

Ensayos

La broma macabra que acecha al murciélago. Una interpretación arquetípica de Joker y Batman

IVÁN SÁNCHEZ-MORENO

Grupo de Investigación Film-Història

DANIEL SALVADOR

Universitat Oberta de Catalunya

Resumen

Batman y el Joker son dos de los personajes más icónicos, no solo del mundo del cómic, sino también de la cultura popular. Creados en 1939 y 1940 respectivamente, su presencia en historietas y películas ha seguido siendo recurrente hasta nuestros días, con más de siete décadas de historias a sus espaldas. Precisamente por ello, tanto su aspecto como su personalidad han experimentado cambios para adaptarse al relevo generacional de lectores, pero a su vez, existen elementos que han permanecido inmutables con el paso de los años, o incluso que se han retomado. Esta duplicidad convierte al Joker y a Batman en los perfectos objetos de estudio desde la teoría de los arquetipos del psicoanalista Carl Gustav Jung, quien reflexionó acerca de los motivos por los que algunos componentes de los mitos han quedado en el imaginario colectivo, mientras otros caían en el olvido. Otro postulado de Jung fue la dicotomía de la Sombra y la Máscara, que permite profundizar en la parasitaria relación entre Batman y el Joker. Asimismo, para comprender las bases de inspiración de muchos guionistas para retratar la locura del Joker, analizaremos dos fuentes sociohistóricas sobre la representación de la inestabilidad mental: la carta del Loco de la baraja del Tarot, y la sátira *Stultifera Navis* (La Nave de los Locos).

Palabras Clave

Batman; Joker; Arquetipos; Psicología Analítica; Sombra; Máscara; Carl Gustav Jung

Abstract

Batman and the Joker are two of the most iconic characters, not only from the comic-book's world, but also from pop culture. Created in 1939 and 1940 respectively, their presence in graphic novels and movies have been frequent until our days, with more than seven decades of stories behind. Precisely due to that, both their looks and personalities went through changes in order to adapt to the generational change of readers, but at the same time, there are elements that remain immutable over the years, or even were brought back. This duplicity makes the Joker and Batman the perfect subjects of study from the theory of archetypes of the psychoanalyst Carl Gustav Jung,

who pondered about the motives for which some myths' components stayed in the imaginary collective, whether many others fell into oblivion. Another postulate of Jung was the dichotomy of the Shadow and the Mask, that enables to cut deeper into the parasitic relationship between Batman and the Joker. Therefore, so as to comprehend the bases that inspired many writers to portray the madness of the Joker, we will analyse two sociohistorical sources about the representation of the mental instability: the Madman's card of Tarot's deck, and the satire *Stultifera Navis* (The Ship of the Fools).

Keywords

Batman; Joker; Archetypes; Analytical Psychology; Sombra; Shadow; Mask; Carl Gustav Jung

1. PRESENTACIÓN DEL TEMA Y OBJETIVOS

Los personajes de Batman y Joker gozan de un reciente *revival* cinematográfico en las pantallas de todo el mundo, gracias en parte a los brillantes trabajos actorales que los han encarnado en los últimos años. Lejos quedan las anecdóticas y algo bizarras series rodadas entre las décadas de 1940 y 1960, así como la visión más naïf y humorística que aportaban Adam West en el papel de Batman y César Romero como el Joker. Tim Burton rescataría a Batman de su ostracismo cinematográfico con sendas películas en 1989 y 1992, donde Michael Keaton era secundado por un histriónico Jack Nicholson en el rol del Joker (Imagen 1 y 2). Joel Schumacher retomaría el personaje del hombre murciélago en 1995 y 1997, aunque cambiando en ambas películas al actor que lo interpretara (Val Kilmer en la primera; George Clooney en la segunda). Christopher Nolan dirigirá la que se considera la tríada más aplaudida por público y crítica: *Batman Begins* (2005), *El caballero oscuro* (2008) y *La leyenda renace* (2012), todas ellas protagonizadas por Christian Bale y un soberbio Heath Ledger dotando al Joker de una anárquica psicología.

En el siglo XXI, además de los citados títulos, ambos personajes han aparecido en numerosas películas, ya sea como figuras centrales de la trama o bien como secundarios de lujo. Ben Affleck se enfundará en el traje de Batman en tres ocasiones: *Batman y Superman: Amanecer de la Justicia* (Zack Snyder, 2016), *Escuadrón Suicida* (David Ayer, 2016) y *La Liga de la Justicia* (Zack Snyder & Joss Whedon, 2021) y se cree que pueda repetir un cameo en *Flash* (Andy Muschietty, 2023), pendiente todavía de estreno cinematográfico. En el año 2022 se espera ver también la réplica de Batman ejercida por Robert Pattinson en la película de homónimo título, dirigida por Matt Reeves. En cuanto al Joker, ha contado con los rasgos de Jared Leto en la citada *Escuadrón Suicida* y del

aclamado Joaquin Phoenix en un film exclusivamente centrado en los orígenes de su personaje (*Joker*, de Todd Phillips).



Imagen 1 y 2

No se pueden obviar los múltiples proyectos abortados que iban a contemplar tanto a Batman como a su particular universo superheroico: la supuesta confrontación entre Superman y Batman que iba a dirigir Wolfgang Petersen; la adaptación del comic-book *Batman Año Uno* realizado por Darren Aronofsky o el *spin-off* sobre Catwoman que presuntamente dirigirían los/as hermanos/as Wachowski. Son también cuantiosos los títulos que podrían nombrarse aquí en el género de la animación.

Sin embargo, nuestro trabajo centrará su interés en las raíces arquetípicas y simbólicas que subyacen en la creación de un personaje de ficción como el Joker, entendido éste como la antítesis inevitable del superhéroe enmascarado conocido como Batman. La perspectiva teórica que enmarcará nuestro análisis recaerá sobre la psicología analítica de Carl Gustav Jung (1875-1961) y de diversos autores formados en el Instituto Jung de Zúrich o influidos directamente por la obra del psicólogo suizo.

El curso de esta investigación parte de dos trabajos previos, que tienen por base el seguimiento histórico-genealógico de los fundamentos arquetípicos que descansan en el cómic de superhéroes y en la literatura de género fantástico (Sánchez y Salvador, 2021a, 2021b). No obstante, conviene destacar que algunos de los principales guionistas que se hicieron cargo de las historietas protagonizadas por Batman y Joker fueron muy influidos por sus lecturas sobre psicoanálisis y psicología analítica: *Asilo Arkham* está adornado con múltiples referencias a Jung (Morrison, 2012; Morrison y McKean, 2015), mientras que Frank Miller reconoce que su interpretación del Joker surgió del concepto freudiano

del *id* que concierne al lado más instintivo de los deseos reprimidos (Miller y Janson, 2017).

Batman fue una creación compartida entre Bob Kane y Bill Finger en 1939 para la revista *Detective Comics* –futura simiente del sello DC, la rival editorial de Marvel–, pero pronto alcanzaría una popularidad que le haría merecedor de una serie propia de cómics. Batman nacería como respuesta al trauma vivido por Bruce Wayne al asistir impotente al asesinato a sangre fría de sus padres, jurándose a sí mismo mantener el orden y la justicia en la ciudad de Gotham aún a pesar de actuar al margen de la ley y cruzar a menudo la línea de la venganza personal (Imagen 3).



Imagen 3

Por su parte, Joker aparece por primera vez en una historieta de Batman a comienzos de 1940 bajo la identidad de Jack Napier, un ingeniero químico que intenta labrarse un nombre como comediante. Su falta de éxito le empujará a su pesar a desarrollar una vida delictiva que sin embargo tendrá un trágico desenlace: en una reyerta con Batman, Napier caerá de cabeza en una mezcla de productos químicos que revertirá no sólo en la coloración de su dermis y su cuero cabelludo, sino que también desfigurará su cara dotándola de una grotesca sonrisa a perpetuidad. A partir de ese día, Napier manifestará una personalidad psicopática y sádica, haciendo de la parafernalia burlesca su principal señal de identidad.

Hechas las presentaciones de uno y otro personaje, es pertinente definir los objetivos que se persiguen con este trabajo. En primer lugar, se pretende destacar los principales arquetipos que dan sentido a la lucha simbólica que se establece entre Batman y Joker en el universo de ficción en el que se enmarcan. Este objetivo requerirá de la consecución de otros tantos específicos que pasan por una presentación de cada uno de los personajes, sus atributos y biografías, seguida de una breve exposición del modelo

teórico y conceptual que sostiene el presente análisis de los arquetipos. A tal fin se ha estimado oportuno partir de las teorías de Carl Gustav Jung y varios de los alumnos de este surgidos del Instituto de Psicología Analítica sito en Zúrich que lleva su nombre.

A continuación, se ofrecerá una definición de los arquetipos fundamentales que estructuran dos personajes tan aparentemente antitéticos como Batman y Joker: el héroe, la máscara y la sombra. De estos partirá otra serie de atributos simbólicos que permiten acceder a un mayor conocimiento sobre la particular dinámica que estructura la relación entre uno y otro. Se concluirá que, siguiendo el símil que el propio Jung sugiere para el plano psíquico, una parte consciente del yo precisa de la aceptación incondicional de la parte más oscura y menos estimable de la propia mente, tal y como metafóricamente se manifiesta en la lucha entre Batman y Joker.

2. DEFINICIÓN DE LOS ARQUETIPOS

Al plantear un estudio genealógico de dos personajes tan dispares como Batman y Joker, se alude a la tarea de dar sentido al proceso de integración cultural que va configurando a lo largo del tiempo la construcción de un determinado concepto. Así, y siguiendo a Blanco (2002), para optar a un saber sustantivo de la historia no basta con recurrir a los datos que se recogen por medios objetivos y/o de registro, sino que conviene también acudir a la interpretación de aspectos tantos locutivos (lo que se cuenta) como perlocutivos (el efecto que dichos conceptos provocan en el receptor). Al respecto, el análisis de los contenidos simbólicos nos parece el más apropiado para el presente trabajo si se parte de un enfoque psicológico.

Si el estudio de los símbolos reviste especial importancia para la psicología es porque, como apuntan Chevalier y Gheerbrant (2018), los símbolos juegan con las estructuras mentales en tanto que revelan variaciones de sentido, sin por ello trastocar el significado de aquello a lo que se vinculan. La riqueza interpretativa de los símbolos es tal porque contiene tantas realidades concretas como posibilidades de significación. Asimismo, el símbolo puede al mismo tiempo representar y mantener velado parte de su significado. Partiendo de Freud, los citados autores atribuyen a los símbolos el conjunto de significaciones que, de manera más o menos constante, se encuentran en todo tipo de producciones del inconsciente, de tal modo que se puede hacer un seguimiento de los contenidos simbólicos a lo largo de los cuentos, los mitos, el arte, las parábolas religiosas y otras muchas manifestaciones culturales cuya inspiración descansa sobre todo en el

inconsciente humano. De hecho, si el símbolo se diferencia del signo es porque este es una convención arbitraria, mientras que el símbolo hunde sus raíces en un origen ignoto en la historia de la humanidad.

Freud se referirá por tanto a estos símbolos como “residuos arcaicos”, formas mentales que no encontrarían explicación lógica si se siguiera la propia vida del individuo que las proyecta, pues no pertenecen aquellas a ninguna vivencia de su biografía, sino a un sustrato mucho más primitivo e innato que se habría heredado de manera inconsciente. Siendo así, nuestra mente podría ser el producto de una historia biográfica como también simbólica que se habría transmitido de generación en generación en un plano inconsciente y desde el principio de los tiempos de la humanidad (Jung, 1964).

Carl Gustav Jung (Imagen 4), una vez distanciado de su maestro Freud, reemprenderá el análisis de los símbolos atendiendo al seguimiento de los arquetipos, entendidos estos como prototipos de conjuntos simbólicos profundamente adscritos en el inconsciente colectivo que comparte toda la humanidad. Así, los arquetipos se expresan a través de unos símbolos cargados de un gran contenido de significado. Siempre según Jung, todo arquetipo manifiesta estructuras psíquicas universales, innatas y heredadas que trascienden la historia y las culturas. El arquetipo, por tanto, surge de un inconsciente colectivo y compartido por el mismo curso histórico y biológico de la humanidad (Sánchez y Salvador, 2021a, 2021b).

Jung (1964) sugiere que la propia estructura funcional de la mente no sólo estaría explicada –y limitada– por el molde anatómico que la encarna, sino también por esta capacidad para retener las imágenes primordiales que el autor denomina como arquetipos. Al respecto, una manera de acceder a dichos contenidos ocultos en el inconsciente primigenio –y compartido por todas las culturas y épocas históricas– es por medios poco accesibles para el pensamiento racional, como son los sueños, las leyendas, los mitos y ciertas expresiones artísticas que aparentemente no surgen de una lógica predeterminada o conocida por el individuo. Contrariamente a lo que se atribuye a la razón como un medio de selección del conocimiento ordenado y lógico, el inconsciente parecería dirigido por tendencias instintivas y representadas por formas de pensamiento cuyo acceso no puede ser racional. Por eso, muchos arquetipos han sido la simiente de innumerables mitos, religiones y filosofías que han influido poderosamente y de manera inconsciente en muchas naciones y culturas a lo largo de la historia.



Imagen 4

Asimismo, Jung también aprecia los arquetipos como una tendencia instintiva que se estimula espontáneamente ante determinados símbolos percibidos en la realidad. Por ende, estas formas de pensamiento primigenio pueden hallarse en todas las épocas y en todos los lugares del mundo, trascendiendo todas las fronteras culturales sin apenas variaciones. Se trataría entonces de un sistema universal de pensamiento instintivo que aún carecería de forma representativa pero que siempre se mantiene activo y que sólo puede ser característico del ser humano a pesar de que filogenéticamente se habría establecido mucho antes que el propio desarrollo del lenguaje o incluso de una conciencia reflexiva (Jung, 1964).

Todo arquetipo implica por lo tanto la presencia psíquica de una disposición más o menos activa de pensamiento inconsciente que surge en la mente de manera instintiva, aún preformada y que sin embargo influye poderosamente en la manera de sentir, pensar y actuar. Siendo así, el arquetipo permanece en reposo en el inconsciente colectivo y por ello no puede ser inmediatamente perceptible, salvo cuando es estimulado por un símbolo con el que se le asocia vehicularmente. Cuando el arquetipo se revela en la consciencia lo hace de manera similar a una iluminación, pues por sí mismo carece de calidad de imagen o de representación prefigurada. Como afirma el propio Jung (2002a), los arquetipos únicamente pueden ser determinados por su contenido, no por su forma.

Por arquetipos se comprende aquí una imagen o idea primordial y representativa del inconsciente colectivo que permite ordenar los significados ocultos en la realidad. Jung define los arquetipos como una manifestación psíquica y compartida universalmente por todas las culturas, sugiriendo posibilidades de representación esenciales de la naturaleza humana cuyo origen remite a formas remotas de vida que subyacen en la estructura más profunda de la mente, incluso de forma arcaica. Por tal razón se entiende

que los arquetipos presumen de independencia respecto a las experiencias ontogenéticas, puesto que se remiten a niveles infinitamente más profundos de significación inconsciente (Sánchez y Salvador, 2021a, 2021b).

Un arquetipo no surge de una convención ni de una invención arbitraria, como es el caso del símbolo, sino que parte de expresiones fenomenológicas que, de forma autónoma, se revelan en la mente inconscientemente. Las imágenes arquetípicas suponen una estructura inalterable del mundo psíquico, por lo que establecen un puente de significación entre lo que reflejan de forma velada y sus efectos determinantes sobre la consciencia. Implican por tanto una realidad psíquica muy significativa para el ser humano, aunque no siempre adopte una vía consciente. El arquetipo cobra sentido por medio de la insinuación, de manera más abierta y plural y situándose en un plano mental que trasciende toda capacidad de comprensión racional y consciente (Sánchez y Salvador, 2021a, 2021b).

El símbolo, en cambio, según interpreta Jolande Jacobi (2019) la teoría junguiana, debe ser apreciado como una encarnación del arquetipo. Símbolo y arquetipo no pueden ser entendidos del mismo modo, pues el símbolo sirve al arquetipo a modo de dispositivo, mientras que los arquetipos responden a una función estructural muy profunda de la psique. Theodor Abt (2011) será más específico, definiendo los símbolos como el producto combinado entre un arquetipo y el contexto cultural en el que está inserido. Los arquetipos habrían sido heredados inconscientemente, sin ningún vínculo cultural; los símbolos actuarían activando un arquetipo mental específico. Hecha la distinción, Abt establece un símil clarificador: el símbolo emerge del arquetipo como el cristal se materializa a partir del líquido. Por su parte, los mitos plantean una transposición dramaturgica de los arquetipos, por lo que a menudo contienen muchos de estos en los relatos que narran.

Hasta el año 1927, Jung se refería a lo que se entiende por arquetipo con el término *Urbild*, traducible como “imagen arcaica”. Esta integraría en sí misma un modelo de comportamiento humano que habría ido heredándose a lo largo de la historia de la humanidad en innumerables formas y desde diferentes vías –mediante mitos, sueños, visiones, parábolas religiosas, cuentos y leyendas, etc.–. Con esta imagen primordial, Jung se remonta por un lado, a la idea platónica de la esencia misma de las cosas que se contiene más allá de lo materializado y, por otro, a la premisa de Santo Tomás de Aquino (1224-1274) según la cual existiría una idea primordial contenida de manera connatural en todas las mentes del mundo. A partir de la mencionada fecha de 1927, Jung entraría

en contacto con la tradición alquímica, adoptando desde entonces el término del arquetipo (Jacobi, 2019: 56).

Asentadas las bases teóricas que sustentarán nuestro estudio, se comentarán a continuación algunos de los principales arquetipos que nos permitirán entender e interpretar el fundamento arquetípico que inspira dos personajes antagónicos como son Batman y Joker.

2.1. El arquetipo del héroe

A pesar de que mitológicamente se le adscriba al héroe una naturaleza entre lo terrenal y lo celestial, es debido a que, en origen, se trata del hijo concebido entre un/a mortal y un/a dios/a. En consecuencia, presume de poderes extraordinarios y casi divinos, pero carece del don de la inmortalidad, y el dolor de sus heridas y la posibilidad de morir son iguales que para cualquier humano (De Paco, 2003). Campbell (2020) añade que, aunque el héroe presuma de dones excepcionales que le distinguen de cualquier otro individuo, a menudo sufre el desprecio o la indiferencia de la sociedad que le rodea, pero desde una posición contraria –que la fama del héroe pueda trascenderle hasta alcanzar la admiración de un mito–, el héroe debe crecerse ante la adversidad, tanto la propia como la ajena. Sin embargo, nunca habría llegado a tal meta por propia elección, sino por el azar al que le impele un destino ignoto. Dado que el héroe se sabe mortal, actúa a pesar del riesgo que ello pueda comportar para su propia vida (Nocenti y Perlin, 1985). Esto responde a que toda acción heroica, aunque sea de naturaleza física, también implica una gesta moral. Por eso la imagen del héroe no tiene por qué corresponderse únicamente con el arquetipo del guerrero, pues la muerte (simbólica o no) de sus enemigos no garantiza que vuelva de nuevo la paz a su conciencia (Pearson, 1995).

Por el contrario, desde la lectura arquetípica que establece Jung, el héroe simboliza el impulso evolutivo del individuo en una situación de conflicto psicológico, pues ha de combatir contra sus propios demonios interiores. No en vano, Jung (1982: 200) lo identifica a menudo con la figura del iniciado que ha de pasar por una serie de pruebas simbólicas para probar que es digno de entrar en un culto. En otras palabras, el viaje del héroe supone una travesía de individuación, pues empieza y termina con el proceso de autoafirmación del propio yo. Por ende, la vida del héroe suele ser tan solitaria como trágica, pues lucha sobre todo contra la pérdida de dominio sobre sí mismo, esto es, debe vencer a su demonio interior (Pearson, 1995). En resumen, el arquetipo del héroe

que propone Jung representa la identidad consciente del sujeto, la cual se enfrenta al devenir de la vida y se propone alcanzar los objetivos del día a día.

A menudo, en los cuentos y mitos, el héroe suele representarse combatiendo con monstruos, dragones, etc. Sin embargo, Jung identifica la calidad del héroe con la propia potencia espiritual de ese mismo individuo, pues su primera victoria la obtendrá luchando contra sí mismo. Al respecto, es habitual que la fuerza bruta que se le atribuye al héroe inicialmente, animada sobre todo por una pasión irracional, necesite de una guía o de una autoridad espiritual para poder cumplir su destino. Este no es otro que la de vencerse a sí mismo y en particular superar sus propias debilidades. Sus enemigos no son sólo materializados y encarnados externamente, sino también interiormente, provenientes de su dimensión espiritual (Cirlot, 1978).

Pero para ser un verdadero héroe, este debe sacrificarse altruistamente y sin posibilidad de redención. Su acto heroico debe partir del ofrecimiento voluntarioso y de una confianza ciega en que su acción determinará un pacto con el destino, aunque este le sea desconocido. La entrega de su vida ha de ser sincera y desinteresada. Un superhéroe no podría responder a dicho arquetipo porque está en su naturaleza hacer grandes gestos. Como advierte un personaje de cómic basado en los Caballeros del Rey Arturo, a un superhéroe “le sería demasiado fácil” hacer frente a cualquier gesta y por ello su acto sería poco o nada sacrificado: “Sólo significaría algo si lo hiciera un humano vulgar, un representante de la gente corriente, no un semidios honorable y caballeroso” (Abnett *et al.*, 1992). Asimismo, tampoco sería justo admitir un acto heroico que surgiera del sentimiento de culpa. El héroe ha de actuar motivado únicamente porque es necesario, no por una meta que le beneficie a título personal. Sus actos serán buenos para toda la comunidad, por lo que el resultado trascenderá hasta futuras generaciones. Si algo mueve al héroe es el bien para toda la humanidad y no sólo para sí mismo.

El arquetipo del héroe difiere sutilmente del de superhéroe que encarna Batman, como se verá. El citado Campbell (2020) dedicó buena parte de su obra escrita a trazar una genealogía en pos de la idea del héroe primigenio, como si tratara de dar con el mito esencial —que el autor denomina *monomito*— y que habría trascendido a través del tiempo y las culturas proyectándose por medio de las leyendas, los mitos, las parábolas cristianas, las hagiografías de santos y profetas, la literatura fantástica e incluso los cómics de superhéroes. Así, sería factible suponer que tras personajes del mundo del cómic como Superman, Flash, Wonder Woman o Thor se asimilan antiguos arquetipos de la mitología greco-latina y nórdica como Hércules y Sansón, el dios Mercurio, las Amazonas y el dios

del trueno, respectivamente. En contrapartida, todo superhéroe precisará de un antagonista a su altura, por lo que el universo ficticio que pueblan se verá plagado de supervillanos a cada cual más peculiar, reflejando en muchas ocasiones valores morales absolutamente opuestos a los que defiende su heroica némesis. Sin embargo, el uso de máscaras entre los superhéroes implica connotaciones que sugieren no pocas ambigüedades.

2.2. El arquetipo de la máscara

El uso de la máscara contempla cinco principales funciones arquetípicas, según apuntan Cooper (2007) y Albert de Paco (2003): identificación, protección, ocultamiento, transformación y alteridad.

En primer lugar, las máscaras son un símbolo de identificación. Pero no simplemente por aquello que representa la imagen que expresa la máscara, sino porque ejerce un análisis metafórico de una realidad más profunda y oculta de quien la porta. Según Chevalier y Gheerbrant (2018), la máscara permite cobrar sentido simbólico porque, al ponérsela, el hombre toma conciencia de su lugar en el mundo y resignifica su propio drama interior. En opinión de Manfred Lurker (2000), el uso de máscaras no puede ser más que exclusivamente humano porque contrapone en un mismo objeto el plano objetivo y el subjetivo: aquello que representa y aquello que simboliza, pero ambos se refieren a lo que la máscara –y con ella su portador– alcanza a ser. Lurker confirma que si bien bajo la máscara empieza simbólicamente el mundo interior –más ligado a la dimensión material y ontológica– del individuo que la porta, por fuera de la máscara queda el mundo superior, más idealizado a través de la proyección que se pretende reflejar con la imagen representada en su superficie.

En un segundo orden, las máscaras grotescas pretenden servir para espantar aquel miedo que a su vez representan, como si fuese un reflejo de aquello que se rechaza. Por eso algunas sociedades secretas las usan para imponer su voluntad asustando a la gente que no pertenece a su grupo. También por esta razón se consideran las máscaras mortuorias como un instrumento de posesión, pues con ellas se capta la fuerza que se le escapa a un ser humano en el momento de su muerte. En consecuencia, toda máscara comporta el peligro de que pueda poseer a su portador. Es decir, la máscara puede poseer a quien supuestamente trata de proteger (Chevalier y Gheerbrant, 2018). A largo o medio plazo, el enmascarado que abusa del uso de la máscara acabará por abandonar su propio

yo y se dejará poseer por el efecto que la máscara produce en los demás, creyéndose asimismo poseedor por naturaleza de los atributos que proyecta su máscara (Lurker, 2000).

Con la máscara, el hombre intenta superar su propio miedo, pero lo hace ocultando su impotencia particular y, por otro lado, aunque la máscara trate de esconder la verdadera personalidad de quien la lleva, permite dar pábulo al desenfreno y a la parte más negativa de la persona que se suele mantener oculta en sociedad. Por tal razón, en los sueños se asume como una fachada que sirve paradójicamente tanto para ocultarse como para mostrarse sin tapujos ante los demás. Aunque pretenda proteger y evitar que sepan qué pensamos o sentimos, sirve al mismo tiempo para estimular y potenciar el yo interior que se pretende ocultar (Ball, 2002). En consecuencia, la máscara opera una ambigua catarsis en su portador porque no esconde nada del inconsciente sino que, por el contrario, revela tendencias inferiores que se tratan de poner en fuga o espantar con ella.

No en vano, la máscara remite al recurso que, en el antiguo teatro greco-romano, se denominaba la *persona*, vocablo latino que se refiere al uso del objeto con el fin de amplificar y hacer resonar la voz del actor para cargarla de connotaciones divinas. *Persona* era, en efecto, la palabra en latín que denominaba la máscara del actor. Mediante el uso de la máscara se dejaba paso a la voz superior que se suponía oculta dentro del propio portavoz (Lurker, 2000), pero también se establecía una barrera del yo frente al mundo exterior, según la interpretación que hace Jung del arquetipo en cuestión. Por eso, su función primordial es dar sentido al rol social que se le asigna al individuo que la porta; consecuentemente, el uso de la máscara implica fingir algo que en principio no se es realmente, pero que todo el mundo prefigura en dicho sujeto. Esto no quiere decir que la persona sea un engaño consciente, pues se conforma como resultado de un conflicto con un ambiente exterior y se utiliza tanto a modo de defensa como de adaptación del entorno. La aparición de la máscara será en parte efecto de lo que el entorno obliga a ser, es decir, al mismo tiempo es personal e impersonal, impostura y verdad (Hannah, 2010).

En cuarto lugar, las máscaras implican transformación. Simbólicamente permiten al portador superar sus propios límites naturales. Sin embargo, toda transformación tiene siempre algo de misterioso y de vergonzoso, dado que vela y desvela al mismo tiempo lo que su portador pretende ocultar a la vez que muestra. Por ende, su uso es ambiguo porque con la supuesta ocultación del rostro se persigue acometer una transformación y se plantea ser lo que se quiere ser, sin llegar nunca a serlo realmente. En consecuencia, la máscara

supone un medio de proyección de la vida psíquica que, paradójicamente, supone también la incapacidad para asumir un cambio interior.

Por último, aunque la máscara abre paso a lo transpersonal que conecta con los significados arquetípicos, también comporta el peligro de la alteridad, pues refleja la otra cara de lo que uno es. Como se ha dicho, la máscara oculta al mismo tiempo que revela la identidad de quien la lleva. Por eso el principal peligro que corre quien la porte es el de sufrir una crisis de identidad que redundará en su propia enajenación mental (De Paco, 2003).

Las cinco funciones descritas se adscriben a la perfección en el caso de Batman y del Joker, como se tratará de exponer a continuación.

2. 3. El origen de la máscara en Batman y Joker

Si bien el acto de impresión de un nombre es, como en el caso del bautizo, fundamental para la creación de una personalidad, la elección de dos identidades como las de Batman y Joker no va a ser algo menor. Desde la Antigüedad se otorgaba un poder mágico a la atribución de un nombre, de tal modo que poseer un nombre confería un alma a su portador (Jung, 1982: 200-201). Llamarse Batman, por consiguiente, proyecta en la persona de Bruce Wayne los poderes simbólicos de un murciélago, mientras que ser Joker produce en Jack Napier unos cambios psicológicos más que evidentes.

El origen de Batman es indisoluble de la aparición del trauma en la biografía de la identidad civil de Bruce Wayne, el multimillonario que se esconde bajo su máscara. Para explicarlo, debemos recordar el episodio que marcará para siempre el destino de Wayne. Cuando este era pequeño y aspiraba a ser el único heredero de la vasta fortuna de su familia, asistió impotente al asesinato de sus padres después de ver en el cine una película protagonizada por el héroe enmascarado conocido como El Zorro. Tras esta traumática escena, el niño sufrió un estrés postraumático que repercutirá en su personalidad futura, adoptando un distanciamiento social, una incapacidad para establecer relaciones afectivas con nadie y una obsesiva necesidad de reexperimentar el acontecimiento traumático que le marcara a la edad de 8 años.

Según la interpretación que adelanta el doctor Ramos Brieva (1999), el joven Bruce Wayne vivió un duelo muy complicado que empeorará con una depresión de la que emergerá la tortuosa justificación de vengar la muerte de sus padres, para acallar su propio sentimiento de culpa al no haber podido impedir su asesinato. La reexposición a un suceso

traumático –que Bruce Wayne experimenta cada vez que se encara con un criminal– provocaría en su organismo la hiperproducción de endorfinas, que es lo que le mantiene enteramente dependiente del *alter ego* creado expresamente para descargar su tensión. Ramos Brieva define estas endorfinas como opiáceos endógenos que segrega el ser humano para paliar los efectos de un dolor físico o moral de manera espontánea. Su producción permite al organismo restituirse, sobre todo en situaciones relativas a una gran tragedia personal, que es cuando se segrega en mayor proporción. Bruce Wayne se habría convertido a su pesar en un adicto al trauma, en tanto que la aproximación constante al recuerdo de su duelo originaría la segregación de estos opiáceos, con el fin de sumirle en una sensación de calma y de paz inmediatamente después de la descarga endorfinica. En consecuencia, Bruce Wayne sería, con la mediación de la máscara, un adicto a su propio trauma. Por ende, la asunción de Batman a través de la máscara que le representa, implicaría encarnar en sí mismo su propia sombra personal.

En cuanto a las referencias que se pueden rastrear para la adopción del bufón como marca identificadora del Joker, se barajan varias posibilidades. La propia palabra que designa a la máscara podría provenir de *mashara*, que en árabe se refiere a la figura del bufón, coincidiendo con la representación del arlequín que se estiló durante el siglo XV con la *Commedia dell'arte*. En este caso, la encarnación del personaje no remite tan sólo a la imagen de un payaso risueño o de un bufón, sino que su aparición se asociará siempre al espíritu errante de un muerto cuya sonrisa estremece a quien la ve en su rostro. El arlequín de la *Commedia dell'arte* transmite simbólicamente la tragedia de aparentar que el personaje está aún vivo y para ello debe exagerar las emociones que le identifican con un ser humano. Este juego de las apariencias es paradójicamente algo que le inflige mucho sufrimiento por pretender ser más de lo que en realidad es o, en el peor de los casos, ser lo que no se es por imperativo de los demás (Lurker, 2000).

Los bufones también reflejaban la cara amarga de la burla en tanto que habitualmente se trataba de personas tocadas por alguna deformidad física o contrahechas (enanos y jorobados, generalmente) que, sin embargo, ostentaban un elevado grado de inteligencia. Muchos de ellos habrían sufrido alguna mutilación a temprana edad a manos de sus progenitores con el objetivo de venderlos como entretenimiento bufonesco y ganarse así los favores de la corte. De ese callado sufrimiento nacería también el resentimiento y un odio silenciado del bufón contra toda autoridad a la que paradójicamente estaría obedeciendo.

Otra posibilidad para rastrear el origen del semblante del Joker estaría vinculada con los ahumados del valle de Lötschen, en la región de Valais, una cofradía de personas que, durante el período del carnaval, portarían máscaras que representan la risa del diablo mientras componen una marcha fúnebre que se pasea por las calles (Lurker, 2000). Sin embargo, entre otras muchas de las referencias que se citan para inspirar al personaje del Joker se cuenta con *El hombre que ríe*, novela de Víctor Hugo (1802-1885) que gozó de una primera adaptación cinematográfica en 1928, protagonizada por el actor Conrad Veidt y que se supone la versión más cercana a la imagen que adoptaría el Joker en su primera aparición entre las viñetas de Batman (Sánchez y Salvador, 2021a).

2.4. El arquetipo de la sombra

El concepto de sombra hace su aparición en la obra de Carl Gustav Jung a partir de 1921, cuando publica sus *Tipos psicológicos* (Jung, 1972). Sin embargo, su estrecho contacto con la alquimia hará que la presencia de la sombra cobre mayor protagonismo desde 1928. Inicialmente Jung identificaba la sombra con la parte más negativa de la personalidad. Dado que la sombra se opone por naturaleza a la luz y a lo desvelado, del mismo modo en que el sol se asocia con la luz espiritual, de manera inversa, la sombra se considerará su doble negativo, el *alter ego* que se esconde en sociedad. Grosso modo, la sombra suele asociarse al ser inverso al yo, la parte inferior de la personalidad que suele encarnar el lado oscuro de la individualidad humana (Jung, 1972, 1982).

Sin embargo, y tras un profundo análisis de los símbolos ocultos en los textos alquímicos, Jung aclaró el significado que se le quiere otorgar aquí. Un lema alquímico le dio la solución: *In stercore invenitur*, en referencia a que la piedra filosofal también puede encontrarse en el estiércol (Nante, 2012: 185-186). Jung quiso desentenderse a partir de entonces de hacer juicios de valor moral con respecto a la sombra y atribuirá a esta aquellas tendencias que, aunque fueran moralmente desechables, podían contener también cualidades buenas para la configuración del yo. De ahí que Jung (2002b: 95-96) recurra al personaje literario de Fausto para ejemplificar el ejercicio de autoconocimiento que el sabio hace de su propia sombra, encarnada en el endemoniado Mefistófeles.

Para Jung, la sombra supone la personificación de la parte más instintiva del individuo. Barbara Hannah (2010), siguiendo los preceptos junguianos, apunta de la sombra que su función es reprimir las cualidades que pueden arruinar nuestra imagen ideal, aquella que proyectamos a través de la máscara o persona. La sombra, entendiendo

por tal una parte inconsciente de la personalidad, representa cualidades y atributos poco conocidos por el propio sujeto que, al hacerse conscientes, se rechazan o se minimizan respecto a uno/a mismo/a.

Como es muy difícil admitir una proyección negativa de nosotros mismos a través de la propia sombra, se suele hacer una proyección de aquellas partes reprimidas o reprochables de nuestra personalidad sobre otras personas que, generalmente, tienen alguna similitud con nosotros mismos. Es decir, se elige como chivo expiatorio a una persona sobre la cual proyectar lo que más odiamos o detestamos de nosotros mismos. Un indicador habitual de dicha proyección es el grado de emoción asociada, pues es sinónimo de que dicha aversión le es muy significativa al sujeto proyector. Otra forma de medida de la sombra es el efecto que causa dicha proyección sobre las personas que le rodean.

Evitar dicha proyección hacia los demás implica reconocer la sombra como algo propio, lo que hemos reprimido y de qué manera esa pretendida ocultación nos ha engañado a nosotros/as mismos/as. Asumir la sombra supone tomar conciencia de los propios pecados, las debilidades y las falsas apreciaciones que hacemos sobre nosotros/as mismos/as. Es una tarea difícil –propia de un héroe arquetípico– pues exige también un reconocimiento moral sobre aspectos que quizá consideramos despreciables de nosotros/as mismos/as y que hasta ese momento no habíamos descubierto o no queríamos ver (Hillman, 2013). No obstante, la sombra siempre acabará por manifestarse de un modo u otro, generalmente de manera sintomatológica –por trastornos de ansiedad, por sentimientos de culpa, miedo, depresión, etc.–, expresándose como lo opuesto a lo que conscientemente la persona no desea ser pero que, en el fondo, reprime inconscientemente como parte esencial de la propia psique (Sánchez y Salvador, 2021b).

Al hilo de lo anterior, Frey-Rohn (2013) convida a aprender a relacionarnos con ese adversario que, en el fondo, se oculta en nuestro propio psiquismo sin que el esfuerzo termine por destruirnos, porque su muerte representaría también el fin de nosotros/as mismos/as. Es, en efecto, un ejercicio complejo porque pretender un encuentro reconciliador con la sombra inconsciente puede optar por cualquiera de estos dos caminos: disgregar nuestra personalidad y hacer de la sombra el verdadero yo; o bien guiarnos desde la oscuridad por un camino de sabiduría y autoconocimiento. En ambos casos, la sombra supone la parte de nosotros/as que todavía no se ha acabado de desarrollar y que, por tanto, aún no ha sido iluminada por la razón consciente.

Si no resulta un ejercicio simple ni fácil es porque, como afirma Frey-Rohn, a menudo se aprecia la toma de conciencia de un conflicto psicológico con la propia sombra como una confrontación entre impulsos irreconciliables, casi como si se tratara de una guerra civil interna. Pero no se debe pensar en el reduccionismo de que el bien prevalezca sobre el mal propio, porque la sombra también tiene derecho a ocupar su lugar en la construcción del yo. Al respecto, es tan ambivalente como significativo el sentido que se le da en el Corán al concepto del *dill* o “sombra en el Paraíso”, designando tanto la amenaza en tierra sagrada como también el refugio interior con que el ser humano se protege de las inclemencias del entorno hasta alcanzar un estado de gozo personal (Lagarriga, 2022: 102).

2.5. La sombra del murciélago

Fue su padre quien rescató al pequeño Bruce Wayne cuando éste, siendo todavía un niño, quedó atrapado en una sombría y oscura cueva poblada de murciélagos. El terror que experimentó fue tal que, en edad adulta y ya adoptando la personalidad de Batman, decidió con su máscara y su vestimenta imitar aquello que más pavor le producía con el fin de inspirar en los demás sus mismos miedos.

La elección de dicho animal como símbolo de su identidad no fue nada gratuito. Si nos atenemos a las explicaciones junguianas, el murciélago responde a diversos elementos arquetípicos a tener en cuenta. Jean C. Cooper (2007) lo sitúa en ambientes solitarios y en ruina y por ello lo asocia con la melancolía y el desasosiego. Si rechaza la luz diurna es por habitar entre tinieblas y quizá por eso se le otorga la clave simbólica para acceder al inframundo psíquico, aquel que queda oculto en la sombra del propio yo. Esta aversión a la luz del sol sería un factor del que darán buena cuenta varios de los libros contenidos en la Biblia: en el Levítico, el Deuteronomio y los libros de Baruc e Isaías se incluye al murciélago entre los alimentos impuros y los ídolos paganos, por lo que quedaría vinculado indudablemente a la oscuridad maléfica que se opone a la iluminación divina.

En la alquimia, el símbolo del murciélago se usa para dar imagen a un espíritu voluble e inconsciente. De hecho, en los grabados alquímicos se subraya su ambigüedad, mostrándolo mitad pájaro y mitad ratón, reflejando con ello la ambivalencia de la psique humana. La naturaleza híbrida puede también cobrar un sentido sexual, remarcando la

androginia y el hermafroditismo y, en consecuencia, relacionándolo con la sexualidad reprimida del individuo (Cirlot, 1978; Chevalier y Gheerbrant, 2018).

El vuelo errático del murciélago representaría la inconstancia, yéndose al azar de un lado a otro imprevisiblemente. Esta característica es la que García Arranz (2021) asocia con el pensamiento lunático, mientras que Cooper (2007) la plantea como una metáfora del uso de una gran inteligencia para obrar hacia el mal o la venganza. Pamela Ball (2002) retoma ambas acepciones para su interpretación simbólica de los murciélagos en el plano onírico, añadiendo que representan los pensamientos inconscientes que revelan un potencial aterrador y que, por ende, se asocian al miedo a la locura y la asumida manifestación de alguna rareza personal oculta que se torna insoportable para el propio individuo.

Que la luz pueda cegar al murciélago es algo que Chevalier y Gheerbrant (2018) aprovechan para simbolizar con ello a un ser detenido en una fase de su evolución psíquica incapaz de ascender hasta un grado superior, aunque sin poder descender hasta el estado inferior del que proviene. El murciélago simbolizaría por tanto a un ser cuya evolución espiritual parece estancada; diríase que se trata de un espíritu fracasado. Esta debilidad del alma se creía heredable a través de la sangre, como así lo observa Kathleen Martin (2011) al suponer que algunos murciélagos regurgitan la sangre de sus víctimas para alimentar con ella y adoptar a las crías huérfanas. No anda muy lejos esta observación de Martin de la compleja relación que Batman mantiene con Robin, su fiel aliado adolescente a quien adoptó cuando este quedó huérfano por causas similares a las de Bruce Wayne, inoculando en él la sed de venganza que avalara su función en la sociedad como justiciero enmascarado.

Robert Terrill (1993) arroja otra hipótesis muy osada. Si se acepta que Batman nació siendo la sombra de Bruce Wayne, cuando esta se hace más presente y más fuerte en el propio yo de Wayne, es Batman el que asume la entera personalidad del otro. Terrill sugiere con ello que la mentalidad desdoblada de Wayne no puede negar la existencia de Batman, asume para bien la dimensión oscura de su personalidad y, por el contrario, reprime cada vez más la del millonario que encarna Wayne en su vida civil. Paralelamente, al tiempo que Batman iría cobrando mayor protagonismo –erigiéndose a sí mismo como rey absoluto de la caza contra el crimen, incluso autoproclamándose más efectivo que el propio cuerpo de policía–, otros personajes como el Joker se disputarán el trono desde el polo opuesto. Así, el mal que perpetúan los supervillanos que atosigan a Batman es en realidad consecuencia sintomática de la propia emergencia pública de este.

Si Batman resultaba al principio una sombra molesta para el propio devenir de Bruce Wayne como una persona normal y sin traumas, la existencia del Joker devuelve a Batman una justificación sana para ser aceptado por el lado consciente de Wayne. La pugna por hacer de sí mismos un modelo a seguir –el uno por promulgar los valores de justicia moral que se le presumen a todo superhéroe; el otro gozando de una despreocupada anarquía– remite a la tensión inherente entre rey y bufón de los viejos arquetipos, como se verá a continuación.

2.6. La sombra del bufón

La creación del Joker como antítesis de la heroicidad de Batman parece responder al arquetipo del bufón como chivo expiatorio de la sociedad. En la jerarquía de la corte, el bufón ocupaba el extremo opuesto al poder del rey: mientras este simboliza la ley y el orden y por ello debe ceñirse a un código moral tan estricto como restringido, el bufón, por el contrario, ejemplifica el caos y tiene licencia absoluta para hacer y decir lo que le plazca. A cambio, acepta su papel como chivo expiatorio asumiendo el lugar del rey cuando este tuviera que ser sacrificado (Cooper, 2007). Ya en la antigua Babilonia se escogía a la figura del histrión para ocupar el lugar del rey en el sacrificio ritual que se les otorgaba a los dioses. Así, durante una jornada, la persona elegida podía gozar de los privilegios y los derechos concedidos a alguien de una posición social superior, convirtiendo a alguien humilde en un soberano durante la prórroga que se le daba a su vida (Lurker, 2000; Albert de Paco, 2003).

Chevalier y Gheerbrant (2018) coinciden en esta significación simbólica, pero añaden que la elección del chivo expiatorio no es en absoluto gratuita ni al azar, sino que se decide inmolar a aquella persona que se designa como molesta para el orden público. La presencia de bufones en la corte se extendería hasta el siglo XVII, pues se consideraba un noble valor admitir las críticas si estas provenían de los canales autorizados para ello. De esta forma se entendía que un rey fuerte –no sólo física, sino también psicológicamente– debía estar dispuesto a soportar las imitaciones y los comentarios poco o nada agradados sobre sí mismo y tolerar las locuras del bufón en la corte resultaba un gesto crucial para mantener el prestigio. Su función era por tanto la de servir como rival legítimo y oficial para la oposición, siempre bajo el control que ejerciera la resistencia de su soberano (Sánchez y Salvador, 2021a).

La costumbre medieval de tolerar las chanzas del bufón histriónico daría pie a la aprobación de algunas festividades puntuales a lo largo del año que permitieran a la plebe, por un lado proyectar sus deseos sin el menoscabo de la represión institucional y, por otro, otorgar oficialmente un período de licencia temporal para sofocar posibles sentimientos de rebelión y de hostilidad que pudieran haberse estado cultivando de manera latente. El legado testimonial de estas llamadas “fiestas de los locos” se habría quedado en la actualidad española enmarcadas en el carnaval (como precedente de la Cuaresma), la noche de San Juan (el 23 de junio) y el día de los Santos Inocentes (28 de diciembre).

Por otra parte, desde su concepción medieval, el bufón mantuvo la correspondencia con el personaje que encarna el pecado y la lujuria sin sentimiento de culpa y que, justamente por ello, habría sido castigado por las faltas morales del ser humano como modelo ejemplar. La variante más habitual en las representaciones iconográficas del bufón será la figura del loco como reflejo de la conducta a erradicar, personificando la actitud que no se corresponde con las reglas sociales establecidas para mantener la armonía en la comunidad y no caer en la tentación de quebrantar o amenazar el orden público. El loco bufonesco responderá, así, a lo opuesto a lo normativo y a lo razonable, que en el caso que nos ocupa ejemplificará Batman, siendo el Joker su antagonismo irracional y anárquico.

La imagen simbólica del bufón como una persona que ha perdido la cordura se asienta sobre todo en los grabados satíricos de las denominadas *Naves de los locos* (*Stultifera Navis*) típicas del siglo XV. Jacob van Oestvoren habría sido el primero en dar a conocer la imagen alusiva de la que han surgido el resto de variaciones, inspirándose en un poema humorístico datado en 1413 que protagonizaba una cofradía de libertinos sin rumbo fijo. El texto supuso una evidente crítica contra el clero y las bulas que consentían los mismos vicios que no se perdonaban en cambio entre los seculares. Josse Bade (1462-1535) ofreció su propia versión en 1498 (*Stultifera Naviculae*), mientras que El Bosco (1450-1516) podría haberse basado para su célebre pintura en la obra literaria de Sebastian Brant (1457-1521). La de Brant es quizá la más conocida por contar con 112 capítulos centrados, cada uno de ellos, en un tipo distinto de loco afectado por un vicio concreto: la envidia, la lujuria, el adulterio, etc. En la pintura de El Bosco, además, destaca sobre el timón de la nave –que no es más que una rama rota– la figura de un bufón sentado, de proporciones enanas en comparación con el resto de tripulantes (Imagen 6). Durante años se hacía alusión a estas representaciones de las *Naves de los locos* como

burla a una sociedad que se asentaba sobre unos pilares corruptos que, no obstante, ceñían un control absoluto sobre la moral y las costumbres de los ciudadanos, tal y como si la humanidad fuera la triste parodia de una nave tripulada por locos a la deriva. Esta misma metáfora es la que se venía repitiendo desde el ciclo mitológico de los Argonautas, convirtiéndose en un género literario que se servía del concepto del viaje y la locura como una relación análoga para sugerir la búsqueda permanente del ser humano por encontrar sentido a la vida, descubriendo a su pesar a lo largo de la odisea que, en el fondo, la vida misma es un sinsentido (Sánchez y Salvador, 2021a).

Michel Foucault (1985) sugiere que en realidad las *Naves de los locos* pudo haber sido una tradición muy extendida en el continente europeo en aquella época. El entregar a los locos a una condición itinerante es por no considerarles peligrosos para la sociedad, aunque sí molestos para el devenir social, pues el loco era valorado como alguien que, por su ambiguo desorden mental, podría decir las verdades sin el menoscabo de la autocensura, esto es, revelar la verdad como nadie más se atrevería a proclamar. La hipótesis de Foucault probaría que la locura no se veía como algo negativo per se, sino como una condición extraordinaria del ser humano por medio de la cual este se podía liberar de las ataduras sociales y morales convencionalizadas. Pero, en consecuencia, en el loco cabría expiar todas las culpas de la sociedad por encarnar en contra de su voluntad la caída moral de todas las personas por su transgresión de las normas convencionales y por su falta de obediencia al dictado de lo correcto (Sánchez y Salvador, 2021a).

La analogía entre la figura del bufón y un estado de insania mental se reforzará entre los siglos XV y XVI a través de la literatura carnavalesca, claramente inspirada en la *Commedia dell'arte* y los mencionados poemas satíricos encuadrados en una *Stultifera Navis*. En la península ibérica, a este género de la comedia se le conoció sobre todo con el nombre de entremeses, pero han cambiado a menudo el contexto y han situado sus chanzas en un “hospital de podridos”, siendo estos los locos cuyo sentido de la vida se ha anclado en una única obsesión que, por lo general, ha provocado el rechazo de toda la sociedad. La temática más habitual en este tipo de farsa se ha centrado casi siempre en los equívocos que provoca un loco o un personaje que se hace pasar por tal al invertir sus papeles con el señor al que rinde obediencia, quedando así los roles trastocados. Al final, el loco bufonesco acaba convirtiéndose en rey para reírse de su antagonico (Sánchez y Salvador, 2021a).



Imagen 6

La imagen misma del bufón como un loco que puede dirigir el timón de la sociedad (*Stultifera Navis*) aparece también con algunas variaciones en la baraja de las cartas de tarot que analizan Sallie Nichols (2002) y Olga Roig (2007). En ellas, la figura simbólica del loco aparece siempre vestido como un bufón cargando con un hatillo a sus espaldas en el que almacena las escasas cosas importantes de su pasado. El hecho de que las guarde celosamente tras él no sólo remite al tiempo pasado del que proviene desde el lado izquierdo de la carta, sino a mantenerla oculta de su propia mirada y la de los demás. Asimismo, la caracterización del loco del tarot remite a la estética del arlequín en la *Commedia dell'arte*, por cuanto su atuendo se apropia de varios atributos del bufón y de otros referentes del pasado litúrgico de los rituales paganos. De ahí que oculte su cabeza con el capuchón de un monje, ornado a veces con prolongaciones a ambos lados de las que cuelga un cascabel y lleve en sus gastadas ropas algunos retazos mal remendados de tela de diferentes colores y tamaños, cuya incoherencia en el conjunto expresa simbólicamente el estado de su propio desorden mental.

Establecido el significado simbólico del bufón, queda concluir que, en un caso similar al que propone la introducción del Joker en las sagas de Batman, representa la cara menos amable de la realidad y encarna y personifica aquellas características de la comunidad que se pretenden ocultar pero que, sin embargo, reclama sus atenciones. De hecho, la función del bufón cortesano ha sido siempre la de expresar en tono grave las

cosas más anodinas que se cruzan por la mente del soberano, en contraposición con la chanza y la burla que le merecen los asuntos más serios de su política. En resumen, el bufón ridiculiza a la autoridad suprema y se ríe de ella asumiendo el reflejo inverso de su responsabilidad. Dado que el bufón asume en su propia persona las ocultas discordancias del poder que le alimenta y le mantiene bajo su amparo, sus actuaciones deben expresar una conciencia desgarrada y desconcertante, a menudo disonante, subrayando la ambigüedad arquetípica de la propia persona.

Bernardo Nante (2012: 111-112) hace un excursu junguiano retomando la figura del bufón como trasunto del loco ejemplar que imita el vagar errático de las personas por la vida. Así, Nante recuerda que, entre diversas formas de locura (*Wahnsinn*), Jung se refería también a las de tipo extático o religioso, las que denominaba “locura divinas”, pues sólo a través de ellas podía serle revelado al sujeto un mensaje sagrado que trascienda la propia realidad; pero también hacía mención a la “locura enferma”, más cercana a la categoría nosológica de la psicosis. Este tipo de locura implica una identificación total con la máscara junguiana. De esta peculiar simbiosis surgirían los síntomas de una personalidad neurótica, expresando una mala adaptación en la sociedad. No obstante, queremos llamar la atención sobre el tipo de extravío psíquico al que se refiere Jung, quien identifica en los grabados alquímicos la figura del bufón (*Narrheit*) como símbolo arquetípico de quien se toma las cosas más serias de la vida con socarronería, y parodiándolas para rebajarlas de su intrínseca gravedad.

2.7. Otros elementos de confrontación simbólica entre Batman y Joker

Al respecto de todo lo antedicho, el bufón ha representado alguien en quien redundo lo más execrable de la corte que paradójicamente le mantiene. Joker es el claro ejemplo del rechazo que inspira en sociedad y, al mismo tiempo, la insoportable tolerancia que exige su existencia. Al alegar insania mental, el Joker siempre quedará al margen del sistema penal y consecuentemente será enviado al Asilo Arkham, un hospital penitenciario de estilo victoriano especializado en la rehabilitación de dementes peligrosos ubicado en la propia ciudad de Gotham. De hecho, el Joker va a ser encumbrado como uno de los presos más mediáticos de la institución psiquiátrica.

La sonrisa histriónica de Joker no sería tan sólo el traumático resultado de una contracción muscular a consecuencia del accidente que sufrió como Jack Napier, sino también por la incapacidad nerviosa para controlar su propio cuerpo. Scaliter y Cuadrado (2013) sugieren que la sintomatología que presenta el Joker no sólo fuera provocada por

el impacto psicológico que transformó a Napier en el villano en cuestión, sino por un consumo excesivo de alucinógenos que habría ocasionado el trastorno mental que se le atribuye.

Conviene dedicar también algunas observaciones respecto al vestuario. El del Joker remite siempre a la confluencia entre elementos opuestos, siendo los hábitos religiosos los más denigrados en muchas representaciones del loco del tarot al reforzar las analogías sexuales (Nichols, 2002). Si bien los crócalos o cascabeles que cuelgan de su capucha pueden simular dos testículos, también se han visto algunas representaciones de bufones con una cofia en forma de falo que, con posterioridad, habría sido sintetizado a modo de cachiporra o de un cetro imitando la usanza ostentada por el rey. El falo totémico ya presidía muchas de las procesiones griegas, mientras que el arlequín de la *Commedia dell'arte* portaría una grotesca coquilla ocultando al mismo tiempo que resaltando sus genitales.

Siguiendo con la interpretación sexual asociada al Joker, es interesante recordar la atribución homosexual que le dio el guionista y dibujante Frank Miller en varias de las historietas protagonizadas por Batman. Miller (citado por Maroto y Alboreca, 1999: 76) habría puesto en evidencia la atracción sádica y homosexual del Joker hacia Batman subrayando la querencia de aquel por el travestismo, su extremada misoginia y su inquina hacia todos los convencionalismos que rigen la sociedad desde la heterosexualidad. Alan Moore, que fue otro de los guionistas que se hizo cargo del personaje de Batman, destacó aún más la estética fetichista, el maltrato de todo lo femenino y la presunta pedofilia del Joker en *La Broma Asesina* (Moore y Bolland, 2017), mientras que Grant Morrison haría otro tanto vistiendo al Joker con los sostenes cónicos que pusiera de moda la cantante Madonna en la década de 1980, aunque finalmente los editores se echaran atrás (Morrison y McKean, 2015).

En la baraja del tarot diseñada por Arthur Edward Waite (1857-1942) a principios del siglo XX, el loco se representa con una imagen confusa y andrógina, emulando a los primeros dioses primitivos que reunían en sí mismos todos los opuestos (Nichols, 2002). Asimismo, las obras bufonescas del siglo XVI destacan por las clarísimas evidencias sexuales que promueven la risa del público: chistes de tipo escatológico, actitudes obscenas de los villanos, comportamientos procaces con las doncellas, comentarios libidinosos, diálogos que en su inocente apariencia exhiben constantes claves eróticas, referencias a las “enfermedades alegres” como la sífilis u otros males de transmisión sexual, etc., así como no podían faltar en manos de algún bufón un instrumento de

connotaciones fálicas, tales como flautas, báculos, sonajeros, cetros o hisopos. Este último remitiría al del sacristán con el que corrige a golpes las blasfemias y los vicios del prójimo, lo que en el teatro del guiñol se ha llamado “el matapecados” (Sánchez y Salvador, 2021a). En algunas imágenes del tarot, al loco o bufón se le muestra asiendo con una mano un flautín mágico cuyo sonido podría impeler a bailar a quien lo oyese. Este control de la voluntad ajena remite al ejemplo del Papageno mozartiano, capaz de disipar el odio del enemigo mediante su canto, pero también al legendario flautista de Hamelin concebido por los hermanos Grimm a partir de un cuento tradicional del siglo XIII. En la interpretación arquetípica que hace Nichols (2002), el loco del tarot podría aquí inducir a la locura inoculando la tentación de liberar a quien le escuche de todo sentimiento de remordimiento y culpa. Eso es lo que hace el Joker contagiando su propia risa histérica por medio de un gas venenoso denominado Smilex, con el fin de propagar entre sus víctimas la misma sonrisa hierática que le marcó de por vida. Con este gesto criminal, el Joker estaría tratando de romper el hieratismo emocional al que supuestamente se someten los ciudadanos de Gotham frente a las restricciones sociales de la vida cotidiana, aunque el precio sea el de congelar el rictus facial en una sonrisa perpetua y mortal (Brubaker y Mahnke, 2018).

Siguiendo con Batman, este se muestra públicamente siempre vestido de riguroso negro, inspirando una severidad que contrasta totalmente con los colores alegres y desordenados del vestuario arlequinado que a menudo ha llevado el Joker. Mientras uno es la seriedad, el otro supone la hilaridad. Pero esta oposición en el vestuario también compromete una disonancia cognitiva, pues la gravedad de lo oscuro representa en este caso el lado del bien, siendo la risa y el color lo que se asocia con el mal absoluto. La ambigüedad que provoca la confrontación entre Batman y Joker sugiere la lucha del yo contra su propia sombra, de la que trata la teoría junguiana en buena medida.

De igual modo, si bien el traje de Batman y su vinculación con el animal que inspira pretende inferir miedo en la gente, el Joker provoca el caos social contagiando la risa. Donde el primero encarna lo oscuro, el otro se viste con colores vistosos y alegres; si Batman invierte todo su esfuerzo en corregir la malevolencia por el precepto moral, al Joker le motiva toda amoralidad. Pero en el fondo el Joker sostiene un privilegio sobre su adlátere: puede desinhibirse más allá de lo tolerado, mientras que Batman debe reprimir buena parte de sus propios deseos: por ejemplo, los de cumplir con el imperativo de la venganza personal matando al Joker.

3. CONCLUSIONES

Batman y Joker, a pesar de ser dos personajes antitéticos, dependen mutuamente, del mismo modo que Jung (2013) sugiere que el bien y el mal no pueden ser dos elementos meramente antagónicos (Imagen 5). En referencia a los *Símbolos de Transformación* del yo mental, mediante el trasunto arquetípico del héroe, Jung (1982) retoma la idea de que la tensión entre el bien y el mal es absolutamente necesaria a un nivel psíquico, porque garantiza el proceso de reestructuración de la persona. Evitar la confrontación entre el yo y su sombra implicaría permitir la unión entre opuestos de tal modo que se paralizaría la energía psíquica que hace posible la dinámica entre ambos (Sánchez y Salvador, 2021b). Por el contrario, Jung (2011) se mostraba muy crítico con la tesis de San Agustín (354-430 d. C.) al negar la existencia del mal como algo independiente y dissociado del bien, pues según el psicólogo suizo debía asumirse una mutua dependencia entre los dos.



Imagen 5

Esta reconciliación con la sombra es lo que en términos junguianos equivale al proceso de individuación. Para ello es importante aprender a aceptar que ambos contrarios –el yo que imprime la máscara y el yo que evoca la sombra– acaben sustentándose mutuamente. Un modo fructífero para integrar esta verdad es admitir como propia la parte más oscura de la propia personalidad. De hecho, cabe destacar que la insania mental que manifiestan muchos de los enemigos de Batman parece ser proporcional en grado al nivel de la crueldad con que serían tratados por Batman. Por tal razón no debería sorprender que la mayoría de ellos –Harley Quinn, el Sombrero Loco, el Espantapájaros, el propio Joker– hubiera pasado antes o después por el Asilo Arkham para dementes. Da la impresión de que Batman se ensaña injustamente con todas aquellas personas que, como él, presentan algún tipo de desequilibrio psíquico que les obligue a actuar como lo hacen. Si la sombra arquetípica es asimismo amenaza contra uno/a mismo/a porque representa la mitad peor consentida del propio yo, esto resulta muy preocupante en el caso de un

(super)héroe público, pues parece que su deber social sea el de ejemplificar forzosamente la encarnación del bien en todos sus actos y pensamientos. Para definirlo como lo plantea Robert Terrill (1993), la presencia del Joker en la vida de Batman plasma el reflejo de un *doppelgänger* oscuro. Donde Batman es serio, circunspecto y austero, Joker es expansivo, alegre y virulento. Joker supone para Batman una constante llamada a la tentación contra la que este debe enfrentarse diariamente para no usar su poder en beneficio propio. Mientras que Batman se ajusta a las leyes del orden y de la justicia, Joker goza de la anarquía y el crimen sin más motivación que la de disfrutar del acto en sí mismo, sin valorar las consecuencias morales que pueda desencadenar. Al respecto, Batman se niega a matar al Joker por más que este merezca tan tremendo castigo, lo que honra al justiciero enmascarado con la asunción de su propia sombra a través del perdón. Por el contrario, esta decisión comportará para el personaje de Bruce Wayne no cerrar nunca la herida abierta por el luto de sus padres asesinados, lo que perpetuará una y otra vez el mismo proceso de confrontación con el Joker.

En general, todas las evidencias que llevan a subrayar la confrontación arquetípica entre Batman y Joker como mitades de una misma esencia dicotómica, quedarían resumidas en *Asilo Arkham* (Morrison y McKean, 2015), cuya historia propone que el Joker sería el producto de una mente psicótica: precisamente la del propio Bruce Wayne, debatiéndose psicológicamente entre la identidad enmascarada de Batman y la identidad sombría del Joker, o lo que es lo mismo, entre el deber moral hacia el bien y el placer egocéntrico que impele hacia el mal. Dennis O’Neil, otro de los guionistas que mejor ha sabido plasmar la naturaleza dual que comparten Joker y Batman, afirmó que si “la calidad de un héroe se mide por la calidad de sus villanos”, de la relación entre ambos antagonistas asume que “son enemigos que se tienen un respeto absoluto el uno por el otro porque reconocen que en el fondo son casi como hermanos” (citado en Hernando, 2010: 117).

4. BIBLIOGRAFÍA

- Abnett, D.; Tomlinson, J.; Erskine, G. (1992). *Antiguo & Futuro. Los Caballeros de Pendragon, 6*. Barcelona: Planeta-DeAgostini
- Abt, T. (2011). *Introducción a la interpretación de pinturas de acuerdo con C.G. Jung*. México: Fata Morgana
- Albert de Paco, J. M. (2003). *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Óptima
- Ball, P. (2002). *Gran enciclopedia de los sueños*. Barcelona: Círculo de Lectores
- Blanco, F. (2002). *El cultivo de la mente*. Madrid: Antonio Machado Libros
- Brubaker, E.; Mahnke, D. (2018). *El hombre que ríe*. Barcelona: ECC
- Campbell, J. (2020). *El héroe de las mil caras*. Girona: Atalanta
- Chevalier, J.; Gheerbrant, A. (2018). *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Herder
- Cirlot, J. E. (1978). *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Herder
- Cooper, J. C. (2007). *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Gustavo Gili
- Foucault, M. (1985). *Historia de la locura en la época clásica, vol. I*. México: Fondo de Cultura Económica
- Frey-Rohn, L. (2013). Cómo aprender a relacionarnos con el mal. En Zweig, C.; ABRAMS, J. (eds.), *Encuentro con la sombra*. Barcelona: Kairós
- García Arranz, J. J. (2021). El Bestiario del Diablo. En García Mahiques (dir.), *Los tipos iconográficos de la tradición cristiana: Los demonios*. Madrid: Encuentro
- Hannah, B. (2010). *El viaje interior. Ensayos sobre psicología junguiana*. México: Fata Morgana
- Hernando, D. (2010). *Batman. El resto es silencio*. Palma de Mallorca: Dolmen
- Hillman, J. (2013). La curación de la sombra. En Zweig, C.; Abrams, J. (eds.), *Encuentro con la sombra*. Barcelona: Kairós
- Jacobi, J. (2019). *Complejo, arquetipo y símbolo en la psicología de C. G. Jung*. Madrid: Sirena de los Vientos
- Jung, C. G. (1964). *O Homem e seus Símbolos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira
- Jung, C. G. (1972). *Tipos psicológicos*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana
- Jung, C. G. (1982). *Símbolos de transformación*. Barcelona: Paidós
- Jung, C. G. (2002a). *Os arquetipos e o inconsciente coletivo*. Petrópolis: Vozes
- Jung, C. G. (2002b). *Sobre el fenómeno del espíritu en el arte y en la ciencia*. Madrid: Trotta
- Jung, C. G. (2011). *Aion*. Barcelona: Paidós

- Jung, C. G. (2013). El problema del mal en la actualidad. En Zweig, C.; Abrams, J. (eds.), *Encuentro con la sombra*. Barcelona: Kairós
- Lagarriga, B. D. P. (2022). *Aprender de África*. Barcelona: Oozebap
- Lurker, M. (2000). *El mensaje de los símbolos*. Barcelona: Herder
- Maroto, C. D.; Alboreca, L. F. (1999). *Batman*. Madrid: Nuer
- Martin, K. (2011). *El libro de los símbolos. Reflexiones sobre las imágenes arquetípicas*. Colonia: Taschen
- Miller, F.; Janson, K. (2017). *El regreso del Caballero Oscuro*. Barcelona: ECC
- Moore, A.; Bolland, B. (2017). *La Broma Asesina*. Barcelona: ECC
- Morrison, G. (2012). *Supergods. Héroes, mitos e historias del cómic*. Madrid: Turner
- Morrison, G.; McKean, D. (2015). *Asilo Arkham*. Barcelona: ECC
- Nante, B. (2012). *El Libro Rojo de Jung*. Madrid: Siruela
- Nichols, S. (2002). *Jung y el Tarot. Un viaje arquetípico*. Barcelona: Kairós
- Nocenti, A.; Perlin, D. (1985). *La Bella y la Bestia*. Barcelona: Fórum
- Pearson, C. S. (1995). *El héroe interior. Arquetipos de transformación*. Madrid: Mirach
- Ramos Brieva, J. A. (1999). *Batman visto por un psiquiatra*. Madrid: Jarpyo
- Roig, O. (2007). *Símbolos ocultos y mágicos*. Madrid: Edimat
- Sánchez, I.; Salvador, D. (2021a). Iconografía del Joker de Batman a partir del estudio de los arquetipos. En Jordà, D. (ed.), *Design Challenges*. Valencia: Barreira
- Sánchez, I.; Salvador, D. (2021b). Paisajes de la alquimia en Narnia y Tierra Media. Análisis de los arquetipos de la fantasía de Tolkien y Lewis. *FilmHistòria*, 31(2)
- Scaliter, J.; Cuadrado, M. (2013). *En la mente de los superhéroes*. Barcelona: Robinbook
- Terrill, R. E. (1993). Put on a happy face: Batman as schizophrenic savior. *Quarterly Journal of Speech*, 79: 319-335
- Von Franz, M. L. (1964). O proceso de individuação. En Jung, C. G. (org.), *O Homem e seus Símbolos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira

IVÁN SÁNCHEZ-MORENO es Doctor en Psicología y miembro del Grupo de Investigación Film-Història y del Grup d'Història de Nou Barris. Actualmente ejerce como docente en varios centros de enseñanza secundaria y universitaria.

Email: ivan.samo@gmail.com

DANIEL SALVADOR es Graduado en Psicología, postgraduado en Actuación Clínica en Psicoanálisis y Máster en Psicología General Sanitaria. Ha ejercido como psicopedagogo y como psicólogo sanitario infanto-juvenil y con adultos.

Email: dani92sg@gmail.com