



SUPERVILLANOS MUY REALES: EL USO POLÍTICO DEL VILLANO EN LA TRÍLOGÍA DE "EL CABALLERO OSCURO" DE CHRISTOPHER NOLAN

*SUPER-VILLAINS OF THE "REAL WORLD":
THE POLITICAL USE OF THE
CHARACTERIZATION OF VILLAINS
IN CHRISTOPHER NOLAN'S
"DARK KNIGHT TRILOGY"*

Alfonso M. Rodriguez de Austria G. M. / alfrodgim@alum.us.es
UNIVERSIDAD DE SEVILLA

RESUMEN

Es ya casi una tradición que los villanos de celuloide (o digitales) posean una o varias características que nos recuerden a los enemigos políticos reales del país productor de la película, o incluso a los enemigos dentro del propio país según la ideología concreta que sustenta la película. El caso de la trilogía de El caballero oscuro de Christopher Nolan, que aquí analizamos, es representativo de esta tendencia por dos razones. En primer lugar porque llega marcada por la radicalización política llevada a cabo por el gobierno de Estados Unidos tras el atentado del 11 de septiembre de 2001. En segundo lugar porque ofrece una profusa galería de villanos que quedan fuera del círculo de amigos según la nueva doctrina del “o con nosotros o contra nosotros” inaugurada por George Bush para el siglo XXI. Esta galería incluye desde a los propios terroristas que justifican la llamada Guerra contra el Terror (Ra's al Ghul, el Joker), hasta los “radicales de izquierda” (Bane, Talia al Ghul), pasando por los políticos liberales (Harvey Dent), y los corruptos que se aprovechan de la blandura de las leyes para delinquir impunemente (Dr. Crane, el Espantapájaros).

PALABRAS CLAVE:

Cine, ideología, propaganda, Batman, El caballero oscuro, Nolan, superhéroes, villanos.

ABSTRACT

It is almost a tradition that celluloid (or digital) villains are represented with some characteristics that remind us the real political enemies of the producer country of the film, or even enemies within the country according to the particular ideology that sustains the film. The case of Christopher Nolan The Dark Knight trilogy, analyzed here, is representative of this trend for two reasons. First, because it gets marked by political radicalization conducted by the US government after the attack of September 11, 2001. Secondly, because it offers a profuse gallery of villains who are outside the circle of friends as the new doctrine “either with us or against us” opened by George Bush for the XXI century. This gallery includes from the very terrorists who justify the War on Terror (Ra's al Ghul, the Joker), to the “radical left” (Bane, Talia al Ghul) including liberal politicians (Harvey Dent), and corrupt that take advantage of the softness of the law to commit crimes with impunity (Dr. Crane, the Scarecrow).

KEY WORDS:

Cinema, ideology, propaganda, Batman, The Dark Knight, Nolan, superheroes, villains.

Recibido: 15 de diciembre de 2014

Aceptado: 16 de septiembre de 2015

INTRODUCCIÓN

La hipótesis de base de la que partimos es que la historia de Hollywood está plagada de ejemplos en los que los villanos de celuloide aparecen retratados con características propias de los enemigos políticos reales de Estados Unidos, o de la ideología concreta que sustenta cada película en cuestión. (Biskind, 2001)

Paralela a la historia de Hollywood puede rastrearse una historia de las representaciones de los principales enemigos políticos del país. “Así por ejemplo, a la amenaza soviético-comunista que se constituye a partir de 1947, le sucedieron la amenaza representada por Sadam Husein en 1990 y luego las redes clandestinas entre 1993 y 2001” (Valantin, 2008: 11). Jack G. Shaheen deja clara su tesis en este sentido en el título de su libro *Reel Bad Arabs. How Hollywood Vilifies a People* (2001), donde analiza alrededor de 900 películas estrenadas entre 1896 y 2001, y describe el tratamiento estereotípico y negativo que se da de la cultura y las personas árabes.

Pero sin duda el ejemplo más evidente y continuo de ésta práctica es el de la caracterización de los villanos relacionados con la Unión Soviética y el comunismo (Montes de Oca, 1996). Esta continuidad de décadas fue alterada durante los tres años en que la Unión Soviética y Estados Unidos fueron aliados contra el Eje, algo que reafirma la hipótesis de la que partimos. Según Javier Coma, desde 1942 a 1945 son al menos un centenar las películas de ficción que incluyen contenidos elogiosos para la Unión Soviética. A veces unas frases, otras un personaje, y en otras ocasiones es la película entera la que está diseñada como una loa a la Unión Soviética (Coma, 2007: 20).

El objetivo del presente artículo es analizar la trilogía de *The Dark Knight* de Christopher Nolan a la luz de esta práctica. Nos centraremos, por lo tanto, en los villanos, e indagaremos sobre una posible caracterización de los mismos como encarnaciones de los enemigos y rivales políticos de la ideología sustentada por la saga. Por razones de espacio analizaremos únicamente las figuras de los villanos principales.

1. CONTEXTO HISTÓRICO-POLÍTICO DE LA TRILOGÍA

Tras el “Nuevo Pearl Harbor” que, según sus propias palabras, supuso el ataque terrorista contra Estados Unidos del 11 de septiembre de 2001 (Griffin, 2004: XI), el presidente George W. Bush reactivó un discurso caído en cierto desuso desde la desaparición del bloque comunista. El núcleo del mismo es la imposibilidad de la neutralidad en un mundo de extremos, donde el enemigo que tienes en frente desea tu total destrucción. No hay posibilidad de zonas grises ni de medias tintas. O eres mi amigo o eres mi enemigo. Esta era la política revitalizada por Bush *Esta es la política*, que diría Carl Schmitt muchos años antes.

La distinción política específica, aquella a la que pueden reconducirse todas las acciones y motivos políticos, es la distinción de amigo y enemigo [...]. En la medida en que no deriva de otros criterios, esa distinción se corresponde en el dominio de lo político con los criterios relativamente autónomos que proporcionan distinciones como la del bien y el mal en lo moral, la de belleza y fealdad en lo estético, etc. (1991: 56)

El *target* de Schmitt, las personas que probablemente leerían su libro, pertenecerían principalmente a las clases ilustrada y dirigente, y quizás por ello el autor juega en el terreno de la realpolitik. Es decir, que como Maquiavelo o Hobbes siglos antes, se podía permitir el ajustar su descripción del ejercicio político a la realidad. Así, en un ejercicio de realismo político, Schmitt propugna la separación neta de los criterios que menciona: amigo-enemigo, bueno-malo, bello-feo. En resumen, en (la) realidad, el enemigo no tiene por qué ser malo, ni feo. De hecho, quizás sea bueno y bello, y sus intereses no sean perversos. Pero, siempre por encima de estos criterios, está el que es *el enemigo*, el que es contrario a nuestros intereses.

El *target* de las películas que vamos a analizar, la trilogía dirigida por Nolan (2005, 2008 y 2012), no es precisamente la clase dirigente de Estados Unidos, sino más bien el global de la sociedad. Y al pueblo estadounidense no se le

entretiene en términos de *realpolitik*. Al contrario, ésta debe ser ocultada en beneficio de unos contenidos más simples que fomenten la fe en la clase política y en consenso en torno a sus decisiones. Sobre el tema concreto que nos ocupa: en el mainstream hollywoodiense es absolutamente necesario que el enemigo sea malvado, y, si se puede, feo. Si no es así, si se permite la representación de un enemigo (nuestro enemigo) como no malvado, se permite la introducción de elementos de duda que distorsionan la “buena” marcha de la sociedad, el consenso y el consentimiento. Ante una información sobre la guerra más reciente, alguien podría preguntarse: “¿por qué es el enemigo?, ¿acaso porque tiene diferentes intereses?, ¿cuáles son sus intereses?, ¿y cuáles los nuestros?”, etcétera.

Una exigencia fundamental de Nolan era, precisamente, que tanto los personajes como las aventuras debían estar apegados a la realidad. Los productores Charles Roven y Emma Thomas (esposa del director) aclaran que esta exigencia estaba fundamentada en la necesidad de enganchar emocionalmente con el espectador (Tier, 2012). Por ello, las imágenes creadas por ordenador están reducidas al mínimo, y la justificación psicológica de los actos de cada personaje está explicitada al máximo. Esto permite, como concluye Taylor, que el universo del Batman de Nolan se encuentre a uno o dos pasos del nuestro, mientras que el de Burton estaba muy alejado (2008: 11). Kimmel, por su parte, afirma que parece que Nolan se ha preguntado ¿qué pasaría si todo ésto (de Batman) fuera real? (2008: 167). No va desencaminado: Jonathan Nolan, coguionista de la saga, explica en una entrevista a *Buzzone* que una de las fuentes de inspiración de *The Dark Knight Rises* es la Historia de dos ciudades de Dickens, que describe el terror provocado por la Revolución Francesa en París: “it’s not hard to imagine that things could go that bad and wrong. [...] We know there are a lot of problems with the existing system, but hey, revolutions are worse.”¹

La exigencia de realismo, incluyendo una posible actualización contemporánea de la Revolución Francesa, se basa en la abundancia de expli-

caciones creíbles y en la creación de personajes apegados a la realidad. Nuestra tesis es que, en el caso de los villanos, este apego a la realidad sigue un patrón ideológico, que posiciona las películas de Nolan en el ámbito del cine de ideología conservadora estadounidense.

2. LA GALERÍA DE SUPERVILLANOS

2.1. Ra's al Ghul

En el cómic es un personaje de tintes orientales ligado al mundo árabe (de oriente extremo ligado a oriente próximo), pero este último detalle se ha perdido en la adaptación al cine de Nolan, a pesar de que incluso su nombre es árabe: Ra's al Ghul significa “cabeza del demonio”, según se nos informa en el cómic del año 1971 *Batman in the Den of the Death Dealers*.

El personaje de Ra's al Ghul responde al estereotipo de antagonista malvado pero hasta cierto punto noble. Al contrario que el posterior Joker, que encarna el malvado absoluto, Ra's hace gala de una cierta nobleza de carácter. Incluso sus motivaciones personales, largamente explicadas, son semejantes a las de Batman: el asesinato de un ser querido, en este caso su esposa. Aunque al contrario que nuestro héroe, elige el camino de la venganza en vez de el camino de la justicia, y acaba volviéndose un fanático que quiere ver toda una ciudad (civilización) destruida.

Es un malvado que puede inspirar cierta simpatía, que escapa al maniqueísmo extremo, a la psicosis, a la deshumanización de otros malvados como el Espantapájaros o el Joker. Es, a diferencia de éstos dos, “un caído”, un arrastrado hacia el lado oscuro por las circunstancias, no alguien que ha nacido para el mal.

Slavoj Žižek interpreta el papel de Ra's como una combinación de la virtud y el terror, y resalta el hecho de que Wayne se convierte en Batman gracias a él. (2012)

Para Birkenstein y Randell (2010), Ra's encarna el objeto de la ansiedad presente en la sociedad estadounidense tras el atentado de las Torres Gemelas. No en vano, “su” atentado contra

Gotham presenta claras similitudes con el del 11 de septiembre en Nueva York, como resalta por ejemplo Michael Marano: “at the climax of the film, [Ra's] seeks to overthrow an established social order by driving a multi-passenger transportation device into a skyscraper in the heart of a major American city. Sound familiar?” (2008: 81)

De hecho, conociendo la política exterior de Estados Unidos y la estrecha conexión entre Hollywood y El Pentágono, es una inferencia bastante razonable pensar que la “Liga de las Sombras” sea un alter ego en la ficción del grupo terrorista Al Qaeda. Esta es la opinión de Marano, Tyree (2009: 31), Hassler-Forest (2012: 94) y Toh (2010: 132).

Desde luego, las coincidencias entre el discurso de la Liga y el del islamismo radical, que señala a Estados Unidos como el “Gran Satán” son bastante patentes. En *Batman Begins* el falso Ra's al Ghul alecciona al joven Bruce sobre los objetivos de la Liga:

Gotham's time has come. Like Constantinople or Rome before it the city has become a breeding ground for suffering and injustice. It is beyond saving and must be allowed to die. This is the most important function of the League of Shadows. It is one we've performed for centuries. Gotham... must be destroyed.

La propuesta es, desde luego, la de sostener una “guerra santa” contra el decadente Imperio, encarnado por Estados Unidos tras Constantinopla, Roma o Londres.

2.2. El Joker

El Joker ha sido uno de los personajes de la película que mayor atención ha acaparado en los medios por diferentes motivos, desde la interpretación del prontamente desaparecido Hedge Ledger (Tyree, 2009: 32), hasta las lecturas éticas (McGowan, 2009), políticas (Lewis, 2009) o ideológicas (Hassler-Forest (2012: 152).

Nuestra lectura es que, mientras Ra's al Ghul representaba a un grupo terrorista bien definido, el Joker encarna la amenaza del terrorismo globalizado.

La base sobre la que nos asimos es, en primer lugar la propia catalogación del Joker como terrorista que hacen otros personajes de la película, como Dent (“Should we give in to this terrorist's demands?”) o Alfred (“Perhaps both Bruce and Mr. Dent believe that Batman stands for something more important than the whims of a terrorist, Miss Dawes”).

Y en segundo lugar, nos seguimos ateniendo a la frecuente iconografía referida al 11/S presente en la película, presencia que apuntan esta vez autores como Kellner (“In the contemporary context, the Joker represents the spirit of terrorism and the film is full of iconography related to 9/11” (2010: 11)), o Tyree, que señala las similitudes entre la secuencia del funeral del Jefe de Policía y las exequias anuales que se celebran en el centro de Nueva York en memoria de las víctimas (2009: 32).

La presentación del Joker en *The Dark Knight* tiene un diseño impecable. Un gran cerebro y una total falta de escrúpulos, capaz de manejar los intereses de las demás personas y deshacerse de ellas tras haberlas aprovechado. No queda la más ligera duda de que no es un villano “normal”, ni siquiera un supervillano al uso, es algo que está más allá, un terror sin leyes, una maldad pura.

El valiente empleado del banco de la mafia que roba el Joker nos pone enseguida sobre la pista:

- MANAGER: Oh, criminals in this town used to believe in things. Honor..., respect. Look at you. What do you believe in, huh? What do you believe in?!

- JOKER: I believe whatever doesn't kill you simply makes you... stranger.

Esta apología del criminal con código de conducta contrasta con la nueva amenaza que

¹ Desgraciadamente, tanto esta entrevista como la de Itier que citamos arriba, son inaccesibles desde la remodelación de la página web de Buzzine en 2015. Aparecen citas a esta entrevista en el blog de Karthick que citamos en la bibliografía.

representará el Joker, el terrorismo indiscriminado, que ataca a los civiles sin piedad y con un nivel de brutalidad nunca visto.

Resumiendo sus actividades, el Joker:

a) Secuestra personas y las graba en vídeos que se emiten por la GCN (CNN), como hacen los grupos terroristas en el siglo XXI, Al Qaeda y el Estado Islámico principalmente.

b) Pone una bomba en un hospital, que cae a plomo como lo hicieron las Torres Gemelas, con una iconografía ciertamente similar.

c) Sus víctimas mantienen una última y desesperada conversación telefónica, igual que las que pudimos escuchar en el 11/S entre las personas víctimas de los atentados en las torres y sus familiares. (Véase por ejemplo el documental 9/11: *Phone Calls from the Towers*, James Kent, 2009).

d) Amenaza y pone a prueba a los pasajeros de dos ferrys con nombres bastante significativos, "Liberty" y "Spirit". Los pasajeros además tienen que decidir sobre la vida y la muerte de otros objetivos terroristas (el otro ferry) y se convierten en héroes decidiendo sacrificarse a sí mismos sin causar más daño. Esta situación recuerda poderosamente a la retratada en la película *United 93* (2006) de Paul Greengrass, sobre el avión en el que, según se describe coincidiendo con la versión oficial sobre los hechos, los pasajeros abortaron el plan de los terroristas de hacerlo estrellar contra un edificio. El resultado fue que el avión se estrelló en el suelo de Pennsylvania sin causar mayor número de víctimas que el de sus propios ocupantes.

e) Incluso las exequias por el Comisario Jefe de Policía de Gotham pueden ser interpretadas como una evocación consciente al atentado del 11/S, según hemos visto que señala Tyree.

Al contrario que en el caso de Ra's, las motivaciones del Joker carecen del más mínimo sentido, y están basadas en la locura, en la sed de sangre y en el odio más irracional e inmerecido a valores como la libertad y a las personas y el país que los encarnan, disfrutan y sustentan. (Cfs. *¿Por qué la gente odia EE.UU.? Sardar, Z. y Davies, M. W. (2009)*

En un momento de la película, hablando so-

bre el Joker, Bruce le dice a Alfred que los criminales son simples, sólo hay que saber lo que quieren. Alfred le contesta que quizás no ha entendido las motivaciones del Joker. Le cuenta una historia, de cuando trabajó para el gobierno birmano en la lucha contra la insurgencia (estabilizar el gobierno local), y se enfrentaron a un bandido que no se interesaba por el dinero ni por las riquezas: "Because some men aren't looking for anything logical, like money. They can't be bought, bullied, reasoned or negotiated with. Some men just wanna watch the world burn."

Ni por asomo se deja traslucir alguna motivación política para personas como el bandido birmano, a pesar de que la historia se asemeja bastante a uno de esos tristemente célebres golpes de estado orquestados y perpetrados por la CIA en los años 80, el los que se imponía un gobernante títere obediente a los dictados del gobierno estadounidense.

¿Recordamos la solución de Alfred contra el bandido birmano?: quemar el bosque. Contra este tipo de personas todo vale, desde los bloqueos económicos hasta quemar un bosque o arrasar un montañoso país.

El Joker, por supuesto, como encarnación del terrorismo global del siglo XXI, es retratado efectivamente como alguien que sólo quiere ver arder el mundo, sin ninguna motivación lógica. Ni siquiera es digno de una motivación psicológica, como la que le ofrecen Alan Moore y Brian Bolland en el cómic *The Killing Joke* (1988), que "dieron al mundo una visión de lo que llevó al Joker a ser lo que es". (Solapa de portada de la edición española de 2008). A lo más que se llega en ese sentido en la película de Nolan es a dejar entrever un pasado de maltratos y tragedia, cuando el Joker miente acerca de la causa de sus cicatrices. El trauma de su pasado no aparece sin embargo relacionado con su actitud destructiva, como sucede por ejemplo en el cómic *Mad Love* (Dinni y Timm, 1994) o en *The Killing Joke*. En éste último título, como en la película de Nolan, el Joker suele mentir sobre el origen de su desfiguración, y por lo tanto de su trauma: "sometimes I remember it one way, sometimes another... if

I'm going to have a past, I prefer it to be multiple-choice! HA HA HA!" (Citado por Uricchio y Pearson, 1991: 192)

Otra característica que convierte al Joker, y por ende a los terroristas en su "versión Hollywood", en seres increíblemente peligrosos, es su falta de apego por la vida y por todo lo humano. En otras palabras, su deshumanización: "You have nothing, nothing to threaten me with. Nothing to do with all your strength."

Le dice el Joker a Batman mientras es torturado por éste para que le revele el paradero de los secuestrados Rachel y Harvey. Con todo el poder y la fuerza del mundo, no hay nada con que amenazar a los terroristas, sólo es posible y necesario detenerlos utilizando todos los medios al alcance.

En el cómic *The Amazing Spiderman* n° 36 el protagonista observa la Zona Cero tras el atentado, acompañado por los villanos de Marvel, incluido el Doctor Muerte, que llora ante la barbarie de un acto que les supera en maldad. Así lo describe Segado Boj:

En una de las escenas más significativas del cómic, un grupo de villanos tradicionales del Universo Marvel se reúne para observar la desolación de la Zona Cero. Incluso el antagonista por antonomasia de los superhéroes Marvel, el Doctor Muerte, contempla asombrado la destrucción causada por los terroristas. Muerte, un personaje que planea dominar el mundo y que gobierna tiránicamente el imaginario país de Latveria, ahora está superado por los perversos terroristas.

Los responsables del atentado superan la categoría de "villano", su sed de sangre y su inhumanidad les hace incluso peores que los antagonistas habituales de los superhéroes. (2005: 238)

Tradicionalmente, para Hollywood, el tratamiento de "monstruo" inhumano a un nivel de maldad que no alcanza ni siquiera el peor de los villanos, ha estado reservado a los personajes comunistas, tal y como afirma Stephen J. Whitfield en su libro *The Culture of the Cold War*.

Tras enumerar las características personales con las que aparecen retratados los personajes

comunistas durante los años de la Guerra fría (cruels, hipócritas, mentirosos, criminales, inteligentes, malvados, mujeres nada femeninas o ninfómanas, etc), Whitfield señala que la más llamativa es la brutal violencia de la que hacen gala: "Indeed, in *Pickup on South Street* [Manos peligrosas, Samuel Fuller] (1953), the 'Commies' are more dangerous and more brutal than ordinary criminals, who at least adhere their own code of honor." (1991: 135)

Como vemos, éstas son las características con las que se nos presenta al Joker en su robo al banco, encarnación del nuevo gran enemigo del "Mundo Libre" tras la caída del muro de Berlín.

El traspaso de las características "ultra-villanas" de comunistas a terroristas globales viene acompañado por el traspaso de la misma falta de motivación lógica que ya vimos en el Joker:

The movies of the era were not permitted to locate the motivations for turning toward Communism in economic or social conditions, [...] themes of class and race, justice, and impoverishment contradicted the complacent ideology of the 1950's. (Whitfield, 1999: 136)

La única alternativa plausible desde el punto de vista dramático a la que se refiere Whitfield es la psicología. Porque, ¿cual puede ser la razón para delinquir en o contra el país de las oportunidades? Obviamente, un defecto mental, un defecto moral.

En realidad, esta prohibición sobre la expresión de las motivaciones de los villanos de Hollywood es anterior a los años 50. Se debe a la implantación efectiva del Código Hays en 1934, cuando los guionistas y directores de Hollywood se vieron obligados a reducir su catálogo de criminales a esta imagen del criminal como enfermo mental falto de moral, quedando prohibidas posibles explicaciones de tipo económico o social (Cfs. Black, 1999; Doherty, 1999).

Al ser así representados los criminales, como enfermos mentales incurables, ávidos de destrucción (de ver arder el mundo), se bloquea en el espectador la posibilidad de preguntarse a qué

obedece su crimen. Los terroristas como el Joker son sólo eso, auténticos locos que buscan el terror y la muerte por ellos mismos, sin pretender nada más, si acaso, que una diversión pasajera.

2.3. Harvey Dent.

El encuentro-enfrentamiento entre el caballero blanco y el caballero oscuro de Gotham escenifica el debate en torno a la necesidad de la figura del justiciero supra-legal, ante la inoperancia de los tribunales de justicia. Debate que se encuentra en el origen mismo de los superhéroes allá por 1938, y que quedó expuesto de forma radical por el cine conservador estadounidense de los años 70 y 80, con las sagas *Dirty Harry*, *Death Wish*, *Walking Tall*, y películas semejantes (Ryan y Kellner, 1990)

En este caso, sin embargo, el Fiscal del Distrito Harvey Dent no encarna la blandura de los tribunales (ése es un honor que queda reservado para el psiquiatra Jonathan Crane, el Espantapájaros), sino todo lo contrario, quien pretende endurecer las leyes contra los criminales.

No es raro entonces que Batman vea en él a un aliado, a un sustituto que le permita retirarse de la vida activa y descansar sabiendo que otros luchan contra la injusticia.

La colaboración-y-final-enfrentamiento entre Batman y Dent se enmarca en la larga tradición hollywoodiense del “outlaw hero” frente al “official hero”. Permítasenos describir esta tradición para enmarcar el personaje de Dent.

The movies traded on one opposition in particular, American culture's traditional dichotomy of individual and community that had generated the most significant pair of competing myths: the outlaw hero and the official hero. (Ray, 1985: 59)

Sobre la tradicional dicotomía entre las tendencias individualistas y comunitarias, Ray propone una breve descripción de los valores asociados a cada héroe basándose en tres aspectos principales: la madurez-envejecimiento, la sociedad y las mujeres, y la política y la ley.

El resultado es que el “outlaw hero” es natu-

ral e instintivo, desconfía de la civilización y no se siente cómodo en sociedad, el matrimonio le produce urticaria y sus verdaderas relaciones son entre hombres, la camaradería está por encima del amor sensual heterosexual.

El “official hero” sin embargo se encuentra a gusto en sociedad, es maduro y razonable, ejerce de abogado o político, es cosmopolita, y el matrimonio y la familia están entre sus principales objetivos vitales.

Finalmente, en cuanto a la política y la ley:

If the outlaw hero's motto was "I don't know what the law says, but I do know what's right and wrong", the official hero's was "We are a nation of laws, not of men", or "No man can place himself above the law". To the outlaw private standards of right and wrong, the official hero offered the admonition, "You cannot take the law into your own hands". (Ray, 1985: 59)

Este enfrentamiento aparece descrito en películas como *Red River* (Río Rojo, Howard Hawks, 1948) o *The Man Who Shot Liberty Valance* (El hombre que mató a Liberty Valance, John Ford, 1962), en las que el “outlaw hero” es John Wayne y los “official heroes” son Montgomery Clift y James Stewart.

En estos enfrentamientos (que en ámbitos metropolitanos encarnaban las figuras de “docs&cops”, médicos/científicos & policías) solía haber un vencedor, una figura dominante, aunque también era costumbre intentar “recoger” al perdedor como un secundario de lujo, un apoyo y colaborador del héroe preeminente.

El Batman de Nolan no puede seguir la tradición de dar un lugar como secundario de lujo en un entorno colaborador al héroe que ha perdido la preeminencia. Y es que, en el caso de *The Dark Knight*, la trama va en sentido contrario al habitual. Mientras que tradicionalmente se partía del enfrentamiento y se confluía en la colaboración *The Dark Knight* parte de la colaboración para culminar en el enfrentamiento. El sentido es inverso porque la ideología propagada es también distinta. En el primer caso el objetivo es la creación de consenso en torno a las dos figuras

preeminentes de la política estadounidense: el partido liberal y el partido conservador (Biskind, 2001). En el segundo caso el objetivo es precisamente el contrario, crear la disensión y “patologizar al político «liberal» Harvey Dent” (Fradley, 2013: 18), convertir al héroe oficial en un enemigo.

En la película, Harvey Dent convence a Batman para que le ayude en su cruzada legal contra el crimen, y éste lo hace tanto económicamente como a través de sus actividades de vigilante enmascarado, viajando a Hong Kong para traer a la justicia de Gotham al mafioso chino Lau.

Eso sí, Dent convence a Wayne en una conversación en la que se muestra cercano a las tesis totalitarias, justificando la dictadura cuando la situación social lo requiere. Subrayemos que, en la primera frase de la conversación que citamos, la bailarina rusa Natascha afirma que Gotham necesita “official heroes”, no “outlaws heroes”:

- NATASCHA: Gotham needs heroes like you, elected officials, not a man who thinks he's above the law. Who appointed the Batman?
- DENT: We did. All of us who stood by and let scum take control of our city.
- NATASCHA: But this is a democracy, Harvey.
- DENT: When their enemies were at the gates, the Romans would suspend democracy and appoint one man to protect the city. It wasn't considered an honor, it was a public service.
- RACHEL: Harvey, the last man that they appointed to protect the republic was named Caesar and he never gave up his power.
- DENT: Okay, fine. You either die a hero or you live long enough to see yourself become the villain.

Nos encontramos entonces con que el prometedor reformador del sistema judicial, la “esperanza blanca” de Gotham, es un político de tintes totalitarios, que en vez de intentar atenuar problemas sociales como la pobreza o la exclusión para así reducir la criminalidad, al estilo de su novia Rachel Dawes, se centra en una necesaria lucha frontal contra el crimen organizado. Su mayor logro, tras su muerte, es la implantación

de la Ley Dent (*Dent Act*), un texto mencionado varias veces en *The Dark Knight Rises*, que facilitó la detención de 1.000 criminales ligados a la mafia, y en cuya virtud se les negó la condicional.

Pero incluso siendo más parecidos de lo que sus aparentes respectivos posicionamientos a ambos lados de la ley pudieran dar a entender, el experimento de colaboración sale mal, y ante una situación traumática, el fiscal se convierte en un monstruo, un nuevo enemigo del que hay que deshacerse.

Paralelismo y diferencias entre los caballeros blanco y oscuro de Gotham son resaltados en una secuencia gracias al montaje alternante, que nos permite presenciar dos situaciones muy semejantes en la actitud de los protagonistas. Nos referimos a los minutos que siguen al intento de asesinato del alcalde. Por un lado, Dent se salta la ley, secuestra y tortura a un acólito del Joker, por supuesto y como siempre por una buena causa, encontrar a su jefe y evitar que mate a Rachel. Por otro lado, Batman tortura al mafioso Maroni por el mismo motivo, encontrar al Joker. Ambas historias se reúnen cuando Batman convence a Harvey de que la persona a la que está torturando no sabe nada, y lo más importante, de que

You're the symbol of hope I could never be. Your stand against organized crime is the first legitimate ray of light in Gotham in decades. If anyone saw this, everything would be undone. The criminals you arrested would be released and Jim Gordon will have died for nothing.

De esta secuencia podemos extraer varias conclusiones, como por ejemplo la justificación de la tortura “en casos extremos”, aunque la que nos interesa principalmente aquí es que la ley se queda corta a la hora de luchar contra situaciones excepcionales. El caballero oscuro puede llegar hasta donde el caballero blanco no puede ni asomarse: Siendo la tortura necesaria, Dent tiene que guardar las apariencias, no puede ser visto saltándose la ley, aunque sea *absolutamente necesario* y esté *absolutamente justificado* hacerlo. El caballero oscuro está justificando su propia

existencia, mientras existan situaciones excepcionales, que se convierten en la norma y no en la excepción.

En este sentido, la figura de Harvey Dent, la “esperanza blanca” de Gotham, nos recuerda a la de Barack Obama, la “esperanza negra” de Estados Unidos. Obligado según su propio programa electoral a mantener las apariencias, a terminar las guerras que otros empezaron, a cerrar los centros de detención y tortura ilegales, pero a la vez obligado a mantener el control político y económico sobre las zonas conquistadas. Como Dent, Obama no puede ser pillado “con las manos en la masa”, o toda la esperanza que simboliza para el pueblo de Gotham/EEUU se vendrá abajo.

¿Por qué Batman, dentro de la dicotomía “outlaw/official hero”, se sitúa conscientemente en el lugar de secundario de lujo, sirviendo a los intereses del “liberal” Harvey Dent, en vez de luchar por el lugar preeminente?

Pues porque Harvey Dent es un fraude desde el principio. Porque a función básica de su personaje ha sido la de servir de contraste para resaltar la importancia y la necesidad del “caballero oscuro”, el “guardián silencioso”, el “vigilante protector”, el que toma decisiones que nadie más puede tomar, el que llega hasta donde nadie más puede llegar, el que se salta la ley en aras de la seguridad de su amado pueblo, el “héroe que Gotham merece, pero no el que necesita.”

El mejor intento de luchar contra el crimen en Gotham de una forma legal ha sido un completo fracaso, un fiasco. Y la encarnación de este intento se ha convertido en un ser que pierde la cabeza (y media cara) y olvida todo tipo de justicia (legal y suprallegal), y asimila como leitmotiv la venganza indiscriminada, y, como medio de toma de decisiones, el azar.

Y es que en un mundo como éste (como Gotham), donde el “mal” campa a sus anchas, no es posible andarse con remilgos legales. Alguien tiene que combatirlo con sus propias armas, sacrificando su propia felicidad, aún a riesgo de convertirse en algo terriblemente parecido a lo que combate:

- BRUCE: I've seen now what I would have to become to stop men like him [el Joker].

Alfred, sin embargo, que no duda en arrasar bosques (suponemos que con aldeas dentro) para cazar a un bandido, dimensiona las cosas de un modo más favorable a la actitud de su amo, incluso tras la muerte de su amiga Rachel:

- BRUCE: I was meant to inspire good, not madness, not death.

- ALFRED: You have inspired good. But you spat in the faces of Gotham's criminals. Didn't you think there might be casualties?

Obviamente las dudas de Bruce son pura farsa. Si la lucha contra el terror inspira muerte y locura, no es por culpa de los que luchan del lado del bien, sino por los malvados. No existe posibilidad de tregua, ni de rendición, ni tiempo para las dudas (para la debilidad moral) en la lucha contra el terror. Tampoco existe la posibilidad de discutir sobre los medios utilizados, medios como la tortura, la Patriot Act, la FISA, o las “Black Ops”.

Harvey Dent, ya convertido en Harvey Dos Caras, con el sentido de la justicia tan atrofiado como su rostro, lo tiene bastante claro:

- BATMAN: You don't wanna hurt the boy, Harvey.

- DENT: It's not about what I want, it's about what's fair! You thought we could be decent men in an indecent time. But you were wrong. The world is cruel. And the only morality in a cruel world...is chance. Unbiased. Unprejudiced. Fair.

No es posible ser un hombre decente en tiempos indecentes. Pero el que se equivoca es Harvey, Batman tenía muy claro desde el principio que no se puede ser decente en un mundo indecente. Y que no es posible luchar contra el crimen sólo con las armas legales, pues esta lucha está vigilada por organismos internacionales y por la opinión pública, y conduce directamente hacia la esquizofrenia provocada por la tensión existente entre la obtención de resultados y el mantenimiento de las normas legales.

Como veremos, en *The Dark Knight Rises* se describe en qué se convertiría la sociedad estadounidense si este poder oscuro, manejado por el gobierno a través de sus agencias de espionaje que tan bien encarna Batman, dejara de existir. El último fiasco en que, sin saberlo, se convierte Harvey Dent, fiasco perpetrado por Batman y Jim Gordon, es el de convertir al caballero blanco de Gotham en héroe y mártir, y a la vez demonizar al caballero oscuro. Batman, el “outlaw hero”, es perseguido desde la muerte de Harvey Dent por las renovadas instituciones de la policía y los medios de comunicación, y cuelga su capa y su armadura durante ocho años, como se encargan varios personajes de resaltar, hasta en cuatro ocasiones, a lo largo de la película:

- ALCALDE (discurso público): Harvey Dent's uncompromising stand against organized crime had made Gotham a safer place than it was at the time of his death, eight years ago.
- GORDON: You have something you want to ask me?
- BLAKE: It's about that night. This night, eight years ago. The night Dent died. The last confirmed sighting of the Batman.
- DAGGETT (sobre la reaparición de Batman): Eight years, and he has to pick tonight.
- BLAKE: Those men locked up for eight years in Blackgate. and denied parole under the Dent Act, it was based on a lie.

¿A qué viene esta insistencia por resaltar que han pasado ocho años desde la demonización y desaparición de Batman de la escena pública? Pues quizás se deba a que ocho años es la suma de dos legislaturas presidenciales, por ejemplo, presumiblemente, las de Barack Obama, 2008-2012 y 2012-2016. O las de su antecesor demócrata en el puesto, Bill Clinton, que impuso durante su mandato la famosa *pax americana*. Tras ocho años de inactividad, en la sombra, la vuelta de Batman se hace absolutamente necesaria, ya que durante estos ocho años de relajamiento en la guerra contra el terror, la “Liga de las Sombras” ha socavado los cimientos de la civilización occidental, con Gotham a la cabeza, creando un ejér-

cito terrorista oculto, literalmente, bajo las calles de la ciudad. Y lo ha hecho sin que nadie se de cuenta, engañando a todos, menos al Comisario Gordon, que conoce la verdad sobre Dent y se mantiene siempre alerta contra el crimen.

2.4. Bane

El nuevo supervillano, otra vez sin rostro, tiene, como el Joker, una presentación estelar y de alto significado simbólico. Desde el primer momento, Bane es relacionado con el terrorismo islamista gracias a la auto-inmolación dentro de un avión que uno de sus fanáticos seguidores acepta sin rechistar. El pobre suicida de mirada perdida se despide evocando la vida tras la muerte, y sacrifica su cuerpo para salvación de su alma:

- BANE: No! They expect one of us in the wreckage, brother.
- ACÓLITO SUICIDA: Have we started the fire?
- BANE: Yes, the fire rises.

La evocación del 11/S es de nuevo bastante clara: un terrorista suicida que tiene que ser encontrado en el avión estrellado. ¿Por qué? Porque el agente de la CIA ha pasado un plan de vuelo a la Agencia en el que sólo aparecen el profesor Pavel y uno de los terroristas, además de él y sus hombres. Presumiblemente, entre los restos del avión estrellado se reconocerán los distintos ADNs, como en el 11/S.

Además, en esta tercera entrega de la trilogía se vuelve a escenificar el ataque a un centro económico estadounidense, el financiero en este caso: Wall Street.

Fradley, McGowan, Fisher y White hacen diversas interpretaciones sobre el personaje de Bane y el poder que ejerce sobre sus acólitos, lecturas que no reseñaremos aquí.

Sí mencionaremos la idea de Fisher y White de que les parece irreconciliable su proyecto emancipador con el proyecto fascista de incinerar Gotham: “How could Bane be engaged in a emancipatory project if in the end he will resume his mentor R's as al Ghul's fascist project of cleansing the city by incinerating it?”.

Esta pregunta nos muestra la utilidad de una perspectiva de análisis cinematográfico que tenga en cuenta la transmisión de ideología y la propaganda encubierta.

Porque desde este punto de vista, la respuesta a la pregunta es más que obvia: ¡Precisamente ese es el objetivo!

Lo que hace la película de Nolan, y que ni Fisher ni White ven, es precisamente relacionar ambos proyectos, con la presumible intención de criminalizar los proyectos emancipadores como una forma de locura destructiva de la civilización.

En un breve artículo postado en julio de 2012, titulado “The Dark Knight Rises A Fascist?”, el autor, Karthick RM, se pregunta por qué el tratamiento que se da a Bane es tan duro comparado con la relativa clemencia con que se trata al Joker en la película anterior.

La respuesta que da el autor es que, mientras que el Joker, descrito como más allá de la moral y los sentimientos, es connotado con la pura anarquía, Bane es descrito como un luchador social y connotado con una organización político-social alternativa. La diferencia entre ambos, según Karthick, es que el Joker es un personaje absolutamente irreal con el que nadie en su sano juicio puede identificarse, mientras que Bane tiene un perfil revolucionario con el cual muchos y muchas se identificarían plenamente.

Es decir, que desde el punto de vista de los poderes establecidos, el Joker es un fantasma, puro humo, una construcción mediática del arquetipo de terrorista sádico, sanguinario, y sin más motivo que la destrucción por la destrucción. Mientras que, por otro lado, Bane, no es un fantasma, es un personaje reconocible, por ejemplo, en las manifestaciones o en la acampada Occupy Wall Street.

Bane es un revolucionario, o al menos aparenta serlo, alguien que supuestamente quiere mejorar el mundo y empieza tomando por la fuerza uno de los centros del poder capitalista mundial: Wall Street. (Cfs por ejemplo O’Neil, T., *Dark Knight and Occupy Wall Street: The Humble Rise*). En definitiva, mientras que el Joker justi-

fica con su existencia el ejercicio del poder para combatirlo, Bane, lo que hace con su discurso, es poner en duda la idoneidad y justicia de este poder. Es alguien, entonces, realmente peligroso para el *statu quo* y el poder establecido.

Bane representa al enemigo interno, que pretende subvertir el orden natural de las cosas. Al contrario que el Joker, cuya verborrea lamentable, mentirosa e incongruente impiden dotar de un hilo lógico a su discurso y sus motivaciones, Bane tiene un discurso cierto y certero.

Sus denuncias a la injusticia del sistema son incontestables, pero (como casi todos los revolucionarios, descritos desde el prisma de la cultura conservadora) ocultan bajo su discurso motivaciones rastreras y un ansia ilimitado de poder.

La “dictadura del proletariado en Gotham”, como la califica Zizek en su artículo homónimo, está en las antípodas de un re-establecimiento de la justicia. Lo que observamos es revanchismo, incompetencia, depredación y el desastre total.

3. EL MARCO AMIGO-ENEMIGO EN LA POLÍTICA CONSERVADORA ESTADOUNIDENSE

La principal conclusión del análisis realizado es que la trilogía de Nolan se inserta, efectivamente, en la práctica hollywoodiense de caracterizar a los villanos de forma que evoquen a enemigos o rivales políticos del país o de la ideología sustentada por la película en cuestión.

Ra's al Ghul y el Joker encarnan dos versiones del terrorismo internacional. El primero evoca a un grupo terrorista determinado y tiene un carácter externo, la amenaza llega allende las fronteras. El segundo evoca al terrorismo globalizado y tiene un carácter nebuloso, capaz de alcanzar la intimidad de todas las instituciones políticas estadounidenses. Ambos son enemigos políticos del país.

La situación es distinta con respecto a Harvey Dent y Bane. El primero es un producto de la propia sociedad estadounidense, un político de apariencia liberal que acaba convertido en el

peor enemigo íntimo de la sociedad: es el único en la trilogía que llega al punto de intentar asesinar a un niño delante de su padre.

La aparente filiación política del segundo es más que evidente. Bane se presenta a sí mismo como liberador de los oprimidos, como revolucionario que persigue instaurar un orden económico y social más justo. Aunque en realidad es el peor de todos en términos de alcance, el único que busca la destrucción total.

Ambos son enemigos políticos internos, encarnaciones de la política liberal del partido Demócrata y de la izquierda “radical” que prepara su revolución al socaire de la pasividad liberal. Jonathan Crane, el Espantapájaros, y Talia al Ghul/Miranda Tate se enmarcan entre estos enemigos internos, representando uno la permisividad de las leyes e invocando por ello la necesidad de una mayor dureza, y evocando la otra las posturas ecoterroristas que encarnó su padre en los cómics de los años 80.

La segunda conclusión que podemos extraer,

entonces, es que la ideología que sustenta la trilogía de Nolan es netamente conservadora. La razón es que el círculo de villanos caracterizados en la misma incluye desde los enemigos tradicionales y fácilmente detectables (el terrorismo), hasta la extrema izquierda y los ecologistas, pasando por los supuestos aliados liberales que presiden algunas instituciones e incluso el gobierno durante periodos de ocho años.

Quizás el antecedente más directo de conservadurismo político en la filmografía de Nolan sea *Memento*, donde el protagonista, Leonard, toma la decisión consciente de olvidar que ya ha vengado a su esposa para seguir limpiando las calles de criminales. Asume así una posición de justiciero por encima de la ley, una figura que es buque insignia de la ficción conservadora. Aquí, de nuevo, el trauma de la violación (y supuesto asesinato) de su esposa convierte al personaje en un vengador implacable. Un caso similar al de Ra's al Ghul. Y por supuesto, muy parecido al de Batman.

BIBLIOGRAFÍA

- BLACK, Gregory. D. *Hollywood censurado*, Cambridge University Press, Madrid, 1999.
- BIRKENSTEIN, Jeff. F.; RANDELL, Karen. A. *Reframing 9/11: Film, Popular Culture and the War on Terror*, Bloomsbury, Londres, 2010.
- BISKIND, Peter. *Seeing Is Believing. Or How Hollywood Taught Us To Stop Worrying And Love The 50s*, Bloomsbury, Londres, 2001.
- COMA, J. *Las películas de la caza de brujas*, Madrid, Notorius, 2007.
- DINI, Paul.; TIMN, Bruce. *Mad Love.*, DC, Nueva York, 1994.
- DOHERTY, Thomas. *Pre-Code Hollywood. Sex, Immorality, and Insurrection in American Cinema 1930-1934*, Columbia University Press, Nueva York, 1999.
- FISHER, Mark. y WHITE, Rob. "The politics of «The Dark Knight Rises»: a discussion". *Film Quarterly*. (<http://www.filmquarterly.org/2012/09/the-politics-of-the-dark-knight-rises-a-discussion/>), accedido 11/12/2014.
- FRADLEY, Martin. "What Do You Believe In? Film Scholarship and the Cultural Politics of the Dark Knight Franchise", *Film Quarterly*, 66, 3 (2013), pp 15-27. DOI: 10.1525/fq.2013.66.3.15
- HASSLER-FOREST, Dan. *Capitalist Superheroes: Caped Crusaders in the Neoliberal Age*, John Hunt Publishing-Zero Books, Winchester/Washington, 2012.
- ITIER, E. "Christian Bale, Anne Hathaway & The Stars of Batman's Final Chapter". *Buzzine*, 19 de julio de 2012.
- KARTHICK RM. "The Dark Knight Rises a 'Fascist'?" (<https://wavesunceasing.wordpress.com/2012/07/>), accedido 11/12/2014.
- KELLNER, Douglas. *Cinema Wars: Hollywood Film and Politics in the Bush-Cheney Era*, Wiley-Blackwell, Hoboken, NJ, 2010.
- KIMMEL, D. M. (2008). "The Batman we deserve", en PORTER, Alan. J. (Ed) *Batman Unauthorized: Vigilantes, Jokers, and Heroes in Gotham City* (pp 157-170), Dallas, BenBella Books.
- GRIFFIN, David R. *The New Pearl Harbor: Disturbing Questions About the Bush Administration and 9/11*, Arris, Gloucestershire, 2008.
- LEWIS, Randolph. "The Dark Knight of the American Empire", *Jump Cut: A Review of Contemporary Media*, 51, primavera, 2009.
- MARANO, Michael. "Ra's al Ghul: Father Figure as Terrorist", en PORTER, Alan. J. (Ed) *Batman Unauthorized: Vigilantes, Jokers, and Heroes in Gotham City* (pp 69-84), BenBella Books, Dallas, 2008.
- McGOWAN, Todd. "The exceptional darkness of The Dark Knight", *Jump Cut: A Review of Contemporary Media*, 51, primavera, 2009.
- McGOWAN, Todd. "Should the Dark Knight have risen?", *Jump Cut: A Review of Contemporary Media*, 54, otoño, 2012.
- MOORE, Alan; BOLLAND, Brian. *The Killing Joke*, DC, Nueva York, 1998.
- O'NEIL, Tyler. "Dark Knight and Occupy Wall Street: The Humble Rise", *Hillsdale Natural Law Review*, (<http://hillsdalenaturallawreview.com/2012/07/21/dark-knight-and-occupy-wall-street-the-humble-rise/>), accedido 11/12/2014.
- PEARSON, Roberta. E.; URICCHIO, William. *The Many Lives of the Batman. Critical Approaches to a Superhero and His Media*, Routledge, Nueva York, 1991.
- PORTER, Alan. J. (Editor). *Batman Unauthorized: Vigilantes, Jokers, and Heroes in Gotham City*, BenBella Books, Dallas, 2008.
- RAY, Robert. B. *A Certain Tendency of the Hollywood Cinema, 1930-1980*, Princeton University Press, Nueva Jersey, 1985.
- RYAN, Michael; KELLNER, Douglas. *Camera Politica. The Politics and Ideology of Contemporary Hollywood Films*. Bloomington, Indiana University Press, 1990.
- SARDAR, Ziauddin. y DAVIES, Merryl. W. *¿Por qué la gente odia EE.UU.?*, Gedisa, Barcelona, 2009.
- SCHMITT, Carl. *El concepto de lo político*, Alianza Editorial, Madrid, 1991.
- SHAHEEN, Jack G. (2001). *Reel Bad Arabs: How Hollywood Vilifies a People*. Nueva York, Olive Branch Press.
- TAYLOR, R. B. (2008). "Keeping It Real in Gotham". En PORTER, Alan. J. (Ed) *Batman Unauthorized: Vigilantes, Jokers, and Heroes in Gotham City* (pp 7-15), Dallas, BenBella Books.
- TOH, Justine. "The Tools and Toys of the War (on Terror): Consumer Desire, Military Fetish, and Regime Change in Batman Begins". En BIRKENSTEIN, Jeff. F. y RANDELL, Karen. A. *Reframing 9/11: Film, Popular Culture and the War on Terror*, Bloomsbury, Londres, 2010.
- TYREE, J. M. "American Heroes". *Film Quarterly*, 62,3 (2009), pp 28-34.
- VALANTIN, Jean-Michel. (2008). *Hollywood, el Pentágono y Washington. Los tres actores de una estrategia global*. Barcelona, Laertes.
- WHITE, Rob. "Send in the cyborgs", *Film Quarterly*, 62, 3 (2009), pp 4-7.
- WHITFIELD, Stephen. J. *The Culture of the Cold War*. The Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1991.
- ZIZEK, Slavoj. "Dictadura del proletariado de Gotham City", *El Viejo Topo*, 297, 2012, pp 50-57.