

Los marginados de la ciudad virtual: la infrapolítica en *Joker* de Todd Phillips y *Parásitos* de Bong Joon-ho

The Outsiders of the Virtual City: Infrapolitics in Todd Phillips' *Joker* and Bong Joon-ho's *Parasites*

Àngel Quintana

Universidad de Girona, España

angel.quintana@udg.edu

ORCID: [0000-0003-4464-2948](https://orcid.org/0000-0003-4464-2948)

Resumen:

Dos de las películas más premiadas en 2019, *Joker* de Todd Philipps y *Parásitos* de Bong Joon-ho, hablan de la ciudad. Ambas parten de una determinada visión de la ciudad como paisaje exterior para llegar a mostrar la existencia de una aglomeración que interfiere en la vida de los ciudadanos. Muestran una ciudad donde los desequilibrios mentales desestabilizan las relaciones humanas, pero también como un espacio de tensión. La crítica se refirió a ellas como dos películas que hablan de la revuelta y del malestar ciudadano, incluso utilizó el concepto de lucha de clases para definir la forma como muestran los desequilibrios entre los poderosos y los desheredados de la sociedad. El presente artículo analiza las tensiones urbanas que se describen en ambas películas partiendo del concepto de infrapolítica, entendido como algo que surge del fracaso de toda interrogación, de toda demanda ética a la política. Es algo que parte de la necesidad humana de *auto-revelarse*, sin propósito o *cálculo*. La subversión que ambas películas exploran no tiene como objetivo transformar la sociedad sino generar un ruido que sirva para evidenciar como las nuevas metrópolis son también un espacio para la marginación y la alteración mental.

Abstract:

Two of the most awarded films in 2019, Todd Philipps' *Joker* and Bong Joon-ho's *Parasites*, are about the city. Both start from a certain vision of the city as an exterior landscape to come to show the existence of an agglomeration that affects the inner life of the citizens. It shows a city where mental imbalances destabilize human relations, but also as a space of tension. Critics referred to them as two films that speak of revolt and citizen unrest, even using the concept of class struggle to define the way they show the imbalances between the powerful and the disinherited of society. This article analyses the urban tensions depicted in both films by starting from the concept of infrapolitics, understood as something that arises from the failure of all interrogation, of all ethical demands on politics. It is something that stems from the human need for self-revelation, without purpose or calculation. The subversion that both films explore does not aim to transform society but to generate a noise that serves to highlight how the new metropolises are also a space for marginalisation and mental alteration.

Palabras clave: ciudad; cine contemporáneo; infrapolítica; *Parásitos*; *Joker*.

Keywords: City; Contemporary Cinema; Infrapolitics; *Parasite*; *Joker*.

1. Introducción*

En un momento de su libro *Tristes troyques*, Claude Lévi-Strauss reflexiona sobre la ciudad y establece una interesante metáfora para definirla:

Congregación de animales que encierran su historia biológica en sus reductos y que la modelan a partir de todas sus intenciones como seres pesantes. Por su génesis y por su forma la ciudad revela de forma simultanea la procreación biológica, la evolución orgánica y la creación estética. Es a la vez objeto de la naturaleza y sujeto de la cultura: individuo y grupo, vivido y soñado: la cosa humana por excelencia¹.
(Lévi-Strauss, 1995, p. 138)

En los últimos años, algunas formas de pensamiento interdisciplinar en torno a la ciudad han convergido en considerar las nuevas metrópolis como el resultado de un conjunto de relaciones complejas entre lo físico, lo económico, lo urbanístico y lo simbólico. En un libro escrito desde la filosofía sobre cómo pensar nuestras ciudades, sus autores empezaban indicando:

Las relaciones de poder marcan el espacio urbano y los signos urbanos refuerzan las relaciones de dominación y sometimiento. En el plano político, la reconstrucción del carácter urbano consiste esencialmente en establecer o restablecer un poder urbano capaz de producir y gestionar, con la mayor autonomía posible, las formas de la ciudad y sus funciones sociales, culturales y económicas, para que sus habitantes puedan disfrutar de la libertad que proporciona la ciudad ². (Ansary & Schoonbrodt, 1998, p. 19)

No obstante, las nuevas metrópolis han visto cómo se perdían los signos de identidad de las ciudades, cómo se borraba la memoria histórica, de qué modo se convertían en espacios amnésicos que han sufrido un progresivo proceso de desterritorialización. Las ciudades de nuestro presente han observado la pérdida de este componente humano del que hablaba desde la antropología Claude Lévi-

* Este artículo se ha llevado a cabo en el marco del proyecto I+D+I del Ministerio de Ciencia e Innovación, Mundos virtuales en el cine de los orígenes. Referencia: PGC2018-096633-B-I00.

1 “Congrégation des animaux qui enferment leur histoire biologique dans ses sites et qui la modèlent en même temps de toutes leurs intentions d’êtres pensants, par sa gènesis et par sa forme la ville relève simultanément de la procréation biologique, de l’évolution organique et de la création esthétique. Elle est à la fois objet de nature et sujet de culture: individu et groupe, vécu et rêvé: la chose humaine par excellence”.

2 “Les rapports de forces marquent l’espace urbain et les signes urbains renforcent les rapports de domination et de sujétion. Au plan politique, reconstruire l’urbanité est essentiellement mettre ou remettre en place un pouvoir urbain capable de produire et de gérer, avec le plus d’autonomie possible, les formes de la ville et ses fonctions sociales, culturelles, économiques, afin que ses habitants jouissent de la liberté que donne la ville”.

Strauss. En un ensayo sobre Los Ángeles, el filósofo Jean-Luc Nancy consideraba que la nueva ciudad había perdido sus calles, sus espacios de convivencia para convertirse en una serie de líneas que trazan caminos que se pierden. Los Ángeles simbolizaría un modelo de ciudad en la que se ha fracturado la representación del poder que ejerce la centralidad: “En Los Ángeles, los suburbios se han infiltrado o contaminado todo... Sin embargo, la miseria y la degradación penetran insidiosamente en todas partes”³ (Nancy, 1987, p. 24).

En el año 2019, dos películas proponían, desde el orden simbólico del relato, un retrato de la ciudad como espacio de pérdida de todo vínculo territorial, como un lugar degradado que conllevaba un alto nivel de marginación social. Las dos producciones provenían de países distintos y partían de bases y referentes culturales aparentemente muy alejados. No obstante, ambas coincidían en una misma diagnosis sobre la ciudad, al considerar que la despersonalización de lo urbano genera nuevas capas de malestar que provocan indignación y revuelta. Ambas fueron dos de las películas más premiadas del año. *Joker*, de Todd Phillips, ganó el León de Plata en el festival de Venecia y *Parásitos*, la Palma de Oro del Festival de Cannes. *Joker* nos traslada a una ciudad virtual, Gotham City, para llevar a cabo una disección cruel del sueño americano a partir de la crisis del espacio urbano y de la descomposición de esos espacios de libertad que habían caracterizado la creación de las metrópolis. *Parásitos*, de Bong Joon-ho, nos traslada a una ciudad real, Seúl, para mostrar el contraste vertical entre dos modelos sociales y urbanísticos que marcan los sistemas de vida de la población. Frente a la ciudad residencial creada como espacio de seguridad bajo vigilancia, alimentada por un racionalismo arquitectónico que la deshumaniza, surge la ciudad subterránea, denigrada, en que la vida es supervivencia y donde los seres humanos se convierten en parásitos de un sistema que los acaba rechazando. *Parásitos* parte de una topografía perfectamente definida e incluso cita lugares emblemáticos de la urbe asiática, como la estación Hyehwa, cercana al barrio de Johngo-gu, donde se desarrolla parte de la acción.

Joker y *Parásitos* parten de una determinada visión de la ciudad como paisaje exterior para llegar a mostrar la existencia de una aglomeración que condiciona

3. “A Los Angeles, la banlieue a tout infiltré ou contaminé... Et pourtant la misère et la dégradation pénètrent insidieusement partout”.

la vida interior de los ciudadanos. Muestra una ciudad donde los desequilibrios mentales desestabilizan las relaciones humanas. A mediados de los años noventa, Jean-Marie Schaeffer pensaba que la crisis de la verdad y de lo real había formulado un nuevo modelo de ficción (Schaeffer, 1999, pp. 10-13). Si consideramos el cine como un discurso de ficción que posee una importancia fundamental como testimonio de una época, podemos empezar a plantearnos una serie de cuestiones fundamentales sobre el modo en que las diferentes crisis del pensamiento han determinado los discursos de ficción de un periodo concreto. Para ello debemos partir de la premisa de que la historia no es sólo el reflejo de lo acontecido en el ámbito de los hechos empíricos, ya que también es parte importante de la historia todo lo que una sociedad ha imaginado o pensado en una época determinada. La crisis de la política, generada como resultado de la crisis del concepto de verdad, ha creado un discurso compartido que se extiende por diferentes culturas y territorios. Este discurso compartido provoca la existencia de lazos comunes. Entre las intenciones y sentimientos de una determinada colectividad acaban surgiendo las manifestaciones de un determinado pensamiento (Quintana, 2003, p. 267). *Joker* y *Parásitos* se constituyen en síntomas de un estado de pensamiento sobre el mundo de principios del siglo XXI; estos síntomas pasan por el trabajo de concreción de una cierta visión de la ciudad.

2. Personajes vistos desde la infrapolítica

En *Joker*, la ciudad virtual de Gotham City aparece como una ciudad que apesta, una urbe que se encuentra transformada por la existencia de una huelga permanente de basura, en que se han cerrado numerosos establecimientos y empresas: “¿Son ideas mías o cada vez la gente está peor allí fuera?”, pregunta al inicio de la película Arthur Fleck –Joker– a su asistente social. La ciudad se encuentra asediada por una plaga de ratas gigantes. La gente se manifiesta por las calles, provocan disturbios y utilizan la violencia como manifestación de su rabia interna. Existe un régimen de desconfianza absoluta en lo político que se desplaza hacia la violencia callejera. Al inicio de *Parásitos*, Seúl es contemplada desde el apartamento situado en un semisótano. Es la residencia de la familia Kim. Un ventanal introduce un poco de luz a la paupérrima estancia. A primeras

horas de la madrugada, los borrachos mean en la puerta de las viviendas, mientras las máquinas municipales fumigan la calle con la intención de eliminar los bichos apestosos que degradan el medio ambiente. Cuando en el barrio empieza a llover a raudales, la estancia se inunda fácilmente. La familia Kim también está condenada a la invisibilidad social, puede ser fumigada desde el poder, porque son el símbolo de una comunidad que malvive sin ningún empleo fijo, sin saber cómo sacar dinero para alimentarse, mientras parasitan las conexiones de internet de los vecinos para poder emitir alguna señal de que ellos también existen, de que forman parte del mundo. En *Joker*, Arthur Fleck también malvive atrapado en su locura personal. Quiere llegar a ser el rey de la comedia y tiene que conformarse con su función de ser un payaso/anuncio, que puede ser pegado y humillado por los jóvenes del barrio, que lo humillan en los callejones sin salida y lo convierten en una bestia que acaba tirada en las apestosas alcantarillas.

Al establecer paralelismos entre las dos películas, surge la evidencia de que ambas, en su parte final, desembocan con un estallido de violencia. El Joker se convierte en un psicópata que con sus acciones violentas alimenta el lado más oscuro de la sociedad. Las masas, decepcionadas ante las promesas incumplidas de la política, acaban convirtiendo la subversión de un loco, que se encuentra perdido en el laberinto de su propia identidad, en un hito para llevar a cabo su revuelta. En *Parásitos*, la familia Kim parasita a la rica familia Park, ocupa sus espacios, transforma su arquitectura y acaba utilizando la violencia para aniquilarla y anular sus privilegios como clase dominante. Mientras en *Joker* vemos cómo desde lo individual se alimenta una revuelta colectiva, la familia Kim de *Parásitos* subvierte unos determinados sistemas de poder, utilizando el ingenio y centrando su sublevación en una voluntad de conquista de su propia visibilidad. La deriva que ambas películas efectúan hacia la mostración de la sublevación de los oprimidos del sistema puede crear diferentes conjeturas sobre cuál es la lectura política que pueden llegar a adquirir. Ambas obtuvieron el beneplácito de la crítica internacional y provocaron un cierto malestar en sus respectivos países de origen. En su estreno en las salas de Estados Unidos, *Joker* generó polémica y fue vista por algunos como una apología de la violencia de los desheredados. Cuando *Parásitos* era únicamente un embrión de guion, el

gobierno conservador de Park Geun-hye intentó impedir que se llevara a cabo el proceso de producción de una película que hablaba del mal estado de los barrios periféricos de Seúl y del alto nivel de desempleo. De todos modos, es preciso tener en cuenta que no nos encontramos con dos discursos que pretenden establecer una lectura marxista centrada en la lucha de clases, ni con dos obras que permitan llevar a cabo una lectura centrada en los efectos del populismo en la configuración de nuevas revueltas políticas. En el caso del *Joker*, antes de la realización de la película, surgieron algunas hipótesis sobre la influencia de postulados anarquistas en la configuración del personaje (Weiner & Moses Peaslee, 2015, p. 189). Una serie de ideas parecidas ha estallado a propósito de *Parásitos*, donde numerosas críticas han hablado de la existencia de una representación de la lucha de clases. Si realizamos una somera búsqueda en torno a la recepción crítica que tuvo *Parásitos* después de su paso por Cannes, podremos comprobar que el término lucha de clases se ha convertido en un lugar común.

Quizás un elemento esencial para comprender la dimensión política que poseen ambas películas consista en tomar como base metodológica para nuestro estudio las reflexiones llevadas a cabo entorno a lo que se ha bautizado como pensamiento de la infrapolítica. ¿Qué entendemos por infrapolítica? El concepto surge como una noción constituida por negación, por contraposición con lo que se ha entendido por política. Mientras la política, según los postulados de la modernidad, atañe a lo relativo al poder, la infrapolítica se refiere al poder desde una perspectiva negativa, como en retirada, desmontando su presencia, aminorándola en todo lo posible. La infrapolítica surge como una política del no-poder, una política contra la política. Se trata de una noción que no puede llegar a constituirse como política porque es negativa. La infrapolítica parte de la idea de que el mundo está construido desde la nada y pretende buscar una nueva forma de conquistar otras posiciones que le permitan criticar el daño y el sufrimiento de los desheredados. Alberto Moreiras ha conceptualizado este fenómeno como algo que surge del fracaso de toda interrogación, de toda demanda ética a la política. Es algo que parte de la necesidad humana de *auto-revelarse*, sin propósito o *cálculo*. La infrapolítica “nos llama y llama a una transformación de la mirada, a algún tipo de paso hacia otro modo de política, extraño e intematizable, que es también, debe ser, un de otro modo que la

política” (Moreiras, 2020, p. 81). ¿Podemos considerar que, de una forma matizada, *Joker* y *Parásitos* nos proponen una solución de carácter infrapolítico para pensar el mundo de los desheredados que conviven dentro del actual sistema político?

3. El clown que surge de las ruinas del sistema

Para encontrar alguna respuesta a estas cuestiones, es necesario partir de las diferencias que marcan cada una de las propuestas y establecer un análisis por separado de cada película para volver otra vez a unir el análisis con la voluntad de llegar a establecer los lazos comunes que unen a cada una de las películas. En el caso de *Joker*, es preciso partir del mundo del cómic. El Joker es un personaje creado por Bill Finger, Bob Kane y Jerry Robinson, que fue introducido en el primer ejemplar del *comic book Batman*, en abril de 1940, publicado por DC Comics. Con los años, ha sido objeto de numerosas revisiones y se ha convertido en uno de los villanos más populares de la cultura popular, en el antagonista perfecto de Batman. El personaje ha sido caracterizado por su carácter psicótico, por su habilidad para diseñar artefactos capaces de crear el mal y por su pretendido componente anarquista, destructor de los valores que componen la sociedad. Es interesante constatar cómo, en el universo del cómic, Joker surge de los submundos de la gran urbe, Gotham City. Tal como indica Dennis O’Neil, esta ciudad virtual en decadencia fue diseñada a partir de una visión del barrio neoyorquino de Manhattan, principalmente de la zona que se encuentra por debajo de 14th Street, entre los barrios de Soho, Greenwich Village, Chinatown y Little Italy. Para diseñar la ciudad imaginaria, desde el mundo de la historieta gráfica, se partió de una visión de las zonas más fácilmente degradadas del centro de la ciudad real (O’Neil, 1994, p. 344). Gotham City aparece en toda la mitología de Batman como una metrópolis oscura y amenazadora, llena de delincuencia. Un tema común de las historias que se desarrollan en el interior de Gotham City es la corrupción desenfrenada de la política, el desprestigio de la autoridad y la degradación de las infraestructuras de la propia ciudad. El ayuntamiento de Gotham City y la policía son un nido de avispas. A partir del modo como se muestra su funcionamiento se pone en evidencia la degradación de los valores democráticos y la impotencia que experimenta la fuerza de la ley en un mundo

que ya no cree en su eficacia. En este contexto, el Joker surge como una víctima de este sistema que acaba aprovechándose de sus propias debilidades, del mismo modo que Batman –Bruce Wayne– aparece como un personaje que actúa a la sombra de la legalidad, que establece la venganza e intenta poner el orden en un mundo en el que han resurgido los viejos valores americanos de la frontera, pero que, para establecer el orden, debe hacerlo utilizando un concepto de la justicia como fuerza oculta al margen del sistema. Es a partir de su condición de figuras situadas en los márgenes que los personajes del Joker y de Batman se encuentran y se contraponen.

La película de Todd Philipps propone algunas divergencias respecto a los componentes clásicos creados desde el mundo del cómic. La primera diferencia reside en que la película *Joker* pretende ser como una especie de retrato del origen del caos y de la revuelta, encarnado a partir del personaje del Joker. En este relato, Bruce Wayne –Batman– no aparece como antagonista, porque los hechos narrados se establecen antes de la creación del hombre murciélago, cuando Bruce Wayne es un niño. Su padre, Thomas Wayne, pretende conquistar el poder político de Gotham City para sacar la ciudad de ese paisaje inundado por las bolsas de basura y el desorden. A pesar de su condición de universo imaginario y ciertas licencias de carácter anacrónico, la ciudad descrita simboliza un momento histórico concreto. El año 1981 fue considerado como el año más violento de la historia de Nueva York, cuando el índice de atracos y asesinatos se disparó. Se trata de una época en que Estados Unidos estaba controlada por la incierta política de Ronald Reagan. Para Todd Philipps, el paisaje urbano aparece diseñado, parece establecer una clara conexión con el nuevo paisaje político que gobernaba en el interior de los Estados Unidos en el momento de realizar la película, el paisaje propio de la América Republicana de Donald Trump.

Arthur, el protagonista, no tiene como objetivo conquistar el mundo. Todo intento de posible ascensión en la escala social le ha sido sesgado. Le han robado, despedido de su trabajo, proscrito y, cuando era un niño, presuntamente, llegó a ser violado por su hipotético padre. Arthur desconoce su propia identidad y solo sabe que pertenece a una cierta escoria social, integrada por seres viles y sin ninguna capacidad de estimación ni consideración. Thomas Wayne, el rico todopoderoso de Gotham City e hipotético candidato a la alcaldía, afirma: “Los

que hicimos algo con nuestras vidas siempre miraremos a los que no lo hicieron como payasos”. En la banda sonora escuchamos la canción *Send in the clowns*. El tema fue compuesto por Stephen Sondheim para el musical *A little night music*. Se trata de una balada impregnada de rabia que funciona como un lamento, en que una mujer habla de lo que significa amar a alguien a destiempo, rechazar el amor cuando no es el momento y sentir el ridículo cuando lo quieres recuperar y ya es demasiado tarde. Para la mujer, el presente es el momento de invocar a los payasos, no a los *clowns* del circo, sino a los locos que habitan en nuestras ciudades.

Arthur/Joker es el payaso considerado como loco, es alguien que posee la capacidad de reír de la nada hasta convertir su risa en una pesadilla. Arthur es un ser bipolar que reconoce su propia enfermedad mental, pero que ha conseguido y ha sabido transformar su insensibilidad en risa. “¿De qué se ríe? ¿Qué es lo que le hace tanta gracia?”, le dicen algunos personajes con los que se cruza, mientras el Joker no para de reír. Mientras, Arthur recita algunos chistes que tiene apuntados en su libreta llena de mugre y en los que se mofa de todo aquello horroroso que rodea la sociedad, sin darse cuenta de que también se mofa de sí mismo. Para Joker, la risa no es un camino para encontrar la felicidad, ni un modo de provocación. Reír es un gesto absurdo y peligroso, tan peligroso como la obsesión que Arthur persigue, consistente en llegar a convertirse en rey de una *Stand Up comedy*, asumiendo que la conquista de lo cómico puede desembocar en la presencia de lo trágico.

Joker de Todd Philipps no puede ser vista como una apología del psicópata como líder antisistema, ya que Arthur no pretende ser líder de nada, su experiencia no pertenece a la política, sino a la infrapolítica. Joker no puede levantarse porque está sepultado en las ruinas del propio sistema. En un texto sobre la poética de las revueltas, Judith Butler considera que, para que exista revuelta, es preciso la existencia previa de un sufrimiento colectivo:

Por lo tanto, un levantamiento requiere el reconocimiento no sólo de que el sufrimiento del individuo es un sufrimiento compartido, sino también de que un grupo comparte el sentimiento de haber sobrepasado su límite⁴. (2017, p. 24)

4. “Un soulèvement exige donc qu’on reconnaisse non seulement que la souffrance de l’individu est une souffrance partagée, mais aussi qu’un groupe partage le sentiment d’avoir dépassé sa limite”.

A pesar de que Gotham City se encuentra cubierta de basura, no existe en el interior de la ciudad un sentimiento colectivo, sino un sufrimiento individual que ha alimentado un trastorno crónico. La clave se encuentra en observar de qué modo la película articula la reflexión infrapolítica a partir de la risa, proponiendo qué implica reír en un mundo que ya ha dejado de hacernos reír, a pesar de que la comedia social se resiste a abandonar su lugar destacado dentro de la sociedad del espectáculo.

Todd Philips se sitúa en el interior de una vieja tradición que arranca de la figura del bufón dentro de la corte, como alguien visto como un ser marginal que servía para reír las gracias a los representantes del poder. Esta tradición desembocó en el auge de lo carnavalesco. Arthur/Joker actúa como un bufón en la corte del programa televisivo de Gary Glitter –Robert De Niro–, donde aprovecha su presencia ante la audiencia para manifestar de forma enérgica: “No creo en nada. Mi vida es una comedia”. De modo progresivo, este bufón de la televisión se encuentra lanzado al carnaval que ocupa las calles y las plazas de Gotham City.

Joker lleva a cabo en su interior una exploración de lo carnavalesco que no está demasiado alejada del sentido con el que había explorado Mijail Bajtin la situación. En su estudio sobre François Rabelais, Bajtin documenta cómo en la Edad Media el carnaval era el triunfo de una especie de liberación transitoria situada más allá de la órbita de la concepción dominante, de la abolición provisional de las relaciones jerárquicas, de los privilegios, las reglas y los tabúes. El carnaval se oponía a toda perpetuación, a todo perfeccionamiento y a toda reglamentación, apuntaba a un porvenir aún incompleto. Los protagonistas del carnaval eran los bufones y los payasos que “encarnaban una forma especial de la vida, a la vez real e ideal. Se situaban en la frontera entre la vida y el arte (en una esfera intermedia), ni personajes excéntricos o estúpidos, ni actores cómicos” (Bajtin, 1987, p. 9). En el carnaval, la parodia colectiva de la vida ordinaria que ocupa las plazas se convierte en una especie de cosmovisión que agrupa la risa de un pueblo.

A nivel individual, podemos considerar que en la construcción del personaje del Joker existen similitudes con el primer Charlot –el que aparece en 1914 en los primeros cortos de la Keystone–. A diferencia del vagabundo sentimental, el primer Charlot surge como un personaje infrapolítico, es alguien que sale de las

ruinas de la sociedad y en su conducta muestra un componente claramente dionisiaco. Charlot lleva a cabo una serie de transgresiones que él mismo utiliza como sistema de supervivencia. Charlot realiza unas transgresiones que no se reivindicán como tales, pues no pretenden dar ninguna pauta, ni servir de ejemplo, ni esbozar otro código. Phillips utiliza en su película de forma metafórica una escena de *Tiempos modernos* (Modern Times, 1936) en que Charlot está patinando con los ojos vendados al borde de un espacio derrumbado sin protección, pero nunca llega a caer directamente al vacío. Cuando los gestos de Joker se transforman en mediáticos, cuando su horror penetra en el inconsciente de las masas, su función no consiste en convertirse en un líder político, sino únicamente en transformarse en el rey del carnaval. La risa grotesca de un pueblo se expande en medio de una sociedad agónica, entre los múltiples disfraces que usa la sociedad del espectáculo. No estamos ante la revuelta ideada contra el orden establecido con el fin de llevar a cabo un proceso de transformación social, sino ante un carnaval de carácter infrapolítico.

4. Los parásitos del semisótano

Algunos críticos han comparado *Parásitos* de Bong Joon-ho con *La ceremonia* (*La cérémonie*, 1995) de Claude Chabrol; incluso el propio director lo ha reconocido en diferentes entrevistas, y de forma explícita lo reconoció en el momento de recoger la Palma de Oro del Festival de Cannes: “Me siento muy agradecido, siempre he estado inspirado por el cine francés. Todo mi agradecimiento para Henri-Georges Clouzot y Claude Chabrol”. *La ceremonia* cuenta la historia de una chica analfabeta –Sandrinne Bonnaire– que, junto con una cartera, que había sido acusada de asesinar a su hijo –Isabelle Huppert–, planifican una venganza en casa de la familia Lelièvre, que encarna todos los valores de la alta burguesía provinciana. En su caso, la lucha de clases se pone de manifiesto entre amos y criadas, hay una brecha irreparable, por lo que la tensión desemboca en una masacre. Resulta extraño, sin embargo, utilizar la terminología marxista ante una película del cineasta coreano Bong Joon-ho, principalmente si tenemos en cuenta que estamos ante una obra sobre los otros que viven en las alcantarillas de la sociedad y que son considerados por la Historia como los desfavorecidos del sistema. La película cuenta lo que pasa a partir del

día en que el hijo simula estar graduado en lengua inglesa para poder llegar a dar clases a una niña de una familia muy rica. A partir de este momento, los miembros de la familia Kim trazan un plan estratégico para penetrar en el mundo de los ricos, desestabilizarlo y aprovecharse de su bienestar.

La Real Academia de la lengua se refiere al término parásito como “un ser que vive a costa de otro de distinta especie, alimentándose de él y depauperándolo sin llegar a matarlo”. La lucha de clases bien entendida, y tal como se concibió en su origen, señalaba a las clases altas como clases parasitarias. El concepto marxista de plusvalía parte de la idea de los beneficios que la clase superior adquiere de la explotación de las pobres. La plusvalía deja bien claro que los parásitos son los poderosos. La clase superior es la que se nutre de la vida, del esfuerzo y del sacrificio de las clases bajas. En la película *Parásitos*, la lucha por el poder se representa a nivel simbólico desde la arquitectura. El semisótano inundable de la familia Kim es estrecho, sombrío, está construido por diferentes plataformas y al final está presidido por el váter, como si fuera el altar de la miseria. En cambio, la casa de la familia se caracteriza por su amplitud, por la relación entre los grandes cristales y la visión de la naturaleza, por su luminosidad y por la limpieza casi quirúrgica del espacio. En el interior de las catacumbas de la gran mansión es donde se encuentra el laberinto. Las catacumbas son el espacio clandestino de supervivencia en el que habitan las nuevas ratas.

Parásitos no presenta, en ningún momento, a las clases altas como clases deshumanizadas, sino que las observa como si fueran clases celestiales, sin maldad moral, generosas a la hora de conceder trabajo, compartir su bienestar material y su riqueza. Su pulcra condición las conduce a la ingenuidad, y esto las atrapa en la condición de víctimas de la mentira, la suplantación y el escarnio. En cambio, la película representa al lumpemproletariado como una clase torpe, irresponsable, poseedora de vicios morales despreciables, comportamientos éticos reprobables e incluso como seres con olor repugnante. Es la clase social que engaña, que hace trampas en las relaciones sociales y que lucha para adueñarse de pequeñas parcelas de poder que le permitan llegar a subsistir con cierta comodidad.

Bong Joon-ho parece indicarnos que la clase de los marginados sin valores morales y solo preocupados por la posibilidad de usurpar el lugar del otro no merece oportunidad alguna en el sistema. Al final de la película parece quedar claro que si el proceso de usurpación de la riqueza fracasa es por culpa de la debilidad de los seres marginales, nunca por el bloqueo o por la acción ejercida desde los de arriba, los cuales han sido engañados y han visto cómo otros se han aprovechado de sus privilegios sin que ellos tuvieran la oportunidad de darse cuenta. La élite no es descrita en *Parásitos* como una élite discutible, con sus errores, vicios, maldad. ¿Qué es lo que provoca la revuelta airada de los pobres? ¿De dónde surge la lucha por ocupar una posición privilegiada como sirvientes de los ricos? En *Parásitos*, la revuelta es una revuelta para mejorar de posición, para ascender de las catacumbas a la superficie. Lo que Bong Joon-ho critica no es a la clase alta, lo que critica es el malestar social que estalla cuando la monstruosidad –y el parasitismo– se convierte en un modo de supervivencia en el interior de las clases desfavorecidas y marginalizadas socialmente. Ellos también se sienten legitimados para tener que compartir la riqueza y su acción solo pone en crisis la existencia de aquellos que viven de espaldas a la miseria del mundo. En cambio, la película habla de lo que podríamos calificar como denegación de los ricos, que con su actitud niegan una realidad social que desconocen porque han crecido al margen de ella.

5. Conclusiones

En su libro *Domination of Hidden Transcript*, el filósofo americano James C. Scott establece una serie de particularidades que actúan como elementos definitorios para entender la revuelta infrapolítica. Sus reflexiones pueden ser útiles para definir el paso de lo carnavalesco de *Joker* a la usurpación de espacio urbano llevada a cabo en *Parásitos* (Scott, 1990, pp. 25-35). Scott cree que las revueltas infrapolíticas no suelen ser formas de protesta directa, no buscan la confrontación. Las revueltas infrapolíticas son esquivas ya que no obedecen a un plan o estrategia. Tampoco pretenden llevar a cabo un revocamiento del poder,

ni una alternativa al mismo. Son respuestas particulares concretas, inmersas en procesos de acción-reacción que no pretenden crear redes de resistencia. Finalmente, considera que las revueltas no impiden el funcionamiento del poder, ni pretenden que esto suceda, tan solo provocan que el poder se manifieste de forma menos eficaz (Alvarez Yagüez, 2014).

El Joker no puede tener ninguna estrategia prefigurada porque se guía por la locura, su protesta no pretende revocar el poder ni generar ninguna alternativa, solo quiere crear el caos para poner en crisis los propios fundamentos de ciudad. Es la revuelta carnavalesca de los locos. En cambio, para la familia Kim, la revuelta no pretende llevar a cabo una confrontación, ya que es una revuelta esquiva, que se transforma en violenta por un proceso de acción y reacción. En ambos casos, hay una conciencia de que desde la locura o desde las cloacas no es posible acceder a las esferas de la política, solo es posible llevar a cabo una revolución infrapolítica.

Todd Philipps i Bon Joon-ho nos acaban indicando que, en un momento en que los sueños, las utopías y las esperanzas han sucumbido, en una época en la que la ciudad se ha convertido en nido de un malestar generalizado que ha desembocado en diferentes estadios de locura, el tiempo de la sublevación es un tiempo de estallidos ruidosos, pero en el que no se plantea ninguna alternativa de futuro. No estamos en el espacio del nihilismo como negación de toda esperanza, sino en el territorio de la infrapolítica como una forma que, desde el interior de la mugre de las catacumbas laberíntica, permite cuestionar los errores de cierta visión hegemónica de lo político.

Referencias bibliográficas

- Álvarez Yagüez, J. (2014). Límites y potencial crítico de dos categorías políticas: infrapolítica e impolítica. *Política común*, 6. DOI: <https://doi.org/10.3998/pc.12322227.0006.013>
- Ansary, P. & Schoonbrodt, R. (Eds.) (1998). *Penser la ville*. Bruselas: Aux Archives d'Architecture moderne.
- Bajtín, M. (1987). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*. Madrid: Alianza Editorial.

- Butler, J. (2017). Soulèvement. En G. Didi-Huberman (Ed.), *Soulèvements*. París: Gallimard/Jeu de Pomme, pp. 23-39.
- Lévi-Strauss, C. (1955). *Tristes tropiques*. París: Plon.
- Moreiras, A. (2020). *Infrapolítica. Instrucciones al uso*. Madrid: Oficinas de Arte i Ediciones.
- Nancy, J.-L. (1987). Au loin, Los Angeles. En A.A.V.V., *La ville inquiète*. París: Collection Le temps de la réflexion. Gallimard, pp. 24-36.
- O'Neil, D. (1994). *Afterword, Batman. Knightfall*. Nueva York: Bantam Books.
- Quintana, À. (2003). *Fábulas de lo visible. El cine como creador de realidades*. Barcelona: Acantilado.
- Schaeffer, J.-M. (1999). *Pourquoi la fiction?* París: Seuil.
- Scott, J. C. (1990). *Domination and Arts of Resistance: Hidden Transcripts*. New Haven: Yale University Press.
- Weiner, R. G. & Peaslee, R. M. (2015). *The Joker: A Serious Study of the Clown Prince of Crime*. Nueva Orleans: University Press of Mississippi.