el sentido de su vida y el porqué de tanto sufrimiento. En otro titular de la prensa se lee: «Kill the Rich: A New Movement?» («Matar a los ricos ¿Un nuevo movimiento?»). En la TV se muestran imágenes de una manifestación con gente disfrazada

15 Warner Bros. Entertainment, «Joker / Behind the Scenes with Joaquin Phoenix and Todd Phillips», video en YouTube, 22:26, acceso el 3 de abril de 2021, https://www.youtube.com/watch?v=cLVNJ50vCDI.Traducción propia.

de payaso: «Protestas contra la élite». Una persona habla con un reportero y le dice que van al Wayne Hall a por Thomas Wayne, y que van a acabar con el sistema. Thomas Wayne, que se había referido a los protestantes como payasos, afirma que va a ayudar a los pobres a salir de la pobreza. Afuera, en el Wayne Hall, la gente está encolerizada sosteniendo pancartas que rezan: «We are all clowns!» («Todos somos payasos») cubriéndose la cara con máscaras de payaso. Arthur observa, sorprendido, entusiasmado e incrédulo.

En el último acto, después del descenso al infierno representado por la escena en la que Joker baja las escaleras bailando, poseído por el espíritu del mal y asumiendo definitivamente la transformación individual que ha sufrido, Phillips convierte a la gente/manifestantes de Ciudad Gótica en Jokers que se identifican con el payaso asesino/justiciero que atenta contra los ricos en defensa de los pobres y, a su vez, representa un símbolo de resistencia contra el *establishment*. La máscara de payaso se convierte en la máscara de todos, similar a lo que sucede en el film *V de vendetta* (McTeigue, 2005), en el que la masa, el pueblo, adopta la misma careta unificadora que les posiciona como una fuerza que amenaza el orden hegemónico y el *statu quo.* Como también hiciera Espartaco (Kubrick, 1960) al sublevarse contra el Imperio romano, secundado por sus tropas que gritaron orgullosos cuando las autoridades del César preguntaron quién era Espartaco: «Yo soy Espartaco», dijeron los fieles al guerrero romano. Es decir, todos somos Espartaco. Todos somos el Joker. Aquí, el Joker se convierte en un símbolo contra el sistema que llama a la anarquía y el caos, quizá de una manera inconsciente y accidental en comparación con las versiones anteriores, pero generando prácticamente los mismos resultados.

De hecho, en los últimos compases del film, cuando Joker es invitado al programa de Murray Franklin, el presentador de televisión le pregunta si estuvo en la manifestación. El Joker responde que no, porque no cree en esas cosas; en realidad, no cree en nada. Arthur le pide a Murray que le introduzca en el programa como Joker, puesto que así fue como el presentador se refirió a él de manera sarcástica (le llama «bromista» de forma irónica, porque en su

opinión no tiene ninguna gracia, lamentablemente). De este modo, el nacimiento del apodo «Joker» aparece como una burla sobre la incapacidad o limitaciones humorísticas de Arthur. Esto demuestra la falta de contacto con la realidad y el profundo delirio de Arthur, que a estas alturas del largometraje vive en una psicosis particular, producida por el derrumbe de las coordenadas que anclaban su comprensión sobre la realidad y de sí mismo. Recordemos que Arthur ha descubierto que su madre sufre de un trastorno narcisista y que prácticamente le ha estado engañando toda la vida con la farsa de que Thomas Wayne era su padre. Penny Fleck, la madre del Joker, termina siendo asesinada por su propio hijo como represalia, y ese acto libera las compuertas de la locura en la psique de Arthur.

Más adelante, cuando Joker finalmente es presentado en el programa en directo de Murray Franklin observamos cómo ese carácter impredecible del personaje comienza a aflorar de manera incontrolable. Todo lo que hace en términos de gestualidad y expresión corporal se convierte en una danza macabra y siniestra a parte iguales. El Joker afirma que su vestimenta y maquillaje de payaso no tienen connotaciones políticas, porque él no tiene ningún interés sobre la política; su único objetivo es hacer reír a la gente, comentario que es tomado como sarcasmo por los presentes.

Imagen 14. Joker en medio del caos.

Durante la entrevista que le realiza Murray Franklin al Joker, este confiesa qué opina sobre todo el revuelo que ha causado el crimen de los tres de Wall Street y por qué lo cometió, mostrándose orgu-

lloso por sus acciones, asumiendo enteramente la responsabilidad de su fechoría:

> **Joker:** El sistema decide qué está bien y qué está mal. También deciden qué es gracioso y qué no.

Esta escena guarda cierto paralelismo con la intervención de Gwymplaine en el parlamento de la corona francesa, en la que cuestiona la autoridad de la corona.

> **Murray Franklin**: ¿Quieres decir que vas a comenzar un movimiento y que tú eres un símbolo?
>
> **Joker**: Vamos, Murray, ¿te parezco el tipo de payaso que puede comenzar un movimiento? Maté a esos chavales porque eran gente horrible. Todo el mundo se comporta de manera horrible hoy en día, es imposible no volverse loco. [...] ¿Por qué les preocupan tanto esos tres? Si hubiera sido yo quien hubiera muerto nadie se preocuparía. Es porque Thomas Wayne les defendió.
>
> **Murray:** ¿Tienes algún problema con Thomas Wayne?
>
> **Joker**: Sí, lo tengo. ¿Has visto cómo son las cosas ahí afuera? Nadie piensa en el otro... Ellos creen que nos vamos a quedar de brazos cruzados como niños buenos, que nunca va a salir la bestia que llevamos dentro.

La entrevista finaliza con un Joker reivindicativo que culpabiliza a su entorno de haberle acorralado. Joker dice, con relación a los crímenes que están sucediendo en toda Ciudad Gótica: «Eso es lo que obtienes cuando cruzas a un enfermo mental con una sociedad cruel e indiferente. ¡Tienen lo que se merecen!». Y posteriormente dispara a Murray en la cabeza. A continuación, los noticieros se hacen eco del terrible suceso y anuncian que Ciudad Gótica está en llamas. El

caos se apodera de la metrópolis. La multitud encolerizada rescata a Joker de las manos de la policía y él se erige como el líder de una turba que le celebra e idolatra. La música celestial suena en la psique de Joker y este comienza su danza macabra de nuevo, ahora, dibujando con su propia sangre la exagerada sonrisa que le caracteriza.

Existe una diferencia interesante en la versión de Todd Phillips con respecto a las anteriores y es que el Joker, como se ha representado tradicionalmente, era la víctima de un accidente que le desfiguraba físicamente (al igual que en *El hombre que ríe*); su deformidad es la consecuencia de una desgracia que le deja secuelas visibles. Sin embargo, el Joker interpretado por Phoenix no lleva las cicatrices atroces de sus predecesores, sino, más bien, sus cicatrices son psicológicas y aparecen como producto de las presiones de su entorno y las desgracias sufridas en su día a día. La transformación de esta versión del Joker viene impulsada por fenómenos externos que afectan su salud mental de una manera irreversible y que se manifiestan como la construcción artificial de una persona que encarna las fantasías violentas y profanas que buscan materializarse en el mundo exterior.

Según Todd Phillips la película puede ser una «versión del nacimiento del Joker, pero también puede ser la versión que cuenta Arthur Fleck desde un manicomio, cuya veracidad no es fiable»[16].

Conclusiones

La evolución del arquetipo del villano, personificado por el Joker, ha sufrido una inversión de los roles tradicionales que desempeña el villano dentro de la lógica de la narrativa clásica. Si bien en sus inicios se mostraba como el archienemigo de Batman, cuyo objetivo era atentar contra el orden y la justicia en aras de obtener sus propios beneficios —obstaculizando la tarea del Hombre Murciélago y su insistencia en erradicar el crimen y el mal de Ciudad Gótica—, a medida que fue avanzando la historia del personaje y aparecieron

16 Warner Bros. Entertainment, «Joker…».

nuevas interpretaciones, su naturaleza fue aproximándose hacia una versión menos clásica y estereotipada del villano.

En palabras de Chelsea Smith:

> El Joker representa y refleja los miedos de la sociedad americana a lo largo del Siglo XX y XXI. Como estos miedos y temores han ido cambiando y evolucionando con el paso de las décadas, también el Joker se ha ido adaptando para representar la angustia y ansiedad más oscuras de su tiempo.[17]

Esto demuestra que el Joker va evolucionando con el paso del tiempo y se adapta al contexto sociocultural de cada época en la que aparece. Por ejemplo, en sus inicios, el universo de Batman nace en un momento histórico en el que el crimen organizado instalado en las grandes ciudades se muestra como una amenaza real que destruye la armonía de la vida en las sociedades desarrolladas. Ese Joker, bautizado como el «payaso príncipe del crimen», responde al arquetipo canónico del villano. Más adelante, las subsiguientes versiones del Joker se han ido ajustando progresivamente a las amenazas y temores que se manifiestan en las sociedades occidentales a finales de siglo XX y comienzos del siglo XXI. El tema del terrorismo, cuya influencia da lugar a la versión del Joker como agente del caos, es determinante en la evolución del Joker y sirve como puente entre su representación tradicional/clásica y la reinterpretación postmoderna del villano. Esta transformación tiene como una de sus evidencias más significativas el hecho de que el Joker pase de ser material para las cárceles de Gotham a convertirse en el gobernante del asilo de Arkham. Es decir, el espacio de castigo para el villano ofrece un matiz diferenciado que sitúa el tema de la locura en primer término, cuestión que no había sido abordada con anterioridad. Esta variación del arquetipo del villano —que se mueve entre las cualidades propias del *trickster* y que, además, asume características del *ruler*

17 Chelsea Smith, «Agent of Chaos or a Reflection of American Society? The Truth Behind Gotham's Greatest Criminal», *The General* 4 (2019): 107. Traducción propia.

o gobernante— le atribuye una profundidad que le convierte en un personaje arquetípico más complejo que el Joker clásico. Podría decirse que hay un paso de la criminalidad consciente hacia la locura inconsciente y lo irracional, lo que propicia que el arquetipo sea ambiguo y difícil de delimitar.

Por otro lado, el Batman de Tim Burton está bastante alejado de las otras versiones, en términos de las representaciones simbólicas y arquetípicas del orden y el caos. Burton envuelve todo su universo, incluido al Joker, en un halo de oscuridad en el que todos los personajes muestran su sombra, y las líneas que delimitan a los buenos y malos son difusas. Las versiones posteriores del Joker hacen más énfasis en estos temas y sitúan al villano como una parte imprescindible y complementaria de Batman, aportando una visión más madura de la dinámica entre el bien y el mal. El Joker y Batman son una sola cosa: dos caras de la misma moneda, el día y la noche, la claridad y la oscuridad, orden y caos y el yin y el yang.

El tema del maquillaje del Joker reviste cierto interés porque proviene de naturalezas distintas en los tres films más relevantes en los que aparece. En el primero —*Batman* (1989), de Tim Burton— el Joker utiliza el maquillaje para tapar su blancura (su rostro termina desteñido a causa de los químicos tóxicos) y camuflarse entre la gente para no llamar la atención. En la segunda versión, interpretada por Heath Ledger en *El caballero oscuro* (2008), el maquillaje grotesco del Joker resalta lo monstruoso de su rostro, enfatizando las cicatrices que desfiguran su sonrisa (como la de Gwymplaine). En la tercera versión del *Joker*, interpretada por Joaquin Phoenix (Phillips, 2019) el maquillaje sirve como un comentario sarcástico sobre la figura del payaso. Funciona como una crítica hacia la hipocresía de la sociedad que se esconde detrás de una máscara/persona que oculta la verdadera identidad de los seres humanos. Joker se transforma en un trágico payaso que se ríe del mundo y exterioriza el profundo sentimiento de desolación y desencantamiento que sufre Ciudad Gótica.

El Joker, como símbolo o arquetipo, siempre ha existido en oposición a la fuerza del orden y la ley, instancias necesarias para la estructuración de las dinámicas que organizan la convivencia en las

sociedades. La versión de Phillips focaliza la lucha entre el individuo y la colectividad, y suprime al personaje de Batman como consecuencia de la falta de un símbolo individual o autónomo que represente la configuración estructural de la sociedad en oposición a Joker. Phillips convierte a Arthur Fleck (el Joker) en una víctima del sistema, entendido como una fuerza asfixiante y opresiva. El Joker de Joaquin Phoenix y Todd Phillips es un Joker cuya cualidad distintiva más representativa ha sido removida, es decir, que carece de la consciencia del mal y que, más bien, reacciona ante las amenazas e inclemencias del entorno que le rodea, sin racionalizar sus actos ni ser verdaderamente consciente de lo terrible de sus acciones, es decir, sin ser un villano en toda la amplitud del concepto. En este punto, se podría decir que el Joker de Phillips actúa desde el inconsciente y sin ninguna finalidad aparente, es la pulsión destructiva liberada de toda barrera y oposición. Ya no es la contraparte del héroe, sino que es un todo unificado, quizá un antihéroe en contraposición al sistema.

Cómo citar este artículo:
Finol, Luis. «El Joker: la evolución del villano». *Fuera de Campo* 8, n.º 1 (2024): 78-112.

Bibliografía

Abrams, Jeremiah, y Connie Zweig. *Encuentro con la sombra.* Barcelona: Editorial Kairós, 1993.

Jung, Carl G. *Arquetipos e inconsciente colectivo.* Barcelona: Paidós, 1970.

Langley, Travis. *Batman & Psychology: A Dark and Stormy Night.* Hoboken: John Wiley & Sons, 2012.

Lott, Eric. *Love and Theft: Blackface Minstrelsy and the American Working Class*. Nueva York: Oxford University Press, 1993.

Moore, Allan, y Brian Bolland. *The Killing Joke*. Nueva York: DC Comics, 2012.

Morrison, Grant. *Arkham Asylum.* Londres: Titan Books, 1989.

Propp, Vladimir. *Morfología del cuento.* Madrid: Fundamentos, 1977.

Peasle, Robert, y Robert G. Weiner. *Joker: A Serious Study of the Clown Prince of Crime*. Jackson: University Press of Mississippi, 2015.

Radin, Paul. *The Trickster: A Study in American Indian Mythology.* Nueva York: Philosophical Library, 1956.

Rodríguez, Mario. *Physiognomy & Freakery: The joker On Film.* Stetson University, 2014.

Smith, Chelsea. «Agent of Chaos or a Reflection of American Society? The Truth Behind Gotham's Greatest Criminal». *The General* 4 (2019).

Warner Bros. Entertainment. «Joker / Behind the Scenes with Joaquin Phoenix and Todd Phillips / Warner Bros Entertainment». Video en YouTube, 22:26. Acceso el 3 de abril de 2021. https://www.youtube.com/watch?v=cLVNJ50vCDI

White, Mark D., Robert Arp y William Irvin. *Batman and Philosophy. The Dark Knight of the Soul.* Apple Books, 2008.

Filmografía

Burton, Tim. *Batman.* Warner Brothers, 1989.

Laemmle, Carl y Paul Leni. *El hombre que ríe,* Universal Studios, 1928.

Nolan, Christopher. *Batman: The Dark Knight.* Warner Brothers, 2008.

Phillips, Todd. *Joker.* Warner Brothers, 2019.

Portada de la revista *Lunes de Revolución* de marzo de 1960.

REVISTA DE CINE
FUERA DE CAMPO
Vol. 8 N.º1 / Guayaquil
I semestre 2024
ISSN 2661-6602

Lunes de Revolución como mecanismo de difusión de cultura

Lunes de Revolución as a Mechanism For Disseminating Culture

Alejandra Zambrano
Universidad de las Artes (Ecuador)
maria.zambrano@uartes.edu.ec
ORCID: 0000-0003-1031-0240

En su artículo «Exhuming Lunes de Revolución», William Luis afirma que la aparición de varias revistas culturales en Cuba durante la primera mitad del siglo veinte se debió, en parte, a la falta de casas editoriales antes de la Revolución. Por esta razón, los escritores e intelectuales hicieron uso de estas publicaciones para promover

RECIBIDO: 07 de enero de 2025 ACEPTADO: 14 de marzo de 2025

sus tendencias literarias y políticas.[1] *Revista de Avance*, por ejemplo, fue la trinchera del «grupo de los trece» y el «grupo minorista», vanguardistas opuestos a la dictadura de Machado. *Orígenes*, por su parte, representó la frustración política de aquellos años y buscó, antes que un discurso político, la esencia de Cuba a través de la poesía. Otras revistas que promovieron la difusión de la cultura fueron *Carteles* (1919-59), *Social* (1916-38), *Ciclón* (1955-57, 1959) y *Nuestro Tiempo* (1954-59). No obstante, el surgimiento, el paulatino éxito y la repentina clausura de *Lunes de Revolución* (1959-61) desataron una serie de discusiones sobre las contradicciones de la política cultural en la isla después del triunfo de la Revolución. Estas discordancias se resumen en la insistencia del Gobierno cubano por permitir que los artistas se expresaran libremente, siempre y cuando se apreciaran sus ideas «a través del prisma del cristal revolucionario»[2].

Lunes de Revolución publicó ciento veintinueve números entre el 23 de marzo de 1959 y el 6 de noviembre de 1961. Nació como suplemento literario de *Revolución*, el periódico oficial del Movimiento 26 de Julio, dirigido por Carlos Franqui, y poco a poco se convirtió en el más leído de Cuba y América. Con el pasar del tiempo, el volumen de cada número fue aumentando; el primero tenía seis páginas y el último sesenta y cuatro. Asimismo, el tiraje se duplicó imprimiéndose doscientos mil ejemplares hacia las ediciones finales.

En cuanto a la forma, *Lunes* causó conmoción tanto por su presentación a manera del tabloide francés *L'Express* como por sus cualidades surrealistas, como la «R» al revés, los títulos simultáneos y las páginas en blanco. Respecto al contenido, Souza sostiene:

> *Lunes de Revolución* was the most innovative, broadly based, and integrative journal in Cuba. There wasn't another intellectual supplement like it and there never was another after its demise. Reflecting the eclectic aesthetic concerns of both its founder and

1 William Luis, «Exhuming *Lunes de Revolución*», *The New Centennial Review* 2, n.º 2 (2002): 253.
2 Fidel Castro, «Palabras a los intelectuales», Ministerio de Cultura de Cuba, http://www.min.cult.cu/historia/palabrasalosintelectuales.html.

> its editor, it was interested in all the arts as well as political and theoretical writings.[3]

Para otros, como William Luis, *Lunes* promovió proyectos literarios asociados más tarde con el «boom» latinoamericano y cubano.[4]

Tal cual lo expresaron sus editores, *Lunes de Revolución* tenía como misión promover la cultura en la nueva Cuba. Querían romper con el pasado y distanciarse de las tendencias políticas y literarias previas —especialmente del grupo *Orígenes*— para dar paso a nuevas olas de modernidad. Herberto Padilla, uno de los colaboradores, se convirtió en agresor directo de Lezama y llegó más tarde a declarar que recordaba haberle dicho a Cabrera Infante que «[he] wanted to blow up the baroque bastion that was the Trocadero home where Lezama lay wheezing»[5]. Es así que *Lunes* buscaba destruir la barrera que separaba a la élite de las masas y acercarse al fenómeno social, político y económico de aquel entonces.

El personal de *Revolución* y *Lunes de Revolución* no solamente estaba enfocado en la publicación del suplemento, sino que trabajaba en diferentes dependencias del periódico como el canal 2 y 4 de la televisión cubana, estudio de grabación —Sonido Erre— y la casa editorial —Ediciones Erre—. A través de estas dependencias se logró la organización de obras de teatro, presentaciones de música, producción de documentales, series de teatro televisado de Virgilio Piñera, publicación de trabajos literarios, entre otros proyectos. Se puede decir, por lo tanto, que la agenda de este grupo era amplia, ambiciosa y hasta heterogénea. Así lo confirman sus ediciones especiales o crónicas sobre un autor determinado (Pablo Neruda, José Martí, Federico García Lorca o Ernest Hemingway), la situación política de diversos países (Guatemala, Puerto Rico, China, Laos o Vietnam), conflictos sociales (reforma agraria, el Movimiento 26 de Julio, los derechos de los afrodescendientes estadounidenses), even-

3 Raymond D. Souza, *Guillermo Cabrera Infante: Two Islands, Many Worlds* (Austin: University of Texas Press, 1996), 37.
4 Luis, «Exhuming...», 259.
5 Souza, *Guillermo Cabrera Infante...*, 38.

tos nacionales (playa Girón y el sabotaje de La Coubre) y figuras políticas (Fidel Castro, Che, Mao, Lenin o Trostky), marcadas siempre por un tono nacionalista y antiimperialista.

Lunes de Revolución pronto se convirtió en un foro cultural importante para los escritores y artistas domiciliados en Cuba, así como para aquellos que retornaron al país después de un exilio voluntario tras la dictadura de Batista (tal es el caso de Carlos Franqui o el codirector del suplemento Pablo Armando Fernández). Atrajo a los mejores escritores jóvenes de aquel tiempo que incluso habían colaborado en otras revistas. Tal es el caso de Virgilio Piñera, quien colaboró con el proyecto de *Orígenes* y *Ciclón*, y el mismo Guillermo Cabrera Infante, quien mantuvo columnas en *Bohemia* y *Carteles*, develando así una amalgama de intereses. Sin embargo, el enfoque de una expresión artística en particular —el cine— abrió paso a la serie de desavenencias que culminaron en el cierre del suplemento «por falta de papel».

El intento por introducir nuevas tendencias en el cine cubano

Chanan anota que, de las 484 películas proyectadas en Cuba en 1959, 226 eran estadounidenses —la mayoría producciones de Hollywood—, 44 inglesas, 79 mexicanas, 24 francesas, 25 italianas, 19 españolas y solamente 8 cubanas. Generalmente, se proyectaban películas sentimentales, de guerra, de vaqueros o de acción.[6] Esta preferencia por el arte de «mal gusto» también era visible en la literatura puesto que la mayoría de libros que se vendía eran novelas rosas, detectivescas, historias cómicas y de aventura.

Con la idea de renovar el estancamiento de las artes en Cuba, especialmente del cine, el grupo de *Lunes* inicia una agenda cuyo objetivo era más bien didáctico. En primer lugar, defienden el «cine libre» y experimental basado en historias más relevantes para el ser humano

6 Michael Chanan, *The Cuban Image: Cinema and Cultural Politics in Cuba* (Londres: BFI Publishing, 1985), 104.

común. Y por otro, introducen en Cuba tendencias e ideas que todavía se desconocían, una de ellas la famosa «nueva ola» francesa. Cabe recordar que Cabrera Infante había sido el vicepresidente del Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográfica (ICAIC) del cual se separó debido a desacuerdos en cuanto a la forma de hacer cine.

El número 94 de *Lunes* está dedicado completamente al análisis del cine. Los artículos varían desde una crítica constructiva sobre recientes producciones nacionales hasta la reafirmación de su inclinación por la «nueva ola» francesa. En una de las notas, García Riera asevera que el neorrealismo es del pasado porque predica una receta fallida y que la «nueva ola» es la tendencia del presente, abierta a nuevas ideas y estilos del cineasta. Julio García Espinosa, defensor de la postura del ICAIC, también escribe en este número defendiendo al neorrealismo como arma en contra de la dictadura y el imperialismo. Contrapone al mayor entendimiento de las masas dentro de un marco neorrealista, la actitud individualista y aburguesada del artista de la «nueva ola» que enfatiza más el estilo que el mensaje. Otro de los defensores del Instituto y director del mismo, Alfredo Guevara, ataca a la burguesía que pretende dominar el cine nacional y advierte que la Revolución representa cambios que deben ser advertidos por todos.

En este mismo número aparecen artículos concernientes al erotismo y al sexo en el cine y reportajes sobre Brigitte Bardot y Marylin, mal recibidos por los enemigos del suplemento. Además, Guillermo Cabrera Infante contribuye con notas esenciales en las que subestima al neorrealismo, incluso favoreciendo las producciones de Hollywood. También critica el ciclo de cine soviético por su abundante discurso del realismo socialista mientras que alaba películas que se alejan de las explicaciones sociales y económicas para hablar de temas más relevantes como el amor. Un ejemplo claro es su actitud con respecto al filme *El 41*, sobre el que acota que los grandes problemas sociales son de amor y no de política, y que el amor no puede estar sujeto al control comunista. Su mensaje era muy obvio, para Cabrera Infante y el resto de colaboradores de *Lunes*: el ICAIC insistía demasiado en el neorrealismo y el realismo socialista. *Lunes* tenía como propósito orientar al público hacia tendencias más fres-

cas e innovadoras. Por su parte, el Partido Comunista, que poseía el control del ICAIC, había ubicado ya el origen de una potencial amenaza: *Lunes de Revolución* bajo la dirección de Cabrera Infante.

El neorrealismo vs. la «nueva ola» francesa

El neorrealismo nace en Italia después de la Segunda Guerra Mundial con Rosellini, De Sica y Zavattinni. Posee un espíritu democrático con un énfasis en el valor de la gente ordinaria y sus emociones. Presenta, por lo general, un punto de vista más compasivo y rechaza la emisión de juicios morales —incluso podría considerarse una fusión entre el cristianismo y el humanismo marxista—. La mayoría de los cineastas neorrealistas italianos se preocupan por la Italia fascista y las secuelas de la guerra como la pobreza y el desempleo. En cuanto a la forma, escogen lugares reales e inclusive actores no profesionales. El diálogo literario es suplantado por el conversacional dotándole al filme de un toque de naturalidad. Obviamente, el resultado es un distanciamiento de las historias con tramas preplaneadas para convertirse en una secuencia de episodios más bien sueltos donde no existe ningún tipo de artificio en la edición o la fotografía.[7]

Zavattini, uno de los máximos representantes del cine neorrealista, fue invitado a Cuba por el ICAIC para dar una serie de charlas al respecto. Para él, los temas de las películas deben tomarse de la vida diaria y los seres ordinarios. La trama debe ser nada más que la excavación de la realidad y no la invención de una fábula, una exploración de la cotidianeidad. Siguiendo los preceptos de la escuela, desaprueba el uso del guion y entiende que la cámara tan solo graba, es decir, no es un medio en sí mismo para manipular la realidad, sino una suerte de extensión de la fotografía.[8]

Por otro lado, la *nouvelle vague* o «nueva ola» aparece con las innovaciones cinematográficas de Godard, Truffaut y Resnais en los años cincuenta en Francia.[9] Estos cineastas eran muy jóvenes

7 Louis Giannetti, *Understanding Movies* (Nueva Jersey: Prentice-Hall, 1987), 367.
8 Giannetti, *Understanding Movies*, 367.
9 Giannetti, *Understanding Movies*, 144.

cuando se desató la guerra y, en lugar de adoptar una postura apesadumbrada como los neorrealistas una vez terminado el conflicto, sintieron gran entusiasmo por experimentar en un medio que desconocían en la práctica pero que apreciaban con pasión. La «nueva ola» confiere más importancia al director que al guionista o productor. Debido a que los temas esenciales de la vida son inmutables, es el director quien se encarga de representarlos con un estilo propio, reafirmando así la idea de que el director es el verdadero *autor* de la película. En cuanto a la forma, introdujeron técnicas renovadoras de montaje, manejo de cámara y edición como «iris-shots», «jump-cuts», «voice-overs», «cross-cuts», «flash-cuts», entre otras.

Sin duda, esta es la tendencia por la que optan los colaboradores de *Lunes,* postura que se resume claramente en el artículo aparecido en el suplemento en abril de 1960 titulado «Orientaciones para un cine experimental cubano». En esta nota, Néstor Almendros afirma que en Cuba el cine experimental tiene poco público, por lo que siempre se debe explicar a la audiencia cuál es la intención del artista.[10] Más adelante señala que el «cine libre» es el único que le permite al director expresarse individualmente y que otras tendencias como el neorrealismo y el surrealismo tienen poco que ofrecerle al artista. Sin embargo, para que un cineasta experimental tenga éxito es necesario que mire al pueblo con gran libertad, que estudie al ser humano tal y como es. De allí que no concuerde con la postura insistente del ICAIC de apegarse al cine neorrealista en el que de nada sirven los escenarios naturales cuando los actores falsifican la realidad de todas maneras.

Como se puede apreciar, los artistas relacionados con *Lunes* persiguen la proyección de la realidad al igual que los del ICAIC. La diferencia radica en los medios para alcanzar dicho objetivo y la manera de representarlo en la cinta. Mientras los que abogan por el neorrealismo dan prioridad al mensaje transmitido —en el caso cubano la euforia de la Revolución—, quienes apoyan al cine libre defienden la experimentación a la hora de transmitir la realidad.

10 Néstor Almendros, «Orientaciones para un cine experimental cubano», *Lunes de Revolución*, n.º 53 (1960): 21.

Hacia un realismo socialista

Cuando los líderes de la Revolución rusa de 1917 vencieron al régimen zarista, no contaban con la experiencia suficiente para administrar el nuevo régimen revolucionario. Es por esta razón que experimentaron en muchos ámbitos, incluido el artístico. Hubo entonces, una proliferación de expresiones artísticas más innovadoras y radicales, tanto en estilo como en sustancia. En cuanto al cine, artistas como Eisenstein y Vertov fueron indispensables en los cambios por sus ideas y por la prodigalidad de sus obras.

Para los años treinta, todo tipo de experimentación se suspendió y se impuso la teoría propagandística de Stalin, más tarde conocida como «realismo socialista». Los artistas se mantenían leales a Marx, ya que la historia de las sociedades, pasadas y presentes, ha sido al fin y al cabo la historia de la lucha de las masas. Este estilo perduró hasta la muerte del líder, a partir de la cual los artistas optaron por un estilo más libre, particularmente en la forma.

Con el advenimiento de los cambios impuestos por la Revolución en Cuba y la reformulación del deber del artista dentro de ella, la nueva política cinematográfica también debía respaldar el marxismo al estilo ruso. La teoría del cine marxista en Cuba se resumiría en el uso del arte como un arma de cambio social para combatir la explotación de la que es víctima el pueblo por vivir bajo un sistema capitalista y neocolonial. Poco a poco el ICAIC se distancia de la escuela neorrealista para ratificar al realismo socialista como el único movimiento que desafía el *statu quo* y que acepta el carácter ideológico del arte. Para ello, es indispensable identificar cuáles son los grupos oprimidos de una sociedad y reafirmar la idea de que todos los seres humanos son iguales. Además, este análisis se basa en un estricto materialismo científico y una concepción dialéctica de la historia y el pensamiento.

Para entender la polémica que se desencadena en el cierre de *Lunes de Revolución*, se debe enfatizar la idea marxista de que el arte no es neutral políticamente. Toda manifestación artística puede implícitamente rechazar o aceptar las estructuras sociales impuestas

por el modelo capitalista. Por este motivo, la misma idea del «arte por el arte» dentro del nuevo gobierno revolucionario de Fidel Castro es considerada como la aprobación implícita del *statu quo*.

Tomando en cuenta estos antecedentes, la realización de un documental por parte de colaboradores de *Lunes* fue la gota que derramó el vaso de las discrepancias. *Pasado Meridiano* (*PM*) fue confiscado por no desafiar directamente el *statu quo* y «pasar por alto» la grandeza de la Revolución.

La polémica de *Pasado Meridiano* y el cierre de *Lunes de Revolución*

Pasado Meridiano es un documental de aproximadamente 23 minutos que se desarrolla en las calles Neptuno y Prado de La Habana. Muestra un ferry que llega al puerto y luego los bares detrás del malecón. La gente que se desembarca empieza a beber, tomar, fumar y bailar en distintos locales. No se entiende ninguna de las conversaciones y al final todos regresan por donde vinieron. Según lo narra Cabrera Infante en su colección de ensayos *Mea Cuba*, *PM* no tiene un argumento aparente y presenta la vida de un grupo de habaneros en un día cualquiera de 1960. Se presenta como un ensayo de cine libre cuyo logro principal fue el de provocar inmediata tristeza y nostalgia entre los espectadores.

PM es un filme modesto que contó con un presupuesto de apenas quinientos dólares. El camarógrafo, Orlando Jiménez Leal, apenas contaba con diecinueve años cuando participó en la producción del documental. Sin embargo, Cabrera Infante reconoce su gran habilidad como el mejor camarógrafo de aquel entonces afirmando que «capable of handling a Cinemascope camera when he was 14, [he was] quite a film feat»[11]. El productor fue Sabá Cabrera Infante, hermano de Guillermo.

Sabá Cabrera Infante había nacido en 1933. Fue pintor hasta que abandonó sus estudios porque padecía de tuberculosis. Más ade-

11 Souza, *Guillermo Cabrera Infante…*, 39.

lante estudió periodismo hasta que la universidad cerró sus puertas durante la época de Batista. Estuvo involucrado en movimientos clandestinos para derrocar la dictadura desde 1956. En el 58 empezó a trabajar en el canal 12, pero con el triunfo de la Revolución y el cierre de esta estación, se trasladó al canal 2 a cargo de *Revolución* en donde conoce a Jiménez Leal.[12] En cuanto al estilo, son escenas tambaleantes captadas en una cámara de 16 milímetros, pero que, según Jonas Mekas, representante del cine «underground» estadounidense, resultaban formalmente interesantes.[13]

Guillermo le dio dinero a su hermano para que completara el documental en las instalaciones del canal de televisión de *Revolución*. Ni Alfredo Guevara ni Julio García Espinosa, miembros en ese entonces del ICAIC, recuerdan haberlo visto en el aire. Sin embargo, el crítico de cine, Néstor Almendros, había publicado en *Bohemia* una nota en la que resaltaba su matiz poético y la catalogaba como una joya del cine experimental. Almendros no se refirió al carácter *amateur* de la producción, solamente al hecho que se estuviera experimentando en el cine nacional. Cuando Sabá Cabrera Infante y Jiménez Leal quisieron presentar la película a un público «de verdad» en una de las pocas salas que no había sido privatizada todavía, requirieron un permiso especial del ICAIC. Como era de esperarse, el Instituto alegó que nadie conocía de la existencia de dicho documental y confiscaron la película.

Se recaudaron cerca de doscientas firmas de intelectuales con el fin de protestar por el decomiso de la cinta. El argumento de que quienes aparecían en la película apoyaban a la Revolución y que incluso algunos eran milicianos no era suficiente. Almendros y otros críticos defendieron el carácter artístico del documental mientras Guillermo Cabrera Infante acusaba al Instituto de estalinismo y fascismo.[14] Incluso se hizo referencia a algunas películas rusas y polacas que eran más «libres», individualistas y subjetivas que *PM*.[15] Por su parte, Alfredo Guevara comparaba a *PM* con *On the Bowery* (1956),

12 Guillermo Cabrera Infante, *Mea Cuba* (Nueva York: Farrar, Straus and Giroux, 1994), 53.
13 Cabrera Infante, *Mea Cuba*, 52.
14 Chanan, *The Cuban Image*..., 103.
15 Chanan, *The Cuban Image*..., 104.

de Lionel Rogosin —documental en el que se representaban el bajo mundo neoyorquino—. Para otros como Pérez Sarduy, estudiante de Literatura en la Universidad de La Habana, el hecho de que un grupo privilegiado tuviera acceso a un medio tan costoso y poderoso como lo es el cine era un acto de negligencia.[16]

El ICAIC hizo caso omiso a la defensa y finalmente resuelve convocar a una reunión en la Biblioteca Nacional para discutir el carácter artístico del documental y la ingenuidad política de sus realizadores. Estas reuniones se llevaron a cabo los días 16, 23 y 30 de junio de 1961 y dieron como resultado el famoso discurso de Fidel Castro «Palabras a los intelectuales».

Imagen 1. Fotograma del documental *PM* (1961).

El discurso de Fidel y el realismo socialista

Según Alfredo Guevara, *PM* no reflejaba el clima heroico que se vivía en Cuba en aquel año. Por el contrario, mostraba un lado oscuro de La Habana, de los borrachos, las prostitutas y el alcohol. Aseguraba que la censura no tenía nada que ver con el tema racial, sino con la relevancia del documental en tiempos de consolidación de la Revolución y por representar a los afrocubanos en roles asociados al estado de opresión del que se los quería redimir.[17] Pedro Pérez Sarduy manifestó que Cabrera Infante era parte de una élite que desconocía lo que estaba pasando en cuanto al cambio cultural y que había fracasado en expresar lo que realmente se vivía en el ambiente al enfocarse mucho en el estilo.[18] Por estas razones, entre otras, se acordó

16 Chanan, *The Cuban Image*..., 102.
17 Chanan, *The Cuban Image*..., 101.
18 Chanan, *The Cuban Image*..., 102.

que *PM* era política y estéticamente irresponsable. Era un filme que segmentaba la realidad social al no reconocer que la pantalla actuaba como reflejo fidedigno de la realidad. En otras palabras, se acusó a *PM* de omitir la «grandiosidad» de la Revolución.

Los acusadores entendían que en medio de tanta depravación —dado el tipo de películas que llegaban a la isla en aquellos años— había que promover un nuevo cine. El problema radicaba en que Guevara quería un cine que estuviera efectivamente relacionado con la coyuntura histórica, o sea con el campesinado y los trabajadores, mientras que el grupo de *Lunes* tan solo quería educar al público cubano a través de la exploración de nuevas propuestas cinematográficas. Son estas «nuevas propuestas» las que rechaza el Instituto. De acuerdo con el ICAIC, *Lunes* tenía una sed de estar a la moda, y aunque no se podía negar el carácter visionario de su proyecto, se desligaba de los acontecimientos sociopolíticos del momento. Pérez Sarduy aseguraba que había una suerte de divorcio entre *Lunes* y la sociedad.[19] Esta posición quedó clara durante las reuniones en la Biblioteca Nacional cuando Fidel Castro aseguró que el deber del verdadero revolucionario era trabajar por los contemporáneos sin pensar en el futuro. Al parecer, los colaboradores de *Lunes* se mostraban como un grupo que, después de haberse reunido de forma clandestina por tanto tiempo durante el batistato, se habían asqueado de la sociedad sin percatarse de que la Revolución había llegado.

En la intervención final, Castro apoyó la decisión de los miembros del ICAIC y de los compañeros del Consejo Nacional de Cultura pese a no haber visto el filme. En su extenso discurso, manifestó que desde hacía meses atrás ya se había pensado en llevar a cabo reuniones con el fin de aclarar la posición del gobierno revolucionario frente a las nuevas tendencias artísticas y que sentía no haber intervenido con más prontitud. Cabe resaltar el hecho de que nunca llamó a *Lunes* o a *PM* por su nombre, y que en su lugar hizo hincapié en los beneficios y los grandes logros de la Revolución, su repercusión en otros lugares del planeta y los planes a corto y largo plazo en el ámbito cultural.

19 Chanan, *The Cuban Image*..., 105.

Fidel Castro recordó que una revolución económico-social conduce inevitablemente a una revolución cultural. Por ende, el tema de la libertad de los escritores y artistas debía ser relevante. Enfatizó que la Revolución no ahogaría esa libertad siempre y cuando se manejara dentro de los parámetros establecidos por el Gobierno. Por ejemplo, el ICAIC gozaba del beneplácito del Gobierno porque había presentado una serie de documentales en el exterior sobre la Revolución, no obstante, y ante los ojos del Gobierno, el grupo de *Lunes* era más artista que revolucionario. En su discurso manifestó lo siguiente:

> [...] la cuestión se hace más sutil y se convierte verdaderamente en el punto esencial de la discusión cuando se trata de la libertad de contenido. Es el punto más sutil porque es el que está expuesto a las más diversas interpretaciones.[20]

Así culmina la publicación de *Lunes de Revolución*. Los ideales del grupo dirigido por Cabrera Infante no empataban con las expectativas del Gobierno. *Lunes* quedaba al margen de la Revolución sin que se le concediera el derecho de coexistir y colaborar en el desarrollo de una política cultural para todos los cubanos.

Conclusiones

A partir de la década de los cuarenta, el cine en Cuba se convierte en un instrumento de opresión, pero a la vez de redención. Si bien constituye un símbolo del imperialismo instituido a través de las grandes productoras estadounidenses, también sirve para educar a las masas y organizarlas en contra de esta sumisión. Durante estos años surgen tres grupos de cineastas aficionados: los de aspiraciones artísticas, los militantes y los hijos de los nuevos ricos a quienes les resultaba indiferente la situación política de Cuba. Los dos primeros grupos contaban con un ideal común: el antiimperialismo, mas disentían en la forma de transmitir este mensaje.[21] Por ejemplo, Julio

20 Castro, «Palabras a los intelectuales».
21 Chanan, *The Cuban Image*..., 71.

García Espinosa, futuro miembro del ICAIC y censor de *PM*, fue uno de los aficionados más importantes de los años cincuenta. Había estudiado en Italia y abogaba por un estilo más neorrealista. Por su parte, Néstor Almendros —defensor de *PM*— se inclinaba por el cine experimental y la «nueva ola» francesa. Se percibe entonces cómo la discrepancia entre dos de los involucrados en los acontecimientos de 1961 empieza muy temprano sobre cuestiones de forma. No obstante, la pugna por el control del medio se acentúa con el pasar del tiempo y se ve manifestada más adelante en la polémica del caso *PM* y *Lunes de Revolución*.

Esta es una de las razones por las que el cine se consolidó como uno de los medios artísticos más populares en los años sesenta. Cuando la Revolución empezó a robustecerse, los cineastas no eran los únicos que advirtieron el poder de convocatoria y convencimiento de las imágenes, sino también los miembros del gobierno revolucionario. Tanto es así que Fidel Castro en sus palabras a los intelectuales recalca:

> Hay además algo que todos comprendemos perfectamente: que entre las manifestaciones de tipo intelectual o artístico hay algunas que tienen una importancia en cuanto a la educación del pueblo o a la formación ideológica del pueblo, superior a otros tipos de manifestaciones artísticas. Y no creo que nadie pueda discutir que uno de esos medios fundamentales e importantísimos es el cine como lo es la televisión. Y, en realidad, ¿pudiera discutirse en medio de la Revolución el derecho que tiene el Gobierno a regular, revisar y fiscalizar las películas que se exhiban al pueblo?[22]

Para Chanan, el movimiento de los aficionados, que abarca toda una generación en Cuba, se había convertido en el símbolo de la resistencia cultural al tratar de crear un cine independiente pese a la opresión durante la dictadura de Batista. Por consiguiente, la polémica de *PM* no debe ser vista como un acto de censura, sino de conclusión de un incipiente conflicto entre diferentes tendencias políticas que

22 Castro, «Palabras a los intelectuales».

quedó pendiente durante el período del movimiento de aficionados de los años cincuenta y que solo pudo resolverse con la intervención directa del máximo líder de la Revolución.

Lo que queda claro es que *PM* no era ofensivo como lo tildaron. El suceso de playa Girón ocurrido seis semanas antes de la censura del documental y la proclamación del carácter socialista de la Revolución un día antes de los ataques extremaron la gravedad de la discordia. Como era de esperarse, los ánimos estaban caldeados, y cualquier intento por mermar la euforia del pueblo y del Gobierno podía considerarse como un agravio. La representación de los afrocubanos en plan de diversión y no de lucha encarnaba una amenaza para el espíritu revolucionario. De ahí que el ICAIC no hubiera dudado en censurar el documental y clausurar el suplemento. Incluso Alfredo Guevara, en una entrevista de 1980, declaró que había actuado muy apresuradamente porque su espíritu revolucionario había sido humillado.[23] Es de suponer que muchos de los involucrados, cegados por la consigna, actuaron de manera acelerada.

Por su parte, Guillermo Cabrera Infante continuará aseverando que este cortometraje se convirtió en un documento fehaciente de la ola de disrupciones en la historia cultural bajo el régimen de Fidel Castro ya que «it was the first work of art submitted in Communist Cuba to accusations of a political stripe, brought to historical judgment and condemned as counterrevolutionary»[24]. Al parecer esa también fue la opinión de Sabá, Orlando Jiménez Leal, Néstor Almendros y Carlos Franqui. Poco después del cierre del suplemento hicieron público su malestar abandonando la isla para siempre.

Cómo citar este escrito:
Zambrano, Alejandra. «Lunes de Revolución como mecanismo de difusión de cultura». *Fuera de Campo* 8, n.º 1 (2024): 114-130.

23 Chanan, *The Cuban Image*..., 101.
24 Cabrera Infante, *Mea Cuba*, 52.

Bibliografía

Almendros, Néstor. «Orientaciones para un cine experimental cubano». *Lunes de Revolución*, n.º 53 (4 de abril de 1960): 21.

Bowlt, John. «Russian Formalism and the Visual Arts». *Russian Formalism: A Collection of Articles and Texts in Translation*. Edición de Stephen Bann y John E. Bowlt. Edimburgo: Scottish Academic Press, 1973.

Cabrera Infante, Guillermo. *Mea Cuba*. Traducción de Kenneth Hall. Nueva York: Farrar, Straus and Giroux, 1994.

Castro, Fidel. «Palabras a los intelectuales». *Ministerio de Cultura de Cuba*. http://www.min.cult.cu/historia/palabrasalosintelectuales.html.

Chanan, Michael. *The Cuban Image: Cinema and Cultural Politics in Cuba*. Londres: BFI Publishing, 1985.

Eikhenbaum, Boris. «Literature and Cinema». *Russian Formalism: A Collection of Articles and Texts in Translation*. Edición de Stephen Bann y John E. Bowlt. Edimburgo: Scottish Academic Press, 1973.

Franqui, Carlos. *Retrato de familia con Fidel*. Barcelona: Editorial Seix Barral, 1981.

Giannetti, Louis. *Understanding Movies*. Nueva Jersey: Prentice-Hall, 1987.

Luis, William. «Exhuming *Lunes de Revolución*». *The New Centennial Review* 2, n.º 2 (2002): 253-83.

---. *Lunes de Revolución: literatura y cultura en los primeros años de la Revolución Cubana*. Madrid: Verbum, 2003.

Montero, Oscar. «El compromiso del escritor cubano en el 1959 y la *Corona de las frutas* de Lezama». *Revista Iberoamericana* 57, n.º 154 (enero-marzo 1991): 33-42.

Nelson, Ardis L. Ed. *Guillermo Cabrera Infante: Assays, Essays, and Other Arts*. Nueva York: Twayne Publishers, 1999.

Shklovsky, Viktor. «Poetry and Prose in Cinematography». *Russian Formalism: A Collection of Articles and Texts in Translation*. Edición de Stephen Bann y John E. Bowlt. Edimburgo: Scottish Academic Press, 1973.

Souza, Raymond D. *Guillermo Cabrera Infante: Two Islands, Many Worlds*. Austin: University of Texas Press, 1996.

Trotsky, Leon. *Art and Revolution: Writings on Literature, Politics, and Culture*. Nueva York: Pathfinder, 1992.

Biografías de autores

Francisco de Jesús Cabanilla Hurtado
Graduado de la licenciatura de Cine de la Universidad Católica de Santiago de Guayaquil. Desde el 2020 ha trabajado en diferentes agencias de publicidad como Átomo Producciones y Fly Casa Creativa. En la actualidad se encuentra desarrollando su ópera prima *El Cóndor*. Otros proyectos en su filmografía incluyen *Aya* (2019); *El testigo* (2022); *Marlene* (2021); *Fina* (2022), que recibieron selecciones oficiales en festivales como Manabí Profundo, Lift Off Sessions, Worldwide TV Shorts Festival y GICOFF.

Luis Finol
Doctorado en Teorías y Análisis Cinematográfico por la Universidad Complutense de Madrid, con la calificación *cum laude* y premio extraordinario por la tesis «Claves de lo siniestro en el cine de Stanley Kubrick». Mejor realizador joven en la Bienal de Cine Científico de Ronda 2014. Profesor de Dirección de Cine en diversos centros universitarios e investigador con publicaciones científicas en revistas especializadas.

María Emilia García Velásquez
Directora de la carrera de Cine en la Universidad Católica de Santiago de Guayaquil (UCSG). En el año 2007, obtuvo el título de licenciada en Comunicación Social con mención en Comunicación Audiovisual (UCSG). Luego, recibió el título de Master in Fine Arts in Film, en la Universidad Central de Florida. Su película *La descorrupción* (2015) fue premiada en el Starlite Film Festival, Festival Internacional de Cine de Guayaquil y Festival Internacional de Cine de Ayacucho.

Juan Alfredo Paredes Beckmann
Cuenta con una maestría en Humanidades, Artes, Literatura y Cultura Contemporáneas. Licenciado en Artes Literarias, escritor y editor.

Creativo con cualidades en conceptualización artística de la imagen, teoría filosófica, crítica estética y estructuras narrativas. Además, ronda en las áreas del periodismo y el diseño de proyectos. Sus líneas de investigación tienen que ver con lo actual digital en la filosofía y las artes. Tiene experiencia en la docencia, la investigación y el diseño editorial.

Alejandra Zambrano

Docente e investigadora. Obtuvo una licenciatura en Estudios de Paz y Justicia en Wellesley College (Estados Unidos), y una maestría y un doctorado en Literatura Iberoamericana en la Universidad de Texas en Austin (Estados Unidos). Actualmente, es directora de la Escuela de Literatura de la Universidad de las Artes en Guayaquil, Ecuador.

Su investigación se centra en la historia de la literatura infantil y juvenil ecuatoriana, la representación del liberalismo en la literatura latinoamericana del siglo diecinueve y las pedagogías artísticas. Es fundadora del colectivo La Poderosa Media Project, una organización que promueve la autonomía creativa y el aprendizaje colaborativo a través de programas comunitarios de artes literarias y audiovisuales.

Además, es editora de *Soñar y vivir la selva: poesía desde el Yasuní* (UArtes Ediciones, 2023) y *Son, sazón y arrullos: cocina afroecuatoriana* (UArtes Ediciones, 2024) y autora de *Aquiles y la tormenta* (CCE, 2024), premio Darío Guevara Mayorga 2024 en la categoría cuento infantil.

Manual de estilo de la revista *Fuera de Campo*

Este es un resumen del manual de estilo de la Universidad de las Artes, que a su vez es una adaptación del manual Chicago-Deusto. Puede conseguir el Manual completo en el siguiente link: http://www.uartes.edu.ec/descargables/manual_estilo_chicago_deusto.pdf

I. Normas generales

Times New Roman, tamaño 12 puntos, espacio interlineal doble, numeración desde la primera página, citas de tres líneas o más van en bloque aparte con un sangrado de 2 cm y letra tamaño 10 puntos (No usar cursivas en los bloques de citas), la comilla angular («») es para uso exclusivo de citas, la comilla inglesa ("") para indicar capítulos de libro y artículos, la comilla simple (') para marcar la palabra por cualquier otra razón, notas a pie de página con letra Times New Roman tamaño 10.

II. Resumen de normas de referencia

Cita corta	Como afirma Kracauer, «el cine no es más que recuerdos».[1]
Cita larga	Como afirma Kracauer: El cine no es más que recuerdos. Recuerdos que se pelean por salir de la *psyche* a la realidad y encarnarse en imágenes en movimiento.[2]
Referencia en nota (libro)	Rosario Besné, *La Unión Europea: historia, instituciones y sistema jurídico* (Bilbao: Universidad de Deusto, 2002), 133-134.
Referencia abreviada en nota	Besné, *La Unión Europea*, 133-134. (evitar el uso de Idem e Ibidem)
Referencia en Bibliografía (la bibliografía va al final)	Besné, Rosario. *La Unión Europea: historia, instituciones y sistema jurídico*. Bilbao: Universidad de Deusto, 2002.
Referencia en nota (capítulo en libro)	Anne Carr y Douglas J. Schurman, "Religion and Feminism: A reformist Christian Analysis", en Anne Carr, *Religion, Feminism and the Family* (Louisville: Westminster John Knox Press, 1996), 14.
Referencia en nota (artículo de revista)	María José Hernández Guerrero, "Presencia y utilización de la traducción en prensa española", *Meta* 56, N° 1: 112-113.
Película (nombre en español)	*Julieta* (Pedro Almodóvar, 2016).
Película (nombre en lengua distinta al español)	*Inglorious Basterds* [*Bastardos sin gloria*] (Quentin Tarantino, 1995).

1 Sigfried Kracauer, *De Caligari a Hitler* (Barcelona: Paidós, 1987), 56.
2 Sigfried Kracauer, *De Caligari a Hitler* (Barcelona: Paidós, 1987), 56.

Instrucciones para los autores

1. *Fuera de Campo. Revista de Cine* es una revista arbitrada semestral de cine, editada en la ciudad de Guayaquil por la Universidad de las Artes. Hacemos un llamado permanente para artículos.
2. Los artículos deben ser originales, no estar comprometidos ni estar siendo considerados para su publicación en otro lado.
3. Las citas de obras en idiomas distintos al usado en el artículo deben ser traducidas al idioma del artículo.
4. La temática de los artículos debe ser cualquiera relacionada con el cine. La revista acepta análisis de la obra de cineastas, estudios de obras específicas, estudios sobre los principios generales del cine, análisis comparativos de cines nacionales, etcétera. Si bien aceptamos trabajos sobre cualquier región, *Fuera de Campo. Revista de Cine* privilegiará los trabajos sobre cine latinoamericano.
5. El artículo debe ser enviado al correo revistadecine@uartes.edu.ec. Cada artículo debe tener un mínimo de 4000 y un máximo de 10 000 palabras escritas en un documento de Word con letra Times New Roman, doble espacio (incluyendo texto, citas y notas a pie de página), tamaño 12 y usando como sistema de citación el manual de estilo Chicago-Deusto (http://www.uartes.edu.ec/noticia_Sintesis-basica-del-Manual-de-estilo-Chicago-Deusto.php).
   Cada autor debe enviar dos documentos separados:
   1.º: El artículo sin ningún tipo de identificación del autor o de su afiliación institucional que debe incluir: a) título, b) un resumen (*abstract*) en el idioma original del artículo e inglés (máximo 150 palabras), c) palabras claves en el idioma original del artículo e inglés (entre 2 y 6 palabras claves).
   2.º: Una hoja en la que se especifiquen los datos del autor, su afiliación institucional, una biografía breve del autor (75 palabras), el nombre de su artículo y sus datos de contacto.
6. Cada artículo será enviado a dos árbitros ajenos a la Universidad de las Artes. Solo se publicarán aquellos artículos que sean aceptados por ambos evaluadores o, en caso de que estos no estén de acuerdo, aquellos que sean aceptados por un evaluador y el editor de la revista. Los árbitros podrán: aceptar, aceptar con muchas correcciones o aceptar con pocas correcciones.
7. La revista acepta entrevistas, noticias, reseñas de libros, reseñas de DVD, reseñas de festivales de cine, etcétera. También estamos abiertos a incluir en la revista textos de naturaleza distinta a la tradicional, en cuyo caso recomendamos al autor ponerse en contacto con el editor de la revista y consultar sobre esa posibilidad.
8. Todo autor tiene el derecho de apelar la decisión de los árbitros. En ese caso debe escribir al editor un correo electrónico (pablo.vargas@uartes.edu.ec) en el que explique con detalles la argumentación de su solicitud de reconsideración. El caso será remitido al Consejo Editorial, el cual decidirá si se nombra un nuevo grupo de árbitros o si más bien se mantiene la decisión de los árbitros originales.

Declaración de ética y mala praxis en la publicación

Fuera de Campo. Revista de Cine se adhiere al Código de Conducta del Committee on Publication Ethics, tal como fue establecido en la 2nd World Conference on Research Integrity realizado en Singapur en el año 2010.[1] En *Fuera de Campo* estamos comprometidos con garantizar un comportamiento ético y transparente en la selección y publicación de los artículos, así como la calidad de los textos incluidos en cada número.

1. Los editores harán lo posible por garantizar que se publique solo el material de más alta calidad.
2. La aceptación o rechazo de un artículo solo debe atender a importancia, originalidad y claridad del escrito, así como a la relevancia con respecto al tema de la revista.
3. El proceso de arbitraje está claramente indicado en el llamado para artículos incluido en cada número y en su página web.
4. *Fuera de Campo* tiene un sistema de apelaciones claramente identificado en el llamado para artículos incluido en cada número.
5. El editor indicará a los árbitros cuáles son los criterios para aceptar o rechazar un artículo.
6. La identidad de los árbitros será siempre protegida y bajo ninguna circunstancia se puede revelar su identidad.
7. El editor garantizará que los árbitros no conocen la identidad o afiliación de los autores sometidos a arbitraje.
8. Todo el material recibido será procesado por el software de detección de plagio URKUND. En caso de que exista sospecha de plagio o publicaciones duplicadas se actuará usando como guía los flujogramas diseñados por el Committee on Publication Ethics.[2]
9. *Fuera de Campo* publicará las respuestas a artículos que los lectores envíen a la revista siempre y cuando estas sean de una calidad acorde con el nivel de la revista. En todo caso, el autor siempre debe tener la oportunidad de responder a las críticas.
10. Los editores están en la obligación de actuar en caso de sospechar que se ha incurrido en mala praxis.
11. Cualquier caso de un artículo recibido sobre el que se sospeche mala praxis (plagio, manipulación de los datos, etc.) será llevado hasta sus últimas consecuencias legales.
12. El editor está en la obligación de verificar que no haya ningún conflicto de intereses, ya sea en los arbitrajes o en los resultados.
13. Esta lista es tan solo un resumen de los aspectos más importantes de nuestro compromiso con la transparencia. Para más detalles, por favor lea el Código de Conducta del Committee on Publication Ethics.

1 http://publicationethics.org/files/Code_of_conduct_for_journal_editors_Mar11.pdf
2 http://publicationethics.org/resources/flowcharts

Esta es una publicación de la Universidad de las Artes,
bajo su editorial UArtes Ediciones.
Guayaquil, Ecuador
Junio de 2025

Familias tipográficas:
Merriweather, Merriweather Sans y Uni Sans

Fuera de Campo es un espacio donde los investigadores en cine de todo el mundo, pero especialmente de América Latina, pueden publicar los resultados de sus investigaciones en un contexto tan riguroso como el de las academias norteamericanas y europeas, pero con una actitud más amigable hacia productos que responden a las necesidades del investigador de esta región.

Director

Artes EDICIONES