



TESIS DOCTORAL

Las narrativas de la crisis en la trilogía de Batman de Christopher Nolan

Autor:
Raúl Álvarez Gómez

Tesis doctoral dirigida por:
Araceli Rodríguez Mateos
Antonio Sánchez-Escalonilla García-Rico

DEPARTAMENTO DE CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN, LENGUAJE, CULTURA Y
ARTES, CIENCIAS HISTÓRICO-JURÍDICAS Y HUMANÍSTICAS Y LENGUAS
MODERNAS

FACULTAD DE CIENCIAS JURÍDICAS Y SOCIALES

Madrid, 2017

RESUMEN

Esta tesis analiza la trilogía de Batman dirigida por Christopher Nolan –*Batman Begins* (2005), *El caballero oscuro* (*The Dark Knight*, 2008) y *El caballero oscuro: La leyenda renace* (*The Dark Knight Rises*, 2012)– atendiendo a una triple perspectiva psicológica, sociológica y narrativa-cinematográfica que considera los filmes de la saga como ejemplo de las narrativas de la crisis. En síntesis: expresiones filmicas que reflejan de forma directa o alegórica las inquietudes sociopolíticas de un momento histórico convulso. De 2005 a 2012 se da un periodo sensible que asiste a fenómenos como la amenaza del terrorismo, una crisis económica y el auge de los populismos.

La principal hipótesis de trabajo considera que Batman es el superhéroe por antonomasia de los periodos de crisis. Su conducta ante las amenazas de Gotham, su código moral y ético, sus principios sobre la ley y la justicia, y sus vínculos con el resto de personajes permiten trazar un mapa de las cuestiones políticas, sociales y económicas a debate en cada periodo histórico de crisis en Estados Unidos.

El modelo de análisis se apoya, por un lado, en el estudio de las claves sociopolíticas del contexto histórico de su producción, y, por otro, en el estudio de los elementos cinematográficos (escenas y retórica audiovisual), narrativos (personajes y tramas argumentales) e icónicos (cómic, películas precedentes y novelas) que definen la propuesta de cada película analizada en esta tesis. El marco del trabajo está constituido por tres áreas científicas: los Estudios Culturales, la Narrativa Cinematográfica y la Historia del Cine.

El personaje de Batman ha sido objeto de estudio académico por parte de diversas disciplinas, desde la sociología y la psicología hasta la filosofía y la narrativa. Destacan trabajos como *The Many Lives of the Batman*, de Roberta E. Pearson y William Urrichio; *Batman Unmasked: Analyzing a Cultural Icon*, de Will Brooker; *Hunting the Dark Knight: Twenty-First Century Batman*, también de Will Brooker; *Batman and Psychology: A Dark and Stormy Knight*, de Travis Langley, y *Batman and Philosophy: The Dark Knight of the Soul*, de Mark D. White y Robert Arp. Sus lecciones tratan de responder a la siguiente pregunta: ¿qué significa Batman para los lectores y espectadores de sus aventuras en todo el mundo?

A Araceli y Marian, mi mayor aventura...

ÍNDICE

Introducción	19
---------------------	----

PRIMERA PARTE: ARQUETIPOS Y GÉNEROS DE LAS NARRATIVAS DE LA CRISIS EN HOLLYWOOD

1. Narrativas de la crisis en Hollywood entre 1929 y 1939	37
1.1. El impacto económico de la Gran Depresión	38
1.2. El impacto social de la Gran Depresión	40
1.3. El cine en los años duros de la Gran Depresión: 1930-1932	43
1.3.1. Las películas de fugitivos heroicos	43
1.3.2. Las películas de gánsteres carismáticos	44
1.3.3. Las películas de <i>easy virtue women</i>	46
1.3.4. Las películas de políticos y abogados corruptos	47
1.3.5. Las películas de periodistas sin ética	49
1.4. El cine durante el New Deal: 1933-1939	50
1.4.1. De la National Industry Recovery a la Wagner Act	51
1.4.2. La influencia del Código Hays	53
1.4.3. El cine de John Ford	54
1.4.4. Las fábulas morales de Frank Capra	57
1.4.5. Las películas protagonizadas por <i>G Men</i>	60
1.4.6. Las películas de fiscales honrados	61
1.4.7. La comedia y el musical	62
1.4.8. El cine de aventuras	64
1.5. Conclusiones	65

2. Narrativas de la crisis en Hollywood entre 1967 y 1983	67
2.1. El cine clásico de Hollywood	68
2.2. El ocaso de los grandes estudios de Hollywood	71
2.3. El nacimiento del Nuevo Hollywood: 1967-1969	72
2.4. Arquetipos dramáticos y formales del Nuevo Hollywood	75
2.4.1. La figura del antihéroe libertario	77
2.4.2. El hogar disfuncional	77
2.4.3. La mujer emancipada	78
2.4.4. El cuestionamiento de la patria y el capitalismo	79
2.4.5. La retórica audiovisual del Nuevo Hollywood	80
2.5. La decadencia del American Way of Life: 1969-1977	81
2.5.1. El cine de John Frankenheimer	83
2.5.2. El cine de Sidney Lumet	86
2.5.3. El cine de Alan J. Pakula	87
2.6. El contraataque de la New Right: 1977-1983	89
2.7. El cine de acción y la figura de los <i>actioners</i>	91
2.7.1. Las películas de justicieros urbanos	92
2.7.2. Las películas sobre la guerra de Vietnam	93
2.7.3. Las películas sobre amenazas terroristas	94
2.7.4. Las películas sobre traficantes de droga	95
2.7.5. Las películas sobre la amenaza de la Unión Soviética	96
2.7.6. El cine juvenil de entretenimiento	98
2.8. Conclusiones	99
3. Narrativas de la crisis en Hollywood entre 2001 y 2016	101
3.1. George Bush y la ‘guerra contra el terror’	102
3.2. Películas anticipativas de la crisis a finales de los años noventa	104
3.2.1. <i>En honor a la verdad</i> (1996)	105
3.2.2. <i>Estado de sitio</i> (1998)	106
3.2.3. <i>Arlington Road</i> (1999)	107
3.2.4. <i>Reglas de compromiso</i> (2000)	108

3.3. La respuesta de Hollywood a los atentados del 11-S	109
3.4. La crisis del cambio de siglo en los géneros populares	110
3.4.1. El tratamiento de las guerras de Irak y Afganistán	112
3.4.1.1. Películas patrióticas sobre conflictos actuales	112
3.4.1.2. Películas patrióticas sobre conflictos del pasado	114
3.4.1.3. Películas críticas hacia la guerra de Irak	115
3.4.2. El cine retrata los atentados del 11-S	120
3.4.2.1. <i>World Trade Center</i> (2006)	121
3.4.2.2. <i>United 93</i> (2006)	122
3.4.3. El <i>thriller</i> de conspiraciones dentro de Estados Unidos	124
3.4.3.1. La saga Bourne	125
3.4.3.2. <i>Michael Clayton</i> (2007)	127
3.4.3.3. <i>El mensajero del miedo</i> (2004)	128
3.4.4. El <i>thriller</i> de conspiraciones fuera de Estado Unidos	128
3.4.4.1. <i>El jardinero fiel</i> (2005)	129
3.4.4.2. <i>Syriana</i> (2005)	130
3.4.4.3. <i>Red de mentiras</i> (2008)	131
3.4.5. La representación de la banca internacional	132
3.4.5.1. <i>The International / La sombra del poder</i>	133
3.4.6.- La representación de la crisis económica	134
3.4.6.1. <i>The Company Men</i> (2010)	135
3.4.6.2. <i>Margin Call</i> (2011)	136
3.4.6.3. <i>El lobo de Wall Street</i> (2013)	137
3.4.6.4. <i>Money Monster</i> (2015)	139
3.5.- Conclusiones	140

SEGUNDA PARTE:
CLAVES DRAMÁTICAS, FORMALES Y TEMÁTICAS DEL CINE DE
SUPERHÉROES

4. La renovación del cine de superhéroes	145
4.1. El terror, la ciencia-ficción y la aventura de acción	147
4.2. Los superhéroes, al rescate de EE.UU. y el mundo	150
4.2.1. Los héroes felices de Marvel	151
4.2.1.1. Marvel Cinematic Universe (MCU)	153
4.2.1.2. Claves dramáticas del MCU	154
4.2.1.3. Claves formales del MCU	156
4.2.1.4. Claves temáticas del MCU	157
4.2.2. Los héroes sombríos de DC	159
4.2.2.1. DC Extended Universe (DCEU)	162
4.2.2.2. Claves dramáticas del DCEU	163
4.2.2.3. Claves formales del DCEU	165
4.2.2.4. Claves temáticas del DCEU	166
4.3. Conclusiones	168
5. El cine alegórico de Steven Spielberg tras los atentados del 11S	171
5.1. <i>A.I. Inteligencia Artificial</i> (2001)	172
5.2. <i>Minority Report</i> (2002)	174
5.3. <i>Atrápame si puedes</i> (2002)	176
5.4. <i>La terminal</i> (2004)	177
5.5. <i>La guerra de los mundos</i> (2005)	179
5.6. <i>Múnich</i> (2005)	181
5.7.- Conclusiones	183

TERCERA PARTE:
ANÁLISIS DE LA TRILOGÍA DE BATMAN DE CHRISTOPHER NOLAN

6. Cronología de Batman en los medios de comunicación	187
6.1. Atributos creativos, épico-antropológicos y genéricos de Batman	188
6.1.1. Atributos creativos	189
6.1.2. Atributos épico-antropológicos	190
6.1.3. Atributos genéricos	192
6.2. Los años cuarenta: Robin entra en acción	193
6.3. Los años cincuenta: la censura entra en escena	195
6.4. Los años sesenta: Batman conquista la televisión	198
6.5. Los años setenta: la amenaza de Ra's al Ghul	199
6.6. Los años ochenta: el caballero oscuro	201
6.7. Los años noventa: Batman en el precipicio	203
6.8. Los años 2000-2016: El Batman de Nolan	205
6.9. Conclusiones	208
7. <i>Batman Begins</i>: Un héroe traumatizado	211
7.1. Génesis de la película	213
7.2. Una historia de origen: El héroe de las mil máscaras	214
7.2.1. La partida	216
7.2.1.1. La llamada de la aventura	217
7.2.1.2. La ayuda sobrenatural	218
7.2.1.3. El cruce del primer umbral	219
7.2.1.4. El vientre de la ballena	220
7.2.2. La iniciación	221
7.2.2.1. El camino de las pruebas	221
7.2.2.2. El encuentro con la diosa	222
7.2.2.3. La reconciliación con el padre	224
7.2.2.4. Apoteosis	225

7.2.3. El regreso	227
7.2.3.1. La negativa al regreso	227
7.2.3.2. La huida mágica	228
7.2.3.3. El cruce del umbral del regreso	229
7.2.3.4. Libertad para vivir	230
7.3. Una historia realista: de <i>Batman: Año uno</i> a <i>Blade Runner</i>	231
7.3.1. La influencia dramática y temática de <i>Batman: Año uno</i>	232
7.3.2. La influencia estética de <i>Blade Runner</i>	237
7.4. Batman en el amanecer post-11S	239
7.5. Batman y la superación de un trauma	244
7.6.- Batman y la amenaza del terrorismo	250
7.6.1. Ra's al Ghul o la destrucción calculada	251
7.6.2. El Espantapájaros o el caos desbocado	255
7.7. Batman, ¿un justiciero o un verdugo?	259
7.7.1. Carmine Falcone y Rachel Dawes	261
7.8. Conclusiones	266
8. <i>El caballero oscuro: Un mundo nuevo y amenazador</i>	269
8.1. Génesis de la película	271
8.2. Anarquía cinematográfica: de <i>La broma asesina</i> a <i>Heat</i>	273
8.2.1. <i>Batman: La broma asesina</i>	274
8.2.2. La influencia de <i>Heat</i> y el <i>neo-noir</i>	282
8.2.3. Gotham, de espacio gótico a ciudad realista	284
8.2.4. Gotham, ciudad de fantasmas	286
8.3. El Joker, agente del caos	288
8.3.1. Breve historia del Joker en los cómics y el cine	289
8.3.2. Un villano sin identidad	292
8.3.3. Maquillaje y vestuario del Joker	294
8.3.4. Las biografías inventadas del Joker	296
8.3.5. Un villano sin motivaciones	298
8.3.6. Un embajador nihilista de la anarquía	301
8.4. El caballero blanco: la perversión moral de Harvey Dent	304

8.4.1.- La justicia es una cuestión de azar	306
8.5. El caballero oscuro: la ambigüedad moral de Batman	308
8.5.1. La respuesta de Batman al terrorismo del Joker	310
8.5.2. El rescate frustrado de Harvey Dent y Rachel Dawes	312
8.5.3. El atentado de los ferris	315
8.5.4. Batman, entre la realidad y el mito	317
8.6. Conclusiones	319
9. La leyenda renace: El Apocalipsis es real	323
9.1. Génesis de la película	326
9.2. Apocalipsis: de <i>Historia de dos ciudades</i> a <i>La caída del murciélago</i>	328
9.2.1. La influencia dramática de <i>Historia de dos ciudades</i>	330
9.2.1.1. Adaptación de la novela a la película	332
9.2.1.2. El valor simbólico de la máscara de Batman	336
9.2.2. La influencia temática de <i>Batman: La caída del murciélago</i>	339
9.2.2.1. Adaptación del cómic a la película	340
9.2.2.2. Muerte y resurrección en <i>La leyenda renace</i>	345
9.3. Imaginarios apocalípticos de la crisis	348
9.3.1. El espectáculo del terrorismo	349
9.4. Bane, ¿un revolucionario o un terrorista?	352
9.4.1. El atentado en el estadio de Gotham	355
9.5. Miranda, la ilusión del equilibrio mundial	356
9.6. Batman, muerte y resurrección de un mito	360
9.6.1. La verdad más allá de la máscara	363
9.6.2. Las transformaciones del héroe	364
9.7. Conclusiones	374
10. Conclusiones finales	379
Bibliografía	395
Anexos	413

Una máscara nos dice más que un rostro.

Pluma, lápiz y veneno, de Oscar Wilde

Introducción

El cine de superhéroes es una de las expresiones más importantes de la cinematografía contemporánea de Hollywood. Por volumen de producción –solo de 2008 a 2016 se estrenaron treinta y seis películas protagonizadas por personajes de DC-Warner y Marvel-Disney– y por cifra de recaudación en la taquilla mundial –más de diez billones de dólares americanos–, estas películas constituyen la principal oferta de entretenimiento del cine comercial que se realiza en Estados Unidos.

El panorama, salvo catástrofe económica, no tiene visos de cambiar en los próximos años. Hasta 2022, las dos compañías más importantes de este subgénero de acción y aventura, DC-Warner y Marvel-Disney, tienen previsto estrenar casi treinta películas que continúan o inauguran algunas de las sagas más populares de tebeos que venden bajo sus sellos editoriales.

El impacto de los ficciones de superhéroes en el ámbito del audiovisual cobra mayor relevancia aún si sumamos las decenas de series de televisión –animadas y de acción de real– y videojuegos que, cada año, completan un universo transmedia que consumen millones de personas en todo el mundo a través de soportes tan diversos como móviles, tabletas, pantallas de televisión y salas de cine.

El peso económico y el alcance entre la audiencia de estas películas, por tanto, constituye por sí mismo un interesante motivo de estudio académico. Por dos razones.

Primera, porque puede aportar información valiosa sobre la deriva comercial de Hollywood en una época en la que el cine compite con otros medios de entretenimiento popular; fundamentalmente internet y los videojuegos. Y segunda, porque ofrecería una visión de los temas, valores y mensajes que transmite al mundo el cine norteamericano.

Abundan los análisis sobre la industria cinematográfica de Hollywood que atienden a esta doble perspectiva, centrados en épocas pasadas o más recientes. Pero son menos los que se ocupan en concreto del cine de superhéroes como manifestaciones de un cierto estado de la cuestión sociopolítica, en Estados Unidos o en otro país. Aunque ya Umberto Eco en la década de los años sesenta llamó la atención sobre la influencia de los héroes en la cultura popular de masas, haciendo hincapié particular en la dimensión mítica y social de Superman, lo cierto es que desde entonces buena parte de los estudios académicos que abordan estos personajes se han limitado a señalar su naturaleza de divertimento en el seno de una industria meramente crematística. En el mejor de los casos, se plantea una aproximación desde un ámbito específico del conocimiento, como la psicología, la filosofía, la estética y la narrativa.

Esta tesis pretende reivindicar el valor del cine de superhéroes como un tipo de producciones que, en casos puntuales, trasciende su impronta comercial para reflejar, de forma alegórica, algunas de las cuestiones más significativas del contexto histórico de Estados Unidos, marcado desde el inicio de nuevo siglo por una triple crisis de carácter social, institucional y económico.

El periodo estudiado comprende la última década y media (2001 a 2016), la que abarca desde los atentados del 11S hasta el final de la presidencia de Barack Obama, etapa que coincide con el éxito comercial de estas películas en todo el mundo. El trauma que causan los propios ataques terroristas de Al Qaeda, la crisis económica que sigue a la caída de Lehman Brothers, el auge de los populismos, las tensiones entre Oriente y Occidente, el cuestionamiento del capitalismo o el calentamiento global son preocupaciones y debates que en estos años saltaron de la arena política al cine.

Los estudios clásicos de Siegfried Kracauer (*De Caligari a Hitler. Una historia psicológica del cine alemán*), Marc Ferro (*Cine e historia*) y Pierre Sorlin (*Historia del cine e historia de las sociedades*) sobre las relaciones entre cine e historia constatan que las películas, como productos culturales ligados a su época, incorporan a su discurso

ciertas claves contemporáneas, de manera consciente o inconsciente, intencionada o alegórica, que permiten conocer las inquietudes políticas, económicas, sociales y culturales de su tiempo.

Kracauer propone una lectura psicoanalítica, hoy superada, que sin embargo sigue resultando de interés para rastrear el modo en que el cine refleja los miedos, traumas y ansiedades de una sociedad en un momento concreto. Ferro, desde la historia, y Sorlin, desde la sociología, apuntan que las películas son medios valiosos para estudiar las particularidades sociopolíticas del presente histórico de una producción.

Hay sin embargo una tendencia evidente, dada la escasez de análisis académicos al respecto, a devaluar el cine de superhéroes como una expresión legítima, siquiera en el ámbito simbólico, de cuestiones que generalmente sí se reconocen en películas documentales o de autor, consideradas más artísticas o comprometidas porque enuncian directamente sus postulados. En contraste, pareciera que el cine de superhéroes es inopinadamente plano y simple, interesado solo en amasar millones en la taquilla internacional.

La presente investigación trata de aportar una mirada nueva a esta consideración mediante el estudio de la trilogía de Batman (2005-2012), dirigida por Christopher Nolan, prestando interés a su relación con las llamadas narrativas de la crisis. Es decir, en qué medida el cine de superhéroes –o al menos una parte importante del mismo– es capaz de articular un discurso crítico sobre el presente, invitando al espectador a reflexionar sobre problemáticas que componen el fondo dramático de la tradicional lucha entre el bien y el mal que plantean sus tramas. No todo el cine de superhéroes se mira en el espejo de la realidad, del mismo modo que no todo el cine de *qualité* propone agudos pensamientos. Pero sí hay productos concretos, y el Batman de Nolan es un poderoso ejemplo, que demuestran la validez de estas narrativas para recrear debates complejos sobre un tema.

El hecho de que estas películas sean vistas por millones de personas en todo el mundo es otro motivo añadido para valorar, desde un punto de vista académico, su capacidad como transmisores de los miedos, dudas, certezas e inseguridades que rodean la discusión de temas en ámbitos como la política o la economía.

El propio Christopher Nolan respalda y tiene fe en esa facultad del cine de superhéroes. En una entrevista para BBC América, el director declaró: “Como cineasta, sentí la responsabilidad de crear un entretenimiento, algo que la gente pudiera ver desde la distancia y disfrutar, pero también, como artista, sentí la responsabilidad de ser honesto acerca de mis miedos. Y entre esos miedos está la idea del terrorismo, puesto que (*Batman Begins*) era un film de acción ambientado en una gran ciudad de Estados Unidos después del 11S” (Hechinger, 2012).

Esta tesis, además, quiere destacar la pervivencia y la vigencia en el tiempo de unos arquetipos, los superhéroes, que entierran sus raíces en la Antigüedad clásica. ¿Por qué en la actualidad estos personajes siguen protagonizando, con gran éxito, historias ejemplares según unos patrones dramáticos y narrativos establecidos hace más de tres mil años? ¿Qué cualidades los convierten en reclamos tan atractivos para la audiencia? Muchos trabajos abordan esta cuestión desde el análisis épico y psicológico de los mitos. Esto es, ¿qué valores encarnan y qué significan para el lector y/o espectador de sus proezas? Joseph Campbell (*El héroe de las mil caras*), Karl Kerényi (*Los héroes griegos*), Carl Gustav Jung (*Arquetipos e inconsciente colectivo*) y Carlos García-Gual (*Mitos, viajes, héroes*) son algunos de los autores que han abordado este interrogante de un modo más prolijo.

Sin embargo, se echan en falta estudios que se ocupen de la validez de los héroes como arquetipos dramáticos desde un enfoque multidisciplinar que tenga en cuenta las que acaso sean las tres aproximaciones más significativas a su carácter mítico-ficcional: la psicológica, la sociológica y la narrativa-cinematográfica. Este trabajo se propone precisamente analizar el cine de superhéroes contemporáneo, mediante el ejemplo del Batman de Christopher Nolan, a partir de esa triple mirada disciplinar para reivindicar el potencial de los arquetipos heroicos como alegorías de un contexto histórico de crisis. La noción de crisis es muy importante, pues es en momentos convulsos cuando la ficción, incluida sus manifestaciones más comerciales, mira a los ojos de la realidad.

Objeto y objetivos

El núcleo de trabajo de esta tesis es la trilogía cinematográfica de Batman dirigida por Christopher Nolan. *Batman Begins* (2005), *El caballero oscuro* (*The Dark Knight*, 2008) y *El caballero oscuro: La leyenda renace* (*The Dark Knight Rises*, 2012) son los títulos que forman una saga que se encuentra entre las franquicias más exitosas del cine de superhéroes contemporáneo. El respaldo unánime de la crítica y sus lucrativos resultados en la taquilla mundial –las películas recaudaron en total más de dos mil cuatrocientos sesenta millones de dólares– la convirtieron en un producto que atrajo la atención de millones de personas en todo el mundo.

Para un estudio académico, esta circunstancia multiplica el valor de las posibles lecturas sociopolíticas que sugiere cada película, pues su público natural, y por tanto el alcance y la difusión de sus planteamientos, superan a priori el de otras producciones audiovisuales más modestas. En otras palabras, una película comercial de superhéroes que trate cuestiones propias de la realidad histórica del momento de su estreno tiene un impacto sobre la audiencia cuantitativamente mayor que el de un documental o un drama de ficción que aborde el mismo tema. Por eso es tan importante prestar atención académica a aquellas películas comerciales, y en especial las de superhéroes, que hablan de su tiempo.

Este estudio analiza la trilogía de Batman atendiendo a una triple perspectiva psicológica, sociológica y narrativa-cinematográfica que considera los filmes de la saga como ejemplo de las llamadas narrativas de la crisis. En síntesis: expresiones fílmicas que reflejan de forma alegórica las inquietudes sociopolíticas de un momento histórico convulso. De 2005 a 2012, el arco temporal que abarcan las tres películas, se da un periodo particularmente sensible –fundamentalmente en Estados Unidos pero también en buena parte de Europa– que asiste a fenómenos como la creciente amenaza del terrorismo yihadista, la crisis económica y financiera que explota en 2008 o el auge de los populismos de derechas e izquierdas.

Las películas de Christopher Nolan se hacen eco de estas y otras cuestiones contemporáneas ofreciendo un imaginario dramático y audiovisual que evoca de forma alegórica el escenario de crisis post-11S. El personaje de Batman responde así a la teoría enunciada por Roberta E. Pearson y William Urrichio en *The Many Lives of the*

Batman: Critical Approaches to a Superhero and his Media (1991), quizás el primer estudio académico que trató la figura del hombre murciélago como metáfora social de su tiempo. “Una vez que un héroe popular [se refiere a Batman pero la teoría es extensiva a otros personajes] es asimilado por una cultura, este adquiere una serie de funciones y significados sociales, en distintos medios de comunicación, que varían en función de cada época” (1991: viii y ix).

A partir de la trilogía cinematográfica de Batman como ejemplo de narrativa de la crisis se proponen los siguientes cinco objetivos, siempre teniendo en cuenta la triple perspectiva psicológica, sociológica y narrativa-cinematográfica del estudio:

A/ El reconocimiento de los principales arquetipos sociales y cinematográficos característicos de tres etapas de crisis sociopolítica en Estados Unidos y, por tanto, en el cine de Hollywood. La primera abarca de 1929 a 1939 y se corresponde con la Gran Depresión (Schindler, 1996). La segunda cubre de 1967 a 1983 y asiste al escándalo del Watergate y al despunte de la New Right de Ronald Reagan (Ryan y Kellner, 1990). Y la tercera, de 2000 a 2016, contempla fundamentalmente los ataques del 11S y la crisis económica de 2008 (Kellner, 2010).

B/ La contextualización de cada película de la saga de Nolan en las coordenadas políticas, sociales y económicas propias del momento de su producción. Así, *Batman Begins* (2005) evocaría el trauma, el terror y la ansiedad desencadenados en la sociedad americana tras los atentados del 11S (Febowitz, 2009). *El caballero oscuro* (2008) reflejaría los dilemas éticos y morales de la ‘guerra contra el terror’ emprendida por la Administración Bush contra el denominado ‘eje del mal’ (Brooker, 2013). Y *El caballero oscuro: La leyenda renace* (2012) reflexionaría sobre los peligros inherentes a los populismos –no importa su signo– y los efectos sociales de la crisis económica (McGowan, 2012).

C/ La construcción dramática de los personajes principales de la saga. Batman, en particular, es el rol más interesante, pues su evolución psicológica como resultado de sus conflictos interiores se correspondería con el desarrollo de los acontecimientos históricos que siguieron al 11S y, además, con el propio progreso del posicionamiento ideológico de Christopher Nolan como testigo de la historia. La realidad, el director y el personaje de Batman conformarían un juego de espejos entre la ficción y el contexto.

D/ La identificación de Gotham –un microcosmos político, social y económico– con Estados Unidos –un macrocosmos con la misma naturaleza–. Los problemas que azotan la ciudad natal de Batman en cada película vendrían a ser una extensión ficcional de los avatares históricos que sacudieron la nación norteamericana tras los atentados. Interesa en este punto identificar y clasificar la recreación de la coyuntura política real en las distintas subtramas que articulan cada relato de la saga (Brooker, 2013).

E/ La identificación de los villanos de la saga con cada una de las crisis que reflejan las películas. Esto es, la consideración de las fuerzas del mal como agentes de la historia en la ficción. Ra's al Ghul, el Joker, Bane y Miranda Tate no serían simples malvados con el propósito de destruir Gotham y/o a Batman, sino que simbolizarían con su conducta los trances más significativos del escenario post-11S. La dialéctica de la historia, en este sentido, se expresaría en el cine de superhéroes tanto a través de los paladines de la justicia como de los villanos de turno.

Hipótesis

La principal hipótesis de trabajo de esta tesis doctoral considera que Batman es el superhéroe por antonomasia de los periodos de crisis. Su conducta ante las amenazas de Gotham –internas o externas–, su código moral y ético, sus principios sobre la ley y la justicia, y sus vínculos con el resto de personajes permiten trazar un mapa de las cuestiones políticas, sociales y económicas a debate en cada periodo histórico de crisis en Estados Unidos.

Desde 1929 hasta los atentados del 11S, las aventuras de Batman en el cine, la tele, los cómics y los videojuegos reflejan ciertos debates reales que atañen a los distintos estamentos e instituciones de la sociedad norteamericana. Una posible explicación a la idoneidad de Batman como superhéroe de las crisis responde al hecho de que el hombre murciélago nació precisamente en una época convulsa: 1939, al final de la Gran Depresión y al inicio de la Segunda Guerra Mundial.

De esta hipótesis principal se derivan dos hipótesis secundarias. La primera entiende que Batman es un arquetipo mítico comparable a los héroes de la Antigüedad clásica, como Odiseo, Aquiles, Jasón o Perseo. Sus orígenes y el desarrollo de su ciclo

experiencial en la ficción durante los últimos 77 años –ya sea en el cine, la televisión, los cómics o los videojuegos– son análogos a los de los héroes griegos en la evolución de la tragedia y la epopeya. Esa naturaleza mítica, atemporal, le convierte en un arquetipo que protagoniza historias ejemplares para la comunidad en la que se inscribe.

La segunda hipótesis secundaria propone que el cine de superhéroes es una fórmula narrativa idónea para expresar las tensiones de un periodo histórico de crisis porque su ADN dramático está constituido precisamente por una lucha entre fuerzas contrarias. El combate entre Batman y el Joker, la luz y la oscuridad, el bien y el mal, es un trasunto alegórico de primera mano para representar cualquier debate ideológico que acontezca en la realidad. Ese carácter simbólico emparenta el cine de superhéroes con el cine negro y el wéstern, dos géneros en cuyo sustrato dramático también se abordan conflictos entre potencias antitéticas (Schindler, 1996). Como quiera que el historiador David Bordwell considera justamente que el cine negro y el wéstern son dos géneros cinematográficos genuinamente americanos (Bordwell, 1995), esta hipótesis añade un tercero: las películas de superhéroes.

Fuentes de la investigación

La elaboración de esta tesis se ha apoyado en una amplia variedad de fuentes primarias y secundarias. Las fuentes primarias incluyen las películas de la saga de Nolan, una selección de los cómics más representativos de Batman a lo largo de su historia y entrevistas varias con el equipo técnico y artístico que produjo las películas, publicadas en medios de comunicación.

A/ Películas: el trabajo de análisis e interpretación de las películas se ha hecho a partir de las ediciones en Blu-ray de la trilogía de Nolan, editadas por Warner Home Video en 2014. Esta edición incluye numerosos contenidos extras, como entrevistas con el director y otros miembros del equipo, que han aportado datos valiosos para el estudio de la saga en su contexto histórico.

B/ Cómics: la consulta de las historietas publicadas en las primeras décadas de vida editorial de Batman, de 1939 a 1970, ha tomado como referencia las reediciones que publica la editorial ECC –actual tenedora de los derechos del personaje en España–

desde el año 2014. La consulta de los cómics lanzados desde los años setenta hasta la actualidad se ha hecho a partir de los fondos propios del autor de esta tesis. De especial valía fueron las ediciones de Planeta y Norma Editorial publicadas en los años noventa.

C/ Entrevistas: para conocer de primera mano la opinión de Christopher Nolan y sus colaboradores más cercanos en la concepción y diseño de la trilogía de Batman, en este análisis se ha recurrido a un conjunto de entrevistas realizadas al equipo técnico y artístico durante las campañas de promoción de cada película y que fueron publicadas en las principales revistas de cine norteamericanas e inglesas, como *Empire*, *Variety*, *Vanity Fair*, *Collider*, *The Hollywood Reporter* y *Entertainment Weekly*.

Las fuentes secundarias de esta investigación incluyen una muestra significativa de los principales artículos, libros (individuales o colectivos), manuales y estudios académicos que han abordado el objeto de estudio de esta tesis desde una perspectiva científica: la evolución y la consideración épico-mítica del personaje de Batman en el marco de las narrativas de la crisis. Estas fuentes se comentan en detalle en el siguiente epígrafe.

Estado de la cuestión

El personaje de Batman ha sido objeto de estudio académico por parte de diversas disciplinas, desde la sociología y la psicología hasta la filosofía y la narrativa. En 1991, Routledge publicó el que acaso sea el primer acercamiento sólido al personaje desde una perspectiva histórica y sociológica: *The Many Lives of the Batman*, escrito por Roberta E. Pearson y William Urrichio, a partir del éxito mundial de la película *Batman* (*Batman*, Tim Burton, 1989). Los autores abordan la vigencia del personaje teniendo en cuenta el contexto histórico en que nace y se desarrolla a lo largo del tiempo, y su recepción por parte del público a través de medios tan diversos como la televisión, el cine y los cómics.

Este estudio inspiró la segunda obra de referencia en el entorno académico sobre el personaje, también desde la óptica histórica y sociológica. *Batman Unmasked: Analyzing a Cultural Icon*, escrito por Will Brooker y publicado por Bloomsbury en 2001, desmenuza la historia de Batman, década a década desde su creación, atendiendo

al momento histórico en que se enmarca cada una de las versiones del personaje en la televisión, el cine, los cómics, internet y los videojuegos. El propio Brooker escribió también en 2012 *Hunting the Dark Knight: Twenty-First Century Batman*, publicado por I.B. Tauris, riguroso estudio que interpreta las dos primeras películas de la saga de Nolan desde la convergencia de los estudios culturales, el estudio de las audiencias y la industria del entretenimiento.

En 2015, Pearson, Urrichio y Brooker cerraron el círculo de su interés por Batman con la edición de *Many More Lives of the Batman*, publicado por el British Film Institute. Se trata de una recopilación de estudios académicos que analizan la vigencia del personaje y su aceptación como icono popular en la cultura de masas.

Batman and Psychology: A Dark and Stormy Knight (2012), de Travis Langley, y *Batman and Philosophy: The Dark Knight of the Soul*, editado por Mark D. White y Robert Arp, ambos publicados por John Wiley & Sons, son otros dos títulos procedentes del ámbito académico que han enriquecido esta tesis con ideas y conceptos referentes a las posibles lecturas psicológicas y filosóficas que sugiere el personaje. En concreto, sus lecciones han servido para tratar de responder a la siguiente pregunta: ¿qué significa Batman para los lectores y espectadores de sus aventuras en todo el mundo?

De inestimable valor han sido asimismo los estudios clásicos de mitología que se han acercado al arquetipo heroico, particularmente desde la óptica épico-antropológica y la psicológica-psicoanalítica. *El héroe de las mil caras* (1949), de Joseph Campbell; *Los héroes griegos* (1958), de Karl Kerényi; *Arquetipos e inconsciente colectivo* (1959), de Carl Gustav Jung, y *Mitos, viajes, héroes* (1981), de Carlos García Gual han aportado a esta tesis un corpus fundamental de conceptos acerca de la pervivencia de los mitos como modelos ejemplares para una sociedad y figuras que encarnan una serie de valores, individuales o colectivos.

En el ámbito de las narrativas de la crisis es obligado referirse a *Hollywood in Crisis: Cinema and American Society: 1929-1939* (1996), de Colin Schindler, editado por Routledge. Se trata de un estudio riguroso y detallado sobre el cine producido por Hollywood en la época de la Gran Depresión, que identifica los imaginarios narrativos y sociales que reflejan la reacción política y cinematográfica a la crisis. *Hollywood's New Deal* (1997), de Giuliana Muscio, editado por Temple University Press, es otro título

que, desde los estudios culturales, aporta una rica comprensión de cómo el cine de Hollywood se hizo eco de la Gran Depresión y el New Deal de Roosevelt.

Camera Politica: The Politics and Ideology of Contemporary Hollywood Film (1990), de Michael Ryan and Douglas Kellner, editado por Indiana University Press, es un volumen ineludible para acercarse al cine producido de 1967 a 1983, desde la retórica contracultural del Nuevo Hollywood a la reacción conservadora de la New Right de Ronald Reagan. También resulta de interés *The New Hollywood: From Bonnie and Clyde to Star Wars* (2005), escrito por Peter Krämer, que pasa revista a la aportación cinematográfica del Nuevo Hollywood durante las presidencias de Johnson, Nixon, Carter y Ford.

Film and Television After 9/11 (2004), editado por Wheeler Winston Dixon para Southern Illinois University Press, es un trabajo colectivo indispensable para conocer las narrativas de la crisis en el cine y la televisión americanas tras los atentados del 11S. El mismo Dixon es autor de otro acercamiento de referencia al cine de esta época convulsa: *Hollywood in Crisis or: The Collapse of the Real* (2016), editado por Springer International Publishing, que propone una visión de la industria y la retórica de Hollywood en los quince primeros años del siglo XXI. Igualmente notable es *Cinema Wars: Hollywood Films and Politics in the Bush-Cheney Era* (2010), de Douglas Kellner, editado por Wiley-Blackwell, cuyas páginas ofrecen un análisis exhaustivo del cine de ficción y documental así como de las series de televisión producidas después del 11S.

Metodología

Esta tesis propone un modelo de análisis de la trilogía de Batman dirigida por Christopher Nolan que se apoya, por un lado, en el estudio de las claves sociopolíticas del contexto histórico de su producción (2005-2012) y, por otro, en el estudio de los elementos cinematográficos (escenas y retórica audiovisual), narrativos (personajes y tramas argumentales) e icónicos (cómic, películas precedentes y novelas) que definen la propuesta de cada película analizada en esta tesis.

El marco del trabajo está constituido por tres áreas científicas: los Estudios

Culturales, la Narrativa Cinematográfica y la Historia del Cine. En concreto, se presta atención, desde una triple perspectiva psicológica, sociológica y narrativa-cinematográfica, al desarrollo de las narrativas de la crisis como expresiones recurrentes de los géneros populares de Hollywood en tiempos convulsos. En la presente investigación se sigue una metodología de análisis textual, según cinco criterios que articulan su discurso:

A/ Procede, en primer lugar, estudiar cómo se reflejan los momentos históricos de crisis en el cine de Hollywood. Hay tres etapas aceptadas y definidas por los estudios de referencia de Kellner, Schindler y Dixon. La primera abarca de 1929 a 1939 y se corresponde con la Gran Depresión. La segunda contempla de 1967 a 1983 y asiste a fenómenos como el Watergate, los Papeles del Pentágono y las tres crisis del petróleo de los años setenta. Y la tercera transcurre de 2000 a 2016 y es testigo de los atentados del 11S, la 'guerra contra el terror', la crisis económica y el auge de los populismos.

B/ A continuación se analiza el contexto cinematográfico e histórico de la saga. La trilogía de Batman se sitúa en el boom del cine de superhéroes que empieza en el año 2000, con el estreno de *X-Men* (*X-Men*, Bryan Singer, 2000), y se desarrolla hasta la época actual con numerosas sagas producidas por DC-Warner y Marvel-Disney. Cada película, además, se interpreta en función de los acontecimientos históricos propios del momento de su producción. *Batman Begins* (2005) se estrena cuatro años después de los atentados del 11S, cuando Estados Unidos se encuentra en medio de su 'guerra contra el terror' frente a Irak y Afganistán. *El caballero oscuro* (2008) llega a los cines al final del segundo mandato de George W. Bush, en medio de un debate interno y externo en Estados Unidos sobre la legitimidad de la estrategia contra el terrorismo yihadista. Y *El caballero oscuro: La leyenda renace* (2012) coincide con los años duros de la Gran Recesión y el auge de los populismos.

C/ En tercer lugar se realiza un estudio de cada film observando los elementos dramáticos y narrativos que constituyen la naturaleza ética y moral de sus principales personajes, ya sean héroes o villanos. Esta aportación arroja luz acerca de la reflexión temática que propone cada película, si bien de forma alegórica, sobre asuntos concretos del momento histórico. En *Batman Begins*, por ejemplo, en la confrontación entre Ra's al Ghul y Batman se puede rastrear una lectura del debate real entre dos formas de

entender la justicia tras el 11S: una basada en la ley y otra que aboga por la venganza. En *El caballero oscuro*, la lucha entre el Joker y Batman sugiere los peligros de combatir el terrorismo desde supuestos totalitarios y antidemocráticos que restringen las libertades civiles. Y en *La leyenda renace*, en el combate entre Bane y Miranda Tate y Batman se puede interpretar una metáfora sobre las derivas antisistema de los populismos, sean estos de izquierdas o de derechas, así como una advertencia de las consecuencias sociales que acarrea un reparto injusto de la riqueza.

D/ El siguiente paso plantea un estudio comparado de cada película con sus referentes dramáticos y estéticos en otros medios, en particular, el cómic. El objetivo de este ejercicio es identificar los elementos narrativos que Nolan y sus guionistas toman de otros relatos para adaptarlos a la retórica de su discurso cinematográfico y, a la vez, valorar la actualización de temas del pasado en el marco de historias actuales. En *Batman Begins* es pertinente comparar el guion con el desarrollo del tebeo *Batman: Año uno* (*Batman: Year One*, Frank Miller y David Mazzuchelli, 1988), además de con las películas *Superman* (*Superman*, Richard Donner, 1978) y *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982). *El caballero oscuro* parece inspirarse directamente en la historieta *Batman: La broma asesina* (*Batman: The Killing Joke*, Alan Moore y Brian Bolland, 1988) y toma también elementos formales del film *Heat* (Michael Mann, 1995). Y *La leyenda renace* bebe de la saga *La caída del murciélago* (VV.AA., 1993-1996) y de la novela *Historia de dos ciudades* (*A Tale of Two Cities*, Charles Dickens, 1859).

E/ El análisis textual de la presente tesis se centra, por último, en la construcción de los personajes de la saga desde una triple mirada psicológica, sociológica y narrativa-cinematográfica. Interesan fundamentalmente Batman y los cuatro villanos a quienes se enfrenta en cada una de las películas: Ra's al Ghul, el Joker, Bane y Miranda Tate. La dialéctica que se establece entre el héroe y los villanos, pues cada uno de ellos encarna unas ideas y unos valores opuestos, da el tono de los distintos debates sociopolíticos a los que alude la saga en función del contexto histórico.

Estructura

La presente tesis está ordenada en tres bloques que abordan las hipótesis y objetivos de esta investigación. El primero propone un análisis de los imaginarios de las narrativas de la crisis en las tres etapas históricas seleccionadas. A saber: la Gran Depresión, el nacimiento del Nuevo Hollywood y el despunte de la New Right, y el mundo post-11S. En cada uno de estos periodos se identifican los arquetipos dramáticos (personajes, escenarios, tramas) y los géneros cinematográficos (*noir*, wéstern, musical) que reflejan de forma explícita o implícita las problemáticas más significativas que acontecen en la arena política de Estados Unidos por el choque entre demócratas y republicanos.

El segundo trata la importancia del cine de superhéroes, estudiado en el marco de la revitalización de los géneros populares de acción y aventura en el comienzo del siglo XXI, como expresión fílmica genuina y propia del periodo que abarca los años 2000 a 2016, de los dos mandatos de George W. Bush a los dos de Barack Obama. Esta parte incluye además un capítulo dedicado al cine de Steven Spielberg producido tras el 11S como modelo narrativo alegórico del presente; el mismo camino que después seguirá Christopher Nolan en sus películas de Batman. La conciliación, en definitiva, de las formas del cine popular con las reflexiones de un autor sobre el mundo que le ha tocado vivir.

El tercer y último bloque analiza la trilogía de Batman dirigida por Christopher Nolan como paradigma de las nuevas narrativas de la crisis en la América post-11S. Un tipo de cine comercial, teóricamente pensado como mera forma de entretenimiento, que sin embargo se revela como un vehículo dramático capaz de referirse alegóricamente a los miedos, dudas, certezas e inquietudes de un periodo histórico convulso. El estudio de cada film hace hincapié en la identificación y definición de los arquetipos dramáticos y estéticos que forjan una parte importante del imaginario audiovisual de la crisis que sigue a los atentados de las Torres Gemelas.

Agradecimientos

Esta tesis doctoral ha sido mi particular ‘llamada a la aventura’. Mis hazañas, si las hubiera, quedan lejos de los méritos de Odiseo, Aquiles y Batman. Pero, como ellos, he recorrido un camino a veces mágico, a veces aterrador, siempre sorprendente, que ha supuesto un desafío para mí y cuantos compañeros de aventura me han ayudado. Y al final de ese camino, la satisfacción de haber vivido una experiencia transformadora. A todos, mi más sincero agradecimiento.

A Julio Montero Díaz, mi primer maestro. Él fue quien me sugirió la idea de escribir una tesis y quien probablemente ha soportado con más paciencia mis idas y venidas. También la persona que me abrió la mente a ver el cine de otra manera.

A Antonio Sánchez-Escalonilla, mi guía en el desfiladero. De su mano, cualquier montaña se convierte en un valle. Sus lecciones han sido de un valor incalculable para vencer todos los obstáculos. Nada es imposible cuando tienes a un mago a tu lado.

A Araceli Rodríguez Mateos, la musa de cualquier odisea. Con más fuerza que nadie, creyó en mí y me despejó el camino de monstruos, apareciendo en el momento adecuado para darme sostén, impulso y consejo. Atenea adopta muchas formas.

A mi familia, y en particular a mi madre, Isabel, cuyo empeño porque estudiara me regaló los libros, los amuletos que tantas veces me han salvado la vida.

A mis amigos, sobre todo a Carlos Losada Redondo, el mejor compañero posible de aventura. A él le debo mis primeros cómics y la ilusión por un mundo de soñadores.

Y a los héroes, con máscara o sin ella, que desde las páginas de un libro o un tebeo, desde las imágenes de una película, la impresión de un cuadro o la solemnidad de una estatua, me han inspirado a seguir siempre adelante.

PRIMERA PARTE

**ARQUETIPOS Y GÉNEROS DE LAS
NARRATIVAS DE LA CRISIS EN
HOLLYWOOD**

1

Narrativas de la crisis en Hollywood entre 1929 y 1939

La primera etapa de crisis que aborda esta tesis abarca la década que transcurre de 1929 a 1939, esto es, desde el Crac de la Bolsa de Nueva York hasta la entrada de EE.UU. en la Segunda Guerra Mundial. Las presidencias del republicano Herbert C. Hoover (1929-1933) y el demócrata Franklyn Delano Roosevelt (1933-1945) atraviesan un periodo histórico que sumió al país en la que hasta ese momento era la peor crisis económica e institucional de su joven historia.

Los efectos financieros sobre la organización empresarial de Hollywood fueron inmediatos. Pero también la realidad social del momento transformó el contenido de las películas de una industria que hasta entonces promovía, casi de manera exclusiva, el entretenimiento de final feliz. Colin Schindler, autor de *Hollywood in Crisis*, una de las investigaciones más complejas y elaboradas de cuantas estudian el cine en esta década, diferencia dos periodos distintos atendiendo al tipo de películas y su relación con el contexto. De 1929 a 1932 abundan las producciones críticas y desencantadas con el sistema, y de 1933 a 1939 proliferan los filmes de tono conciliador y patriótico.

Esta investigación sigue la división establecida por Schindler con el propósito de

ofrecer una visión pormenorizada del cine comercial de Hollywood de esa época, destacando en cada etapa los arquetipos de personajes, las tramas y los géneros que contribuyeron a definir los imaginarios de las narrativas de la crisis entre 1929 y 1939. El análisis de la producción cinematográfica de cada periodo discurre en paralelo a una exposición de los principales hitos políticos y económicos del momento. También se ofrece una visión de la sociedad norteamericana del momento para establecer un diálogo pertinente entre el cine y la coyuntura histórica en que se enmarca.

En este punto han sido especialmente valiosos los trabajos sobre la sociedad norteamericana en el cine de los años treinta realizados por Robert B. Ray y Steven Ross. Ambos coinciden en destacar el papel de directores como John Ford, Frank Capra, King Vidor, William Wyler y Mervyn LeRoy en la configuración de lo que Ross denomina “narrativas de conversión”. Con esta expresión, el autor se refiere a un nuevo tipo de cine multicultural que apela a la igualdad de todos los ciudadanos y reformula las viejas convenciones dramáticas del cine de los años veinte, en particular la idea o el imaginario asociado al hogar, en un momento de crisis nacional.

1.1. El impacto económico de la Gran Depresión en el cine

La historia de Hollywood parece ajustarse al clásico esquema narrativo de auge y caída que vertebra las películas de Martin Scorsese. De acuerdo con esta mecánica, los días de vino y rosas en la industria no son sino el anuncio de la tragedia, el prólogo del desastre, el preámbulo del crepúsculo de los dioses. La Meca del cine, lógicamente ligada a la suerte económica de EE.UU., sufrió por primera vez este fenómeno pendular entre las décadas de 1920 y 1930, siendo el Crac de 1929 el punto de inflexión histórico entre el cielo de los felices años veinte y el infierno de la Gran Depresión. La moderna Babilonia, como la calificaron en el pasado los detractores del cine, afrontó entonces uno de sus momentos más oscuros.

El mazazo no fue inmediato. El periodo fiscal de 1930 curiosamente arrojó el mayor beneficio neto en la historia de Hollywood, y las predicciones para 1931 auguraban unos resultados iguales o mejores (*Variety*, 1930. Citado en Schindler, 1996: 27). Pero la realidad es obstinada y la tormenta finalmente descargó. En verano de 1931,

la industria sufrió una caída acumulada del 14% en los ingresos de la taquilla nacional entre los meses de febrero y mayo en comparación con el mismo periodo del año anterior (*Variety*, 1931. Citado en Schindler, 1996: 27)

En este escenario tan inédito como preocupante, los principales estudios pusieron en marcha una serie de medidas económicas y de incentivos comerciales dirigidos a tratar de recuperar las grandes audiencias del pasado. La cadena Fox, por ejemplo, admitía a dos espectadores por cada entrada comprada en taquilla; Warner rebajó el precio de sus tickets de 40 a 10 centavos; y Paramount y Loeb redujeron a la mitad el precio de los suyos (Shindler, 1996: 27). Desde el ámbito promocional, ese año, 1931, los exhibidores adoptaron la costumbre de sortear y regalar a sus clientes artículos tan diversos como almohadas, bicicletas, lámparas, relojes, medias de seda y porcelana china. Ninguna de estas iniciativas un tanto naïfs dio los frutos deseados (Jobes, 1966: 305).

Entre 1932 y 1933, las cinco *majors* de Hollywood (Big Five, en la jerga de los despachos) acusaron en mayor o menor medida el desastre económico de la Depresión. Paramount recibió el golpe más severo. La deuda contraída por la adquisición compulsiva de salas en la década anterior se convirtió en una losa difícil de gestionar en tiempos de crisis. John Hertz, de Lehman Brothers, el principal inversor del estudio, asumió la dirección del comité financiero en noviembre de 1931 para intentar reconducir la situación. El ejecutivo activó de forma inmediata tres medidas: recortó un tercio el presupuesto de todas las películas, redujo el salario de todos los trabajadores del estudio y vendió la participación de Paramount en la cadena de radio CBS para obtener una liquidez de 41,2 millones de dólares.

Los desvelos de Hertz, sin embargo, no evitaron que en 1932 el volumen de facturación cayera hasta los 25 millones. Y aún peor, la compañía pasó de obtener unos beneficios netos de 8,7 millones en 1931 a unas pérdidas de 20 millones en 1933. Antes de acabar el año, Hertz dimitió y la Paramount se declaró en bancarrota (Gomery, 2005: 28-31).

El mismo camino siguió los balances de los estudios Fox y RKO. El primero registró un lacerante déficit de casi 17 millones en 1932, y el segundo presentó pérdidas de 5,7 y 11,2 millones en 1932 y 1933, respectivamente (Gomery, 2005: 125-127).

Warner capeó el temporal perdiendo 8 millones en 1931 y 14 millones en 1932, sumas que de algún modo compensó con los beneficios de 17 millones obtenidos en 1929 y los 7 millones de 1930 (*Hollywood Reporter*, 1933. Citado en Schindler, 1996: 28). Loews, la quinta gran *major*, fue la única que evitó los números rojos declarando unos beneficios de 10 millones en 1930 y 1,3 millones en 1933 (Gomery, 2005: 162 y 175). El secreto de este milagro económico cabe buscarlo en el hecho de que entonces Loews carecía de un circuito propio de exhibición, lo que liberaba a la compañía de las costosas hipotecas de las salas de cine, que sí penalizaban al resto de estudios.

De esta misma situación se beneficiaron Columbia, United Artists y Universal, las llamadas Little Three, en contraste con las Big Five. Al estar liberadas del yugo hipotecario, las tres sobrevivieron al torbellino financiero logrando modestas ganancias o, como en el caso de Universal, aguantando asumibles pérdidas de dos millones entre 1930 y 1933 (Gomery, 2005: 148).

En esos días es probable que más de un productor y presidente de estudio maldijera las palabras del presidente republicano Calvin Coolidge, en 1928, cuando afirmó: “Ningún Congreso constituido en la historia de los Estados Unidos, en su compromiso con el Estado de la Unión, ha encontrado mejores perspectivas que las que tenemos en este momento” (Schindler, 1996: 10).

1.2. El impacto social de la Gran Depresión

La recesión económica, el paro y la destrucción del tejido agrario provocado por el Crac de 1929 afectaron a la sociedad norteamericana de un modo desconocido hasta ese momento. Si en el pasado cualquier problema había podido superarse con ayuda del coraje, la fe y el optimismo –las condiciones del estilo de vida americano, como escribió Herbert Croly en 1909 (Croly, 2007: 5)–, la Gran Depresión pronto se mostró como un escenario refractario a la bonhomía. La crisis puso en cuestión los principios morales de un país que había fiado siempre su prosperidad a la confianza en el individuo, la familia y la caridad (Croley, 2007).

Entre 1929 y 1932, el presidente Hoover, contrario a la intervención federal, aplicó esa misma receta para tratar de superar el trance. En un discurso radiado en

febrero de 1931, el mandatario republicano afirmó:

Si América significa algo, ese algo son los principios de responsabilidad individual y local y la ayuda mutua. Si rompemos esos principios, habremos golpeado las raíces de nuestro gobierno (...) Tengo fe en el pueblo americano y en que ese día (el de la ayuda federal) nunca llegue (...). No es un camino fácil, pero (esos valores) representan el estilo americano. Y fueron el camino de Lincoln (Schindler, 1996: 13).

Acorralado por la realidad, Hoover no tardó en señalar a Europa como la culpable de la crisis y se enrocó en una posición conservadora que solo sirvió para evidenciar la ineficacia de la iniciativa privada como único remedio para salvar una economía en caída libre sacudida por el desempleo, la contención financiera e incluso la hambruna. Cuando Roosevelt se sentó en el Despacho Oval, en marzo de 1933, en Estados Unidos había entre doce y dieciséis millones de personas sin trabajo (Leuchtenburg, 2009: 19). No parecía razonable, pues, confiar solo en la familia, el vecino, el arrendador y el pequeño empresario para enderezar el rumbo de la nación.

Aún más doloroso y devastador que las cifras fue el efecto que la Depresión tuvo sobre la psicología básica de los ciudadanos, en general, y de los trabajadores, en particular. Durante el siglo y medio anterior, el país había constituido una promesa de bienestar y bonanza para las sucesivas oleadas de inmigrantes que, atraídos por las enormes riquezas naturales del país, poblaron los territorios vírgenes y las incipientes ciudades (May, 2002). Educados en la férrea moral y en la ética laboral del puritanismo, generaciones de norteamericanos se habían acostumbrado a pensar que el trabajo duro y el esfuerzo eran garantía de un futuro mejor para ellos y sus familias. La Depresión dinamitó esa fe; ya no bastaba con querer trabajar.

Las repercusiones sociales de esa crisis económica y moral fueron rápidamente visibles en grandes urbes como Nueva York, Detroit, Oakland y Oklahoma City. Las calles se poblaron de harapientos vagabundos que vendían sus escasas pertenencias por un miserable bocado; los comedores sociales servían miles de comidas al día; los servicios sociales no daban abasto y, en consecuencia, en los suburbios o cerca de los ríos surgieron poblados –los llamados Hoovervilles– donde se hacinaban parados, emigrantes del campo y otros marginados. En muros y esquinas, como recordatorio de

la pesadilla, centenares de carteles con la frase “*No help wanted and no men required*” (Ni se precisa ayuda ni se necesitan hombres) advertían a los ciudadanos que no había esperanza (Schindler, 1996: 15).

La industria de Hollywood, víctima también de la situación, se empapó de este ambiente desolador y pesimista durante una década, de 1929 a 1939, en la que los estudios desarrollaron unas formas narrativas específicas, inéditas hasta ese momento, que reflejaban su percepción y, en ocasiones, sus particulares remedios contra la crisis. El análisis del contexto, desarrollo y tratamiento de las principales historias producidas en esos años nos permite distinguir dos periodos contrastados.

El primero, de 1930 a 1932, es un ciclo breve pero intenso en el que ven la luz algunas de las películas más oscuras y críticas en la historia de Hollywood. Al inicio de la Gran Depresión, la Meca del cine pasó de rodar las historias amables que querían ver los dueños de los *majors* a aquellas otras, más duras y realistas, que demandaba el apesadumbrado público del momento (Schindler, 1996: 17). Así, proliferan las tramas de heroicos fugitivos de la ley, gánsteres con carisma, atractivas mujeres sin escrúpulos, abogados y políticos corruptos, y directores de periódicos sin ética.

El segundo, de 1933 a 1939, es un tiempo de talante más políticamente correcto y conservador, condicionado por las políticas de Roosevelt, la influencia del Código Hays, la estricta vigilancia de la National Legion of Decency y la renovación de las fuerzas de seguridad siguiendo el ejemplo del FBI de J. Edgar Hoover (Schindler, 1996: 17). En esos años básicamente se ruedan dos tipos de filmes: aquellos que reivindican las instituciones y los mitos tradicionales de Norteamérica –fundamentalmente los wésterns de John Ford– y amables fábulas morales que retratan la crisis como una prueba que debe superar el individuo honesto y recto –las comedias de Frank Capra–.

Es también la época de las comedias y musicales protagonizadas por la niña prodigio Shirley Temple y la pareja de bailarines formada por Fred Astaire y Ginger Rogers, los filmes centrados en el trabajo de esforzados agentes federales y fiscales, y las cintas que muestran a criminales de buen corazón que desgraciadamente han nacido en el lado equivocado de la ley y tienen un final redentor.

1.3. El cine en los años duros de la Gran Depresión: 1930-1932

Hollywood, como el resto del país, afrontó los primeros años de la Depresión con más dudas que certezas, paralizado, esperando que los problemas se solucionaran solos. Era una situación nueva, para la industria del cine, para EE.UU. como nación y para su presidente, el republicano Herbert C. Hoover, que desembocó en un clima de agitación social desconocido hasta ese momento. El punto álgido de la desafección entre la sociedad y el gobierno fue, según apunta Arthur M. Schlesinger en *The Coming of the New Deal* (2003), la revuelta del llamado Bonus Army.

En la primavera de 1932, un contingente de entre quince y veinte mil veteranos de la Primera Guerra Mundial, junto con sus familias y algunos grupos de simpatizantes con la causa, se manifestaron frente a la Casa Blanca para exigir el pago íntegro e inmediato de sus bonos de guerra. Una lamentable diferencia de criterio entre el Senado y el Congreso bloqueó la operación, provocando que buena parte de los manifestantes acamparan en el barrio de Anacostia, en el centro de Washington, para exigir sus derechos.

Entonces Hoover ordenó a la policía el levantamiento del campamento, lo que motivó un enfrentamiento brutal entre ambas partes que se saldó con dos veteranos muertos y varios policías heridos. Temiendo una revuelta aún más sangrienta, el presidente sacó los tanques a la calle y lanzó al ejército contra los manifestantes. En su informe de situación, el general MacArthur, jefe del operativo militar, afirmó que el Bonus Army estaba integrado exclusivamente por criminales y comunistas.

Este trágico episodio histórico, sumado a la inoperancia de la Administración Hoover y las estampas diarias de vagabundos y parados tirados en las calles de las principales ciudades del país, pintaba un fresco en blanco y negro del que Hollywood no podía apartar la vista, entre otros motivos, porque esos ciudadanos eran espectadores y no parecía razonable que fueran a aceptar visiones edulcoradas de la realidad.

1.3.1. Las películas de fugitivos heroicos

En ese caldo de cultivo Mervyn LeRoy dirigió para los estudios Warner uno de

los filmes más desoladores y a la vez populares de esos años, *Soy un fugitivo (I Am a Fugitive From a Chain Gang)*, Mervyn LeRoy, 1932), basado en la autobiografía de Robert E. Burns titulada *I Am a Fugitive of a Georgia Chain Gang* y publicada en 1932.

Paul Muni interpreta a James Allen, un veterano de la Gran Guerra a quien le resulta imposible adaptarse a la vida civil. Involucrado por accidente en un robo de poca monta, Allen es sentenciado injustamente a trabajos forzados, pero logra escaparse y, bajo una nueva identidad, encuentra empleo en una empresa de la construcción. La vida le sonríe y prospera hasta que una mujer fatal (Glenda Farrell) le traiciona revelando su pasado a la policía, obligándole de este modo a convertirse otra vez en un fugitivo de la justicia. En la escena final, mientras ella, arrepentida, clama a Allen cómo vivirá el resto de sus días, éste simplemente responde a través de la oscuridad: “Robando”.

Retrato de indudable interés de la época, la cinta es un aguijónazo que cuestiona la eficacia del sistema penitenciario americano, capaz de convertir a hombres decentes que atraviesan una mala racha en parias al margen de la ley. Policías, celadores, jueces, abogados y, en general, cualquier figura de autoridad es puesta en cuestión por la trama. La entonces incipiente Oficina Hays, sin la fuerza de años posteriores, solo pudo obligar a Darryl F. Zanuck a retirar el nombre de Georgia del título del film, en la creencia de que era una cuestión políticamente espinosa señalar al Sur, y en concreto a ese Estado, como foco de malos tratos y crueldad (Schindler, 1996: 19).

Desde el punto de vista dramático, el film tiene además el valor de introducir un arquetipo propio de ese periodo: el héroe fugitivo. James Allen es el primero de una ristra de antihéroes que recorren el país de punta a cabo en busca de un futuro mejor y una oportunidad para redimirse. Como los *okies* de Oklahoma y Texas que emigraron a California o los miserables habitantes de los Hoovervilles, el personaje de Paul Muni se siente huérfano de un Estado que lo ha abandonado a su suerte. En la vida real, paradójicamente, Robert E. Burns fue absuelto y rehabilitado por la justicia fuera de su Georgia natal (Schindler, 1996: 19).

1.3.2. Las películas de gánsteres carismáticos

Se debe también a Mervyn LeRoy la forja de otro estereotipo característico del

cine producido en Hollywood durante los primeros años de la Depresión: los gánsteres carismáticos o Robin Hood modernos. La película *Hampa dorada* (*Little Caesar*, Mervyn LeRoy, 1931), inspirada en una novela de W.R. Burnett, narra el ascenso a la cima del crimen de un atracador de poca monta conocido como Little Caesar, alias Rico, papel que interpretó un por entonces desconocido Edward G. Robinson.

Rico comienza su carrera delictiva asaltando gasolineras y pequeños negocios en puebluchos, pero pronto su ambición le anima a trasladarse a Chicago –el guion evita la identificación expresa de la ciudad, posiblemente para sortear la censura, y se refiere a ella de forma enigmática como *The City*–, donde se convierte en jefe de una de las más importantes bandas de gánsteres. Su promoción es imparable y Rico termina convirtiéndose en el hombre fuerte del hampa local.

Arrojado, valiente, decidido, seductor y con un punto suicida, Rico es el espejo en el que se mirarán los demás gánsteres del cine de la época. Las composiciones de James Cagney en *El enemigo público* (*The Public Enemy*, William A. Wellman, 1931), Paul Muni en *Scarface, el terror del hampa* (*Scarface*, Howard Hawks y Richard Rosson, 1932) y Spencer Tracy en *Quick Millions* (*Quick Millions*, Rowland Brown, 1931) son variaciones de un mismo rol –el criminal que prospera por sus propios medios en el entorno hostil de la Gran Depresión– que causa furor entre el público.

El atractivo que suscitaban estos criminales, incluso la justificación de sus actos delictivos en el seno de la sociedad, apunta Lary May, podría responder al hecho de que la ciudadanía viera con buenos ojos a unos tipos que robaban a empresarios y banqueros especuladores, es decir, la clase de individuos que habían causado la ruina económica del país (May, 2002: 136). Quizá más de un espectador, al ver a James Cagney en acción, pensara aquello de que “quien roba a un ladrón tiene cien años de perdón”.

No es una suposición descabellada si pensamos en cierto sentir popular de la ciudadanía en esos años hacia figuras como la de John Herbert Dillinger (1903-1934), el famoso asaltante de bancos, cuya imagen de rebelde vengador, motivada por sus métodos “limpios” y su actitud contestataria hacia la autoridad, ha sobrevivido hasta nuestros días (Schindler, 1996: 21).

1.3.3. Las películas de *easy virtue women*

Mervyn LeRoy es asimismo uno de los principales inspiradores de los personajes femeninos de moral disoluta (*easy virtue women*, en inglés). No la *femme fatale* del *noir* clásico, habitual a partir de los años cuarenta, sino una suerte de ángel caído que es capaz de recurrir a cualquier baja con tal de salir adelante. En *Dos segundos* (*Two Seconds*, Mervyn LeRoy, 1932), el director introduce a la pizpireta Vivienne Osborne interpretando a Shirley, una bailarina de club nocturno que engatusa a Edward G. Robinson, en el papel de John Allen, un constructor de campanarios, para casarse con él y quedarse con su dinero.

Shirley emborracha a John, le enfrenta a sus amigos, le arruina y le traiciona acostándose con varios amantes. Solo y desesperado, John asesina a Shirley de un disparo, por lo que es condenado a morir en la silla eléctrica. “No es justo dejar vivir a las ratas y matar a un hombre”, espeta John al juez que dicta su mortal sentencia.

Vivienne Osborne no fue la primera actriz que encarnó a una mujer de tan dudosas cualidades, pero su retrato en *Dos segundos* sí puede considerarse la versión más redonda de un perfil de malignidad y perdición que se repetiría en otros filmes como *La Venus rubia* (*Blonde Venus*, Josef von Sternberg, 1932), con Marlene Dietrich dando vida a una cabaretera; *Susan Lenox* (*Susan Lenox*, Robert Z. Leonard, 1931), en la que Greta Garbo despluma a cuantos hombres se ponen a su alcance; o *Amor en venta* (*Possessed*, Clarence Brown, 1931), con Joan Crawford ligándose a un abogado con el rostro de Clark Gable.

Es sintomático del estado de la cuestión sobre los estereotipos de género en el cine de la época el hecho de que, aun compartiendo cierta degradación moral, las *easy virtue women* fueran retratadas como mujeres malvadas, mientras que los gánsteres eran presentados como tipos carismáticos (Kaplan, 1998).

El sexo, la manipulación y la mentira eran las armas predilectas de estas mujeres cuyos roles contrastaban con los personajes desenfadados e inocentes de la década anterior, los felices años veinte, cuando las actrices eran meras acompañantes al servicio del galán de turno. El estereotipo de las *easy virtue women* fue tan común en la industria de Hollywood que hasta la revista *Variety*, de línea editorial conservadora, se hizo eco

de la tendencia en un artículo titulado *Las chicas pecaminosas triunfan en 1931*. Uno de sus párrafos más significativos dice lo siguiente:

El Gran Dios del Público, habitualmente considerado como un censor puritano, expresó su aprobación respaldando en taquilla a las heroínas de moral ligera (...) El gusto del público conectó con las damas de glamour bochornoso, mimadas en limusinas y vestidas por elegantes diseñadores (*Variety*, 1931. Citado por Schindler, 1996: 22).

1.3.4. Las películas de políticos y abogados corruptos

La admiración del público de esos años por los héroes fugitivos, los gánsteres con carisma y las mujeres licenciosas –los parias comunes de la sociedad– contrasta con su reprobación de las élites dirigentes, en concreto los políticos, a quienes señala como causantes y cómplices de la Depresión. Los espectadores, afirman Schindler y May, no aceptan retratos amables de sus gobernantes, como demuestra la mala recepción crítica y comercial que tuvieron filmes como *The Washington Masquerade* (*The Washington Masquerade*, Charles Brabin, 1932) o *Washington Merry-Go-Round* (*Washington Merry-Go-Round*, James Cruze, 1932).

En ambas películas, los protagonistas son esforzados senadores que tratan de limpiar la porquería de los pasillos de la Casa Blanca; un tema, a priori, crítico hacia el sistema. Pero el hecho de que fueran retratados como hombres honrados en un escenario de relativa corrupción –fallan las personas, no el modelo económico– no pareció convencer a la audiencia del momento, proclive a entender que todos los políticos estaban podridos. Un testimonio de *Variety* al hilo del fracaso comercial de *Washington Masquerade* arroja luz sobre la recepción de este tipo de historias y personajes:

En este momento la gente –y en nuestro caso, los espectadores– está tan decepcionada con los políticos, que una historia que pretende glorificar la política de salón de Washington no va a encontrar ningún apoyo popular (*Variety*, 1932. Citado por Schindler, 1996: 23).

En este sentido, el film de Brabin contiene una escena reveladora. Cuando el personaje protagonista, el senador Jefferson Keane, interpretado por Lionel Barrymore,

decide confesar su delito de corrupción, se dirige ante una comisión del Senado para realizar la siguiente declaración: “Aquí mismo, en Washington, hay un hombre cuyo corazón se está rompiendo porque algunos de nosotros somos traidores”. Teniendo en cuenta que el film era una producción de la Metro, entonces presidida por Louis B. Mayer, amigo personal de Herbert Hoover y William Randolph Hearst, un comentarista puede sospechar que la alusión (más bien, el capotazo) se refiere al presidente de la nación.

Características de esos años son también las películas que presentan a abogados corrompidos por el crimen organizado y el sexo fácil que prometen algunas mujeres sin escrúpulos. John Cromwell dirigió para la Paramount la que acaso sea la primera cinta de este tipo. En *El acusador de sí mismo* (*For the Defense*, John Cromwell, 1930), William Powell interpreta a un sucio letrado que, poco a poco, va especializándose en defender y sacar de la cárcel a criminales de la peor ralea.

En su definitiva caída en desgracia tiene mucho que ver la atractiva bailarina Irene Manners (Kay Francis), que, pese a estar emparejada con otro tipo, coquetea con el abogado ante la perspectiva de una vida acomodada. La participación de Irene en el atropello de un peatón desencadena una serie de catastróficos acontecimientos que desembocan en el encarcelamiento del jurista, acusado de tratar de salvar a la bailarina manipulando la voluntad del gran jurado.

Encorsetado en este papel, Powell repetiría rol dos años más tarde para Warner en *Hombre de leyes* (*Lawyer Man*, William Dieterle, 1932). Anton Adam, su personaje, es un abogado idealista que copa las primeras páginas de los periódicos cuando encierra a un conocido chantajista. En ese momento su carrera se dispara, incluso una prestigiosa firma de jurisconsultos le ofrece formar parte de su nómina de socios, pero el chantajista, conchabado con una actriz tan seductora como retorcida, le tiende una trampa que liquida sus sueños.

Estas historias de corrupción, juegos sucios, puñaladas traperas y traiciones embelesan al público de la época, cansado de su lucha diaria contra las penurias y receloso, cuando no desafecto totalmente, hacia las figuras tradicionales del poder establecido, llámense políticos, banqueros, abogados o funcionarios. El estreno casi consecutivo de *The Mouthpiece* (*The Mouthpiece*, James Flood y Elliott Nugent, 1932),

Attorney for the Defense (*Attorney for the Defense*, Irving Cummings, 1932) y *El abogado* (*Counsellor at Law*, William Wyler, 1933) evidencian el éxito popular de ese lado oscuro de América que nunca se había asomado a una pantalla de cine.

1.3.5. Las películas de periodistas sin ética

La última pincelada dramática al cine de los años oscuros de la Depresión la trazan los filmes que exponen el lado deshonesto de la prensa. *Un gran reportaje* (*The Front Page*, Lewis Milestone, 1931) es uno de los títulos más destacados de cuantos entonces describen el periodismo como un reducto de canallas únicamente interesados en publicar noticias sensacionalistas. Basada en una pieza de Broadway escrita por Ben Hecht y Charles MacArthur, casi una biografía de sus días como periodistas en un diario de Chicago, la película de Lewis Milestone relata los esfuerzos del editor de un periódico por evitar que su mejor reportero deje el trabajo para casarse con su novia.

Para ello le encarga que cubra la huida de un reo sentenciado a muerte que ha escapado de los juzgados. Cuando el periodista encuentra al prófugo, en lugar de entregarlo a las autoridades, decide esconderlo para así terminar el que puede ser su mejor reportaje. Cómica de tan rocambolesca, *El gran reportaje* se convirtió en un título tan popular y taquillero que en las décadas siguientes inspiró sucesivos *remakes* en la televisión y el cine, siendo la versión más conocida la que rodó Billy Wilder en 1974 con Jack Lemmon y Walter Matthau. El humor, bien lo sabía el director de *Con faldas y a lo loco* (*Some Like it Hot*, Billy Wilder, 1959), podía ser el arma más mortífera contra el llamado cuarto poder.

La combinación de crítica y sarcasmo que conjugó de forma tan notable *El gran reportaje* fue imitada por otros filmes de la época como *Sed de escándalo* (*Five Star Final*, Mervyn LeRoy, 1931), *Un reportaje sensacional* (*Scandal Sheet*, John Cromwell, 1931), *La muchacha reportera* (*Final Edition*, Howard Higgin, 1931) y *Mercado de escándalos* (*Scandal for Sale*, Russell Mack, 1932). Especialmente ácida resulta la película de John Cromwell, cuyo protagonista, el editor de un periódico, asesina a su mujer y tiene la sangre fría de escribir un artículo sobre el suceso antes de entregarse a la policía.

La violencia cínica de *Un reportaje sensacional* anticipa el tono de la que, en opinión de Schindler, quizá sea la película que mejor retrata y sintetiza el sentir de la ciudadanía, y también de Hollywood, en estos primeros años de la Depresión. *Si yo tuviera un millón* (*If a Had a Million*, VV.AA., 1932) fue un proyecto insólito de la Paramount en el que ocho directores filmaron cada uno un corto a partir de una premisa: ¿Cómo reaccionaría un individuo si supiera que ha heredado un millón de dólares?

Uno de los trabajos más recordados, dirigido por Ernst Lubitsch, sigue los pasos de un empleado, interpretado por Charles Laughton, que aparentemente ni siente ni padece emoción algún al conocer el giro radical que ha dado su fortuna. Lentamente, sin embargo, el tipo se dirige a la oficina de su despótico jefe, llama a la puerta y, tras llamarle gentilmente por su nombre, le lanza un escupitajo. Fundido a negro.

En una nación de valores tan arraigados como el trabajo duro, la disciplina y el respeto a la autoridad, el salivazo de Charles Laughton es algo más que un recurso dramático para sorprender a la audiencia; es un gesto de rebeldía y sublevación del ciudadano común hacia las élites poderosas que han causado la Gran Depresión en Estados Unidos (Schindler, 1996: 26).

1.4. El cine durante el New Deal: 1933-1939

El 4 de marzo de 1933, el demócrata Franklin Delano Roosevelt se convirtió en el trigésimo segundo presidente de los Estados Unidos, teniendo que hacer frente a la peor crisis económica, institucional, política y social del país desde la guerra civil. Frente al inmovilismo de su antecesor, el republicano Hoover, el nuevo presidente haría de la ‘acción’ el motor principal de su mandato. El mismo día que tomó posesión de su cargo ante la nación, pronunció orgullosa y premonitoriamente:

En primer lugar, permitidme afirmar mi firme creencia en que lo único que debemos temer es al miedo en sí mismo; un terror sin nombre, irracional e injustificado que paraliza los esfuerzos necesarios para convertir la retirada en avance (Schindler, 1996: 33).

Como Lincoln, Kennedy y otros grandes oradores que han pasado por la Casa

Blanca, la retórica brillante de Roosevelt hacía comprensible para la ciudadanía un problema político complejo. En su caso, el drama de un panorama económico lastrado por dos convicciones capitalistas conservadoras, indiscutibles hasta ese momento en el devenir de la historia de EE.UU. A saber, que la economía se desarrolla en ciclos de crecimiento y depresión –por tanto el paro es un mal temporal– y que los presupuestos deben ser equilibrados. El Estado capitalista, siguiendo esta lógica, no puede hacer nada para evitar las situaciones de crisis; únicamente debe esperar que la economía remonte por sí sola. La Administración Hoover siguió al pie de la letra este manual con las consecuencias ya apuntadas.

1.4.1. La nueva legislación afecta al cine: de la National Industry Recovery a la Wagner Act

En sus primeros cien días de gobierno, periodo conocido como First New Deal, el presidente Roosevelt logró la aprobación de catorce normativas dirigidas a activar la economía de la nación (Schlesinger, 2003). Dos de ellas son especialmente relevantes para este estudio: la National Industry Recovery Act (NIRA) y la Agricultural Adjustment Act (AAA). Ambas pretendían estimular el desarrollo económico y la afiliación de la clase obrera a los moribundos sindicatos, incluidos los propios del cine.

En noviembre de 1933, la NIRA facilitó la creación de un organismo inédito hasta ese momento por su carácter intervencionista: la National Recovery Administration (NRA), cuyo propósito era fijar códigos de buenas prácticas para las empresas dictando una serie de condiciones mínimas para el trabajador en términos de horas laborales y salarios. El símbolo de la NRA era un águila azul, el animal que históricamente representa los valores morales del pueblo americano: arrojo, audacia, valentía, libertad, individualismo.

La reacción de una industria eminentemente jerárquica y piramidal como Hollywood a las recomendaciones de la NRA fue dubitativa. Por un lado, los estudios veían con buenos ojos que se reactivara la economía asegurando un sueldo a los trabajadores, pues así estos podrían gastar su dinero en ir al cine. Por otro, los ejecutivos temían que el Gobierno metiera las narices en un negocio proclive a organizarse

atendiendo solo a criterios de rentabilidad.

Luciendo su pragmatismo habitual, Hollywood comprendió el lado mercadotécnico del asunto y la mayor parte de los grandes estudios decidió incluir el símbolo del águila azul en los créditos finales de sus películas, acompañado del eslogan *We Do Our Part*, en la creencia de que podría ser un gancho para atraer espectadores. Era un modo cínico o hipócrita de decir que el cine tenía ‘conciencia social’ y apoyaba al presidente Roosevelt, gran aficionado al cine y amigo personal de Jack Warner.

El recorrido de la NRA llegó a su fin en mayo de 1935 por decisión unánime de la Corte Suprema, al considerar esta que era una entidad demasiado intervencionista. Sustituyó su contenido legal la National Labor Relations Act (NLRA), también denominada Wagner Act, por el senador demócrata Robert F. Wagner, su promotor. Aunque más tibia que la legislación anterior, ayudó a incrementar el número de afiliados a los sindicatos de los tres millones y medio que había en 1935 a los ocho de 1940.

Precisamente fue la Wagner Act la ley que reconoció la legalidad del sindicato más importante de guionistas de Hollywood, el Screen Writers Guild, que aglutinaba a los mejores escritores e intelectuales de la industria, muchos de ellos de izquierdas y habitualmente explotados en términos laborales, en oposición al Screen Playwrights, integrado por los escritores fieles a los jefes de los estudios, especialmente a los todopoderoso Irving Thalberg (MGM) y Darryl F. Zanuck (Fox).

El éxito de la NLRA, junto con el de otras medidas económicas y sociales del periodo comprendido entre 1935 y 1936, conocido como Second New Deal y que asistió, por ejemplo, a la aprobación de la histórica Ley de la Seguridad Social, propició una mejora financiera no solo de la economía nacional, sino también de la del cine, que de algún modo materializaba el espíritu optimista de Roosevelt, decidido por encima de cualquier circunstancia a restaurar la fe del pueblo en sus políticos. Dos datos del semanario *Business Week* ilustran el nuevo escenario. En 1936, la asistencia al cine rozó los 88 millones de espectadores a la semana, un 10 % más que en 1935. Y la Warner cerró su año fiscal con un aumento del 345 % respecto al año anterior.

1.4.2. La influencia del Código Hays

En ese ambiente político y económico de razonable esperanza se entiende que Hollywood apostara por la producción de cuatro tipos de filmes caracterizados por la bonhomía y la confianza como sustrato común dramático: los wésterns de John Ford, fieles a las instituciones y nostálgicos de los mitos tradicionales de Norteamérica; las comedias de Frank Capra, dulcificadas fábulas morales que retratan la crisis como una prueba que debe superar el individuo honesto y recto; el cine eminentemente escapista que proponen los escauceos danzarines de Fred Astaire y Ginger Rogers, las comedias musicales de Shirley Temple y las aventuras heroicas de Erroll Flyn; y los dramas de suspense que reivindicaban la labor de la policía, el FBI y los abogados comprometidos con el cumplimiento de la justicia, la ley y el orden.

En la definición y consolidación de ese nuevo Hollywood un tanto naïf también jugó un papel muy significativo el Código Hays, la norma de autorregulación creada por la asociación de productores y distribuidores cinematográficos (MPPDA), que impuso en la industria una rectitud moral que no tenía que ver tanto con la personalidad de los jefes de los estudios, de talante conservador y puritano, como con su voluntad de evitar el intervencionismo del Estado.

Fundada en 1930, la oficina de censura cinematográfica dio tímidos pasos hasta que, en 1933, la National Legion of Decency (NLD), una organización de la Iglesia católica impulsada por el Arzobispo de Cincinnati, John T. McNicholas, declaró la guerra al cine al entender que este “masacra la inocencia de la juventud”, en palabras del Arzobispo Amleto Giovanni Cicognani (Black, 1999: 178). Si Hollywood no quería problemas con el gobierno federal, menos aún con la Iglesia católica, cuyo dedo acusador contra ciertas películas podía traducirse en un éxodo masivo de público y, en consecuencia, millones de dólares en pérdidas.

La presión de la NLD, probablemente fundada en las entonces populares películas de mujeres fatales, gánsteres heroicos y forajidos con causa, fructificó en la concepción de un código de autorregulación, escrito por el republicano William H. Hays, primer presidente de la MPPDA, cuyo fin era esquivar la censura directa del Estado a través de la elusión de temas considerados moralmente inaceptables. El código resultante prohibía el sexo explícito, la homosexualidad, las mujeres de vida licenciosa,

las huelgas y el retrato de políticos deshonestos o policías corruptos, entre otros motivos (Black, 1999).

Las estrictas reglas de este marco de producción autoimpuesto, sumadas al buen momento político y económico favorecido por el New Deal, fomentaron un cine entregado a la creencia de que solo el individuo digno y decente, honrado y piadoso, es capaz de superar todas las fatigas que le impone la vida. Es el sueño americano de los pioneros, la quimera de la vida en la frontera, rodeado de la familia y los amigos leales. No hay atisbos de ideas radicales que impliquen soluciones sociales a la crisis. La Depresión pasará tan misteriosamente como vino.

En 1934, además, los grandes estudios de Hollywood tenían pocos argumentos para resistirse a aceptar el Código Hays, ya que la Gran Depresión les había empujado a ponerse en manos de los bancos para sanear sus finanzas (Schindler, 1996). De modo que, por encima de la Iglesia católica y otros grupos de presión, era Wall Street quien verdaderamente dictaba las condiciones. La oferta era innegociable: censura y control a cambio de paz social e inversiones seguras.

1.4.3. El cine de John Ford

La figura de John Ford emerge en este contexto para erigirse en uno de los mejores retratistas filmicos del individuo íntegro que solo encuentra satisfacción espiritual en su comportamiento recto y virtuoso. *La diligencia* (*Stagecoach*, John Ford, 1939), *El joven Lincoln* (*Young Mr. Lincoln*, John Ford, 1939) y *Las uvas de la ira* (*The Grapes of Wrath*, John Ford, 1940) son sus películas más emblemáticas en esos años. Tres modelos cinematográficos que plasman el ideario del New Deal y, a la vez, introducen algunos de los estereotipos más reconocibles en el cine de la época (Sánchez-Escalonilla, 2013).

La América arcádica que soñó Thomas Jefferson, la misma de los pioneros y la vida en la frontera, cultivando la tierra y criando ganado, colorea el telón dramático de *La diligencia*, quizá el primer gran western de John Ford. Un jovencísimo John Wayne, durante años prototipo del norteamericano ideal en la gran pantalla, es Ringo Kid, pistolero acusado injustamente de la muerte de su padre y su hermano. La fortuna quiere

que su destino se cruce con el de los viajeros de una diligencia que atraviesa el territorio hostil del jefe indio Gerónimo y sus feroces guerreros chiricauas.

Ocho pasajeros, cada cual con un secreto a cuestas, componen un microcosmos por el que asoman algunos de los personajes típicos de esa América casi mítica (Grant, 2013: 158). Una prostituta de buen corazón (el ángel caído), un médico borracho pero capaz (el profesional), un banquero a la fuga con el dinero de un cliente (el canalla), un marchante de bebidas alcohólicas (el emprendedor), una esposa embarazada que corre a reunirse con su marido (la familia), un sheriff (la ley), un exsoldado confederado (la reconciliación de las dos Américas), un pistolero (el buscavidas solitario) y finalmente el Séptimo de Caballería (el ejército).

Estos son los personajes-símbolo de una historia que representa la idea de un país forjado por individuos que anhelan libertad y redención. De fondo, el salvaje Oeste de los indios, el territorio virgen y los horizontes infinitos, esperando a ser domados por el hombre blanco. Como la Gran Depresión, un escenario duro que pone a prueba a los valientes.

La diligencia perfecciona con estos ingredientes dramáticos una fórmula narrativa que ya habían probado filmes anteriores como *Milicias de paz* (*The Texas Rangers*, King Vidor, 1936), *Buffalo Bill* (*The Plainsman*, Cecil B. DeMille, 1936) o *Dodge, ciudad sin ley* (*Dodge City*, Michael Curtiz, 1938), protagonizados por tipos duros pero íntegros que traen la paz a una tierra de promisión: la América rural. Parece lógico que fuera Ford, un americano orgulloso de sus raíces irlandesas, el director más indicado para imaginar un país legendario, la tierra de las oportunidades que él mismo estaba disfrutando.

El joven Lincoln, por su parte, es una de las primeras cintas que rompe una lanza a favor de la integridad de los políticos americanos (Schindler, 1996: 79). Si *Sopa de ganso* (*Duck Soup*, Leo McCarey, 1933), una ácida sátira acerca de la incompetencia de la clase política, fue una de las cimas del cine crítico de los años duros de la Depresión (1930-1932), el Lincoln de John Ford es su némesis en todos los aspectos.

Concebida por el guionista Lamar Trotti como una hagiografía sin sombras, el director se regodea en el gentil retrato del futuro presidente cuando éste era aún un

abogado de causas pobres en la ciudad de Springfield (Illinois). Ni la muerte de su primera novia, Ann Rutledge, ni la dificultad de los casos que acepta minan la entereza moral del joven Abraham (Henry Fonda), que termina encaminando sus pasos hacia la política para dedicarse al bien común. Con un tono que roza el mesianismo, Ford despide a su Lincoln en la última escena de la película proclamando que es “el hombre que necesita América”, quizá estableciendo un paralelismo con la figura contemporánea de Roosevelt.

Aunque la épica del hombre común es la especialidad de Frank Capra, es preciso cerrar este comentario sobre la influencia de John Ford en el cine del New Deal mencionando *Las uvas de la ira*. Basada en la novela homónima de John Steinbeck, la película aborda el drama de una familia, los Joad, que abandona su Oklahoma natal en busca de mejor suerte en los campos de cultivo de la Costa Oeste, en concreto de California, durante los peores años de la Gran Depresión. Tom (Henry Fonda) es el padre, un sacrificado hombre de campo que trata de afrontar con entereza la dura prueba a la que el destino le somete, obligado a dejar atrás la tierra que ha alimentado a los suyos durante setenta años.

Pese al tono pretendidamente realista de la propuesta en su recreación de la pobreza y el sufrimiento humano, Ford elude cualquier crítica hacia el sistema capitalista y pone el acento en el arrojo del individuo, en este caso el tradicional pater familias, como única arma moral contra la crisis. Toca resignarse, aguantar, trabajar duro y esperar tiempos mejores. Como indica Antonio Sánchez-Escalonilla en su estudio de la película, “en términos alegóricos, Ford subraya la estrecha conexión entre hogar doméstico y hogar nacional, y destaca que la fortaleza y virtudes del primero resultan vitales para la recuperación del segundo en momentos de catástrofe” (Sánchez-Escalonilla, 2013: 73).

Es el mensaje de una cinta que pone de manifiesto la imposibilidad en aquella época de articular desde el cine comercial un discurso político que pusiera en tela de juicio la labor de las instituciones en situaciones de injusticia y desamparo. La Oficina Hays no lo habría permitido.

Steinbeck, un convencido intelectual de izquierdas, fue más contundente en sus páginas, empapadas de un pesimismo nihilista que, al final de la novela, dejaba en

suspenseo el futuro de los Joad. No así Zanuck, el productor del film, que ya al comprar los derechos del libro para su adaptación el cine entendió la trama como una oportunidad para ennoblecer y glorificar a la familia americana (Stead, 2013).

Tal fue su empeño de imbuir la historia en un halo optimista, que cambió el final previsto por Ford –un soliloquio de Tom acerca de la necesidad de luchar por los necesitados, de sacrificar lo individual por lo colectivo– por uno más esperanzador: tras conocer la promesa de trabajo en un campo de algodón, la madre de Tom enuncia un parlamento sobre la entereza de las personas humildes, que termina con la expresión *We're the People* (Somos el pueblo), variación sutil de la frase *We, the People* (Nosotros, el pueblo) con la que empieza la Constitución norteamericana. Más de sesenta años después, el presidente Obama convirtió ese *We, the People* en una muletilla electoral habitual en sus discursos.

1.4.4. Las fábulas morales de Frank Capra

Frank Capra, el otro gran referente del cine del New Deal junto con John Ford, es el maestro de la llamada “épica del ciudadano común” (Schindler, 1996: 73). Se trata de historias protagonizadas por tipos humildes que superan los obstáculos de la vida a fuerza de arrojo, fe en la providencia y tesón, manteniéndose siempre fieles a unos recios principios morales. En este sentido, la filmografía de Capra es una síntesis modélica de los dos mitos del individualismo en la América de los años treinta: la altura moral y la dignidad como valores supremos del individuo, y la bondad inherente de las pequeñas comunidades, que retrata patrióticamente según el idealismo jeffersoniano (Stead, 2013).

El sello Capra –fue uno de los primeros realizadores de Hollywood en encabezar con su nombre propio los títulos de sus películas– es latente en trabajos iniciales como *La jaula de oro* (*Platinum Blonde*, Frank Capra, 1931) o *La locura del dólar* (*American Madness*, Frank Capra, 1932). La primera, protagonizada por un periodista pobre que se casa con una chica de buena familia, propone una reflexión humanista sobre la vieja máxima de que el dinero no da la felicidad. Y la segunda, centrada en la figura de un banquero honesto que da crédito a empresarios en apuros, proclama que la buena banca

es la banca decente, la que “ayuda a los hombres buenos que construyeron América”. Dos tramas, es obvio, que apelan a la decencia y la indulgencia como normas principales de conducta para ser feliz.

No será, sin embargo, hasta el gran éxito de la comedia romántica *Sucedió una noche* (*It Happened On Night*, Frank Capra, 1934) cuando Frank Capra se convierta en el gran realizador de América y su gente. Natural de Sicilia, Francesco Rosario Capra empleó su carrera cinematográfica como vehículo para decir “gracias, América” por las oportunidades recibidas en su país de acogida (Capra, 2000). Igual que los fundadores y jefes de los grandes estudios de Hollywood, casi todos inmigrantes judíos de primera generación procedentes de Centroeuropa, Capra sentía la necesidad casi mística de devolver a América lo que América le había dado a él. En ese discurso de gratitud, constante y recurrente hasta el final de su carrera, no cabían ni la crítica ni las recriminaciones hacia el sistema; solo las buenas palabras hacia las instituciones y sus dirigentes.

El Peter (Clark Gable) de *Sucedió una noche* es el primer héroe netamente capriano del New Deal cinematográfico. Un periodista en paro, algo canalla y pícaro pero honesto, comparte viaje en autobús con Ellie (Claudette Colbert), una rica heredera que ha plantado a su futuro esposo en un matrimonio de conveniencia para casarse con un *playboy*. Enamorado de ella, Peter renuncia a la recompensa que ofrece el padre de la chica a quien la localice y entregue a la policía con tal de que Ellie sea feliz, casándose si así lo quiere con su novio, que solo anhela la fortuna de su familia.

Tras una serie de equívocos y malentendidos, Peter y Ellie se reencuentran y acaban juntos, pues ella también le ama desde la primera noche. Ha triunfado el amor, sentimiento favorito de Capra, gracias a la integridad moral de Peter, incapaz de poner precio a sus sentimientos.

A Peter le siguieron los icónicos Longfellow Deeds de *El secreto de vivir* (*Mr. Deeds Goes to Town*, Frank Capra, 1936), Jefferson Smith de *Caballero sin espada* (*Mr. Smith Goes to Washington*, 1939), John Doe de *Juan Nadie* (*Meet John Doe*, Frank Capra, 1941) y George Bailey de *¡Qué bello es vivir!* (*It's a Wonderful Life*, Frank Capra, 1946). Nos interesan sobre todo los dos primeros personajes, encarnaciones de sendos estereotipos del New Deal en el cine de esos años.

En plena Depresión, Deeds (Gary Cooper) es un ciudadano de provincias que recibe inesperadamente una herencia de 20 millones de dólares de la que debe hacerse cargo en Nueva York. Acosado por banqueros oportunistas, empresarios sin escrúpulos y reporteros sensacionalistas, Deeds entiende que tanto dinero es una maldición y toma una decisión inesperada: dona su enorme fortuna a centenares de granjeros sin trabajo.

Sencillo pero no ingenuo, y gran conocedor del alma humana, la nobleza de Deeds asombra a cuantos le rodean, especialmente a Babe Bennett (Jean Arthur), una guapa periodista que pasa de ridiculizar en sus artículos los hábitos rústicos de Deeds a amarlo sin reservas. La moraleja de la fábula es clara: la pureza del campo, que es la del hombre recto, se impone a la corrupción de la gran ciudad, al hombre sin moral.

Si Longfellow Deeds es el molde del ciudadano medio ejemplar, Jefferson Smith (James Stewart) lo es del político íntegro y honorable, entregado a la causa pública. Igual que *El joven Lincoln* de Ford, estrenada también en 1939, *Caballero sin espada* es un cuento moralista y conservador que ofrece una imagen positiva de la política y los políticos americanos.

El protagonista –no por casualidad llamado Jefferson, en honor del presidente Thomas Jefferson, héroe personal de Capra– es un hombre ingenuo, naíf y biempensante a quien el azar sienta en el Senado de EE.UU. Su voluntad es trabajar por el bienestar de sus conciudadanos, pero pronto es objeto de maquinaciones por parte de Jim Taylor (Edward Arnold), un político corrupto que maneja a su antojo “la otra política”, la de los favores y los trapicheos, y acusa a Jefferson de un sucio delito. Animado por su secretaria, la señorita Saunders (Jean Arthur), que se mueve como pez en el agua entre los despachos de Washington, Jefferson planta cara a su opositor y comparece ante el Senado en una larguísima sesión durante la cual defiende su honorabilidad y el valor de la democracia, para acabar desenmascarando a Taylor.

Frank Capra, firme republicano y patriota adoptivo sin fisuras, dirige un alegato constitucionalista que incide en una de las ideas nucleares del New Deal de Roosevelt: pueden fallar las personas, pero nunca el sistema. Definitivamente, los atisbos de crítica social y política de los años oscuros de la Gran Depresión habían quedado disueltos.

1.4.5. Las películas protagonizadas por *G Men*

La rectitud moral del individuo no fue patrimonio exclusivo de las películas de Ford y Capra. A partir de 1935, acaso como reacción contra los filmes de gánsteres heroicos al estilo de *Hampa dorada*, pero también para apoyar la renovación de las fuerzas de seguridad impulsada por el presidente Roosevelt a través del FBI de J. Edgar Hoover, Hollywood explotó el filón de los llamados *G Men*, expresión que se refiere a los agentes federales del gobierno. Cierta justificación del crimen y, en concreto, de la figura del gánster como una suerte de moderno Robin Hood que roba a los ricos para dárselo a los pobres, no es una idea pertinente en el New Deal (Muscio, 2010). Ahora los buenos de la película son los *G Men*.

La Warner, tan cercana al ideario de Roosevelt, abrió fuego con *G Men contra el imperio del crimen* (*G Men*, William Keighley, 1935), protagonizada por un James Cagney que cambiaba su rol tradicional de gánster por el de un arrojado agente de la ley. El pequeño torbellino de Nueva York es ‘Brick’ Davis, un estudiante de leyes que, tras el asesinato de un amigo del FBI, decide ingresar en esta agencia federal para combatir el crimen con la fuerza.

Crónica glorificadora de los primeros días del FBI, *G Men contra el imperio del crimen*, un éxito en taquilla, satisfizo tanto a la Oficina Hays como, sobre todo, a las fuerzas de seguridad que retrataba. En su número de mayo de 1935, *The Hollywood Reporter* se hizo eco en este sentido del ofrecimiento de Melvin Purvis, el agente que liquidó a John Dillinger y a Pretty Boy Floyd, a los estudios para escribir un guion inspirado en sus experiencias como G Man (*Variety*, 1935. Citado en Schindler, 1996: 130).

La cinta de Warner se convirtió en el modelo a seguir por otros estudios que pronto advirtieron los beneficios económicos de alinearse con la ley y el orden. MGM, por ejemplo, produjo ese mismo año *El héroe público número 1* (*Public Hero #1*, J. Walter Ruben, 1935), en la que Chester Morris interpreta a un agente del FBI que, haciéndose pasar por reo, se infiltra en la banda de un peligroso criminal que dirige sus operaciones desde la cárcel.

Pero, sin duda, los grandes éxitos de la época correspondieron a la Warner, que reunió al mismo director (William Keighley) y al guionista (Seton I. Miller) de *G Men contra el imperio del crimen* para producir *Balas o votos* (*Bullets or Ballots*, William Keighley, 1936), con Edward G. Robinson en la piel de un policía que se infiltra en la banda más temible de Nueva York, manejada por un contubernio de empresarios, políticos y policías corruptos.

También de la Warner es la menos inspirada *Public Enemy's Wife* (*Public Enemy's Wife*, Nick Grinde, 1936), que articula un insólito trío amoroso formado por un mafioso fugado de la cárcel, su exnovia y el actual marido de esta, el agente del FBI que trata de capturar al criminal. En todos los casos abundan los retratos amables y heroicos de policías y agentes federales, que tan mal parados quedaron en el cine anterior al New Deal. Como Roosevelt, Hoover o Purvis, son tipos íntegros que hacen lo que deben aun a riesgo de su propia vida, pues el bien común está por encima del interés personal.

1.4.6. Las películas de fiscales honrados

Al calor del éxito de crítica y público de las películas de los *G Men* surgió en esta misma época un puñado de filmes que reivindicaban a los esforzados fiscales que en la vida real perseguían a los criminales (Schindler, 1996: 131). Si Melvin Purvis fue el referente de los agentes federales de cine, los abogados según Hollywood se fijaron en la figura del entonces fiscal del distrito de Nueva York, Thomas E. Dewey, cuyas investigaciones demostraron la tan lamentable como profunda penetración del crimen organizado en todos los ámbitos de la sociedad.

Abogados, letrados y fiscales de una pieza tuvieron su digno reflejo en películas como *Smashing the Rackets* (*Smashing the Rackets*, Lew Landers, 1938), *Yo soy la ley* (*I am the Law*, Alexander Hall, 1938), *La mujer marcada* (*Marked Woman*, Lloyd Bacon, 1937) y *Ambición rota* (*Racket Busters*, Lloyd Bacon, 1938).

Esta última, producida por la prolija factoría Warner, es quizá la cinta que mejor traza el paralelismo entre Dewey y sus diferentes sosias en la ficción. El actor Walter Abel, que interpreta al fiscal Allison, podría ser el hermano gemelo de Dewey, al que imita incluso en su voz y gestos, según apunta la crónica de *Variety* publicada en agosto

de 1938 (Citada por Schindler, 1996: 133). En la película, las investigaciones de Allison destapan la relación de una empresa de transportes dominada por el crimen organizado con una trama de empresas fraudulentas de restauración, servicios de limpieza y agencias de viajes.

De igual modo, en la vida real Dewey señaló a los mafiosos Gurrah Shapiro y Lepke Buchalter como responsables de un monopolio criminal que manejaba compañías de transporte de ropa, pieles, harina y pintura, entre otros artículos y materiales. Aunque Dewey nunca quiso que su nombre apareciera en los agradecimientos de una película, en el caso de *Ambición rota* sí conminó a su ayudante a escribir una nota a Walter MacEwen, asistente de Hal B. Wallis, autorizando al estudio a señalar que la película estaba basada en los expedientes oficiales de un caso real (Schindler, 1996: 133).

La oda al individuo honrado, la familia unida, las instituciones tradicionales, los mitos fundacionales, el patriotismo y la vida en pequeñas comunidades idílicas, características comunes a los filmes de Ford y Capra y, en menor medida, también de las películas protagonizadas por agentes federales y abogados incorruptibles, comparten por último protagonismo con otro tipo de producciones de esta época, de tono escapista, que ofrecen bailes, humor y aventuras como remedio contra la Gran Depresión.

1.4.7. La comedia y el musical

Herederos del vodevil y los espectáculos de variedades de los años veinte, la pareja de baile formada por los artistas Fred Astaire y Ginger Rogers brilló de forma fulgurante en nueve películas producidas por la RKO entre 1934 y 1939, algunas tan conocidas como *La alegre divorciada* (*The Gay Divorce*, Mark Sandrich, 1934), *Sombrero de copa* (*Top Hat*, Mark Sandrich, 1935) o *Sigamos la flota* (*Follow the Fleet*, Mark Sandrich, 1936), las tres bajo la dirección ágil de Mark Sandrich.

Sin más ánimo que el entretenimiento y la diversión 'blanca', la fórmula Astaire & Rogers proponía hora y media de diversión sofisticada en escenarios exóticos, siempre a cuenta de un enredo amoroso de final feliz, pero casto, que permitía la exhibición dancística de su pareja protagonista (Everett, 2011).

Música, baile, largas coreografías y muchas, muchas sonrisas eran los ingredientes de un menú inofensivo que, en cierta medida, recordaba al público los años desinhibidos de la Belle Epoque y los locos años veinte. Una América arcádica e inocente que seguía latente bajo las ruinas de la Depresión. Bailar y reír, seguir adelante con energía, aunque la situación sea deprimente. Ese era el mensaje de una batería de filmes que expresaban el lado más desenfadado del New Deal.

La niña prodigio Shirley Temple fue otra de las animadoras oficiales de ese jubiloso cine de la segunda mitad de los años 30. Primero de la mano de Paramount y luego de los estudios Fox, la pequeña californiana se convirtió en una rutilante estrella después del estreno de *Gracia y simpatía* (*Baby Take a Bow*, Harry Lachman, 1934), a la que siguieron casi una veintena de películas que explotaban sus virtudes artísticas como cantante y bailarina. El de huerfanita en apuros que sale adelante gracias al tesón y un espíritu alegre y luminoso fue su rol recurrente en esos años de crisis nacional.

Un estereotipo este, el *talent kid*, que apenas ha cambiado en Hollywood desde entonces. Shirley, favorita del público hasta bien entrada la década de los años cuarenta, fue el icono de la inocencia y la virtud para una América ejemplar en la que todos, hasta los niños, estaban llamados a la reconstrucción material y espiritual del país. Y siempre con una sonrisa en los labios (Kasson, 2014).

Aunque si hablamos de sonrisas y carcajadas, nadie mejor que los hermanos Marx para hacer olvidar al público los estragos de la Depresión. Los populares Groucho, Harpo y Chico Marx –los otros dos miembros fundacionales, Gummo y Zeppo, dejaron el grupo después de *Sopa de ganso* (1933), su quinta película juntos– fueron la pandilla de cómicos más populares en Estados Unidos durante los años treinta. Pioneros de la *screwball comedy* y el gag físico tal como se entiende hoy, las andanzas de los Marx alegraron la vida a los espectadores desde 1929 –*Los cuatro locos* (*The Cocoanuts*, Robert Florey y Joseph Santley, 1929)– hasta 1946 –*Una noche en Casablanca* (*A Night in Casablanca*, Archie Mayo, 1946) –, patentando una forma de humor satírico no exenta de dardos envenenados hacia la actualidad.

La mencionada *Sopa de ganso* es quizá su obra maestra y el film que, según apunta Roy Blount en su pormenorizado estudio de la película, mejor combina la comedia disparatada con la crítica sociopolítica (Blount, 2010). Después, bajo la atenta

mirada de la Oficina Hays, el grupo bajó la graduación de sus diálogos y practicó un humor más convencional y descacharrante, en sintonía con el espíritu optimista del New Deal. El ácido retrato de políticos, hombres de negocios y agentes de la ley, habitual en sus primeras películas, dio paso así a aventuras inocuas en escenarios como el Oeste, las carreras de caballos, el circo o la ópera.

1.4.8. El cine de aventuras

El último tipo de películas características del periodo comprendido entre 1933 y 1939 corresponde al género aventurero. Las correrías en alta mar de *El capitán Blood* (*Captain Blood*, Michael Curtiz, 1935) consagraron a Erroll Flynn como uno de los héroes por antonomasia de esa época, compitiendo de paso con el indismayable Douglas Fairbanks Jr. Valiente, bravucón, idealista y rompecorazones, el estereotipo introducido por Flynn dibujaba al hombre que cualquier norteamericano, niño o adulto, soñaba ser: un tipo audaz y sin miedo que lograba todas sus metas (McNulty, 2011).

Ya fuera en el Oeste americano –*Dodge, ciudad sin ley* (1939) –, la Inglaterra medieval –*Robin de los bosques* (*The Adventures of Robin Hood*, Michael Curtiz y William Keighley, 1938)–, la Segunda Guerra Mundial en el Pacífico –*Objetivo: Birmania* (*Objective, Burma!*, Raoul Walsh, 1945)–, un palacio cortesano –*La vida privada de Elisabeth y Essex* (*The Private Lives of Elizabeth and Essex*, Michael Curtiz, 1939)– o la India colonizada –*La carga de la Brigada Ligera* (*The Charge of the Light Brigade*, Michael Curtiz, 1936) –, el cine de aventuras protagonizado por Errol Flynn servía al único y honorable propósito de entretener al público, quizá para hacerle olvidar la cola del paro o la escasez de alimentos.

Como hoy los superhéroes de Marvel y DC, Flynn era la brillante encarnación del águila del escudo americano; siempre atenta, siempre vigilante, siempre dispuesta a defender la nación de cualquier peligro. De haber vivido en nuestros días, su carácter canalla y bravucón le habría convertido en un serio aspirante a interpretar, por ejemplo, a Iron-Man. Se puede considerar además que el actor de origen australiano fue pionero del *actioner*, la clase de héroe de acción que, en la década de los ochenta, imponía la ley del más fuerte. Flynn, un acróbata de la acción, se ganaba al público con su sonrisa.

1.5. Conclusiones

La Gran Depresión sumió a la economía y a la sociedad norteamericanas en la mayor crisis de su historia. El cine, como manifestación cultural que refleja el presente, respondió al fenómeno con la producción de un nuevo tipo de narrativas que vinieron a expresar desde la ficción un escenario de crisis desconocido hasta entonces en Estados Unidos. Las llamadas “narrativas de conversión”, según Ross, o “narrativas de la crisis”, según Sánchez-Escalonilla, definen un imaginario audiovisual novedoso que reinterpreta algunos arquetipos clásicos en el cine americano. La familia, el hogar y la confianza en las instituciones del Estado son temas sometidos a revisión en un corpus de películas que, atendiendo al estudio de Schindler, pueden dividirse en dos periodos.

De 1929 a 1932, durante la presidencia de Hoover, se estrena un conjunto de películas que ofrecen una visión pesimista y desencantada del estado de la nación. En los años más duros y penosos de la Gran Depresión, Hollywood pasó de rodar las historias amables que promovían los dueños de los principales *majors* —emigrantes de familias judías que, como Jack Warner, se habían hecho a sí mismos y creían en el individuo como fuerza soberana— a otras, de tono más realista, que empatizan con el empobrecido público del momento. En ese contexto proliferan las tramas de heroicos fugitivos, gánsteres con carisma, atractivas mujeres sin escrúpulos, abogados y políticos corruptos, y directores de periódicos sin ética.

De 1933 a 1939, ya con Roosevelt en la Casa Blanca, directores como Frank Capra, John Ford, King Vidor y Mervyn LeRoy enuncian desde la pantalla una respuesta conciliadora a la crisis. Los héroes individualistas y patrióticos de Capra y Ford, la lucha contra el crimen de los *G Men*, la defensa de la legalidad que postulan los abogados íntegros, las comedias de los hermanos Marx y Shirley Temple, la *dolce vita* del dúo formado por Fred Astaire & Giner Rogers, o las aventuras de Errol Flynn constituyen el imaginario narrativo de un período que, acaso simbólicamente, termina con los dos primeros grandes *blockbusters* de la historia del cine norteamericano.

Lo que el viento se llevó (*Gone With the Wind*, Victor Fleming, 1939) y *El mago de Oz* (*The Wizard of Oz*, Victor Fleming, 1939) son sendas celebraciones del esplendor de un nuevo Hollywood, y una nueva Norteamérica, que está preparada para conquistar el mundo sin olvidar que detrás siempre queda el hogar.

2

NARRATIVAS DE LA CRISIS EN HOLLYWOOD ENTRE 1967 Y 1983

El segundo periodo histórico de crisis que aborda esta tesis comprende de 1967 a 1983. Las presidencias de Lyndon B. Johnson (1963-1969), Richard Nixon (1969-1974), Gerald Ford (1974-1977), Jimmy Carter (1977-1981) y Ronald Reagan (1981-1989) abren y cierran un periodo convulso que en lo político está condicionado por fenómenos como el rechazo a la guerra de Vietnam, el Movimiento por los Derechos Civiles, el caso Watergate, los Papeles del Pentágono y tres crisis energéticas (1970, 1973 y 1979) que provocan el derrumbe de la economía americana frente los llamados ‘tigres asiáticos’.

El cine de Hollywood, envuelto a su vez en una crisis industrial que precipita el ocaso de los grandes estudios y asiste al nacimiento del Nuevo Hollywood, expresa la reacción social e institucional ante los principales problemas de estos años convulsos. Michael Ryan y Douglas Kellner, autores de *Camera Politica. The Politics and Ideology in Contemporary Hollywood Films* (1990), analizan las películas producidas entre finales de los años sesenta y principios de los ochenta como obras audiovisuales que trasladan al cine el debate ideológico entre republicanos y demócratas.

Estos autores distinguen tres periodos clave para la comprensión de esta época. De 1967 a 1969, los primeros años del Nuevo Hollywood, se estrena un corpus de filmes que evocan el espíritu de la Great Society del presidente Johnson. Entre 1969 y 1977 se producen películas que abordan de manera crítica las cloacas del sistema. Y de 1977 a 1983 ve la luz a primera hornada de películas que muestran la ideología de la New Right de Ronald Reagan.

Este capítulo se apoya fundamentalmente en las tesis de Ryan y Kellner para desarrollar un análisis de los arquetipos, tramas y géneros que componen el imaginario de las narrativas de la crisis entre 1967 y 1983. Un imaginario que es indisoluble del contexto histórico y la sociedad norteamericana del momento, por lo que se ofrece también un retrato de esa América que, tras el asesinato de John F. Kennedy, pierde la inocencia jeffersoniana y se enfrenta a una realidad marcada por graves escándalos políticos.

En este sentido han sido imprescindibles los trabajos de autores como Sidney M. Milkis, en el ámbito de la Great Society; Peter Kramer, para el estudio del Nuevo Hollywood en los años de Nixon y Ford; y Gerard DeGroot, sobre el ascenso de la New Right liderada por Ronald Reagan.

2.1. El cine clásico de Hollywood

Las décadas posteriores al fin de la Gran Depresión, coincidente con la entrada de Estados Unidos en la Segunda Guerra Mundial (1939-1945), asisten en Hollywood a la consolidación de un cine genérico y eminentemente comercial controlado por los cinco grandes estudios o *majors* que sobrevivieron a la crisis. United Artists, Columbia, Universal, MGM y Fox fijaron durante los años cuarenta un sistema de producción industrial cuyos ‘artículos de consumo’, las películas, son hoy estudiadas bajo el paraguas académico del denominado cine clásico.

Es la cima de la edad dorada de Hollywood, cuyo origen se retrotrae a la década de 1910, cuando los jefes de los primeros estudios adaptaron el modelo de fabricación de autos de Henry Ford al nuevo y pujante negocio de hacer películas. El concepto de cadena de montaje, que implicaba la especialización del trabajador en una sola tarea y la

organización del trabajo en fases estandarizadas, engendró en el caso del cine un método productivo dividido en tres ciclos: producción, distribución y exhibición (Jewell, 2007).

El control de estas tres etapas otorgó a las *majors* un monopolio sin precedentes sobre la industria del cine hasta 1948. Ese año, tras un litigio con Paramount, el Tribunal Supremo de Estados Unidos obligó a los estudios a abandonar una de estas tres actividades en virtud de las leyes anti-trust (Porst, 2015: 103). Pero hasta entonces, un puñado de magnates de Hollywood decidía qué clases de historias se veían, cuándo, dónde y en qué condiciones.

El historiador David Bordwell, en *El cine clásico de Hollywood*, es autor de una de las categorizaciones y clasificaciones más eficaces de ese sistema cuya cara amable eran las grandes estrellas de Hollywood, los actores y actrices que iluminaban los neones de las salas, y que dio a luz un conjunto de filmes que, aun siendo diferentes entre sí, comparten una serie de rasgos formales y temáticos bien definidos.

El desarrollo cronológico, causal y consecuente de una trama empleando metonimias visuales inequívocas (unas hojas de calendario para sugerir el paso del tiempo, por ejemplo) es el eje vertebrador de la narrativa canónica clásica, enhebrada alrededor de personajes virtuosos y de una pieza, por lo común hombres honestos que tienen unas motivaciones psicológicas claras, empatizan con el espectador y muestran un fuerte deseo de conseguir sus metas (Bordwell, 1997: 46).

El montaje secuencial, la continuidad de la imagen, los encuadres centrados, los planos equilibrados, la lógica causa-efecto del relato, la incitación emocional, la identificación con el protagonista y la objetivación de la cámara –la sensación de que lo que vemos es una fiel traducción audiovisual de la realidad– son, en consecuencia, los principales recursos retóricos de un tipo de cine que promueve valores de calado conservador, como el individualismo, el capitalismo, el patriarcado y la supremacía de la raza blanca (Bordwell, 1997: 8).

Estas ideas a su vez encuentran acomodo en convenciones temáticas tan arraigadas como la aventura heroica, el wéstern, el drama romántico o la tragedia redentora. Así se entiende que predominen las historias individuales, modélicas, sobre el

retrato de grupos y/o estructuras sociales y políticas que podrían, llegado el caso, poner en evidencia las injusticias del sistema. El cine de esos años no se cuestiona las leyes ni las normas del estilo de vida americano; el orden existente es bueno y justo porque lo salvaguardan y defienden hombres buenos y justos.

En esa creencia, la narrativa clásica, que elimina cualquier rastro de la artificiosa construcción fílmica gracias a su lenguaje causal y aparentemente objetivo, ayuda a imponer un punto de vista sobre el estado de las cosas que se percibe como el único posible porque es 'real'. Sobre estas bases formales, temáticas e ideológicas se alzó un corpus cinematográfico que, desde principios de los años cuarenta y hasta mediados de la década de los sesenta, privilegió un entretenimiento complaciente dirigido a perpetuar el statu quo.

Es el momento de la épica bíblica e histórica a todo color y en Cinemascope, como *Quo Vadis* (*Quo Vadis*, Mervyn LeRoy, 1951) *Ben-Hur* (*Ben-Hur*, William Wyler, 1959) y *Los diez mandamientos* (*The Ten Commandments*, Cecil B. DeMille, 1956); los musicales románticos tipo *Oklahoma!* (*Oklahoma!*, Fred Zineman, 1955) *Siete novias para siete hermanos* (*Seven Brides for Seven Brothers*, Stanley Donen, 1954) y *El rey y yo* (*The King and I*, Walter Lang, 1956); los melodramas familiares, como *Gigante* (*Giant*, George Stevens, 1956), *Picnic* (*Picnic*, Joshua Logan, 1955) y *La colina del adiós* (*Love is a Many-Splendored Thing*, Henry King, 1955); las bufonadas de Jerry Lewis, los enredos amorosos de Rock Hudson y Doris Day y las comedias desinhibidas de Billy Wilder; el suspense de Alfred Hitchcock; la ciencia-ficción paranoide que flirtea con el desastre nuclear, como *El enigma... de otro mundo* (*The Thing from Another World*, Christian Nyby, 1951) o *La humanidad en peligro* (*Them!*, Gordon Douglas, 1954); y, por supuesto, el wéstern, que adopta un perfil conciliador en películas como *Centauros del desierto* (*The Searchers*, John Ford, 1956) o *El sargento negro* (*Sergeant Rutledge*, John Ford, 1960).

Un Hollywood biempensante, complaciente y abonado al *happy end*, pero también beligerante y combativo con sus enemigos del exterior, en particular, la Unión Soviética, dominó las pantallas hasta mediados de la década de los sesenta. En el contexto victorioso que siguió a la Segunda Guerra Mundial, y más aún después de la división del mundo en dos bloques a causa de la Guerra Fría, es el cine que cabía

esperar de una generación que había vencido al fascismo y se sentía hegemónica sobre un mundo en reconstrucción al que quería enseñar el modo de vida americano.

En la configuración de este cine ideológicamente monocorde también tuvo mucho que ver, como aprecian Javier Coma y Román Gubern (2005), la purga del macarthismo, entre 1950 y 1956, que vació la industria de Hollywood de guionistas y directores afines a los pensamientos de izquierdas. Elia Kazan, Lilian Hellman, Charles Chaplin, Dalton Trumbo y Edward Dmytryk son algunas de las personalidades que tuvieron que exiliarse a causa de las acusaciones –casi nunca refutadas– del Comité de Actividades Antiamericanas.

2.2. El ocaso de los grandes estudios de Hollywood

Este feliz panorama empezó a agrietarse hacia 1965 debido a la confluencia de varios fenómenos; unos políticos y económicos, otros sociales y otros industriales. El desastre crónico de la guerra de Vietnam (1965-1975) puso de manifiesto la desafección de la juventud, los hijos del *baby boom* que siguió a la Segunda Guerra Mundial, hacia las aspiraciones imperialistas en Asia de las administraciones de Lyndon B. Johnson, primero, y Richard Nixon, después. Quizá por primera vez en la historia, el gobierno norteamericano no contaba con el apoyo de su ciudadanía en un conflicto bélico, lo que generó tanto un rechazo social hacia los veteranos que regresaban del frente como una oposición al envío de nuevas tropas (Ryan y Kellner, 1990: 18).

En la definición de ese ‘no’ a la guerra tuvo mucho que ver la concienciación del pueblo norteamericano ante crudeza de las imágenes que distribuían los medios de comunicación, principalmente la televisión y las revistas ilustradas, y el pacifismo innato al entonces pujante Movimiento por los Derechos Civiles (Ryan y Kellner, 1990: 19). La lucha por la igualdad de los negros, encarnada en la figura de Martin Luther King, es quizás la cara más conocida de un fenómeno en el que también se debatían las reivindicaciones de las mujeres, los nativos americanos, los chicanos, los gays y otras minorías acorraladas por la supremacía de la raza blanca.

La animadversión hacia la guerra despuntó de manera aguda a finales de los años sesenta, cuando los medios, ante el aumento de voces críticas contra la guerra,

dejaron de autocensurarse y comenzaron a distribuir el impactante material audiovisual que recibían del frente. En *Ante el dolor de los demás*, Susan Sontag explica precisamente cómo las imágenes de violencia y brutalidad pueden generar en quienes las contemplan sentimientos de rebeldía y rechazo contra los horrores que se retratan. Al hablar de Vietnam, la autora se refiere al trabajo del fotógrafo Eddie Adams como ejemplo de obra que inspira negación contra el espanto y las atrocidades de la guerra.

La promoción del ecologismo, la oposición a la energía nuclear, el sexo libre, la liberalización de las drogas y el control federal de la polución eran otras exigencias recurrentes por parte de las nuevas generaciones de norteamericanos, educadas en las universidades por una élite intelectual de izquierdas que promovía valores liberales y de consenso, y que no se reconocían en las representaciones tradicionales de la familia, la patria o la libertad que promocionaban el gobierno y el cine.

Las ideas de filósofos y sociólogos como Herbert Marcuse o Charles Wright Mills, promotores de una nueva izquierda más social e igualitaria, alejada de los principios radicales de la URSS, calaron en los sectores más abiertos de una sociedad que había perdido la inocencia tras el asesinato de John F. Kennedy y muy pronto conocería la primera dimisión de un presidente de la nación, Nixon, en 1974. De algún modo, como indican Michael Ryan y Douglas Kellner, la instantánea de la América de entonces corresponde a un imperio en decadencia que trata de boquear aire fresco entre continuas crisis políticas, sociales y económicas.

Abocada a la inflación por culpa de la guerra de Vietnam, pues los sucesivos gobiernos, conscientes de la impopularidad del conflicto, no se atrevieron a subir los impuestos para financiar el enorme gasto público que conllevaba la movilización militar, la que fuera primera economía del mundo buscaba su sitio en un contexto donde los viejos valores paternalistas ya no tenían la vigencia de antaño.

2.3. El nacimiento del Nuevo Hollywood: 1967-1969

La industria del cine no permaneció ajena a esta situación. A mediados de los años sesenta, aunque el declive era ya patente a finales de la década anterior, el viejo sistema de estudios quedó huérfano por la pérdida de sus principales padres fundadores

y la obsolescencia de un modelo de producción caduco (Kirschner, 2012). Muertos, jubilados o simplemente demasiado viejos para seguir rodando, los jefes de los estudios, los directores y los productores estrella del Hollywood dorado dejaron paso a una nueva ola de agentes y productores independientes que primero aseguraban, vía bancaria o mediante fondos de inversión, la financiación de las películas y luego las vendían a los estudios para que estos las distribuyeran en las salas.

La figura del productor todopoderoso, tipo Darryl F. Zanuck, Cecil B. DeMille o Samuel Bronston, con autoridad para decidir el montaje final, perdió peso en favor de francotiradores a la caza de historias más pegadas a la realidad. Es el caso, por ejemplo, de Martin Bregman, Jerome Hellman y Robert Evans, productores de los primeros filmes de Sidney Lumet, John Schlesinger y Francis Ford Coppola, respectivamente. Se abrió de este modo la puerta a la autoría característica del Nuevo Hollywood (Kirschner, 2012).

Fiar la suerte de un estudio al éxito en taquilla de costosas superproducciones como *Cleopatra* (*Cleopatra*, Joseph L. Mankiewicz, 1963) o *La conquista del Oeste* (*How the West was Won*, VV.AA., 1962), que suponían notables inversiones y mucho tiempo empeñado en forma de rodaje y postproducción, no tenía sentido en un escenario en el que los bancos pretendían la rentabilidad a corto plazo.

Además, esta clase de películas se había revelado inútil para competir con la televisión, que entonces iniciaba una primera edad de oro del medio de la mano de series como *La isla de Gilligan* (*Gilligan's Island*, Sherwood Schwartz, 1964-1967), *Los nuevos ricos* (*The Beverly Hillbillies*, Paul Henning, 1962-1971), *Embrujada* (*Bewitched*, Sol Sacks, 1964-1972), *La familia Monster* (*The Munsters*, Ed Haas y Norm Liebmann, 1964-1966), *Perdidos en el espacio* (*Lost in Space*, Irwin Allen, 1965-1968) o *Batman* (*Batman*, VV.AA., 1966-1968). La serialidad, el relato de una historia por capítulos, imponía una nueva forma de consumir ficción que aún hoy sigue vigente.

A la decadencia del sistema se sumó la nueva sensibilidad de la primera hornada de directores y guionistas educados en escuelas de cine, principalmente en la UCLA y en Nueva York. Son los llamados Movie Brats, o los barbudos, por la querencia de sus miembros a dejarse abundantes barbas (Biskind, 2004). En sus filas destacan los nombres de Francis Ford Coppola, Martin Scorsese, Steven Spielberg, Brian De Palma,

John Milius, Hal Ashby y Peter Bogdanovich, a los que se sumaron autores de impronta personal como Robert Altman, Roman Polanski o Warren Beaty.

De su mano, el cine pasó de ser un oficio que uno aprendía a base de esfuerzo y tesón a convertirse en una disciplina académica que bebía de artes tan heterogéneas como la pintura, el teatro o la poesía.

Esta intelectualización permitió la apertura en EE.UU. de las primeras salas de arte y ensayo y, en consecuencia, la importación de títulos de otras cinematografías hasta entonces marginadas o minusvaloradas en el estricto mercado de exhibición norteamericano (Biskind, 2004). La improvisación radical de la Nouvelle Vague francesa, la dureza sin concesiones del realismo social británico, el lirismo de Akira Kurosawa, el placer de vivir y los sueños de Federico Fellini y el existencialismo de Ingmar Bergman conquistaron las mentes y los corazones de los realizadores que estaban llamados a escribir una nueva página en la historia de Hollywood.

Una historia, atención, sin censura, porque el Código Hays fue suspendido definitivamente en 1966 y lo sustituyó la actual clasificación por edades, más permeable al tratamiento con libertad de ciertos temas como el racismo, la sexualidad o los derechos de las minorías. Es cierto que desde 1960 la Oficina había relajado sus costumbres –*Senderos de gloria* (*Paths of Glory*, Stanley Kubrick, 1957) lanza un claro mensaje antimilitarista y antibelicista y *Matar a un ruiseñor* (*To Kill a Mockingbird*, Robert Mulligan, 1962) condena el racismo en los estados del Sur–, pero hasta su liquidación oficial pocos directores dentro del sistema se atrevieron a herir las susceptibilidades de los guardianes de la moral.

Sentadas las bases de la ‘revolución’, 1967 marcó el año cero de un Nuevo Hollywood que venía a retratar la crispación social, política y económica del momento en una serie de filmes inconcebibles, por irrealizables, hasta la fecha (Ryan y Kellner, 1990). Ese año vieron la luz no menos de veinte películas que revelaban una mirada crítica e inconformista hacia la realidad, trasladando al cine los vientos de cambio que el movimiento contracultural ya había insuflado en otras disciplinas como la pintura –el Pop Art de Andy Warhol–, la música –el *blues* psicodélico de Janis Joplin y The Doors–, el cómic –los *comix underground* de Robert Crumb– o la literatura –en concreto, los ensayos sobre el uso libre de drogas y el sexo desinhibido escritos por Timothy

Leary, Ken Kesey, Alan Watts y Norman O. Brown, inspirados por la Generación Beat.

Algunos ejemplos: en *La leyenda del indomable* (*Cool Hand Luke*, Stuart Rosenberg, 1967), Paul Newman se rebela contra un sistema penitenciario corrupto y salvaje; *Bonnie y Clyde* (*Bonnie and Clyde*, Arthur Penn, 1967) convierte en héroes a dos bandidos con los rostros angelicales de Warren Beaty y Faye Dunaway; *En el calor de la noche* (*In the Heat of the Night*, Norman Jewison, 1967) sigue los pasos de un detective afroamericano (Sidney Poitier) que investiga un asesinato racista en una localidad sureña; *Reflejos en un ojo dorado* (*Reflections in a Golden Eye*, John Huston, 1967) carga contra los rigores de la vida castrense, encarnada en un atormentado Marlon Brando; *A sangre fría* (*In Cold Blood*, Richard Brooks, 1967) basada en la novela homónima de Truman Capote, es un duro alegato contra la pena de muerte; y *El graduado* (*The Graduate*, Mike Nichols, 1967), acaso la más redonda de todas, expone a través del personaje de Dustin Hoffman, un estudiante recién graduado sin esperanzas ni ilusiones, el fracaso del sueño americano.

Son los primeros títulos de una época insólita, entre finales de los años sesenta y principios de los setenta, que refleja el desconcierto de un sector de la sociedad que pone en duda sus ideas y convicciones en todos los ámbitos. Como en el breve periodo comprendido entre 1930 y 1932, los años oscuros de la Gran Depresión, el cine de Hollywood libera tensión expresando la ansiedad y el miedo propios de una coyuntura sociopolítica definida por la búsqueda de una nueva identidad y la necesidad de transformación. ¿Cuál y hacia dónde?

2.4. Arquetipos dramáticos y formales del Nuevo Hollywood

Desde la Administración Johnson, el objetivo de la New Left era sentar las bases de la llamada Great Society, un programa de medidas sociales, en la onda del New Deal de Roosevelt, presentado a lo largo de 1964 y 1965, que incluía el desarrollo de nuevas leyes en áreas tan importantes como la educación, los derechos civiles, el medio ambiente, la sanidad, el transporte, la lucha contra la pobreza, la protección de la cultura o la regulación de las relaciones laborales (Milkis y Mileur, 2005: 16).

El fiasco de Vietnam lastró el alcance de esta iniciativa que, no obstante,

materializó algunas de las reivindicaciones más significativas del Movimiento por los Derechos Civiles. Así, la Ley de Derechos Civiles de 1964 acabó con la discriminación racial en los puestos de trabajo y con la segregación racial en los medios de transporte y otros espacios públicos. Y con la Ley de Derechos Electorales de 1965 se reconocía el derecho de las minorías, fundamentalmente la negra, a registrarse en el censo electoral para poder votar. También se creó Medicare, el sistema de seguridad social para mayores de 65 años y personas con algún tipo de invalidez o minusvalía (Milkis y Mileur, 2005: 17).

La naturaleza indagatoria del Nuevo Hollywood, afin a la experimentación formal con recursos de otras cinematografías, refleja en la gran pantalla esos años de ensayo y error en materia política; de fin de ciclo y arranque de un tiempo nuevo; de viejos valores y nuevas ideologías. La heterogeneidad de miradas fílmicas, expuesta en la variedad de películas estrenadas en 1967 y en años posteriores, caso de las icónicas *Easy Rider. Buscando mi destino* (*Easy Rider*, Dennis Hopper, 1969) o *Cowboy de medianoche* (*Midnight Cowboy*, John Schlesinger, 1969), impide que se pueda hablar de unos géneros tan bien definidos como en los años treinta.

Tampoco de directores dedicados a reivindicar unos valores e ideales concretos, como sí sucedía con las trayectorias de John Ford o Frank Capra. Si la realidad es múltiple y plural, así debería serlo también el cine encargado de representarla. Las etiquetas tradicionales se quedan cortas.

El denominador común de estas narrativas de la crisis de los años sesenta es una actitud inconformista y contestataria hacia el orden establecido, que mezcla géneros y subvierte los códigos dramáticos, formales y retóricos establecidos por el Hollywood canónico de los viejos estudios (Ryan y Kellner, 1990). Ni hay wésterns puros, ni cine negro, ni odas a la épica del individuo y la familia, ni cintas de aventuras, ni dramas románticos, ni comedias locas fácilmente identificables. Hollywood, quizá por primera vez en su larga historia, trata de captar la complejidad de la vida real, y en ese esfuerzo dinamita las fronteras tradicionales de la representación cinematográfica que muestran un mundo bipolar dividido entre hombres y mujeres, ricos y pobres, blancos y negros.

2.4.1. La figura del antihéroe libertario

Frente al héroe inmaculado de raza blanca emerge un nuevo tipo de personaje: el antihéroe, rudo y canalla, que desconfía de la autoridad y busca su espacio de autonomía al margen de la sociedad (Ryan y Kellner, 1990: 23). Tipos como Luke Jackson (Paul Newman), el preso rebelde de *La leyenda del indomable*, incapaz de aceptar la disciplina carcelaria porque entiende que ésta atenta contra la cualidad fundamental de todo ser humano: la libertad. O Clyde Barrow (Warren Beatty), la mitad de *Bonnie y Clyde*, un gánster torturado y romántico al que las circunstancias, y no una maldad inherente, empujan al otro lado de la ley en busca de redención. El valor subversivo de esta película es doble, ya que se trata de una revisión del cine de gánsteres carismáticos de los años treinta.

Pero en este punto sobre todo hay que hablar de Wyatt (Peter Fonda) y Billy (Dennis Hopper), los moteros de *Easy Rider* que, como modernos *cowboys*, viajan de Los Ángeles a Nueva Orleans para encontrar su destino fuera del ordenado y alienante mundo urbano. Una odisea pacifista, envuelta en LSD y litros de alcohol, que acaba revelando la cara más violenta e intolerante de América. En la última escena, cuando Wyatt y Billy parecen haber alcanzado su destino, un grupo de desalmados les disparan a quemarropa en la carretera. El motivo no es otro que su vestimenta hippy, sus greñas y sus motos, que interpretan como signos de decadencia y pillaje.

2.4.2. El hogar disfuncional

La vida familiar deja de ser concebida como el hogar idílico al que siempre regresa el héroe (Ryan y Kellner, 1990: 87). El matrimonio Penderton, protagonista de *Reflejos en un ojo dorado*, oculta bajo la apariencia de una vida normal una tormentosa relación abocada al fracaso. El mayor Weldon (Marlon Brando) y su esposa Leonora (Elizabeth Taylor) duermen en camas separadas y apenas se tocan, no han tenido hijos, no comparten instantes de felicidad y solo comparecen juntos cuando lo exigen las normas y el protocolo del cuartel. Es una farsa que enmascara la pretendida felicidad de la vida conyugal.

Los Robinson, de *El graduado*, son otro ejemplo de familia desestructurada en la

que cada uno de sus miembros hace su vida sin contar con los demás. La señora Robinson (Anne Bancroft), una suerte de Desdémona contemporánea, flirtea con el novio de su hija y no tiene reparos en avergonzar a su marido delante de otras personas.

En los años sesenta, la sagrada familia de Capra y Ford deja de ser un oasis de paz para convertirse en un volcán de encendidas pasiones. Un camino, hay que decirlo, que anticiparon en la década anterior filmes como *Al este del Edén* (*East of Eden*, Elia Kazan, 1955), *Rebelde sin causa* (*Rebel Without a Cause*, Nicholas Ray, 1955) y *La gata sobre el tejado de zinc* (*Cat on a Hot Tin Roof*, Richard Brooks, 1958).

2.4.3. La mujer emancipada

Estos títulos familiares comparten además un tratamiento novedoso de la mujer, y en concreto de su sexualidad, que se aparta de los valores tradicionales. El ama de cada sumisa, presta y bondadosa típica de los melodramas y las series de televisión en los años cincuenta es ahora una figura liberada, a veces infiel y egoísta, como la señora Robinson, que anhela vivir su sexualidad sin las ataduras de los antiguos tabús (Ryan y Kellner, 1990: 27).

Recogiendo el testigo de Edward Dmytryk y su atrevida *La gata negra* (*Walk on the Wild Side*, Edward Dmytryk, 1962), Sidney Lumet dio un paso más sugiriendo relaciones lésbicas en *El grupo* (*The Group*, Sidney Lumet, 1966), crónica de la vida de ocho amigas que se educan juntas en una exclusiva institución privada en los años treinta. La decisión de ambientar la trama en la época de la Gran Depresión cobra un sentido subversivo en el contexto del Nuevo Hollywood, pues de este modo el director critica la represión en unos tiempos moralmente conservadores.

En cualquier caso, quizá la representación más radical del nuevo estereotipo de mujer se encuentra en el drama social *Wanda* (*Wanda*, Barbara Loden, 1970), protagonizada por una mujer alcohólica y en paro que abandona a su familia y se marcha a vivir con un criminal de medio pelo. Loden, una antigua *pin-up* de los años cincuenta, utilizó de este modo su película para ajustar cuentas con su pasado de mujer fetiche.

2.4.4. El cuestionamiento de la patria y el capitalismo

El ideal patriótico y la defensa del capitalismo, otros dos motivos clásicos del cine previo, tampoco se salvaron de la mirada oblicua del Nuevo Hollywood. Las atrocidades de Vietnam que denuncia el movimiento hippie despiertan una ola de pacifismo que encuentra una de sus expresiones filmicas más contundentes en *M.A.S.H.* (*M.A.S.H.*, Robert Altman, 1970). La película propone un relato en clave irónica del día a día de un equipo médico desplazado a un hospital de campaña en la guerra de Corea, conflicto perfectamente asimilable por el público a Vietnam.

La épica y el valor del cine bélico de los años cuarenta y cincuenta, netamente propagandístico y al servicio del ideario militarista de los presidentes Truman y Eisenhower, carece de sentido en el contexto social de finales de la década de los sesenta, cuando la guerra es percibida como una lucha sucia de intereses políticos y económicos dentro del marco de la Guerra Fría (Ryan y Kellner, 1990: 197). Las imágenes de ancianos, mujeres y niños abrasados por el napalm cuestionan cualquier justificación patriótica elaborada por las administraciones de Johnson y Nixon, que se ven incapaces de convencer a la ciudadanía de que el comunismo es una amenaza tan peligrosa como el fascismo de Hitler y Mussolin.

Esta tendencia crítica hacia las cruzadas imperialistas del gobierno americano se acentúa en dramas de años posteriores como *Taxi Driver* (*Taxi Driver*, Martin Scorsese, 1976) y *El regreso* (*Comig Home*, Hal Ashby, 1978), que denuncian las secuelas físicas y psicológicas que causa la guerra en los soldados, así como el abandono que estos sufren por parte del mismo gobierno que los envía a la muerte.

En otro ámbito, las supuestas bondades del capitalismo, hasta ese momento asociadas a la imagen de una Norteamérica presentada como tierra de promisión y oportunidades, son cuestionadas en cintas como la mencionada *Cowboy de medianoche*. El chulo que interpreta Jon Voight, un vaquero paleta de Texas, viaja a Nueva York con la idea de triunfar como bailarín en clubes nocturnos. La realidad no tarda en bajarlo de las nubes y mostrarle la dureza de una ciudad hostil que engulle los sueños de sus habitantes.

Más salvaje, no obstante, es el retrato de la avaricia que plantean los *thrillers*

Código del hampa (*The Killers*, Don Siegel, 1964) y *A quemarropa* (*Point Black*, John Boorman, 1967), ambos protagonizados por Lee Marvin. Si en la primera el actor da vida a un asesino a sueldo que trata de vengarse del empresario que le contrató para un trabajo que termina en fiasco, en la segunda se mete en la piel de un gánster obsesionado con la idea de recuperar el dinero que le robaron sus antiguos compinches. Esa idea del dinero corruptor inspirará años más tarde los dramas mafiosos de Martin Scorsese, como *Uno de los nuestros* (*Godfellas*, Martin Scorsese, 1990) y *Casino* (*Casino*, Martin Scorsese, 1995), sendas diatribas contra la codicia inmoral que engendra el capitalismo desbocado.

2.4.5. La retórica audiovisual del Nuevo Hollywood

En lo formal, la pluralidad genérica y temática del Nuevo Hollywood encuentra acomodo en un nuevo lenguaje audiovisual que rompe las estrictas reglas del clasicismo hollywoodiense. El montaje secuencial, la causalidad, los planos equilibrados y los encuadres simétricos, recursos todos que reflejaban un modo ordenado de entender la vida en sociedad, no casan con la realidad de esa nueva América de la contracultura y el Movimiento por los Derechos Civiles.

La narración improvisada, la filmación cámara en mano, los planos aberrantes, cierto feísmo en la iluminación y la fotografía, una banda sonora que privilegia las músicas rock y blues, y un montaje de carácter más emocional que racional son las herramientas básicas que el Free Cinema británico y, sobre todo, la Nouvelle Vague francesa regalan a los cineastas americanos de los años sesenta (Thompson, 1999).

Easy Rider. Buscando mi destino constituye un buen ejemplo de esta narrativa desestructurada e intuitiva que elimina la cuarta pared e imprime un ritmo más acelerado a la acción, lo que invita a percibir la ficción como una experiencia auténtica. La vida muta a cada instante, y el cine trata de captar sus cambios. Es la aproximación audiovisual al himno de Bob Dylan *The Times They are a Changin'* (1964).

2.5. La decadencia del American Way of Life: 1969-1977

La quimera del Nuevo Hollywood abonado a temas raciales y sociales, bandera a su vez de los valores de la New Left que el presidente Lyndon B. Johnson trató de aplicar a su programa de la Great Society, empezó a resquebrajarse a partir de la llegada a la Casa Blanca de Richard Nixon (1969-1974). El líder del Partido Republicano, vicepresidente de la nación con Eisenhower durante ocho años, comenzó a armar el contraataque de lo que a finales de los años setenta, ya con Ronald Reagan al frente del partido conservador, se conocería como la New Right, en oposición precisamente a la New Left. Como en el periodo comprendido entre 1933 y 1939, a un terremoto de izquierdas le siguió una respuesta de la derecha neoliberal que propugnaba una vuelta al espíritu de la América arcádica de los padres fundadores.

No fue una transición inmediata, desde luego, pues el influjo crítico del Nuevo Hollywood se hizo sentir hasta mediados de los años setenta gracias a cineastas tan combativos como Sidney Lumet, Alan J. Pakula y John Frankenheimer, acaso los tres mejores exponentes de un cine intelectual de izquierdas que aspiraba a ser el quinto poder (Krämer, 2005).

Agotados los dos mandatos de Kennedy y Johnson, Estados Unidos entró en la nueva década de la mano de Richard Nixon. El caso Watergate, que condujo a la dimisión del máximo mandatario en 1974, es el escándalo más popular y mediático de una época convulsa que, en honor a la verdad, salpicó por igual a demócratas y republicanos en todos los ámbitos de la administración.

El Watergate del presidente Johnson fueron los llamados Papeles del Pentágono, un documento secreto elaborado por el Departamento de Defensa de Estados Unidos que salió a la luz pública en la portada de *The New York Times* del 13 de junio de 1971. Según cuenta Susan Dodley Gold en su exhaustivo estudio sobre el caso, un funcionario del Pentágono, Daniel Ellsberg, fue el responsable de la filtración a la prensa de un documento que demostraba la implicación de Estados Unidos en el desarrollo del conflicto en Indochina entre 1945 y 1967. La lectura del texto permitía concluir que el presidente Johnson mintió al pueblo americano acerca de las razones que legitimaban la entrada de Estados Unidos en Vietnam (Gold, 2004).

No se trataba, como dijo Johnson, de frenar con las armas el avance comunista sobre la pacífica democracia de Vietnam del Sur, sino de discutir el poder económico de la Unión Soviética ganando peso geopolítico en el Sudeste Asiático. Un verdadero jarro de agua fría sobre el aseado legado en materia de derechos sociales de un hombre que aspiró a ser recordado como un nuevo Roosevelt.

La batahola del Watergate y los Papeles del Pentágono contribuyó a generar un clima de desconfianza hacia las instituciones políticas, y en concreto hacia la figura presidencial, que empeoró todavía más cuando, en 1972, la prensa divulgó la posible implicación directa de Nixon en el golpe de estado contra el gobierno legítimo de Salvador Allende en Chile en 1973.

El columnista Jack Anderson, popular en todo el país gracias a su columna *The Merry-Go-Round (El tiiovivo)*, que entonces publicaban más de mil diarios en Estados Unidos, acusó a la administración republicana de apoyar el golpe militar para favorecer los intereses económicos en la región de ITT, el gigante norteamericano de las telecomunicaciones, que en 1970 había adquirido el 70% de la Compañía de Teléfonos de Chile y comenzó a financiar *El Mercurio*, el periódico de cabecera de la derecha chilena (Gibbons, 2003).

Aunque esta teoría no se confirmó punto por punto hasta el año 2000, cuando la CIA desclasificó una serie de conversaciones telefónicas entre Nixon y sus asesores en Chile, Anderson logró en 1972 el premio Pulitzer por otras dos bombas políticas, esta vez sí corroboradas: el apoyo incondicional de Nixon a Paquistán en su guerra contra la India (aliado tradicional de Estados Unidos) y la publicación de las transcripciones secretas del Gran Jurado en el caso Watergate (Gibbons, 2003).

La sombra de sospecha sobre la existencia de puertas giratorias entre la Casa Blanca y las grandes corporaciones industriales llegó a su punto álgido en 1976, año en que Lockheed, la mayor compañía aeronáutica del país, confesó sobornos a políticos por valor de 22 millones de dólares para la venta militar de sus aviones a países extranjeros en Europa, Asia y Latinoamérica (Durham, 2015).

Por si el descrédito de las instituciones no fuera suficiente, el país tuvo que hacer frente en la década de los años setenta a una grave crisis económica. Dos profundas

recesiones, en 1970 y 1973, hundieron en el pesimismo a una sociedad que sufrió altos niveles de desempleo y desigualdad salarial. Primero la inflación causada por el coste de la guerra de Vietnam y el enorme gasto federal para poner en marcha las medidas de la Great Society, y luego la crisis del petróleo y la fuerte competencia exportadora de los llamados ‘tigres asiáticos’ fueron las causas de la debacle (Ryan y Kellner, 1990). El cine no tardó en reflejar la ansiedad, el miedo, la desilusión y las dudas del norteamericano medio hacia el sistema de un país que, acaso por primera vez en la historia, corría el riesgo de perder su estatus de primera potencia mundial.

2.5.1. El cine de John Frankenheimer

Tres directores destacan en esta coyuntura transitoria entre el Nuevo Hollywood social de la New Left y el renacer conservador de la New Right: John Frankenheimer, Sidney Lumet y Alan J. Pakula. Unidos en lo curricular por su formación académica en escuelas de cine y su paso posterior por la televisión antes de dar el salto al cine, en lo político el trío comparte además una mirada crítica y desconfiada hacia los pilares tradicionales de la sociedad americana: el gobierno de la nación, representado en la casi mítica figura presidencial; la familia, que simboliza el hogar inmutable del individuo recto y honesto; y las fuerzas del orden, fundamentalmente la policía y el ejército, garantes de la ley y la seguridad del pueblo.

Las conspiraciones gubernamentales constituyen uno de los temas predilectos del cine de John Frankenheimer. En plena Guerra Fría, *El mensajero del miedo* (*The Manchurian Candidate*, John Frankenheimer, 1962) fabula con la idea de la manipulación mental de un hombre para convertirlo en un asesino. La víctima en este caso es un oficial norteamericano (Frank Sinatra), veterano de la guerra de Corea, a quien los comunistas lavan el cerebro y adoctrinan para que, al escuchar cierto mensaje codificado, pueda inhibir sus emociones y asesinar a sangre fría a un influyente senador norteamericano. En 2004, siendo presidente George Bush hijo, Jonathan Demme firmó un intencionado *remake* situado en la guerra del Golfo.

Más expresa y venenosa es la trama de *Siete días de mayo* (*Seven Days in May*, John Frankenheimer, 1964), en la que la cúpula militar de Estados Unidos urde un plan

para asesinar al presidente (Fredrich March) porque este es partidario del desarme nuclear con la Unión Soviética. El miedo, nos advierte el director en ambas cintas, es la principal arma de control que ejercen los gobiernos sobre sus ciudadanos.

La desintegración de la familia tradicional, la pérdida de referentes, en definitiva, del ciudadano americano en épocas de crisis, es retratada por Frankenheimer en *Yo vigilo el camino* (*I Walk the Line*, John Frankenheimer, 1970), *El repartidor de hielo* (*The Iceman Cometh*, John Frankenheimer, 1973) y *Sueños prohibidos* (*Story of a Love Story*, John Frankenheimer, 1973).

En la primera, Gregory Peck interpreta a un sheriff de firmes convicciones morales, chapado a la antigua, que ejerce de policía, juez y jurado en una pequeña localidad de Tennessee. Su estricto mundo de normas y códigos inalterables se viene abajo cuando conoce a la joven y atractiva Alma McCain (Tuesday Weld), que despierta sus más bajas pasiones empujándole a la infidelidad.

Basada en la obra teatral homónima de Eugene O’Neil, *El repartidor de hielo* es una parábola que reflexiona sobre la descomposición de la sociedad occidental en el siglo XX. El misterioso Hickey (Lee Marvin) es un vendedor de hielo que llega aparentemente por casualidad a un decadente bar –*The Last Chance Saloon* (*El salón de la última oportunidad*)– frecuentado por toda clase de marginados sociales: parados, prostitutas, borrachos y viejos anarquistas.

Decidido a rehabilitarlos, o al menos a entender por qué se reúnen a diario para emborracharse, Hickey entabla largas conversaciones con cada uno de ellos solo para darse cuenta de que, acaso como él mismo, no son más que almas heridas que se sienten traicionadas por sus semejantes. Sin excepción, todos los personajes le revelan sentimientos de abandono, pérdida y soledad relacionados con matrimonios fracasados y tragedias familiares.

Sueños prohibidos, por su parte, se sumerge en la mente de Harry (Alan Bates), un escritor felizmente casado que se enamora de la mujer de un tipo que, aparentemente, es consciente pero no da importancia a la infidelidad de su esposa. Como quiera que la siguiente novela de Harry aborde precisamente una situación así, este comienza a dudar, como el agónico protagonista de *Relato soñado*, la novela corta de Arthur Schnitzler, si

realmente tiene una aventura o todo transcurre en su mente.

La corrupción y/o la incompetencia de las agencias federales de investigación y de la policía pintan el telón de fondo de otros filmes de Frankenheimer como *99,44% muerto* (*99 and 44/100% Dead*, John Frankenheimer, 1974), *French Connection II* (*French Connection II*, John Frankenheimer, 1975) y *Domingo negro* (*Black Sunday*, John Frankenheimer, 1977).

Una guerra entre bandas criminales es la excusa argumental de *99,44% muerto* para desarrollar una dura tesis acerca de la indolencia policial en la lucha por el control de las calles en las grandes urbes de Estados Unidos. Harry Crown (Richard Harris) es un matón a sueldo que se ve involucrado en la disputa de un territorio por parte de dos capos de la mafia. La policía hace la vista gorda ante la serie de asesinatos que tienen lugar, incluso ignora el rapto de una joven que resulta ser la novia de Harry. Este, convertido en una suerte de ángel vengador, decide tomarse la justicia por su mano liquidando a ambos criminales.

La secuela de *French Connection. Contra el imperio de la droga* (*The French Connection*, William Friedkin, 1971) resulta interesante por cuanto subvierte, con algún ligero matiz, la imagen positiva de la policía que ofrece el primer film. William Friedkin, de ideas conservadoras, puso énfasis en el arrojo y compromiso de dos policías de Nueva York, y de la justicia en general, por arrestar al narcotraficante francés Alain Charnier (Fernando Rey). Frankenheimer, en cambio, continúa el relato convirtiendo a uno de esos agentes, el icónico 'Popoye' Doyle que interpretó Gene Hackman, en un individuo desencantado con su profesión y receloso del principio de igualdad ante la ley, pues Charnier sigue impune. Ambientada en Francia, la película sigue sus pasos tras las huellas de Alain, refugiado en Marsella y protegido por las autoridades locales.

Por último, la película *Domingo negro*, que recrea un intento de ataque terrorista de la organización Septiembre Negro contra el presidente norteamericano durante la celebración de la final de la Super Bowl, muestra la debilidad de la democracia americana, personalizada en un torpe agente del FBI, frente al terror más despiadado. Al final salva la situación un militar israelí, el mayor Kobakov (Robert Shaw), que se salta la farragosa burocracia de la agencia federal para neutralizar el ataque.

2.5.2. El cine de Sidney Lumet

El segundo referente cinematográfico de los primeros años setenta es Sidney Lumet, que dedicó buena parte de su carrera a denunciar la corrupción de las instituciones, haciendo especial hincapié en la brutalidad policial y el soborno de abogados y fiscales. *La ofensa* (*The Offence*, Sidney Lumet, 1973), *Serpico* (*Serpico*, Sidney Lumet, 1973) y *Tarde de perros* (*Dog Day Afternoon*, Sidney Lumet, 1975) son probablemente las películas que mejor ejemplifican su mirada crítica hacia un sistema y un presidente, Richard Nixon, que se precipitaba peligrosamente hacia el autoritarismo.

En *La colina* (*The Hill*, Sidney Lumet, 1965), áspera crónica de la vida de cuatro presos en un campo de reeducación para soldados británicos en el norte de África durante la Segunda Guerra Mundial, hay que buscar una de las primeras manifestaciones antiabsolutistas de un cineasta que encontró en las malas calles de Estados Unidos el hábitat idóneo para descargar sus diatribas.

El mismo protagonista de aquella, Sean Connery, interpreta en *La ofensa* al detective Johnson, encargado de interrogar al principal sospechoso de una serie de ataques contra jóvenes adolescentes. Quemado por años viendo atrocidades y convencido de la culpabilidad del detenido, Johnson sufre un ataque de furia y maltrata bestialmente al sujeto. Solo al final, frenado por sus compañeros, entiende que su juicio está tan perturbado como el de los criminales a los que persigue.

Otro actor de carácter, Al Pacino, acompañó a Lumet en sus dos siguientes proyectos. *Serpico* recrea el caso real de Frank Serpico, un policía de Nueva York que a principios de los años 70 tuvo que abandonar el cuerpo tras acusar a sus compañeros de practicar sobornos y extorsiones a camellos y otros delincuentes menores. Ninguneado por sus superiores, Serpico denunció ante la ley los trapicheos de sus oficiales y se enfrentó a una conspiración de silencio que deslegitimaba el ejercicio de la autoridad policial.

En *Tarde de perros*, curiosamente, Al Pacino se pasa al otro lado de la ley para encarnar a Sonny, un gay que decide atracar un banco para pagarle a su novio la operación de cambio de sexo, una intervención ilegal en la América de entonces. El drama, también basado en hechos reales, explota cuando más de 250 agentes de la

policía de Manhattan, necesitada de un golpe de efecto que lave su imagen pública de cuerpo violento, rodean la sucursal para detener a Sonny y a su novio, exhibiendo un desproporcionado despliegue de fuerzas. El circo mediático que se monta alrededor no hace sino subrayar la farsa organizada por el capitán Moretti (Charles Durning), jefe de la policía, con el objetivo de colgarse una medalla ante las cámaras de televisión.

Precisamente los medios de comunicación audiovisual son la diana de la última gran película rodada en los años setenta por Lumet. *Network, un mundo implacable* (*Network*, Sidney Lumet, 1976) relata la tragedia de Howard Beale (Peter Finch), un veterano presentador de televisión que, ante su eventual despido por baja audiencia, anuncia que en su último programa se pegará un tiro en directo. Lejos de pararle los pies, el magnate (William Holden) del canal para el que trabaja entiende que el suicidio de su colega puede reportarle beneficios millonarios. Aunque llevado al extremo, este caso sensacionalista le sirve a Lumet para avanzar la actual banalización de la información televisiva, que solo parece regirse por una única meta: la audiencia y los ingresos publicitarios.

2.5.3. El cine de Alan J. Pakula

Del mismo modo que John Frankenheimer dirigió su dedo acusador hacia la Casa Blanca y las agencias federales de seguridad, Alan J. Pakula fue el otro gran denunciante filmico de las conspiraciones políticas y empresariales en los años setenta. *El último testigo* (*The Parallax View*, Alan J. Pakula, 1974), inspirada en una novela de Loren Singer, sigue los pasos de un audaz reportero (Warren Beatty) que asiste con horror, en compañía de otros colegas de profesión, al asesinato de un prominente senador americano que podría convertirse en el futuro presidente de la nación. Cuando sus compañeros comienzan a morir en extrañas circunstancias, el periodista inicia una investigación que le lleva a infiltrarse en la enigmática Corporación Parallax, que mantiene oscuros vínculos con los militares.

Pero, sin duda, el título más recordado de Pakula es la oscarizada *Todos los hombres del presidente* (*All the President's Men*, Alan J. Pakula, 1976), dramatización del caso Watergate basada en el libro homónimo que publicaron los periodistas del

Washington Post responsables de airear el escándalo. La minuciosa investigación que llevan a cabo Carl Bernstein (Dustin Hoffman) y Bob Woodward (Robert Redford) construye una encendida defensa cinematográfica acerca del papel vigilante que la prensa debe asumir frente los abusos del poder, erigiéndose precisamente en un cuarto poder, según la conocida expresión atribuida al filósofo y político irlandés Edmund Burke (1729-1797), que ayude a garantizar la legalidad del Estado de derecho.

El éxito de crítica y público de *Todos los hombres del presidente* convirtió la película, además, en pionera de un subgénero, los dramas de periodistas, muy prolífico a finales de los años setenta y principios de los ochenta, que reivindica la notable labor social de esta profesión. En 1993, casi veinte años después, al final del mandato de George Bush padre, Pakula incide en esta misma línea con *El informe pelícano* (*The Pelican Brief*, Alan J. Pakula, 1993), en la que una estudiante de Derecho (Julia Roberts) denuncia la implicación del FBI y la Casa Blanca en el asesinato de dos jueces del Tribunal Supremo.

El ejemplo de Frankenheimer, Lumet y Pakula fue seguido por otra generación de cineastas que denunciaron puntualmente desde la ficción los peores excesos de las administraciones de Richard Nixon (1969-1974) y su sucesor, Gerald Ford (1974-1977), extendiendo hasta mediados de esa década el halo crítico del Nuevo Hollywood.

El mismo año de *Todos los hombres del presidente* John Schlesinger estrenaba *Marathon Man* (*Marathon Man*, John Schlesinger, 1976), con Dustin Hoffman en el papel de un estudiante de Historia que se ve inmerso en una conspiración con antiguos miembros del partido nazi; en *Los tres días del cóndor* (*Three Days of the Condor*, Sidney Pollack, 1975), Robert Redford es un agente de la CIA perseguido por una agencia secreta que existe al margen de la legalidad, como una suerte de Estado paralelo; *Coma* (*Coma*, Michael Crichton, 1978) presenta a un médico (Michael Douglas) que descubre una siniestra conspiración contra la salud pública; y *El síndrome de China* (*The China Syndrome*, James Bridges, 1979) narra los desvelos de una pareja de periodistas (Janes Fonda y Michael Douglas) por destapar un accidente nuclear.

2.6. El contraataque de la New Right: 1977-1983

El cine y la historia no son fenómenos estancos que se sucedan de forma lineal. En paralelo a esta tendencia crítica y reivindicativa de los años setenta vieron la luz las primeras manifestaciones cinematográficas afines a la New Right (Ryan y Kellner, 1990: 219). Sin ir más lejos, en 1971 irrumpió *Harry, el sucio* (*Dirty Harry*, Don Siegel, 1971), protagonizada por un policía de San Francisco tan expeditivo como violento, con el rostro y los andares chulescos de Clint Eastwood, que introdujo uno de los estereotipos más frecuentes en el posterior cine de acción de la era Reagan: el héroe blanco que primero dispara y después pregunta. Harry anticipaba el contraataque de las nuevas fuerzas republicanas, decididas a devolver el orgullo perdido a Estados Unidos.

Why not an actor? We've had a clown for the last four years (¿Por qué no un actor? Hemos tenido a un payaso durante los últimos cuatro años). Este eslogan electoral fue una de las expresiones recurrentes en las pancartas de los votantes republicanos durante el desarrollo de la campaña de Ronald Reagan (el actor) frente a Jimmy Carter (el payaso) en 1980 (DeGroot, 2015). Esta pretendida gracia sintetiza el espíritu populista y revanchista de la New Right contra la New Left a finales de una década que podemos calificar como negra en términos políticos y económicos.

Los republicanos Richard Nixon y Gerald Ford no dejaron un grato recuerdo entre la ciudadanía debido a sus sonados escándalos institucionales y empresariales, así como a su incapacidad para reestablecer el otrora fuerte músculo industrial de la nación. Pero la ilusión demócrata de Jimmy Carter (1977-1981) y su programa reformista tampoco tardó en desvanecerse en medio de un contexto de política interna y externa muy severo.

Tras la relativa estabilidad social que siguió a la firma de la paz con Vietnam del Norte, en 1975, y la entrada en vigor ese mismo año de leyes históricas como la legalización del aborto o la extensión de los derechos civiles a chicanos y nativos americanos, los Estados Unidos del presidente Carter entraron en un periodo convulso marcado por la recesión económica, la subida del paro y la desaparición o, en el mejor de los casos, la reestructuración de la industria pesada del acero (Kaufman, 2009).

La raíz de estos tres problemas cabe buscarla en el déficit del presupuesto

federal contraído por la guerra de Vietnam, la crisis del petróleo de 1973 y la creciente competitividad de los ‘tigres asiáticos’, capaces de producir más por menos explotando un modelo laboral desregulado. La situación se volvió insostenible para los demócratas cuando, en 1979, una nueva crisis energética producida por la revolución iraní de los ayatolás y la casi simultánea guerra entre Irán e Irak (1980-1988) hundió las exportaciones y elevó la tasa de desempleo entre los sectores más desfavorecidos (Kaufman, 2009).

Terreno abonado, pues, para el candidato Reagan, que introdujo además en la campaña una eficaz reacción militarista contra el espíritu pacifista de la New Left y los recientes movimientos sociales de la contracultura. Apelando al carácter indómito de los pioneros y la gloria pre-New Deal, el exactor izó la bandera del patriotismo en sus discursos para reclamar una vuelta a las políticas que habían hecho grande en el pasado a los Estados Unidos (DeGroot, 2015).

La invasión de Afganistán por parte de la Unión Soviética, la revolución sandinista en Nicaragua y el recrudecimiento de la guerra civil en Angola, tres hechos coincidentes también en ese fatídico 1979, cargaron de razones a Reagan para solicitar una “revuelta contra el Estado” (DeGroot, 2015). ¿Qué Estado? El que, según el candidato republicano, despilfarraba el presupuesto federal en gastos sociales como Medicare; el que promovía medidas contra la contaminación atmosférica; el que pretendía aprobar la Enmienda de Igualdad de Derechos; el que limitaba el crecimiento económico aplicando leyes de regulación bancaria, sindical y laboral; la New Left, en definitiva, que había torcido el brazo frente a la Unión Soviética en Asia y los comunistas en Latinoamérica.

Las teorías neoconservadoras de los economistas Milton Friedman y Arthur Laffer, partidarios de la autorregulación de los mercados y la reducción impositiva, sumadas a las doctrinas ultraconservadoras del pastor y telepredicador evangélico Jerry Falwell, fundador de la organización política Moral Majority (Mayoría Moral), vinculada al ala dura del Partido Republicano desde su fundación, en 1979, alimentaron el discurso intelectual de la New Right durante la campaña de Reagan, que finalmente ganó las elecciones y ocupó la Casa Blanca en 1981 (DeGroot, 2015).

Liquidar el legado del New Deal y discutir la hegemonía mundial a la Unión

Soviética –el nuevo enemigo oficial– fueron las principales obsesiones de la veterana estrella de Hollywood que ahora ocupaba el Despacho Oval. Amante del wéstern y las películas de gánsteres que acaban con estos en la silla de ruedas, esto es, la ley del más fuerte y la rectitud moral, no es aventurado pensar que al recién elegido presidente le disgustara la moda del cine de conspiraciones y antiautoritario.

2.7. El cine de acción y la figura de los *actioners*

El modelo de *Harry, el sucio* y sus cuatro continuaciones –*Harry, el fuerte* (*Magnum Force*, Ted Post, 1973), *Harry, el ejecutor* (*The Enforcer*, James Fargo, 1976), *Impacto súbito* (*Sudden Impact*, Clint Eastwood, 1983) y *La lista negra* (*The Dead Pool*, Buddy Van Horn, 1988)– inspiró un nuevo género, el cine de acción, más acorde con los tiempos beligerantes del mandato de Ronald Reagan (1981-1989). La década de los años ochenta contempla el amanecer de los *actioners*, fornidos héroes blancos que ganan en el cine las batallas geopolíticas de la Guerra Fría y a la vez defienden a los buenos ciudadanos de su país de los criminales callejeros (Rehling, 2009: 98).

Dentro y fuera de las fronteras de Estados Unidos, intérpretes como Sylvester Stallone, Chuck Norris, Charles Bronson, Arnold Schwarzenegger o el propio Clint Eastwood, todos reconocidos republicanos, son protagonistas de decenas de películas bélicas y policiacas que trasladan a la gran pantalla un espíritu conservador y eminentemente patriarcal basado en el regreso a los valores de la Norteamérica de las colonias.

Parece la concreción cinematográfica del sueño dorado de un Jerry Falwell que llegó a afirmar: “Espero vivir para ver el día en que, como en los primeros días de nuestro país, no tengamos más escuelas públicas” (DeGroot, 2015: 67). Las productoras independientes Cannon Films y Golan-Globus Productions, hoy ya desaparecidas, financiaron la mayoría de unos filmes que primero triunfaban moderadamente en taquilla y luego hacían furor en el creciente mercado doméstico del VHS.

2.7.1. Las películas de justicieros urbanos

La guerra contra el enemigo interior, encarnado en estereotipados delincuentes de raza negra, latinos y orientales, mafiosos del Este de Europa, políticos y empresarios corruptos, es característica común a los *thrillers* urbanos de Charles Bronson. Quien fuera estrella del *western* y el cine bélico en los años sesenta, vivió una segunda juventud en los primeros ochenta como justiciero y ángel de la muerte en una serie de filmes entre los que destacan *Yo soy la justicia* (*Death Wish II*, Michael Winner, 1982), *Al filo de la medianoche* (*10 to Midnight*, J. Lee Thompson, 1983) y *Justicia salvaje* (*The Evil that Men Do*, J. Lee Thompson, 1984).

El primero de ellos da carta de naturaleza a su personaje más emblemático de la época, Paul Kersey, un pacífico arquitecto que, tras el brutal asesinato de su familia a manos de unos ladrones, se convierte en un vengador callejero. Wildey, como llama cariñosamente a su pistola de gran calibre, es su mejor aliada contra las bandas que aterrorizan la ciudad.

Aunque el personaje debutó en *El justiciero de la ciudad* (*Death Wish*, Michael Winner, 1974) como un indisimulado *exploit* del Harry Callahan de *Harry, el sucio*, el verdadero éxito de la saga, y de Bronson como *actioner* de pocas palabras y muchos disparos, llegó en el año 1982 con un *reboot* que introducía un mínimo cambio de guion, casi anecdótico. Si en aquélla era la esposa de Kersey quien perdía trágicamente la vida, en *Yo soy la justicia* el detonante de la *vendetta* es el asesinato de su hija y su asistente de hogar.

Una excusa como otra cualquiera, frecuente en el cine de acción contemporáneo, para sembrar las calles de cadáveres –no por casualidad, los maleantes son pandilleros adictos a las drogas y el alcohol, muchos de ellos de raza negra, con aspecto de hippies– con la inestimable ayuda de Wildey y sus balas perforadoras. Kersey ‘limpiaría’ la ciudad, y América por extensión, hasta en tres ocasiones más: *El justiciero de la noche* (*Death Wish 3*, Michael Winner, 1985), *Yo soy la justicia II* (*Death Wish 4: The Crackdown*, J. Lee Thompson, 1987) y *El rostro de la muerte* (*Death Wish 5: The Face of Death*, Allan A. Goldstein, 1994).

Otro de los grandes pacificadores de la ciudad a partir de los últimos setenta y

primeros ochenta es Chuck Norris, un exluchador de artes marciales, discípulo de Bruce Lee, que se dio a conocer en el cine a principios de la década de los setenta precisamente en las cintas protagonizadas por su conocido maestro.

Su primer rol de envergadura es el mayor John T. Booker, en *Los valientes visten de negro* (*Black Tigers*, Ted Post, 1978), un excomando de las fuerzas especiales que se convierte en la diana de una conspiración gubernamental –el presidente de entonces era Jimmy Carter- cuyo objetivo es asesinar a los miembros del antiguo equipo de Booker, responsable de liberar a decenas de presos en Vietnam y Camboya. Como los viejos pistoleros del salvaje Oeste, Norris se convierte en juez, jurado y ejecutor de sus verdugos, retratados como una pandilla de cobardes indignos de llevar el uniforme de Estados Unidos.

Títulos sucesivos como *Duelo final* (*The Octagon*, Erik Carson, 1980), *Golpe por golpe* (*An Eye for an Eye*, Steve Carver, 1981), *Marcado para morir* (*Forced Vengeance*, James Fargo, 1982) y *McQuade, el lobo solitario* (*Lone Wolf McQuade*, Steve Carver, 1983), ambientadas en entornos urbanos golpeados por el crimen racial, cimentan la fama de Norris entre los aficionados al género de acción y ayudan a definir su hoy icónico rol de ángel de la muerte.

2.7.2. Las películas sobre la guerra de Vietnam

Pacificado el “hogar de los valientes”, como reza una de las líneas del himno de Estados Unidos, Norris vuelve a Vietnam para ganar la guerra en la que acaso sea su película más famosa y taquillera, *Desaparecido en combate* (*Missing in Action*, Joseph Zito, 1984). En la piel del coronel James Braddock, Norris encarna a un oficial norteamericano cuya misión consiste en reunir evidencias de que el gobierno vietnamita aún mantiene presos en atroces campos de concentración a decenas de soldados. Una vez reunidas las pruebas, y pese a la orden recibida de no intervenir, Braddock desempolva la ametralladora y monta un operativo para rescatar a sus compañeros de armas. El film termina con unas imágenes televisivas reales en las que el presidente Reagan, en una comparecencia pública, promete sacar de Vietnam a todos los prisioneros de guerra.

Desaparecido en combate, de la que se rodaron dos secuelas, es además la culminación de un subgénero típicamente reaganiano: las películas de Vietnam. Filmes patrióticos, promilitaristas e intervencionistas que sostienen la idea de que Estados Unidos perdió la guerra por culpa de unos políticos que no estuvieron a la altura de las circunstancias, traicionando al Ejército y engañando al pueblo (Ryan y Kellner, 1990: 197).

Apocalypse Now (*Apocalypse Now*, Francis Ford Coppola, 1979) y *El cazador* (*The Deer Hunter*, Michael Cimino, 1978) ya habían sugerido esa idea, si bien desde una perspectiva más ambigua, de *auteur*, que se centra en el sufrimiento de los combatientes y en el horror inherente a todo conflicto armado. *Acorralado* (*First Blood*, Ted Kotcheff, 1982), en la que el infierno de Vietnam se hace palpable en las pesadillas del exmilitar interpretado por Sylvester Stallone; *Más allá del valor* (*Uncommon Valor*, Ted Kotcheff, 1983), con Gene Hackman dando vida al padre de un prisionero que pasa años organizando un plan para liberarlo; y la propia *Desaparecido en combate* y sus continuaciones no esconden sus cartas políticas y proclaman al mundo, como grita Stallone en *Acorralado*: “No nos dejaron ganar”.

2.7.3. Las películas sobre amenazas terroristas

La amenaza terrorista del fundamentalismo islámico, principalmente contra intereses americanos e israelí, constituye otro de los caballos de batalla de la política exterior de Ronald Reagan y, en consecuencia, también del de buena parte del cine de acción de los primeros años ochenta (Rehling, 2009). La crisis de los rehenes provocada por la revolución de los ayatolás en Irán, en la que medio centenar de diplomáticos y ciudadanos americanos estuvieron retenidos durante 444 días en su embajada, entre 1979 y 1981, desató en la sociedad norteamericana un temor latente contra los musulmanes.

Delta Force (*The Delta Force*, Menahem Golan, 1986), protagonizada por Chuck Norris y un veterano Lee Marvin, es quizás el film que mejor representa el sentir de la New Right frente al peligro del terrorismo desde el punto de vista conjunto de Estados Unidos e Israel, el gran aliado de Norteamérica en Oriente Medio.

La trama arranca con el secuestro de un avión comercial por parte de un malévolo comando libanés –Muamar el Gadafi, dictador de Libia entre 1969 y 2011 fue, junto con el ayatolá Jomeini en Irán, la personificación mediática en Estados Unidos del problema terrorista- cuyo propósito es desviar el vuelo hacia Beirut para canjear a los pasajeros por los líderes de su grupo terrorista, encerrados en una cárcel de Israel.

Muchos de los pasajeros son judíos jubilados que sufrieron en sus carnes el terror nazi, detalle que introduce en el guion las tensiones históricas entre Israel y sus vecinos de Palestina, Egipto, Siria, Libia, Irán e Irak, pues los terroristas manifiestan un odio racial hacia los judíos. El gobierno americano, que “no negocia con terroristas, sino que los manda al infierno”, envía a Beirut un grupo de las fuerzas especiales, la Delta Force, para resolver la situación. A tiro limpio, los militares interpretados por Norris y Marvin incendian los suburbios de Beirut, liberan a los rehenes y ejecutan a los terroristas sin otro juicio previo que el de las armas y las bombas.

2.7.4. Las películas sobre traficantes de droga

En 1985, el exculturista Arnold Schwarzenegger, tras el éxito de sus dos películas sobre el personaje de Conan, se metía en la piel de un soldado de las fuerzas especiales en *Comando* (*Commando*, Mark L. Lester, 1985). Es un film de interés para nuestro estudio por cuanto presenta otro de los frentes exteriores en la política del presidente Reagan: la guerra contra el imperio de la droga y los dictadores ‘comunistas’ en Latinoamérica, tema que será habitual en las producciones de acción en los años noventa.

El rudo John Matrix vive retirado en las montañas hasta que un grupo de malnacidos secuestra a su hija para hacerle chantaje. A cambio de la vida de la muchacha, Matrix debe asesinar a un político sudamericano que impide el tráfico de drogas hacia Estados Unidos. Pues no. Armado hasta los dientes, monta un operativo para liberar a su hija y, de paso, liquidar a todos los mercenarios, cuyo líder es un antiguo compañero de armas que se ha dejado corromper por el dinero. Tan expeditivos son sus métodos, que aún hoy *Commando* ostenta el récord de muertes en pantalla causadas por una sola persona, con un total de 146 óbitos, 134 de los cuales se producen

en una masacre que dura solo cuatro minutos.

La segunda entrega de *Delta Force*, *Delta Force 2 (Delta Force 2: The Colombian Connection*, Aaron Norris, 1990), es otro título de referencia en la guerra cinematográfica contra la droga. Colombia sustituye al Líbano como escenario de la nueva misión del coronel McCoy (Chuck Norris), a la caza de un temible narco que mantiene secuestrados a varios agentes de la DEA (la agencia federal antidroga del gobierno de Estados Unidos). Junto con su antiguo equipo, se infiltra en el país sudamericano y mata ferozmente a cuantos traficantes salen a su paso antes de liberar a los agentes. La justicia, en manos de Norris, vuelve a ser una cuestión balística.

2.7.5. Las películas sobre la amenaza de la Unión Soviética

El tercer enemigo exterior de Estados Unidos en esta época es la Unión Soviética. El ‘peligro rojo’, conjurado en el cine bélico y las películas de suspense en las décadas de los años cuarenta y cincuenta, recupera su vigencia como material dramático durante el mandato de Reagan (Ryan y Kellner, 1990: 210). Este, no obstante, hacia el final de la década de los años ochenta, protagonizará junto al presidente Mijaíl Gorbachov un mediático desarme nuclear que dará lugar a un puñado de películas que juegan a favor del entendimiento entre las dos potencias.

Antes de convertirse en un maestro reverenciado, el Clint Eastwood de los años ochenta mostraba su lado más conservador y pro-republicano en cintas como *Firefox, el arma definitiva (Firefox*, Clint Eastwood, 1982). Su protagonista, Mitchell Gant (el propio Eastwood), es un veterano piloto de Vietnam que vive retirado hasta que el gobierno le convence de volver al redil para robar el prototipo de una aeronave soviética ultrasecreta, el Firefox del título. Mitchell viaja hasta Moscú, suplanta a un piloto ruso y logra hacerse con el avión, cuyo avanzado sistema de camuflaje habría constituido una seria amenaza para los Estados Unidos y “el mundo civilizado”. La Unión Soviética queda retratada de este modo como una nación peligrosa cuyo armamento compromete la paz mundial. El mismo poder en manos americanas es, en cambio, garantía de orden y estabilidad.

Cuatro años más tarde, Eastwood ahondaría en esta misma línea con *El sargento*

de hierro (*Heartbreak Ridge*, Clint Eastwood, 1986), esta vez dando vida a un crepuscular sargento de los *marines* que afronta su último año de servicio como instructor de la típica banda de reclutas inadaptados (casi todos de raza negra, latinos y chicanos). Tom Highway, así se llama este militar de una pieza, es un veterano de las guerras de Corea y Vietnam que solo ha conocido la disciplina de la vida castrense.

Racista, homófobo e intolerante, desprecia a los orientales y a los comunistas, y no concibe un mundo sin la acción pacificadora de su amado cuerpo de *marines*, al que servirá una última vez en la ocupación de la isla de Granada, el 25 de octubre de 1983, al frente de su pelotón de reclutas, ya convertidos en soldados y hombres de provecho. Pro-militarista y pro-intervencionista, *El sargento de hierro* es, junto con *Top Gun*, (*Ídolos del aire*) (*Top Gun*, Tony Scott, 1986), una de las películas de cabecera en los centros de instrucción militar en Estados Unidos, donde aún hoy se siguen proyectando por su carácter inspirador y adoctrinador (Kellner, 2010: 80).

Listo siempre para la acción, Chuck Norris participa también del cine anticomunista con cintas como *Invasión USA* (*Invasion U.S.A.*, Joseph Zito, 1985), en la que interpreta a Matt Hunter, un agente de la CIA a la caza de un peligroso terrorista ruso, Rostov (Richard Lynch), cuya misión es destruir el Capitolio para facilitar la invasión de los Estados Unidos por parte de la Unión Soviética. Hunter, que una vez tuvo la vida de Rostov en sus manos y le perdonó, no dudará en esta ocasión en liquidarle para desbaratar tan siniestros planes.

El clímax del film tiene lugar en Washington, donde un Norris armado hasta los dientes hace frente, él solo, a centenares de rusos dispuestos a sembrar el terror. Por supuesto, el discípulo de Bruce Lee sale vencedor de la épica refriega y humilla a los comunistas, descritos como una pandilla de cobardes que actúan con nocturnidad y alevosía.

Si se habla de invasiones militares ficticias, *Amanecer rojo* (*Red Dawn*, John Milius, 1984) es uno de los títulos más emblemáticos de la New Right cinematográfica. Republicano de pro y convencido defensor de la posesión de armas, su director y guionista, que venía de triunfar en la taquilla con *Conan el bárbaro* (*Conan the Barbarian*, John Milius, 1982), imagina un escenario donde los Estados Unidos son invadidos por fuerzas soviéticas y cubanas.

La acción se centra en una idílica población del Oeste montañoso a la que llegan las tropas invasoras, que rápidamente toman el control y obligan a las autoridades locales a cooperar con ellas bajo pena de muerte. Solo un grupo de jóvenes estudiantes que se hacen llamar así mismos Wolverines (Lobeznos) plantan cara a los pérfidos soldados comunistas, enfrentándose a ellos en una guerra de guerrillas que inspira valor al resto de comandos resistentes por todo el país. No parece casual que *Amanecer rojo* fuera objeto de un reciente *remake*, en 2012, donde soviéticos y cubanos son sustituidos por tropas de Corea del Norte, uno de los enemigos exteriores de la Administración Obama.

Casi al final de la década, Sylvester Stallone se enroló en la causa anticomunista en su tercer Rambo, *Rambo III* (*Rambo III*, Peter McDonald, 1988), que le lleva hasta Afganistán para luchar contra los soviéticos, por entonces fuerzas invasoras en la región. Su misión es liberar a su amigo y mentor, el coronel Trautman, preso en un campamento ruso, y de paso ayudar a la guerrilla local, los muyahidines, apenas un grupo de pastores de montaña que resisten al enemigo con armas anticuadas, a caballo, y exhibiendo un vetusto pero épico sentido del honor.

En este punto es interesante indicar que, en la realidad, Osama Bin Laden fue uno de los líderes muyahidines que ayudó a los Estados Unidos en su guerra logística contra la Unión Soviética en Afganistán, suministrando armas y entrenamiento a los guerrilleros pastunes. Esa misma formación militar y táctica le ayudaría años más tarde a perpetrar el atentado contra las Torres Gemelas.

2.7.6. El cine juvenil de entretenimiento

Al margen de frentes internos y externos, la New Right cinematográfica es ante todo sinónimo de entretenimiento y desenfado. Autores como Douglas Kellner (2010) o Peter Biskind (2004) entienden el renacimiento de los géneros populares en los primeros años ochenta, y en particular el del cine juvenil de aventuras y ciencia ficción, como un regreso a los valores tradicionales de la familia y el orden social. Una mirada nostálgica al pasado que, en el ámbito narrativo, va acompañado de una vuelta a las formas clásicas de planteamiento, nudo y desenlace.

Bajo esa perspectiva ambos autores analizan el surgimiento de nuevos héroes masculinos (Conan, Indiana Jones) y policías incorruptibles –*Arma letal (Lethal Weapon, Richard Donner, 1987)* y *Superdetective en Hollywood (Beverly Hills Cop, Martin Brest, 1984)*–, así como la composición de apologías de la familia –*E.T. El extraterrestre (E.T. the Extra-Terrestrial, Steven Spielberg, 1982)*–, fábulas militaristas –*La guerra de las galaxias (Star Wars, George Lucas, 1977)*–, comedias románticas declaradamente machistas –*Oficial y caballero (An Officer and a Gentleman, Taylor Hackford, 1984)*– y comedias sobre yupis que triunfan en el mundo de los negocios –*Risky Business (Risky Business, Paul Brickman, 1983)* y *Wall Street (Wall Street, Oliver Stone, 1987)*–.

Steven Spielberg, George Lucas, Robert Zemeckis, Richard Donner, Joe Dante y otros artífices de esta nueva edad dorada del cine de evasión no son precisamente sospechosos de votar al Partido Republicano, al contrario. Pero es evidente que en su formación académica como cineastas influyó poderosamente el espíritu y las formas del Hollywood clásico. Historias y narrativas que actualizan en el contexto de una sociedad que, parece cierto, desea recuperar el optimismo. Aunque sea viajando a una galaxia lejana, muy lejana.

2.8. Conclusiones

En Estados Unidos, el desmoronamiento del Hollywood de los grandes estudios coincide con un momento histórico de crisis política y social en el que se suceden fenómenos como el rechazo a la guerra de Vietnam, el Movimiento por los Derechos Civiles, el caso Watergate, lo Papeles del Pentágono y las tres crisis del petróleo de los años setenta. Demócratas y republicanos, la New Left y la New Right, lidian en la arena política de una nación agitada cuyos desafíos, entre 1967 y 1983, reflejan el cambio generacional que supone la decadencia del orden establecido por los ganadores de la Segunda Guerra Mundial y la irrupción de los hijos del *baby boom* de los años cuarenta.

La nueva América de finales de los sesenta encuentra una vía natural de expresión en los fundamentos experimentales y libertarios del Nuevo Hollywood, opuestos a los cánones del Hollywood clásico. En un primer periodo, de 1967 a 1969,

una oleada de filmes de directores independientes establecen los arquetipos dramáticos y formales de unas nuevas narrativas de la crisis que tratan de reflejar la coyuntura histórica de un país cuyos viejos valores son cuestionados por la juventud.

El antihéroe duro y canalla se opone al héroe moral de las fabulas de Capra y Ford. Las mujeres dejan de ser esposas sumisas para convertirse en féminas que quieren vivir abiertamente su sexualidad. La familia disfuncional sustituye a los idílicos hogares de los años cuarenta. Y los ideales patrióticos y la defensa del capitalismo dejan de ser valores predominantes en tramas que critican los excesos institucionales y económicos de las élites.

En un segundo periodo, de 1969 a 1977, la desconfianza y el recelo del Nuevo Hollywood hacia el sistema establecido se trasladan a un nuevo género, el *thriller* social y de conspiraciones que representan directores como Alan J. Pakula, Sidney Lumet y John Frankenheimer. Los arquetipos anteriores del antihéroe o la familia disfuncional siguen vigentes en unas narrativas que evocan de forma implícita o explícita los escándalos que salpican las presidencias de Johnson, Nixon, Ford y Carter.

En un tercer periodo, de 1977 a 1983, el espíritu rebelde y combativo del Nuevo Hollywood cede ante el impulso conservador y militarista de la New Right de Ronald Reagan, que aspira a superar la crisis institucional y de identidad del país recuperando los viejos valores de la generación que ganó la Segunda Guerra Mundial. El cine comercial se llena entonces de películas de acción cuyos protagonistas, los *actioners*, son héroes musculosos y de pocas palabras que combaten a los enemigos interiores –criminales y drogadictos de etnias extranjeras– y exteriores –la Unión Soviética, los traficantes de drogas y las dictaduras comunistas en Sudamérica– de la patria.

Es también la época de las aventuras escapistas de Steven Spielberg y George Lucas. Entre todos dan forma a una nueva narrativa de la crisis que vuelve su mirada a las formas y los arquetipos dramáticos del cine clásico de los años cuarenta y cincuenta, sustituyendo la mirada contestataria del primer Nuevo Hollywood por una visión más reconciliadora y fantástica.

3

Narrativas de la crisis en Hollywood entre 2001 y 2016

La tercera y última etapa de crisis que estudia esta tesis comprende los años 2001 a 2016, desde los atentados del 11-S al final de la presidencia de Barack Obama. El ataque a las Torres Gemelas inauguró una nueva etapa histórica –algunos autores como Jesús González Requena (2002: 7-18) y Slavoj Žižek (2012) hablan de la crisis de la postmodernidad– que Hollywood no tardó en reflejar en sus ficciones más populares. Este periodo contextualiza el núcleo de esta tesis: el estudio de la trilogía de Batman de Christopher Nolan como paradigma de las nuevas narrativas de la crisis en el cine contemporáneo.

Los años que transcurren entre los dos mandatos de George W. Bush (2001-2008) y los dos mandatos de Barack Obama (2009-2016) constituyen además un periodo filmico sobre la presidencia americana que Michael Coyne, en su fundamental *Hollywood Goes to Washington* (2008), cataloga como “fase apocalíptica”, dada la sucesión de fenómenos trágicos que afectan al país y, por tanto, a la producción cinematográfica. El hito de los atentados terroristas es quizá el suceso más recordado, pero estos años están condicionados también por la ‘guerra contra el terror’, la crisis económica y financiera que sigue al derrumbe de Lehman Brothers, en 2008, y el auge

de los populismos dentro y fuera de Estados Unidos.

El análisis de las principales cuestiones políticas y económicas que acontecen en esta etapa se ha apoyado en gran medida en los estudios *The Bush-Cheney Years* (2009), editado por Van Gosse and Margaret Power, y *Debating the Obama Presidency* (2015), editado por Steven E. Schier. El estudio de las películas producidas por Hollywood, por su parte, está en deuda con las aportaciones de Douglas Kellner en *Cinema Wars: Hollywood Films and Politics in the Bush-Cheney Era* (2010), y con el conjunto de artículos realizados por Antonio Sánchez-Escalonilla y Araceli Rodríguez Mateos sobre dos temas fundamentales: la visión de la figura presidencial en el cine de esta época y el desarrollo de una “retórica del pánico” derivada de la mediatización de los atentados.

En este contexto despuntan los superhéroes como figuras de acción y modelos de conducta espiritual para el espectador (Saunders, 2011). La trilogía de Batman de Christopher Nolan se enmarca en esta tendencia cinematográfica que, por su alcance e importancia, se trata en un capítulo aparte que analiza las claves dramáticas y formales del cine producido por DC-Warner y Marvel-Disney. En tiempos convulsos, un cine que enaltece la figura de unos individuos que se toman la justicia por su mano, al margen de un sistema que consideran débil, ineficaz y corrupto, no parece solo una operación comercial y de marketing. Encarna el ideal de supremacía de un país que ha sido golpeado en el corazón y se niega a perder el liderazgo mundial.

Además, otro capítulo aborda la producción en estos años de Steven Spielberg, al tratarse de un caso prácticamente único de director *mainstream* entregado en cuerpo y alma, mediante el uso de una retórica alegórica, a tomar el pulso de ese crítico momento histórico. Su estrategia, un alegato de temas actuales revestidos de fantasía, constituye el modelo que seguirá Christopher Nolan en su trilogía de Batman. Como el propio caballero oscuro, Spielberg y Nolan parecen compartir la creencia de que, a veces, en tiempos convulsos, es preciso recurrir a las máscaras para desnudar la realidad.

3.1. George Bush y la ‘guerra contra el terror’

El triunfo de George W. Bush en las elecciones presidenciales del año 2000 puso fin a ocho años de mandato demócrata encarnado en la mediática figura de Bill Clinton

(presidente de 1993 a 2001). No sin cierta polémica, la concerniente al recuento de votos en el Estado de Florida, el hijo mayor de George H.W. Bush (presidente de 1989 a 1993) derrotó al candidato Al Gore, Vicepresidente de Clinton, y se sentó en el Despacho Oval trayendo consigo una agenda conservadora de espíritu continuista con el programa de su padre.

Para llevar a cabo su cumplimiento, Bush se rodeó de buena parte del gabinete de su progenitor y además reclutó a ex altos cargos de antiguas administraciones republicanas. Un nombre destaca por encima de los demás, el Vicepresidente Dick Cheney, quien fuera Secretario de Defensa bajo el gobierno del patriarca de los Bush. Igualmente importantes en la primera legislatura, la más dura desde el punto de vista normativo y de las relaciones internacionales, fueron el Secretario de Estado, Colin Powell, antiguo Consejero de Seguridad Nacional con Ronald Reagan y Presidente del Estado Mayor Conjunto con George W.H. Bush; el Secretario de Defensa, Donald Rumsfeld, que ejerció como Jefe de Gabinete de la Casa Blanca y Secretario de Defensa con Gerald Ford; el jefe de personal de la Casa Blanca, Andrew Card, ex Secretario de Transportes con George W.H. Bush; la Consejera de Seguridad Nacional, Condoleezza Rice, más tarde Secretaria de Estado en sustitución de Powell; y el director de la CIA, George Tenet, a quien Bush mantuvo en su puesto pese a haber sido nombrado durante el gobierno de Clinton.

Estos siete políticos, maliciosamente retratados por la fotógrafa Annie Leibovitz en diciembre de 2001 (Cullen Murphy y Todd S. Purdum, 2009), apenas tres meses después de los ataques terroristas, fueron los ideólogos de un ambicioso paquete de medidas políticas, sociales, económicas y militares que despertó un fuerte debate dentro y fuera de Estados Unidos en torno a los supuestos límites que un gobierno podía poner a las libertades de sus ciudadanos y al concepto mismo de democracia.

Tan profunda fue la brecha entre partidarios y detractores, que la American Historical Association dedicó su reunión anual de 2009 a valorar el legado de las dos legislaturas de George W. Bush. El documento de conclusiones finales, titulado *The Bush-Cheney Years* (Goose y Power, 2009), reflejaba una convicción mayoritaria acerca de que las decisiones tomadas durante los últimos ocho años estaban directamente vinculadas con fenómenos como la crisis financiera global, el surgimiento del Estado

Islámico, la desmesurada brecha social entre ricos y pobres en el mundo desarrollado, el cambio climático, la precariedad del Estado del Bienestar en Europa, la quiebra del libre mercado y la pérdida de competitividad económica de Occidente frente al gigante asiático que lidera China.

La fotografía de Leivobitz, de la que se pueden extraer múltiples lecturas, es un punto de partida oportuno para este capítulo porque inmortaliza la reacción política a la que acaso sea la tragedia más importante de la historia reciente de Estados Unidos: los atentados del 11-S. El gabinete de George W. Bush, reunido en el Despacho Oval, mira desafiante a la cámara durante un descanso de su plan de trabajo para diseñar la estrategia de política exterior más agresiva del país desde los tiempos de la Guerra Fría y la era Reagan.

Entre septiembre de 2001 y enero de 2002, en varias reuniones como esta se fraguaron decisiones de profundo calado, no solo para Estados Unidos sino también para el resto del mundo. Cabe enumerar la declaración de la ‘guerra contra el terror’, la invocación del artículo 5 de la OTAN –por el que los Estados miembros tienen la obligación de defenderse unos a otros frente a una amenaza común–, la invasión de Afganistán, la definición de la Doctrina Bush –la potestad de librar guerras preventivas para combatir el terrorismo–, la aprobación de la Patriot Act –que aumentó los poderes del Estado, a través de sus agencias de seguridad, para vigilar y controlar a supuestos terroristas– y la inclusión de Corea del Norte en el llamado “eje del mal” junto con Irak e Irán (Goose y Power, 2009).

3.2. Películas anticipativas de la crisis a finales de los años noventa

Antes de valorar la producción de Hollywood que siguió a los atentados, es preciso detenerse en un pequeño grupo de filmes que anticiparon las turbulencias del cambio de siglo. Los barros que explican estos lodos. La *pax americana* de Bill Clinton y su vicepresidente Al Gore condujo a Estados Unidos al mayor periodo de expansión y prosperidad económica en la historia de la nación (Godwin, 2009). Los desenfadados años noventa, que considerados en retrospectiva podrían ser el equivalente de los felices años veinte, fueron sinónimo de casi pleno empleo y superávit anual en los presupuestos

federales.

Una estampa de felicidad perfecta a la que el presidente contribuía con su innegable carisma mediático –era habitual su presencia en televisión tocando el saxofón o contando chistes a otros políticos- y una vida familiar que se antojaba idílica al lado de su mujer Hillary y su hija Chelsea. Sin embargo, el cambio de turno político al final de su segunda legislatura era inevitable, dado el desgaste de su imagen pública a consecuencia del escándalo de Mónica Lewinsky y las crecientes acusaciones por parte de los republicanos de falta de firmeza en Oriente Medio y la ex Yugoslavia (Posner, 2009).

El cine anticipó la era que estaba por venir, los años Bush-Cheney, a través de un conjunto de películas que hacen hincapié en la amenaza terrorista –dentro y fuera de Estados Unidos–, la crisis de valores democráticos en las instituciones de la nación y los peligros del intervencionismo en Irak. Analizada hoy, la naturaleza anticipatoria de estas películas es análoga a la de los filmes conservadores de los últimos años setenta que anunciaron el sesgo neoliberal e imperialista del presidente Reagan.

Este estudio se fija en concreto en cuatro títulos: *En honor a la verdad* (*Courage Under Fire*, Edward Zwick, 1996), *Estado de sitio* (*The Siege*, Edward Zwick, 1998), *Arlington Road, temerás a tu vecino* (*Arlington Road*, Mark Pellington, 1999) y *Reglas de compromiso* (*Rules of Engagement*, William Friedkin, 2000).

3.2.1. En honor a la verdad (1996)

En honor a la verdad se vendió como “la primera película de Hollywood sobre la guerra de Irak” (*Variety*, 1995), del mismo modo que *El hombre del brazo de oro* (*The Man with the Golden Arm*, Otto Preminger, 1955) fue promocionada en su momento como la primera en retratar la adicción a las drogas o *Philadelphia* (*Philadelphia*, Jonathan Demme, 1993) como la primera en mirar a la cara al sida. Este recurrente eslogan publicitario –la primera película que...– no debería opacar las virtudes de un film que critica soterrada y sutilmente la intervención norteamericana en Oriente Medio.

Bajo las formas convencionales del *thriller* judicial al uso, Edward Zwick desmenuza la investigación que lleva a cabo el teniente coronel Nathan Serling (Denzel Washington), encargado de valorar los méritos de la capitana Karen Emma Walden (Meg Ryan) para recibir, a título póstumo, la Medalla de Honor del Congreso por su heroica actuación durante una misión de rescate en la operación Tormenta del Desierto. El caso parece un simple trámite hasta que Serling indaga en las declaraciones de los compañeros de Walden -quizás no fue una heroína, después de todo- y comienza a sufrir en primera persona el trauma psicológico causado por su implicación, meses atrás, en un accidente mortal de tanque que el Ejército encubrió.

¿Existe el heroísmo en un campo de batalla? ¿Hasta qué punto hay guerras lícitas? ¿Con qué fuerza moral puede juzgarse a un compañero de armas cuando uno mismo tiene las manos sucias? Edward Zwick plantea estos interrogantes en el marco de un drama bélico donde la verdad se presenta como un caleidoscopio; lejos de haber un único punto de vista sobre los hechos, la realidad se multiplica en docenas de versiones a menudo contradictorias entre sí.

El film se rinde finalmente a cierto sentimentalismo patriótico que enaltece la vida castrense y la valentía de los militares norteamericanos destacados en guerras lejanas. Pero las dudas de Serling, que son las del espectador, nunca se disipan, y en su decisión final pesa más la necesidad de crear héroes que la de desenmascararlos. Quizá porque sin ellos las tropas no tendrían referentes morales.

3.2.2. *Estado de sitio* (1998)

El mismo director firmó dos años más tarde una de las cintas más controvertidas de la reciente cinematografía de Hollywood. *Estado de sitio* plantea un escenario que hoy resulta premonitorio. Tras la detención de un líder religioso islámico por parte del Ejército norteamericano, Nueva York se convierte en el objetivo de varias células terroristas que permanecían en estado durmiente. El FBI y la CIA suman sus fuerzas para tratar de localizar y neutralizar a los fanáticos, pero como la escalada de violencia es imparable, el Gobierno decide declarar la ley marcial y saca los tanques a la calle. Los agentes Hubbard (Denzel Washington) y Kraft (Annette Bening) representan la

postura taimada ante los ataques, mientras que el general William Devereaux (Bruce Willis) encarna la reacción visceral y violenta. ¿Cuál es la posición correcta ante tamaña crisis?

Edward Zwick, que escribió el guion junto con Menno Meyjes y Lawrence Wright, anticipó así una disyuntiva a la que años después tuvieron que enfrentarse Bush hijo y Barack Obama. El primero tras los atentados del 11-S, a los que respondió invadiendo Irak y Afganistán, y el segundo ante la ofensiva continuada del Estado Islámico en distintas zonas de Irak, Siria y Líbano a partir de 2011, que ha manejado desde la diplomacia internacional de Naciones Unidas y la acción militar puntual.

Las tesis de Zwick se sitúan indiscutiblemente del lado de los agentes Hubbard y Kraft, firmes defensores de las leyes civiles y las libertades individuales incluso ante una amenaza tan terrible como es el terrorismo, en contra de un Devereaux que personifica el peligro que supone para una nación entregarse al camino fácil de las armas. La vendetta, el ojo por ojo, solo conduce al sufrimiento y la tragedia. Es la misma idea que sostendrá Spielberg en *Múnich* (*Munich*, Steven Spielberg, 2005) con su premonitorio plano final de las Torres Gemelas.

3.2.3. *Arlington Road* (1999)

La sombra letal del terrorismo en suelo americano alcanza cotas aún más tenebrosas en *Arlington Road, temerás a tu vecino*, estrenada apenas un año después de *Estado de sitio*. Su director, Mark Pellington, levantó ampollas al sugerir que los enemigos de Estados Unidos “podían vivir en la casa de al lado” (Maslin, 1999); ser, en definitiva, los mismos vecinos que cada mañana te saludan alegres y contentos mientras cortan el césped.

Jeff Bridges interpreta a Michael Faraday, un profesor universitario que aún lamenta la muerte de su esposa, agente del FBI, en una operación de campo. Entre sus escasos amigos se encuentra sus nuevos vecinos, Oliver y Cheryl Lang (Tim Robbins y Joan Cusack), que aparentan ser el matrimonio perfecto. Sin embargo, una serie de indicios sugieren a Michael que los Lang podrían ser en realidad una célula terrorista durmiente, lista para atentar a la primera orden. Sus sospechas, ignoradas por el FBI,

que considera a Faraday como un pobre perturbado, se confirman cuando los Lang explodian un coche bomba en el parking del edificio que alberga la sede de la agencia federal.

Pellington y su guionista, Ehren Kruger, tejieron un vibrante *thriller*, a medio camino entre el terror doméstico y los dramas de conspiraciones, que venía a reflejar los miedos y ansiedades de buena parte de la sociedad americana tras los atentados contra el World Trade Center, en 1993, y sobre todo el perpetrado contra el Edificio Federal Alfred P. Murrah, en Oklahoma City, en 1995. Este último, con un saldo de 168 muertos, fue el ataque más grave sufrido en territorio norteamericano hasta el desastre del 11-S.

Su principal autor, Timothy McVeigh, un veterano de la Guerra del Golfo, afirmó que su móvil había sido el “odio que le inspiraba el Gobierno Federal” (Thompson, 2001). Esta combinación de factores –Guerra del Golfo, terrorismo, pánico social y resentimiento hacia Estados Unidos, bien de los propios ciudadanos, bien de terroristas islámicos– será habitual en el cine post 11S, en concreto en el marco del drama bélico.

3.2.4. Reglas de compromiso (2000)

La última película anticipativa de lo que estaba por venir es *Reglas de compromiso*, estrenada durante el primer año de mandato de George W. Bush. El veterano William Friedkin partió de un guion de Stephen Gaghan para desarrollar un drama judicial en el seno del Ejército norteamericano, en la línea de *Algunos hombres buenos* (*A Few Good Men*, Rob Reiner, 1992). El coronel Terry L. Childers (Samuel L. Jackson), veterano de las guerras de Vietnam, Líbano y el Golfo Pérsico, es sometido a consejo de guerra por una acción desafortunada en la que ordenó a sus marines que dispararan contra una multitud de civiles, supuestamente desarmados, que amenazaban la integridad de la embajada norteamericana en Yemen. Su abogado defensor es el también coronel Hayes Hodges (Tommy Lee Jones), un antiguo compañero de armas que debe elegir entre su compromiso con la justicia o su lealtad al amigo que le salvó la vida en Vietnam.

La amenaza yihadista en Oriente Próximo constituye el marco de fondo de una historia que se cuestiona la pertinencia de ciertas reglas –en este caso, disparar contra civiles desarmados– cuando la situación es crítica. Childers, que afirma cumplió órdenes de Washington y que los civiles sí llevaban armas, cree firmemente en su inocencia en aras de un bien mayor: la seguridad del embajador y, por extensión, la de su país.

Hodges, en una encrucijada ética entre patria y verdad, duda si cabe atribuir la desgracia a un error del sistema o a la irresponsabilidad de los altos mandos que ordenaron a Childers abrir fuego. El guion, un canto militarista, acaba apoyando la postura de Childers, y con ella adelanta la justificación política que sostendrá el presidente Bush de ciertas medidas de su gabinete, como la guerra preventiva contra el terrorismo. La doctrina del todo vale y la creencia de que el fin justifica los medios.

3.3. La respuesta de Hollywood a los atentados del 11S

Hollywood no fue ajeno al terremoto político que dos años después del 11S, en 2003, agitó aún más el mapa geoestratégico mundial con la invasión de Irak por parte de Estados Unidos. La reacción de la industria tuvo tanto de espontáneo como de inducido. Como en las crisis de los años treinta y de los años sesenta y setenta, fuerzas conservadoras y liberales emplearon el cine para librar lo que Douglas Kellner definió como “*cinema wars*”, esto es, la traslación a la gran pantalla de la pugna ideológica entre republicanos y demócratas sobre el mejor modo de afrontar el problema del terrorismo, entre otros frentes (Kellner, 2010).

Espontáneo porque muchos cineastas se posicionaron libremente, sin presión alguna, a favor o en contra de la Administración Bush, haciendo uso legítimo de su libertad de expresión creativa. Pero también inducido porque, como confirmó un portavoz de la Casa Blanca en noviembre de 2001, la Administración, a través del consejero presidencial Karl Rove, se reunió con ejecutivos de los estudios para tratar la conveniencia de producir filmes patrióticos (Kellner, 2010: 12). Jack Valenti, entonces presidente de la Motion Pictures Association of America, restó gravedad al encuentro afirmando que solo se le había expuesto la idea de distribuir los últimos estrenos de

Hollywood entre las tropas, así como la posibilidad de producir “películas de servicio público”, pero nunca la obligación de rodar títulos concretos.

Bien por iniciativa propia, bien a petición gubernamental, lo cierto es que la industria de Hollywood no tardó en exponer las luces y sombras del escenario post 11S. Un panorama beligerante, con más soldados que diplomáticos, que de un modo simbólico, la imagen del derrumbe de las Torres Gemelas, certificó el fin del siglo XX y precipitó una crisis mundial cuyas ramificaciones se extienden aún hoy a la economía, el clima, las políticas sociales, el mercado laboral y la solidaridad entre pueblos y naciones. Las visiones de esta crisis impregnaron tanto los géneros más populares del cine como un interesante corpus de documentales y series de televisión producidos entre 2001 y 2016, durante las administraciones del republicano Bush y el demócrata Obama.

Como en las dos etapas de crisis anteriores, este análisis se centró en el cine de ficción más comercial por su alcance masivo entre los espectadores de todo el mundo, sobre todo en Estados Unidos, América Latina y Europa. Un eco que hoy, a diferencia de décadas pasadas, las redes sociales e internet multiplican de un modo ilimitado, transmitiendo las ideas y mensajes de los directores y guionistas con una rapidez nunca antes conocida.

3.4. La crisis del cambio de siglo en los géneros populares

Las presidencias de George Walker Bush (2001-2009) y Barack Obama (2009-2016) protagonizaron un cambio de siglo marcado, en primer lugar, por el mayor atentado terrorista en la historia de Estados Unidos y, en segundo lugar, por la peor crisis económica mundial desde los tiempos de la Gran Depresión. Dos enormes desafíos cuyas consecuencias en todos los ámbitos sociales pintaron un panorama internacional pesimista y desalentador, de profundo calado y conciencia nihilista, análogo de alguna manera al periodo de entreguerras en Europa, cuando el mundo se enfrentó a la peor cara de la humanidad. El relato de la Historia es un péndulo que alterna etapas luminosas con otras sombrías.

La ansiedad y el temor a sufrir un ataque terrorista, pero también a perder el empleo y el hogar, a que no haya un futuro, en definitiva, hicieron mella de un modo

dramático en algunas sociedades del primer mundo, fundamentalmente en Estados Unidos y el Viejo Continente. Miedo y crisis son los sustantivos que mejor definen un periodo plagado de sucesos y fenómenos trágicos, tratados a diario con profusión en los principales medios de comunicación.

El terrorismo islámico y la inestabilidad financiera han ido de la mano del cambio climático, el éxodo hacia Europa de millones de refugiados procedentes de África y Oriente Próximo, el rearme nuclear de Irán y Corea del Norte, el fin del Estado del Bienestar tal y como se conocía, el neocolonialismo económico de China, el resurgimiento político de Rusia y la amenaza del Estado Islámico (Speth, 2009).

La industria de Hollywood ha plasmado estas inquietudes en un corpus de películas que abarca desde los dramas de autor hasta las grandes superproducciones, del hiperrealismo a la fantasía digital, haciendo reconocibles, incluso en personajes tan inauditos como los superhéroes, temas tan contemporáneos como la pérdida de identidad (Batman), la claudicación de los valores tradicionales (Capitán América), la fragilidad de la vida (Spider-Man) o la persecución del pensamiento diferente (X-Men).

Los apuntes críticos (o no) sobre la realidad política, social y económica del momento nunca han sido patrimonio exclusivo del llamado cine de *qualité*, pero sí se observa cierto recelo histórico en el ámbito académico a reconocer el valor de las contribuciones del cine popular. Los superhéroes, buque insignia del cine comercial norteamericano de la última década, han desafiado esa postura con sólidas interpretaciones de las circunstancias.

La presente tesis coincide con Jason Bainbridge cuando este autor afirma que estos personajes representan conceptos de “autoridad y justicia” que pueden analizarse “en función de su relación con la racionalidad (existen en oposición a esta), su relación con la ley (suplen sus carencias) y en términos de acción (son proactivos)” (Bainbridge, 2009: 455-476).

A continuación se analizan las claves estéticas y dramáticas, el símbolo y la imagen, de las principales expresiones del cine producido en Hollywood que, de un modo consciente o inconsciente, han incorporado a su discurso argumental las preocupaciones políticas, sociales y culturales de estos últimos quince años. El cine de

superhéroes ocupa una posición de privilegio en este estudio, pero también es preciso fijar la mirada en otras manifestaciones tan populares y masivas como las películas bélicas, el *thriller* conspirativo, el *thriller* económico y el drama de acción.

3.4.1. El tratamiento de las guerras de Irak y Afganistán

La primera consecuencia político-militar de los atentados del 11-S fueron las invasiones de Afganistán (octubre de 2001) e Irak (marzo de 2003), motivadas por una supuesta defensa de las libertades democráticas del mundo libre contra la amenaza terrorista de Al Qaeda, personificada en Osama bin Laden, y el radicalismo islámico, encarnado en Sadam Husein, presidente de Irak. Ambos conflictos no tardaron en alimentar la gran pantalla con historias militares de coraje y valor que favorecieron en Hollywood un cierto resurgir del género bélico, una clase de filmes infrecuente durante el gobierno de Bill Clinton salvo el aldabonazo de *Salvar al soldado Ryan* (*Saving Private Ryan*, Steven Spielberg, 1998).

Los primeros títulos, estrenados a finales de 2001, asumieron las tesis intervencionistas del gobierno de George Bush y su estrategia del uso de las armas como única respuesta al terrorismo. Más tarde, a partir de 2005, cuando las operaciones bélicas en Irak y Afganistán resultaron un fiasco y se demostró que no existían las tan cacareadas armas de destrucción masiva de Sadam Husein, proliferaron las lecturas críticas de los acontecimientos. Resulta sintomático del estado de la cuestión que las visiones oficialistas encontraran acomodo en relatos tácitos, más bien disimulados, mientras que las visiones incisivas -con la destacable salvedad del cine de Steven Spielberg, como analizaremos más adelante- abordaron los hechos de forma expresa y valiente.

3.4.1.1. Películas patrióticas sobre conflictos actuales

Black Hawk derribado (*Black Hawk Down*, Ridley Scott, 2001) inauguró una primera tanda de filmes patrióticos que alabaron el papel del Ejército norteamericano como agente pacificador mundial. Aunque ambientada en el avispero de Somalia en la

década de los años noventa, en su lectura de ese conflicto y en la estética de sus imágenes es fácil detectar pistas, respectivamente, de la doctrina de la “guerra contra el terror” definida por Bush y Cheney y de la iconografía apocalíptica que resultó del ataque a las Torres Gemelas.

La cinta, basada en una historia real dramatizada por el periodista Mark Bowden en el libro *Black Hawk Down: A Story of Modern War* (1999), relata un choque entre Rangers norteamericanos y tropas somalíes que tuvo lugar en Mogadiscio, la capital de Somalia, en 1993. La caída de un helicóptero americano en un barrio de la ciudad puso en marcha una operación de rescate que desembocó en una sangrienta batalla callejera.

Ridley Scott recrea el suceso aplicando un estilo hiperrealista, en la línea de *Salvar al soldado Ryan*, que pone el acento dramático en el compañerismo y el valor de las fuerzas especiales americanas destinadas en el extranjero. El lema de los Rangers, *Leave no Man Behind* (Ningún hombre atrás), se repite de forma recurrente durante los combates para enfatizar el arrojo idealista y la capacidad de sacrificio de los soldados del Tío Sam.

El objetivo inicial de los Rangers siniestrados es detener a dos peligrosos cabecillas de la milicia local, responsables de actos terroristas y el asesinato indiscriminado de decenas de civiles. Una trama en la que no es aventurado leer entre líneas un trasunto de la búsqueda de Osama bin Laden. El director sitúa esta misión en un ambiente urbano devastado, entre ruinas de hierro y cristal envueltas en nubes de humo, que recuerda poderosamente al escenario post 11-S (Matray, 2002: 1176-1177). Una suerte de infierno sobre la tierra donde solo el bien, representado simbólicamente por la luz del sol que sale al final del film, puede disipar las tinieblas del mal. El mensaje resulta obvio: Estados Unidos no negocia con terroristas; los caza y ejecuta. Lo dice uno de los Rangers supervivientes: “Tenemos el poder de matar, no el de negociar”.

En las mismas coordenadas políticas cabe situar *Lágrimas del sol* (*Tears of the Sun*, Antoine Fuqua, 2003), cuya acción traslada al espectador hasta las selvas de Nigeria, en 1999, durante el golpe de estado que acabó con el régimen democrático de este país africano. Allí, un equipo de las fuerzas especiales norteamericanas liderado por el teniente Waters (Bruce Willis) tiene el cometido de rescatar a una doctora de Médicos sin Fronteras, Lena Kendricks (Monica Bellucci), que asiste a los enfermos de una

misión católica.

Las órdenes de Waters son llevarse a la doctora sin intervenir en la violenta guerra civil que se ha desatado, pero ésta se niega a acompañarle a menos que acepte también salvar la vida a setenta refugiados. El salvajismo de los insurgentes, retratados como bestias sin corazón que asesinan a sus compatriotas a diestro y siniestro, convence a Waters de que es preciso aparcar las directrices de la jerarquía militar, por lo que accede a la demanda de Kendricks.

Como *Black Hawk derribado*, es una historia de épica militar que viene a justificar el intervencionismo americano en países donde la democracia ha cedido al empuje de la violencia. El Ejército, encarnado en el veterano Waters y sus hombres, funciona como fuerza benefactora en un entorno hostil gobernado por la sinrazón y la injusticia. Además, el hecho de que las víctimas de la barbarie sean católicas añade un interesante matiz religioso a la cruzada de Waters y Kendricks, contraponiendo de algún modo el pacifismo de la fe cristiana a la beligerancia de los guerrilleros, presuntamente musulmanes. Es la ley del Talión de George Bush, convenientemente revestida de idealismo cuando la doctora cita a Edmund Burke: “Lo único que hace falta para que triunfe el mal es que los hombres buenos no hagan nada”.

3.4.1.2. Películas patrióticas sobre conflictos del pasado

A la estela de estas producciones, situadas en conflictos contemporáneos y cuya naturaleza militarista se reviste de causa humanitaria, surgieron otros títulos ambientados en guerras de la reciente historia americana. Gestas reales de Vietnam y, sobre todo, una idealizada Segunda Guerra Mundial insistían desde la gran pantalla en la necesidad de actuar sin desmayo contra los enemigos de la patria, ayer, hoy y mañana.

En *Cuando éramos soldados* (*We Were Soldiers*, Randall Wallace, 2002), Mel Gibson interpreta al teniente coronel Hal Moore, comandante del primer batallón americano que se enfrentó a tropas enemigas en la guerra de Vietnam, en octubre de 1965. Su heroica resistencia en el valle de la Drang, en inferioridad numérica y rodeada de tropas norvietnamitas, articula un canto patriótico sobre el coraje, la resistencia y la

defensa nacional a través de la conservación de su símbolo más frágil en un campo de batalla, la bandera de las barras y estrellas, que Moore se niega a entregar al adversario. En paralelo a esta acción, la película muestra el sufrimiento y la entrega de las mujeres de los soldados en casa; pacientes madres y esposas que esperan resignadas el resultado de la contienda sabiendo que la muerte, en ningún caso, significa un acto estéril.

Otro ejemplo de dramatización de un hecho bélico pretérito con ecos del presente es *Windtalkers* (*Windtalkers*, John Woo, 2002), sobre la participación de los indios navajos en la Segunda Guerra Mundial, en concreto en el frente del Pacífico. Nicolas Cage es el marine Joe Enders, encargado de la protección de los navajos que cifran los mensajes del alto mando del Ejército norteamericano en la batalla de Saipán, en el verano de 1944. Su lenguaje, desconocido para las tropas japonesas, es clave para asegurar el secreto de las comunicaciones y, con ellas, el factor sorpresa de las acciones militares. El sacrificio de Enders por sus compañeros, aun herido y ante un enemigo que no da tregua, puede interpretarse como un ejemplo para los soldados reales que ya luchaban en Afganistán y para los que en breve irían a Irak.

Por último cabe citar *La guerra de Hart* (*Hart's War*, Gregory Hoblit, 2002), en la que Bruce Willis encarna al coronel William McNamara, encerrado junto a sus hombres en un campo de prisioneros nazi durante la Segunda Guerra Mundial. Obsesionado con la idea de fugarse y, de paso, destruir un depósito de armas cercano, McNamara monta una cortina de humo –un consejo de guerra a un soldado negro supuestamente culpable del asesinato de otro soldado– para así distraer a los alemanes mientras prepara la huida.

La conservación del honor y el coraje, la defensa de la patria y la lucha indomitable contra el enemigo, aun en las peores circunstancias, son los temas nucleares de un relato modélico que pretende inspirar a las tropas en la vida real. También, y no es menos importante, concienciar al público de que toda guerra conlleva actos abnegados en aras de un bien mayor.

3.4.1.3. Películas críticas hacia la guerra de Irak

A esta primera reacción de la industria de Hollywood, de naturaleza militarista e

intervencionista, en línea con las tesis de Bush y, probablemente, beneficiada en el impacto sentimental por lo reciente de los ataques terroristas en suelo americano, le siguió una respuesta crítica que cuestionaba no solo lo pertinente de las invasiones sino también el comportamiento de las tropas destinadas a combatir en la ‘guerra contra el terror’.

Toda vez que el argumento de las armas de destrucción masiva quedó desmontado ante la opinión pública, con el consiguiente descrédito de sus valedores dentro y fuera de Estados Unidos –los principales aliados de Bush fueron el Primer Ministro británico, Tony Blair, y el presidente español, José María Aznar–, resultó complicado seguir apoyando desde el cine un empeño que costaba centenares de vidas y millones de dólares del presupuesto federal. Además, la creciente hostilidad de la comunidad internacional hacia el conflicto no auguraba buenas taquillas para esa clase de producciones laudatorias. Y Hollywood nunca quiere perder dinero.

Jarhead, el infierno espera (*Jarhead*, Sam Mendes, 2005) es quizá la primera gran andanada contra la respuesta inicial al 11-S. La acción se sitúa en la Guerra del Golfo y adapta un libro del exfrancotirador de los marines Anthony Swofford. Desde su alucinada perspectiva, el espectador contempla una visión desmitificadora de la guerra que presta más atención a las heridas psicológicas que físicas de los soldados (Wilz, 2010: 581-609).

Lejos del retrato idealizado de las tropas que suele dominar el discurso del género bélico, Mendes construye el relato en primera persona de una generación a la deriva que va a la guerra con la inconsciente soberbia de quien, literalmente, coge el mando de una consola de videojuegos pensando que matar personas es tan simple como apretar unos botones. Incultos, violentos y trastornados por las drogas y el alcohol, Swofford y sus camaradas deambulan por el desierto a la espera de acción, ignorantes de su condición de títeres en el marco de una operación, la Tormenta del Desierto, cuyo principal objetivo son los pozos de petróleo kuwaitís. La defensa de la democracia, la libertad y los derechos humanos, concluye su protagonista, no importa nada frente a la posibilidad de que tu novia esté con otro en la cama. Esa es su verdadera guerra.

Tan o más vulgarizador resulta el díptico formado por *Banderas de nuestros padres* (*Flags of Our Fathers*, 2006, Clint Eastwood) y *Cartas desde Iwo Jima* (*Letters*

from Iwo Jima, 2006, Clint Eastwood), producido por un Steven Spielberg que inicialmente iba a ser también su director . El desdoblamiento de la visión de la batalla de Iwo Jima entre la perspectiva americana y la japonesa sirve a un propósito deslustrador de las contiendas bélicas y, en particular, de una tan romantizada en el ideario norteamericano como es la Segunda Guerra Mundial. La influencia estética de *Salvar al soldado Ryan*, con toda su crudeza descriptiva de la violencia en un campo de batalla, marca el tono pesimista y amargo de una propuesta que puede verse como el lado oscuro de la épica militar.

En otras palabras: lo que esconden las imágenes de valor y coraje bajo el fuego, a menudo prefabricadas y aquí concretadas en la historia de los seis marines que alzaron la bandera americana en el monte Suribachi durante la conquista de la isla de Iwo Jima, entre febrero y marzo de 1945.

La necesidad de crear héroes inspiradores para mantener alta la moral entre civiles y militares, la construcción dramática de la épica bélica, los beneficios económicos de la guerra, la futilidad de la muerte en combate o la exageración extrema del sentido del honor son algunas de las cuestiones a debate en el seno de ambos bandos, americanos y japoneses, en el marco de una ficción que reflexiona acerca del carácter manipulador de quienes envían a los jóvenes al frente. Solo el sacrificio por los compañeros, como en *Salvar al soldado Ryan*, parece ser la única empresa noble en el frente de batalla.

Un combativo Robert Redford produjo, dirigió e interpretó *Leones por corderos* (*Lions for Lambs*, Robert Redford, 2007), film coral sobre la América post-11S, una de cuyas tramas está protagonizada por dos soldados americanos que quedan aislados y son abatidos en una región montañosa de Afganistán. Redford se reserva el papel del profesor universitario Stephen Malley, ex activista en los años setenta y antiguo tutor de ambos soldados. Este personaje da voz a las opiniones del propio cineasta sobre los avatares políticos de su país tras los atentados de 2001.

En su análisis del film, Araceli Rodríguez Mateos llama la atención sobre la visión aparentemente contradictoria que expone el director sobre el conflicto afgano. Por un lado, Redford muestra el desastre de una guerra que se dirige sin éxito desde los despachos de Hollywood. Y por otro, empatiza con los soldados que sacrifican sus vidas

en aras de una supuesta causa mayor (Rodríguez Mateos, 2016: 62).

Redford rechaza la guerra, pero esa actitud no es incompatible con el respeto hacia los ciudadanos que, como en el caso de los dos marines que aparecen en el film, eligen libremente alistarse porque creen que pueden contribuir a cambiar el mundo. El director reivindica de este modo para su país una toma de conciencia colectiva sobre las consecuencias de la ‘guerra contra el terror’, pues esta estrategia se revela inoperativa en la neutralización de la amenaza que pretende combatir.

Brian de Palma se muestra más contundente en *Redacted* (*Redacted*, Brian De Palma, 2007). El argumento, basado en el ‘caso Mahmudiya’, recrea el secuestro, violación y asesinato de una muchacha iraquí de 15 años por parte de tropas americanas en la ciudad de Samarra durante la invasión de Irak. Como ya hiciera en *Corazones de hierro* (*Casualties of War*, Brian De Palma, 1989), cinta ambientada en la guerra de Vietnam, el director cuestiona el comportamiento de algunos soldados estadounidenses hacia la población civil con el propósito de concluir que en las guerras no hay buenos ni malos, sino cazadores y presas, en ambos bandos, y que el único argumento contra la barbarie es la ética individual (Veiga, 2010: 29).

Este retrato de las fuerzas armadas, aún más descarnado que el de *Jarhead*, ofrece a la audiencia una imagen cruda y brutal del Ejército norteamericano, invitando al espectador a cultivar y mantener una opinión crítica respecto a sus soldados y, por extensión, a los políticos que los envían al frente.

Redacted enriquece su discurso antibélico con una reflexión acerca del modo en que algunos medios de comunicación americanos, sobre todo audiovisuales, cubrieron la invasión de Irak. El realizador, un virtuoso de la retórica cinematográfica, emplea solo imágenes grabadas con dispositivos móviles, videocámaras, cámaras de televisión y cámaras de seguridad militares, además de piezas de YouTube y videoblogs, para dar cuenta del proceso de banalización informativa en que ha caído el trabajo de las grandes cadenas (Wilz, 2010: 2-4). Prima el espectáculo, el entretenimiento, por encima de la aspiración a conocer la verdad de los hechos.

El propio título del film, *Redacted*, es una metáfora de este punto de vista, pues toma prestado un término de la jerga que utilizan los especialistas en información del

ejército, que significa “editado” o “eliminado”, en referencia a la censura que estos ejercen sobre las comunicaciones de la prensa destacada en zonas de combate.

Rodada casi en clandestinidad durante el último año de la Administración Bush con un exiguo presupuesto de cinco millones de dólares que aportó Mark Cuban, el dueño de los Dallas Mavericks, equipo profesional de baloncesto de la NBA, *Redacted* es la película que anticipó y abrió el camino a las visiones aceradas sobre el conflicto de Irak que proliferaron en la primera legislatura de Barack Obama, cuando el riesgo al rechazo crítico, social y comercial era menor porque la invasión militar se había revelado a todas luces un fiasco. Este estudio se centra fundamentalmente en el díptico formado por *En tierra hostil (The Hurtlocker, Kathryn Bigelow, 2008)* y *La noche más oscura (Zero Dark Thirty, Kathryn Bigelow, 2012)*.

El primer título arroja una visión pesimista de la guerra y sus secuelas en los soldados a través de los ojos del sargento de artificieros William James (Jeremy Renner), un yonqui del peligro cuya vida solo parece tener sentido cuando se siente al borde de la muerte. La directora utiliza a este convulso personaje para describir un escenario de caos y locura generalizada donde los únicos aptos para el combate son los perturbados. No hay gloria ni honor en el frente de batalla, nos dice Bigelow, únicamente un trabajo sucio que desarrollan tipos de carácter desequilibrado. El plano final, en el que un James completamente trastornado se dirige a desactivar una bomba, adquiere tintes apocalípticos por cuanto ilustra que la bestia de la guerra es inmisericorde con sus víctimas.

La segunda película es la crónica de la investigación que condujo a la localización y asesinato de Osama bin Laden, diez años después de los atentados del 11S. De nuevo un espíritu ermitaño, la agente de la CIA Maya (Jessica Chastain), pone voz y rostro a un relato que expone en toda su vileza los métodos de tortura empleados por las fuerzas de inteligencia americanas en la búsqueda del líder terrorista. Como el sargento James, Maya se entrega en cuerpo y alma a una tarea que termina devorándola en aras de un supuesto bien mayor que a ella, no obstante, solo le deja un tremendo vacío existencial. ¿Merece la pena tanto dolor y sacrificio por un hombre tan brutal como sus verdugos?

La constatación de que la víctima, Estados Unidos, se ha rebajado ante su

agresor, Al Qaeda, en lugar de combatirlo desde una altura moral superior es acaso la conclusión más devastadora de cuantas aportará este corpus de filmes sobre la guerra de Irak.

Entre ambas películas Paul Greengrass dirigió *Green Zone: Distrito protegido* (*Green Zone*, 2010). Matt Damon interpreta al oficial Miller, encargado de encontrar las supuestas armas de destrucción masiva que escondía el régimen de Sadam Hussein. Cuando Miller se percata de que dichos arsenales, razón última que esgrimió la coalición formada por George Bush, Tony Blair y José María Aznar para justificar la invasión de Irak, no son más que una cortina de humo, comienza una carrera contrarreloj entre quienes pretenden denunciar la mentira y quienes desean sostenerla a toda costa. Bajo las formas del *thriller* de acción contemporáneo, el director construye una diatriba feroz contra las políticas del llamado trío de las Azores y su responsabilidad en un conflicto cuya primera víctima es la verdad.

El género bélico fue el cauce dramático principal que emplearon los cineastas de Hollywood para reflexionar sobre las invasiones de Irak y Afganistán. A diferencia de conflictos anteriores como la Segunda Guerra Mundial, Corea y, en gran medida, Vietnam, el mundo del cine no adoptó un punto de vista homogéneo a favor de la causa, sino que proliferaron las visiones críticas que cuestionaron desde la misma intervención militar hasta el comportamiento de las tropas. Esta riqueza de puntos de vista ilustra una cierta evolución de Hollywood como industria meramente crematística hacia terrenos más comprometidos en lo político, aunque sea desde el parapeto de un cineasta-francotirador que dispara entre las rendijas del sistema.

3.4.2. El cine retrata los atentados del 11-S

Tuvieron que pasar cinco años, hasta 2006, para que Hollywood se aproximara de manera directa a los atentados del 11S. Las películas bélicas que se analizaron en el punto anterior abordan sus consecuencias, pero no se atreven a representar unos hechos que, quizá, estaban demasiado recientes en la memoria colectiva del pueblo americano como para recrearlos en la gran pantalla. Ese año *United 93* (*United 93*, Paul Greengrass, 2006) y *World Trade Center* (*World Trade Center*, Oliver Stone, 2006)

llegaron a las salas norteamericanas con apenas cuatro meses de diferencia –28 de abril, la primera, y 9 de agosto, la segunda– para convencer al público con sus respectivas visiones de los trágicos sucesos.

3.4.2.1. *World Trade Center* (2006)

Contra todo pronóstico, dada su actitud crítica hacia el intervencionismo americano y la pérdida de credibilidad de las instituciones de su país, dos posturas patentes en filmes como *Salvador* (*Salvador*, Oliver Stone, 1986), *Platoon* (*Platoon*, Oliver Stone, 1986) o *Nixon* (*Nixon*, Oliver Stone, 1995), Oliver Stone firmó una película maniquea sobre el ataque a las Torres Gemelas.

Ni la más leve sombra emborrona la dramatización de la historia real de supervivencia de dos de los agentes portuarios, John McLoughlin (Nicolas Cage) y Will Jimeno (Michael Peña), que acudieron la mañana del 11S al World Trade Center de Manhattan para ayudar a las víctimas del atentado. Junto a ellos cabe mencionar el personaje también real del marine Dave Karnes (Michael Shannon), que fue quien localizó a ambos agentes entre las ruinas de los rascacielos.

El director obvia cualquier consideración política a debate en el momento del estreno –la antigua relación de Bin Laden con el gobierno de Ronald Reagan, el recorte de libertades civiles ejecutado por la administración Bush o la inexistencia en Irak de las armas de destrucción masiva, por citar solo tres cuestiones– para centrarse en la aventura épica de valor y superación personal de dos individuos, y su salvador, atrapados en una situación extrema. Más santos que hombres de carne y hueso, McLoughlin, Jimeno y Karnes protagonizan una odisea patriótica que recuerda al público, para reafirmar su carácter atemporal, los valores morales de la vieja América de los pioneros, que, según la tesis final de la película, deberían ser también los de Occidente.

La fe en Dios, la unidad de la familia, la fidelidad a la patria y el sacrificio por el prójimo son las ideas más relevantes de un discurso en ocasiones mesiánico –Stone se atreve a mostrar a Cristo en una de las visiones que sufre Jimeno, y Karnes acude a Manhattan porque siente la llamada de Dios en una iglesia– que reivindica la fortaleza

del pueblo americano en los momentos más desesperados (Landy, 2004: 68). *World Trade Center* es, en este sentido, una representación cinematográfica ideal del viejo eslogan *United We Stand*, empleado históricamente por el gobierno norteamericano para llamar al pueblo a la unidad en situaciones comprometidas.

La discreta recaudación de la película –165 millones de dólares en la taquilla internacional frente a un coste de producción declarado por la productora de 62 millones (boxofficemojo.com)– y las malas críticas que cosechó dentro y fuera de Estados Unidos invitan a preguntarse si la audiencia, al margen de la calidad artística del film, estaba preparada o no para ver una recreación de los atentados. En su artículo *Hollywood and the Rhetoric of Panic. The Popular Genres of Action and Fantasy in the Wake of 9/11*, Antonio Sánchez-Escalonilla afirma que no, apoyándose en una encuesta de Gallup, realizada en 2006, según la cual solo uno de cada tres americanos se mostraba dispuesto a ver una ficción sobre los ataques (Sánchez-Escalonilla, 2010).

3.4.2.2. *United 93* (2006)

United 93, el segundo título sobre los atentados que vio la luz en 2006, se sitúa en las antípodas políticas y cinematográficas del film de Stone. El cineasta Paul Greengrass recurre a su conocido estilo documental, cámara en mano, para narrar uno de los episodios menos conocidos del 11S, el concerniente al vuelo United 93 que se estrelló cerca de Shanksville, Pennsylvania, después de que los pasajeros y la tripulación se rebelaran contra los secuestradores del avión, previsiblemente redirigido para colisionar contra la Casa Blanca. El director elude subrayar la naturaleza vil del suceso, tan obvia que no precisa ningún énfasis narrativo, y en su lugar dirige la atención sobre los aciertos y errores, la naturaleza humana, en definitiva, de las personas que estuvieron involucradas en el accidente.

Así, al valor y la determinación del pasaje opone las dudas y la descoordinación que, al parecer, impregnaron las comunicaciones entre las torres de control civiles y el alto mando de las fuerzas aéreas americanas, que la película muestra superado por las circunstancias. Greengrass no necesita crear ninguna imagen ficticia para expresar este caos. Le vale, no sin malicia, con insertar la conocida escena televisada de Bush en una

guardería, donde un asesor le comunica los ataques y el presidente, paralizado, sigue contando un cuento a los peques, para representar la incompetencia de la administración en la gestión del atentado.

De algún modo el director viene a decir que los pasajeros, abandonados a su destino, no podían esperar ayuda de sus dirigentes. Frente al terror, su coraje era la última línea de defensa para evitar la barbarie. Que el accidente se resuelva con un fundido a blanco refuerza esa idea de un sacrificio noble.

United 93 tampoco fue un éxito de taquilla en las pantallas internacionales –75 millones de dólares frente a unos modestos 15 millones de presupuesto declarado por la productora (www.boxofficemojo.com)–, pero sí fue aclamada en los principales festivales de Estados Unidos y nominada a dos Oscar, lo que de algún modo era un reconocimiento tácito por parte de Hollywood de que el mundo del cine, al menos con Barack Obama en la presidencia, estaba más próximo a las ideas de Paul Greengrass que a las de Oliver Stone.

Dos años antes, en 2004, no ocurrió lo mismo con *Fahrenheit 9/11*, el popular documental de Michael Moore sobre los atentados del 11S, que fue ignorado por la Academia de cine mientras las bombas caían sobre Irak y Afganistán. ¿Se debe pensar que Hollywood premia mirando con un ojo la calidad de las películas y con otro al inquilino de la Casa Blanca? No es un debate pertinente para esta tesis, pero sí es importante apuntar ese cambio de criterio en las nominaciones y en las votaciones en tan solo dos años, los que van desde la salida de Bush a la llegada de Obama.

En cualquier caso, Hollywood no ha vuelto a pisar desde entonces el World Trade Center, circunstancia que habla de la sensibilidad de un episodio cuya recreación en el cine siembra dudas entre la audiencia. Y no solo en Estados Unidos. En su artículo *Cinema and Social Trauma after Terrorist Attacks: The Spectatorship Perception. Approaching the Spanish Case*, Araceli Rodríguez Mateos aborda el caso español en relación a los atentados del 7M. Tras trabajar con una muestra de público joven, la autora concluye que esta audiencia rechazaba la dramatización cinematográfica de los atentados.

Habría dos motivos para esta objeción. Por una lado, la consideración de que el

cine podría trivializar o manipular los hechos a favor de una determinada postura ideológica. Y por otro, la creencia de que el cine es un medio eminentemente comercial que, quizá, trataría de sacar provecho de los atentados mostrando imágenes explícitas del desastre (Rodríguez Mateos, 2013: 163-164).

Después del 11S, el cine comercial norteamericano preferirá reflexionar sobre las consecuencias políticas, sociales y económicas de los ataques terroristas, y lo hará utilizando un género popular, el *thriller*, que ya probó su efectividad en los años setenta. Si la realidad dramatizada no convenció al público, la alegoría del cine de espías y los tejemanejes de los poderes fácticos se convertirá en uno de los vehículos expresivos más representativos de las narrativas de la crisis entre 2001 y 2015.

3.4.3. El *thriller* de conspiraciones dentro de Estados Unidos

Los últimos años de la era Bush-Cheney guardaron bastantes similitudes con las postrimerías del gobierno de Nixon. Ambas administraciones se vieron golpeadas por notorios casos de corrupción y conflictos de intereses que contravinieron el bien de la ciudadanía y, lo que es más grave, pusieron en tela de juicio los principios democráticos de la primera potencia mundial. No es preciso recordar aquí los escándalos previos y posteriores al caso Watergate, que liquidó la carrera política de Nixon, pero sí conviene enumerar, aunque sea brevemente, algunas de las bataholas que precipitaron la caída de Bush.

La ilegalidad del penal de Guantánamo, la revelación de los intereses económicos de la familia Bush en Arabia Saudí, la nula previsión ante la catástrofe del huracán Katrina o la vinculación de Condoleezza Rice con Chevron-Texaco, la tercera petrolera más grande del mundo, terminaron por desprestigiar a un gobierno que había invadido Irak y Afganistán esgrimiendo razones falsas (Kellner, 2010).

La administración Bush cayó en descrédito ante la opinión pública nacional e internacional, y, como en la década de los setenta, el cine reaccionó metiéndose en la cocina del sistema para airear los trapos sucios y exorcizar la mala conciencia colectiva. El *thriller* será el género idóneo para representar una nación con más sombras que luces, entregado a oscuros intereses políticos y económicos y que se mueve al compás de unos

servicios secretos con licencia para matar a cualquiera en cualquier parte del mundo, sin juicio previo ni garantías legales. Es pertinente recordar que la localización de Osama bin Laden era entonces el objetivo prioritario de las agencias de seguridad norteamericanas.

3.4.3.1. La saga Bourne

Acaso el ciclo de filmes que mejor representa el sentimiento de desconfianza hacia los políticos y las instituciones tras el 11S sea la primera trilogía del agente Bourne, basada en una saga literaria creada por el novelista Robert Ludlum en 1980. *El caso Bourne* (*The Bourne Identity*, Doug Liman, 2002) inaugura una serie cuyo protagonista, el agente Jason Bourne (Matt Damon), trata de recordar su identidad y su pasado para dar sentido al puzle en que se ha convertido su vida y, sobre todo, averiguar por qué todo el mundo parece empeñado en acabar con él.

El filme, caracterizado por un ritmo frenético y una estética hiperrealista, dos elementos que influirán decisivamente en los *thrillers* de acción que se rodarán a partir de entonces, recompone la identidad de Bourne desplegando, pero a la inversa, un juego narrativo de muñecas rusas en el que cada hallazgo conduce a otro mayor. Al final el espectador conoce que Bourne es un asesino de élite, entrenado en el marco de un programa secreto de la CIA, cuyo trabajo consiste en matar a altos dignatarios internacionales.

El aspecto más siniestro del asunto es que Bourne y otros agentes como él, para asegurar el éxito de sus misiones, han sido narcotizados con drogas que permiten anular sus sentimientos más nobles, como la compasión, el perdón o el arrepentimiento. Esta idea de unos asesinos sin voluntad, más robots que seres humanos, recuerda al programa de lavado de cerebro que sustenta la trama de *El mensajero del miedo* (*The Manchurian Candidate*, John Frankenheimer, 1962), film epítome de la Guerra Fría del que ya hablamos en el capítulo anterior.

No es el único parecido de Bourne con las viejas películas de espías de los años sesenta, ya que el guion de Tony Gilroy describe un escenario internacional caracterizado por la desconfianza entre naciones y la guerra sucia entre agentes secretos

en medio de una Europa convertida en campo de batalla político. Hay, en definitiva, una voluntad manifiesta por regresar a ciertos clichés retóricos de la Guerra Fría cinematográfica, quizá porque tanto director como guionista entendieron que el mundo, en 2002, se dirigía a una nueva lucha de bloques (Tasker, 2015: 168).

Es obvio que cuando Robert Ludlum publicó su novela, en 1980, en la arena diplomática aún pesaba la herencia de los años duros de la Guerra Fría; es una influencia reconocible leyendo las páginas de la novela. Pero Liman y Gilroy no se limitan a copiar ese escenario. Al contrario, toman sus elementos más interesantes y los reubican en un contexto post 11S donde la búsqueda de identidad por parte de Bourne puede ser entendida alegóricamente como la búsqueda de identidad de Estados Unidos tras los atentados. La amnesia del agente es análoga a la de un país que ha olvidado sus principios morales.

Las dos siguientes entregas de la saga, *El mito de Bourne* (*The Bourne Supremacy*, Paul Greengrass, 2004) y *El ultimátum de Bourne* (*The Bourne Ultimatum*, Paul Greengrass, 2007), igualmente basadas en títulos literarios de Robert Ludlum adaptados por Tony Gilroy, inciden en esa misma lectura de la mano de un director, Paul Greengrass, cuya filmografía destila una actitud crítica hacia la política americana tras el 11S. Se habló anteriormente de *Green Zone* (2010) y *United 93* (2006), de las que sus dos aportaciones a la saga Bourne no se apartan ni en espíritu ni en estilo.

Bajo su dirección, Bourne sigue el rastro de su pasado mientras aquellos que le entrenaron tratan por todos los medios de asesinarle porque entienden que si llegara a revelarse públicamente la existencia del programa de entrenamiento, la imagen de Estados Unidos como garante de las libertades civiles y democráticas quedaría en entredicho. En este sentido, es interesante constatar que la evolución dramática de la saga (2002-2007) corre en paralelo a los acontecimientos políticos en Estados Unidos.

La acción, vertiginosa en ambas películas, es solo una excusa para retratar el abuso de poder de las agencias de seguridad norteamericanas tras los atentados. Cada cámara de seguridad, cada teléfono móvil, cada ordenador, cada casa, cada aeropuerto, cada carretera, cada edificio... No hay un solo objeto personal ni rincón urbano que no estén sometidos a vigilancia por parte de la CIA y otras instituciones secretas. El Bourne de Greengrass es, en este sentido, un fresco demoledor sobre la pérdida de intimidad,

que es sinónimo de libertad, en las sociedades occidentales del llamado primer mundo (Pollard, 2011: 154). Es el escenario orwelliano al que nos conduce la aplicación extrema de la Ley Patriótica, que sacrifica la libertad en el altar de la seguridad, pero disfrazado de un 'simple' *thriller* sobre un tipo en busca de respuestas.

Tony Gilroy culminó su implicación en la saga Bourne escribiendo y dirigiendo una cuarta parte, *El legado de Bourne (The Bourne Legacy)*, Tony Gilroy, 2012), que no aporta novedades significativas al discurso de Liman y Greengrass.

3.4.3.2. Michael Clayton (2007)

Más relevante en cambio fue su debut como director, *Michael Clayton (Michael Clayton)*, Tony Gilroy, 2007), otro *thriller* de aroma 'setentero' que recupera formas narrativas del pasado para hablar del presente. Su protagonista es un abogado ludópata y alcohólico (George Clooney) que se debate entre la fidelidad a su firma, enfangada en un feo caso que envuelve a una empresa química que libera residuos tóxicos con la connivencia de la clase política, y su supuesto compromiso deontológico con la verdad y la justicia.

Gilroy muestra la absoluta falta de escrúpulos que impera en las relaciones entre política y economía a través de los ojos de un letrado que, como Jason Bourne, ha olvidado quien fue, y quien es no le agrada. En un proceso de recomposición ética y moral similar al vivido por el agente de la CIA, Michael Clayton se enfrenta al sistema tanto para denunciar las corruptelas de su despacho como para lavar su mala conciencia. Es la rebelión del individuo íntegro y honrado contra las superestructuras de poder que lo dominan y someten haciéndole partícipe y cómplice de sus fechorías (García-Mainar, 2016: 77).

El director y guionista se fija en clásicos del cine de conspiraciones de la década de los años setenta, como *Coma* y *El síndrome de China*, para discutir la responsabilidad individual de cada ciudadano en una época de crisis, los años subsiguientes al 11S, en la que parece que todo vale. Frente a una puntual podredumbre del sistema, no cabe tanto un replanteamiento de su funcionamiento como una regeneración del mismo por parte de individuos nobles. Capra compartía esta tesis.

3.4.3.3. *El mensajero del miedo* (2004)

De oscuras conspiraciones habla también el *remake* de *El mensajero del miedo* (*The Manchurian Candidate*, Jonathan Demme, 2004), que, como el film original de 1962, toma como punto de partida la novela homónima de Richard Condon publicada en 1959. Si en el material original hay una conjura comunista para colocar a un camarada en la Casa Blanca, ahora, aunque el objetivo es el mismo, la conspiración parte de una siniestra corporación, la Manchurian Global, que aspira a controlar el Despacho Oval para tener carta blanca en sus operaciones comerciales, que incluyen el lucrativo negocio de la venta de armas. Su candidato es Raymond Shaw (Liev Schreiber), un veterano de la Guerra del Golfo –en el primer film era un antiguo soldado de la Guerra de Corea– que entra en la carrera por la presidencia.

A Demme no le interesa tanto el debate ideológico presente en la novela y en el primer film, que enfrentan comunismo vs capitalismo, como explorar hasta qué punto los intereses económicos han contaminado el ejercicio de la política en Estados Unidos.

Dada la relación de los Bush, padre e hijo, y de otros miembros de sus gabinetes con las mayores empresas petroleras del país, no es osado interpretar *El mensajero del miedo* como un dardo envenenado contra la familia que empujó a la nación al infierno iraquí por meras razones crematísticas. Esa idea de la Casa Blanca al servicio de los agentes económicos, tan cara al *thriller* de los años setenta, adquiere nuevas connotaciones en un momento, año 2004, en que se vislumbra como inevitable la segunda legislatura de George W. Bush. ¿Se sabe realmente a quién sirve el inquilino de la presidencia?

3.4.4. El *thriller* de conspiraciones fuera de Estado Unidos

La saga de Jason Bourne y cintas como *Michael Clayton* y *El mensajero del miedo* dan cuenta primordialmente de las corruptelas y conspiraciones que amenazan el equilibrio democrático en “la tierra de la libertad”, los Estados Unidos. El *thriller* de estos años, sin embargo, se fija también en los oscuros juegos de poder que mueven los hilos de voluntades en otros rincones del globo.

3.4.4.1. *El jardinero fiel* (2005)

El jardinero fiel (*The Constant Gardener*, Fernando Meirelles, 2005) es un caso temprano de aquellas producciones que van a incidir en las lagunas, y por tanto en la corrupción y en la injusticia política, social y económica, que a veces conlleva el proceso de globalización, tratado como un efecto colateral de esa era posmoderna que arranca tras el derrumbe de las Torres Gemelas.

La película de Fernando Meirelles toma como punto de partida la novela homónima de John le Carré, publicada en 2001, para desarrollar una trama que investiga la trastienda de las grandes corporaciones farmacéuticas. Kenia, en África, es el escenario principal de la acción, protagonizada por una activista idealista (Rachel Weisz) y su marido (Ralph Fiennes), un eminente profesor universitario. Las actividades de ambos en ese rincón deprimido del continente negro amenazan con destapar las malas prácticas de una importante empresa farmacéutica que suministra medicamentos a personas sin recursos en Kenia y otros países subdesarrollados.

La idea de que esta clase de compañías juegan con nuestra salud, en connivencia con los gobiernos del primer mundo y las agencias de servicios secretos, simple y llanamente por pura codicia, es el explosivo leit motiv de una película que representa de modo sutil pero rotundo el estado de terror y pánico que generaron en muchos ciudadanos los atentados del 11S. En efecto, el miedo es el sentimiento primordial que maniat a los personajes de la historia y carga sobre sus espaldas una losa que, cuales Sísifos modernos, son incapaces de evitar que caiga rodando una y otra vez por la ladera de sus vidas hasta conducirles a una muerte trágica. No hay esperanza ni feliz para una ficción en la que, acaso como en el mundo real, ganan siempre los malos.

El guion de Jeffrey Caine se atreve también a sugerir, en el clímax final, cuando el profesor encuentra el peor de los finales a manos de unos sicarios sin escrúpulos, que los abusos de las potencias occidentales han radicalizado a los desheredados de la tierra, a los hambrientos, a los desesperados, y que la respuesta de estos a la violencia es y será precisamente más violencia. Con una diferencia de matiz que hoy cobra una lectura premonitoria: mientras que a Occidente le guía la avaricia, al terrorista le mueve la venganza, que es profeta del caos.

Esta tesis del ojo por ojo, la antigua Ley del Tali3n, sostiene la propuesta dramática de otros dos ejemplos más de *thrillers* políticos ambientados lejos de Estados Unidos pero que, no obstante, hablan del modo en que funciona su versión del capitalismo salvaje.

3.4.4.2. *Syriana* (2005)

Syriana (*Syriana*, Stephen Gaghan, 2005) es a la industria del petróleo lo que *El jardinero fiel* es al negocio de las farmacéuticas. La historia, basada en un libro de Robert Baer, exagente de la CIA en Oriente Medio, ahora reconvertido en comentarista político en medios de comunicación como el semanario *Time*, sigue los pasos de un oficial norteamericano de inteligencia (George Clooney) cuya misión es impedir que un príncipe saudí otorgue un jugoso contrato de explotación en el Golfo Pérsico a una petrolera china en detrimento de una compañía norteamericana.

Alrededor de este propósito, Gaghan, autor también del guion, elabora una compleja red de subtramas que pretenden mostrar al espectador los intrínquilis de la industria del petróleo. Desde los beneficios bastardos de los políticos americanos que tienen intereses particulares en el negocio del crudo hasta el funcionamiento, a menudo especulativo, de las bolsas de valores, pasando por la corrupción de algunos gobiernos de los países del Golfo Pérsico y Arabia Saudí, dispuestos a vender su riqueza al mejor postor, *Syriana* es la crónica negra de un mercado en el que cada barril de petróleo cuesta, literalmente, sangre, sudor y lágrimas.

El didactismo del film, a veces abrumador en su presentación de los datos, no pretende sólo informar al público de la inmoralidad de tan lucrativo negocio. Ese es el gancho dramático. Además, *Syriana* contiene en su subtexto una alegoría brillante y mordaz de los intereses de la familia Bush en Oriente Medio (Westwell, 2014: 80-84), la misma conexión que popularizó Michael Moore en el documental *Fahrenheit 9/11*. Y a la vez lanza una crítica desaforada contra la intervención americana en Irak y Afganistán con el propósito, supuestamente, de combatir el terrorismo, cuando la verdadera intención era y es controlar la producción de petróleo y gas natural en ambas zonas, ricas en energías fósiles.

3.4.4.3. *Red de mentiras* (2008)

Se aprecia esta misma intención en *Red de mentiras* (*Body of Lies*, Ridley Scott, 2008). Tras la apariencia de un *thriller* convencional, Ridley Scott y William Monahan, uno de sus guionistas de cabecera, exploran, a partir de la novela homónima de David Ignatius, las cloacas de la presencia norteamericana en Oriente Medio.

El macguffin en esta ocasión es la localización y captura, por parte de un joven y algo ingenuo agente de la CIA (Leonardo DiCaprio), de un líder terrorista que se oculta en algún rincón de Jordania. La urgencia de la misión es máxima, pues dicho individuo es el responsable de una ola de atentados sangrientos que están causando auténtico pánico en Europa. Este detalle sugiere que *Red de mentiras*, revisada hoy, parece profetizar el auge del Estado Islámico y su salvaje actuación en el viejo continente, del mismo modo que *El jardinero fiel* anunciaba el radicalismo de ciertos sectores del Islam.

Director y guionista, cada uno en su ámbito, emplean esta trama para retratar un escenario político donde el cinismo rige las relaciones diplomáticas entre naciones. El guía espiritual de los terroristas es un asesino, de acuerdo, pero su neutralización no es sino una excusa que utiliza la CIA para operar en Jordania y espiar a su gobierno, fin último y verdadero del operativo que monta el agente que interpreta DiCaprio.

Scott, en cuya filmografía podemos rastrear la constante de una desconfianza casi obsesiva hacia el poder, parece decirnos aquí que hasta la empresa aparentemente más noble e idealista esconde oscuras intenciones. El control de los pozos de petróleo, el espionaje a otras naciones y la vigilancia de zonas estratégicas son los auténticos objetivos que configurarían la cara B de las llamadas misiones de paz de EE.UU.

En esta línea abundan también Antonio Sánchez-Escalonilla y Araceli Rodríguez Mateos en su artículo *Evolución de la imagen del Presidente de Estados Unidos en el cine de estereotipos apocalípticos. De Bill Clinton a Barack Obama*. Los autores observan durante el segundo mandato de George W. Bush que buena parte del cine bélico producido en el seno de Hollywood prescinde de la tradicional imagen heroica del presidente para, en su lugar, introducir una visión crítica del Ejército y sus objetivos (Sánchez-Escalnilla y Rodríguez Mateos, 2012: 11-12).

3.4.5. La representación de la banca internacional

Michael Clayton, *El mensajero del miedo* o *Red de mentiras* comparten otro elemento dramático además del juego de conspiraciones. El escenario en el que se mueven sus protagonistas está regido por poderosas fuerzas económicas que no se conforman con una parte del pastel, sino que quieren la tarta entera. Sus representantes son agentes de una suerte de capitalismo neoliberal que aspira a controlar naciones y gobiernos.

Los dirigentes de la empresa química contra la que litiga Michael Clayton y los ejecutivos de la Manchurian Global, por ejemplo, son tiburones de las finanzas cuya ambición no conoce límites, ni siquiera los que cabría esperar de la legalidad que emana de las instituciones democráticas, pues son ellos quienes manejan a su antojo los hilos de la política financiando a los partidos, sugiriendo los candidatos a presidente y nombrando jueces afines. Esta clase de villanos va a convertirse muy pronto en el foco de atención de un subgénero, el *thriller* económico, que encontrará su hueco en la pantalla con la explosión de la gran crisis financiera global.

En efecto, a partir de 2008, año de la caída del gigante financiero Lehman Brothers, comienzan a estrenarse filmes que abordan la cara más amarga del capitalismo neoliberal, cuyas bases sienta la Administración Reagan en la década de los años ochenta. ¿Qué ha provocado el desastre?, ¿cómo afecta a los ciudadanos? y ¿cómo salimos de esta situación? Estas son las tres preguntas fundamentales que se plantean guionistas y directores a la hora de lidiar desde el burladero del cine con la mayor catástrofe económica desde el Crac de 1929.

Las respuestas, al menos desde la ficción comercial, son conciliadoras, pues Hollywood no deja de ser una industria cuyos cimientos están asentados en un modelo de producción netamente capitalista que es, de facto, un oligopolio. La crítica, si existe, como en el caso de *Michael Clayton*, apunta a errores de personas, no del sistema, que se considera imperfecto pero desde luego el más idóneo.

3.4.5.1. *The International* (2009) y *La sombra del poder* (2009)

The International: Dinero en la sombra (*The International*, Tom Tykwer, 2009) y *La sombra del poder* (*State of Play*, Kevin Macdonald, 2009) son ejemplos primerizos de una clase de películas que, como sugirió Garganta Profunda a Woodward y Bernstein con motivo del caso Watergate, siguen la pista del dinero.

La cinta de Tykwer relata la investigación que llevan a cabo un agente de la Interpol (Clive Owen) y la ayudante del fiscal del distrito de Manhattan (Naomi Watts) en relación con la implicación de un gran banco, y de los políticos que lo sostienen, en el negocio internacional de la venta de armas, el blanqueo de dinero y la financiación de grupos terroristas.

De Berlín a Nueva York, Milán o Estambul, la trama tiene la osadía de sugerir que algunos gobiernos del llamado “mundo libre” sacan partido económico de las tragedias que aseguran combatir, en este caso el terrorismo y las guerras en África. En el último tercio de metraje, no obstante, la carga política se aligera con un final amable en el que los héroes matan al malo de turno, dejando la puerta abierta a una regeneración moral del banco.

Un planteamiento similar tiene la anterior y más radical *El señor de la guerra* (*Lord of War*, Andrew Niccol, 2005), cuyo desenlace, a diferencia del de *The International*, no deja lugar a la esperanza. El traficante de armas que interpreta Nicolas Cage, pese a haber sido capturado por la Interpol, es liberado por el gobierno de Estados Unidos para seguir realizando sus operaciones. El dinero manda.

La sombra del poder, por su parte, viene a ser una actualización de *Todos los hombres del presidente* en la que su protagonista, un veterano periodista (Russell Crowe) del *Washington Globe*, investiga la conexión entre el asesinato de la joven ayudante de un congresista (Ben Affleck) y la fulgurante carrera política de éste, que se perfila como candidato a presidente en las próximas elecciones. Basada en una serie homónima de la BBC, la película descubre una trama conspirativa por la que una corporación financiera pretende colocar a dicho congresista, afín a sus intereses, en la Casa Blanca.

El director Kevin Macdonald elabora una cerrada defensa del cuarto poder, la

prensa, como garante de las libertades y la democracia, en la onda de los Alan J. Pakula, Sidney Pollack y Sidney Lumet en los años setenta, ante el omnímodo poder del vil metal, que todo lo pervierte. Pero de nuevo son los individuos, no el sistema, lo que conviene purgar. A estas primeras manifestaciones de lo que hemos coincidido en denominar *thriller* económico, centradas en la maraña de negocios más o menos ilícitos que supuestamente alimenta la banca mundial, le siguieron una serie de filmes que, ya sí, se atrevieron a representar el desastre financiero en Estados Unidos.

3.4.6. La representación de la crisis económica

The Company Men (*The Company Men*, John Wells, 2010), *Margin Call* (*Margin Call*, J.C. Chandor, 2011), *El lobo del Wall Street* (*The Wolf of Wall Street*, Martin Scorsese, 2013) y *Money Monster* (*Money Monster*, Jodie Foster, 2015) son cuatro de los títulos más destacados de un corpus que constituye una de las más genuinas expresiones de las narrativas de las crisis en la última década, centradas antes en la especulación financiera que en sus efectos sociales. Aquí se estudia solo el cine de ficción de Hollywood; el género documental es más prolijo en títulos críticos hacia el capitalismo neoconservador, pero ese es tema de otra tesis.

En las décadas de los años treinta y cuarenta, y también en las de los sesenta y setenta, cuesta encontrar películas comerciales que se preocupen por mostrar, de forma expresa, las causas del Crac de 1929 o de las sucesivas recesiones que golpearon la economía americana durante los gobiernos de Nixon, Ford y Carter. Con Obama en el poder, sin embargo, salen adelante proyectos que identifican ciertas lagunas en el sistema económico y proponen soluciones para superar el trance. No se puede hablar de un cine social a la manera de, por ejemplo, Ken Loach o Stephen Frears cuando atacan el thatcherismo. Pero el carácter extraordinario de estas películas, unido a su carga crítica, las convierte en un interesante objeto de estudio.

Jeff Kinkle y Alberto Toscano, autores del artículo *Filming the Crisis: A Survey*, advierten, en todo caso, la dificultad de representar en el cine la complejidad de una crisis financiera. En las películas que se analizan a continuación exponen la teoría de que sus guionistas y directores prefirieron centrarse en las consecuencias de la crisis

sobre las personas, y no tanto en los errores que condujeron al desastre, para establecer un vínculo emocional con el público (Kinkle y Toscano, 2011: 39). Esta estrategia narrativa elude los tecnicismos económicos que podrían confundir a una audiencia no formada en cuestiones financieras y, en su lugar, propone relatos personales sobre los efectos del paro y la ruina material.

3.4.6.1. *The Company Men* (2010)

En *The Company Men*, el director y guionista John Wells radiografía la descomposición de una compañía naviera, antaño próspera, que, a consecuencia del derrumbe de Lehman Brothers, despide a sus empleados y echa el cierre en apenas dos semanas. Los actores Ben Affleck, Tommy Lee Jones y Chris Cooper interpretan a tres altos ejecutivos que son despedidos, ejemplos a su vez de otras tantas generaciones de trabajadores norteamericanos que de la noche a la mañana se encuentran sin empleo ni un futuro a la vista.

Aunque la situación económica de cada uno es distinta, los tres entienden que han sacrificado en vano sus vidas por la empresa y que solo eran útiles y valorados en la medida en que su trabajo se traducían en un rendimiento financiero. En definitiva, que eran simples números en un balance, no personas con nombre y apellidos, familia y sentimientos.

Esa disolución de la identidad en las aguas procelosas y traicioneras del capitalismo –el hombre engullido por la máquina económica– es el eje sobre el que Wells articula una fábula moral que, antes que discutir el sistema, pone en solfa la integridad de quienes ocupan los puestos de poder (Levinson, 2012: 143). El sistema económico no es malo *per se*, sino que son las personas sin escrúpulos quienes desequilibran la balanza.

Casi un siglo después del Crac de 1929 despunta un cine que renueva y actualiza las tesis de Frank Capra y John Ford respecto al problema de la corrupción y la voracidad del capitalismo sin frenos. Corresponde a los ‘caballeros sin espada’ y a los Tom Joad de cada generación regenerar las instituciones, devolver la confianza en el sistema y asegurar un futuro próspero sostenido en el trabajo duro y la honradez como

principios innegociables del funcionamiento de la nación. Es la idea rooseveltiana del New Deal.

Un personaje vital para entender esta lectura simbólica del film es el obrero de la construcción interpretado por Kevin Costner. Un tipo íntegro, cuñado del ejecutivo al que da vida Ben Affleck, a quien acaba empleando para ayudarlo a salir del bache, que se desloma de sol a sol para reconstruir los auténticos EE.UU. Es él quien recuerda y enseña al personaje de Affleck, un tiburón de las finanzas, que la verdadera riqueza es aquella que se puede tocar con las manos y se gana con el sudor de la frente. *The Company Men* apela de este modo, como las películas de Capra y Ford, a una vuelta a los ideales de los pioneros, a esa América arcádica de firmes convicciones morales en la que cada individuo es dueño y forjador de su destino.

3.4.6.2. *Margin Call* (2011)

A *Margin Call*, por su parte, se la podría denominar la *Syriana* del *thriller* económico. El director y guionista J.C. Chandor, en el que es su debut, relata las 24 horas previas al desmoronamiento de una gran empresa de capital riesgo especializada en hipotecas -es clara la referencia a Lehman Brothers-, visto a través de los ojos de un puñado heterogéneo de sus empleados, desde un simple auditor hasta el presidente de la compañía, que viven con ansiedad y escepticismo cínico las consecuencias del desastre. La verborrea técnica que describe términos y procesos financieros, a menudo farragosa para los legos en este tema, no impide identificar el principal hilo conductor del filme: la avaricia (Boyle y Mrozowski, 2013: xxi).

Los personajes interpretados por Kevin Spacey, Zachary Quinto, Paul Bettany, Demi Moore, Simon Baker y, sobre todo, Jeremy Irons, el gran magnate de la firma, obedecen a un único móvil, la codicia, como motor de sus pensamientos y acciones. Aunque todos entienden el desastre que se avecina a consecuencia de la burbuja financiera que ha creado la empresa para la que trabajan, ninguno tiene el valor de denunciarlo o ponerlo en conocimiento de las autoridades competentes.

Sometidos a la voluntad del presidente, un ser inhumano, pero también víctimas de su miedo a la quiebra y el desempleo, cada uno de ellos acaba convencido, o más

bien autoconvencido, de que la mejor salida a la situación es engañar a los clientes y retirarse del juego con las manos llenas, pese a que ello suponga la ruina económica de miles de personas. En el colmo del cinismo, el personaje de Jeremy Irons afirma: “Así es la naturaleza de este negocio”, en referencia a un tipo de capitalismo que solo mira al corto plazo y sacrifica cabezas de turco.

La egolatría que acompaña a estos caracteres está expresada en lo visual por el emplazamiento de la cámara en azoteas y pisos superiores de enormes rascacielos de Wall Street. Este recurso enfatiza el ánimo soberbio de unos tipos que se ven a sí mismos como dioses intocables. Precisamente sobre la naturaleza simbólica de los rascacielos como epítomes del capitalismo desbocado escribe Miriam Meissner en su artículo *Portraying the Global Financial Crisis: Myth, Aesthetics, and the City*. La autora sugiere que los rascacielos de ciudades como Nueva York representan una ideología de dominio sobre la economía real y la desconexión de los altos ejecutivos respecto el hombre de la calle (Meissner, 2012).

Si bien el tono crítico de J.C. Chandor es más punzante y vigoroso que el de John Wells, *Margin Call* comparte con *The Company Men* ese diagnóstico que apunta a las personas, y no tanto al funcionamiento de las estructuras, como las culpables de la crisis. Son los individuos como John Tuld (Jeremy Irons) o Will Emerson (Paul Bettany), más robots que personas, quienes colapsan un sistema que, en otras manos, en otro tiempo, repartió riqueza a todos.

La auténtica crisis, por tanto, es la pérdida de valores, que conduce al descrédito y la ruina (Boyle y Mrozowski, 2013: xxii). Aunque *Margin Call* es un film pequeño y financiado en buena parte por sus actores, un hecho que a priori podría hacer pensar en un trabajo más radical, sus autores insisten en la profecía de Capra. Hombres íntegros dibujan un país íntegro; hombres inmorales lo empujan al abismo.

3.4.6.3. *El lobo de Wall Street* (2013)

Rompe el quorum y se desmarca de esta tendencia Martin Scorsese y su *Lobo de Wall Street*, basada en la historia real de Jordan Belfort, antiguo bróker de Manhattan en los años ochenta y noventa. La sátira es el ropaje engañoso de una crítica lúcida y

valiente contra esa forma de capitalismo salvaje que se larvó durante la Administración Reagan, al albur de la desregulación de los mercados económicos, y eclosionó durante la Administración de George Bush. a consecuencia de la caída de Lehman Brothers.

Scorsese elabora una alegoría que mira al pasado para explicar el presente. Un recurso, por otro lado, habitual en el director de *Gangs of New York* (*Gangs of New York*, Martin Scorsese, 2002), reflexión sobre el origen de la violencia en Estados Unidos, o *Casino* (*Casino*, Martin Scorsese, 1995), crónica de la relación entre el poder político y la mafia del juego en Las Vegas durante los años setenta y ochenta.

El director de *Taxi Driver* (*Taxi Driver*, Martin Scorsese, 1976) y uno de los guionistas de *Los Soprano*, Terence Winter, urden una acelerada comedia que retrata el auge y caída de Jordan Belfort (Leonardo DiCaprio), desde sus inicios estafando a jubilados hasta la constitución de su propia firma de inversiones, con la que se dedica al lavado de dinero y a la compra de políticos. Jordan, un ser codicioso, tiene el mismo perfil que los protagonistas de *Margin Call* o *The Company Men*, es cierto, pero Scorsese sugiere que es la naturaleza crematística del capitalismo la que permite medrar a esta clase de individuos. *El lobo de Wall Street* no es una película marxista, pero sí desde luego, como otros filmes del director, apunta las deficiencias de un sistema que se alimenta de la avaricia y la sed desmedida de riquezas.

Es una crítica sutil, casi impresionista, que tiene su refrendo visual en el plano final del film, en el que Belfort/DiCaprio se dirige a un público que es el trasunto en la ficción de la audiencia real de la película. La imagen culmina una secuencia que muestra a Belfort, ya fuera del juego económico tras ser arrestado, juzgado y condenado en los tribunales, dando charlas a ingenuos aprendices de inversores.

Su discurso, apelando a sacar ese ser codicioso que hay supuestamente dentro de cada individuo para obtener éxito en los negocios, representa tal vez una de las más duras bofetadas que ha dado el cine comercial al capitalismo. Medio siglo antes, el Billy Wilder de *Uno, dos, tres* (*One, Two, Three*, Billy Wilder, 1961) abría camino poniendo en boca del personaje de James Cagney que “el capitalismo funciona porque todo el mundo le debe algo a alguien”.

3.4.6.4. *Money Monster* (2015)

Este estudio se ocupa en último lugar de *Money Monster*, cuarto largometraje como directora de Jodie Foster. La historia relata la irrupción de un joven (Jack O'Connell) en el plató de televisión desde el que se emite un célebre programa de información económica presentado por un gurú de las finanzas (George Clooney). El tipo, arruinado a causa de un mal consejo del periodista, secuestra en directo al equipo técnico y artístico para exigir una indemnización.

El argumento, la típica situación de encierro a la desesperada, describe un hecho insólito en el seno de la sociedad norteamericana, como es la revuelta de un ciudadano contra el sistema porque lo considera injusto e insolidario. Kyle, que así se llama el secuestrador, es un joven parado que encarna el ocaso del sueño americano y da voz a miles de personas que, como él, se han quedado en la calle por culpa de los tiburones financieros.

La violencia es su último recurso de protesta, pues está convencido de que, aunque le cueste la vida, es el único modo de que los políticos le presten atención. Sabe que no es el cauce democrático ni legal, pero también entiende, y además legítimamente, que carecen de credibilidad tanto el sistema como las leyes que amparan a aquellos que le han robado hasta el último dólar.

Foster abre de este modo un apasionante debate acerca del activismo ciudadano contra las estructuras que, puntualmente, pueden someterlo. ¿Qué debe hacer un individuo que ha sido estafado y no se siente amparado por la ley? ¿Callarse, confiar en las mismas instituciones que han propiciado su ruina, o rebelarse y emplear la violencia? La directora no ofrece respuestas, es más, en el último tercio de metraje ablanda y empaña las verdaderas intenciones de Kyle, pero ahí queda la disyuntiva de un ciudadano enfrentado contra el sistema y sus palmeros en los medios de comunicación, la política y la judicatura.

Money Monster, aun con las limitaciones que impone el *thriller* de multisalas con giro de guion final, presta atención a las víctimas de la crisis que no pueden rehacer sus vidas porque no les queda nada. Es la trampa del sueño americano: uno es dueño de su destino siempre y cuando el destino le tienda la mano. Al igual que Scorsese, no

podemos considerar a Foster una radical de izquierdas, pero su film, como *El lobo de Wall Street*, tiene el valor de desmarcarse de esa visión política, nacida en los años cuarenta, que pone en entredicho la moralidad de las personas, nunca la del sistema. Hay pocas voces discordantes con el legado de Capra y Ford, incluso 80 años después de la Gran Depresión. Tan fuerte y convincente es la idea, que de ella harán bandera los más poderosos superhéroes de la tierra.

3.5. Conclusiones

Los atentados del 11S, la crisis económica y financiera que siguió al desplome de Lehman Brothers, el terrorismo yihadista y el auge de los populismos son algunos de los episodios políticos más trascendentes de una época (2001-2016) marcada por las presidencias de George W. Bush y Barack Obama. El cine de Hollywood, testigo de excepción de estos acontecimientos, abordó estas cuestiones en un corpus de filmes que, como en los años de la Gran Depresión, recuperó los géneros populares como vehículos de las narrativas de la crisis.

El drama bélico, por ejemplo, es el ámbito idóneo para representar las invasiones de Irak y Afganistán. Las miradas alineadas con la política de Bush se decantan por un tratamiento implícito, alegórico, en títulos como *Black Hawk derribado*, *Lágrimas del sol*, *Cuando éramos soldados*, *La guerra de Hart* o *Windtalkers*. Estas películas recrean conflictos del pasado más o menos reciente –Somalia y la Segunda Guerra Mundial– para exponer una visión militarista que justifica el intervencionismo de Estados Unidos en el extranjero.

Las miradas críticas hacia las guerras de Irak y Afganistán, por el contrario, se alojan en el seno de producciones ambientadas en esos países. Es una interpretación explícita de los hechos, como la que ofrecen *Jarhead*, *Redacted*, *Leones por corderos*, *En el valle de Elah*, *En tierra hostil*, *Green Zone* y *La noche más oscura*. La única excepción a esta tendencia es el díptico formado por *Banderas de nuestros padres* y *Cartas desde Iwo Jima*, de Clint Eastwood, que se retrotrae a la Segunda Guerra Mundial en el Pacífico para lanzar una visión amarga de los conflictos armados.

El *thriller* de acción es la forma audiovisual preferida para recrear los atentados

del 11S. *World Trade Center* y *United 93* son las dos únicas manifestaciones filmicas del suceso más trágico de esta época. Más fructífero resulta el *thriller* de conspiraciones como vehículo para denunciar la supuesta mala praxis de las instituciones del sistema, dentro y fuera de Estados Unidos. La saga de Jason Bourne, *Michael Clayton* y *El mensajero del miedo* ponen en cuestión el funcionamiento de las agencias de seguridad norteamericanas, mientras que *El jardinero fiel*, *Syriana* y *Red de mentiras* apuntan a la perversión de los servicios de espionaje y las grandes multinacionales.

El *thriller* económico es la fórmula narrativa que mejor encarna las denuncias contra los abusos de la banca internacional y las consecuencias de la crisis financiera en Estados Unidos. *The International* y *La sombra del poder* se centran en los negocios sucios de las grandes instituciones bancarias. Y filmes como *Margin Call*, *Money Monster*, *El lobo de Wall Street* y *The Company Men* atienden a las secuelas, fundamentalmente en el hogar, que causa la crisis económica.

Por último, en estos años destaca el cine popular de superhéroes, que, como ya se adelantó al principio de este capítulo, merece un bloque propio que analiza los arquetipos dramáticos y formales de las películas producidas por DC-Warner y Marvel-Disney. Esta parte, además, abre la vía al núcleo de esta tesis: la trilogía de Batman dirigida por Christopher Nolan como epítome de las narrativas de la crisis que emergen en Hollywood después de los atentados del 11S.

SEGUNDA PARTE

CLAVES DRAMÁTICAS, FORMALES Y TEMÁTICAS DEL CINE DE SUPERHÉROES

La renovación del cine de superhéroes

En el cine de Hollywood posterior al 11S abundan las películas bélicas y los *thrillers* –de acción, de conspiraciones y económicos– que abordan de forma directa o indirecta cuestiones como los atentados contra el World Trade Center, la ‘guerra contra el terror’, la crisis económica y financiera global, y los negocios presuntamente sucios o ilegales de la banca y las instituciones del sistema establecido. Sin embargo, las narrativas más prolíficas y significativa de esta época, por el retrato que proponen de la América primero de Bush y luego de Obama, es el que alimentan las películas de superhéroes. De ahí que este subgénero merezca un capítulo con entidad propia.

El éxito crítico y comercial de la trilogía de Batman dirigida por Christopher Nolan tiene su explicación y cobra sentido en el marco de una nueva edad de oro de los géneros populares, y en concreto del cine de superhéroes, cuyo comienzo coincide con la inauguración del siglo XXI. William J. Palmer, uno de los más prolíficos estudiosos del cine de los años ochenta, conviene en señalar los años comprendidos entre 1975 y 1985, desde *Tiburón* (*Jaws*, Steven Spielberg, 1975) hasta *Regreso al futuro* (*Back to the Future*, Robert Zemeckis, 1985), como la anterior etapa de esplendor de esta clase de films (Palmer, 1995).

Una década, hoy vista con nostalgia, que coincide con la adolescencia, el tiempo

de la educación sentimental, de los directores que en la actualidad cultivan el cine de acción, la ciencia-ficción, el terror y la fantasía de aventuras. En esta lista figuran nombres como Peter Jackson, Adam Wingard, Eric Roth, Gareth Edwards, Rian Johnson y Colin Trevorrow, además de veteranos de los años ochenta como Steven Spielberg, Robert Zemeckis o Joe Dante.

El nuevo tiempo que abrieron trágica y simbólicamente los atentados del 11S despertó muchos monstruos, reales y ficticios. Mientras el mundo occidental afrontaba con temor otros ataques, contemplaba por televisión las atrocidades bélicas en Irak y Afganistán, asistía al renacimiento del yihadismo islámico, sufría el cambio climático y soportaba la recesión económica y el desempleo, entre otros ogros de carne y hueso, los géneros populares destilaban esas preocupaciones en un conjunto de títulos habitados por zombis, vampiros, monstruos, magos, robots, elfos, enanos y superhombres.

Como apunta David J. Skal en su estudio clásico sobre el cine de terror, los momentos históricos de caos y destrucción –se refiere fundamentalmente a las dos primeras guerras mundiales– parecen alentar una suerte de catarsis colectiva de la sociedad a través de historias y personajes extraordinarios o sobrenaturales, que no son sino una sublimación de nuestra peor cara como seres humanos (Skal, 2008). Skal habla desde un punto de vista psicológico-freudiano aplicado a los estudios culturales.

En términos sociológicos, esta aprehensión de la realidad por medio de los códigos de la fantasía, el terror o la aventura pone de manifiesto que el cine, como cualquier otra expresión artística, no es ajeno al entorno en que se produce, y por tanto se impregna, consciente o inconscientemente, de sus dudas y certezas, miedos y esperanzas, éxitos y fracasos (Sorlin, 1992). El cine es, en definitiva, un producto cultural permeable a las mutaciones de cada época (Ferro, 2008).

El escenario que amanece entre las ruinas de las Torres Gemelas parece revitalizar, tanto argumental como estéticamente, un tipo de películas que hasta la fecha constituían una producción moderada en el seno de Hollywood, al menos en términos cuantitativos. Hoy día estamos acostumbrados a asistir al estreno de unas quince o veinte grandes películas de terror, aventuras, ciencia-ficción y superhéroes al año.

En los años noventa, sin embargo, la industria de Hollywood alternaba el

blockbuster de acción y efectos especiales, tipo *Parque Jurásico* (*Jurassic Park*, Steven Spielberg, 1993) o *Independence Day* (*Independence Day*, Roland Emmerich, 1996), con géneros menos ‘ruidosos’ como la comedia de enredo –*Shakespeare enamorado* (*Shakespeare in Love*, John Madden, 1998)–, el melodrama romántico –*Titanic* (*Titanic*, James Cameron, 1997)– y el drama histórico –*La lista de Schindler* (*Schindler’s List*, Steven Spielberg, 1993)– para atraer a la audiencia.

Como apunta Robert Sklar al hablar del cine de esta década: “Hollywood parece buscar conscientemente la conservación y la resurrección de la memoria histórica, más que, como en la era Reagan, su olvido” (Sklar, 2012: 1393). En los años noventa, es preciso recordarlo, internet no permitía el acceso masivo a contenidos, y tras una década, los ochenta, dedicada fundamentalmente al público juvenil, Hollywood volvió su mirada al público de edad media con propuestas de *qualité*.

La tendencia, siempre en el marco del cine comercial, cambia entre los años 2000 y 2005 con el estreno continuado de una tanda de películas que revolucionan tres campos genéricos ampliamente difundidos: el terror, la ciencia-ficción y la aventura de acción. De fondo, la sombra del 11S como siniestro paisaje de un cine popular que busca, y encuentra, nuevos monstruos para explicar la realidad.

Para este estudio de los géneros populares entre 2001 y 2016, con atención especial al cine de superhéroes, han sido fundamentales las obras que vinculan la crisis posterior al 11-S con el valor simbólico de los superhéroes. En concreto, han sido de enorme ayuda las recopilaciones de ensayos académicos *The 21st Century Superhero* (2011), editado por Richard J. Gray II y Betty Kaklamanidou; *Marvel Comics into Films* (2015), editado por Matthew J. McEniry, Robert Moses Peaslee y Robert G. Weiner; y *Heroes of Film, Comics, and American Culture* (2009), editado por Lisa M. DeTora.

4.1. El terror, la ciencia-ficción y la aventura de acción

Los zombis y/o infectados de dos producciones en principio modestas como *Resident Evil* (*Resident Evil*, Paul W.S. Anderson, 2002) y *28 días después* (*28 Days After*, Danny Boyle, 2002), ambas fundadoras de sendas sagas, devolvieron el favor del público hacia el terror, que desde entonces viene incidiendo casi exclusivamente en la

temática del apocalipsis zombi. La serie *The Walking Dead* (*The Walking Dead*, Frank Darabont, 2010) y su *spin-off* *Fear the Walking Dead* (*Fear the Walking Dead*, Robert Kirkman y Dave Erickson, 2015) son quizá los ejemplos más representativos de la aceptación masiva de una clase de historias antes reservadas a los fans del fantástico.

Otra característica propia del terror en estos años, indisolublemente ligada al contexto histórico del momento, es la proliferación de títulos *gore* (violencia gráfica extrema) que se recrean en el *porn-torture* (fascinación voyeurística por la tortura). *Saw* (*Saw*, James Wan, 2004) y *Hostel* (*Hostel*, Eli Roth, 2005), también iniciadoras de dos franquicias, son las cintas precursoras de este polémico estilo que algunos estudiosos como Aaron Michael Kerner relacionan con las cárceles de Guantánamo y la difusión por internet de las torturas en Abu Ghraib (Kerner, 2015).

El campo de la ciencia ficción, por su parte, se polariza entre las propuestas utópicas de las nuevas entregas de *La guerra de las galaxias –Star Wars: Episodio I: La amenaza fantasma* (*Star Wars: Episode I: The Phantom Menace*, George Lucas, 1999), *Star Wars: Episodio II: El ataque de los clones* (*Star Wars: Episode II: Attack of the Clones*, George Lucas, 2002) y *Star Wars: Episodio III: La venganza de los Sith* (*Star Wars: Episode III: Revenge of the Sith*, George Lucas, 2005)– y las distopías apocalípticas que representan filmes como *A.I. Inteligencia Artificial* (*A.I. Artificial Intelligence*, Steven Spielberg, 2001), *Código 46* (*Code 46*, Michael Winterbottom, 2003) o *Hijos de los hombres* (*Children of Men*, Alfonso Cuarón, 2006).

Mientras las primeras apuestan por un futuro esperanzador donde, pese a los malos de turno, se aprecia una fe inquebrantable en el progreso de la humanidad y el triunfo del bien sobre el mal, las segundas confirman los peores augurios acerca del futuro del hombre, presentando una tierra al borde del apocalipsis, que conlleva la extinción de la raza humana y el fin de los tiempos. Los estrenos recientes de *Interstellar* (*Interstellar*, Christopher Nolan, 2014) y *Star Wars: El despertar de la Fuerza* (*Star Wars: Episode VII: The Force Awakens*, JJ Abrams, 2015) ponen de manifiesto una reedición de este ciclo.

En tercer lugar, el cine de aventuras y acción cobra un nuevo impulso a partir de la adaptación de *El señor de los anillos –El señor de los anillos: La comunidad del anillo* (*Lord of the Rings: The Fellowship of the Ring*, Peter Jackson, 2001), *El señor de*

los anillos: *Las dos torres* (*Lord of the Rings: The Two Towers*, Peter Jackson, 2002) y *El señor de los anillos: El retorno del rey* (*Lord of the Rings: The Return of the King*, Peter Jackson, 2003)– y las hazañas de los X-Men, el supergrupo más conocido de Marvel. Tampoco es menor en la explosión de este renacimiento el papel del niño mago Harry Potter, creado por la escritora británica J.K. Rowling, que con *Harry Potter y la piedra filosofal* (*Harry Potter and the Sorcerer's Stone*, Chris Columbus, 2001) inaugura una exitosa saga de siete películas.

La trilogía de Peter Jackson revitalizó el interés por la fantasía épica, que hoy vive su máximo apogeo gracias a la serie *Juego de tronos* (*Game of Thrones*, David Benioff y D.B. Weiss, 2011), basada en la saga literaria homónima de George R.R. Martin. Elfos, enanos, orcos, hobbits y magos abrieron paso a una catarata de adaptaciones de títulos clásicos en este tipo de literatura, caso de *Las crónicas de Narnia*, de C.S. Lewis, en *Las crónicas de Narnia: el león, la bruja y el armario* (*The Chronicles of Narnia: The Lion, The Witch and the Wardrobe*, Andrew Adamson, 2005), a la que siguieron dos secuelas; *La brújula dorada*, de Philip Pullman, en *La brújula dorada* (*The Golden Compass*, Chris Weitz, 2007), la saga de Percy Jackson, en *Percy Jackson y el ladrón del rayo* (*Percy Jackson & the Olympians: The Lightning Thief*, Chris Columbus, 2010) o *Eragon*, de Christopher Paolini, en *Eragon* (*Eragon*, Stefan Fangmeir, 2006).

Los mutantes de Marvel, por su lado, colocaron la primera piedra del fenómeno del cine de superhéroes, hoy todavía en boga. *X-Men* (*X-Men*, Bryan Singer, 2000) limpió de maleza la senda por la que luego se colaron otros personajes y grupos como Spider-Man, Iron-Man, Thor, el Capitán América, Hulk, Los 4 Fantásticos, Los Vengadores, Superman y, por supuesto, Batman. A continuación se aborda la influencia de *X-Men* en la configuración del cine de superhéroes contemporáneo, y en particular cómo su modelo dramático afectó a la concepción del Batman de Christopher Nolan.

Se estudian, además, las características dramáticas, temáticas y formales de las películas producidas por DC-Warner y Marvel-Disney para trazar un mapa de los arquetipos, las historias y el universo estético que propone cada una de estas compañías, los dos agentes principales del cine de superhéroes.

4.2. Los superhéroes, al rescate de EE.UU. y el mundo

El estreno de *X-Men* marcó un hito en la historia de las adaptaciones de cómics de superhéroes al cine, inaugurando un fenómeno cultural que admite diversas y ricas lecturas sociopolíticas (Gray II y Kaklamanidou, 2011: 1-10). No era la primera vez, desde luego, que unos personajes de estas características animaban la gran pantalla. *Superman* (Superman, Richard Donner, 1978) y *Batman* (Batman, Tim Burton, 1989), entre otros, dieron inicio antes a dos sagas notablemente exitosas, pero la película de Bryan Singer era singular por tres motivos fundamentales.

Primero, porque los avances en el desarrollo de efectos especiales digitales hicieron creíble las hazañas de estos héroes, a diferencia de la afectada teatralidad de propuestas previas como el Batman de Burton. Segundo, porque otorgó a estos superhombres una dimensión humana, psicológica, que los acercó a la sensibilidad de un público más amplio que su audiencia natural, y limitada, integrada por fans de los cómics y el género fantástico. Y tercero, porque sus aventuras tenían lugar en un escenario político dividido en dos bandos con un concepto opuesto de la libertad; en síntesis, quienes están dispuestos a defenderla sin comprometer los derechos individuales –los mutantes del profesor Xavier– y aquellos que pretenden resguardarla sacrificando esos derechos –los mutantes de Magneto–. Una idea que adquiere interesantes tintes a partir de los atentados del 11S.

En el enfrentamiento entre el profesor Charles Xavier (Patrick Stewart) y Magneto (Ian McKellen), dos líderes mutantes que tratan de definir el papel de su raza dentro de la sociedad humana, están contenidas las claves dramáticas y argumentales que permiten interpretar *X-Men*, y por extensión buena parte del cine de superhéroes, como una alegoría de los temas principales que agitaron Estados Unidos y Occidente tras los atentados, por encima del significado original de sus fuentes literarias.

¿Qué respuesta cabe dar a una amenaza insoslayable? De esta sencilla pregunta, que en la película atañe al miedo que despiertan los mutantes entre los seres humanos normales y corrientes, se descuelga un debate en el que entran en juego cuestiones cruciales como el uso de la violencia para imponer una solución a un conflicto, la manipulación de la ansiedad (convertida en miedo) que despierta lo desconocido, el derecho a preservar la libertad individual aun en estado de alerta máxima o el papel

ensor de los países democráticos en una situación de peligro inminente. El Batman de Nolan planteará abiertamente estas disquisiciones, pero su semilla la plantaron los mutantes de Singer.

El film, producido por la Fox, tenedora de los derechos de los X-Men, en colaboración con Marvel Studios, la filial audiovisual de Marvel Comics, abrió el camino al resto de sagas superheroicas que en la actualidad continúan dando cancha a los personajes más populares de las dos principales editoriales de cómics en Estados Unidos: Marvel y DC. Sony dio la réplica dos años más tarde con *Spider-Man* (*Spider-Man*, Sam Raimi, 2002), Universal lo intentó con *Hulk* (*Hulk*, Ang Lee, 2003), Warner Bros. presentó a su nuevo Caballero Oscuro en *Batman Begins* (*Batman Begins*, Christopher Nolan, 2005) y Marvel Studios, hoy parte del imperio Disney, irrumpió en solitario en 2008 con su versión de *Iron-Man* (*Iron-Man*, Jon Favreau, 2008).

Si bien cada productora, con el paso de los años, ha ido perfilando sus sagas en función de unos criterios dramáticos, narrativos y estéticos únicos, en teoría diferentes a los de la competencia, sí es posible abordar un estudio general de las películas de superhéroes a partir del binomio que forman sus agentes comerciales y creativos más significativos: Marvel-Disney y DC-Warner. Importa, además, el sustrato común de temas que les proporcionó la primera *X-Men*, cuyas interpretaciones en el tiempo corren en paralelo a la deriva política de EE.UU. en los últimos quince años. Esta vigencia y su calado cultural, capaz de forjar una iconografía y un paisaje propios, han convertido al cine de superhéroes en el Western del siglo XXI, al decir de cineastas como Steven Spielberg.

4.2.1. Los héroes felices de Marvel

Como en una viñeta de Tintín, siempre es mediodía en las películas de Marvel. El sol brilla en lo alto y no hay sombras que empañen las aventuras de sus personajes más reconocidos, ni siquiera en las hazañas aparentemente más siniestras. Este tono luminoso y optimista se debe a Kevin Feige, productor asociado o ejecutivo de todos los títulos de Marvel estrenados desde *X-Men* hasta los tres proyectos aún sin título que se estrenarán en 2020. Feige se incorporó a Marvel Studios en el año 2000 y en 2007 fue

nombrado jefe de producción del estudio, encargándose de la planificación, diseño y supervisión de todos los títulos cinematográficos que salen de Marvel con el objetivo de integrarlos en un universo narrativo único y coherente.

Él es el responsable de la génesis y desarrollo del denominado MCU (Marvel Cinematic Universe o Universo Cinemático Marvel), donde confluyen las distintas historias que protagonizan los personajes de la compañía; fundamentalmente en los filmes cien por cien producidos por Marvel Studios, pero puntualmente también en los proyectos coproducidos con otras compañías. La idea de Feige consiste en trasladar al cine una estrategia narrativa clásica en los tebeos de Marvel desde finales de los años sesenta. Es el *shared universe*, o universo compartido, un ámbito ficticio en el que transcurren y se cruzan las aventuras que animan las diferentes cabeceras de la editorial. Los X-Men, Los 4 Fantásticos, Los Vengadores, Spider-Man, Hulk o El Castigador son, según este concepto, personajes de un mismo y enorme relato al que el lector se aproxima bien a través de historias individuales, bien a través de arcos argumentales colectivos.

Esta naturaleza cósmica, de gran historia que persiste en el tiempo y en la que cada autor ofrece su versión de historias y personajes conocidos, ha motivado que autores como Umberto Eco o Román Gubern consideren a los superhéroes como los héroes griegos del siglo XX. La fuerza sobrehumana, el valor, la audacia o la altura moral que comparten unos y otros no son tan determinantes en esta consideración como el hecho de que sus caracteres y aventuras responden a un patrón mítico que el lector reconoce al instante: el viaje del héroe. Desde Lobezno hasta Iron-Man, los superhéroes modernos transitan un camino de iniciación vital que los conduce al autodescubrimiento.

La creación del universo compartido Marvel fue, no obstante, estrategia comercial antes que estrategia narrativa. A finales de la década de los años sesenta la industria del cómic norteamericano sufrió una dura crisis de ventas a causa de la competencia de la televisión y el cine como formas de entretenimiento popular. La respuesta del guionista Stan Lee y el dibujante Jack Kirby, los ideólogos principales de Marvel, consistió en unir todas las series bajo un mismo paraguas temático y conceptual que fuera capaz de mantener la ilusión de los viejos lectores y de seducir a nuevos

aficionados.

Feige, lector voraz desde niño, ha trasladado al cine esa ocurrencia por el mismo motivo: volver a llevar al público a las salas en un momento en que el cine se consume gratis en móviles y tabletas. En todo caso, como ocurrió en los tebeos, el interés económico ha dado lugar a una estructura narrativa significativa de nuestro tiempo y característica de las nuevas narrativas de la crisis en el siglo XXI: el relato múltiple o serial. En la configuración de esta fórmula folletinesca ha influido también el tremendo éxito de las series de televisión, que racionan sus dosis de ficción en capítulos semanales, ideales para verse en cualquier dispositivo móvil.

El MCU, como todo campo autónomo de ficción que se precie de serlo, tiene unas características dramáticas y estilísticas que lo diferencian de otros mundos fabulados, como, por ejemplo, los relacionados con *La guerra de las galaxias* o *El señor de los anillos*. Es un territorio singular y reconocible que resulta familiar al espectador por la repetición de sus elementos narrativos básicos, desde los personajes y las historias que viven hasta las situaciones y los lugares donde estas ocurren. En términos comerciales y mercadotécnicos, es el sello Marvel.

Se adelantó al principio de este capítulo: *X-Men* (2000) es la película que sienta las bases de una marca de agua indeleble que pulirá sus formas en *Spider-Man* (2002) y fijará su modelo definitivo en *Iron-Man* (2008), la primera película 100% Marvel. Ese periodo de ocho años es el mismo que tardó Kevin Feige en promocionar su carrera de productor asociado y consultor creativo a jefe de producción de Marvel Studios. Tal fue el éxito de su modelo, que en 2009 el gigante Disney compró Marvel por una suma cercana a los cuatro mil millones de dólares. A continuación estudiamos las principales claves dramáticas y formales del MCU.

4.2.1.1. Marvel Cinematic Universe (MCU)

El éxito de los primeros cómics de Stan Lee y Jack Kirby, a principios de los años sesenta, radicó en la identificación de un nuevo público lector, el juvenil-adolescente, que hasta entonces no coleccionaba tebeos. Desde su origen, a principios del siglo XX, con las páginas dominicales y las tiras diarias de prensa, y hasta las

primeras revistas *pulp*, en los años cuarenta y cincuenta, los cómics se dirigían primordialmente a niños –títulos de fantasía, como *Little Nemo in Slumberland*, de Winsor McKay– o a adultos –historias de la vida cotidiana, como *Gasoline Alley*, de Frank King–.

La adolescencia era una edad compleja e indefinida a la que tampoco Hollywood prestaba demasiada atención, pues el cine comercial hasta los años sesenta ponía también sus miras en los niños –la animación de Disney– o en los adultos –el cine clásico de aventuras y el wéstern–.

Lee y Kirby cambiaron este panorama con tres colecciones –*Los 4 Fantásticos* (1961), *Spider-Man* (1962) y *X-Men* (1963)– que supieron atraer la atención de las primeras generaciones de chavales nacidos en el *baby boom* posterior a la Segunda Guerra Mundial, a partir de 1946. Los personajes de estas historietas eran grandes superhéroes, sí, pero también muchachos y muchachas que padecían los mismos problemas y tribulaciones de cualquier adolescente de la época que, con quince o dieciséis años, se sumergía en sus aventuras. La Antorcha Humana, el miembro más joven de Los 4 Fantásticos, solo piensa en ligar y montar en moto; Spider-Man no tiene un centavo y, hasta cierto punto, sufre *bullying* en el instituto por su condición de ‘empollón gafotas’; y los X-Men, que en los tebeos son apenas chicos y chicas de 16 años, sufren crisis de identidad y conflictos de ego típicamente adolescentes.

Kevin Feige, excelente conocedor de esos títulos, ha trasladado al MCU sus principales claves dramáticas, formales y temáticas exactamente con el mismo objetivo: captar a la audiencia adolescente que hoy consume videojuegos y mata las horas frente a una pantalla móvil o de ordenador, sin olvidar al lector habitual de cómics que lleva años coleccionando las series más emblemáticas. Viejos y nuevos lectores, sentados codo con codo en la misma sala de cine, como en un ritual sagrado que antes solo tenía lugar en las tiendas de cómics. La sociología es, una vez más, la mejor aliada de la economía.

4.2.1.2. Claves dramáticas del MCU

El canon cinematográfico de Marvel Studios indica que se puede hablar de MCU a partir de *Iron-Man* (2008), el primer film propio de la compañía. Para su concepción,

sin embargo, Avi Arad, presidente del estudio, y Kevin Feige, su jefe de producción, aplicaron las enseñanzas aprendidas en las adaptaciones previas de los X-Men (con Fox), Spider-Man (con Sony), Hulk (con Universal) y Los 4 Fantásticos (también con Fox). Así, todas las películas posteriores al Hombre de Hierro comparten una serie de rasgos dramáticos que se sintetizan a continuación:

1. Héroes y villanos de una pieza: Lobezno, Iron-Man, Capitán América, Spider-Man, Hulk... Ningún héroe Marvel se plantea dilemas morales sobre su posición en el lado luminoso de la ley. Son personajes de una pieza que sirven al bien, en términos absolutos, o a un concepto de justicia que pasa por combatir cualquier amenaza al *statu quo*. Son los guardianes de la tradición y las costumbres. Sus rivales, villanos como Magneto, Cráneo Rojo, el Duende Verde o el doctor Octopus, representan un tipo de mal autoritario y despótico que aspira a la dominación mundial.

2. Tramas de iniciación, aprendizaje y madurez: los héroes de la Casa de las Ideas son tipos corrientes que, de repente, adquieren poderes increíbles o extraordinarios, generalmente a causa de un accidente científico o una rara mutación genética. Los arcos argumentales, concebidos como trilogías que se insertan en sagas entrelazadas, presentan el modo en que aprenden a utilizarlos, quién les guía en ese camino y cómo empiezan a desenvolverse solos en la vida adulta. Es el tránsito de la adolescencia a la madurez, pero revestido de aventuras emocionantes.

3. Amores desgraciados o platónicos: como les ocurría a los héroes de la antigua Grecia, los superhéroes Marvel solo conocen el lado amargo del amor o suspiran por una dama inalcanzable. Pareciera que su entrega a la defensa del bien es incompatible con una relación duradera o estable. Spider-Man asiste a la muerte de su primera novia, Gwen Stacey; Lobezno sueña con una caricia de Fénix; el Capitán América, congelado durante décadas, no olvida el único beso que le diera Sharon Carter.

4. Más hombres que superhéroes: los héroes Marvel son más apreciados por sus debilidades y traumas que por sus habilidades sobrehumanas, lo que les convierte en personajes cercanos a la audiencia, reconocibles y asimilables sobre

todo entre los jóvenes. Iron-Man, un borrachín ególatra, puede morir en cualquier momento a causa de una herida en el pecho; Spider-Man anda constantemente mendigando dinero para llegar a fin de mes; Ciclope vive torturado por el amor inconstante de Fénix; Thor, aunque es un dios, no se siente querido por nadie.

5. Supergrupos: los personajes empiezan actuando en solitario, pero pronto se alían en supergrupos (Los Vengadores) o en iniciativas de defensa global (la organización S.H.I.E.L.D.) cuyo objetivo es defender la tierra de grandes y terribles amenazas, algunas venidas incluso del espacio exterior. Este espíritu gremial, de banda de amigos unidos por una causa común, conecta con el ánimo colectivo del público joven, que acude en grupo a ver las películas.

Ya se hable de Iron-Man, el Capitán América, Thor, Hulk, Ojo de Halcón, la Viuda Negra, los Guardianes de la Galaxia o Los Vengadores, Marvel Studios construye sus historias con un armazón dramático que marca un itinerario fijo a sus personajes: un tipo corriente descubre o adquiere unos poderes extraordinarios que lo convierten en un héroe; una figura reverencial, o guía, le enseña a canalizar sus nuevas habilidades en la defensa del bien, mientras descubre la existencia de una gran amenaza a la que debe hacer frente; se enamora, pero es un amor platónico que no se consuma; la lucha contra el villano pone al descubierto sus debilidades, que también acepta y aprende a manejar en lo que es su desarrollo vital hacia la madurez, y por último vence a su enemigo bien en solitario, bien con la ayuda de otros seres extraordinarios como él.

4.2.1.3. Claves formales del MCU

Cuando al analizar los héroes felices de Marvel se aludió a que en sus películas es siempre mediodía, se adelantó una de las características fundamentales de la retórica visual netamente marvelita. La luz, símbolo por antonomasia del bien, baña las películas del MCU hasta cuando sus personajes sufren alguna desgracia. Y la luz, claro, descubre los colores, revelando en cada film una rica y vistosa paleta cromática que es seña de identidad Marvel desde la fundacional *Iron-Man*, que a su vez la toma prestada del Spider-Man en Technicolor de Sam Raimi.

Este mundo naíf, luminoso y primario –dominan los rojos, verdes y azules, y sus combinaciones elementales de cian, magenta, amarillo y blanco– es una traslación de la estética alegre y vivaz que Jack Kirby introdujo en la editorial a partir del primer número de *Los 4 Fantásticos*, en 1961. Personajes, paisajes y escenarios comparten esa tonalidad fresca y llamativa, a veces chillona, que recrea un mundo multicolor de cielos despejados y brillantes puestas de sol.

Es el ámbito edénico y festivo de la adolescencia, el público, es importante recordarlo, al que se dirigen las historias de Marvel. Pero también una metáfora cromática de la moralidad de sus héroes, siempre blancos, siempre íntegros, siempre dispuestos a hacer justicia, y de los temas que discuten, la amistad, el honor, la valentía, la lucha contra el mal o la fidelidad a unos ideales tradicionales de patria y familia: la América jeffersoniana.

Los efectos especiales generados por ordenador emulan en cada una de los títulos del MCU esa línea cromática con tal grado de fidelidad, que el público tiene la sensación de que es uno solo el mundo donde transcurren las aventuras de sus héroes favoritos. Es una decisión coherente con la estrategia narrativa unitaria de Kevin Feige, pertinaz en su idea de constituir un solo universo creativo en el que confluyan todas las sagas, ya sean propiedad de Marvel o estén en manos de otros estudios. Para estos últimos casos, la compañía maneja ya varios planes estratégicos que le devolverían el control creativo de algunas joyas de la corona marvelita, como Spider-Man, Los 4 Fantásticos y los X-Men.

4.2.1.4. Claves temáticas del MCU

La eterna adolescencia que viven los héroes de Marvel los convierte en modernos peterpanes que no quieren crecer. Jubilosos y enérgicos, protegen su particular reino de Nunca Jamás contra toda clase de agresiones externas que amenazan cambiar el estado de las cosas. Estados Unidos, y el mundo en general, es desde hace décadas un lugar plácido que funciona bien porque obedece a y salvaguarda unos ideales tradicionales que no deben cambiar. Con muy pocas variaciones, esta es la creencia que rige las acciones de Iron-Man, el Capitán América, Hulk, Spider-Man, los

X-Men, los Vengadores o Los 4 Fantásticos, tanto en los tebeos como en la gran pantalla.

El de Marvel es un mundo monolítico, arcádico, que puede sufrir revueltas pero nunca una revolución radical. Los temas que desarrollan sus ficciones, en consecuencia, mantienen una línea amable y paternalista que interpreta en clave superheroica, para defenderlos, los principios fundacionales de EE.UU. Y tras los atentados del 11S, aún con más vehemencia que durante la Segunda Guerra Mundial, cuando en las viñetas el Capitán América daba puñetazos a Hitler en su propio cuartel general de Alemania.

Esta postura actualiza de algún modo el síndrome del pionero –la defensa de la tierra, la familia y la comunidad– que tan bien supo articular el wéstern, y nos anima a leer las principales series cinematográficas de Marvel-Disney como una alegoría conservadora de la respuesta que cabría dar a las preocupaciones políticas y sociales que emergieron entre las ruinas del Wall Trade Center. La siguiente categorización se fija en las tres sagas más significativas:

1. Iron-Man, o la respuesta está en las armas: Tony Stark, el hombre detrás de la armadura, es un empresario armamentístico que cree en la fórmula acción-reacción. Las armas, y su traje es una poderosísima, sirven para la defensa de la patria, y como dice en más de una ocasión en las películas: “podemos no usarlas, pero sí tenerlas para infundir respeto”. Por otro lado, y no parece casual, sus enemigos suelen proceder del Este, caso del Mandarín (un terrorista musulmán) o Whiplash (un mercenario ruso). Iron-Man, borrachín y mujeriego, esconde tras su carisma desinhibido la que es una clara idealización de la violencia como réplica a una agresión.

2. Capitán América, o la reivindicación de la América de los pioneros: ¿qué aceptación podía tener un héroe de la Segunda Guerra Mundial en pleno siglo XXI, con sus vetustos ideales y su comportamiento encorsetado? La respuesta la ofrece una de las frases más contundentes del primer filme: “A veces hay que mirar hacia atrás para recordar quienes somos”. Este es el sentido del Capitán en la América post11S, la de rescatar y perpetuar el código moral que hizo grande en el pasado a América. Steve Rogers, el supersoldado de las barras y estrellas, es al cine de superhéroes lo que John Wayne al Western: la referencia ética, el

icono inmortal de una conducta insobornable.

3. Los Vengadores, o “United We Stand, Divided We Fall”: reunidos en este supergrupo, los más aclamados héroes de Marvel encarnan el viejo lema de la América fundacional, tantas veces empleado en tiempos de crisis. “Unidos permanecemos en pie, divididos caemos”. ¿Qué mejor eslogan para soportar la carga de los atentados y volver a levantarse? Los films de Los Vengadores, como los de Rambo, ganan en el cine las batallas reales contra los enemigos del país, a menudo invasores que destruyen las ciudades de esa América sagrada. “*Not in my country*” (No en mi país), les dice el Capitán América, mientras los golpea, a los alienígenas que llegan a Nueva York por una brecha dimensional en la primera película de la saga.

El Universo Cinemático de Marvel es más amplio, sin duda, pero en estas tres franquicias están contenidos los temas esenciales que subyacen tras las aparentemente inocuas aventuras de Iron-Man y cía. Se intuye una toma de conciencia, una exégesis política y social, en definitiva, de los miedos recurrentes tras los atentados y el modo de exorcizarlos, que podrían sintetizarse en una única cuestión: ¿y ahora qué hacemos? En las ficciones de Marvel se apuesta por la ley del Tali3n: ellos o nosotros, considerando así que no hay diálogo posible con la otredad.

4.2.2. Los héroes sombríos de DC

Igual que cada superhéroe lucha recurrentemente contra un mismo villano, Marvel y DC mantienen una rivalidad creativa y comercial que se remonta al origen de ambas editoriales, a finales de la década de 1930. A DC, la más antigua, cabe atribuir la invención del arquetipo superheroico más popular y reconocible de la industria de los cómics, y quizá del mundo, Superman, creado por el escritor Jerry Siegel y el dibujante Joe Schuster en 1933, aunque su explotación comercial no se produjo hasta varios años más tarde, cuando vendieron el personaje a DC por la ridícula cantidad de 130 dólares.

En efecto, Superman voló por primera vez en los kioscos en el número 1 de la revista *Action Comics*, publicada en junio de 1938, y desde entonces forma, junto con Batman, el dúo estrella de la editorial, hoy propiedad del emporio Time-Warner. El

Hombre Murciélago batió sus alas casi un año después, en mayo de 1939, fecha de lanzamiento de su primera aventura, en el número 27 de la revista *Detective Comics*.

Ambos personajes han forjado el imaginario fantástico de DC en las historietas y en el cine, hoy en las antípodas del de Marvel, pues si éste se distingue por la luz, el color y la simplicidad moral, aquél es un ámbito oscuro y siniestro donde reinan las sombras y los personajes están dotados de una psicología ambigua y compleja. No fue así en el origen de los cómics, ya que Superman y Batman fueron los modelos que inspiraron los héroes primigenios de Marvel, caso de la Antorcha Humana, Namor y el Ángel (los tres en octubre de 1939) y del icónico Capitán América (julio de 1941).

Entonces, Superman y Batman eran personajes inmaculados que servían a la justicia, como no podía ser de otra manera tratándose de personajes dirigidos al público infantil; modelos de perfección y virtud que encarnaban los más altos ideales del ser humano.

El devenir histórico y comercial de ambas compañías, en particular a partir de los años sesenta, otorgó a Marvel el favor masivo de los lectores y provocó que DC, para distinguirse de su principal competidora, aplicara paulatinamente a sus personajes un barniz gótico, más grave y trascendente, que culminó en el audiovisual con la concepción del Batman de Christopher Nolan. *Batman Begins* (2005) marca, pues, el primer hito en la historia contemporánea del universo cinematográfico de DC y es la película-espejo en la que se miran los tres títulos que completan a día de hoy este ámbito ficticio.

En concreto, *El hombre de acero* (*Man of Steel*, Zack Snyder, 2013), producida por el propio Nolan para dar coherencia a su visión del panteón superheroico de DC, *Batman v Superman: El amanecer de la justicia* (*Batman v Superman: Dawn of Justice*, Zack Snyder, 2016) y *Escuadrón Suicida* (*Suicide Squad*, David Ayer, 2016). En estos años Warner produce también *Linterna Verde* (*Green Lantern*, Martin Campbell, 2011), sobre el personaje homónimo creado por el guionista Bill Finger y el dibujante Martin Nodell, pero su fracaso en taquilla lo excluye del universo fílmico de DC.

En 2003, cuando Nolan recibió el encargo de desarrollar una nueva franquicia dedicada a Batman, toda vez que la anterior, inaugurada por Tim Burton en 1989, había

agotado su trayectoria con *Batman y Robin* (*Batman & Robin*, Joel Schumacher, 1997), DC se enfrentaba en lo visual a un panorama dominado por los personajes de Marvel. El cine de superhéroes era coto privado de caza de los X-Men y de Spider-Man, de modo que se antojaba difícil que Warner pudiera hacerse hueco con un héroe tan monolítico y teatral como Batman. Al menos, ese era el poso que había dejado la serie en manos de Tim Burton y Joel Schumacher.

Nolan, que venía de firmar *Memento* (*Memento*, 2000) e *Insomnio* (*Insomnia*, 2002), dos *thrillers* de autor de bajo presupuesto, parecía una apuesta arriesgada para tomar las riendas del proyecto. Lo cierto, sin embargo, es que su atracción por las tramas de raíz psicológica y las personalidades torturadas encajó como un guante en un personaje que iba a redefinir como prototipo del antihéroe posmoderno, en línea con los atributos que, en el cómic, le había otorgado el guionista y dibujante Frank Miller en los años ochenta, en particular en el volumen *Batman: El regreso del caballero oscuro* (*Batman: The Dark Knight Returns*, 1986).

El Batman de Nolan no es ni el héroe gótico de Burton ni el aventurero pop de Schumacher, sino un hombre corriente –el Murciélago de Gotham, es preciso señalarlo, es el único héroe de cómic que no posee poderes ni habilidades especiales– al que una vida traumática ha empujado a luchar contra el crimen. Ese trauma es la muerte de sus padres, asesinados por un delincuente común en un callejón a la salida del cine.

A partir de las secuelas psicológicas de tan vil acto –desapego emocional, frialdad sentimental, sed de venganza, violencia reprimida y un sentido de la justicia basado en la Ley del Talión–, el director construye la personalidad de un nuevo tipo de héroe, inédito hasta ese momento en el cine de superhéroes, por el que canalizará algunos de los miedos e incertidumbres característicos del escenario post-11S. El juego especular entre realidad y ficción es perfecto: un trauma (la muerte de los Wayne / los atentados) forja un carácter (sed de justicia) y provoca unas consecuencias (crisis de valores).

Corresponde al director de *Origen* (*Inception*, Christopher Nolan, 2010), por tanto, la primera definición temática y estilística de lo que más tarde se conocerá como DCEU (DC Extended Universe o Universo Extendido DC), el ámbito audiovisual ficticio, análogo al MCU de Kevin Feige, donde transcurren las aventuras de los héroes

más representativos de la editorial. Christopher Nolan y sus guionistas sientan las bases en la trilogía de Batman, y a partir de *El hombre de acero* y *Escuadrón suicida* toman el testigo Zack Snyder y David Ayer.

Los tres son directores de fuerte personalidad, cineastas con voz propia dentro de las limitaciones que impone el cine comercial de un gran estudio. Este rasgo autoral, casi independiente, distingue al DCEU del MCU, donde es más relevante la mirada de su productor estrella, Kevin Feige, que la de los distintos directores -la mayor parte de ellos nunca repiten- que contrata Disney. A continuación se esbozan las características dramáticas y estéticas que emanan de esta peculiaridad tan cara al Universo Extendido DC; se adelanta brevemente: el reverso oscuro del MCU.

4.2.2.1. DC Extended Universe (DCEU)

La idea de situar las hazañas del caballero oscuro en un cosmos narrativo más grande fue la respuesta comercial de DC-Warner al éxito del MCU de Marvel-Disney. Esta dinámica –DC suele tener las ideas, Marvel se beneficia de ellas y luego DC va a rueda de Marvel– responde a una suerte de maldición que empezó en los cómics y se repite en la explotación cinematográfica de sus historias y personajes.

Porque del mismo modo que Superman y Batman son anteriores a los héroes más populares de Marvel, así el taquillazo de *Batman Begins* (2005) precedió al triunfo de *Iron-Man* (2008), por no hablar del éxito previo de la saga de Superman creada por Richard Donner y Richard Lester o los dos Batman de Tim Burton. Pero fue Marvel, sin embargo, la que intuyó el enorme potencial del negocio, tomando la delantera una vez más a su eterna competidora.

Los cómics de DC, igual que los de Marvel, también presumen de un *shared universe*, o universo compartido, que es la fuente de inspiración primordial del DCEU en cine. Hay que remontarse al invierno de 1940 para asistir al nacimiento de este territorio ficcional de la mano del primer grupo de superhéroes de cómic, la Sociedad de la Justicia de América (SJA), introducido por los editores Max Gaines y Sheldon Maier y el guionista Gardner Fox en el número 3 de la revista *All Star Comics*, publicada por All American Publications, una de las compañías que formó la moderna DC.

Esta sociedad superheroica, un éxito de ventas en los años cuarenta y cincuenta, es el precedente de la popular Liga de la Justicia de América (LJA), cuyos miembros más insignes son Batman, Superman,Linterna Verde, Wonder Woman, Aquaman y The Flash. Fue creada en 1960 por Gardner Fox y el dibujante Mike Sekowsky para el número 28 de la revista *The Brave and the Bold*, editada por DC, y es por tanto anterior -otra vez la maldición- a las formaciones clásicas de Los 4 Fantásticos o los X-Men.

Tanto la Sociedad como la Liga comparten una idea revolucionaria en los tebeos de la época: la creación de un universo compartido donde suceden las aventuras de los personajes más queridos por el público. En DC, probablemente para distinguirse de Marvel, prefieren hablar de multiverso –un universo que contiene varios universos–, pero se trata de un matiz lingüístico que no altera la lógica narrativa del concepto. La noción, independientemente del nombre que le den Marvel o DC, pasa por desarrollar un mundo imaginario que aglutine historias y personajes, de ayer, hoy y mañana, de estas y otras dimensiones, para extender los ecos y ramificaciones míticas de sus tramas.

4.2.2.2. Claves dramáticas del DCEU

Batman v Superman: El amanecer de la justicia es la primera película de DC-Warner en la que varios personajes de la editorial comparten espacio y tiempo de ficción. Gotham y Metrópolis están separadas apenas por un puente, y los dos héroes más grandes de la compañía unen sus fuerzas para hacer frente a un villano común: Lex Luthor. El film de Zack Snyder representa, en este sentido, la culminación de una estrategia que empezó con *Batman Begins* y cuyo objetivo era definir un espacio imaginario, el DCEU, capaz integrar y dar sentido colectivo a las hazañas de Batman, Superman, Wonder-Woman y demás integrantes de la Liga de la Justicia (de ahí el título *El amanecer de la justicia*). En ella, además, hay una serie de rasgos dramáticos ya introducidos por el Batman de Nolan y que son comunes a todas las películas de DC:

- 1. Héroes traumatizados:** frente a los ‘héroes por accidente’ de Marvel, los titanes de DC sufren un trauma –generalmente, una muerte en la familia– cuya catarsis solo es posible sirviendo a la justicia. Batman pierde a sus padres en un asesinato; Superman es hijo de un planeta moribundo y, para colmo de males, en

la tierra asiste impotente a la muerte de su padre adoptivo; Aquaman es el último de su especie, y Wonder Woman, reina de las Amazonas, lucha para evitar la extinción de su pueblo.

2. Tramas de catarsis personal: mientras los héroes de Marvel combaten al mal para evitar una catástrofe, los superhombres de DC otorgan un sentido redentor a sus hazañas. En cada villano que captura, Batman ve al asesino de sus padres; las maldades de Lex Luthor recuerdan a Superman la fragilidad de la vida humana, como la de su padre terrestre; Linterna Verde, un guardián cósmico, encuentra en el espacio la paz que le niega su tierra natal, y Wonder Woman, que juró no enamorarse jamás, lucha junto a Superman por afecto.

3. Némesis malignas: los villanos de Marvel son malos *per se* que acostumbran a terrorizar la ciudad donde viven los héroes. En el universo DC, sin embargo, los villanos representan la némesis de los superhéroes, encarnando así una suerte de reverso negro de los ideales de bien y justicia que representan aquellos. La eficacia del Joker radica precisamente en que es un Batman distorsionado, del mismo modo que Lex Luthor es el reflejo vil del último hijo de Krypton. Esta dualidad da lugar en cómics y películas a interesantes reflexiones acerca de la doble cara de la naturaleza humana.

4. Una vida solitaria: los más grandes héroes de DC se asocian puntualmente en la Liga de la Justicia, pero esta es una coalición pragmática cuyo propósito es luchar contra amenazas concretas, no una sociedad de amigos a la manera de Marvel, como Los Vengadores. Batman, Superman, The Flash o Aquaman se sienten más cómodos actuando solos, quizá porque el carácter traumático de sus personalidades los inclina hacia una vida eremítica, apartados de la sociedad.

5. Superhéroes ante todo: no es lo mismo un héroe que un superhéroe. Estos, como los dioses, son indestructibles, y DC, desde sus orígenes, apostó por un perfil deífico que casaba muy bien con los tiempos beligerantes que atravesaba EE.UU. El epítome de este modelo es Superman, un mesías espacial que llega desde los cielos para redimirse a sí mismo y a los hombres. Batman, pese a ser un hombre, es admirado por los ciudadanos de Gotham como un dios nocturno. Y lo mismo puede decirse del resto de superfiguras de DC: siempre están ahí

para salvar la Tierra, poderosos en sus altares de marfil.

4.2.2.3. Claves formales del DCEU

Suele decirse de forma coloquial que los tebeos y películas de DC son “más oscuros” que los de Marvel. Esta consideración no tiene tanto que ver con las noches eternas en que transcurren muchas de sus historias cuanto con el carácter ambiguo, grave y trascendente de los temas que discuten sus personajes y con la propia psique atormentada de estos. La noche es, en este sentido, el signo estético de sus acciones y pensamientos. El marco trágico idóneo para hablar de la vida y la muerte, la ley y el crimen, el honor y la vileza.

En sus lecciones de cómic, Will Eisner apunta que las creencias y los valores morales de un personaje deben reflejarse en su físico y en el entorno que lo rodea, desde su guarida íntima hasta la ciudad donde vive. Los superhéroes de DC son modelos de perfección anatómica porque creen en el bien y sirven a la justicia, pero sus hazañas están teñidas de negro a causa de sus traumas y contradicciones, de sus dudas existenciales.

Salvo en las historietas de Superman –y de forma engañosa–, las tramas superheroicas de DC se desarrollan habitualmente al abrigo de las sombras porque son el escenario simbólico de una lucha interna, privada, de cada superhéroe contra sí mismo. Batman detiene a criminales, sí, pero como un justiciero solitario, no como un agente de la ley aceptada por la sociedad civil. Es una fuerza benigna al margen de la legalidad, y eso le tortura.

El caso de Superman es más complejo. Es el superhéroe por antonomasia, el caballero blanco de pureza física y moral, un dios entre los hombres. Recibe del Sol su fuerza, por eso mismo actúa a la luz del día, símbolo a su vez de sus atributos ideales. Pero un desasosiego anida en su corazón, y es la impotencia ante la muerte, único fenómeno que escapa a sus poderes sobrehumanos. Por eso decíamos que es un personaje engañoso; es el bien, la bondad suprema, sin embargo se sabe imperfecto y sufre por las vidas que no puede salvar.

Primero en la trilogía de Batman y luego en la saga iniciada con *El hombre de acero*, Nolan y Snyder han trasladado estos caracteres atormentados a escenarios fríos y tétricos que se erigen en símbolo de sus traumáticas personalidades. Gotham, el hogar del Caballero Oscuro, es una moderna Babilonia, en perpetua tiniebla, donde el crimen y la corrupción han transformado una otrora próspera ciudad en una urbe infecta y carcomida por la inmoralidad. Metrópolis, la ciudad de Superman, no sale mejor parada en el cine. Concebida como un gigante industrial de hierro y cristal, se transforma en un apocalíptico campo de batalla donde el Hombre de Acero libra sus más cruentas luchas.

El fuego y las cenizas devoran a menudo las calles de Gotham y Metrópolis, en la que es una interpretación audiovisual del fin de los días que parece tomar como referencia los paisajes espeluznantes del videojuego *Injustice: Gods among Us* (2014), protagonizado por un tiránico Superman que se ha unido a los villanos del universo DC para gobernar la tierra. La peor pesadilla de los mortales, desde Homero, es que los dioses bajen de los cielos.

4.2.2.4. Claves temáticas del DCEU

La secuencia final de *El caballero oscuro* verbaliza una de las inquietudes temáticas habituales en el universo DC, tanto en los cómics como en las películas de Chris Nolan. Mientras huye de la policía por las calles de Gotham encima de su Batmoto, de noche, por supuesto, el comisario Gordon se refiere al Hombre Murciélago con las siguientes palabras: “Huye porque es el héroe que Gotham necesita, no el que merece. Porque no es un héroe, es un guardián silencioso, un protector vigilante, un caballero oscuro”.

Esta reflexión hace referencia a las contradicciones y dilemas a los que se enfrenta Batman en la mayor parte de sus historias, pero sería igualmente aplicable a muchos de los relatos protagonizados por Superman,Linterna Verde, The Flash o Wonder-Woman, que a menudo se cuestionan su función como vigilantes. “¿Quién vigila al vigilante?”, como rezaba una conocida viñeta de *Watchmen*, del guionista Alan Moore y el dibujante Dave Gibbons, a propósito precisamente de la existencia de los superhéroes.

La duda, pues, es uno de los elementos definatorios de los personajes de DC, pese a su condición de dioses entre hombres, y esto implica que sus aventuras son más complejas y poliédricas que las de Marvel. Se analizará en profundidad al abordar la trilogía de Nolan, pero las películas de Batman, las dos de Superman y la dedicada al Escuadrón Suicida proponen una visión del heroísmo, y por tanto de la distinción entre el bien y el mal, más crítica que la recurrente en Marvel.

Porque no se sienten a gusto en su papel de defensores, porque les pesan más los defectos que las virtudes, porque el mundo es un sitio que no acaba de agradarles, los superhéroes de DC-Warner ofrecen una interpretación descreída del mundo que, en estos años, se ha impregnado de los miedos e incertidumbres surgidos tras el 11S. ¿Merece realmente la pena luchar por la sociedad que ha engendrado al Joker?

A este respecto, si los héroes marvelitas se ven a sí mismos como un bien necesario, los titanes de DC se consideran un mal necesario; son los caballeros oscuros de un impulso (la venganza) que debería preceder a la aparición de los caballeros blancos de una nueva moral (la ley). En esa dialéctica de ideas, casi nunca resuelta en la ficción, se enhebran los principales temas que definen el universo cinematográfico de DC-Warner:

1. Batman, o la necesidad del justiciero: el asesinato de los padres de Batman, como el atentado de las Torres Gemelas, es un trauma que necesita una catarsis, una injusticia que demanda una reparación. En ambos casos, la sociedad (real o ficticia), incapaz de ofrecerla desde la legalidad, se ampara en justicieros que hacen el trabajo sucio al margen de la sociedad civil. Batman existe porque las fuerzas del orden no pueden sobrepasar ciertos límites o tienen las manos sucias, y esa noción ontológica es antes una crítica al sistema que una postura fascista, como sostienen algunos críticos del cine superheroico.

2. Superman, o la duda del vigilante: los desvelos del Hombre de Acero hacia la humanidad emanan de su omnipotencia. Kal-El, el último hijo de Krypton, se examina regularmente acerca de su papel como vigilante debido al empeño de los hombres por matarse y ser crueles. “¿De qué sirve mi guía si no aprenden?”, dice en voz alta el Superman de Zack Snyder. Es la misma incertidumbre que carcomía a Zeus en el Olimpo, inseguro de si el hombre merecía su bondad.

Después del 11S, nos parece un debate pertinente por cuanto constituye, en el plano alegórico, los titubeos de una nación que ha visto discutida su hegemonía.

3. Escuadrón Suicida, o el mal se combate desde el mal: para vencer al terror hay que convertirse en el propio terror. Tal es la idea que sostienen los miembros de este singular grupo ‘heroico’ formado por asesinos y dementes, incluyendo al popular Joker, que son reunidos por una agente federal que representa a un turbio gobierno –de Estados Unidos, se entiende– dispuesto a todo con tal de imponer su criterio. El bien, nos sugiere el director David Ayer, no es defensa suficiente contra el mal; es preciso abrazar los instintos más perversos para derrotar al enemigo. No imaginamos esta cuestión en un escenario anterior a los atentados.

El mundo, en el universo cinematográfico de DC, no es tanto un paraíso que deba protegerse a la manera tradicional de los héroes felices de Marvel, cuanto un territorio inhóspito, en crisis, que pone en duda los antiguos ideales que sostenían el sistema político, económico y social. Nolan, Snyder y Ayer describen un paisaje apocalíptico, reflejo ficticio de la modernidad que se hunde con las Torres Gemelas, donde hay más incógnitas que certidumbres.

Los héroes, en este panorama declinante y crepuscular, defienden los últimos resquicios de luz empleando métodos que les son extraños y cuestionándose su pertinencia en un nuevo escenario que no admite las viejas grandes verdades sobre la justicia, la libertad o la seguridad. Entramos, de la mano de DC, en el territorio del escepticismo posmoderno que, sin embargo, aún no es capaz de deshacerse de sus héroes.

4.3. Conclusiones

Si el cine negro, en los años treinta, y los dramas sociales y el *thriller* de conspiraciones, en la década de los setenta, fueron los principales vehículos dramáticos de las narrativas de la crisis de épocas anteriores, el periodo que discurre de 2001 a 2016 encuentra un medio de expresión excepcional en el cine de superhéroes, adscrito a los géneros populares de acción y aventuras. Grandes éxitos de taquilla dentro y fuera

de Estados Unidos, las peripecias de Batman, los X-Men y Spider-Man representan puntualmente cuestiones y dilemas que van más allá del simple entretenimiento.

La película *X-Men* inaugura una corriente cinematográfica que, en el contexto posterior al 11-S, sugiere las más variadas lecturas sociopolíticas aplicadas al valor simbólico de la figura heroica. La importancia de este título se resume en tres puntos. Primero, los avances en el desarrollo de efectos especiales digitales hicieron creíbles las hazañas de estos personajes.

Segundo, presentó a los superhéroes antes como hombres que como seres extraordinarios, acercándolos de esta manera a la sensibilidad de un público más amplio que su audiencia natural. Y tercero, sus aventuras tienen lugar en un escenario dividido en dos bandos con un concepto opuesto de la libertad: quienes están dispuestos a defenderla sin comprometer los derechos individuales –los mutantes del profesor Xavier– y aquellos que pretenden resguardarla sacrificando esos derechos –los mutantes de Magneto–. Una idea que adquiere interesantes interpretaciones a partir de los atentados.

El éxito de *X-Men* abre la puerta al desarrollo de los universos cinematográficos de Marvel-Disney y DC-Warner, las dos compañías más importantes que producen cine de superhéroes entre 2001 y 2016. Ambas formulaciones tienen unas claves dramáticas, temáticas y estéticas concretas.

Marvel-Disney marca un itinerario dramático fijo a sus personajes. A saber: un tipo común descubre o adquiere unos poderes extraordinarios; una figura reverencial le enseña a canalizar sus nuevas habilidades, y se descubre la existencia de una gran amenaza; se enamora, pero es un amor platónico que no se consuma; la lucha contra el villano pone al descubierto sus debilidades, que el héroe acepta en su desarrollo hacia la madurez; y, por último, vence a su enemigo, bien en solitario, bien con la ayuda de otros seres extraordinarios.

En el ámbito temático, las ficciones de Marvel representan los miedos recurrentes tras los atentados en historias que plantean una visión polarizada del mundo: ¿ellos o nosotros?, considerando así que no hay diálogo posible con la otredad. Y el entorno donde se desarrollan estas aventuras es un mundo naíf y luminoso cuyos

personajes, paisajes y escenarios comparten una tonalidad vibrante y llamativa.

DC-Warner presenta un catálogo de personajes definidos por el concepto de trauma (generalmente, una muerte en la familia). La tragedia personal implica que sus aventuras tienen una naturaleza catártica que se resuelve en el enfrentamiento contra los villanos de turno. Estos, a diferencia de los malos de una pieza de Marvel, son seres que encarnan el reverso oscuro de los héroes; esto es, son versiones degeneradas de las figuras heroicas. El trauma, por fin, aboca a los héroes a existencias solitarias que los alejan del mundo de los hombres.

En el ámbito temático, DC-Warner introduce tramas que ponen en duda los ideales que sostenían el sistema político, económico y social antes del 11S. Nolan, Snyder y Ayer describen un paisaje apocalíptico, reflejo ficticio de la modernidad que se hunde con las Torres Gemelas, donde hay más incógnitas que certidumbres. En consecuencia, las películas asumen un estilo formal sombrío y tétrico que se tornan escenario simbólico de la lucha interna de cada superhéroe contra sí mismo.

5

El cine alegórico de Steven Spielberg tras los atentados del 11S

El cine de Steven Spielberg producido entre 2001 y 2005, coincidiendo con la legislatura más dura de George W. Bush, merece un estudio aparte dentro de la renovación de los géneros populares debido a la recurrencia de una serie de constantes temáticas que lo ligan de una manera extraordinaria a las preocupaciones políticas y sociales de su tiempo. El miedo a sufrir un ataque, la paranoia que hace presa en los ciudadanos a causa de un trauma, la angustia que provoca el terror, la ansiedad ante un futuro incierto o el recurso a la violencia para proteger las libertades son algunos de los motivos, contemporáneos a su tiempo, que en estos años inundan el cine de Spielberg.

Esta es la misma senda por la que después transitará el Batman de Christopher Nolan, por lo que está justificado y es necesario abordar su tratamiento en la filmografía de Spielberg, siquiera como antecedente de la lectura alegórica del mundo post-11S que proponen los filmes del caballero oscuro. Ambos cineastas comparten además el uso de géneros populares como la ciencia-ficción y la fantasía de aventuras para elaborar discursos sociales que se expresan a través de instituciones, agentes y líderes sociales, como sheriffs, policías, científicos y políticos.

Otro elemento que liga a ambos cineastas es la definición, en sus tramas, de héroes solitarios y melancólicos que provienen de familias rotas y aspiran a volver a su hogar. Si Spielberg se lanzara alguna vez al cine de superhéroes, quién mejor para ello que Batman, un niño perdido de Peter Pan que crece hasta convertirse en Ulises (Sánchez-Escalonilla, 2004).

Esta etapa también representa, a juicio de algunos especialistas en la obra del director de *Tiburón* (*Jaws*, Steven Spielberg, 1975), como Joseph McBride, un periodo de madurez creativa que lo aleja del mero entretenimiento hacia un cine comprometido y crítico con el poder establecido, si bien la figura retórica elegida para expresarse es la alegoría, no el comentario expreso (McBride, 2012).

A.I. Inteligencia Artificial (*Artificial Intelligence*, 2001), *Minority Report* (*Minority Report*, 2002), *Atrápame si puedes* (*Catch Me if You Can*, 2002), *La terminal* (*The Terminal*, 2004), *La guerra de los mundos* (*War of the Worlds*, 2005) y *Múnich* (*Munich*, 2005) son los seis títulos que definen al Spielberg del nuevo milenio. Una producción, además, inusualmente abundante en la filmografía de un cineasta que acostumbra a desarrollar cada proyecto durante un mínimo de tres años. ¿Qué cambió en la mentalidad del director de Cincinnati?

A continuación se analiza el discurso subyacente, a modo de metáfora, en cada una de estas películas que, en su conjunto, componen una lúcida protesta contra la deriva política de Estados Unidos tras los atentados del 11S. Se atiende en particular a las claves temáticas y estéticas que ligan cada film con el contexto histórico de los atentados. En la identificación e interpretación de estas claves han sido importantes los trabajos de expertos en el cine de Spielberg, como el mencionado Joseph McBride (2012), Andrew Gordon (2008), Nigel Morris (2007), James Kendrick (2014) y Antonio Sánchez Escalonilla (2004).

5.1. A.I. Inteligencia Artificial (2001)

Inteligencia Artificial supuso el regreso de Steven Spielberg a la fantasía de ciencia-ficción tras las casi dos décadas que pasaron desde el estreno de *E.T. El extraterrestre* (*E.T. The Extraterrestrial*, 1982). El proyecto estuvo en manos de Stanley

Kubrick durante décadas antes de que éste, fallecido en 1999, decidiera cederlo a Spielberg en la creencia de que la historia precisaba una implicación y una carga dramática emocional que él, reconocido por su frialdad sentimental, era incapaz de aportar. “¿Qué tal te suena producida por Stanley Kubrick y dirigida por Steven Spielberg?” Esta fue la frase con la que el director de *2001. Una odisea en el espacio* (*2001. A Space Odyssey*, 1968) habría cautivado y convencido a un atónito Spielberg, según declaró éste cuando anunció que su próximo proyecto sería *A.I.* (Baxter, 2006: 348).

El propio Spielberg asumió el reto de terminar el guion, ya esbozado por Kubrick a partir del relato breve *Los superjuguetes duran todo el verano* (*Supertoys Last All Summer Long*, Brian Aldiss, 1968), retomando así una tarea, la de la escritura, que no cultivaba precisamente tampoco desde *E.T.* (Morris, 2007: 74). Esta implicación personal en una labor que irrita tanto a Spielberg expresa bien su obsesión por redondear un film de hábito testamentario, por la muerte de Kubrick y por la defunción simbólica del antiguo Spielberg.

Aunque *A.I.* se estrenó en EE.UU. antes de la fatídica fecha de los atentados, el film tiene el carácter premonitorio de otras cintas contemporáneas como *En honor a la verdad* o *Arlington Road*, que se comentan en el capítulo 4. Una de las escenas más representativas a este respecto tiene lugar cuando los protagonistas del film llegan a Nueva York, que en el futuro ha sucumbido bajo las aguas, y ven el World Trade Center totalmente destruido, con planos concretos de las Torres Gemelas destruidas.

No es esta referencia audiovisual, sin embargo, la característica profética más relevante de la película. La odisea de David (Haley Joel Osment), un niño-robot que desea ser humano, como Pinocho, está impregnada de una naturaleza apocalíptica tan inusual en el cine de Spielberg como habitual en el arte del cambio de milenio, que es también el tránsito del siglo XX al siglo XXI. Incluso el epílogo, falsamente esperanzador, en el que David se reencuentra con su 'madre' antes de morir, viene a certificar una visión escéptica de la humanidad que, en retrospectiva y vistos otros periodos históricos, parece innata en la mentalidad occidental cuando esta se enfrenta a un cambio de ciclo (Zizek, 2011).

Inteligencia Artificial evoca de este modo una suerte de neomilenarismo que

anticipa la crisis, fundamentalmente de valores, que sacudirá a Occidente tras los atentados del 11S. En lo formal, mediante un diseño de producción gris y ruinoso, decadente, que describe una tierra agonizante, anegada por las aguas -sin duda, efecto del calentamiento global- y entregada con fervor religioso a la fascinación que despiertan las máquinas (Harlan y Struthers, 2009). Y en lo temático, y relacionado precisamente con este último punto, sugiriendo que la humanidad ha causado su propia extinción porque ha olvidado y enterrado sus valores humanísticos, sustituyéndolos por placeres banales y artificiales que emulan un simulacro de existencia.

Es un Spielberg que comparte el desencanto tecnológico de Ridley Scott en *Blade Runner* y, a la vez, la misantropía de Kubrick en *2001*. El robot David, como HAL, como los replicantes, es una máquina ansiosa por adquirir la humanidad de sus creadores, por parecerse a su 'dios'. Un 'dios' que, no obstante, reniega de sus 'juguetes' –esos *supertoys* del título original del relato de Aldiss– porque los siente extraños y amenazadores, acaso superiores y llamados a ocupar su lugar en la Tierra.

El epílogo, de tono equívocamente esperanzador y luminoso, redondea esta tesis al convertir a David, una máquina, en el último vestigio del hombre sobre la tierra. Es el fin de los tiempos y la destrucción de toda memoria humana en el universo. Una conclusión devastadora que Spielberg sitúa en un mundo helado, símbolo de la gelidez de la muerte. Casual o no, esta es una visión del Apocalipsis contraria, en lo elemental, a la que se tenía en el anterior cambio de milenio, en el año 1000, cuando los profetas de la destrucción recitaban unos conocidos versículos de Pedro sobre la consumición del mundo entre las llamas: “Pero el día del Señor vendrá como ladrón en la noche; en el cual los cielos pasarán con grande estruendo, y los elementos ardiendo serán deshechos, y la tierra y las obras que en ella hay serán quemadas” (2 Pedro 3:10).

5.2. *Minority Report* (2002)

Apenas un año después de *A.I.* Spielberg estrenó otro estimulante ejercicio de ciencia ficción que también sugiere alegorías de su tiempo histórico. *Minority Report*, basado en el relato breve homónimo de Philip K. Dick, el mismo autor de *Blade Runner*, traslada al espectador a un futuro cercano donde el crimen ha sido

prácticamente erradicado gracias a unos individuos, los pre-cogs, cuyos dones psíquicos especiales les facultan para anticipar cualquier tipo de atrocidad, en particular los asesinatos. Ya no hay muertes violentas porque la policía acude al escenario del crimen antes de que este se produzca. Las visiones de los pre-cogs son casi siempre unánimes, pero hay un margen de error que el sistema se niega a considerar.

Por esa rendija se cuela el caso de John Anderton (Tom Cruise), un agente de la unidad policial Pre-Crimen que es perseguido por sus propios compañeros cuando los pre-cogs anuncian que va a matar a un individuo. Anderton, a la fuga, se niega a aceptar la profecía y emprende una carrera contrarreloj para demostrar su inocencia.

El guion de Scott Frank y Jon Coen utiliza este argumento típicamente hitchcockiano –el falso culpable que lucha por probar su honestidad– para poner en tela de juicio un concepto de justicia preventiva que niega el libre albedrío del ser humano y la presunción legal de inocencia (Baxter, 2006: 349). El libreto, además, está magníficamente interpretado en lo visual por Janusz Kaminski, el director de fotografía habitual en el cine de Spielberg, que incide en los escenarios grises y brumosos de *Inteligencia Artificial* para retratar una humanidad deshumanizada

Spielberg, habitualmente escurridizo cuando es cuestionado acerca de las posibles lecturas políticas de sus filmes, declinó en la audiencia y en la academia la exégesis de cualquier intencionalidad en el discurso de *Minority Report* (Wasser, 2013: 199). Es arriesgado, incluso para un cineasta consagrado como él, significarse en público a favor de una u otra postura en un conflicto.

En este caso el reto es relativamente sencillo y no parece un delirio, dado el contexto subyacente del film y la opinión de estudiosos como el propio Wasser, interpretar *Minority Report* como una metáfora crítica contra la Doctrina Bush o Doctrina de Agresión Positiva, que contemplaba la “guerra preventiva” -así la llamó George W. Bush- como estrategia para impedir nuevos ataques terroristas. En la película, unas bolitas, como si fuera un juego de bingo o una lotería, informan a la policía de la identidad de los criminales. En la realidad, una mera sospecha nunca confirmada, la existencia de armas de destrucción masiva, bastó para justificar las invasiones de Irak y Afganistán.

Spielberg otorga a Anderton un final redentor que, a diferencia del de *A.I.*, abre una ventana a la esperanza. El oficial de policía al que encarna Tom Cruise no comete ningún asesinato y, además, se reúne con su mujer, de la que se había separado años atrás a causa de la desaparición de su único hijo. También es desmantelada la unidad de Pre-Crimen y los pre-cogs son liberados de la tarea de emplear su fatídico don, de modo que la justicia vuelve a funcionar a partir de la presunción de inocencia.

Queda la sombra, sin embargo, de un sistema político corrompido que ha ganado millones de dólares con la unidad Pre-Crimen. El arrojo de Anderton ha descubierto la falla de los pre-cogs; cuando él desaparezca, nada impide que vuelva a montarse una organización similar, se lo dice su jefe. El director de *Encuentros en la tercera fase* (*Close Encounters on the Third Kind*, 1978) parece avisarnos de este modo de que los hombres íntegros son los únicos y mejores defensores del sistema.

5.3. *Atrápame si puedes* (2002)

Atrápame si puedes, estrenada el mismo año que *Minority Report*, se presentó como una comedia ligera basada en la historia real de Frank Abagnale Jr., un estafador que en la década de los 60 del siglo XX, antes de cumplir los 19 años, ganó millones de dólares haciéndose pasar primero por piloto de la Pan Am, luego por médico y más tarde por abogado. Leonardo DiCaprio encarna a este carismático sinvergüenza, a la postre redimido, que se refugia en el delito para huir de su mísera existencia, fruto de un hogar disfuncional –sus padres están separados, un tema netamente spielbergiano– y una ruinoso situación económica. El agente del FBI Carl Hanratty (Tom Hanks) es el encargado de perseguirlo por medio mundo, estableciéndose entre ambos una relación en la que Hanratty viene a sustituir en lo afectivo al padre de Abagnale.

Al igual que el John Anderton de *Minority Report*, Frank Abagnale Jr. corre, corre y corre para escapar de un destino que se antoja insoslayable. Sin hogar, sin afectos, sin valores a los que agarrarse, su desorientación y su nostalgia de los días felices, cuando sus padres se amaban, bien podrían ser una traducción cinematográfica de esa América post-11S que busca reencontrarse a sí misma tras la tragedia terrorista; un país frágil que responde a sus incertidumbres con violencia y un sentido universal de

la sospecha (Morris, 2007: 344).

El principio heraclítico que anima a Anderton y Abagnale, ese movimiento incesante que da sentido a sus existencias, aunque el propósito sea difuso y ambiguo, es el mismo que caracteriza el devenir de las políticas de la Administración Bush en esos años. La Ley Patriótica o la recién mencionada Doctrina Bush son antes disparos al aire, intentos de aparentar que el país actúa con firmeza contra la amenaza, que principios legales acordados tras un profundo debate.

De la vacuidad de esta filosofía dinámica, contraria al carácter reposado y reflexivo que debería conducir la vida e inspirar las leyes, da cuenta Spielberg en la redención que regala a ambos personajes, cuando al fin encuentran la paz. Los vaivenes de tan agitadas vidas, en los que está en juego incluso la identidad individual, desdibujada en un movimiento perpetuo, solo conducen al dolor, la soledad y el desamparo.

La serenidad y la prudencia, en cambio, permiten mirar al futuro con cierta esperanza –Anderton se reúne con su mujer y Abagnale encuentra su último refugio en la ley colaborando con Hanratty–. Los protagonistas de *Minority Report* y *Atrápame si puedes*, como tantos otros norteamericanos tras los atentados, son individuos que, dinamitadas sus certezas y despojados de la seguridad que protegía sus vidas, corren en busca de un nuevo hogar. Son Ulises modernos que han perdido su Ítaca (Sánchez-Escalonilla, 2004: 16).

5.4. *La terminal* (2004)

La terminal profundiza aún más si cabe en esa añoranza del hogar edénico. No es un tema nuevo en el cine de Spielberg, por supuesto, pero ahora el director duda de la existencia física de ese último refugio. Inspirada en hechos reales, la película es una comedia amable que sigue las vicisitudes de un viajero, Viktor Navorski (Tom Hanks), que queda atrapado en el aeropuerto JFK de Nueva York cuando su país, la imaginaria República de Cracosia, sufre un golpe de Estado y, por tanto, pierde su reconocimiento a ojos de la diplomacia internacional como nación legalmente constituida.

Viktor no puede salir de la terminal donde se halla confinado porque las leyes dicen que, técnicamente, no existe como ciudadano. Es una no-persona en un no-lugar, al modo de los personajes de Kafka en *El proceso*. Sus únicos amigos en este trance son varios empleados del aeropuerto –como él, y no por casualidad, extranjeros que llegaron a EE.UU. años atrás– que comprenden muy bien lo que es sentirse extraños, casi invisibles, en una tierra nueva.

Concebida como un cuento o fábula moral, *La terminal* construye con estos elementos una alegoría de esos EE.UU. que, tras los atentados, pretendieron si no cerrar sus fronteras, sí establecer unos férreos controles de seguridad para impedir la llegada de presuntos terroristas (Morris, 2007: 347). Aún en los límites que impone la narrativa de una comedia familiar, Spielberg describe con irónica dureza esa sensación de miedo al otro, al diferente, que pareció instalarse en ciertos sectores de la sociedad de su país, en primer lugar en la mentalidad del inquilino de la Casa Blanca.

Una nación, y lo subraya muy bien el director a través de los amigos de Navorski, fundada y sostenida desde sus orígenes por inmigrantes en busca de un hogar. La coyuntura en que se halla Viktor resulta, por tanto, doblemente absurda e inexplicable según la lógica que sugieren Spielberg y sus guionistas. Porque ignora la condición libre de todo ser humano –solo importa “lo que dicen los papeles”, afirma en una escena el director del aeropuerto– y porque la aplica un país de inmigrantes.

Así, al igual que en *Minority Report*, Spielberg señala el apriorismo como uno de los peores efectos políticos y sociales del 11S. La negación de la libertad, de la presunción de inocencia y de la humanidad misma ha desquiciado a un país que hacía bandera de lo contrario. El propósito del viaje de Viktor, rendir un homenaje postrero a su fallecido padre, amante del jazz, pone la nota sentimental a una odisea en la que el hogar es antes un estado del alma que un espacio reconocible.

Son los valores, no los símbolos que los encarnan, los que construyen el auténtico hogar. La bonhomía de Viktor y sus amigos del aeropuerto, quizá inocente pero desde luego auténtica, les permite sentirse como en casa en un simple lavabo, en un almacén o en una pista de aterrizaje abandonada. Ítaca ya no es un destino, sino un estado de ánimo.

5.5. *La guerra de los mundos* (2005)

La guerra de los mundos y *Múnich*, ambas estrenadas en 2005, generaron algunas de las críticas más feroces contra el Spielberg alegórico del nuevo milenio. Douglas Kellner, por ejemplo, observa que la recreación del ataque alienígena que abre *La guerra de los mundos* merece toda clase de “oprobios y vilipendios” (Kellner, 2010: 121), al concluir que el director repetía en sus escenas las imágenes reales de terror y caos que siguieron al impacto de los aviones contra las Torres Gemelas. Y Aaron J. Klein, a propósito de *Múnich*, acusó a Spielberg de humanizar a los terroristas palestinos de Septiembre Negro, mientras que a los agentes del Mossad los retrata como a asesinos sanguinarios únicamente movidos por la venganza (Klein, 2007).

Si se descarta *A.I.* porque su génesis es anterior a los atentados, aunque su valor y su significado premonitorios son notables, tenemos otras tres películas previas –*Minority Report*, *Atrápame si puedes* y *La terminal*– cuya lectura de los acontecimientos y sus consecuencias es tan o más crítica que la que se aprecia en *La guerra de los mundos* y *Múnich*. ¿Qué nuevos elementos, pues, contienen estos dos filmes que irritaron tanto a estos y otros autores?

La respuesta parece estar en la sangre. Expresado de un modo menos prosaico: es el tratamiento gráfico de la violencia –junto con *Salvar al soldado Ryan*, podemos decir sin equivocarnos que ambas cintas son las más violentas de su director– y cómo las personas reaccionan frente a una agresión, los motivos que encendieron las críticas de algunos estudiosos hacia los que, por otra parte, son los filmes más políticos de la carrera de Spielberg.

La guerra de los mundos, basada libremente en la novelita homónima de H.G. Wells, fue un proyecto nacido de la amistad entre Steven Spielberg y Tom Cruise (Flynn, 2005), íntimos desde que coincidieran en *Minority Report* y, curiosamente, distanciados tras el estreno de esta adaptación del clásico de la literatura de ciencia-ficción. Comentarios en la línea retórica de Kellner, aunque venidos del lado de la crítica cinematográfica, y el tono apocalíptico del film, muy alejado de las aventuras blancas típicas del actor, pudieron ser las razones del alejamiento entre Spielberg y Cruise. Esto no fue óbice para que su colaboración diera buenos réditos en la taquilla mundial. *Minority Report* amasó casi 360 millones de dólares y *La guerra de los*

mundos subió hasta los 591 millones.

Tampoco Cruise terminó de sentirse a su gusto, cuando es una de sus mejores interpretaciones, en la piel de un antihéroe, Ray Ferrer, empleado en unos astilleros, que es una auténtica calamidad como padre. Divorciado, atiende a sus hijos por obligación, desganado, sirviéndoles comida basura y leyendo por encima sus deberes escolares. La violenta llegada de los extraterrestres lo empuja a actuar como un padre responsable, encontrando al final una redención que lo rehabilita como persona ante los ojos de su exmujer y de sus hijos, felizmente a salvo. Pero no es esta liberación, un motivo clásico en el cine de Spielberg, el tema nuclear de la película.

La guerra de los mundos, como indica Douglas Kellner, explota filmicamente la iconografía de la destrucción que dejaron los atentados del 11S. Pero no con ese carácter “sensacionalista” (Kellner, 2010: 122) que le atribuye el profesor, sino a modo de catarsis colectiva del que sigue siendo el mayor ataque sufrido en suelo norteamericano. Spielberg, en un ejercicio análogo al realizado en *La lista de Schindler*, quiere recrear las estampas de un horror traumático para aceptarlas e interiorizarlas; para mirar sin miedo a los ojos del monstruo. Cree, según la terminología de Georges Didi-Huberman, en el poder redentor de la imagen-símbolo (Didi-Huberman, 2004), aunque esta sea ficticia.

Un ejemplo de esta idea lo brinda el primer ataque de las naves alienígenas. Cuando los ingenios mecánicos surgen del suelo y empiezan a disparar a la población, Ray, en medio de una muchedumbre, sale corriendo espantado. Spielberg envuelve la escena en humo y niebla, filmando cámara en mano la huida desesperada de los ciudadanos, muchos de los cuales son vaporizados por los rayos mortíferos de los extraterrestres.

Son, ciertamente, imágenes influenciadas por las escenas reales del Wall Trade Center, pero parece exagerada esa catalogación “sensacionalista”, cuando no existe un ánimo voyeurístico dirigido a despertar fascinación por la violencia. Se trataría más bien de “conocer” a través de la imaginación (Didi-Huberman, 2004), no de recrearse en la imaginería de un ataque atroz para buscar el goce “fetichista” de la audiencia.

La guerra de los mundos, título alegórico como pocos en el contexto histórico

del año 2005, practica un exorcismo audiovisual al miedo que pareció instalarse en la sociedad americana tras los atentados. Spielberg impregna todas las escenas de acción con la misma clase de ansiedad y angustia que causó la visión de los aviones estrellándose contra el World Trade Center y el posterior derrumbe de las Torres Gemelas. Enfrenta al espectador a las sensaciones de entonces de igual manera que un terapeuta anima a sus pacientes a afrontar sus miedos: cara a cara, recreando las situaciones que causan el terror impronunciable (Gordon, 2008).

Robert Thompson, director del Center for the Study of Popular Television en la Universidad de Siracusa, abunda en este sentido esgrimiendo la tesis de que la recreación fílmica de la tragedia provocaría un efecto positivo de catarsis sobre la audiencia y reflejaría el heroísmo de cierta parte de la población. Además, invitaría a reflexionar sobre la reacción política que siguió a los ataques, en concreto acerca de la guerra de Irak (Sánchez Escalonilla, 2010: 11).

El film, es cierto, muestra también la reacción de los ciudadanos ante un ataque devastador, haciendo hincapié en el heroísmo de algunos individuos pero también en la locura colectiva que entierra los valores humanos –el ataque a los ferris– y en la paranoia individual que hace presa en los tipos de perfil obsesivo –el personaje de Tim Robbins–. El terror saca a relucir lo peor de los seres humanos, ergo se debe tener cuidado con el modo en que estos responden al horror.

Esta parece ser la advertencia de un Spielberg que convierte intencionadamente al personaje de Cruise, un perdedor, en el héroe accidental de una odisea en la que el hogar, una vez más, vuelve a ser un estado de ánimo. Ray no es un modelo de virtud -no conoce ninguna canción infantil ni sabe preparar unos sándwiches a sus hijos, pero es el único personaje que, por ser fiel a sí mismo, sabe desenvolverse en el miedo.

5.6. *Múnich* (2005)

Si se habla de posibles respuestas al miedo y al terror, *Múnich* es la película que estudia de un modo más rotundo esta cuestión tan contemporánea al escenario post11S. No parece casual que en 2005, cuando la llamada 'guerra contra el terror' estaba en uno de sus picos más altos, Steven Spielberg decidiera llevar a la pantalla la historia de los

atentados de las Olimpiadas de Múnich, en 1972.

El film iba a titularse originariamente *Vengeance* (*Venganza*), como el libro-ensayo de George Jonas en que se inspira, pero finalmente el director decidió cambiarlo por *Múnich*, acaso temiendo las resonancias negativas de la palabra ‘venganza’. La precaución fue vana, pues el guion de Eric Roth y Tony Kushner ofrecía los suficientes paralelismos con el contexto histórico de la producción, la caza de Bin Laden, como para encender, como así pasó, el debate.

El ‘pecado’ principal de Spielberg, al entender de analistas como el mencionado Aaron J. Klein o Stefan Kanfer, que acusó al director de “no saber distinguir justicia de venganza” (Kanfer, 2006), fue presentar a los terroristas palestinos que entraron en la villa olímpica como unos sufridos mártires, mientras que los agentes del Mossad que encabezaron la posterior misión de búsqueda y captura de los terroristas son descritos como siniestros sicarios.

Es probable que en estas consideraciones críticas pesara más la aparente mirada distanciada de Spielberg sobre los sucesos –*Múnich* no es un film propagandístico de Israel– que un juicio sosegado de sus elementos dramáticos. El cineasta salió al paso de los comentarios negativos, sobre todo procedentes de círculos intelectuales judíos, afirmando que, llegado el caso, “estaba preparado para morir por Estados Unidos e Israel” (Jackson, 2007: 128), pero eso no acalló la campaña contra el film.

No es este el lugar apropiado para analizar la veracidad de los hechos dramatizados. Si la agresión terrorista estaba justificada, si la respuesta fue desmedida o si la comunidad internacional miró hacia otro lado; esas son apreciaciones políticas que debe abordar un historiador. Lo que sí es pertinente es rebatir puntos de vista como los de Klein o Kanfer, acaso más atentos a lo que no es *Múnich* –una reivindicación del sufrimiento del pueblo judío– que a lo que es –una reflexión sobre las consecuencias de la política del ojo por ojo (Loshitzky, 2011: 77-87).

Los atentados no vertebran el discurso de la película. Al contrario, son el motor que pone en marcha una narración acerca del tortuoso camino de la venganza y sus derivaciones, históricas y psicológicas, en quienes la llevan a cabo. Una lectura moderna más relacionada con el escenario post11S que con el conflicto palestino-israelí.

Avner (Eric Bana), el jefe del comando del Mossad, es el personaje a través del cual Spielberg expone los devastadores efectos de la venganza. Judío orgulloso de su país, no duda en liderar la misión auspiciada por Golda Meir para acabar con los responsables de la matanza. Sin embargo, a medida que pasan los años, Avner y su equipo se dan cuenta de que las represalias, lejos de hacer justicia, desencadenan una espiral de violencia interminable. Cada muerte en nombre de Israel abre otra herida en Palestina, y así sucesivamente, en un juego mortal donde la sangre llama a la sangre.

Torturado por las pesadillas, Avner termina renunciando a un objetivo que para él ha perdido todo el sentido patriótico. La venganza lo destruye, como observa Sánchez Escalonilla (2010). Se convierte literalmente en un ser anónimo y sin identidad, extraño en un país extraño e incapaz de amar siquiera a su propia mujer e hijos.

Cuando Spielberg definió su film como un “canto por la paz” (Jackson, 2007: 128), se refería precisamente a la necesidad de superar, por estéril, esta estrategia del golpe por golpe, no importa si se habla del conflicto entre árabes y judíos o de la 'guerra contra el terror'. En el que acaso sea uno de sus planos más memorables, Spielberg cierra *Múnich* con una imagen simbólica de las Torres Gemelas, dando a entender que toda acción violenta provoca una reacción aún más violenta cuyas consecuencias, al cabo de las décadas, pueden ser catastróficas.

El director no pretende ligar la masacre de Múnich con el 11S, pero en el plano alegórico en el que se mueve la producción, es un final perfectamente coherente con su mensaje de entendimiento y reconciliación. Las últimas palabras de Avner son muy significativas al respecto: “No hay paz al final de este camino”.

5.7. Conclusiones

La comercial *Indiana Jones y el reino de la calavera de cristal* (*Indiana Jones and the Kingdom of the Crystal Skull*, 2008), estrenada cuando Barack Obama ya ocupaba la Casa Blanca, puso fin a la etapa más comprometida de Spielberg como cineasta. Pese a su ambigüedad sobre las posibles connotaciones políticas de sus seis películas realizadas entre 2001 y 2005, el análisis de las claves temáticas y estéticas de este corpus cinematográfico nos indica que el director eligió la alegoría de ciencia-

ficción (*Inteligencia Artificial, Minority Report, La guerra de los mundos*) y/o el drama basado en hechos reales (*Múnich, La terminal, Atrápame si puedes*) para reflexionar sobre algunos de los temores e inquietudes que sacudieron a una parte de la sociedad norteamericana, y también a Occidente, tras el 11-S.

La sensación de caos derivada de un hecho traumático, la fragilidad de la vida frente al terror, la paranoia colectiva que enciende el miedo, la inminencia del apocalipsis, la pérdida de valores humanísticos, el miedo al otro o las consecuencias de la venganza son temas frecuentes en un conjunto de títulos que tendrán su continuación en las fantasías simbólicas del héroe enmascarado Batman. Los filmes de Christopher Nolan continúan y amplían una lectura singular del mundo contemporáneo, y en concreto de los Estados Unidos post-11S, que recurre a la metáfora –la máscara del murciélago– como recurso expresivo de un trauma.

En lo formal, el cine de Spielberg profundiza en los tropos audiovisuales de una llamada “retórica del pánico” (Sánchez-Escalonilla, 2010), en particular en *La guerra de los mundos, Minority Report* y *Múnich*. El terror y el miedo colectivos tratados como forma de espectáculo inspira una narrativa que se apoya en el estilo directo de las retransmisiones televisivas de los atentados y, además, sigue el concepto de tragedia introducido hace veintitrés siglos por Aristóteles en la *Poética* y en la *Retórica*. Este es: la catarsis o purificación de la audiencia a través de una doble sensación de pánico (*phobos*) y compasión (*eleos*) cuando el público asiste al destino de los protagonistas.

Nolan sigue este mismo camino en su trilogía al apostar por unos villanos que no solo amenazan la seguridad de la ciudad de Gotham, sino que desean que la ciudadanía sea testigo del horror –lo viva de forma vicaria– a través de la televisión. El terror se convierte en un espectáculo mediatizado (Baudrillard, 2002) cuyo primer antecedente real en los medios es, curiosamente, la retransmisión por televisión del ataque terrorista a la villa olímpica de Múnich.

TERCERA PARTE

ANÁLISIS DE LA TRILOGÍA DE BATMAN DIRIGIDA POR CHRISTOPHER NOLAN

6

Cronología de Batman en el cómic, la televisión, el cine y los videojuegos

Este capítulo estudia la historia del personaje de Batman en los distintos medios de comunicación en los que ha aparecido a lo largo de sus 77 años de vida en la ficción. Desde su creación en las páginas de un cómic, en marzo de 1939, hasta la versión que ofrece el film *Batman v Superman: El amanecer de la justicia*, pasando por la trilogía cinematográfica dirigida por Christopher Nolan que constituye el núcleo de esta tesis.

El Batman que conciben Christopher Nolan y los guionistas Jonathan Nolan y David S. Goyer es, por tanto, una más de las múltiples versiones de un personaje que nació al final de la Gran Depresión. Ni la primera, como es lógico, ni la última, puesto que el universo transmedia que viene desarrollando en torno suyo la compañía DC-Warner ofrece de manera regular en distintos medios –cómic, películas, series de televisión, videojuegos y producciones de dibujos animados – nuevas historietas del caballero oscuro. Batman es, en este sentido, una “figura mítica viva” (Brooker, 2013: 8) que cambia con el correr del tiempo y adquiere nuevos atributos y connotaciones surgidos de la imaginación de los autores que crean sus historias. Hay un Batman para cada época y cada generación.

Este análisis de Batman tiene en cuenta dos condicionantes clásicos en el estudio de los mitos: el contexto histórico y la biografía imaginaria del personaje (García Gual, 1996: 17). Porque Batman, después de casi 80 años de historia y centenares de aventuras a sus espaldas, es comparable a Heracles, Aquiles y Odiseo en tanto encarnaciones ideales de algún aspecto universal de la vida humana y protagonistas de relatos ejemplificadores para una comunidad (Brooker, 2013: 9). Y también, como ellos, hace tiempo escapó del ámbito imaginario de su creador original para pertenecer, con tanto o más derecho que éste, a los distintos autores que han enriquecido su bagaje heroico con nuevas hazañas.

El contexto histórico hace referencia a la época en que se inscribe el personaje, el tiempo propio de su invención, que puede explicar su personalidad y convicciones como producto cultural de ficción de una época determinada. Así, podemos hablar de un Batman de los años cuarenta o de un Batman de los años ochenta, ya que cada periodo busca y encuentra nuevas “caras” para el mismo héroe, según la acepción metafórica de Joseph Campbell en su obra de referencia para el estudio de los mitos, *El héroe de las mil caras*.

El segundo elemento atiende a la biografía imaginaria del personaje, es decir, a su trayectoria como icono que adopta distintas versiones a lo largo del tiempo. Cada guionista y cada dibujante, en cada época, parten de un corpus artístico que deben conocer para aportar una interpretación única y original del mito, fiel a la vez que revolucionaria. En definitiva, ¿qué podemos decir que no hayan dicho otros?

6.1. Atributos creativos, épico-antropológicos y genéricos de Batman

Antes de repasar la historia de Batman en función del contexto histórico de sus aventuras y de su biografía ficticia, es pertinente resumir los principales atributos del personaje en tres ámbitos: el que fijaron sus creadores desde un punto de vista dramático y creativo; las coordenadas épico-antropológicas en que se enmarcan sus aventuras, y las características genéricas del personaje.

6.1.1. Atributos creativos

La cronología oficial de DC indica que Batman nació el 30 de marzo de 1939, en el número 27 de la revista *Detective Comics*, con fecha de cubierta correspondiente a mayo de 1939 (Levitz, 2010: 28). Su casa fue la editorial National Comics, que más tarde se convertiría en DC Comics, la misma que apenas un año antes había lanzado con gran éxito a Superman. La invención de The Batman, como así se llamaba el personaje en su primera historieta, titulada *The Case of the Chemical Syndicate*, era de hecho un intento de aprovechar el tirón del Hombre de Acero, desarrollando una figura heroica semejante que cautivara la atención de los lectores más jóvenes.

El editor Vin Sullivan reunió para el proyecto a la que entonces parecía una improbable pareja artística, la formada por el dibujante Bob Kane, procedente del *cartoon* cómico y la caricatura de prensa, y el guionista Bill Finger, nombre habitual del género negro en novelas de serie B (Kane y Andrae, 1989). Ambos desarrollaron las líneas maestras del que iba a convertirse, por derecho propio, en uno de los tres superhéroes más conocidos del mundo, junto con Superman y Spider-Man.

En ese primer número de sesenta y cuatro páginas “repletas de acción” (Levitz, 2010: 30) el lector conoce al empresario *playboy* Bruce Wayne, un millonario a quien el aburrimiento empuja a combatir el crimen, enfundado en un traje gris y negro que simula la silueta de un murciélago. El personaje exhibe tres elementos icónicos y uno de carácter que desde entonces se han mantenido fijos: la capa desplegable a modo de alas, la máscara de orejas puntiagudas, el emblema en el pecho y un sentido del humor cínico y mordaz (Levitz, 2010: 34)

Les Daniels, autor de *Batman. The Complete History* (2004), recapitula los primeros hitos del caballero oscuro en las viñetas tal y como lo imaginaron Finger y Kane. Batman utilizó por primera vez su cinturón multiusos en el número 29, publicado en julio de 1939; el primer Batarang (un boomerang con forma de murciélago) y el primer vehículo especial, el Batplane, aparecieron en el número 31, publicado en septiembre de 1939; y la historia trágica del asesinato de los padres de Bruce, a manos de un atracador a la salida del cine, salió en el número 33, publicado en noviembre de 1939.

En un periodo de apenas seis meses, Kane y Finger definieron las características fundamentales del personaje, tanto en el ámbito estético o iconográfico como en el dramático. Unos atributos que aún en nuestros días siguen a pies juntillas los distintos autores que se ocupan de Batman.

Will Brooker, especialista en la figura del caballero oscuro, tuvo acceso en 1998 a la llamada Bat-Bible (Biblia del Murciélago), un documento interno de DC Comics que servía y aún hoy sirve de guía a guionistas y dibujantes a la hora de elaborar nuevas historias de Batman (Brooker, 2013: 36). En dicho manuscrito, Dennis O'Neil, editor de DC, indica las claves temáticas e iconográficas que deben aparecer en cualquier trama del murciélago, al considerarse capitales en la representación de nuestro héroe. A saber:

A/ ¿Quién es Batman?

B/ ¿Dónde vive?

C / ¿Cómo es la Batcueva?

D/ ¿Quiénes son sus compañeros de aventuras?

E/ ¿Cómo es su carácter?

F / ¿Bruce, el hombre, se impone a Batman, el héroe?

G / ¿Cómo es el equipamiento de Batman?

H / La importancia de la ciudad, Gotham, como escenario de las historias.

6.1.2. Atributos épico-antropológicos

La referencia a una serie de pistas irrenunciables en la representación de un personaje mítico no es un fenómeno nuevo en la ficción, ni mucho menos. En la Grecia clásica, en tiempos de Platón, se consideraba que un mito nunca debía sufrir cambios en su relato sustancial, pues en ese caso abandonaba la esfera deífica y perdía su carácter modélico (García Gual, 1996: 52).

Un ejemplo de esta tesis lo ofrece el propio Platón en tres de sus más importantes Diálogos –el *Gorgias* (523 e), el *Fedón* (107 c – 115 a) y la *República* (614

b – 621 b)–, que se cierran con otras tantas narraciones que relatan viajes al Más Allá. El filósofo repite en los tres casos el mismo esquema, pero adaptado con mínimas diferencias para inculcar la lección que desea dar: tras la muerte, el alma se separa del cuerpo y llega a un lugar donde es sometida a juicio por la conducta de su vida pasada; si fue buena, es premiada, si no, es conducida a sufrir terribles penurias.

Gual actualiza y sintetiza este pensamiento cuando afirma que “no se puede inventar del todo un mito. Pero sí se puede manipular un viejo argumento mítico” (García Gual, 1996: 52). Es lo que hacen hoy, sin tregua, dibujantes de cómic, directores de cine, desarrolladores de videojuegos e ilustradores de cuentos y novelas.

Batman, como Aquiles en las distintas narraciones que glosan sus prestigios en la antigüedad, ha conocido variaciones argumentales, psicológicas y estéticas inherentes al correr del tiempo. Pero en lo importante, en lo nuclear de su identidad heroica, jamás ha dejado de ser ese Batman que, como en el primer número de mayo de 1939, tras arrojarlo a un bidón de ácido, es capaz de espetar a un criminal: “Es el fin adecuado para los de tu clase” (Daniels, 2004: 45).

En ese ámbito mítico y heroico Batman presenta algunos de los atributos épico-antropológicos más comunes en la tradición literaria y cinematográfica que se ocupa de los héroes. En *Guion de aventura y forja del héroe* (2002), Antonio Sánchez-Escalonilla propone una categorización de esos atributos en función del tipo de relato que articula las historias. Habría dos clases fundamentales. El primero corresponde al héroe forjado, es decir, el héroe que ya es tal cuando emprende su misión. El segundo habla de viajantes iniciáticos, esto es, héroes que se convierten en tales después de una vivencia.

Batman, y esto es insólito, pertenece a ambas categorías. Los primeros números de la serie regular de tebeos lo presentan como un héroe forjado que combate el crimen organizado. Y solo más adelante, cuando el éxito de ventas obliga a alargar la vida editorial del personaje, los autores que se ocupan de él se inventan un pasado en el que se relata su formación como héroe. En cualquier caso, ya sea forjado o iniciático, Sánchez-Escalonilla aprecia tres tipologías distintas de héroes: los valedores de la humanidad –que a su vez se divide en fundadores de pueblos, magos y vencedores de monstruos–, los autores de hechos maravillosos y los campeones y guerreros.

Uno de los apodos más comunes de Batman es ‘el príncipe de Gotham’, que de algún modo alude a su condición épica de valedor de la humanidad. No es ningún mago, tampoco posee poderes extraordinarios y no combate contra monstruos salvo contadas excepciones en los tebeos de los años cincuenta. Pero al salvar la ciudad de Gotham en innumerables ocasiones, parece pertinente identificarlo como un refundador o protector de ciudades, categoría que vendría a ser una variante contemporánea del tipo heroico de valedor de la humanidad.

Batman no es autor de hechos maravillosos, lo cual es lógico en una serie de carácter realista cuyo protagonista es un simple mortal. En cambio, sí es un campeón y un guerrero a la manera de los héroes clásicos. Odiseo, Aquiles, Jasón... Como ellos, Batman responde al arquetipo de individuo audaz y valiente, recto y comprometido con sus semejantes, capaz de hacer cualquier sacrificio con tal de salvar la vida de sus conciudadanos. Es un luchador, en el sentido más amplio del término, que reafirma las tesis dramáticas de Aristóteles cuando éste, hace veintitrés siglos, afirmó en la *Poética* que la acción es el personaje.

6.1.3. Atributos genéricos

La fórmula narrativa que enmarca las hazañas de Batman es la aventura realista urbana. Gotham, su ciudad natal, es el entorno donde tienen lugar la mayor parte de las peripecias del personaje. Y ese contexto ordinario, extraído del mundo real, impone una voluntad de verismo que distingue a Batman de otros héroes. Gotham, además, es retratada como una metrópoli deprimida y en crisis, donde los criminales campan a sus anchas y los ciudadanos viven con temor, de ahí que los escenarios recurrentes sean callejones, azoteas e interiores de edificios en sombras. La noche, en consecuencia, es el periodo del día en el que transcurren buena parte de las historias.

Esta iconografía está muy vinculada al contexto histórico en que se publican las primeras historias de Batman: la América de la Gran Depresión. El personaje, por tanto, nace en un entorno de crisis, y esta naturaleza lo convierte precisamente en un héroe apropiado para tiempos convulsos.

Otro elemento a tener en cuenta es el hecho de que Batman es el único de los

grande héroes de tebeo que no es un ser extraordinario ni ha adquirido sus poderes a consecuencia de un accidente físico y/o químico. A diferencia de Superman, Flash, Iron-Man o Spider-Man, Batman es un simple hombre que decide combatir el crimen para exorcizar el trauma de la muerte de sus padres. Su fortuna le permite costearse su traje y su equipo, pero su naturaleza mortal le coloca en una posición de desventaja respecto a sus rivales. Batman, y este atributo es definitorio de su carácter genérico, sabe que en cualquier momento puede morir.

6.2. Los años cuarenta: Robin entra en acción

La década de los años cuarenta asiste a la introducción del más fiel compañero de aventuras de Batman. Nos referimos a Robin, el Chico Maravilla, que debutó en las viñetas en el número de 38 de *Detective Comics*, publicado en abril de 1940 (Levitz, 2010: 47). La idea inicial del editor Jack Liebowitz era presentar a Robin como un ayudante accidental del héroe de Gotham.

Su intervención, de hecho, debía limitarse a ese único número, puesto que Liebowitz, por razones morales, estaba en contra de mostrar a los lectores a un joven luchando contra gánsteres y criminales. Sin embargo, cuando la editorial comprobó que las ventas del número 38 doblaron a las del 37, el editor no tuvo más remedio que hincar la rodilla y dejar vía libre a la imaginación de Bob Kane y Bill Finger.

Ese primer Robin –en décadas posteriores vendrían otras encarnaciones– respondía al nombre de Dick Grayson y compartía con Bruce Wayne un pasado traumático de resonancias similares. Dick, un brillante trapealista de circo, es testigo del asesinato de sus padres a manos de un gánster, momento en el que jura combatir al mal bajo la identidad de Robin.

El hecho de que el Chico Maravilla fuera apenas un muchacho, y por tanto necesitado de un maestro, obligó a Kane a modificar el tono de las historias de Batman (Kane y Andrae, 1989). El que hasta ese momento era un justiciero cínico y mordaz, sin dudas éticas que le impidieran matar a ladrones y asesinos, pasó a convertirse en una figura paternal que aconsejaba a su joven discípulo acerca de los avatares de la vida.

Aunque Batman siguió apareciendo mensualmente en las páginas de *Detective Comics*, el éxito de ventas del cruzado enmascarado le otorgó el derecho a protagonizar su propio *comic book*, titulado simplemente *Batman*, con fecha de salida en la primavera de 1940 (Levitz, 2010: 38). En retrospectiva, este número fue tan o más importante que el histórico 27 de *Detective Comics*, pues en sus páginas encontramos la puesta de largo de dos de los villanos más icónicos de la serie.

El Joker y Catwoman –entonces llamada simplemente The Cat– hacían de las suyas en el estreno en solitario de Batman en los kioscos. El primero ha llegado a convertirse con el tiempo en la auténtica némesis de Batman, mientras que la segunda ha alternado su rol de ladrona de guante blanco con el de amante extraordinaria de Bruce Wayne.

Esta historia fue también relevante porque supuso la incorporación a la personalidad de Batman de un matiz hoy clásico: la violencia blanca. En un momento determinado, Batman coge una metralleta y dispara contra unos hombres monstruosos, genéticamente modificados por un *mad doctor*. El editor Whitney Ellsworth, alarmado ante las posibles consecuencias que ese acto podría tener entre los lectores más jóvenes, impuso a Kane y Finger que Batman jamás volvería a empuñar un arma de fuego (Kane y Andrae, 1989). Y es cierto, desde entonces el caballero oscuro, como hace también Superman, se limita a capturar a los criminales para entregarlos a las autoridades.

La década de los años cuarenta aún guarda más sorpresas. Así, la primera vez que se menciona la ciudad de Gotham ocurre en el número 48 de *Detective Comics*, a finales de 1940; el Batmóvil entra en acción en el número 5 de *Batman*, en la primavera de 1941; la Batcueva irrumpe en el imaginario de los lectores en el número 12 de *Batman*, ya en 1942, y Alfred Pennyworth, que en primera instancia se llamaba Alfred Beagle, el leal mayordomo de Bruce Wayne, se gana un lugar fijo entre los personajes secundarios en 1943. Por otra parte, el Joker no era todavía el maníaco sociópata que conocemos hoy, sino un vulgar bromista con debilidad por los bienes ajenos.

El tono de las historietas de Batman publicadas en esta época podría calificarse, en términos generales, de ligero y fantástico. Por ejemplo, se imagina un insólito viaje en el tiempo, el que hacen Batman y Robin a la antigua Roma en una aventura publicada en 1944 (Brooker, 2013: 16). Además, son tiempos de guerra, por lo que el

héroe y su inseparable Robin despachan con mano dura a toda clase de delincuentes de origen teutón. Incluso luchan contra el mismísimo Hitler en la portada del número 9 de la revista *World's Finest Comics*, lanzado en la primavera de 1941 (Levitz, 2010: 25). Cualquier ayuda era bien recibida con tal de derrotar al fascismo.

En cine, la popularidad de Batman en los años cuarenta animó a los estudios Columbia a producir un serial cinematográfico que llegó por vez primera a las pantallas el 16 de julio de 1943. Titulado simplemente *Batman* (*Batman*, Lambert Hillyer, 1943), constó de 15 episodios, de unos 18 minutos de duración cada uno, que relatan la lucha de Batman (Lewis Wilson) y Robin (Douglas Croft) contra el sibilino Dr. Daka (J. Carrol Naish), un *mad doctor* japonés, al servicio del emperador Hirohito, cuyo objetivo es convertir a los americanos en esclavos zombis. En plena Segunda Guerra Mundial, Batman tenía muy claro a qué bando debía servir.

Seis años más tarde, en 1949, y también de la mano de la Columbia, se estrenó otro serial dedicado a las andanzas del señorito Wayne. *Batman and Robin* (*Batman and Robin*, Spencer Bennet, 1949), formado por otros 15 capítulos de aproximadamente la misma duración, narra la pugna del hombre murciélago (Robert Lowery) y el Chico Maravilla (Johnny Duncan) contra El Mago (Leonard Penn), un estrambótico villano en posesión de una máquina de rayos eléctricos capaz de neutralizar automóviles y otros vehículos a motor.

6.3. Los años cincuenta: la censura entra en escena

La ciencia-ficción de carácter apocalíptico que triunfaba en la gran pantalla a principios de los años cincuenta influyó poderosamente en el tono de las aventuras de Batman en esa época. Producciones como *El enigma de otro mundo* (*The Thing from Another World*, Christian Nyby y Howard Hawks, 1951), *Ultimátum a la Tierra* (*The Day the Earth Stood Still*, Robert Wise, 1951), *La guerra de los mundos* (*War of the Worlds*, Byron Haskin, 1953) o *Llegó del más allá* (*It Came from Outer Space*, Jack Arnold, 1953) pusieron de moda las historias protagonizadas por robots megalómanos y alienígenas invasores (Telotte, 2002, 83).

Un tipo de cine eminentemente escapista y comercial en el que, sin embargo,

autores como Cyndy Hendershot (1999) han visto una alegoría del miedo a la guerra nuclear y de la paranoia por los comunistas, dos fenómenos que sacudieron a la sociedad americana en esos años. Es pertinente recordar, a este respecto, que el macartismo alcanzó su punto culminante en 1954 y que el ejército de Estados Unidos efectuaba regularmente pruebas con armamento nuclear.

La industria del tebeo, competidora del cine por la atención del público juvenil, tomó buena nota de los personajes y las tramas que caracterizaban esas películas para incorporarlas a las viñetas. En el caso de Batman, DC convirtió al hombre murciélago en un héroe de ciencia-ficción que combatía mensualmente contra androides asesinos y extraterrestres de dudosas intenciones contra la humanidad (Greenberger, 2008: 102).

Al mismo tiempo, una nueva galería de personajes secundarios colorearon los *comic books* de la editorial. A esta época, por ejemplo, corresponden el nacimiento de Batwoman, Batgirl, un diablillo mágico llamado Bat-Mite y hasta un perro justiciero –con capa y máscara incluidas– que respondía al nombre de Ace, the Bat-Hound. Todos ellos, envueltos en una paleta de colores chillones que trataba de emular el tono lisérgico de las películas que tomaban como referencia.

La década de los cincuenta presume de otro hito fundamental en la historia del personaje y, por tanto, de DC. Batman y Superman protagonizaron su primera historieta juntos, titulada *The Mightest Team on Earth*, en el número 76 de la colección de *Superman*, con fecha de cubierta correspondiente a mayo/junio de 1952 (Levitz, 2010: 71).

Es cierto que ambos defensores del bien militaban desde los años cuarenta en la Sociedad de la Justicia de América, el primer supergrupo de héroes de DC. Pero nunca hasta entonces habían colaborado juntos en una aventura. ¿Qué ‘amenaza’ les impulsó a compartir argumento? Nada menos que Lois Lane, por cuyo interés amoroso compiten denodadamente el Hombre de Acero y el Caballero Oscuro. El ganador, no obstante, para sorpresa de los lectores, es Robin.

El gusto por las historias de ciencia-ficción distópica, así como la irrupción de nuevos personajes y aventuras en los cómics de Batman, tuvieron que sortear “una gran sombra”, como la denominó Will Eisner (Greenberger, 2005: 33), que apareció en el

horizonte de la industria. Era la censura, aunque más bien habría que hablar de código autorregulador, como en el caso del cine de Hollywood.

El origen de esta barrera hay que buscarlo en la figura de Fredric Wertham, un psiquiatra de origen germano que cobró fama en los años cincuenta por dirigir una cruzada contra los supuestos efectos nocivos que causaban los medios de comunicación de masas, y en particular los cómics, sobre el desarrollo cognitivo de los niños. Su libro más conocido es *La seducción del inocente* (*Seduction of the Innocent*, Fredric Wertham, 1954), en el que expuso la teoría de que los cómics incitaban a los jóvenes a convertirse en criminales, saltarse las leyes y desafiar a sus padres y a las autoridades (Nyberg, 1994).

Cuando el Subcomité del Senado para la Delincuencia Juvenil recibió a Wertham en una comparecencia pública, en 1954, la industria del tebeo, temiendo una regulación gubernamental, decidió crear la Comic Code Authority (CCA), una institución censora a la que las editoriales miembros de la Asociación de Revistas de Cómics de los Estados Unidos –prácticamente todas– tenían la obligación de mandar sus historietas para ser supervisadas (Nyberg, 1994). Los cómics que pasaban el filtro incluían en su portada un sello de la CCA para tranquilizar a los padres.

Los títulos de DC no sufrieron tanta vigilancia como los tebeos de otras editoriales especializadas en temas potencialmente sensibles, como el terror, la ciencia-ficción y la guerra. Fue el caso de EC Comics, dirigida por William Gaines, que se vio obligado a cerrar todas las publicaciones en las que aparecían vampiros, zombis y otras criaturas sobrenaturales, además de asesinatos o actos violentos de cualquier tipo (Nyberg, 1994).

Aun así, la revista de Batman padeció una baja notable. La sexy Catwoman, demasiado ligera de cascos para las normas del código, desapareció de sus páginas en 1954 y no volvió hasta 1966 (Daniels, 2004: 57). También los métodos expeditivos de Batman se volvieron más ‘suaves’. Hoy sigue existiendo la CCA, si bien su ámbito de poder es meramente testimonial.

6.4. Los años sesenta: Batman conquista la televisión

La nueva década arrancó con una novedad que iba a cambiar para siempre los cómics de superhéroes, tanto en las filas de DC como en las de Marvel. El número 28 de la revista *The Brave and the Bold*, con fecha de portada correspondiente a febrero de 1960, supuso el debut de la Liga de la Justicia de América, supergrupo formado por Batman, Superman, Wonder-Woman, Linterna Verde, The Flash, Aquaman y el hoy olvidado Detective Marciano (Greenberger, 2008: 76). Los más grandes héroes de la escudería DC se unieron para tratar de vencer a Starro el Conquistador, temible alienígena con delirios de grandeza cósmica.

La idea de crear una coalición de titanes heroicos no era nueva, por supuesto. Se habló en su momento, al estudiar la década de los años cuarenta, de la Sociedad de la Justicia de América, pero ahora había otro motivo para reunir a los principales superhéroes de la casa. A partir de 1960, el éxito de la televisión hizo mella en las ventas y el consumo de tebeos como medio de entretenimiento popular para el público más joven. DC reaccionó asignando los cómics de Batman al editor Julius “Julie” Schwartz, que en 1964 introdujo una serie de cambios con el propósito de revitalizar al personaje y su universo (Eury, 2005).

Así nació uno de los emblemas clásicos de Batman, el compuesto por un óvalo amarillo que contiene dentro el logo en negro. De la imaginación de Schwartz surgió también la idea de diseñar un Batmóvil más futurista, la creación del foco de llamada que utiliza la policía de Gotham para contactar con el Hombre Murciélago y la decisión de jubilar a Batwoman, Alfred, Ace y Bat-Mite. La aportación más notable del nuevo editor, sin embargo, fue la intuición de dirigir de nuevo el foco de las historietas hacia las tramas detectivescas, en una suerte de vuelta a los orígenes que se acentuaría a lo largo de la década.

Las ventas se recuperaron moderadamente, si bien el empujón definitivo llegó precisamente desde el medio que estaba 'matando' a los cómics. El 12 de enero de 1966 debutó en la televisión norteamericana, producida por 20th Century Fox Television y Greenway Productions, *Batman* (*Batman*, Bill Finger, Lorenzo Semple Jr. y William Dozier, 1966), la primera serie protagonizada por Batman (Adam West) y Robin (Burt Ward).

El tono del show, una comedia pop-art, *camp*, alegre, divertida y desinhibida, cautivó a la audiencia durante tres temporadas (1966-1968) en las que los fans del Murciélago se citaban dos veces por semana delante del televisor para vivir las aventuras del Cruzado Enmascarado y el Chico Maravilla, hábilmente dosificadas en episodios de 25 minutos que incluían finales indeterminados como recurso narrativo para mantener viva la atención del público.

El Batman de Adam West, pese a su corta trayectoria en el medio televisivo, triunfó en su objetivo de revitalizar las ventas, y además cultivó una nueva generación de fans que compraban el abundante material de *merchandising* que generó la serie, entre muñecos, tazas y réplicas del Batmóvil. La serie aún tendría otra consecuencia inesperada sobre los cómics. Los productores, interesados por atraer al público femenino, pidieron a DC que recuperara, para reinventarlo, el personaje de Batgirl, de vuelta a la acción en el número 359 de *Detective Comics*, publicado en enero de 1967 (Levitz, 2010).

De esta manera se introdujo a Barbara Gordon, hija del comisario Gordon, una vivaz adolescente que compaginaba sus estudios de Psicología forense con la lucha contra el crimen. “¿Heroína o villana?” “¿Cuál es su increíble identidad secreta?” Con estas frases reclamo se anunciaba en portada (Levitz, 2010: 175) la incorporación de un personaje que, de algún modo, ocuparía el lugar de Robin cuando este dejara los cómics en el número 217 de *Batman*, lanzado en enero de 1969 (Levitz, 2010; 176).

Este volumen sería importante además por otro motivo. Batman, desconsolado por la marcha de Dick a la universidad, decide cerrar la Batcueva y trasladarse a un ático. Fue el inicio de una nueva etapa en la que Bruce / Batman volvería a sus orígenes de justiciero nocturno, en soledad, envuelto en las sombras de Gotham, apartado del mundo de los hombres.

6.5. Los años setenta: la amenaza de Ra's al Ghul

El ascenso y el éxito comercial del fenómeno de los *blockbusters* –*Tiburón* y *La guerra de las galaxias*, principalmente– certificaron hacia mediados de los años setenta un proceso de decadencia creativa en la industria del cómic. La Edad de Oro (1930-

1950) y la Edad de Plata (1955-1970) del tebeo norteamericano dieron paso a una etapa de crisis que coincidió con la retirada de los viejos guionistas y dibujantes, así como con la madurez vital de las primeras generaciones del *baby boom*, demasiado ‘mayores’ para seguir comprando historietas. Su lugar lo ocuparon la ciencia ficción y las aventuras, en el cine, y los videojuegos de Atari, en la consola doméstica.

Batman, a la manera de un viejo héroe que el mundo ya no necesita, se replegó sobre sí mismo en sus páginas, volviendo a la senda de ese vigilante con habilidades especiales que había visto la luz en 1939. Sus hazañas, al menos hasta 1973, se limitan a resolver los casos propios de un Philip Marlowe o un Sam Spade (Greenberger, 2008: 126), icónicos detectives de la novela negra norteamericana. Gotham es más sombría que nunca y el Caballero Oscuro se mueve entre tinieblas, lamentado quizá la ausencia de Robin y Alfred. Incluso los villanos más notables de la cabecera, como el Joker, abandonan las viñetas durante unos meses, adelantando así la depuración dramática del Batman de los años ochenta y noventa.

Hablando de villanos, en el número 232 de *Batman*, publicado en junio de 1971, debutó Ra’s al Ghul, creado por el guionista Dennis O’Neill y el dibujante Neal Adams (Levitz, 2010: 367). La Cabeza del Demonio –tal es su significado en lengua árabe– se presentó ante los lectores como un genocida cuyo objetivo es eliminar al 90% de la humanidad, pues tiene la firme convicción de que el hombre es un cáncer para la tierra.

La paradoja de su relación con Batman es que Ra’s al Ghul está convencido de que el vigilante de Gotham es el hombre idóneo para continuar su tarea, ya que nuestro villano, nacido en la época de las Cruzadas, sabe que su tiempo, prolongado por medio de la magia, se acaba. Batman, que en el fondo comparte el pesimismo hacia la raza humana de Ra’s, se niega a tomar el testigo y lucha contra él y su hija Thalia.

La amenaza de Ra’s al Ghul fue el mayor desafío del Hombre Murciélago en una época de ventas magras y escasa creatividad. Acaso la mayor innovación en la historia del personaje fue la producción de la serie de dibujos animados *The New Adventures of Batman* (*The New Adventures of Batman*, Don Towsley, 1977), con las voces de Adam West (Batman) y Burt Ward (Robin), los protagonistas originales de la antigua serie de los años sesenta.

El *show* se emitió por la cadena CBS entre febrero y mayo de 1977, con un total de 16 episodios, de 25 minutos de duración cada uno, que transitaron por el circuito de redifusión hasta 1981. Tras cuarenta años de recorrido en los kioscos y en la televisión, Batman necesitaba un soplo de aire fresco para enganchar a nuevos lectores y espectadores.

6.6. Los años ochenta: el caballero oscuro

Frank Miller (dibujo y guion), Klaus Janson (tinta) y Lynn Varley (color) cambiaron radicalmente a Batman en la miniserie de cuatro números *Batman: El regreso del caballero oscuro*, publicada por DC entre febrero y junio de 1986. La colección, en vía muerta desde la década anterior, pedía a gritos un lavado de cara en consonancia con los tiempos, y Miller, el brazo fuerte de ese trío de creadores, respondió al desafío de DC definiendo un personaje totalmente distinto al que conocían los lectores. Un Batman taciturno y violento, amargado por los recuerdos y los sinsabores de una vida de muerte y soledad, que, en opinión de Will Brooker, representa el primer antihéroe de cómic de la modernidad (Brooker, 2013: 249). Es también, como se verá, la principal inspiración del Batman de Chris Nolan.

La historia muestra a Bruce Wayne, viejo y lisiado, en un futuro apocalíptico donde el crimen campa a sus anchas por las calles de Gotham, asolada por la banda de los Mutantes. Una serie de acontecimientos le empujan a recuperar su identidad como Batman para enfrentarse, con la ayuda de un nuevo Robin, la adolescente Carrie Kelley, al peor de los villanos posible: Superman. El Hombre de Acero, que apenas ha envejecido a causa de sus poderes, se ha convertido en un tirano que, consciente de su omnipotencia, rige los destinos de la humanidad desde unos principios de gobierno fascista. Solo Batman, en un enfrentamiento épico, se opone a su puño de hierro.

El Batman de Miller, pues, ha dejado de ser un *playboy* millonario que mata las horas como detective o vigilante nocturno para encarnarse en un héroe trágico, reflexivo, que medita sobre la condición humana, los abusos de poder y la visión que tiene la sociedad de los superhéroes. Es la misma línea en la abundarán Alan Moore (guion) y Dave Gibbons (dibujo) en el conocido *Watchmen*, editado por DC como una

serie limitada de 12 números publicados entre septiembre de 1986 y octubre de 1987.

Ante el éxito de ventas que alcanzó *El caballero oscuro*, Frank Miller (guion), esta vez con David Mazzuchelli (dibujo), volvió al personaje para recontar sus orígenes en *Batman: Año uno*, miniserie de cuatro episodios publicados por DC en la colección regular del personaje -números 404 a 407- entre marzo y junio de 1987.

Ambos títulos definieron un Batman consustancial a su época, unos años ochenta marcados por la Guerra Fría, la tensión nuclear y la incertidumbre social que provocaba el choque de las dos grandes superpotencias. Miller y sus colaboradores revolucionaron el personaje, y la propia filosofía de DC como editorial, empapándolo de descreimiento y carencia de fe en la humanidad, dos características aún hoy vigentes en los tebeos.

El caballero oscuro y *Año uno* fueron también significativos para la industria del tebeo norteamericano porque alumbraron una nueva estrategia de edición basada en dos ámbitos de comercialización (Daniels, 2004: 146). Primero, las series salían a la venta en números separados que se vendían mensualmente; y luego se recopilaban todos los números en un solo tomo de pasta dura, en edición de lujo, que incluía abundante material extra, como bocetos, pruebas de color o entrevistas con los creadores. Muchas mal llamadas novelas gráficas son realmente reediciones en un volumen de títulos que, en origen, vieron la luz en fascículos de grapa mensuales.

Otro hito importante en esta década fue la publicación de *Batman: La broma asesina*, de Alan Moore (guion) y Brian Bolland (dibujo), editada por DC como un solo volumen en marzo de 1988. La historia, una reflexión cáustica sobre la delgada línea que separa el bien del mal, presenta a Batman y el Joker como dos caras de una misma moneda. Dos individuos más parecidos de lo que dicta la lógica, condenados a luchar hasta el fin de los tiempos en una contienda que es, en realidad, la lucha interior de cada uno de ellos contra su contrario. En esa pelea hay una baja traumática, la de Batgirl, a quien el Joker dispara a bocajarro, condenándola a una silla de ruedas.

También en 1988 se asiste a la ‘desaparición’ de otro personaje clásico a manos del Joker. Hablamos de Jason Todd, alias Robin, que en 1981 había sustituido al primer Chico Maravilla, Dick Grayson. La muerte de Todd ocurrió en el arco argumental *Una*

muerte en la familia, planteada de forma quincenal entre los números 426 y 429 de Batman, de diciembre de 1988 a enero de 1989.

Una particularidad de este cómic es que DC conminó a los lectores a decidir cómo querían terminar con la vida de Robin, abriendo líneas telefónicas para conocer su opinión al respecto (Levitz, 2010). El pobre Jason cerró su recorrido en los cómics saltando por los aires en una explosión... A finales de la década hizo su irrupción Tim Drake, el tercer Robin de la historia.

En el medio audiovisual, el boom del caballero oscuro que se había producido en los cómics tuvo su continuación con *Batman* (*Batman*, Tim Burton, 1988), la primera película dedicada al defensor de Gotham en casi cincuenta años de historia del personaje. El film es antes una producción típica de Tim Burton que una cinta inspirada en el héroe de Gotham. Michael Keaton interpreta a un Batman-gárgola que combate el crimen en una ciudad de diseño gótico industrial, totalmente alejada de las Gotham *noir* de los cómics.

Su rival es el pérfido Joker, encarnado por un Jack Nicholson excesivo y colorista que se inspiró en la versión de este mismo personaje que creó César Romero en la serie de televisión de los años sesenta. Se volverá sobre la película de Tim Burton al hablar del Batman de Nolan. Por ahora, baste señalar que es una interpretación fantástica y granguíñolesca que acerca el personaje y su historia al sustrato del terror gótico.

6.7. Los años noventa: Batman en el precipicio

Jeph Loeb (guionista) y Tim Sale (dibujante) significaron para la década de los noventa lo mismo que Frank Miller y Alan Moore para la de los ochenta; una revolución formal y conceptual que se tradujo en ventas millonarias y un interés renovado por el caballero oscuro. En sus manos, Batman perdió la aureola nihilista y trascendente de años anteriores en favor de un genuino espíritu aventurero y *neonoir* que, además, presentaba al personaje como un héroe romántico que actuaba por amor; a Robin, a Alfred, a la memoria de sus padres o a la escurridiza Catwoman, su *femme fatale* particular.

Loeb & Sale colaboraron juntos para DC en tres títulos fundamentales para entender al Batman de esta época. El primero es *Batman: Haunted Knight*, lanzado en septiembre de 1996 como una recopilación de tres historias individuales que habían sido editadas originariamente como números especiales. A saber: *Batman: Legends of the Dark Knight Halloween Special #1*, en diciembre de 1993; *Batman: Madness A Legends of the Dark Knight Halloween Special #1*, en diciembre de 1994, y *Batman: Ghosts Legends of the Dark Knight Halloween Special #1*, en diciembre de 1995.

El segundo es *Batman: El largo Halloween*, publicado en febrero de 1999 como una recopilación de la miniserie homónima de trece números que vio la luz entre diciembre de 1996 y diciembre de 1997. Y el tercero es *Batman: Dark Victory*, lanzado en octubre de 2002 como una recopilación de la miniserie homónima de 13 números que salió entre diciembre de 1999 y diciembre de 2000.

El Batman de Loeb & Sale es un héroe vital y corajudo que desarrolla sus hazañas en una Gotham negra, en el sentido literario del término, más propia de los años cuarenta que de los noventa. Sin embargo, en esas calles salpicadas de ladrones, jueces corruptos, mafiosos y multinacionales sin escrúpulos se apuntan temas tan contemporáneos como los efectos sociales de la, por entonces, incipiente globalización, la crisis de identidad del hombre moderno o la institucionalización del crimen entre las élites políticas y económicas de Occidente. Asuntos de los que también se ocupará Nolan, si bien desde una perspectiva traumática característica del mundo post-11S.

El trabajo de Loeb & Sale, sin embargo, se ubica en los márgenes –que no fuera– de la colección regular del personaje; de la cronología oficial del señorito Wayne. En este marco temporal hay historietas tan notables como *Batman: La caída del murciélago*, de abril de 1993 a agosto de 1994, en la que un temible villano llamado Bane le rompe la espalda a Batman, dejándolo fuera de combate, y por tanto de los kioscos, durante unos meses. Su sustituto coyuntural es Azrael, alias de Jean-Paul Valley, un aprendiz de Batman que se vuelve tan violento e impredecible como Bane. Bruce, por fortuna, se recupera de sus lesiones y acaba reclamando su identidad como el verdadero defensor de Gotham.

Otras historietas memorables de la serie canónica son los arcos argumentales *Batman: Contagio*, entre marzo y abril de 1996; *Batman: Legado*, entre mayo y junio de

1996; *Batman: Cataclismo*, entre marzo y mayo de 1998, y *Batman: La tierra de nadie*, entre marzo de 1999 y febrero de 2000.

Los cuatro constituyen un notable *crossover* –historia que afecta a varias colecciones de una misma editorial– que sitúa a Batman en el centro de varias crisis de tintes apocalípticos. De hecho, la palabra “crisis” suele aparecer en los títulos de varios capítulos, así como en otros *crossover* que lanzó DC a lo largo de la década y a partir del año 2000. El personaje, de modo profético, se está preparando para un cambio de siglo y de milenio en el que las crisis no serán solo un motivo ficcional.

En cine, Michael Keaton volvió a enfundarse el traje del Murciélago en *Batman vuelve* (*Batman Returns*, Tim Burton, 1992), a la que seguirían *Batman Forever* (*Batman Forever*, Joel Schumacher, 1995) y *Batman & Robin* (*Batman & Robin*, Joel Schumacher, 1997), ambas envueltas en un tono festivo y desenfadado muy diferente a la solemnidad gótica de Burton. Val Kilmer y George Clooney, respectivamente, fueron los nuevos Batman cinematográficos de la década.

Y en televisión, la serie de dibujos animados *Batman* (*Batman: The Animated Series*, Kevin Altieri, 1992), producida por Warner, se mantuvo en antena ininterrumpidamente entre 1992 y 1995, ganando un premio Emmy en 1993 al mejor programa de animación. La 'batmanía' vivía uno de sus mejores momentos, aunque lo mejor aún estaba por venir. El siglo XXI traería un nuevo Batman en la gran pantalla y decenas de cómics y videojuegos que expandirían la leyenda del Hombre Murciélago hasta límites insospechados.

6.8. Los años 2000-2016: El Batman de Nolan

Reinicio. Esta es la palabra que mejor define la trayectoria del caballero oscuro en su última década y media de historia. Un tiempo de crisis en que la ficción, en términos generales, se ha abonado a la reinención de personajes y tramas desde la nostalgia, al volver a empezar desde cero pero mirando al pasado, en busca quizá de una catarsis que exorcice los fantasmas apocalípticos de la realidad. Se impone la idea de la renovación constante, un renacer de las cenizas que tiene en la caída de las Torres Gemelas su referente simbólico más notable.

Entre la vasta producción de cómics, filmes, series de dibujos y videojuegos dedicados a Batman que salieron al mercado a partir del año 2000 nos quedamos con tres hitos históricos: el cómic *Batman: Silencio*, el videojuego *Batman: Arkham Asylum* y la trilogía de Batman dirigida por Christopher Nolan.

En la serie regular de cómics, la historia *Batman: Silencio*, publicada de diciembre de 2002 a septiembre de 2003, presentó a un Bruce Wayne acosado por todos sus enemigos, del Joker a Dos Caras, pasando por ese misterioso Hush que da título a la historieta. Jeph Loeb (guionista) y Jim Lee (dibujante) fueron los autores de un arco argumental que situó a Batman en una encrucijada inédita hasta el momento.

Su historia de amor (frustrada) con Catwoman se ofrece al lector como lo único real y consistente en una vida entregada a combatir al crimen. Siempre habrá un villano dispuesto a ensombrecer Gotham, del mismo modo que siempre habrá un Batman listo para detenerlo. En esa dialéctica entre el bien y el mal, el amor es la única fuerza redentora que sirve para perdonar y volver a empezar.

La tesis de *Silencio* inspiró otro de los tebeos más significativos de esta época. Es el caso del *crossover Crisis final*, publicado entre julio de 2008 y marzo de 2009. En sus páginas, el guionista Grant Morrison imagina, nada más y nada menos, la muerte de Batman a manos del poderoso Darkseid, para después entregar el testigo del Murciélago a un redivivo Dick Grayson. La sorpresa duró poco, pues en 2010 DC reveló que el Caballero Oscuro no había muerto, sino que vagaba perdido en el tiempo y ahora retornaba a los kioscos para reclamar su máscara.

Esta sucesión de puntos y aparte narrativos, de nacimientos y muertes ficcionales, culminó en 2011 con la reinención de las 52 colecciones de DC, relanzadas con un simbólico número 1 en sus portadas. Batman no fue una excepción, y entre junio de 2013 y julio de 2014 encontramos una nueva versión de sus orígenes en *Batman: Año cero*, creado por Scott Snyder (guionista) y Greg Capullo (dibujante).

En el ámbito de los videojuegos, *Batman: Arkham Asylum*, lanzado por Rocksteady Studios en agosto de 2009 para las principales plataformas del mercado, se convirtió en un éxito sin precedentes de ventas –más de dos millones y medio de unidades vendidas en su primer mes en las tiendas (Brown, 2009)–,

probablemente auspiciado por el taquillazo de *El caballero oscuro* (2008), que cerró su carrera comercial amasando más de mil millones de dólares. No en vano ambas producciones comparten un villano de excepción: el Joker.

El juego toma su nombre del hospital mental de Gotham donde están encerrados los criminales que ha detenido Batman en el transcurso de los años. El Joker trama un plan para liberarlos y, de esa manera, sembrar el terror en la ciudad. Con matices, es la misma idea general de la película de Nolan, que presenta a un Joker homicida cuyo propósito, por encima del dinero, es provocar el caos y la anarquía. *Arkham Asylum* dio pie a una saga que continuó con *Batman: Arkham City* (2011), *Batman: Arkham Origins* (2013) y *Batman: Arkham Knight* (2015), todos ellos desarrollados por Rocksteady para Warner Bros.

El filón de los villanos, erigidos en auténticos protagonistas de estas historias, pone de manifiesto una poderosa e inquietante atracción por parte del público *gamer* hacia las figuras malignas, en su origen destinadas a despertar rechazo. En el marco de su estudio sobre el poder magnético de la maldad, el psicólogo social Philip Zimbardo se refiere a este fenómeno de empatía como el “efecto Lucifer” (Zimbardo, 2008), sobre el que volveremos en detalle al estudiar *El caballero oscuro*.

El tercer hito en la última década y media de historia de Batman es, claro, la trilogía cinematográfica concebida por Christopher Nolan (director y guionista), Jonathan Nolan (guionista) y David S. Goyer (guionista). En 2003, seis años después del fiasco crítico y comercial que supuso *Batman & Robin*, Warner encargó al director de *Memento* (*Memento*, Christopher Nolan, 2000) una nueva versión del vigilante de Gotham. En un mercado sacudido por el cine de superhéroes, y en concreto por los Mutantes de la Fox y el Spider-Man de Sony, el estudio del Murciélago no quería perder un tren que ya entonces se antojaba jugoso en lo económico.

Batman Begins se estrenó en 2005 con Christian Bale recogiendo el testigo de Batman. Frente al espíritu aventurero y fantástico de las propuestas con el sello Marvel, Nolan presentó a un antihéroe trágico, envuelto en dilemas morales y torturas éticas acerca de los límites de la justicia, cuyas debilidades son más interesantes que sus habilidades.

El realizador, en lo que es una innovación narrativa en esta clase de películas, se aproximó a la historia de Bruce Wayne de un modo realista y verosímil, haciendo hincapié en las razones por las que un individuo decide servir al bien y no al mal. Una aproximación psicológica, en definitiva, que continuó con enorme éxito de crítica y público en *El caballero oscuro* (2008) y *El caballero oscuro: La leyenda renace* (2012).

El afán de rigurosidad nos obliga a mencionar, siquiera brevemente, la última encarnación de Batman en el medio audiovisual. Se la debemos a Zack Snyder en la película *Batman v Superman: El amanecer de la justicia* (2016), y le pone voz y rostro el actor Ben Affleck, que volverá a ponerse la máscara en varios filmes de la nueva saga que DC-Warner está actualmente desarrollando alrededor del Hombre Murciélago. Pero esa es otra historia que merecería un estudio aparte.

6.9. Conclusiones

El estudio de la historia del personaje de Batman, que atiende tanto al contexto histórico de cada época como a la evolución temática y dramática de la serie en distintos medios de comunicación –cómic, películas, series de televisión y videojuegos–, permite concluir que el hijo predilecto de Gotham ha evolucionado en sintonía con el signo político de los tiempos, pero también como figura que describe un ciclo mítico similar al de los antiguos héroes griegos.

En sus casi ochenta años de historia Batman ha transitado el camino que ya horadaron Heracles, Jasón o Aquiles en la antigüedad clásica. Desde la forja del mito por parte de sus creadores, en una serie de historias prototípicas que definen su carácter, sus atributos, sus primeras aventuras, sus némesis y sus compañeros de peripecias, hasta las interpretaciones posteriores de otros autores que añaden y/o modifican los moldes dramáticos del personaje. La trilogía de Christopher Nolan aporta una visión original en ambos campos, el histórico y el mítico, que ocupa el núcleo de estudio de nuestra tesis.

El Batman de los años cuarenta, mientras Estados Unidos lucha en la Segunda Guerra Mundial, es un firme defensor de la justicia, la democracia y la libertad. Tanto en las viñetas como en los seriales cinematográficos, combate contra delincuentes y criminales nazis y japoneses que amenazan la seguridad de Estados Unidos. Es un héroe

jubiloso y entregado al servicio de su país.

En los años cincuenta, cuando la Guerra Fría entre Estados Unidos y la Unión Soviética desata el miedo a una guerra nuclear y la paranoia por el ‘peligro rojo’, Batman se enfrenta a robots megalómanos y a alienígenas invasores. Es también la época en que se instaura el código de autorregulación de los cómics, que impone un sello de rectitud moral en los tebeos del Hombre Murciélago. La sangre, los villanos monstruosos y las mujeres disolutas no tienen cabida en las páginas de Batman.

Los años sesenta asisten al desarrollo pleno de la sociedad de consumo y bienestar en Estados Unidos. La nueva estrella del entretenimiento es la tele, y a ella salta Batman con una serie de tono pop y desinhibido en la que Batman y Robin luchan contra criminales de toda clase y condición, en la que es una suerte de vuelta a los orígenes detectivescos del personaje.

Los años setenta, en medio de la crisis política y de identidad que provocan escándalos como el Watergate o las sucesivas crisis del petróleo, motivan que Batman recupere su perfil de ‘vigilante’ con habilidades especiales que se dedica a resolver casos criminales. Gotham es más sombría que nunca, y el caballero oscuro se mueve entre tinieblas, lamentado quizá la ausencia de Robin y Alfred. Incluso los villanos más notables de la cabecera, como el Joker, abandonan las viñetas durante unos meses.

En la década de los ochenta, en plena descomposición de la política de bloques, el Batman de las historietas es un antihéroe salvaje y violento que cuestiona la ética de los políticos a los que presta sus habilidades. En el cine, Tim Burton introduce una visión del personaje que incide en su dimensión gótica y oscura, en línea con el pesimismo que destilan las páginas de autores como Alan Moore o Frank Miller.

Los años noventa, la década feliz de Bill Clinton y Al Gore, pero también la de la primera guerra del Golfo, revela un Batman bipolar que, en unas historietas, es un aventurero romántico que actúa por amor, y en otras, un héroe taciturno que se enfrenta a situaciones de crisis. El personaje, de un modo profético, se está preparando para un cambio de siglo y de milenio en el que las crisis no serán solo un motivo ficcional.

Por último, entre los años 2000 y 2016, condicionados por los atentados del 11-S y la crisis económica, el personaje se reinventa como héroe traumatizado en el cómic

Batman: Silencio, en el videojuego *Batman: Arkham Asylum* y en la trilogía de Batman dirigida por Christopher Nolan. El personaje, en síntesis, aparece envuelto en dilemas morales y torturas éticas acerca de los límites de la justicia, y sus debilidades como hombre son más interesantes que sus habilidades como héroe.

El siguiente cuadro muestra, a modo de síntesis, la evolución del personaje por décadas en función de los acontecimientos sociopolíticos en Estados Unidos.

Cuadro 1. Carácter de las aventuras de Batman en su contexto histórico

Época	Años 40	Años 50	Años 60	Años 70	Años 80	Años 90	2000-2016
Carácter Batman	Detective patriota	Aventurero naíf	Héroe pop	Vigilante	Héroe desencantado	Detective atormentado	Héroe traumatizado
Época histórica	II Guerra Mundial	Guerra Fría y peligro nuclear	Desarrollo sociedad consumo	Watergate y crisis petróleo	Liberalismo de Ronald Reagan	Guerra del Golfo y era Clinton	Atentados 11-S y crisis económica

Batman Begins:
Un héroe traumatizado

El análisis de *Batman Begins* marca el inicio del estudio del núcleo de esta tesis: la consideración de la trilogía de Batman de Christopher Nolan como paradigma de las nuevas narrativas de la crisis en el periodo comprendido entre 2001 y 2016. Este film en concreto, y la saga en general, se presenta como un ejercicio de acción con elementos de cine negro clásico en el que es posible rastrear la pista de algunos de los temas, dudas, inquietudes y problemáticas que anidaron en la sociedad estadounidense, y también en buena parte de Occidente, tras los atentados del 11S.

La adscripción de la película a un género popular, la acción superheroica, es una característica básica de las nuevas narrativas de la crisis en el siglo XXI. Esto es, las superproducciones comerciales que emplean la figura retórica de la metáfora o la evocación para tratar de explicar el momento histórico presente. Los estudios clásicos sobre cine, historia y sociología de Marc Ferro, Pierre Sorlin o Robert Rosenstone enseñan que el séptimo arte es siempre un producto cultural de su época y que, por tanto, ésta deja huellas implícitas o explícitas de su contexto en el contenido del film.

En el Hollywood que amaneció tras los atentados esta impronta histórica se hizo

patente no solo en los filmes que abordaron directamente los hechos, sino también en las películas de entretenimiento que en apariencia resultaban más blancas e inocuas. Si en los años treinta y cuarenta la Gran Depresión penetró en el cine negro y gansteril, y en los años setenta y ochenta el cine de conspiraciones evocó los escándalos de Nixon, en los últimos quince años el cine de superhéroes ha sido uno de los vehículos narrativos fundamentales para expresar el sentir de nuestro tiempo. No el único, pero sí el que ha llegado a más público de todo el mundo. Los superhéroes son un éxito de taquilla asegurado.

Hay dos razones que explican esta permeabilidad del cine de superhéroes hacia los motivos y consecuencias de la crisis política, económica, social y cultural que se desató tras la caída de las Torres Gemelas. La primera es la recurrencia en ambos ámbitos –ficción y realidad– de un elemento trágico común: un trauma de proporciones colosales. Los ataques terroristas perpetrados por el radicalismo islámico provocaron una huella indeleble en los ciudadanos que los sufrieron, primero en Estados Unidos y luego en otras naciones, España incluida. Del mismo modo, en cómics y películas de superhéroes la conversión de un tipo normal en una figura extraordinaria es precedida por la ocurrencia de un terrible suceso. Un trauma exige una reparación.

La segunda razón, y en este punto se sigue la tesis de Joshua C. Feblowitz en su artículo *The Hero We Create: 9/11 & The Reinvention of Batman* (2009), es la existencia en ambos ámbitos de un enfrentamiento entre fuerzas contrarias del que emanan visiones opuestas sobre conceptos como justicia y libertad.

El pequeño Bruce Wayne, Batman de mayor, asiste horrorizado al asesinato impune de sus padres. ¿No es este episodio atroz su 11S particular? Pues con la muerte de sus progenitores desaparece un mundo entero, la infancia, codificado por un sentimiento de seguridad e invulnerabilidad que ya jamás recuperará el único heredero de los Wayne. Esa misma incertidumbre caló en la sociedad americana y en Occidente cuando los atentados pusieron de manifiesto que nadie, en ningún lugar, nunca, podía sentirse a salvo de un ataque. A ese estado de ansiedad se refiere acertadamente Slavoj Žižek como “vivir en el final de los tiempos” (2011).

A partir de esta interpretación de Batman como un héroe traumatizado se aborda el análisis de *Batman Begins*. En primer lugar este análisis se fija en la génesis del

proyecto y en sus principales referentes estéticos y dramáticos en cine y cómics. En segundo lugar se identifican sus personajes y tramas más importantes a fin de estudiar cómo estos, en relación directa con el contexto de producción, incorporan algunas preocupaciones significativas de la crisis. Y en tercer lugar se estudia la visión que propone Christopher Nolan de Batman como héroe y mito del siglo XXI, diferenciándolo de otras versiones anteriores a partir de unas señas de identidad concretas que lo apegan a la realidad del momento. La pregunta clave que cabe hacerse en este sentido es: ¿se trata de un justiciero o de un verdugo?

7.1. Génesis de la película

En 2003, y ante el éxito de las dos primeras adaptaciones de Spider-Man y de los X-Men, Warner se planteó retomar la franquicia de Batman para aprovechar el tirón comercial del cine de superhéroes. La anterior saga que inició Tim Burton con *Batman*, en 1989, fue decreciendo en calidad artística e impacto en taquilla hasta el fiasco definitivo de *Batman & Robin*, en 1997, que certificó el final de la serie con una triste recaudación mundial de 238 millones de dólares (www.boxofficemojo.com). Seis años más tarde el renacer de las películas superheroicas brindaba una nueva oportunidad de ver en pantalla al caballero oscuro, de modo que Warner se puso a buscar un director capaz de reinventar a Batman y, de paso, competir con los titanes de Marvel.

Dan Aloni, el agente de Christopher Nolan en Hollywood, le ofreció el proyecto sin estar muy convencido del interés del director de *Memento* por un film de esas características, pues las películas que su representado había realizado hasta el momento eran *thrillers* psicológicos de bajo presupuesto. Para su sorpresa, Nolan aceptó el reto porque una de sus películas favoritas era el *Superman* de Richard Donner, así que un nuevo film de Batman le ofrecía la ocasión de acercarse a la sensibilidad filmica de uno de sus maestros.

¿Qué elementos de esa película le fascinaban? Lo aclara el propio Nolan en una entrevista concedida a *The Hollywood Reporter* con motivo del décimo aniversario del estreno de *Batman Begins*. “Tenía muy claro que pese a la brillantez del Batman de Tim Burton, que fue un éxito mundial, nunca se había contado el origen del personaje; nunca

se había hecho una película épica ambientada en un mundo real” (Feinberg, 2015). En efecto, el Superman de Donner tenía la virtud de presentar a un superhombre, el más poderoso de todos los héroes de cómic, en un mundo reconocible y cercano, habitado por personas comunes afectadas por problemas corrientes.

Nolan, como dijo a su representante en 2003, quería trasladar ese concepto al universo mítico de Batman para crear una “pieza cinematográfica de acción parecida a los *blockbusters* de acción modernos (...), realista y creíble” (Feinberg, 2015). Entonces nadie hablaba en la industria de *reboot* (en inglés, ‘relanzamiento’), pero esa voluntad de imprimir un sello realista a una ficción superheroica creó un modelo que no tardarían en copiar otros estudios. El *reboot* de James Bond, *Casino Royale* (*Casino Royale*, Martin Campbell, 2006), o el de *Star Trek*, titulado *Star Trek* (*Star Trek*, JJ. Abrams, 2009), son ejemplos de visiones realistas de unos ámbitos ficticios que hasta entonces lindaban lo increíble o lo fantástico.

El Batman de Nolan, como el Superman clásico de 1978, debía basar su eficacia en la introducción de un hombre extraordinario en un mundo ordinario. Y alrededor del héroe, interpretado por Christian Bale, un reparto de actores veteranos que otorgara verosimilitud y firmeza a las hazañas del enmascarado. También en este punto Nolan siguió las enseñanzas de Donner. Donde éste colocó a Marlon Brando, Jackie Gleason y Glenn Ford, aquél llamó a Liam Neeson, Morgan Freeman, Michael Caine y Tom Wilkinson.

7.2. Una historia de origen: El héroe de las mil máscaras

Una historia de tono realista y creíble sobre el origen de Batman. Esa fue la idea y el concepto que presentó Christopher Nolan a los estudios Warner para revitalizar la saga del Hombre Murciélago. En cierto modo, a partir del renacimiento del cine de superhéroes con el estreno de *X-Men*, todas las primeras partes de una saga basada en personajes de cómic, no importa si hablamos de los propios Mutantes, de Spider-Man, de Daredevil, de Hulk o de los Vengadores, han sido lo que podríamos llamar ‘historias de origen’. Esto es, ficciones que primero presentan al tipo corriente que está llamado a ser un titán y luego muestran sus hazañas al servicio del bien, enfrentándose a una

amenaza -un villano- que representa la némesis de los ideales heroicos.

El Superman de Donner dedica 35 minutos a introducir la historia de Kal-El, el último hijo de Krypton, que viaja a la tierra siendo un bebé para criarse entre los humanos. El Spider-Man de Raimi es más generoso, con nada menos que 42 minutos centrados en la vida como adolescente de Peter Parker, alias Spider-Man, que decide combatir el crimen cuando unos ladrones asesinan a su tío Owen. También el Batman de Tim Burton relata el asesinato de los padres de Bruce Wayne, si bien lo hace en un breve *flashback* que apenas distrae la atención del espectador de la fábula gótica que construye su director.

Otro film inspirador para Nolan, y no es casual tratándose de una de sus películas de cabecera, fue *La guerra de las galaxias*, cuyo guion escribió George Lucas con un ejemplar de *El héroe de las mil caras* bajo el brazo, como confirmó el propio ‘padre’ de Luke Skywalker en la serie documental *Joseph Campbell y el poder del mito* (*Joseph Campbell and the Power of Myth*, Bill Moyers, 1988). Luke, como Batman y como Superman, es un huérfano que aprende a canalizar su poder para combatir el mal y reestablecer el equilibrio cósmico entre las fuerzas luminosas y las oscuras.

Parece evidente, por tanto, que el primer film de cada una de las sagas de héroes que hoy se estrenan, con más o menos minutos de metraje, se preocupa por contar el origen del mito heroico que entrega su vida a luchar contra las fuerzas del mal. Esta estrategia narrativa se antoja pertinente para familiarizar al público con el personaje de turno, y es habitual en películas y tebeos. Pero, sobre todo, las ‘historias de origen’ responden a un patrón mítico que definió y sistematizó Joseph Campbell en su conocido estudio *El héroe de las mil caras*, en el que aplica los postulados del psicoanálisis, y en particular de la escuela de Carl Gustav Jung, a las mitologías.

Al cabo de estudiar centenares de historias de distintas culturas, el autor concluyó que la mayoría de leyendas y mitos de nuestro mundo comparten una serie de elementos dramáticos comunes que las hacen reconocibles y entendibles por cualquier persona, en cualquier rincón del globo, desde los mitos polinesios o griegos hasta las leyendas africanas y los cuentos de hadas.

Campbell categorizó esas constantes en un itinerario que denominó “la aventura

del héroe” (Campbell, 2006: 53) y que, desde su enunciación, ha sido una fuente constante de inspiración para guionistas de cómics y cineastas. Acaso sin saberlo, Campbell esbozó el esqueleto ficcional de centenares de tebeos y películas que, a lo largo del siglo XX, se dedicaron a contar la partida, la iniciación, la apoteosis (en griego, ‘frente a los dioses’) y el regreso a casa que caracterizan las aventuras de sus héroes.

A continuación se propone un estudio del personaje de Batman en la primera película de Nolan a partir de la correspondencia del guion con el itinerario mítico y psicoanalítico fijado por Campbell. Partida, iniciación y regreso a casa son las tres fases de la aventura primordial, a las que cada autor añade después los elementos que considera precisos para tratar de conferir cierta originalidad a su propuesta. Cuando Nolan apuntó el Superman de Donner como referente principal de su Batman traumatizado, no estaba sino reivindicando una de las formulaciones filmicas más perfectas de las lecciones de Campbell.

Gran parte de estas narraciones arrancan con una “ligereza –aparentemente accidental– (que) revela un mundo insospechado y el individuo queda expuesto a una relación con poderes que no se entienden correctamente” (Campbell, 2006: 54). Sucede en el caso Batman cuando asesinan a sus padres. Parafraseando a Freud, “un error puede significar un destino que se abre” (Campbell, 2006: 54).

7.2.1. La partida

La arquitectura del guion de David S. Goyer y Christopher Nolan reproduce paso a paso, aunque no lo presenta en orden cronológico, el marco narrativo de las aventuras iniciáticas de otros tantos héroes de ficción. Desde los tiempos de Aquiles, Heracles y Odiseo, todo héroe que se precie de serlo abandona su hogar para después, tras sufrir las más diversas aventuras y vicisitudes, volver a casa convertido en un individuo extraordinario, un “héroe transformado” (Campbell, 2006: 283), cuyo ejemplo moral sirve de guía a su pueblo o comunidad. La primera fase de la aventura, en consecuencia, es la partida, la salida al mundo exterior, que a su vez engloba tres etapas de carácter aleccionador.

7.2.1.1. La llamada de la aventura

Las primeras escenas de *Batman Begins* muestran a Bruce Wayne (Christian Bale) preso en una remota cárcel situada en lo que parece ser Corea del Norte. La violencia y la degradación del lugar condicionan un día a día marcado por las peleas y la supervivencia. Tras un enfrentamiento con varios reclusos, Bruce da con sus huesos en una celda de castigo. Es aquí, en la oscuridad de un ámbito que podría ser el equivalente a las cuevas de los relatos míticos, donde Bruce siente la llamada de la aventura por boca de Ducard (Liam Neeson), heraldo de una insólita organización, La Liga de las Sombras, que se dedica desde tiempos inmemoriales a la erradicación de la injusticia.

Para Bruce, que ha terminado encarcelado tras meses huyendo de sí mismo y de su pasado, incluso recurriendo al robo para alimentarse, Ducard es lo que Campbell tipifica como el “mensajero” (2006: 54), una figura reverencial que provoca en el futuro Batman lo que los místicos denominaron “el despertar del yo” (Campbell, 2006: 55). Ducard alienta en Bruce la llamada de la aventura apelando a la búsqueda de justicia de éste tras el asesinato de sus padres. “Busco combatir la injusticia. Lograr que el miedo se vuelva contra los que se ceban en los que temen”, declara el heredero de los Wayne.

Ducard le presenta La Liga de las Sombras como la oportunidad idónea para cumplir ese objetivo. Pero antes Bruce deberá entrenarse para trascender lo meramente humano y convertirse, en palabras de Ducard, “en un símbolo, en una leyenda”. Al principio Bruce se muestra dubitativo, flirteando así con esa “negativa a la llamada” (2006: 61) que observó Campbell en algunos mitos y cuentos populares en los que el presunto héroe renuncia “a lo que cada quien considera como su propio interés” (2006: 62). Ese Wayne rebelde llega a desdeñar los fines de la organización de Ducard al considerar a sus miembros unos simples “justicieros”. A lo que Ducard responde: “Un justiciero es un hombre perdido en su afán de satisfacción personal. Puede acabar con él o encerrarle. Pero nosotros somos más que hombres”. De este modo, con la promesa de ser algo más que un hombre, convence Ducard a Bruce de ingresar en la Liga, disipando de paso una negativa que no es sino el último intento de Bruce por seguir estancado en la inmadurez de su primera juventud.

7.2.1.2. La ayuda sobrenatural

El camino que se abre entonces ante los ojos de Bruce Wayne debe conducirlo a un conocimiento de sí mismo en el que nuestro héroe precisa, en primer término, de la llamada “ayuda sobrenatural” (Campbell, 2006: 70). El análisis de Campbell observa que ésta suele encarnarse en figuras venerables -ancianos o viejecitas- que regalan al héroe uno o varios amuletos que le ayudarán a combatir contra su “dragón” particular. Nolan y Goyer se distancian parcialmente de la aventura canónica dividiendo esta figura en dos personajes que socorren a Bruce en dos momentos distintos. Hablamos del propio Ducard y de Lucius Fox (Morgan Freeman), un ejecutivo de Empresas Wayne.

En el arranque de la aventura, Ducard proporciona a Bruce una extraña flor de color azul que debe servirle de guía y protección en su camino al castillo donde se oculta la Liga de las Sombras, dirigida por un tal Ra’s al Ghul -luego descubriremos que es el propio Ducard-, una figura misteriosa, tan vieja como el mundo, que ha visto la caída de varias civilizaciones. Tan insólita planta es una guía porque solo crece en las montañas donde viven y se entrenan los miembros de la Liga; es decir, marca la senda por la que debe transitar Bruce. Y también obra como talismán protector porque sus hojas tienen el poder de conectar varias dimensiones, humanas y físicas.

Más adelante, cuando Bruce comienza a actuar como Batman, irrumpe en su ayuda Lucius Fox, director del Departamento de Ciencias Aplicadas de Empresas Wayne. Fox, viejo amigo del padre de Bruce y exmiembro de su junta directiva, suministrará al señorito Wayne el material y las armas necesarias para convertirse en el Caballero Oscuro, erigiéndose así en un segundo guía o maestro encargado de facilitar a Bruce el cumplimiento de su destino. El Batmóvil, el traje de Batman y el resto de *gadgets* que emplea el Murciélago de Gotham trascienden de esta manera su condición de objetos materiales para convertirse en amuletos sobrenaturales. Es cierto que no reúnen poderes extraordinarios, pero su función es análoga a la de, por ejemplo, el sable de luz de Luke Skywalker o los cristales de luz que Jor-El, el padre de Superman, oculta en la pequeña nave que conduce a su hijo a la Tierra.

7.2.1.3. El cruce del primer umbral

Toda vez que el héroe ha aceptado la llamada de la aventura y ha recibido la ayuda sobrenatural, dirige sus pasos al llamado cruce del primer umbral (Campbell, 2006: 77), el punto que separa el mundo real y conocido del de las fuerzas extrañas de lo pretérito. Decenas de relatos míticos hablan de bosques, desiertos, mares o montañas como escenarios de esta primera prueba que debe superar el protagonista de la aventura. En muchos casos, además, dichos lugares están protegidos o custodiados por figuras deíficas que son vistas como seres tenebrosos por los demás habitantes del lugar. Campbell menciona al dios arcádico Pan como ejemplo recurrente de esta clase de criaturas que representan los misterios de la vida “fuera de la zona protegida por los límites de la aldea” (Campbell, 2006: 80).

Ra's al Ghul es el Pan de la partida en *Batman Begins*. Su morada, en lo alto de las Montañas del Norte, es la cima del primer umbral que debe conquistar Bruce. Un territorio helado, sembrado de glaciares y nieves perpetuas, que antes parece un escenario de *El señor de los anillos* que un entorno de nuestro mundo. A pie y sin más guía que la flor azul y las ambiguas indicaciones de algunos habitantes del lugar, Bruce asciende penosamente hasta la residencia del líder de la Liga de las Sombras y sus siniestros miembros comandados por Ducard.

El tránsito hacia el castillo simboliza la penetración en un nuevo mundo no exento de peligros pero a cuyo término el futuro héroe espera le sea dada una revelación. Las fatigas del camino -Bruce pasa frío, hambre y otras privaciones- son el peaje preciso para merecer la iluminación y salir transformado de la experiencia. Que en *Batman Begins* este primer umbral sea un macizo rocoso evoca un motivo conocido en la mitología griega. Nos referimos a las Rocas Simplégades, dos islas volcánicas del mar Euxino que impedían el paso a los navegantes, hasta que Jasón y sus argonautas las franquearon y desde entonces la vía quedó libre para otros aventureros (García Gual, 1996: 134). Solo los héroes, como Batman o Jasón, están llamados a cruzar los más peligrosos umbrales.

7.2.1.4. El vientre de la ballena

El viaje exterior del héroe hacia el primer umbral a menudo tiene su continuación en un viaje interior hacia “una esfera de renacimiento” (Campbell, 2006: 88) cuya imagen simbólica más reconocida es un vientre, real (el de un animal) o figurado (un templo). Otro mitólogo contemporáneo a Campbell, Karl Kerényi, autor de *Los héroes griegos* (1958), cita un relato de Heracles en Troya, correspondiente a la *Odisea*, como arquetipo de esta deglución por las fuerzas de lo desconocido.

Habiéndose detenido en la ciudad de Troya, Heracles tiene conocimiento de que una bestia marina, mandada por Poseidón, está asolando la ciudad. El rey ha dispuesto que su hermosa hija, Hesíone, sea sacrificada para saciar la sed de tan funesta criatura, pero Heracles corre a la playa a salvarla a cambio de un premio. El héroe se arroja a las fauces del monstruo, lo degüella y a continuación sale de su vientre (Kerényi, 2009: 184-185).

La tradición cristiana adaptó esta lección en la historia del profeta Jonás y la ballena, y también en las experiencias de los creyentes que son vivificados en el interior de los templos, donde son enfrentados a experiencias de vida y muerte (Campbell, 2006: 89). Precisamente hasta un templo-fortaleza llega Bruce Wayne en *Batman Begins*. Un lugar inhóspito y terrible, hogar de la Liga de las Sombras, del que Bruce termina escapando con la misma violencia que Heracles mostró al reventar el interior del monstruo poseidónico. Esta “forma de autoaniquilación”, como la denominó Campbell (2006: 89), es signo de la decisión y el coraje que define a los héroes, los únicos capaces de llevar a cabo tan terrible tarea.

Cuando Bruce descubre que Ra's al Ghul es en realidad un demente, no tiene otro remedio que huir de su morada empleando la fuerza. Por este motivo se enfrenta al propio Ra's y a sus secuaces, los derrota e incendia su casa. El fuego purificador de este acto es símbolo de ese renacimiento que mencionábamos al principio de este capítulo. Tras pasado el primer umbral, Bruce se adentra en el ‘interior de la ballena’ -la casa de Ra's al Ghul- para destruir al monstruo -el propio Ra's- que atemoriza la región y así salir purificado y transformado de la experiencia. El heredero de Thomas Wayne entra en el templo de la Liga de las Sombras como Bruce Wayne y sale convertido en el héroe Batman.

7.2.2. La iniciación

La entrada y cruce del primer umbral no es sino la antesala de la fase más emocionante de la aventura del héroe: las pruebas de iniciación. Emocionante, porque el aventurero entra en acción y protagoniza una serie de trabajos destinados a poner a prueba su valor y coraje, su voluntad de supervivencia ante la muerte. Son las “tareas difíciles” que tuvo que desarrollar Psique para recuperar el afecto de su amante, Cupido, o los retos que afrontó Jasón para recuperar el Vello de Oro (Kerenyi, 2009: 265).

7.2.2.1. El camino de las pruebas

Cuando Bruce Wayne accede al palacio-templo de Ra's al Ghul queda bajo la guía y protección de Ducard, quien le somete a un fatigoso y duro entrenamiento dirigido a convertirlo, como ya se dijo, en algo más que un hombre. Bruce desea aprender a infundir miedo a sus enemigos, y Ducard es su maestro en ese camino de perfección física y psicológica. “Para manipular los miedos de los otros, antes tienes que aprender a controlar los tuyos”, le dice Ducard al futuro Batman, verbalizando así el objetivo principal de las pruebas que debe superar Bruce en la morada del líder de la Liga de las Sombras. Porque si el cruce del primer umbral revela la voluntad de transformación del héroe, el camino de las pruebas pone de manifiesto su voluntad de actuar. “La voluntad lo es todo; la voluntad de actuar”, afirma Ducard durante uno de los entrenamientos.

Como observa Campbell, el reto de las pruebas es a menudo la parte más apreciada de los mitos por ese carácter dinámico y épico que adquiere el hecho de poner a prueba los límites de uno mismo (2006: 94-95). También, añadimos, porque en esta fase el héroe perfila sus nuevos atributos y define su nueva personalidad, más iluminada, más perfecta, más próxima a los dioses.

Nolan y Goyer no ‘castigan’ a su personaje con doce trabajos tan extenuantes como los que soportó Heracles, pero las pruebas a las que le someten tienen el mismo carácter aleccionador e instructivo. Este aprendizaje a través del padecimiento caló profundamente en la literatura mística. En concreto conformó la segunda etapa del Camino, la de “purificación del yo”, cuando los sentidos están “humillados y limpios” y

las energías e intereses “concentrados en cosas trascendentales” (Campbell, 2006: 96).

Dos son las pruebas definitivas, o mayores, que afronta Bruce en *Batman Begins*. La primera consiste en la superación del miedo mediante un enfrentamiento ritual contra Ducard. “Para vencer el temor debes convertirte en él”, le dice Ducard. Este desafío tiene un componente sobrenatural, ya que Bruce necesita entrar en un estado superior de consciencia para luchar contra su maestro, que en esa dimensión alucinada encarna la expresión simbólica de su temor a los murciélagos. La flor azul que Bruce portó hasta la fortaleza de Ra’s al Ghul, preparada según un rito ancestral, es el catalizador mágico que le permite superar la realidad física y franquear el umbral de la percepción común. En ese nuevo ámbito psíquico, maestro y discípulo libran una batalla que termina con la feliz victoria de Bruce.

La segunda prueba expone a Bruce a un caso de ajusticiamiento extremo y radical. Dominado su miedo, es hora de comprobar su lealtad a la Liga de las Sombras. Un reto supremo que pasa por la ejecución a sangre fría de un presunto asesino. “No soy un verdugo”, observa Bruce ante Ducard. “Los criminales se aprovechan de la indulgencia de una sociedad comprensiva”, le recrimina su maestro. Nolan y Goyer introducen así uno de los dilemas más interesantes de la película, y que desarrollaremos más adelante, el de la oposición entre una justicia basada en la venganza y una justicia basada en la ley. No por casualidad, uno de los debates más interesantes surgidos tras el 11S.

Bruce no es un asesino, aunque comparta parcialmente el espíritu justiciero de la Liga, por eso no solo libera al preso, sino que se enfrenta a Ducard y a sus letales secuaces, derrotándolos y quemando su casa. Las llamas, elemento simbólico desde los mitos sumerios (Campbell, 2006: 102), ponen fin a la iniciación del héroe y marcan el comienzo de una nueva etapa en su aventura. El hombre que fue Bruce ya está listo para ser el símbolo que necesita Gotham.

7.2.2.2. El encuentro con la diosa y la tentación de la mujer

El personaje de Rachel Dawes (Katie Holmes), amiga de la infancia de Bruce y ahora ayudante del fiscal del distrito de Gotham, reúne en su persona dos motivos

clásicos de la aventura heroica tal y como la formuló Campbell. El “encuentro con la diosa” (Campbell, 2006: 104) y la “tentación de la mujer” (Campbell, 2006: 114) se funden en un solo rol que representa para Bruce Wayne tanto el amor materno perdido como la promesa de un amor sexual consumado. En numerosos mitos antiguos, el premio final del aventurero consiste en su matrimonio con una diosa o una mujer de facultades portentosas. Tiene su lógica cósmica, puesto que la figura femenina, en cualquier cultura, es signo por antonomasia de la naturaleza, la vida y la fertilidad. Y también su razón de ser narrativa, pues qué mejor destino para el héroe que la unión con su amada.

Nolan y Goyer, sin embargo, introducen una variación interesante al condenar a Bruce a una soledad en la que el amor es solo una quimera; un detalle, por otra parte, habitual en los tebeos del Murciélago. La disyuntiva es trágica. Rachel ama a Bruce, no a Batman, pero ahora Gotham necesita más al héroe que al hombre. Y Bruce ama a Rachel, no a la arrojada fiscal en que se ha convertido, pero ahora la ciudad precisa de ciudadanos valientes que, como ella, se enfrenten a los criminales. Anulada cualquier oportunidad para el amor carnal y físico, resta entre ambos personajes una admiración mutua que recuerda las sublimaciones amorosas de los antiguos héroes griegos hacia las diosas del Olimpo, y viceversa.

“Quizá cuando todo haya acabado y Gotham no necesite más a Batman”, le dice Rachel a Bruce en los compases finales del film. Ese quizá, improbable en medio de las ruinas de la mansión Wayne, es en realidad una despedida simbólica de aquella infancia lejana y feliz que los dos compartieron cuando Gotham era una ciudad próspera y la sombra del crimen era un tormenta lejana.

Rachel, como moderna Atenea, funciona además como guía luminosa en el camino de perfección de Bruce / Batman. Es ella, con su ejemplo de abnegación y entrega en el departamento de justicia de Gotham, quien le enseña la diferencia entre la venganza y la justicia. “La justicia es armonía y la venganza, satisfacción”, le dice a Bruce cuando éste le confiesa que ha estado a punto de matar al asesino de sus padres. Y añade, tras un sonoro bofetón a Bruce: “¿Qué va a ser de Gotham si la gente buena no actúa?”. Rachel, pues, es la expresión de dos ideales que iluminan la aventura iniciática de Batman: el amor deífico, inalcanzable por su pureza, y la justicia blanca, difícil de

alcanzar en una ciudad tan corrompida como Gotham.

7.2.2.3. La reconciliación con el padre

En la lectura psicoanalítica de los mitos que propone Joseph Campbell ocupa un lugar destacado la figura del padre del héroe, que puede ser un dios (Zeus en el caso de Heracles) o un mortal (Esón en el caso de Jasón). Aunque el principal referente del mitólogo americano es Carl Gustav Jung, en este punto dirige su mirada hacia Sigmund Freud, autor de la teoría del complejo de Edipo, según la cual los niños desarrollan inconscientemente deseos ambivalentes de amor y odio hacia sus progenitores (Tubert, 2000). Jung, curiosamente, desarrolló la teoría del complejo de Elektra, por la que las niñas desearían carnalmente a sus padres. Freud negó esta idea de Jung, y Campbell parece que también.

Desde esta perspectiva, afirma el autor de *El héroe de las mil caras*, en toda aventura late el deseo de matar al padre y ocupar su lugar (2006: 128-128). No en sentido literal, al menos en todos los casos, sino en sentido figurado, pues Campbell entiende que la influencia paterna es en ocasiones una pesada losa de la que el aventurero debe despojarse para cobrar su verdadera personalidad y encontrar su lugar en el mundo.

Le ocurre a Batman, pese, o precisamente por, ser un personaje cuyo trauma principal es haber sido testigo del violento asesinato de sus padres. “Yo no soy como mi padre”, repite insistentemente Bruce a Alfred (Michael Caine), el mayordomo de la mansión Wayne, cada vez que éste trata de recordarle que debe un respeto a la memoria de Thomas Wayne. “Su nombre es lo único que nos queda”, le contesta Alfred.

La lucha de Bruce / Batman contra la injusticia es también, en este ámbito analítico, la de un hijo que trata de superar la muerte de sus padres. Alfred y Rachel esperan que Bruce honre la memoria de la familia, pero éste ni puede ni quiere seguir el camino de su progenitor, un eminente doctor y empresario que trajo la prosperidad a Gotham. Su peregrinaje es otro bien distinto, el de un alma torturada que debe abrazar la oscuridad con el propósito de que algún día otros individuos como su padre recojan el testigo de la verdadera justicia. Rachel, por ejemplo, o Harvey Dent, el fiscal

protagonista de *El caballero oscuro*.

Siendo un hombre de acción, un héroe enmascarado, Batman traiciona el espíritu pacífico y conciliador de su padre. Pero este acto, paradójicamente, es también el que le permite reconciliarse con su memoria, pues “la voluntad de actuar” que le inculcó Ducard es la vía a través de la cual ha podido cumplir la última voluntad de su padre antes de morir: “Bruce, no tengas miedo”.

7.2.2.4. Apoteosis

La apoteosis o triunfo final del héroe supone el punto culminante de su aventura iniciática (Campbell, 2006: 139). Es el clímax de la acción en los mitos ejemplares que, como Batman, buscan a la vez una transformación personal –el tránsito de un simple mortal a un individuo extraordinario, de hombre a símbolo– y la redención íntima –la catarsis del asesinato de sus padres–. En el sentido griego original, la apoteosis también significaba una deificación que implicaba la conversión de los héroes en constelaciones (como Perseo o Andrómeda). Es decir, su elevación a los cielos. La señal luminosa de Batman podría tener este significado.

La llamada de la aventura, la ayuda sobrenatural, las pruebas, la irrupción de la diosa y la reconciliación con el padre anteceden el momento más esperado de la narración mitológica, por sus protagonistas, los héroes, y por quienes tienen conocimiento de ella, los atentos lectores o espectadores.

En numerosos cuentos y relatos, independientemente de la cultura y el contexto, este hito suele asociarse casi indefectiblemente con la derrota del dragón o cualesquiera otra criatura tenebrosa que amenaza el mundo de los mortales. Es la muerte de la Medusa, la caída del Minotauro, la agonía de Smaug, el fin de Darth Vader.

En *Batman Begins*, Ra's al Ghul es el gran mal que se cierne sobre los ciudadanos de Gotham. Pues el líder de la Liga de las Sombras, lejos de morir entre las llamas de su palacio, sobrevivió y tramó un plan para hundir la ciudad en el caos, como ya hiciera en el pasado con Roma y Constantinopla. A esas alturas de la película Batman ya sabe que Ducard es Ra's al Ghul, de modo que su ‘dragón’ particular resulta ser la

misma persona que su maestro. Un giro de guion interesante con el que Nolan y Goyer funden dos motivos míticos en uno solo y convierten la aventura en un juego metateatral de máscaras e identidades.

El doctor Jonathan Crane (Cillian Murphy), alias El Espantapájaros, y el jefe mafioso Carmine Falcone (Tom Wilkinson) son los aliados de Ra's al Ghul para llevar a cabo su maligno plan en Gotham. Su derrota previa avisa al público del final que le espera al cabecilla de la Liga, y podemos considerarla como otra prueba más de superación para el héroe. Igual que antes de vencer a Medusa, Perseo atraviesa la laguna Estigia, así Batman prueba su fuerza y coraje con Crane y Falcone antes de luchar contra Ducard / Ra's al Ghul. El fin de éste acontece al estrellarse el tren de Gotham en que viaja junto a Batman. “No tengo que matarte, pero tampoco tengo que salvarte”, le dice Batman a Ducard antes de dejarlo precipitarse al abismo a bordo del convoy.

Es un final simbólico en el que coinciden dos singularidades. El tren es el mismo que mandó construir en el pasado Thomas Wayne para las clases desfavorecidas de Gotham, por lo que su destrucción es otro signo de la muerte y reconciliación de Bruce con su padre. Y el óbito de Ducard, ‘dragón’ y maestro de Bruce, significa la superación de un concepto de justicia, el basado en la ira y la venganza, que solo conduce al dolor, el caos y la aniquilación. “La ira te confiere un gran poder, pero también puede destruirte”, le dice proféticamente Ducard a Bruce mientras ambos entrenan juntos en las montañas. En efecto, la ira acaba liquidando a Ducard, que se muestra así ante el público como el justiciero perverso en que podría haberse convertido Bruce Wayne.

Campbell finaliza la etapa de iniciación con lo que denomina “la gracia última” (2006: 159), o la dádiva que otorgan los dioses al héroe tras la culminación de su aventura. Este don maravilloso puede ser la inmortalidad, la deificación o el amor de una mujer. No apreciamos este motivo como tal en *Batman Begins*, a menos que consideremos la muerte de Ducard como una última lección moral a Bruce. La constatación última de que la auténtica justicia radica en la ley y en la armonía, no en la vendetta personal de un matarife a sueldo que únicamente busca satisfacer sus más bajos instintos.

7.2.3. El regreso

Toda partida, generalmente, implica un regreso. En el caso de los mitos, el héroe que un día abandonó su hogar respondiendo la llamada de la aventura, cuando termina con éxito su periplo y alcanza la gloria, debe decidir el momento adecuado de volver a casa. Este viaje de retorno suele dar pie al comienzo de otra aventura maravillosa, pero esta vez el protagonista no es el individuo inseguro y primerizo que afrontó las pruebas de iniciación, sino que por el contrario es un héroe transformado -en guerrero, en santo, en dios, en salvador- que conoce su misión y su lugar en el mundo (Campbell, 2006: 179).

La *Odisea* de Homero, que relata el regreso de Odiseo a Ítaca tras la guerra de Troya, es quizá el mito occidental más significativo, e imitado, sobre la vuelta del héroe al hogar. Un regreso que no está exento de desafíos y peligros y que, en este caso, curiosamente, dura más tiempo que la aventura inicial que anima a Odiseo a dejar atrás su patria y su familia. Homero, al andar lo desandado por su protagonista, cierra un círculo simbólico que evoca el ciclo de la vida. Batman, un Odiseo moderno que busca permanentemente volver a la seguridad del hogar perdido de sus padres, seguirá sus pasos.

7.2.3.1. La negativa al regreso

En *Batman Begins*, probablemente para huir de la narración cronológica o lineal de las historias convencionales, el guion de Nolan y Goyer plantea el retorno definitivo de Batman a Gotham a mitad de metraje. Así, su reencuentro con Alfred y Rachel se presenta antes como una prueba de madurez vital, esto es, el enfrentamiento con su pasado traumático, que como la culminación de su experiencia transformadora en el castillo de Ra's al Ghul bajo la tutela de Ducard.

Decimos definitivo porque previamente se produce lo que Joseph Campbell denominó “la negativa al regreso” (Campbell, 2006: 180). En su estudio clásico, el mitólogo observó que, a menudo, algunos relatos niegan al héroe el viaje de vuelta bien porque el aventurero decide permanecer en el mundo divino, bien porque muere o bien porque elige el olvido eterno. Esta última postura, al autoexilio voluntario, es la

situación en la que nos encontramos a Bruce Wayne al principio de la película, cuando está encerrado en una prisión sin más horizonte que la supervivencia, puesto que en Gotham “solo hay dolor y malos recuerdos”.

Es Ducard, su maestro y antagonista, quien le anima a retornar convertido en algo más que un hombre: una leyenda, un símbolo, una idea, un concepto. La película, y esta es otra de sus peculiaridades narrativas, muestra en un *flashback* un intento anterior de regreso de Bruce a su ciudad natal. Siendo tan solo un estudiante universitario, el heredero de la mansión Wayne vuelve unos días a Gotham para asistir al juicio en que se delibera la pertinencia de liberar al asesino de sus padres.

Bruce, cegado por la ira, desea asesinarlo a la salida de la vista oral, pero un matón se le adelanta y dispara al criminal. Es entonces cuando el futuro Batman tiene conocimiento, por medio de Rachel, de la figura de Carmine Falcone, el capo mafioso de Gotham, a quien considera culpable de la muerte de sus padres y de la decadencia de la ciudad.

Bruce, inconsciente del peligro, se enfrenta a él en su escondrijo, pero aún es tan solo un muchacho y sale apaleado del local. En ese momento, malherido y frustrado, toma la determinación de abandonar para siempre Gotham. Es así, en una perpetua huida hacia adelante que le lleva incluso a delinquir, como Bruce acaba con sus huesos en la cárcel. De modo que no es una sino dos las negativas al regreso que protagoniza nuestro héroe antes de enfundarse el traje de Batman. Este doble titubeo contribuye a alimentar el suspense del film retrasando la irrupción del Murciélago, pero es también un recurso dramático eficaz que expresa la hondura del trauma de Bruce.

7.2.3.2. La huida mágica

La regla del mito, y es el caso de Batman, indica que el héroe debe volver sobre sus pasos para llevar a su hogar el fruto de su viaje, ya sea éste material –un amuleto de propiedades mágicas– o inmaterial –una revelación o un don sobrenatural– (Campbell, 2006: 181). Bruce Wayne, lo acabamos de ver, se resiste hasta en dos ocasiones a regresar a su Ítaca particular. “Es mayor la ira que el sentimiento de culpa”, le dice a Ducard para tratar de justificarse. Pero finalmente éste le convence de que es preciso

“actuar” porque “hay personas sin decoro contra quienes hay que luchar sin vacilar ni mostrar compasión”.

En los mitos tradicionales, el regreso del héroe a casa podía adoptar la forma de un viaje plácido o de uno minado de obstáculos. Las condiciones dependían de si el protagonista de turno había obtenido sus dones en armonía con las fuerzas divinas, en cuyo caso podemos hablar de un retorno benevolente auspiciado por energías sobrenaturales, o contra la voluntad de éstas, en cuyo caso hay que referirse a una huida.

Los autores de las narraciones se decantaban habitualmente por las fugas, ya que estas constituían una oportunidad extraordinaria para desarrollar nuevos episodios épicos o, incluso, cómicos (Campbell, 2006: 182). Perseo, por ejemplo, huye de las Furias con la cabeza de Medusa en un zurrón (Kerenyi, 2009: 78). Y Jasón, triunfante con el Vellocino de Oro en su poder, escapa del palacio del rey Aetes con la hija de éste, Medea, quien le ayuda a sortear la persecución de su padre (Kerenyi, 2009: 265).

En *Batman Begins* no hay fuerzas sobrenaturales ni deíficas que apoyen o zancadilleen a nuestro héroe, pero el regreso a Gotham de Bruce se produce en contra de la voluntad de Ra's al Ghul / Ducard. De manera que sí parece pertinente hablar de una fuga mágica del castillo de la Liga de las Sombras; más aún si tenemos en cuenta que ambos personajes son la misma figura simbólica, un maestro-guía-villano, y esta trama una venganza que persigue a Batman hasta su propia casa. La lucha del Caballero Oscuro contra Falcone o El Espantapájaros, por tanto, puede interpretarse como un hito más de su huida frente a su antiguo mentor. En el marco de la historia de Perseo, ambos criminales serían las Furias que pretenden capturar a Batman.

7.2.3.3. El cruce del umbral del regreso y la posesión de los dos mundos

De igual manera que la partida empuja al héroe a traspasar la frontera entre el mundo humano y el divino, el regreso a casa supone volver a cruzar ese quicio que divide las dos esferas de la existencia (Campbell, 2006: 200). El retorno, sin embargo, no implica tanto una aventura física como espiritual, puesto que la conquista definitiva de ese umbral es la comprensión por parte del héroe de que ambos mundos son en realidad uno solo. Y lo que es más trascendente para la asimilación del mito: el

aventurero ha aprendido a dominarlos y tiene la facultad de ir y venir entre ellos cuando quiera (Campbell, 2006: 210).

“El reino de los dioses es una dimensión olvidada del mundo que conocemos. Y la exploración de esa dimensión, ya sea en forma voluntaria o involuntaria, encierra todo el sentido de la hazaña del héroe” (Campbell, 2006: 202-203). Así explica Campbell el significado simbólico del regreso al hogar en la aventura mítica. Y así también debemos entenderlo en el caso de *Batman Begins*, por cuanto la habilidad principal que adquiere Bruce Wayne consiste en penetrar las nieblas de la consciencia para dominar sus miedos. “Lo que más teme la gente es lo que no se ve”, le dice Ducard durante un entrenamiento en el que Bruce debe “atravesar las sombras de su mente” para enfrentarse a aquello que más le perturba: la oscuridad, signo pretérito de la muerte.

Las pruebas de iniciación, primero, y el regreso a casa, después, suponen por tanto para Batman la comprensión del ciclo eterno de la vida y la muerte, el Eros y el Tanatos, las fuerzas contrarias que configuran nuestro universo. Bruce, enfrentado prematura y trágicamente a la muerte a causa del asesinato de sus padres, es incapaz de avanzar con paso firme precisamente porque no ha aceptado la inevitabilidad del fin; es un hombre que vive atemorizado.

“Bruce, no tengas miedo”. La última frase de Thomas Wayne ante de fallecer, varias veces en la mente de Bruce a lo largo del film, cobra todo su sentido simbólico cuando el Caballero Oscuro, cual gárgola viviente, observa la ciudad enfundado en su traje de Batman. El hombre es ya un símbolo que tiene la capacidad de adentrarse y dominar los ámbitos de la luz y la oscuridad.

7.2.3.4. Libertad para vivir

La última etapa de la aventura del héroe brinda al público una suerte de conclusión existencial sobre el sentido de la odisea. ¿Cuál es el resultado del pasaje milagroso y del regreso?”, se pregunta Campbell a este respecto (Campbell, 2006: 218). E inmediatamente nos ofrece la respuesta: “La meta del mito es despejar la necesidad de esa ignorancia de la vida efectuando una reconciliación de la conciencia del individuo con la voluntad universal” (Campbell, 2006: 218). Toda vez que el héroe, ya sea Odiseo,

Aquiles, Frodo, Luke o Batman, acepta el orden universal y lo incorpora a su experiencia íntima, en ese preciso momento obtiene el mayor de los dones: la “libertad para vivir” (Campbell, 2006: 219).

Los griegos, que no conocían los principios del psicoanálisis pero sí la fenomenología de la condición humana, concluyeron lo mismo en uno de sus aforismos más logrados y difundidos: “conócete a ti mismo”. Tal es el objetivo y la enseñanza últimos de la primera aventura de Bruce / Batman. Un niño traumatizado por la muerte de sus padres se convierte en un joven asustadizo que rehúsa volver a su hogar para no enfrentarse a los fantasmas del pasado.

En un momento determinado acepta la llamada de la aventura, obtiene ayuda sobrenatural y culmina con éxito las pruebas de iniciación que destierran definitivamente de su psique los miedos de la infancia. A continuación regresa al hogar, conoce a la diosa-mujer y combate contra el mismo mal que acabó con la vida de sus padres, para aprender finalmente cuál es su lugar en el mundo y lo que debe hacer. En definitiva: quien es.

Esta idea entronca con el concepto griego de “conócete a ti mismo”, que propone el misterio de la identidad como reto para todo ser humano. En el caso de los héroes como Batman, todos ellos afrontan la construcción de su propia identidad más allá del mito del destino. Las decisiones y compromisos de los héroes completan la identidad a lo largo del camino, hasta que la identificación con su misión da respuesta al enigma de la identidad.

“El héroe es el campeón de las cosas que son, no de las que han sido, porque el héroe es”, aprecia Campbell (2006: 222). Batman también es, de manera tan rotunda que no podemos dejar de entender al héroe enmascarado como la verdadera identidad de Bruce Wayne, y a éste, en consecuencia, como su humilde alter ego humano.

7.3. Una historia realista: de *Batman: Año uno* a *Blade Runner*

Batman Begins no solo introduce una ‘historia de origen’ sobre el Murciélago de Gotham, sino que además lo hace empleando un tono realista y creíble que potencia la

verosimilitud de la acción y los personajes. Por decirlo de un modo prosaico: el público se cree a Bruce / Batman como rol de ficción y como persona / héroe que podría existir en el mundo real. Esta aproximación a la idiosincrasia del caballero oscuro propicia que la saga de Christopher Nolan se distancie del registro aventurero y fantástico que caracteriza al género de superhéroes, en particular el universo Marvel, para adentrarse en otros caminos narrativos más cercanos a la realidad, como el cine negro, el *thriller* de acción e incluso el terror psicológico.

En la configuración de esta perspectiva se rastreados dos influencias narrativas y estéticas decisivas. Por un lado el cómic *Batman: Año uno*, de Frank Miller (guion) y David Mazzucchelli (dibujo), publicado por DC en 1986. Y por otro la película *Blade Runner* (*Blade Runner*, Ridley Scott, 1982), uno de los títulos favoritos de Christopher Nolan. Como se verá a continuación, Nolan y sus colaboradores extrajeron del tebeo el estilo *noir* así como los personajes y las líneas dramáticas principales que definen la trama de la película, mientras que la cinta de Ridley Scott fue una referencia imprescindible para crear lo que Nolan denomina las “texturas realistas” y la “atmósfera envolvente” del film (Hughes, 2015).

7.3.1. La influencia dramática y temática de *Batman: Año uno*

La relación de Warner con la historia del cómic *Batman: Año uno* se remonta a 1993, cuando el director Joel Schumacher fue contratado por el estudio en sustitución de Tim Burton para continuar la saga de Batman. El cineasta planteó una precuela de *Batman Returns* basada precisamente en el cómic de Miller y Mazzucchelli, pero Warner prefirió una secuela, proyecto que cristalizaría, en 1995, en *Batman Forever* (Wakeman, 2015).

Pese a la negativa de los ejecutivos, Schumacher no pudo resistir la tentación de rendir homenaje al tebeo e introdujo en el guion varios elementos dramáticos de éste. En concreto, la relación de amistad entre Batman y el comisario Gordon, el miedo de Batman hacia los murciélagos y, sobre todo, la escena en que un murciélago rompe un cristal de la mansión Wayne y se posa sobre el busto de Thomas Wayne, inspirando así a un malherido Bruce el personaje de Batman y su decisión de luchar contra el crimen en

Gotham. Esta imagen es prácticamente igual a una viñeta de *Año Uno*.

Años más tarde, en el 2000, Warner hizo un primer intento de resucitar la franquicia adaptando *Batman: Año uno* de la mano de Darren Aronofsky y el propio Frank Miller, pero la película no cuajó y, en 2002, el estudio acabó cediendo el testigo del proyecto a Christopher Nolan y David Goyer. Según Miller, el estudio quería una película a la que los padres pudieran ir con sus hijos, y la visión de Aronofsky estaba en las antípodas de esa idea.

En el guion rechazado Batman torturaba cruelmente a criminales, se despojaba de su fortuna para vivir en las calles, tenía su Batcueva en una estación de metro abandonada y luchaba tanto contra ladrones como contra policías corruptos. La reacción de Warner a esta propuesta fue contundente: “No queremos hacer esa película” (Wakeman, 2015).

Al ver *Batman Begins* resulta obvio que Nolan y Goyer aprovecharon varios elementos dramáticos presentes en el proyecto de Aronofsky y Miller, a los que añadieron otros temas y motivos del cómic original y algunas subtramas de autoría propia. A continuación se resume punto por punto la historia de *Batman: Año uno* y se compara con la de *Batman Begins* a fin de identificar las líneas argumentales básicas y los personajes más importantes que inspiraron a Nolan y Goyer la trama de su film, indicando las variantes pertinentes allí donde las haya. En primer término se hace referencia al cómic y en segundo a la película:

1a. Cómic: El oficial de policía Jim Gordon y su mujer Barbara, a punto de tener un bebé, se trasladan de Chicago a Gotham al mismo tiempo que Bruce Wayne regresa a su ciudad natal tras 18 años de exilio voluntario durante los cuales ha aprendido artes marciales y ciencias ocultas, presuntamente en algún rincón de Asia. La historia de cómo se conocen, traban amistad y deciden luchar juntos contra el crimen está contada en primera persona alternando el punto de vista de Gordon y el de Bruce.

1b. Película: El guion de Nolan y Goyer también se apoya en el regreso de Bruce Wayne a Gotham después de varios años vagando por el mundo, tiempo en el que aprende artes marciales bajo la tutela de Ducard / Ra's al Ghul, líder de La Liga

de las Sombras. Jim Gordon ya vive en Gotham, pero la película repite la misma subtrama que cuenta la amistad entre el justiciero enmascarado y el futuro comisario, alternando de igual modo el punto de vista de uno y otro.

2a. Cómic: El enemigo común de ambos campeones de la justicia es Carmine “El Romano” Falcone, jefe mafioso de la ciudad, cuya fuente principal de ingresos es el narcotráfico. Falcone opera con impunidad porque ha comprado la voluntad de la policía sobornando al comisario Gillian Loeb. Uno de los principales secuaces de éste es el agente de policía Flass, compañero de patrulla de Gordon, al que atemoriza amenazando a su mujer y a su pequeño bebé.

2b. Película: *Batman Begins* adapta casi literalmente esta subtrama criminal. La única diferencia radica en que Falcone es un títere de Ducard / Ra's al Ghul, personaje que no aparece en el tebeo. Por lo demás, en el film, Gillian Loeb y Flass también son esbirros a sueldo de Falcone que hacen la vida imposible a Gordon y amenazan a su familia.

3a. Cómic: Un iracundo Batman irrumpe en una cena de Falcone con sus cómplices a sueldo, entre los que se encuentra el juez Faden y otras personalidades ilustres de Gotham, para manifestarles su voluntad de conducirlos ante la justicia. La respuesta orgullosa de Falcone es ordenar a Loeb que detenga a Batman, misión que éste le encarga después a Gordon y a la detective Sarah Essen.

3b. Película: Antes de convertirse en Batman, Bruce Wayne entra en uno de los garitos ilegales de Falcone, donde éste se encuentra cenando con el juez Faden y otros miembros de la judicatura, la política y la policía de Gotham. Bruce le dice a Falcone que su intención es llevarlo ante los tribunales. Más adelante, ya como Batman, Bruce sufre la persecución implacable de la policía por orden de Loeb. Nolan y Goyer se ahorran el personaje de Sarah Essen, pero sí muestran, antes de que sean amigos, a Gordon persiguiendo a Batman.

4a. Cómic: Gordon y Essen acorralan a Batman en un edificio en ruinas sobre el que Loeb ordena lanzar una bomba. Batman escapa de milagro y poco después salva la vida de la familia de Gordon ante un ataque de los secuaces de Falcone. En ese momento nace la amistad entre ambos hombres.

4b. Película: La policía arrincona a Batman en el edificio donde lleva a cabo sus experimentos el doctor Crane. El héroe elude a las fuerzas policiales y, como en el cómic, más adelante salva a la familia de Gordon de un asalto de Flass. También en ese instante nace la amistad entre los dos personajes.

5a. Cómic: Uno de los primeros aliados de Batman es el fiscal del distrito Harvey Dent, un abogado idealista que a su vez confía en la honorabilidad de Jim Gordon y de la detective Sarah Essen, con la que éste mantiene un breve romance. Los cuatro plantan cara a Falcone y su red mafiosa.

5b. Película: Nolan y Goyer descartan esta subtrama, pero se la reservan para la segunda entrega de la saga, que narra precisamente la relación entre Batman (el Caballero Oscuro) y Harvey Dent (el Caballero Blanco). Vemos, sin embargo, una influencia clara de este personaje en la definición de Rachel Dawes, la esforzada ayudante del fiscal del distrito que compartió su infancia con Bruce.

6a. Cómic: En sus primeras incursiones contra el crimen Batman conoce a la prostituta Selina Kyle, que mantiene una doble vida como la misteriosa ladrona Catwoman y pretende seducir al Caballero Oscuro. El romance es imposible y ambos se declaran la guerra.

6b. Película: Al igual que en el caso de Harvey Dent, Nolan y Goyer obvian la subtrama de Selina Kyle para recuperarla en *El Caballero Oscuro*, convirtiendo a Catwoman en el interés amoroso del cruzado de Gotham. Esta vez, sin embargo, sí hay romance correspondido.

7a. Cómic: Flass, implicado en una operación de drogas, es finalmente procesado y declara contra Loeb, revelando así la relación de éste con Falcone. Loeb dimite, Falcone es encarcelado y Gordon asciende a capitán del cuerpo de policía.

7b. Película: Hay una ligera variación de esta subtrama en *Batman Begins*. Flass y Falcone son apresados durante una misión de vigilancia Batman en el puerto y, en consecuencia, acaban encarcelados. Solo más tarde, cuando hace su aparición Ra's al Ghul, queda en evidencia la implicación de Loeb, que es arrestado, y Gordon promociona a comisario.

8a. Cómic: En las últimas viñetas, situadas en una azotea, Gordon solicita la ayuda de Batman para tratar de pararle los pies a un delincuente que se hace llamar el Joker y que pretende envenenar el agua de la ciudad.

8b. Película: Exactamente la misma escena acompaña los compases finales del film, tendiendo así un puente dramático al que será el argumento clave de la segunda película de la franquicia: el enfrentamiento entre Batman y el Joker. Nolan y Goyer aprovecharon incluso el plan de envenenar el agua potable, pero adaptado a otra subtrama, pues en eso consiste la estrategia de Ra's al Ghul y El Espantapájaros para provocar el caos en Gotham.

Esta comparativa argumental entre el cómic *Batman: Año Uno* y la película *Batman Begins* permite identificar, en cuanto a tramas y personajes, la poderosa influencia dramática de la obra de Miller y Mazzucchelli sobre el guion de Nolan y Goyer. Resulta cuanto menos curioso, sin embargo, que en los créditos finales del film no haya ninguna mención a dicha obra gráfica como fuente de inspiración de los guionistas, cuando en nuestro estudio queda demostrado que el planteamiento, las tramas más significativas y varios personajes proceden expresamente de *Año uno*.

Ciertamente, Batman acumula a sus espaldas casi 80 años de aventuras de las que pueden disponer directores y guionistas para elaborar sus películas. Pero la 'coartada' de un sustrato dramático común pierde fuerza a la hora de firmar un guion original en el momento que un autor recurre, como es el caso, a personajes e historias inventados por otros y que no forman parte del canon del Murciélago. Carmine Falcone, Gillian Loeb y Flass son secundarios cuya autoría corresponde únicamente a Frank Miller, de modo que en la película se echa en falta al menos una mención a su cómic.

Esta similitud argumental no es, con todo, el aspecto más relevante para abordar la aproximación realista que plantean Nolan y Goyer al personaje, que es el objetivo de este epígrafe. Es el tipo de relato que propone Miller, una investigación policial según los patrones clásicos del cine negro, lo que diferencia sustancialmente el Batman de Nolan del de Burton o Schumacher, amén de otras cintas de superhéroes.

Batman Begins es lo más parecido a un *film noir* que ha conocido el género superheroico en su reciente historia. Y el cine negro, se vio al atender la producción de

Hollywood en los años treinta y cuarenta, es un género pegado a la realidad, como prueba Colin Schindler cuando estudia la relación entre la trama de esas películas y los efectos sociales de la Gran Depresión. Batman, en concreto, retoma algunos de los imaginarios y arquetipos más característicos de estas producciones, como la triple corrupción judicial, policial y política, el gansterismo, la figura del héroe justiciero y el retrato de la pobreza social.

El cine negro, por tanto, se antoja como una de las narrativas de crisis más pertinentes para reflejar las ansiedades y miedos que se desprenden de la sociedad en momentos de incertidumbre. Batman, como antes Sam Spade o Philip Marlowe, funciona en la ficción como un detective honesto en tiempos convulsos. Una isla moral de ética, honestidad y rectitud que debe servir de guía a otros individuos comprometidos con la justicia.

El tipo de narración que une *Batman: Año uno*, *Batman Begins* y las viejas películas de gánsteres articula una de las hipótesis de esta tesis: el cine negro como espejo ficticio de las dudas que caracterizan los episodios históricos de crisis. Se analizará en profundidad en el epígrafe dedicado a interpretar la película en el contexto apocalíptico post-11S. Ahora baste su enunciación para entender la génesis de la visión realista del personaje de Batman y su mundo.

7.3.2. La influencia estética de *Blade Runner*

Si *Batman: Año uno*, considerado como relato adscrito a la tradición del cine y la literatura negros, es una referencia insoslayable para comprender la apuesta realista de *Batman Begins* en términos de historia y personajes, la película *Blade Runner* aporta la plantilla estética que empleó Christopher Nolan para diseñar su producción con un criterio, de nuevo, vívido y palpable. En este caso, a diferencia del cómic de Miller y Mazzucchelli, el propio Nolan ha confesado en varias ocasiones su inspiración en la obra maestra de Ridley Scott a la hora de crear una historia “que puedes tocar” (Feinberg, 2015).

Más allá de homenajes concretos, como la escena en que Bruce salva a Ducard

de caer por un precipicio, que recuerda al momento en que el replicante interpretado por Rutger Hauer socorre a Harrison Ford, a punto de caer por una cornisa, *Batman Begins* toma de *Blade Runner* el tratamiento realista de los sets y el diseño de producción. Lo reconocía el propio Nolan en una entrevista por el décimo aniversario del estreno del film: “*Blade Runner* es una de las películas más exitosas de la historia a la hora de construir una realidad palpable utilizando sets (...), así que inmediatamente me puse a estudiar el tratamiento visual que utilizó Ridley Scott” (Hughes, 2015).

Como indica Stephen Pizzello en *Batman takes Wing*, su magnífico artículo sobre la dirección de fotografía de la primera película de la saga, la lluvia, presente de manera recurrente tanto en *Batman Begins* como en *Blade Runner*, es uno de los elementos que contribuyen de un modo más eficaz a hacer creíbles los decorados (Pizzello, 2005: 36-59).

El autor cita también el empleo de cámaras de mano y lente largas como recursos visuales que ayudan a “potenciar el realismo del decorado y minimizar su artificio” (Pizzello, 2005: 42). Todo ello está dirigido, según Pizzello, a envolver al público en la atmósfera “húmeda y sucia” (2005: 43) que proponen Nolan y sus dos asistentes principales en el apartado visual, el diseñador Nathan Crowley y el director de fotografía Wally Pfister.

Se comprueba la idoneidad de esta estrategia visual especialmente en las escenas que tienen lugar en Gotham, cuyas calles y edificios son en su mayor parte elementos contruidos por el equipo de diseño. Los callejones, las azoteas y las esquinas de las zonas más pobres de la ciudad, en concreto el barrio periférico de los Narrows, son filmadas en penumbra y castigadas por una lluvia perenne, como en *Blade Runner*, creando así el efecto de proximidad y verosimilitud pretendido por el director y sus colaboradores. “Intentamos emular su estilo (de Ridley Scott), su manera de crear una textura que te sumerge con convicción en un mundo ficticio” (Hughes, 2015).

La cita a la película de Ridley Scott es doblemente pertinente por cuanto se trata además de una fábula de ciencia-ficción que adopta y adapta los elementos característicos del cine negro. Rick Deckard, el cazador de replicantes interpretado por Harrison Ford, es como Bruce / Batman, un detective de ética intachable que se adentra en los bajos fondos de una ciudad para resolver un caso.

El envoltorio futurista del film no es sino la estilización en clave moderna de las ciudades americanas de los años cuarenta y cincuenta que constituían el telón de fondo de *noirs* clásicos como *La jungla de asfalto* (*The Asphalt Jungle*, John Huston, 1950), *Retorno al pasado* (*Out of the Past*, Jacques Tourneur, 1947) o *Al rojo vivo* (*White Heat*, Raoul Walsh, 1949).

De igual manera, el Gotham de Batman –que en realidad es Chicago, ciudad de ecos gansteriles– actualiza a la sensibilidad contemporánea la urbe típica del cine negro. *Batman Begins*, por tanto, presenta al Murciélago de Gotham en el marco de un relato negro que estética y narrativamente se inspira a su vez en un film, *Blade Runner*, que hacía lo propio con las viejas producciones de John Huston, Howard Hawks y Henry Hathaway.

Se cierra así un círculo que liga a Humphrey Bogart, Harrison Ford y Christian Bale como arquetipos de héroes urbanos en periodos de crisis. Empapado de agua, sucio y herido en cada uno de sus enfrentamientos con criminales, Batman se presenta ante el público como el más mortal de los héroes. En palabras de Nolan: “No es un dios; es humano” (Feinberg, 2015).

7.4.- Batman en el amanecer post-11S

“¿Y por qué nos caemos, Bruce? Para volver a levantarnos”. Esta frase, dirigida por Thomas Wayne a su entonces pequeño hijo Bruce en los primeros minutos de *Batman Begins*, después de que el muchacho caiga dentro de un pozo que conduce a una caverna llena de murciélagos, sintetiza una de las posibles lecturas simbólicas más notables de la película: la necesidad de superar un grave trauma. Batman es un personaje marcado por sucesivas desdichas, desde esa caída al fondo de un “mundo negro y tenebroso” hasta la muerte violenta de sus padres, pasando por un desengaño amoroso –el *affaire* frustrado con Rachel– y la revelación de que su maestro es también su peor enemigo.

Esos hechos, en un film producido tan solo cuatro años después de los atentados terroristas del 11S, adquieren un significado especial en el seno de las narrativas de la crisis del siglo XXI. El trauma, o los traumas, de Bruce Wayne, tal como los presenta

Nolan, dejan de ser episodios íntimos y personales para convertirse en sucesos trágicos que afectan a una sociedad al completo: la de Gotham, una ciudad golpeada por una crisis económica que ha sumido a miles de ciudadanos en la pobreza y la desesperación.

La amenaza de Ra's al Ghul, un terrorista que pretende destruir la urbe porque la considera "decadente y corrupta", estrellando un convoy de tren contra los cimientos del rascacielos más imponente de la ciudad, la Torre Wayne, podría ser el tiro de gracia que liquidara definitivamente una "forma de vida"; en estos términos habla Bruce.

A ningún observador se le puede escapar que el nudo fundamental de la trama del film tiene paralelismos obvios con los atentados de las Torres Gemelas. Nolan, sin embargo, no se limitó a inspirarse en la realidad para definir su historia, sino que empleó además las distintas subtramas y personajes para reflexionar sobre algunos de los miedos e incertidumbres que hicieron presa en la ciudadanía después de los ataques, primero en EE.UU. por motivos obvios y luego en otros países occidentales cuando la actividad terrorista los golpeó con fuerza. En España, por ejemplo, cuando el 11 de marzo de 2004 una célula terrorista de Al Qaeda explosionó diversos artefactos en cuatro trenes de la red de Cercanías de Madrid.

Los atentados terroristas del 11S provocaron en Estados Unidos un impacto político y social comparable al ataque de Pearl Harbor, sesenta años atrás. El gobierno de George W. Bush reaccionó invadiendo Irak (2001) y Afganistan (2003). Y entre la ciudadanía, emociones como el miedo, el terror, la angustia, la ira y la paranoia hicieron presa en una sociedad que hasta ese momento se sentía "segura" y "a salvo" (Pollard, 2015: 4). Es imprudente afirmar que los norteamericanos, en general, entraron en estado de pánico después de los ataques, pero es indudable que una parte significativa de ellos sufrió algún tipo de secuela psicológica que afectó a su modo de interpretar la realidad.

Los psicólogos clínicos Nicholas L. Carnagey y Craig A. Anderson publicaron en 2007 uno de los estudios más completos y rigurosos al respecto, *Changes in Attitudes Towards War and Violence After September 11, 2001*, cuyos resultados permiten tomar el pulso al sentir de la sociedad americana antes y después de los atentados. Durante casi tres años, de noviembre de 2000 a septiembre de 2002, Carnegey y Anderson estudiaron el efecto psicológico de los atentados sobre tres muestras distintas de hombres y mujeres. Su conclusión más relevante fue que los ataques de Al Qaeda

elevaron significativamente el apoyo a una intervención militar y aumentaron los casos clínicos de agresión, ira y hostilidad (Carnagey y Anderson, 2007: 118-129).

Otro estudio clínico, este de 2009, constató que tras de los atentados un 7,5% de los neoyorquinos, y entre estos, casi un 20% de quienes estuvieron cerca del World Trade Center, fueron diagnosticados de síndrome de estrés postraumático (Pollard, 2015: 34), una afección que altera el comportamiento incrementando los sentimientos de miedo y agresividad. Estos porcentajes también fueron altos en el caso de las personas que 'vivieron' los atentados por televisión. Un estudio de la Harvard Medical School publicado en 2006 reveló que un 18,7% de niños y un 10,7% de adultos norteamericanos desarrollaron síntomas relacionados con el síndrome de estrés postraumático (Pollard: 2015: 34).

En el ámbito de la vida cotidiana, Gallup hizo varias encuestas sociológicas entre octubre de 2001 y agosto de 2003 para estudiar diversas inquietudes relacionadas con los efectos de los atentados, desde la opinión sobre la gestión de George W. Bush a la actitud frente al terrorismo y la guerra preventiva. Cada muestra estaba compuesta por mil adultos mayores de edad. Los siguientes cuadros muestran los porcentajes de aprobación de las cuestiones más importantes:

Cuadro 2. Aprobación de la gestión de George W. Bush

	Antes del 11S	Octubre 2001	Septiembre 2002	Agosto 2003
Porcentaje de aprobación	51%	89%	66%	59%

Cuadro 3. Tenencia de armas en casa

	Antes del 11S	Octubre 2001	Septiembre 2002	Agosto 2003
Porcentaje afirmativo	39%	40%	41%	—

Cuadro 4. Americanos que consideran que el terrorismo es su mayor preocupación

	Antes del 11S	Octubre 2001	Septiembre 2002	Agosto 2003
Porcentaje afirmativo	<1%	46%	19%	12%

Cuadro 5. La prevención del terror por encima de las libertades civiles

	Antes del 11S	Enero 2002	Septiembre 2002	Agosto 2003
Porcentaje a favor	–	47%	33%	29%
Porcentaje en contra	–	49%	62%	67%

Cuadro 6. Actitud frente a la inmigración

	Antes del 11S	Octubre 2001	Junio 2002	Agosto 2003
Porcentaje que desea menos inmigrantes	41%	58%	54%	47%
Porcentaje que desea los mismos inmigrantes	42%	30%	26%	37%
Porcentaje que desea más inmigrantes	14%	8%	17%	13%

Cuadro 7. Sentimiento de patriotismo

	Antes del 11S	Junio 2002	Septiembre 2002	Junio 2003
Porcentaje que se declara “muy patriota”	55%	65%	69%	70%

Los estudios clínicos y sociológicos consultados en esta tesis sobre los efectos de los atentados del 11S permiten concluir que una parte representativa de la ciudadanía americana desarrolló traumas psicológicos que implicaban la potenciación de emociones como el miedo, la ira, la agresividad y el terror. Además, un alto porcentaje de norteamericanos afirmó sentirse preocupado por la amenaza terrorista y mostró una inclinación favorable a restringir las libertades civiles en favor de la guerra preventiva. Se entiende, por tanto, que estas y otras cuestiones relacionadas con el escenario en crisis post-11S calaran en el discurso alegórico de las películas de Nolan.

La película de Nolan funciona como catalizador real y alegórico de un hecho histórico que causó un profundo trauma social. Esa doble vertiente del film es una característica típica de la ficción producida tras el 11S, tal y como argumentan Ann Keniston y Jeanne Follansbee Quinn en el prólogo de su recopilación de ensayos *Literature After 9/11* (2013).

Las autoras sostienen que las representaciones del 11S, en particular en los textos literarios pero también en el cine y otras manifestaciones artísticas, crean un espacio que se mueve entre lo real y lo imaginario, entre la imagen y el tropo, entre el ámbito privado de la memoria y el ámbito público de la historia. “Emplean lo literal para deconstruir lo simbólico y viceversa” (Keniston y Quinn, 2013: 11).

Batman Begins encaja en esta teoría creando un vínculo muy estrecho entre realidad e interpretación, utilizando el universo ficticio de Batman como espejo alegórico de la América que amaneció después de los ataques. En su análisis de las dos primeras películas de la saga, Joshua C. Feblowitz se refiere a esa misma correspondencia entre la tragedia y su expresión artística como una relación efectiva “entre los traumas visibles de los ataques y las interpretaciones simbólicas que han resultado de los mismos” (2009: 2).

En este sentido, el Batman de Nolan, tan pegado al contexto histórico de su producción, no debería entenderse solo como un héroe que escenifica la lucha del bien contra el mal. Es la conciencia moral de una América herida que pretende superar el más terrible trauma de su historia moderna.

En los siguientes epígrafes se analiza precisamente la correspondencia entre la

historia y los personajes de *Batman Begins* y el escenario post-11S, haciendo hincapié tanto en las referencias explícitas –el desarrollo de los acontecimientos y la caracterización de los protagonistas– como en las implícitas –el valor alegórico de estos dos elementos– a los atentados y sus consecuencias en la sociedad. Se ha acotado el estudio a los tres motivos que se consideran más relevantes: la superación de un trauma, la amenaza del terrorismo y la diferencia entre venganza y justicia.

7.5. Batman y la superación de un trauma

El cine producido después del 11S devolvió a la actualidad académica el antiguo debate sobre el poder catártico de las imágenes. Una disquisición, es patente, que implica consideraciones de orden cinematográfico y también psicológico. Precisamente un psiquiatra y psicólogo, Carl Gustav Jung, en su ensayo *El hombre y sus símbolos* (1961), fue uno de los primeros teóricos en abordar el tema afirmando que “el cine, como las historias de detectives, hace posible experimentar sin peligro toda la excitación, pasiones y deseos que debemos reprimir para el buen orden de la vida” (Jung, 2009: 224). El que en sus inicios fuera colaborador de Freud ilustró con esta cita la capacidad “inherente” de las imágenes para “recrear” o “inducir” estados de ánimo.

En la saga que da comienzo con *Batman Begins*, Christopher Nolan ofrece un notable ejemplo práctico de esta fuerza expresiva aplicada a la “excitación, pasiones y deseos” relacionados con el 11S. Y lo hace en un marco de producción, las narrativas de la crisis, que justamente encuentran su propósito en la destilación de los traumas y miedos de una época determinada. Que, además, el subgénero elegido por el director sea el cine de superhéroes, campo de ficción que se presta de forma natural al debate de cuestiones relacionadas con la justicia, la ética y la ley, el bien y el mal, justifica plenamente la consideración de *Batman Begins* como película-espejo de su tiempo.

El primer tema del que se ocupa este estudio es la superación de un trauma. Bruce Wayne, como muchos ciudadanos americanos tras el 11S, vive traumatizado por un suceso doloroso: el asesinato de sus padres a manos de un ladrón. La aceptación de esta clase de episodios no es fácil, y el pequeño Bruce, incapaz de enfrentarse a las consecuencias del suceso, emprende una huida hacia adelante que primero le lleva a

fracasar en la universidad, luego a convertirse en un criminal y más tarde a acabar con sus huesos en la cárcel, donde empieza su rehabilitación personal de la mano de Ducard, hasta convertirse definitivamente en Batman.

Este periplo, desde un punto de vista narrativo, se corresponde con la aventura del héroe, como se vio en el epígrafe oportuno. Pero además, desde una óptica psicológica, que es la que ahora interesa para hablar del poder catártico de las imágenes, puede abordarse desde el modelo Kübler-Ross, comúnmente conocido como las cinco etapas del duelo, que fue enunciado por primera vez por la psiquiatra Elizabeth Kübler-Ross en su libro *Sobre la muerte y los moribundos* (1969). Este modelo trata de identificar las distintas fases que puede atravesar un individuo que debe lidiar con un hecho traumático, por ejemplo, la muerte violenta de un ser querido, el diagnóstico de una enfermedad terminal o vivir de cerca una experiencia cercana a la muerte.

Es pertinente, por tanto, aplicar sus principios a Bruce / Batman como personaje que de algún modo representa a tantos miles de ciudadanos americanos, y luego de otras nacionalidades, que se enfrentaron a las secuelas del terrorismo. Kübler-Ross advertía que no todas las personas afectadas por un trauma tenían que pasar obligatoriamente por las cinco etapas del duelo –algunas, de hecho, no superaban la primera–, pero en este caso sí identificamos cada uno de los pasos descritos por la psiquiatra de origen suizo.

Fase 1. Negación

El primer estadio reconocido en sus pacientes por la doctora Kübler-Ross es la negación del suceso. “Esto no me puede estar pasando” o “No me lo merezco” son algunas de las frases habituales que suelen pronunciar los individuos golpeados por la catástrofe (Kübler-Ross, 2000). En esta fase, las personas que han visto de cerca la muerte o van a morir desarrollan una sensibilidad extrema hacia otras personas o situaciones que tienen que ver con la idea de deceso, como si el paciente deseara comparar su situación con la de otros en un intento de concluir que “No estoy tan mal” o “Yo me siento bien”.

La negación, sostiene George A. Bonanno, otro psicólogo especializado en traumas, en su libro *The Other Side of Sadness: What the New Science of Bereavement Tells Us About Life After a Loss* (2009), no es más que un mecanismo inicial de defensa

que ejecuta nuestro cerebro para asegurar la supervivencia. El investigador observó esta capacidad natural de resiliencia precisamente en individuos que habían perdido a algún pariente en el World Trade Center y la relacionó con la respuesta instintiva de nuestra mente para superar un proceso traumático.

Cuando el pequeño Bruce pierde a sus padres, al principio de la película, entra en esta fase en la que se mezclan los sentimientos de negación y defensa. “No es justo, Alfred, no merecían morir”, le dice llorando el heredero de los Wayne a su viejo mayordomo. Bruce, aun un muchacho, ni puede ni quiere creer que sus padres han fallecido y reacciona de la única manera que sabe: negando la realidad y pensando que “no es más que una pesadilla”. La fase de la negación, además, conlleva una pérdida de confianza en uno mismo y en el mundo, que de repente ha dejado de ser un lugar seguro. Batman, al igual que las víctimas del terror tras el 11S, pierde la inocencia del modo más cruel y se enfrenta cara a cara con la muerte.

Fase 2. Ira

La negación da paso a una fase caracterizada por el sentimiento de ira. Klüber-Ross enuncia frases del tipo “¿Por qué a mí?” “¿No es justo!” o “¿Cómo me puede estar pasando esto a mí?” como típicas de esta etapa del trauma (Kübler-Ross, 2000). El individuo, enrocado en esa postura elemental de supervivencia que observa Bonanno, sustituye la estupefacción inicial por el resentimiento y el odio, tanto hacia otras personas como hacia el mundo en general, considerado como un frente amenazador que se ha ensañado con su vida. Otro especialista en la materia, el doctor en psicología J.W. Santrock indica en su libro *A Topical Approach to Life-Span Development* (2001) que, debido a la ira, las personas traumatizadas rechazan el cuidado procedente de sus seres más cercanos.

Se aprecian las pautas de este comportamiento en Bruce Wayne cuando, ya siendo un estudiante universitario, regresa a Gotham para asistir a la vista del juicio del asesino de sus padres. Bruce rehúye la compañía de su entorno más próximo, incluidos Alfred y Rachel, porque su carácter está dominado por el rencor hacia el tipo que mató a sus progenitores. Es un hombre esquivo y apesadumbrado que incluso se niega a dormir en el antiguo dormitorio de sus padres porque no está preparado para volver a ver los escenarios felices de su infancia. Una única idea lo domina: matar al individuo que le

arrebato a sus padres a punta de pistola.

En su estudio de las secuelas del 11S, Bonanno constata este mismo sentimiento de venganza entre las víctimas directas o indirectas de los atentados (Bonanno, 2009: 68). Porque si la negación conduce a la supervivencia, la ira hace lo propio con la venganza; son reacciones naturales destinadas a aliviar el peso del trauma. En esta lógica, Bruce cree que matando al asesino de sus padres podrá liberarse de la culpa que lo atenaza desde que era un niño, del mismo modo que muchas víctimas del 11S pensaban que la superación de su dolor pasaba por la muerte de quienes habían ordenado los ataques a las Torres Gemelas y el Pentágono (Bonanno, 2009: 132).

La llama de la ira continúa viva en Bruce hasta que conoce a Ducard y éste le enseña a dominarla. En el transcurso de una de sus primeras conversaciones, Bruce le dice a su maestro: “Es mayor la ira que el sentimiento de culpa”, refiriéndose a sus sentimientos en relación al asesinato de sus padres. A lo que Ducard le responde: “La ira te confiere un gran poder”.

En ese momento, Ducard, que años atrás sufrió el trauma de la muerte de su familia a manos de unos desalmados, pretende aprovechar la ira de Bruce para convencerlo de que su lugar está en la Liga de las Sombras. Quiere, en definitiva, perpetuar a Bruce en ese estado de ánimo, que es también el suyo, para que le ayude a destruir Gotham y reducirla a cenizas. Por fortuna, el futuro Batman, cuya moral no comulga con el sentido justiciero de Ducard / Ra's al Ghul, no se estanca en la ira.

Fase 3. Negociación

El tercer ciclo del trauma recibe el nombre de negociación pues, como explica Kübler-Ross, el individuo afectado tiene la intención de prolongar su vida –si va a morir– o de justificar su ira –si ha sufrido una tragedia– a cambio de una prebenda que emanaría de un poder superior, fundamentalmente Dios (Kübler-Ross, 2000). Esa regalía suele ser más tiempo, bien de vida, bien para aceptar la pérdida. “Dios, déjame vivir hasta que nazca mi nieto” o “Haría cualquier cosa por un par de años más” son algunos de los pensamientos comunes en esta fase que, en esencia, apela a la esperanza.

J.W. Santrock resume este sentir con la siguiente sentencia: “Entiendo que voy a morir, pero si solamente pudiera tener más tiempo” (2001: 16). El investigador, en línea

con la teoría de Kübler-Ross, asocia la negación a un principio de aceptación del trauma por la vía de la esperanza y la intermediación de una fuerza todopoderosa. Esto mismo le ocurre a Bruce cuando se encuentra encarcelado en algún lugar remoto de Asia. Da por cierta su muerte en cualquier pelea con otros internos, pero espera “vivir un día más” para vengar la muerte de sus padres y devolver la dignidad a Gotham.

Ducard / Ra's al Ghul no es una deidad, pero cumple cierta función divina cuando se aparece a Bruce en la celda, surgiendo literalmente de las sombras, y le ofrece “ser más que un hombre”. Ducard le tiende una mano salvadora que, desde el punto de vista de la psicología del trauma, puede equipararse con los fundamentos de la fase de negociación de una “vida nueva” (Kübler-Ross, 2000: 37).

Entonces, Bruce sigue sin aceptar la muerte de sus padres y tampoco está dispuesto a volver a Gotham, pero entiende que la alternativa que le brinda Ducard le permitiría vivir lo suficiente para “combatir la injusticia (...) y aprender a controlar mis miedos”. El ingreso en la Liga de las Sombras es un medio de ganar tiempo hasta que se cumpla el destino de Bruce, que él piensa es la muerte, pero al final del túnel le aguarda la máscara del murciélago.

Fase 4. Depresión

El proceso del duelo sugiere que la persona traumatizada puede caer en la depresión al entender la inevitabilidad de su destino (Kübler-Ross, 2000). Bruce Wayne no va a morir de una enfermedad devastadora, pero cae indudablemente en el desánimo y la apatía cuando concluye que Gotham no tiene remedio al descubrir cuán profunda es la penetración del crimen y la corrupción en las instituciones de la ciudad. J.W. Santrock habla, en relación con esta fase, de la posible desconexión del individuo de cualquier sentimiento de amor y cariño; del goce de vivir. La persona traumatizada, observa, busca la soledad y el retiro, apartándose de la vida en sociedad para ahogar su pesar en un mar de lágrimas (Santrock, 2001).

Bruce, qué duda cabe, es un ser circunspecto que tiende a desvincularse de todo y todos, quizá para evitar el dolor que produce la pérdida de los seres amados. Contra este fantasma del desapego tan propio de la fase depresiva actúa el personaje de Alfred, infatigable en su voluntad de convertir a Bruce “en un hombre digno del apellido

Wayne”.

Una de las escenas más significativas a este respecto tiene lugar cuando Ducard / Ra's al Ghul incendia la mansión Wayne y deja malherido a Bruce, atrapado bajo una viga en llamas. El viejo Alfred salva la vida de su señor y a continuación le anima a actuar contra el terrorista, que además tiene en su poder a Rachel. “¿Nunca te darás por vencido conmigo, verdad?”, le pregunta Bruce. “Jamás, señor, jamás”, le contesta Alfred con una sonrisa.

La asistencia de Alfred mitiga la desolación de su amo y es decisiva a la hora de desterrar de su pensamiento interrogantes como “¿Qué sentido tiene seguir?”, “¿Por qué sigo vivo?” o “¿Para qué voy a hacer algo”, si seguimos los ejemplos de Kübler-Ross (2000: 54). En ausencia de su padre biológico, Thomas, y revelada la maldad de su antiguo maestro y guía espiritual, Ducard, Alfred es la única figura paterna a la que Bruce puede agarrarse para cumplir la última voluntad de su progenitor: “¿Y por qué nos caemos, Bruce? Para aprender a levantarnos”, frase testamentaria que nos conduce a la quinta y última fase del duelo. Santrock advierte que la depresión es un momento importante que debe ser procesado (2001: 39).

Fase 5. Aceptación

La negación del trauma, el sentimiento de ira que éste despierta, los intentos de negociar un consuelo temporal al dolor y la depresión que se deriva del desánimo a seguir viviendo son las etapas previas a la aceptación definitiva de la tragedia. Es un viaje psicológico de aprendizaje, análogo a la aventura del héroe, cuyo propósito es enseñar al individuo las raíces, el tronco y la copa del árbol de la vida.

En los casos de enfermos terminales, según cuenta Kübler-Ross, la aceptación conlleva la aprehensión de la realidad inmediata, esto es, la conformidad con la muerte. En otro tipo de traumas, como la muerte violenta de un ser querido, caso de Bruce Wayne o de los supervivientes de un atentado, significa la comprensión definitiva de un hecho que al principio es incomprensible. En este punto seguimos el pensamiento de Cathy Caruth, teórica de la fenomenología del trauma, que en su libro *Unclaimed Experience* (2010) reflexiona sobre el trauma y su vivencia posterior por parte del individuo afectado.

La autora, al hablar de la aceptación del proceso traumático, entiende que solo en esta fase del ciclo la persona halla la paz y el consuelo a su pesar (Caruth, 2010: 12). El hecho de que el objeto de estudio de Caruth sea la idea de trauma en los procesos violentos del siglo XX, nos permite encajar su teoría en la consideración de *Batman Begins* como lectura filmica y catarsis audiovisual de los atentados del 11S. Al enfrentarse y derrotar a Ducard, Bruce / Batman cierra el círculo del trauma que le ocasiona la muerte de sus padres y puede empezar a plantearse una nueva vida, libre del peso del pasado.

La última escena del film adquiere un sentido alegórico muy poderoso en ese sentido. Sobre las ruinas quemadas de la mansión, símbolo del trauma superado, Bruce, Alfred y Rachel hablan de “construir” una nueva casa y una nueva Gotham con la esperanza de que ese sea el punto de partida de una futura existencia “sin máscaras”. Nolan y Goyer clausuran así en la gran pantalla uno de los motivos dramáticos recurrentes en los tebeos del Murciélago, la tragedia de Thomas y Martha Wayne, para abrir la puerta al análisis cinematográfico de otros miedos y preocupaciones derivados de los atentados del 11S.

7.6. Batman y la amenaza del terrorismo

Christopher Nolan, por fortuna para los investigadores, no es un director que eluda las cuestiones espinosas. Preguntado por las presuntas lecturas simbólicas de su Batman, el cineasta declaró en una entrevista previa al estreno de *El caballero oscuro: La leyenda renace*, aunque refiriéndose a la primera película de la saga, que “como cineasta, sentí la responsabilidad de crear un entretenimiento, algo que la gente pudiera ver desde la distancia y disfrutar, pero también, como artista, sentí la responsabilidad de ser honesto acerca de mis miedos” (Hechinger, 2012). Unos temores que, como el mismo cineasta revelaba en una pregunta posterior de la misma entrevista, tenían que ver con “la idea del terrorismo”, puesto que (*Batman Begins*) “era un film de acción ambientado en una gran ciudad de Estados Unidos después del 11S”.

Es legítima, por tanto, la interpretación de *Batman Begins* como film alegórico de su presente histórico, en general, y de sus paralelismos con la cuestión del

terrorismo, en particular. Aunque esta última es una preocupación que el cineasta desarrollará de un modo más amplio y complejo en *El caballero oscuro* a través de la figura del Joker, en *Batman Begins* practica un primer acercamiento a la idea del terror violento empleando para ello los personajes de Ducard / Ra's al Ghul y El Espantapájaros, motores de la subtrama criminal que constituye el nudo de la película. Se descarta a Carmine “El Romano” Falcone, su aliado en los bajos fondos de Gotham, porque es un hampón común que no guarda relación con la actividad terrorista de sus jefes.

En los epígrafes siguientes se propone un estudio de ambos personajes atendiendo a la noción de violencia que encarnan y su correspondencia con el contexto político y social de la película. Uno, Ra's al Ghul, responde a un concepto de destrucción supuestamente purificadora; y otro, El Espantapájaros, es epítome de una idea de destrucción basada en el caos y la anarquía. En el momento del estreno, año 2005, ya estaba en marcha la 'guerra contra el terror' impulsada por la Administración Bush, de modo que parece pertinente establecer una línea comunicativa entre ficción y realidad.

7.6.1. Ra's al Ghul o la destrucción calculada

¿Quién es Ra's al Ghul? ¿De dónde procede y cuáles son sus intenciones? En la breve historia de los cómics de Batman se esbozó un perfil biográfico del personaje que ahora es idóneo recuperar y ampliar para responder a estas cuestiones. Ra's al Ghul fue creado por el guionista Dennis O'Neil y el dibujante Neal Adams para el número 232 de la serie regular de Batman, publicado en junio de 1971. Su nombre, de origen árabe, significa 'la cabeza del demonio', que resulta de lo más apropiado para un tipo que desea “erradicar al noventa por ciento de la raza humana” (Levitz, 200: 59).

El origen de este odio hacia sus semejantes hay que buscarlo ocho siglos atrás, en la época de las Cruzadas, tiempo en que nace y vive sus primeros años Ra's al Ghul. Médico de profesión y aficionado al ocultismo, está al servicio de un príncipe árabe cuyo hijo es un individuo sin escrúpulos y sanguinario que desea secretamente a su mujer. Cuando el muchacho enferma y muere, el príncipe ruega a Ra's que emplee sus

artes y lo resucite, un milagro que lleva a efecto gracias a una poderosa combinación de venenos y energías telúricas.

Pero el heredero vuelve a la vida totalmente enloquecido, por lo que lejos de mostrarse agradecido asesina a la mujer y extermina al pueblo de Ra's. Preso del dolor, Ra's se venga haciendo lo propio con el príncipe, su hijo y toda su estirpe, jurando además odio eterno hacia la raza humana. Su objetivo a partir de ese momento será destruir una civilización tras otra, un plan irrealizable por un simple mortal, motivo por el que Ra's acude regularmente a unas poderosas fuerzas de la oscuridad conocidas como Fosas de Lázaro para prolongar su vida y convertirse en un ser eterno. En el siglo XX Gotham es su nuevo objetivo.

Batman Begins presenta un Ra's más cercano a este perfil de lo que una lectura rápida pudiera sugerir y que, como se verá, guarda un parecido razonable con Osama bin Laden. En primer lugar es preciso abordar la cuestión de la nacionalidad. El personaje interpretado por Liam Neeson procede también de Oriente; no expresamente de un país árabe, pero sí de una región situada en Asia. Este detalle es sintomático de una tendencia en el cine comercial de Hollywood en esos años, como es la identificación del mal, los villanos de turno, con los pueblos e identidades originarios de Oriente. Lo apreciamos en filmes como *300* (*300*, Zack Snyder, 2007), *G.I. Joe* (*G.I. Joe: The Rise of Cobra*, Stephen Sommers, 2009), *John Rambo* (*Rambo*, Sylvester Stallone, 2008) o las tres entregas de *Iron Man*; Marvel, en términos generales, selecciona a su villanos mirando hacia Oriente.

Dado que Osama bin Laden era saudí y que George W. Bush declaró la 'guerra contra el terror' nombrando específicamente a Irán, Irak y Corea del Norte, no parece casual que estas películas asignaran los roles negativos a individuos u organizaciones terroristas que vienen del Este. Del mismo modo que durante la Guerra Fría los soviéticos fueron los malos oficiales de Hollywood, después del 11S la Meca del cine cedió a la tentación obvia de demonizar a árabes y asiáticos en general.

En el caso de Ra's al Ghul, además, la elección parece aún más vinculada con el contexto político del momento porque es uno de los villanos menos conocidos de los tebeos del caballero oscuro, a años luz en popularidad del Joker, Dos caras, Enigma, el Pingüino o Poison Yvy.

En segundo lugar, el Ra's cinematográfico comparte con su socios en los tebeos y con el terrorismo islámico la idea de una destrucción selectiva de culturas y civilizaciones que considera "enfermas y decadentes, sumidas en la inmoralidad". Para llevar a cabo tan siniestro plan ha creado una organización, la Liga de las Sombras, que emplea métodos radicales para lograr lo que Ra's denomina la "corrección de las aberraciones" en el discurrir de la Historia.

Según su filosofía criminal, un mundo "equilibrado" solo se consigue "extirpando de raíz" las sociedades corruptas, como la de Gotham. Un Ra's orgulloso en este sentido no duda en reclamar como mérito propio la caída de Roma, la propagación de la peste negra y el gran incendio de Londres. Esta cronología del horror, por otra parte, permite intuir que el Ra's del cine es un individuo eterno o inmortal, como el Ra's de los cómics.

Pero no hay que desviarse de la cuestión principal. Su ideología de una destrucción calculada, supuestamente basada en un alto sentido moral de la justicia y la decencia, es muy similar a la que manifestó el terrorismo salafista después del 11S, con su líder militar y espiritual, Osama bin Laden, a la cabeza. La investigación de la Comisión del 11S concluyó, a partir de los numerosos vídeos y grabaciones que difundieron los radicales de Al Qaeda y otros grupos afines después de los ataques, que uno de los principales objetivos de Osama bin Laden consistía en "poner fin a la inmoralidad e impiedad de su (por Estados Unidos) sociedad y cultura" (Febowitz, 2009: 16).

Como observa Febowitz, este propósito está en sintonía con la visión del mundo que propugna el padre ideológico de Bin Laden, el pensador fundamentalista Sayyid Qutb, convencido de que el mundo está "acosado (en referencia a Estados Unidos) por el barbarismo, el libertinaje y la incredulidad" (2009: 16). Ra's podría suscribir perfectamente estas mismas palabras, pues en el film es patente y notoria su intención de "salvar Gotham mediante el fuego purificador". Resulta a la vez inquietante y sugerente que el plan de Ra's para destruir Gotham consista en estrellar un tren contra la Torre Wayne, un atentado atroz que recuerda poderosamente al ataque contra las Torres Gemelas.

El tercer punto que liga al Ra's del cine con el de los tebeos de DC y con los

radicales islámicos es su distorsionado sentido de la justicia y la moralidad. En el transcurso de una de sus lecciones, Ra's le dice a Bruce: "Si alguien se interpone en el camino de la verdadera justicia, simplemente te acercas por su espalda y lo apuñalas en el corazón". Esta sentencia brutal resume y sintetiza un concepto de justicia unido a la actuación violenta y en el que no caben la compasión ni la misericordia hacia las víctimas.

La película sugiere que Ra's piensa así desde que perdió a su familia a manos de "gente indecente", es decir, que el odio y la violencia lo convirtieron en un individuo salvaje que no duda en aplicar la Ley del Tali3n. Dado que Bruce sufrió el asesinato de sus padres, Ra's pretende encauzar esa ira hacia la definici3n de un car3cter tan vengativo como el suyo. En 3ltimo t3rmino, Ra's pretende que Bruce tome su testigo como l3der de la Liga de las Sombras, por lo que considera prioritario que el heredero de los Wayne se despoje de toda "falsa moralidad" y asuma el valor de "hacer lo que es preciso hacer".

Ra's es capaz de apuñalar en el coraz3n a sus enemigos porque se ha desprendido de cualquier sentimiento de piedad y perd3n. "Tu compasi3n –le dice a Bruce– es una debilidad que tus enemigos no compartir3n". El personaje tiene claro que solo as3 es posible derrotar a quienes se oponen a la "verdadera justicia", entendida 3sta como una noci3n universal que diferencia, sin matices, el bien del mal. Bruce acaba renunciando a estas lecciones entre otros motivos porque, como le enseña Rachel Dawes, la justicia nada tiene que ver con la venganza y la satisfacci3n personal.

En esta proyecci3n de creencias y convicciones de Ra's hacia Bruce se instala uno de los debates 3ticos m3s interesantes de *Batman Begins*: la violencia del ojo por ojo como mecanismo que enquistaba los fanatismos. En *M3nich*, Steven Spielberg plantea una reflexi3n semejante que liga el terrorismo hist3rico en Oriente Medio con la tragedia del 11S. Nolan y Goyer, en la misma clave de ficci3n aleg3rica, nos alertan sobre las nefastas consecuencias de que las v3ctimas de un trauma, y Bruce es una de ellas, se conviertan en la misma clase de verdugos que son los asesinos.

La identificaci3n de Ra's al Ghul con la amenaza del terrorismo isl3mico y su presunto sentido de la moral y la justicia ponen sobre la mesa, en 3ltimo lugar, la hip3tesis de que ciertas formas de maldad son fruto de un exceso de celo por hacer el

bien, o al menos lo que un individuo cree que es el bien. En su ensayo *Revenge of Global Finance* (2005), Slavoj Žižek enuncia esta teoría refiriéndose al papel de Anakin Skywalker en el film *La venganza de los Sith*.

El elegido de la Fuerza, sostiene Žižek, no cae en el Lado Oscuro por una malignidad innata, sino por su deseo de salvar a las personas que ama. No le seduce tanto el poder de la oscuridad como conseguir de ésta la capacidad necesaria para devolver la vida a sus seres queridos. Este nos parece también el caso de Ducard / Ra's al Ghul, tras cuya radicalidad se esconde un sistema de principios presuntamente al servicio de la rectitud. Es un terrorista, por supuesto, pero no le mueve una inspiración diabólica sino una distorsión de la realidad relacionada con su negación a aceptar el trauma de la muerte de su familia. La otra forma de perversidad pura, el mal por el mal, la encarnará el Joker en *El caballero oscuro*.

7.6.2. El Espantapájaros o el caos desbocado

Si bien el doctor Jonathan Crane, alias El Espantapájaros, tiene un rol secundario en *Batman Begins*, la definición de su naturaleza maléfica encarna un concepto de maldad estrechamente vinculado con el 11S y que anticipa de algún modo la figura del Joker. Su biografía ficticia, como en el caso de Ra's al Ghul, aporta detalles esenciales para entender su función alegórica en el film: la representación del caos y la anarquía como manifestaciones de una mente enferma cuya única obsesión es infligir dolor y tormento psíquico a otras personas. Crane es un terrorista, al igual que Ra's y luego el Joker, pero en su conducta cabe rastrear una fascinación insana por el mal.

Jonathan Crane debutó en los kioscos con la historia *Riddle of the Human Scarecrow*, publicada en el número 3 de la revista *World's Finest Comics*, en otoño de 1941 (Levitz, 2010: 93). Bill Finger y Bob Kane, los creadores de Batman, fueron los padres artísticos de un villano que se presentó ante los lectores como un eminente doctor en Psicología y Bioquímica que está especializado en la psicología del miedo. En una de sus clases, para tratar de demostrar a sus alumnos cómo funcionan los mecanismos psíquicos del miedo, dispara balas de fogueo sobre los jóvenes del aula. Inmediatamente es expulsado de la universidad y rechazado por sus colegas de

profesión, que lo consideran un loco que ha perdido el juicio y la razón.

Crane, apartado de la sociedad, decide entonces convertirse en un criminal llamado El Espantapájaros, cuyo modus operandi consiste en inocular en sus víctimas una toxina capaz de recrear las peores pesadillas y angustias de quienes la inhalan. El miedo, por tanto, es el arma principal de un individuo trastornado cuyo alias delictivo le viene dado por sus ropas desgastadas y su afición, cuando era niño, a espantar aves.

Cubierto con una máscara y tocado con un sombrero raído, El Espantapájaros emplea sus drogas y sus técnicas psicológicas para ascender socialmente y ocupar una posición de privilegio entre las élites de Gotham. En la historia original Crane es detenido por Batman y confinado en la cárcel, hasta que dos años después, con la publicación del número 73 de *Detective Comics*, escapa del penal y forma su propia banda mafiosa, convirtiéndose en uno de los villanos recurrentes en las aventuras del Murciélago (Levitz, 2010: 95).

Batman Begins muestra un personaje que, en esencia, sigue al pie de la letra estos apuntes biográficos. El guion de Nolan y Goyer se ahorra su caída en desgracia en el ámbito académico para presentarlo directamente como director del Instituto Mental Arkham, a donde van a parar los criminales de Gotham que presentan un cuadro de desequilibrio mental. Allí, el doctor Crane lleva a cabo sus abominables y crueles experimentos psicológicos con drogas que inducen a sus víctimas a sufrir sus más terribles fobias y temores. El Espantapájaros, ya lo apuntamos, es en realidad un aliado de Ra's al Ghul, y su función es verter en las aguas de la ciudad una toxina que infunda en la población un estado de terror generalizado.

A diferencia del cabecilla de la Liga de las Sombras, que actúa movido por un ideal extremo de justicia, Jonathan Crane es un terrorista que disfruta induciendo el miedo; “simplemente porque puedo”, le dice a Rachel Dawes. En su ánimo no hay voluntad de ganar dinero –la intención de Carmine Falcone– o rehabilitar espiritualmente Gotham a partir del fuego –el objetivo crematístico de Ra's al Ghul–. Tan solo desea “un mundo de sombras gobernado por el terror”. Las instalaciones de Arkham, que cumple un papel análogo al de las guaridas secretas de los malos de la saga Bond, son el centro de operaciones idóneo para llevar a cabo su objetivo.

Esta clase de plan así como su atracción por los aspectos más turbios de la ciencia convierten a Crane, desde un punto de vista dramático, en una evolución postmoderna de los clásicos *mad doctors* típicos del cine de terror o de la recién mencionada serie del agente 007. Una figura radical, extrema, que en el escenario de crisis inmediatamente posterior al 11S se presta a lecturas relacionadas con la simplista distinción entre el bien y el mal que en ese momento emanó de la Casa Blanca.

Es pertinente mencionar, en concreto, la dialéctica del presidente Bush tras los atentados. En un discurso pronunciado en Washington D.C., el 25 de septiembre de 2001, el máximo mandatario de Estados Unidos declaró: “Es el bien contra el mal. Son malhechores (por los terroristas). No tienen justificación para sus actos. No hay justificación religiosa, no hay justificación política. La única motivación es el mal” (Febowitz, 2009: 17).

Esta visión reduccionista de un problema tan complejo como el terrorismo impregnó el lenguaje de los medios de comunicación y entretenimiento mediante lo que Susan Sontag denominó una retórica “mojigata” que pretendía “ocultar la realidad” (Febowitz, 2009: 12). La intelectual denunció de este modo lo que a su juicio era una corriente informativa sustanciada en el “fariseísmo”, las “mentiras” y las “distorsiones de la realidad” que se difundían en los medios, en particular la televisión.

En el cine, personajes de una pieza como El Espantapájaros responden a un discurso simplificador de esas mismas características. En Ducard / Ra's al Ghul hay aún un intento por dibujar un carácter ambiguo que coquetea con nociones equívocas de justicia y venganza, pero Crane es antes una caricatura que un rol con dobleces.

Se ajusta como un guante al perfil de terrorista que presentaban Bush y los medios de comunicación en aquel momento: un individuo sin escrúpulos, enloquecido, a quien le fascina la visión del sufrimiento y el terror ajenos. Es fácil odiar, y querer vengarse, de tipos así, lo que explica la eficacia dramática de esta clase de retratos psicológicos tanto en la ficción como en la realidad.

El Espantapájaros, pese a su trazado grueso, es interesante desde el punto de vista de la alegoría terrorista porque encarna un agente del miedo, y el miedo es precisamente uno de los temas articulares de la primera película de la saga. Todos los

personajes temen algo o a alguien, y Crane es la figura telúrica que recrea ante los ojos de sus víctimas sus más temidas pesadillas. Batman teme a los murciélagos, Rachel a los espíritus, Gordon a los criminales que asustan a su familia... En una ciudad sumida en el caos y contaminada por la corrupción, el miedo se presenta ante el espectador como el sentimiento primario que domina las dinámicas sociales y permite controlar a los ciudadanos.

La escena más significativa a este respecto tiene lugar en el tramo final del film, cuando Crane y sus secuaces liberan una toxina en las aguas de la ciudad con el propósito de desatar la “anarquía en las calles”. Los Narrows, el barrio pobre de Gotham, cuyo diseño de producción nos trae a la memoria los Hoovervilles de la Gran Depresión, queda aislado del resto de la metrópoli y sus vecinos comienzan a sufrir toda clase de alucinaciones y delirios. Crane, al frente de una banda de criminales fugados del instituto Arkham, pretende tomar el control de ese punto de la ciudad para distraer a la policía del auténtico plan de Ra’s al Ghul, que es la demolición de la Torre Wayne.

Solo Batman, Rachel y Gordon plantan cara al Espantapájaros, pues se han inoculado un antídoto que neutraliza los efectos de la potente droga de Crane. En esta secuencia, propia de una película de terror por su tono siniestro, Nolan castiga a sus protagonistas con la visualización de sus miedos y fobias, enfrentándolos a una suerte de terapia de choque.

El mismo Crane, a lomos de un caballo negro que escupe fuego, parece un espectro vengador, mientras que los helicópteros de la policía semejan dragones que sobrevuelan el cielo nocturno de Gotham. El miedo lo invade todo en una puesta en escena de tintes apocalípticos; una imaginería por otra parte habitual en las narrativas de la crisis post-11S.

La estrategia de Crane y Ra’s le sirve a Nolan para urdir una alegoría del miedo que entronca con algunas de las ansiedades y temores más característicos del momento de la producción. El miedo a sufrir otro ataque terrorista, el miedo a morir o ver morir a los seres queridos, el miedo al caos social, el miedo al desorden y la anarquía, el miedo al ‘otro’ o incluso al miedo a tener miedo, como trauma psíquico.

Estas son algunas de las posibles interpretaciones que sugiere la subtrama que

implica a Crane y Ra's al Ghul. Enfrente de ellos, Batman se erige como un símbolo de justicia que emplea sus mismas armas: la ocultación y el miedo. Bruce adopta así una de las últimas lecciones que le ofrece Ducard: "Lo que más teme la gente es lo que no ve".

Este elemento está presente desde la primera historieta del Murciélago, cuando un atribulado Bruce dice: "Los criminales son supersticiosos y cobardes, así que mi objetivo debe ser inculcar el miedo en sus corazones. Debo convertirme en una criatura de la noche, algo terrible, un...un... murciélago. ¡Eso es!" (Levitz, 2010: 36). En la historia de *Batman Begins*, sin embargo, la resonancia de estas palabras, que Christian Bale repite casi literalmente, adquiere un nuevo significado en el contexto post-11S. Ya no se trata de asustar a unos simples ladrones de bancos, sino de emplear el miedo como estrategia de respuesta ante un ataque fundamentado precisamente en infundir miedo. Esta cuestión nos conduce directamente al tercer y último punto de análisis del film, la distinción entre venganza y justicia.

7.7. Batman, ¿un justiciero o un verdugo?

La superación del trauma de la muerte de sus padres mediante la conquista del miedo, y el posterior control de éste para combatir el crimen, es el objetivo principal de Bruce Wayne en los dos primeros tercios de metraje. Una vez se encuentra listo para luchar contra el mal que representan Ra's al Ghul, El Espantapájaros y Carmine Falcone, el guion plantea en su mente otro de los interrogantes morales más espinosos de la cinta en relación con el momento histórico.

Frente al terror, qué clase de acciones es preciso tomar: ¿la venganza ciega o la justicia de la ley? La duda atormenta a Bruce ya en su periodo de aprendizaje y entrenamiento junto a Ducard, en las montañas, cuando el líder de la Liga de las Sombras trata de convencer al futuro Batman de que los criminales no merecen ninguna compasión. Al contrario, deben morir ejecutados.

Ducard, en una maniobra tan manipuladora como maquiavélica, pone un ejemplo en este sentido particularmente doloroso para Bruce. El maestro le espeta al alumno que el padre de éste no murió por culpa de un ladrón despiadado sino a causa de su propia cobardía, debido a su falta de voluntad "para actuar". El crimen, en la filosofía

perversa de Ducard, es una fuerza imparable ante la que es necesario oponer otra fuerza de orden igualmente potente.

Si toda acción conlleva una reacción, entonces la violencia debe pagarse con violencia. La simpleza de este pensamiento, que es la base de la vieja Ley del Tali3n, apela a un instinto primario de venganza que, pese a los avances de la democracia en los 3ltimos decenios, sigue resultando atractiva para muchos individuos, acaso porque es la respuesta m3s r3pida y sencilla. En este punto, Bush y Bin Laden estuvieron m3s cerca de lo que las circunstancias parec3an indicar, con la notable diferencia de que Bin Laden deseaba exterminar una civilizaci3n y Bush no, aunque sus pol3ticas la acabaran menoscabando.

En *The Myth of the American Superhero* (2002), Lawrence y Jewett reflexionan en clave de alerta sobre la actualidad de la Ley del Tali3n tras los atentados del 11S, tanto por el lado de los agresores como por el de las v3ctimas. Unos y otros, argumentan los autores, tienen la esperanza de restaurar su idea del Ed3n a trav3s del recurso a la violencia. “Dicha esperanza debe entenderse como algo impropio de una sociedad democr3tica y, sin duda, tambi3n como una amenaza para la vida civilizada en cualquier parte del planeta” (2002: 363). Esta apreciaci3n resulta singularmente valiosa en el caso que nos ocupa y, de manera general, ofrece una estimulante interpretaci3n del cine superher3ico realizado desde el a3o 2001. La venganza se puso de moda en Hollywood.

Al principio de la pel3cula, el sue3o de Ducard consiste en devolver el “equilibrio” al mundo mediante la destrucci3n de Gotham, y el sue3o del joven Bruce pasa por hacer justicia a la memoria de sus padres asesinando al asesino de estos. En ese momento ambos personajes est3n unidos por una idea de justicia basada en la venganza y la satisfacci3n personal, seg3n los t3rminos que manejan Lawrence y Jewett.

Ducard muere siendo fiel a esa idea, pero Bruce, felizmente para 3l y para el g3nero de pel3culas que representa *Batman Begins*, pues el filme de Nolan es una excepci3n a la norma en su exposici3n 3tica del bien y el mal, termina desmarc3ndose de esa postura cuando entiende, gracias sobre todo al ejemplo de Rachel, que el matonismo no es el camino.

Para entender mejor las implicaciones contextuales que propone el film, al hilo

del 11S, de la diferencia entre una justicia violenta –la venganza criminal– y una justicia legal –la acción nomotética al amparo de un orden normativo– este estudio se fija en dos de los personajes que mejor encarnan sendas nociones: Carmine Falcone y Rachel Dawes.

El primero es epítome de la aplicación violenta de una filosofía criminal basada en el miedo y la corrupción, falsamente revestida de justicia por sus jefes. La segunda, un modelo de fe en la democracia, el orden establecido y la firmeza de las leyes civiles. Bruce / Batman a menudo se mueve en el umbral de ambas posturas en las tres películas de la saga; tan fina es la línea que separa la contención de la acción. Pero su alineación hay que buscarla siempre, pese a sus dudas puntuales, del lado del sistema. Al fin y al cabo, como aprecia Frank Miller, “Batman no es ningún revolucionario” (Borys, 2016).

7.7.1. Carmine Falcone

Precisamente Miller es el creador de Carmine “El Romano” Falcone, jefe del hampa en Gotham, presentado por primera vez a los lectores en *Batman: Año uno* (1986). El papel de este personaje es más relevante en el cómic que en la película, ya que, en ausencia de Ra’s al Ghul, él es el auténtico villano de la función. Tiene sentido en el contexto de un relato negro como el que propone el tebeo, puesto que quién mejor que un mafioso de los bajos fondos para enfrentarse con el caballero oscuro, tratado a su vez por Miller como un detective traumatizado que busca la redención personal.

En su estudio de *Batman Soul of the Dark Knight* (2014), Alex M. Wainer observa tres categorías que agrupan a los distintos tipos de malhechores que pueblan las calles de Gotham. El nivel más alto lo ocupan los grandes villanos, como Ra's al Ghul, el Joker, el Pingüino, Mr. Freeze o Dos caras. Son tipos dementes –no en vano Batman suele encerrarlos en Arkham– cuyo plan consiste indefectiblemente en sembrar el terror para tomar el control de la ciudad. El nivel intermedio es para las autoridades corruptas, como Carmine Falcone, el comisario Loeb o el juez Faden.

Individuos, en definitiva, que venden sus principios al mejor postor y carecen de escrúpulos morales. El nivel más bajo es el territorio de los delincuentes comunes, como Flass o el asesino de los padres de Bruce. Weiner habla expresamente de “balas

perdidas” (2014: 125) que han encontrado en el crimen una forma básica de supervivencia.

Estas tres formas de criminalidad, pese a sus diferencias, constituyen una sola correa de transmisión cuyos distintos grupos comparten un objetivo común: acaparar dinero y poder empleando el terror. Parece oportuno referir la categorización de Weiner para analizar el rol de Carmine Falcone en torno al concepto de justicia violenta que encarnan él, sus jefes y sus secuaces, miembros todos del tejido criminal de Gotham.

Nolan y Goyer relegan a Falcone a un rol secundario aunque no exento de interés porque revela la cara real de esa “verdadera justicia” de la que habla Ducard al principio de la película. La justificación del crimen como una acción supuestamente purificadora, al margen de un sistema que se considera corrupto, es una idea propia de la psicología de los malhechores. Así lo explica Bruce Bongar en *The Psychology of Terrorism: Defining the Need and Describing the Goals* (2007). El autor concluye que hasta los terroristas tienen una moral, aunque ésta sea intolerable para una persona pacífica, y por tanto tratan de explicarla y defenderla a toda costa.

Es lo que hace Falcone ante Bruce Wayne en la escena ambientada en el tugurio donde se esconde el jefe mafioso rodeado de sus compinches y aquellas autoridades de la ciudad cuya voluntad tiene comprada. Bruce, iracundo tras la muerte a sangre fría del asesino de sus padres a la salida de un juicio, entra en este local para enfrentarse al hampón, pues Rachel le dice que “El Romano” es el responsable del asesinato ocurrido en los tribunales, amén de ser el corruptor principal de policías y jueces.

Falcone, un tipo sin escrúpulos, reconoce la valentía de Bruce al presentarse en su “territorio”, pero inmediatamente le advierte de quién manda en la ciudad: “Mira a tu alrededor. Hay dos concejales, un jefe sindical, dos polis fuera de servicio y un juez. No vacilaría en volarte la cabeza delante de ellos. Esta es la clase de poder que no se puede comprar. ¡Es el poder del miedo!”. Este discurso pone de manifiesto la cara más siniestra de esa “verdadera justicia” a la que apela falsamente Ducard cuando trata de empujar a Bruce al seno de la Liga de las Sombras. Confunde de manera premeditada un sentimiento de revancha con la aplicación de una legislación acordada.

Falcone, un esbirro de Ra's, es uno de los brazos ejecutores –el otro es el doctor

Crane— de ese mal llamado código moral que pretende ocultar una práctica criminal y sangrienta en toda regla. El razonamiento de Falcone, que es el mismo de Ra's y Crane pero sin velos retóricos, recuerda las justificaciones del terrorismo que enunciaba Osama bin Laden en sus videos propagandísticos tras el 11S; y también, en la actualidad, a la verborrea propia de la violencia del Estado Islámico. Detrás de esta clase de parlamentos, como evidencian las palabras de Falcone, no hay sino un empeño terrorista que recurre a la violencia y el miedo para la consecución de sus propósitos.

Sobre todo el miedo, motivo que atraviesa las diferentes subtramas de *Batman Begins* en la que parece alegoría de una de las ansiedades principales que atenazaron al mundo occidental tras los atentados. El hecho de que Bruce supere finalmente sus miedos puede interpretarse, en este sentido, como una invitación desde la ficción a exorcizar el miedo colectivo de una sociedad, la americana, aún traumatizada por los acontecimientos. Falcone es un vulgar matón, pero un matón con poder, y su control de la ciudad no reside tanto en su genio delictivo como en su hábil manipulación del miedo en una ciudad sumida en la depresión económica y espiritual. Es la ley del más fuerte, nunca una idea de justicia, porque el fin de ésta es precisamente proteger a los más débiles.

7.7.2. Rachel Dawes

En un universo de codificaciones tan estereotípicas como es el de Batman los roles femeninos suelen responder al interés amoroso del Caballero Oscuro. Incluso personajes tan populares y notables, por su peso dramático en algunas historias, como Catwoman o Batgirl son presentados en cómics, películas y series de dibujos como mujeres fatales cuyo poder de fascinación emana de su atractivo físico, cuando no de su capacidad para engatusar y causar la perdición de los hombres.

Entre los alicientes de *Batman Begins* no es menor la revolución que en este aspecto plantean Nolan y Goyer con su visión del personaje de Rachel Dawes. La ayudante del fiscal del distrito, amiga de la infancia de Bruce, no es un carácter sensual, pasivo y complaciente. Al contrario, es una mujer independiente y dinámica que no duda en expresar de forma contundente sus opiniones, como en la escena en que

abofetea a Bruce cuando éste le confiesa su intento frustrado de matar al asesino de sus padres. Estamos lejos, por tanto, de los atributos clásicos de la *femme fatale* del cine negro que inspiró a Bob Kane y Bill Finger sus primeras féminas.

Pero el cambio que introducen Nolan y Goyer trasciende la definición de Rachel como una mujer simplemente más activa que sus predecesoras, algo que por otra parte cabe esperar en una producción cinematográfica del siglo XXI. El guion de la película la erige en símbolo de un ideal noble de justicia que inspira la carrera de Batman como campeón de Gotham. Rachel es la voz frágil pero decidida de la justicia basada en la ley.

Un concepto en las antípodas de la venganza y la satisfacción personal que representan Ra's, El Espantapájaros y Falcone. La función dramática y alegórica de su personaje cobra, en consecuencia, un interés añadido cuando se trata de entender la decisión de Bruce / Batman de apartarse del camino del vengador armado para abrazar la causa del defensor de la legalidad.

En este punto es pertinente preguntarse qué le enseña Rachel a Bruce y por qué ella tiene tanta influencia sobre él. Desde su puesto en la fiscalía del distrito de Gotham, Rachel lidia día a día con los criminales que hostigan la ciudad. Se sabe acorralada por Falcone y sus hombres, y entiende que muchos juicios son farsas perpetradas por magistrados corruptos, pero es indomable en su lucha contra el hampa desde el lado incruento de la ley. Por eso abofetea a Bruce, porque la idea de liquidar a un asesino contraviene sus valores y también los del padre de éste, que fue otro firme defensor de la ley en Gotham.

La perspectiva de que su amigo de la infancia acabe convertido en un matón vulgar indigna a Rachel, que en ese momento le propina un sonoro tortazo para obligarlo a reaccionar. Sin entrar en posibles lecturas psicológicas sobre el simbolismo de este acto, parece evidente que el vínculo afectivo que liga a Bruce y Rachel, sobre todo desde que el pequeño Wayne cayera al pozo de los murciélagos, hace de ella una figura de referencia cuyas opiniones tienen un peso notable sobre la conciencia de él. De hecho, es la única persona en toda la película que se permite el lujo de golpear a Bruce sin recibir a cambio una lluvia de golpes. Rachel es su amiga, su compañera, ¿quizá su esposa en un futuro? Y también uno de sus padres metafóricos.

Un debate recurrente en torno a Batman es la cuestión acerca de cuál es el personaje que cumple la función de su padre fallecido. Porque Bruce, en tanto huérfano de unos padres asesinados, busca con denuedo una figura paternal a la que agarrarse; una luz que le guíe en la oscuridad. Alfred, en los cómics y buena parte del audiovisual producido hasta *Batman Begins*, es quien mejor se presta a sustituir la autoridad moral de Thomas Wayne, por su ascendencia sobre la familia y porque lleva al lado de Bruce desde que este era un crío. La primera película de la saga tiene la valentía de desdoblarse ese papel en Alfred, sí, y también en Rachel, que siempre apoya a Bruce en los peores momentos de su vida y le orienta acerca del camino más correcto que debe tomar.

El lazo sentimental entre Rachel y Bruce tiene su expresión tangible en un objeto, una vieja flecha india, que es a la vez símbolo de la infancia perdida, motivo romántico y savia paternal. Lo vemos por primera vez al inicio de la película, cuando Rachel y Bruce juegan en los jardines de la mansión Wayne. Ella la encuentra y se la enseña, y él, en un raptó de picardía, la 'roba' para iniciar el típico juego de niños del escondite, cayendo a continuación en el pozo de los murciélagos en un intento frustrado por ocultarse. Tras ser rescatado por su padre, Bruce devuelve a Rachel la flecha. Años más tarde, en el momento en que Bruce regresa a Gotham, Rachel le obsequia por su cumpleaños con la misma flecha, que ha guardado durante todo ese tiempo como símbolo de lo que significan el uno para el otro.

Retomando el discurso de Joseph Campbell, este objeto sería el tótem mágico que el héroe emplea para salir puntualmente de un apuro. En *Batman Begins*, esa fuerza sobrenatural es sustituida por un poder transformador que opera en Bruce un cambio ético definitivo: su transición de una idea de justicia basada en la venganza a una idea de justicia inspirada en la ley. Además, el diseño de los batarangs, o estrellas ninja con forma de murciélago que arroja Batman a sus enemigos, recuerda poderosamente al de la flecha india. Esta semejanza, en el ámbito dramático, cierra un círculo simbólico, y por tanto vital, entre el Bruce niño y el Bruce adulto; entre la inocencia interrumpida de un crío que pierde a sus padres y la voluntad de un hombre que quiere defender a los débiles. Rachel es la luz en la vida del Murciélago.

7.8. Conclusiones

Batman Begins llegó a las principales pantallas del mundo el 15 de junio de 2005, apenas seis meses después de que George W. Bush inaugurara su segundo mandato como presidente de Estados Unidos. Ese verano, casi cuatro años después de los atentados del 11S, la nación más poderosa del planeta estaba enfrascada en una ‘guerra contra el terror’ que se libraba en dos frentes: Afganistán, cuya invasión comenzó el 7 de octubre de 2001, e Irak, ocupado entre el 20 de marzo y el 1 de mayo de 2003.

Ambas operaciones militares respondían al convencimiento en el seno de la Casa Blanca, y de sus aliados en Europa, de que esos dos países amparaban al líder de Al Qaeda, Osama bin Laden, y a los principales cabecillas de su organización terrorista, considerada culpable de los ataques a las Torres Gemelas y el Pentágono, así como de otros atentados graves en suelo europeo. España, sin ir más lejos, sufrió la violencia de Al Qaeda cuando una célula terrorista explotó varias bombas en trenes de Cercanías en Madrid el 11 de marzo de 2004.

La nación estadounidense, por tanto, respiraba un aire bélico que se filtraba en los distintos ámbitos de la vida política, social, económica y cultural de Estados Unidos. El cine comercial de Hollywood metabolizó los temores y ansiedades del momento en un corpus de filmes entre los que destacan las películas de superhéroes, pues su sustrato dramático esencial –la lucha del bien contra el mal- es permeable a establecer debates sobre cuestiones como la justicia, la venganza, la ley o el terrorismo. Los superhéroes americanos, igual que hicieran los pistoleros del wéstern en los años cincuenta y sesenta del siglo XX, encarnan la conciencia ética y moral de una nación que resuelve sus problemas empleando la fuerza.

Tras unos años en el limbo, Warner resucitó el personaje de Batman en una nueva saga cinematográfica que arrancó con *Batman Begins*, dirigida por Christopher Nolan, quien planteó una historia de origen, en tono de film *noir* realista, sobre el camino que lleva a Bruce Wayne a convertirse en el defensor de Gotham. La película, dicho además por el propio Nolan, incorpora a su discurso temas y motivos propios del contexto histórico del momento.

El mismo Batman es un hijo indisoluble de su época, puesto que Nolan y su

guionista, David Goyer, lo presentan como un individuo que debe superar un trauma terrible: la muerte de sus padres, hecho que viene a ser un reflejo alegórico de los atentados del 11S. Ciertamente, el asesinato de Thomas y Martha Wayne forma parte de las historias del Caballero Oscuro desde 1940, pero nunca antes en el cine este suceso había cobrado la importancia dramática que adquiere en *Batman Begins*.

A partir de la estructura narrativa de la aventura del héroe, tal como la describió Joseph Campbell, y en las fases del duelo, según la formulación de la doctora Elizabeth Kübler-Ross, se ha propuesto una lectura simbólica de la película que identifica tres temas incardinados en el presente histórico de la producción. También se han tenido en cuenta la influencia de dos referentes ficcionales tan decisivos como el tebeo *Batman: Año uno*, de Frank Miller y David Mazzucchelli, y la película *Blade Runner*, de Ridley Scott.

En primer lugar, la historia de Nolan y Goyer da pie a analizar la noción de trauma y sus consecuencias sobre el individuo, fundamental para entender el sentir colectivo de una nación en cuya memoria aún estaban recientes los atentados. Bruce Wayne parece ser, en este sentido, una víctima del terror que debe aprender a superar una tragedia personal para enfrentarse al futuro con esperanza. De la aceptación y comprensión de su dolor depende que el heredero de la familia Wayne se convierta en un justiciero vengativo o en un campeón de la ley.

En segundo lugar, el film aborda la idea de terrorismo como estrategia violenta cuyo fin es imponer una visión del mundo recurriendo al miedo y el caos. Los villanos más notables de la película, Ducard / Ra's al Ghul, Carmine "El Romano" Falcone y doctor Jonathan Crane, alias El Espantapájaros, responden en mayor o menor medida a un perfil de criminal terrorista que pretende destruir el mundo tal y como es para levantarlo de nuevo según sus principios radicales. El dinero y las posesiones materiales, dos obsesiones comunes en los malos de turno de los anteriores cómics y películas de Batman, ahora no son tan importantes como hacerse con el control político y social de Gotham, entendida como un microcosmos del mundo.

En tercer lugar, la película recupera y actualiza algunos de los imaginarios y arquetipos más significativos del cine negro de los años treinta y cuarenta para recrear un escenario de crisis. La estética de los Narrows, el barrio marginal de Gotham,

recuerda a la de los Hoovervilles; y la triple corrupción política, policial y judicial está encarnada en los personajes de Falcone, el comisario de Gotham y el alcalde.

En cuarto lugar, la lucha entre Batman y Ducard / Ra's al Ghul representa la oposición entre dos formas contemporáneas de entender la justicia. Una está basada en la violencia y el asesinato a sangre fría, falsa e hipócritamente revestidos de pureza moral y espiritual. Es la vieja Ley del Talión del ojo por ojo. Otra viene inspirada por la ley y el derecho civil, la razón frente a las armas, el triunfo del pensamiento en contra de la acción inconsciente.

El debate interno de Bruce acerca de la conveniencia y, sobre todo, las consecuencias de ambas consideraciones está lejos de ser una discusión cerrada. Resulta patente que el héroe enmascarado se sitúa al lado de la norma, la misma posición que defienden Gordon, Alfred y Rachel; también esta era la idea de justicia de Thomas Wayne. Pero ante enemigos que no atienden a razones y solo disfrutan con el sufrimiento, y, lo que es clave en la saga de Nolan, se aprovechan de las grietas de una sociedad corrupta, el héroe de Gotham se plantea si la ley, a veces, necesita un empujón al margen de las reglas comúnmente aceptadas por todos. Esa idea, una hipótesis, nunca una afirmación, provoca que Batman no sea un caballero blanco sino un caballero oscuro.

8

El caballero oscuro:

Un mundo nuevo y amenazador

En una de las últimas escenas de *Batman Begins*, el teniente Jim Gordon se cita con Batman en una azotea para pedirle ayuda en la investigación de un nuevo caso. Un criminal que se hace llamar el Joker, a simple vista un demente, ha empezado a aterrorizar la ciudad con una ola de crímenes que aparentemente no guardan relación entre sí, más allá de su crueldad y ensañamiento con las víctimas. Haciendo gala de un humor macabro, el Joker deja en el escenario de sus golpes una carta de la baraja de póquer que representa precisamente a un Joker, o comodín, la figura que se puede aplicar a cualquier suerte favorable. Es también la imagen de un bufón, el payaso grotesco y a menudo desquiciado que con sus bromas cínicas entretenía a la nobleza medieval.

Como apunta Gordon, el Joker es un adelanto de la “escalada de violencia” que puede tener lugar en Gotham a consecuencia de la irrupción de Batman como justiciero. “Si nosotros usamos semiautomáticas, ellos (por los criminales) empezarán a llevar automáticas. Si nosotros usamos keblar (un material antibalas), ellos empezarán a usar balas capaces de atravesarlo. No sé qué vamos a hacer”, le dice el noble oficial de policía al cruzado enmascarado. Batman se limita a responder un lacónico: “Lo

atraparemos”. Y acto seguido se desvanece en la oscuridad de la noche.

Esta escena no solo sirve de puente argumental entre *Batman Begins* y *El caballero oscuro*, sino que además adelanta uno de los temas más importantes que aborda la segunda película de la saga. A saber: la instauración de un nuevo mundo en el que las viejas reglas éticas, morales, jurídicas y políticas no tienen vigencia ni validez. El Joker, un malhechor sin modus operandi reconocible, es el heraldo de un tiempo extraño e imprevisible que va a exigir de Gordon y Batman un replanteamiento de sus ideas y creencias en torno a la justicia.

En el universo ficticio de Batman, igual que en la América post-11S, los personajes se ven obligados a responder ante un trauma que causa una ruptura en todos los ámbitos sociales. En la historia de la humanidad, que es también la historia de la ficción, la reacción común a un episodio traumático –guerras, epidemias, catástrofes naturales– pasa por lo que Lawrence y Jewett denominan la “reafirmación del monomito cultural” (2002: 19). Los autores de *The Myth of the American Superhero* se refieren así a un mecanismo psicológico de conducta por el que los grupos sociales expuestos a hechos terribles responden aferrándose a los ideales fundacionales de su comunidad. Se trata, en definitiva, de “restaurar el Edén” (2002: 20), de recuperar la patria y el hogar entendidos como refugios seguros e inviolables; aquello que, pase lo que pase, nunca falla y proporciona una agradable sensación de seguridad y confort.

La singularidad de los atentados del 11S, y por tanto la de la saga de Batman concebida por Christopher Nolan y David S. Goyer a modo de espejo alegórico de sus secuelas, radica en que esa vuelta al Edén es imposible porque el trauma ha roto para siempre los viejos esquemas. En palabras de Jean Baudrillard, “La mecánica de la Historia y el poder es quebrada por este evento (11-S)” (2002: 4). Ítaca es un sueño lejano que se desvanece en la memoria, y cualquier intento de regresar a ella es una quimera que produce dolor y nostalgia. Por eso Bruce solo es capaz de reconciliarse con su pasado cuando acepta que no hay vuelta atrás. El héroe de ficción, como el mundo real que representa simbólicamente, debe madurar y mirar hacia adelante si quiere sobrevivir, no empeñarse en recobrar la inocencia de un tiempo irrecuperable.

Nolan, en este punto, es un cineasta que comparte la sensibilidad del Spielberg post-11S, en tanto ambos directores entienden que el mundo ha dejado de ser un refugio

arcádico y seguro sometido a reglas que se creían inmutables y eternas. Con un ligero matiz. Nolan se muestra más revolucionario que Spielberg, ya que éste, en *Minority Report* y *La terminal*, arroja una mirada nostálgica sobre la América de los fundadores.

En Nolan, por el contrario, hay un nuevo escenario, alumbrado de forma traumática, donde las antiguas reglas no funcionan, así que es preciso adaptarse a y entender esa realidad distinta y cambiante. En *El caballero oscuro*, el Joker es el personaje que encarna alegóricamente el signo anárquico y caótico de ese nuevo tiempo que supone un reto para Batman y Gordon. También para los espectadores en la medida en que estos hacen frente a un desafío similar en sus vidas cotidianas: la adaptación a un mundo inestable e impredecible.

En los siguientes epígrafes se aborda el estudio de *El caballero oscuro* a partir de esta consideración de Batman como héroe obligado a adaptarse a un nuevo mundo surgido después de un acontecimiento traumático. En primer lugar se detalla la génesis del film así como sus principales referentes estéticos y dramáticos en otras películas y cómics. En segundo lugar cabe ocuparse de sus personajes y tramas más importantes para identificar cómo estos, en relación con el contexto histórico del film, reflejan o evocan los temores y ansiedades propios del mundo en crisis post-11S. En 2008, fecha del estreno del film, la crisis sociopolítica y la guerra que sigue a los atentados se inflama con la aparición de una crisis económica y financiera que hace tambalear los criterios morales de toda la sociedad. Este escenario social en Estados Unidos es mucho más grave ahora que en los años del estreno de *Batman Begins*.

Y en tercer lugar se presta atención a la persistencia en la ficción de los mitos, y Batman es uno de ellos, como catalizadores de las ambigüedades morales y las complejidades sociales de la realidad en cada momento histórico. En definitiva, a la permeabilidad del personaje mítico en función de su contexto.

8.1. Génesis de la película

Si se da crédito a la palabra de Christopher Nolan, en sus planes nunca estuvo la realización de una trilogía dedicada a Batman, al menos no como un plan diseñado por Warner y el director a seis u ocho años vista, como suele ser la norma en Hollywood.

Más entonces, en el año 2005, cuando la industria apostaba fuerte por las sagas como medio de enganchar al público y llenar las salas ante la competencia de internet y los videojuegos. *X-Men* y *Spider-Man* sumaban ya dos entregas cada una, el nuevo Bond estaba a punto de llegar a los cines y en la memoria reciente aún latía el recuerdo de la trilogía de *Matrix* –*Matrix* (*The Matrix*, Andy y Larry Wachowski, 1999), *Matrix Reloaded* (*The Matrix Reloaded*, Andy y Larry Wachowski, 2003) y *Matrix Revolutions* (*The Matrix Revolutions*, Andy y Larry Wachowski, 2003)– y de las tres precuelas de *La guerra de las galaxias*.

Es probable que Warner quisiera ser prudente en un mercado tan saturado, lo que explicaría que Nolan estuviera centrado solo en un film. Lo confirmó él mismo en una entrevista concedida a *The Hollywood Reporter*. “Tenía un acuerdo para rodar una única película. La primera vez que hablé del proyecto con David Goyer le dije: ‘quizá si tenemos éxito...’ (...) Y empezamos a pensar, cada uno por su lado, en lo que podría ocurrir en una segunda y en una tercera película. Pero inmediatamente lo descartamos y nos centramos en la primera película (...). Solo cuando [*Batman Begins*] fue un éxito empezamos a pensar: ‘Muy bien, qué haríamos en una secuela’”. (Feinberg, 2015).

Batman Begins recaudó algo más de 374 millones de dólares en todo el mundo, por un presupuesto declarado de 150 millones (www.boxofficemojo.com). Un éxito moderado, pero un éxito al fin y al cabo, que animó al estudio a continuar la franquicia de la mano de sus dos máximos arquitectos, Christopher Nolan y David Goyer, que además se apoyaron en el hermano del director, Jonathan Nolan, como tercer guionista. ¿Hacia dónde debería dirigirse la secuela? ¿Qué nuevos retos tendría que afrontar Batman?

El propio Nolan ofrece las claves en unas declaraciones que hizo a la revista *Film*. “Me interesaba mucho la idea de la escalada violenta (...), la respuesta criminal a la irrupción de Batman como héroe que pretende salvar y devolver Gotham a sus ciudadanos. La respuesta es la figura del Joker (...), que obliga a Batman a plantearse sus dilemas morales a un escala mucho mayor, la de una ciudad entera”. (Sciretta, 2008).

La ambigüedad moral de Batman y un entorno urbano más grande y amenazador a causa de la aparición del Joker son, por tanto, dos de los rasgos dramáticos más

notables de *El caballero oscuro*. Ambos están presentes en la primera película, pero Nolan y sus guionistas quisieron explorar sus aristas más afiladas en un contexto, el mundo en crisis post-11S, especialmente sensible a la delgada línea que separa el bien del mal, la justicia de la venganza, dos conceptos entendidos aquí dentro de un sistema de vasos comunicantes que funciona en ambas direcciones. La visión del Joker como reverso tenebroso de Batman, su reflejo deformado, es, en este sentido, una de las lecturas más interesantes de *El caballero oscuro*.

En un encuentro con la prensa antes del estreno del film, Nolan explicó esa idea de retomar algunos elementos del primer film y presentarlos en una dimensión mayor, más compleja y poliédrica. “Creo que el reto principal a la hora de hacer una secuela es innovar sin abandonar los personajes, la lógica y el tono del mundo que has creado en el primer film. Tienes que lograr un equilibrio entre los elementos que la audiencia espera que recuperes y la necesidad de ver algo nuevo y diferente; ese ha sido mi reto en *El caballero oscuro*” (Murray, 2008).

8.2. Anarquía cinematográfica: de *La broma asesina* a *Heat*

La ambigüedad moral que recorre la trama de *El caballero oscuro* es un motivo apuntado en *Batman Begins*, en concreto, en la relación que mantienen Ducard / Ra's al Ghul y Bruce / Batman. El primero, líder la Liga de las Sombras, pretende convencer al segundo de que la “auténtica justicia” pasa por aparcarse los sentimientos y aplicar sin contemplaciones la violencia contra los ladrones, asesinos y corruptos que amenazan el equilibrio del mundo. Nolan y Goyer resuelven las dudas de Batman mostrando que la justicia, el peso de la ley, no es equiparable a la venganza, fruto de la satisfacción personal, y que por lo tanto ningún individuo puede erigirse en juez, jurado y ejecutor.

Esta tesis es válida en la ficción ante enemigos de una pieza como Ra's, que persigue un objetivo tan concreto como es la destrucción de Gotham supuestamente en aras del renacimiento moral y espiritual de la ciudad natal de Batman. Este personaje, además, presume de un código de honor estricto que lo convierte en un villano previsible y, en consecuencia, neutralizable.

Pero ¿qué ocurre frente a figuras como el Joker, un terrorista despiadado cuya

única satisfacción radica en ver sufrir a los inocentes? En este caso Batman se topa contra una clase desconocida de maldad que le empuja a replantearse sus convicciones acerca de los límites éticos de la justicia en la búsqueda de un criminal. Se trata de un dilema espinoso, muy vinculado al contexto histórico del momento, que alude directamente a la guerra contra el terror de la Administración Bush contra Al Qaeda y Osama bin Laden.

En la plasmación de esta lucha interna del personaje de Batman contra unos principios que creía inalterables, se identifican dos influencias dramáticas y estéticas que conectan *El caballero oscuro* con el signo cambiante de su época. La primera es el cómic *Batman: La broma asesina* (*Batman: The Killing Joke*, Alan Moore y Brian Bolland, 1988), que relata uno de los enfrentamientos más memorables entre Batman y el Joker. Y la segunda es el *thriller Heat* (*Heat*, Michael Mann, 1995), cuya historia plantea la rivalidad entre un escurridizo ladrón y un detective de la policía de Los Ángeles.

El tebeo escrito por Alan Moore y dibujado por Brian Bolland provee a Nolan y Goyer del enfrentamiento nuclear entre Batman y el Joker como dos personajes que se corresponden con las dos caras de una misma moneda, lo que introduce el tema de la ambigüedad moral. Porque luchas entre el cruzado enmascarado y el demente de Arkham ha habido decenas, pero nunca antes de *Batman: La broma asesina* se había planteado su enemistad como una oposición entre ‘hermanos’ que están más cerca el uno del otro de lo que ambos creen (Sale, 2008). La película de Mann, por su parte, es clave para entender el tratamiento de la dimensión urbana del film y la adscripción del relato a los códigos nihilistas del *neo-noir*.

8.2.1. *Batman: La broma asesina*, un ejercicio de ambigüedad moral

Batman: La broma asesina, publicado originariamente por DC en marzo de 1988, fue un título que vino a completar la refundación del caballero oscuro planteada por la editorial en la década de los ochenta para conectar con nuevas generaciones de lectores. Otras dos historietas como *Batman: El regreso del caballero oscuro* (1986) y *Batman: Año uno* (1987) componen, junto con el cómic creado por Moore y Bolland,

una suerte de trilogía inaugural que estrena esa nueva etapa para el defensor de Gotham.

Estos tebeos, además, ayudan a alumbrar la llamada edad moderna del cómic, caracterizada fundamentalmente por la introducción de personajes e historias más ambiguos y complejos. Los héroes, en este momento, dejan de ser moldes de una pieza para convertirse en caracteres más desdibujados en el ámbito moral y más salvajes en el ámbito físico.

Esta nueva lectura del heroísmo, de carácter descreído y pesimista, está ligada al contexto histórico en que desarrollan su trabajo el norteamericano Frank Miller y el británico Alan Moore, dos de los autores más importantes del cómic moderno. Los Estados Unidos de Ronald Reagan y el Reino Unido de Margaret Thatcher marcan el paso político de Occidente en una década, los años ochenta, que asiste al asentamiento del liberalismo económico, ideología que acarrea fenómenos como la privatización de servicios públicos, la deslocalización de industrias mecánicas (minería y astilleros) y la intervención militar en Oriente Medio para asegurar la provisión de petróleo.

Un ambiente convulso, en definitiva, que cala en los tebeos así como en otras expresiones artísticas. En ese escenario, el Batman de Miller y los antihéroes de Moore, caso de la liga de vigilantes de *Watchmen* (*Watchmen*, Alan Moore y Dave Gibbons, 1986) o el propio caballero oscuro de *La broma asesina*, se convierten en antihéroes que asisten con incredulidad a la descomposición ética y moral del sistema al que venían sirviendo desde hace décadas. Ante la ausencia de gobernantes a la altura de sus expectativas, los protagonistas de Miller y Moore obedecen únicamente a su propio código de conducta.

La broma asesina es, pues, un título indisociable de su época, un tiempo de crisis y conflicto que volvió a reproducirse tras los atentados del 11S. Por eso su historia y sus personajes se acoplaron tan bien a la idiosincrasia de Nolan y Goyer y al momento histórico de la producción de *El caballero oscuro*. Del mismo modo también, *Batman: Año uno*, de 1987, se ajustaba como un guante a los propósitos de *Batman Begins*.

Como observa Walter Scott en un pasaje de *Ivanhoe* (1819) dedicado a Robin Hood, pareciera que “en momentos críticos, el fuera de la ley ocupa su lugar en la Historia” (Scott, 2014: 236). No parece casual que esta misma cita inaugure la versión

cinematográfica del llamado Príncipe de los Ladrones que dirigió Ridley Scott en 2010, titulada sencillamente *Robin Hood* y en la que guardián del bosque de Sherwood se presenta como un antihéroe que lucha contra un rey corrupto y codicioso.

La creación de *La broma asesina* fue un proceso tortuoso que se prolongó durante algo más de cuatro años. En 1984, Alan Moore y Brian Bolland empezaron a trabajar en un proyecto que debería haber reunido en las mismas páginas a Batman y al Juez Dredd, un antihéroe nacido a finales de los años setenta en la revista de cómics *2000 AD*. Len Wein, editor de DC encargado de supervisar la historieta, no estaba muy entusiasmado con la idea, de modo que sugirió a Moore que se centrara únicamente en los personajes clásicos de Batman. Tras un intercambio de impresiones con Bolland, ambos artistas acordaron la gestación de un tebeo enfocado en la rivalidad entre el caballero oscuro y el Joker, acaso su enemigo clásico más popular.

La broma asesina estaba listo para su publicación a finales de 1986, pero el editor Dennis O'Neil, que sustituyó a Wein, retrasó su salida casi dos años para publicar antes *El regreso del caballero oscuro* y *Batman: Año uno*, ambas de Frank Miller en colaboración con otros artistas. Quizá como compensación por las continuas demoras, O'Neil lanzó finalmente *La broma asesina* en marzo de 1988 en un único volumen de 48 páginas, formato que se conoce como *one-shot* o serie limitada independiente.

Veinte años después, casualidad o no, *El caballero oscuro* tomó de sus viñetas la relación fundamental entre Batman y el Joker. A saber, que ambos personajes guardan más parecidos –un pasado traumático, una naturaleza violenta y una incapacidad crónica para encajar en la sociedad– que diferencias. De la cordura a la locura hay un solo paso.

A continuación, como se hizo al abordar la relación entre *Batman: Año uno* y *Batman Begins*, se resume de forma cronológica y en paralelo la historia de *La broma asesina* y la de *El caballero oscuro* a fin de identificar las líneas argumentales básicas y los personajes más importantes que inspiraron a Nolan y Goyer la trama de su film, indicando las variantes pertinentes allí donde las haya. En primer término se hace referencia al cómic y en segundo a la película:

1a. Cómic: Batman llega al instituto mental Arkham para visitar al Joker. La intención del Caballero Oscuro es tratar de hacerle comprender al Joker que la violencia

es un camino que solo conduce a la destrucción. Batman le confiesa que está cansado de luchas y peleas, y que es el momento de poner fin a su particular escalada de terror en la que uno u otro, o los dos, van a acabar muertos. Como quiera que el Joker no contesta ni una palabra, Batman se dispone a torturarlo descubriendo que el tipo con quien está hablando es en realidad un señuelo. El Joker se ha fugado de Arkham.

1b. Película: La cinta arranca con el atraco a un banco perpetrado por la banda del Joker, cuya naturaleza vil es revelada al asesinar a sus compinches. Más adelante, cuando el Joker es detenido por la policía, Batman acude a visitarlo en la cárcel protagonizando un encuentro que repite el esquema de la charla que abre el cómic. La planificación frontal de la cita entre ambos personajes se corresponde con la composición frontal de las viñetas, en una adaptación casi literal de la escena y de sus diálogos, como veremos al estudiar el personaje del Joker.

2a. Cómic: El Joker se muestra interesado en comprar un parque de atracciones abandonado donde pretende llevar a cabo un “experimento sociológico”. En ese momento recuerda, en un *flashback* en blanco y negro, la época de su pasado en que no podía permitirse gastar ni un centavo de más. Entonces el Joker, un hombre casado y a punto de tener un hijo con su esposa, malvivía como cómico de vodevil, a un paso de la ruina y con serios problemas para pagar el alquiler, situación que le provocaba súbitos ataques de ira incluso contra su mujer embarazada.

2b. Película: Tras el asalto al banco y otros golpes, Batman y el teniente Gordon, con la ayuda del nuevo fiscal del distrito, Harvey Dent, buscan con denuedo al Joker, autor de una espiral de crímenes y violencia que mantiene en jaque a la ciudad. Haciendo gala de un sádico sentido del humor, el Joker cuenta a sus víctimas antes de matarlas el origen de las cicatrices que surcan su rostro, cada vez inventándose una historia distinta. En una de ellas, por ejemplo, relata su pasado como un hombre felizmente casado pero sin recursos económicos. Al borde la pobreza, un día raja a su mujer y a continuación se lacera horriblemente la cara.

3a. Cómic: El comisario Gordon investiga la huida del Joker de Arkham. Mientras revisa unos documentos en su domicilio, su hija Bárbara acude a abrir la puerta después de oír el timbre. Es el Joker, que dispara a bocajarro a la muchacha y secuestra a Gordon. Batman, por su lado, también trata de averiguar donde se oculta el

payaso y su banda de matarifes; sin un nombre y sin huellas, la tarea resulta harto difícil incluso para un hombre con sus medios.

3b. Película: Las indagaciones de Batman y Gordon vinculan la actividad delictiva del Joker con los negocios sucios de la familia Falcone, que lava el dinero que obtiene del tráfico de drogas y otros delitos con la ayuda de un ejecutivo financiero chino. Ningún miembro del clan mafioso está dispuesto a delatar al Joker, entre otros motivos porque ignoran su nombre o donde se esconde, pero sobre todo porque temen su carácter cruel y violento. Sabedor de que le persiguen, el Joker comienza a hostigar a las personas del círculo íntimo de Dent y Gordon. En concreto a Rachel Dawes, la ayudante del fiscal, y a la familia del teniente de policía.

4a. Cómic: Otra serie de *flashbacks* relacionados con el pasado del Joker muestran su conversión en criminal. Desesperado por ganar dinero, decide unirse a una banda de ladrones que planea un asalto a una planta química, asumiendo la identidad de Red Hood (Capucha Roja) para evitar ser identificado. Batman desbarata el golpe y atrapa a todos los ladrones excepto a Red Hood, que cae a un contenedor de productos químicos resultando gravemente deformado. Mientras, Barbara Gordon es ingresada en el hospital, donde le comunican que ha quedado paralítica a causa de los disparos del Joker. Batman, noqueado por la noticia, emprende la caza del Joker.

4b. Película: Batman viaja hasta Sanghái para capturar al ejecutivo financiero chino involucrado en los negocios de Falcone y el Joker; después de torturarlo, delata a sus cómplices. El Joker es atrapado, pero no tarda en fugarse y trama su venganza secuestrando a Harvey Dent y a Rachel Dawes, víctimas de un juego mortal en el que Batman debe decidir a quién de los dos salva la vida. El héroe de Gotham y el teniente Gordon fracasan en su intento de rescatar a ambos; Rachel muere y Harvey Dent queda desfigurado.

5a. Cómic: Batman averigua que el Joker se esconde en un parque de atracciones donde mantiene secuestrado a Gordon, a quien pretende enloquecer enseñándole fotos de su hija ensangrentada. Al mismo tiempo, otro *flashback* revela cómo Red Hood, tras escapar de Batman, regresa a su casa y descubre que su esposa ha muerto electrocutada en un accidente doméstico. En ese momento sufre un ataque de locura y se transforma definitivamente en el Joker, jurando eterna enemistad contra el

defensor de Gotham.

5b. Película: Un nuevo juego macabro plantea a Batman un desafío supremo. El Joker ha cargado de explosivos dos ferris –uno transporta a ciudadanos inocentes y otro a presos– cuyos pasajeros deben decidir antes de medianoche si esperan a que Batman los rescate o si, por el contrario, para salvar sus vidas, activan las bombas de uno de los ferris, pues el Joker ha puesto en sus manos el control de la detonación. Lo trágico del asunto es que el Joker se reserva la opción de explosionar ambas embarcaciones en cualquier momento. Batman, obsesionado con la idea de atrapar al Joker, encarga a Lucius Fox que pinche todas las comunicaciones de Gotham a fin de encontrarlo.

6a. Cómic: Batman rescata a Gordon, que ha sido capaz de mantener la cordura, y por fin se enfrenta al Joker. Tras un brutal intercambio de golpes, los dos rivales se paran a hablar para tratar de resolver de una vez por todas sus diferencias. Batman pretende que el Joker se entregue y se rehabilite, pero éste, totalmente perturbado, no contempla esa posibilidad. En su lugar, le cuenta a Batman un chiste sobre dos locos que escapan de la cárcel y cuyo propósito alegórico es explicarle que cada uno de ellos seguirá comportándose de igual manera hasta el fin de los días. Batman, incapaz de contener la risa, se carcajea con el Joker.

6b. Película: Gracias a la ayuda de Lucius, Batman logra dar con el paradero del Joker cerca del puerto de Gotham, que mientras tanto ha abocado a Harvey Dent a la locura. El antiguo fiscal del distrito ahora se hace llamar Dos Caras debido a sus terribles heridas en el rostro y también porque decide la suerte de sus víctimas lanzando al aire una moneda de dos caras. Batman atrapa primero al Joker y después a Dos Caras, que pretendía asesinar a Gordon al considerarle culpable de la muerte de Rachel. Sabedor de que la ciudad admiraba a Harvey, Batman decide hacerse responsable de su muerte y huye de la policía que acude al lugar de los hechos.

Resulta notorio, a la vista de la comparación de argumentos y personajes, que *La broma asesina* y *El caballero oscuro* no guardan un parecido estructural tan estrecho como el que mantienen *Batman: Año uno* y *Batman Begins*. La inspiración de Nolan y Goyer es más leve en el aspecto dramático y narrativo de la historia, pero el sustrato temático sobre los límites éticos de la justicia y la interpretación de la relación entre Batman y el Joker como el aparente antagonismo de dos personajes psicóticos y

violentos, si bien cada uno a un lado de la ley, está claramente influenciada por las líneas maestras de la historieta de Alan Moore y Brian Bolland. Aunque Nolan, como en el caso de *Batman: Año uno*, no haga una mención expresa en los títulos de crédito.

En esta ocasión, por tanto, el parecido hay que buscarlo en la dimensión psicológica de los protagonistas de la aventura, que define su respuesta a los traumas, y su relación con el contexto histórico del film tras los atentados del 11S. En síntesis: un terrorista desquiciado (el Joker, trasunto de Osama bin Laden) y un justiciero vengativo (Batman, trasunto del gobierno de Estados Unidos) tan obsesionado con la idea de capturar a aquél, que decide franquear los límites normativos de la ley y seguir los principios que le dicta su propio código de conducta. Como en los wésterns clásicos, el Batman de *El caballero oscuro* solo obedece a un sentido de la moral que se fundamentan en su propia noción del bien y el mal.

Ron Briley fue una de las primeras voces académicas que apuntó esta analogía entre el film de Nolan y la ‘guerra contra el terror’ de la Administración Bush. En su artículo *The Dark Knight: An Allegory of America in the Age of Bush?* (2008) propone una lectura política del film indicando que “refleja el desconcierto y la ambigüedad relacionada con la respuesta de la Administración Bush a los atentados del 11S, que declaró la guerra contra el terror entregándose al lado más siniestro de la tortura”. Briley termina su exposición observando que “acaso la conclusión más devastadora (de este film y otros de superhéroes) sea inferir que solo a través de la violencia es posible combatir el terror”.

La preocupación de Briley por el enaltecimiento y la fascinación de la violencia que lleva implícito cierto tipo de cine de superhéroes entronca con una línea de pensamiento progresista, muy común en los años posteriores a los ataques contra el World Trade Center, que advierte acerca del peligro de “preservar la inocencia de la nación” a través de las armas (Briley, 2008). Uno de los trabajos más representativos a este respecto es *The Terror Dream: Fear and Fantasy in Post-9/11 America* (2007), de la periodista Susan Faludi, que analiza la respuesta del gobierno republicano de Bush al mayor atentado terrorista sufrido por Estados Unidos y –esto es lo que aquí más interesa– su tratamiento en los medios de comunicación y la cultura popular.

Faludi denuncia que muchos periódicos y televisiones alabaron las políticas de

Bush comparándole con una figura cuasi heroica que hacía lo correcto en tiempos convulsos. En concreto cita el ejemplo de la columnista Peggy Noonan, del *Wall Street Journal*, quien poco tiempo después de los atentados escribió una columna en la que comentó que “espero que Bush se abra la camisa y muestre la gran ‘S’”, en clara referencia al emblema de Superman (2007: 60).

La idea de que un presidente deba ser o comportarse como un superhéroe, aprecia Faludi, sugiere el atractivo que despierta en los medios de comunicación, el cine y otras expresiones artísticas la moral simplista y violenta del universo de los superhéroes, donde solo hay blancos o negros, sin matices.

Antonio Sánchez-Escalonilla y Araceli Rodríguez Mateos inciden en esta misma lectura en su artículo *The Depiction of the US President in Apocalyptic Cinema* (2014), en el que constatan que el arquetipo heroico del presidente aún estaba vigente en el año 2001, tras una década de los noventa prolija en títulos laudatorios, como *Air Force One (el avión del presidente)* (*Air Force One*, Wolfgang Petersen, 1997) o *Deep Impact* (*Deep Impact*, Mimi Leder, 1998).

En su ensayo *Batman in the Real World* (2013), Kristine Kathryn Rusch relaciona esta debilidad por la acción violenta con la conducta colectiva que su país, Estados Unidos, demuestra históricamente hacia las amenazas. “Cuando alguien nos presiona, nos volvemos mezquinos. Y detrás de esa mezquindad hay una increíble tolerancia nacional hacia toda clase de suciedad que justifique la nobleza de nuestro propósito. O hasta que nos convencemos de que dicho propósito es noble” (2013: 200).

Víctima y verdugo, desde esta óptica, comparten un ánimo común por infligir dolor para lograr sus objetivos. Esta es la misma tesis que expone Alan Moore en *La broma asesina* y la que, bajo su influencia, introduce Nolan en *El caballero oscuro*. En este sentido es preciso recordar la aportación de Hannah L. McCormack, autora de un estudio titulado *Case Study Personality Report: The Character of the Joker from The Dark Knight* (2011), que versa precisamente sobre la adopción en *El caballero oscuro* del audaz planteamiento de identidades que presenta *La broma asesina*. Se verá en profundidad en los epígrafes dedicados a Batman y el Joker, pero en este punto es pertinente decir, como indica McCormack, que el film de Christopher Nolan traslada al escenario post-11S, marcado por la guerra contra el terror y la amenaza terrorista, el

dilema moral de un héroe que se ve obligado a transgredir sus principios para atrapar a un criminal.

Las políticas neoliberales de Ronald Reagan y Margaret Thatcher inspiraron a Frank Miller (americano) y Alan Moore (británico) un nuevo tipo de héroe que, ante la desilusión que les despertaban sus gobernantes, decide tomarse la justicia por su mano a la espera de tiempos más civilizados. Dos décadas después, Nolan y Goyer adoptaron el mismo planteamiento para retratar la respuesta de Estados Unidos a la amenaza terrorista de Al Qaeda y otras organizaciones afines. Batman, tratado así, es la enésima encarnación del espíritu de la frontera del Far West; un pistolero que desenfunda su arma ante cualquier sombra que amenace el statu quo.

8.2.2. La influencia de *Heat* y el *neo-noir*

La segunda influencia definitoria de *El caballero oscuro* es su adscripción al *neo-noir*, término que alude a una forma muy concreta del *thriller* urbano desarrollada desde los años setenta hasta nuestros días. En *Hardboiled America* (1981), Geoffrey O'Brian fue uno de los primeros autores que empleó esta denominación para referirse a aquellas películas que recogen y actualizan los elementos dramáticos y estéticos del cine negro clásico en un nuevo tipo de relato que alude expresamente a las preocupaciones políticas y sociales del momento. Es decir, frente al discurso alegórico de las viejas películas de los años cuarenta y cincuenta, que reflejan de forma implícita el contexto de su época, el *neo-noir* expresa en primera persona los miedos y tensiones del presente histórico.

Autores posteriores como Mark T. Conrad (2006) han tratado de acotar y resumir los temas fundamentales del *neo-noir*, asumiendo que en lo formal apenas hay variaciones significativas con respecto a los maestros clásicos. En concreto, habla de motivos como la crisis de identidad, los problemas de memoria y la subjetividad, y se fija en los retos tecnológicos y sus implicaciones sociales. La ciudad es el gran escenario donde tienen lugar unas historias de naturaleza eminentemente criminal, violentas, cuyos personajes se erigen en partícipes de un debate complejo acerca de la delgada línea que separa el bien del mal.

Chinatown (*Chinatown*, Roman Polanski, 1974) es citado a menudo como uno de los títulos fundacionales del *neo-noir*, una etiqueta que también se puede colgar a filmes como *Fuego en el cuerpo* (*Body Heat*, Lawrence Kasdan, 1981), *Sangre fácil* (*Blood Simple*, Joel y Ethan Coen, 1984), *Terciopelo azul* (*Blue Velvet*, David Lynch, 1986), *Black Rain* (*Black Rain*, Ridley Scott, 1989), *Heat* (*Heat*, Michael Mann, 1995) o *L.A. Confidential* (*L.A. Confidential*, Curtis Hanson, 1997).

Es preciso detenerse en *Heat* porque es una de las películas en las que se fijó Christopher Nolan como referente a la hora de definir el tono y la historia de *El caballero oscuro*. Lo confesó el propio cineasta durante una entrevista a la revista *Collider*: “Lo que decidimos hacer es contar una historia inmediata, muy lineal, apoyada en un ligero cambio de género. Ahondamos un poco más en la historia criminal, al estilo de historias épicas como *Heat* de Michael Mann, que creo aportan una gran escala al relato” (Weintraub, 2008).

Ese “ligero cambio de género” que menciona Nolan se refiere a la evolución de la saga desde los postulados típicamente *noir* de *Batman Begins* hasta los conceptos *neo-noir* que articulan *El caballero oscuro*. La decisión, lejos de ser un capricho que justifique la producción de una secuela, es consecuente con la transformación dramática de Batman de una a otra película. El *noir* clásico de *Batman Begins*, enraizado en arquetipos y tramas maestras épicas, se ajusta a la presentación mítica de Batman como un héroe que debe transitar un camino de aprendizaje, apoteosis y redención. Mientras que el *neo-noir* de *El caballero oscuro*, sustentado en personajes e historias más abiertos, casa perfectamente con el Batman ambiguo e inseguro que introducen Nolan y Goyer en la segunda película de la saga.

En el plano narrativo, por tanto, ese nuevo mundo cambiante del que se habla en el primer epígrafe del capítulo se traduce en la adopción de una retórica audiovisual en la que abundan las sorpresas y los giros; una suerte de desconcierto ficcional que se corresponde con la anarquía y el caos del mundo real. Al fijarse en *Heat*, y en general en el cine de Michael Mann, director especializado en épicos relatos urbanos de policías y ladrones, Nolan destila una clase de historia que le permite hablar de un presente turbulento, los Estados Unidos post-11S, a través de una narrativa desordenada. Forma y fondo, unidos para cuajar una visión de Batman netamente contemporánea.

El director londinense experimentó con esta fórmula en su seminal *Memento* (2000), sobre un hombre incapaz de recordar quién es; una historia que representa las dudas y el vértigo político y social de occidente ante el cambio de milenio. Pero es en *El caballero oscuro* cuando logra darle sentido pleno como alegoría de un momento histórico concreto, traduciendo los temores y ansiedades de muchos ciudadanos frente al terrorismo en un relato desasosegante e imprevisible.

La sensación de que en cualquier momento puede ocurrir una tragedia, un sentimiento vivo y palpable tras los atentados en Estados Unidos y en otros países de Europa, tiene su reflejo en una película que golpea sin previo aviso al espectador, liquidando así las certezas dramáticas que otorga la narrativa convencional.

El telón de fondo sobre el que se desarrolla la propuesta de Nolan es la ciudad contemporánea, en concreto Chicago, cuya compleja lectura cinematográfica merece un estudio más amplio. A continuación se estudia del tratamiento del espacio urbano en *El caballero oscuro* atendiendo a la adscripción de la película al *neo-noir*, lo que permite establecer sus diferencias con respecto a otras producciones de Batman, así como a su valor simbólico, tras los atentados del 11S, como espacio apocalíptico de la crisis. Esta última apreciación, no obstante, se desarrollará con mayor profundidad al analizar la tercera película de Batman.

8.2.3. Gotham, de espacio gótico a ciudad realista

Al hablar de *Batman Begins* se mencionó la impronta realista, orgánica, que Nolan quiso otorgarle a toda costa a su film. Ese empeño, fruto de la admiración del director por *Blade Runner* y, en general, el cine negro clásico, se tradujo en una visión de Gotham completamente diferente de la habitual hasta ese momento en los cómics y películas dedicados al Hombre Murciélago, que venían incidiendo en la dimensión gótica y oscura de la historia que establecieron sus creadores, Bob Kane y Bill Finger, en la década de los años cuarenta.

La Gotham de Nolan en el primer capítulo de la saga es una ciudad verosímil, empapada de lluvia y salpicada de suciedad, pero es aún un entorno fabuloso donde cabe el elemento fantasmal y siniestro, como el barrio pobre de los Narrows, la mansión

de Thomas Wayne o la utópica Torre Wayne. En *El caballero oscuro* Nolan elimina estos elementos de la puesta en escena para presentar una megalópolis moderna, de acero y cristal, que es asumible e identificable por el público como una ciudad real y tangible.

Los Narrows no aparecen en pantalla, la mansión ha quedado reducida a cenizas y la Torre Wayne es ahora uno de tantos rascacielos que definen el perfil de las ciudades norteamericanas. Se trata, en definitiva, de introducir al espectador en un escenario auténtico que otorgue verosimilitud a la narración. Batman deja de ser una gárgola vigilante para convertirse en un héroe de acción.

Al emplear esta estrategia Nolan sigue los pasos de Michael Mann en *Heat*, cuyo hallazgo principal sea acaso la traslación de las clásicas historias criminales a ambientes diurnos, salvo en *Collateral* (*Collateral*, Michael Mann, 2004). Frente a las brumas y sombras del cine negro clásico, metáfora de los asuntos sucios que ocupan a sus protagonistas, el realizador americano sitúa al público en medio de entornos bañados por la luz del sol, filmados con gran angular para transmitir la vastedad del medio urbano, y por tanto su cariz amenazador, en contraposición a la diminuta medida del hombre. La ciudad, de algún modo, se traga a sus habitantes, como ya planteara Fritz Lang en su visionaria *Metrópolis* (*Metropolis*, Fritz Lang, 1927) o en *M, el vampiro de Düsseldorf* (*M*, Fritz Lang, 1931).

Nolan repite este planteamiento en una Chicago transmutada en Gotham. Con un matiz interesante y evocador, la acción transcurre momentos antes del alba o instantes previos al anochecer, creando una atmósfera gris y mortecina que subraya las cualidades deshumanizantes del acero, el hierro, el cemento y el cristal.

La ciudad, presentada así, también deviene en símbolo del enfrentamiento apocalíptico entre Batman y el Joker, erigiéndose en lo que Javier Boned Purkiss denomina una “metáfora arquitectónica” (2011: 175). El autor se refiere de este modo a las ciudades de cine que se despliegan como “sistemas de signos” que se utilizan para resaltar determinados aspectos de los protagonistas o como escenario de la acción.

Analizando precisamente *El caballero oscuro*, Boned hace hincapié en la singularidad de esa Gotham diurna, “de usos reales, prácticos, reconocibles en el mundo

funcional y tecnológico en que vivimos” (2011: 207), que está muy lejos de la visión gótica de Tim Burton o de la fantasía de neón de Joel Schumacher. Gotham quiere ser, y es, Chicago, y en esa apuesta por lo vespertino se produce una interesante desviación de la trama desde la perspectiva de Batman, cuya naturaleza es eminentemente nocturna, hacia la de Bruce Wayne, un multimillonario playboy que conduce sus deportivos a plena luz del día.

Esa transición hacia una Gotham realista y aprehensible, donde las gárgolas y las esculturas de piedra ceden su lugar a modernas arquitecturas de acero y cristal, constata además lo que Boned llama la “especial melancolía” (2011: 208) que produce en Batman, y quizá por extensión en el público, la ciudad funcional moderna.

Pareciera que algo de nuestra humanidad se hubiera perdido en la geografía tecnológica de las grandes urbes. En la ficción, quizá, la inocencia que representaban Thomas y Martha Wayne. En el mundo real, el perfil de las Torres Gemelas sobre el cielo de Manhattan. En este sentido, la opción de trasladar la acción a exteriores iluminados sitúa al espectador en un plano de cotidianidad y normalidad. De ese modo, la irrupción de una amenaza resulta aún más inesperada y por tanto más contundente.

En la escena de los ferris, por ejemplo, Nolan reproduce la angustia de una ciudad que asiste con horror a la posible explosión de dos embarcaciones cuya disposición en paralelo sobre las aguas recuerda el emplazamiento de las Torres Gemelas en el World Trade Center. La incredulidad de los testigos y el pánico de las víctimas trascienden la mera ficción para rememorar los sentimientos de muchos neoyorquinos en la fatídica jornada del 11S.

8.2.4. Gotham, ciudad de fantasmas

En la introducción de *Understanding Trauma: Integrating Biological, Clinical, and Cultural Perspectives* (2008), los psiquiatras Laurence J. Kirmayer, Robert Lemelson y Mark Barad, tras estudiar a un grupo de pacientes afectados por el síndrome de estrés posttraumático, muchos de ellos testigos y/o víctimas de los atentados terroristas del 11S, concretaron esos síntomas en una memoria clínica denominada las 9 Aes del trauma, en alusión a la letra ‘a’ con la que empieza, en inglés, cada uno de los

síntomas. Los pacientes pueden manifestar todos o solo algunos de estos síntomas, pero en cualquier caso se trata de un cuadro que se hizo más frecuente tras los atentados.

Los nueve síntomas son los siguientes:

1. Attachment (Lazos)
2. Affect (Afectos)
3. Anger (Ira)
4. Authority (Autoridad)
5. Awareness (Conciencia)
6. Addiction (Adicción)
7. Automatic repetition (Repetición automática)
8. Avoidance (Evitación)
9. Alienation (Alienación)

Los autores del estudio, a partir de estos síntomas, definen al sujeto traumatado como una persona incapaz de mantener lazos afectivos con otras personas de su entorno, lo que se traduce en un déficit de cariño que conduce a un comportamiento agresivo y autoritario, con episodios de disociación de la conciencia –falta de sueño, por ejemplo–, adopción de adicciones –a drogas, alcohol o medicamentos–, repetición compulsiva de gestos, evitación de lugares públicos o eventos sociales y, por último, un sentimiento de alienación relacionado con un entorno que se percibe como apocalíptico, lleno de peligros y miedos (2008: 42).

Bruce Wayne / Batman, en *Batman Begins*, se ajusta a este perfil de individuo traumatizado. Pero si ahora se trae a colación esta categorización de los síntomas del traumatado es por su estrecha vinculación con la visión de Gotham, en *El caballero oscuro*, como una ciudad apocalíptica, al borde de la anarquía y cuyos ciudadanos traumatizados conviven con el miedo al Joker. Pese a ser una metrópoli colosal, filmada con grandes angulares que ofrecen la estampa de una ciudad infinita, Nolan la muestra semidesértica, como una urbe de fantasmas.

El ataque terrorista de Ra's al Ghul y la escalada violenta de la banda del Joker y del clan Falcone la han vaciado de vida, empujando a sus ciudadanos de bien a la

clandestinidad. Resulta sintomático a este respecto que los únicos actos sociales que vemos en pantalla son fiestas o cenas de millonarios –una burbuja en medio del terror– y un funeral. Nolan rompe la narrativa tradicional de Batman enseñando una Gotham diurna, pero al extirparle la vida le otorga una lectura simbólica que remite a la Nueva York espectral post-11S.

Este ejercicio creativo expone a la audiencia a una remembranza ficcional del trauma real. El único modo, según apunta la psicóloga Cathy Caruth en *Trauma: Explorations in Memory* (1995), de aprehender y superar una tragedia. De acuerdo con esta autora, las personas traumatizadas no pueden evaluar o racionalizar de manera consciente la tragedia que les ha golpeado. Su psique solo puede abordar los hechos a través de la memoria y el recuerdo, propio o ajeno, como el de un cineasta, un pintor o un escritor. Una “experiencia sustitutoria” que los terapeutas decodifican fijándose en una serie de síntomas que se repiten con cierta regularidad en los pacientes. Es el poder catártico de las imágenes de cine.

8.3. El Joker, agente del caos

El tratamiento del personaje del Joker como un terrorista de ideas anarquistas, frío y calculador, sin sentimientos, perturbado y voyeur es una de las aportaciones más complejas e interesantes de *El caballero oscuro*. La interpretación que del mismo ofrece el actor Heath Ledger, fallecido antes del estreno del film y que logró a título póstumo el Oscar a mejor actor secundario por este trabajo, aporta verosimilitud y convicción dramática a una versión radical de este villano, que ha terminado por opacar otras versiones anteriores tanto en los cómics como en el cine.

¿Cómo era el Joker original que imaginaron Bob Kane y Bill Finger? ¿Cómo ha evolucionado este personaje a lo largo de los años? ¿Fue siempre un loco homicida? ¿Cuál es su identidad y por qué odia a Batman? ¿A qué se debe su nombre y cuál es el origen de sus cicatrices? Contestar a estas preguntas se antoja necesario para entender la visión que ofrecen Nolan y Goyer de este supervillano en el contexto crítico post-11S, convertido en un terrorista que, como indica Alfred, “solo quiere ver el mundo arder”.

8.3.1. Breve historia del Joker en los cómics y el cine

El primer Joker hizo su aparición en el número 1 de *Batman*, publicado en la primavera de 1940 (Levitz, 2010: 91). El defensor de Gotham debutó en los kioscos en mayo de 1939, pero su éxito fue tal que la editorial DC decidió dedicar al personaje su propio *comic-book*, titulado simplemente *Batman*, que vio la luz justo un año más tarde. El concepto original del personaje se lo debemos al triunvirato formado por Bob Kane, Bill Finger y Jerry Robinson, que recibieron el encargo de crear un supervillano a la altura de Batman para enganchar al público a la nueva revista. Si enfrente de Superman estaba Lex Luthor, el Caballero Oscuro no podía ser menos y necesitaba un rival de empaque.

Aquel Joker tenía ya los rasgos de un loco homicida, pero sus fechorías se limitaban a robar joyas y dinero; a acumular riquezas, en suma, que le permitieran escalar en la pirámide social de Gotham. Era un villano codicioso, un mafioso de quien no se sabía el nombre real ni su procedencia. Un misterio este que, con el tiempo, se convertiría paradójicamente en una de sus principales señas de identidad.

Otros atributos significativos como su apariencia y su atuendo también estaban definidos en las páginas de aquel primer número de *Batman*. Las viñetas nos muestran a un Joker con el pelo verde, el rostro blanco y los labios rojos, la mandíbula desencajada y una siniestra sonrisa que deja asomar unos dientes feroces y animalescos. Viste de traje morado, con camisa verde y lazo negro al cuello, y unos guantes también morados cubren sus manos con forma de garra (Kane y Andrae, 1989).

Esta versión del personaje se mantuvo intacta hasta febrero de 1951, fecha de publicación del número 168 de *Detective Comics*, que incluye la historieta *The Man Behind the Red Hood*, escrita por Bill Finger. En sus páginas hace su aparición Red Hood, un criminal enigmático que oculta su identidad tras una enorme capucha de color rojo. El tebeo es en realidad un *flashback* contado por Batman a los alumnos de la academia de detectives de Gotham, a quienes relata un caso no resuelto de su pasado para enseñarles las dificultades con las que se toparán en su futuro trabajo policial.

Dicho caso atañe precisamente a Red Hood, un ladrón al que Batman acorraló en una planta química. Sin escapatoria posible, el criminal se precipitó en un contenedor de

residuos tóxicos del que salió físicamente deformado y psicológicamente trastornado. Entonces abandonó su alias de Red Hood y se convirtió en el Joker. Batman desconoce este último detalle, por lo que el lector se encuentra realmente ante un falso *flashback*, pero admitimos la licencia creativa de Finger como recurso narrativo para presentar su nueva versión del personaje. El tiempo difuminó la figura de Red Hood hasta que, en 1988, Alan Moore la rescató del olvido para incluirla en *La broma asesina*.

El Joker original de 1940 y el Red Hood de 1951 fueron los archienemigos de Batman hasta 1954. Ese año entró en vigor la Comics Code Authority, cuyas normas prohibían expresamente las escenas de excesiva violencia, así como las escenas de tortura brutal, el excesivo e innecesario uso de pistolas y cuchillos, la agonía física y los crímenes sangrientos y truculentos (Nyberg, 1994). El perfil del Joker chocaba contra estas indicaciones, por lo que el personaje pasó de ser un criminal homicida a un payaso cuyas maldades consistían en perpetrar atracos y molestar de vez en cuando a la policía, dotado además de un negro sentido del humor.

Esta interpretación bufonesca, con un punto histriónico, fue común en los tebeos de los años cincuenta y sesenta, y fue también la que se trasladó a la televisión en la popular serie de Batman que retransmitió la cadena ABC entre 1966 y 1968. El actor César Romero fue el encargado de interpretar al Joker de acuerdo con las normas de la Comics Code Authority, encarnando a un villano impertinente y guasón que sentía debilidad por las joyas y las mujeres ricas.

El siguiente hito hay que buscarlo en la década de los años setenta. En concreto, en los títulos *Las cinco venganzas del Joker* (Dennis O'Neil, 1973) y el dúo formado por *El pez sonriente* y *El signo del Joker* (Steve Englehart, 1978), en las que el personaje empieza a recuperar sus rasgos originales de locura y desequilibrio mental. Y un detalle narrativo importante: el Joker considera que Batman no es solo su némesis al otro lado de la ley, sino que forma parte de la diversión que le causa la elaboración y ejecución de sus planes criminales. Este será, como veremos, uno de los elementos distintivos del Joker de Nolan y Goyer.

En la década siguiente destacan las aportaciones de Frank Miller y Alan Moore. Pero en este epígrafe es conveniente, además, añadir a Grant Morrison (guionista) y

Dave McKean (dibujante), autores de la novela gráfica *Arkham Asylum* (1989). En ella se plantea que el Joker es un individuo superdotado que asimila los miles de impulsos sensoriales que produce el mundo exterior. Esa suerte de súper consciencia ha terminado por enloquecerle, abrumado por la enorme cantidad de información que le llega a través de los sentidos.

Al mismo tiempo que Morrison y McKean imaginaban esta insólita versión del Joker, Tim Burton estrenaba en los cines su visión de Batman, en la que Jack Nicholson interpretó al Príncipe Payaso del Crimen. Más cerca de la comicidad histriónica de César Romero que del psicópata homicida desarrollado por Morrison o Moore, el Joker de Burton es un bufón que planea sus golpes como si fueran números musicales de vodevil, cantando y bailando mientras roba obras de arte o joyas. Prima el chiste sobre el gesto malvado, en definitiva, en el comportamiento de un villano que nunca termina por constituir una verdadera amenaza para Batman. En la puesta en escena gótica que envuelve el film, el Joker es la gárgola guasona, mientras Batman se erige en la gárgola vigilante y grave.

Tres años después, en 1992, la cadena FOX estrenó *Batman: La serie animada*, que se mantuvo en antena hasta 1995 cosechando excelentes críticas y ganando dos premios Emmy. La trama principal, compleja desde un punto de vista psicológico, dirige su atención a la rivalidad entre Batman y el Joker. Este último se desmarca del bufón pillo de Tim Burton para presentarse como un individuo trastornado que disfruta haciendo sufrir al Caballero Oscuro. Es una versión fiel al concepto original de Bob Kane y Bill Finger, pero convenientemente actualizada para un público adulto. El tono general de la serie sigue los planteamientos clásicos del *noir*, frente a la fábula gótica de Tim Burton y la aventura psicotrópica de Joel Schumacher.

El antecedente más parecido al Joker de Nolan y Goyer, sin embargo, se lo debemos al dúo creativo formado por Jeph Loeb (guionista) y Tim Sale (dibujante), autores de *El largo Halloween* (1996-1997) y *Dark Victory* (1999-2000). Ambos títulos presentan una nueva versión del Joker volcada definitivamente hacia los aspectos más sociópatas y perturbados del villano por antonomasia de Gotham.

No por casualidad, las dos historietas son continuaciones espirituales de los

hechos narrados por Frank Miller en *Batman: Año uno*, por lo que es lógico que el Joker de Loeb y Sale responda al perfil desquiciado que imaginó Miller. Tan inteligente como atroz, se trata de un villano que pretende hacer explotar el mundo y verlo desde su avioneta particular. Es un anarquista totalmente ido de la cabeza que practica el mal por el mal. En una secuencia de viñetas, por ejemplo, después de empujar a la hermana minusválida de un mafioso, le dice a ésta: “Te diré lo que voy a hacer. Contaré hasta ‘tres’, y si puedes llegar hasta la pistola, te dejaré disparar primero. Pero si no... Te volaré la cabeza”.

La naturaleza del Joker de *El caballero oscuro* responde a este mismo patrón conductual que es una mezcla de sadismo, maldad y humor negrísimo. Un villano cruel y desquiciado al que Nolan y Goyer aportan un aspecto vinculado con el escenario post-11S: la imprevisibilidad. En ese mundo sin reglas del que se habló al principio del capítulo, el Joker es introducido como un jinete apocalíptico del caos –lo dice él mismo: “Soy un agente del caos”– cuyo comportamiento esquivo e irracional provoca la extrañeza y el desconcierto de Batman y el teniente Gordon.

La figura del Joker en la saga de Nolan, por tanto, representa modélicamente uno de los motivos centrales del mundo occidental tras los atentados de Al Qaeda: la irrupción del caos en un mundo que se pensaba controlado y seguro. Y ese caos es tanto más profundo cuanto sus agentes carecen de una identidad y una motivación comprensibles por el pensamiento racional.

8.3.2. Un villano sin identidad

En una escena, Carmine Falcone, el jefe mafioso de Gotham en *Batman Begins*, le dice Bruce Wayne que “aquello que más tememos es lo que no vemos; y siempre se teme lo que no se ve”. El hampón se refiere a una nueva forma de criminalidad, de la que él se considera representante, que pasa por aterrorizar a la sociedad en su conjunto. El Joker, en *El caballero oscuro*, es la sublimación de esa estrategia que convierte a los delincuentes en terroristas; en tipos que, más allá de las riquezas o el poder que aspiran a acumular, pretenden sembrar el caos para perpetuar su actividad delictiva.

El villano contemporáneo, en este sentido, se diferencia del malvado clásico en que no se contenta con desafiar puntualmente el orden establecido, la norma, sino que pretende dinamitarlo, hacerlo añicos, de forma definitiva. En esa aspiración hay también una voluntad de abandonar las sombras para conquistar la luz. De salir del ostracismo y la clandestinidad para tomar posesión del mundo.

Este aspecto dramático no es exclusivo de los villanos en Batman, al contrario, constituye una tendencia en el cine comercial de Hollywood producido después del 11S. En el cine de superhéroes, sin ir más lejos, personajes como Magneto (en la saga *X-Men*), el Mandarín (en *Iron-Man 3*), el Doctor Muerte (en *Los 4 Fantásticos*) o el Duende Verde (en *Spider-Man 2*) desean gobernar o destruir el mundo, no atracarlo.

El Joker asume esa tarea adoptando una no-identidad que desespera a las fuerzas de la ley y al propio Batman. En palabras de Nolan, se presenta ante la audiencia como “un personaje que es devoto de un concepto puro de anarquía y caos” (Murray, 2008). Según observa Chuck Tate en *An Appetite for Destruction: The Psychology of Superheroes: An Unauthorized Exploration* (2008), esa idea de desgobierno se asienta en un placer insano por la intimidación, la confusión, la violencia y la táctica de infundir temor en otras personas. Motivos todos estos que articulan la actividad del Joker en su intento de sumir Gotham en las tinieblas del desconcierto.

Al carecer de identidad, apunta a este respecto Joshua C. Feblowitz, el Joker priva a la audiencia, y a Batman, de la sensación de control. “El personaje es un enigma impenetrable que solo procura terror y violencia” (2009). Porque no se le y porque no se le entiende, el Joker es un agente del caos que se oculta del mundo tras un rostro que bien podría ser una máscara. De hecho, así se presenta el personaje al principio de la película, oculto tras una careta grotesca cuando atraca junto con su banda un banco. El hecho de que bajo ese disfraz haya un rostro deforme, casi abstracto, añade una segunda capa de hermetismo a la figura del Joker. Nadie sabe ni sabrá nunca quién es.

En la elaboración de esta no-identidad nos fijamos en dos elementos expresivos relevantes. Uno estético –la configuración del rostro y la gestualidad– y otro dramático –la falsa biografía que se inventa ante sus víctimas y/o aliados–. Unidos, explican la angustia y el estupor que despierta el Joker entre los defensores de la ley. En una escena,

tras su detención, un abatido teniente Gordon le confiesa al alcalde: “No hay correspondencia alguna con sus huellas, ni con su ADN, ni con su dentadura, el traje es a medida, sin etiquetas, no lleva nada en los bolsillos, no tiene nombre, ni alias, ni domicilio. No hay nada”.

8.3.3. Maquillaje y vestuario del Joker

El aspecto físico del Joker responde, según Christopher Nolan, a una suma de influencias que van desde Buster Keaton y Chaplin hasta el arte de Francis Bacon o el humor violento de *La naranja mecánica* (*A Clockwork Orange*, Stanley Kubrick, 1971), pasando por el look característico de la música punk (Murray, 2008). De los grandes cómicos del cine mudo el Joker toma su aparentemente torpe movilidad y nerviosismo. Al caminar –es patente al ver el film– el villano de Gotham separa los pies en forma de ‘L’, en un gesto humorístico que contrasta con la violencia de sus palabras y actos. No es menos chapliniana su querencia por dar vueltas alrededor de otros personajes al tiempo que mueve compulsivamente los hombros, como un tentetieso o un muñeco de resorte. El Joker, en el fondo, es un payaso, pero uno brutal.

La inspiración en la pintura de Francis Bacon afecta sobre todo al diseño del rostro desfigurado del Joker. John Caglione Jr., encargado del maquillaje de la película, confesó en una entrevista con la revista *Empire* que Nolan le enseñó varios cuadros del prestigioso artista británico para sugerirle el aspecto “degradado y abstracto” que debía tener el personaje (Jolin, 2009). El resultado es una cara sin rostro, surcada de cicatrices y emplastada en un pote de maquillaje blanco, rojo y negro que desdibuja los rasgos esenciales y, en consecuencia, la identidad del villano.

Esa cualidad plástica y matérica entronca con el estilo de Bacon como retratista, un maestro en la composición de semblantes que semejan masas informes de carne, músculos, piel y hueso. La idea de una faz diluida expresa, según el especialista en Bacon, Michael Peppiatt, la crisis de identidad del individuo en el mundo en descomposición que amanece después de las dos guerras mundiales (2012). El escenario post-11S guarda concomitancias con ese periodo histórico en los mismos términos, esto

es, la crisis del sujeto en medio de un escenario apocalíptico. El Joker es un hijo retorcido de este tiempo convulso; es un villano posmoderno.

Alex DeLarge, el chaval salvaje que protagoniza *La naranja mecánica*, es otra de las pistas definitorias del Joker de Nolan. El director admitió su influencia en varias entrevistas y encuentros con la prensa (Jolin, 2009 y Murray, 2008), al considerar que su nuevo Joker compartía la naturaleza sociópata y anárquica del personaje central del film de Kubrick. Alex, es cierto, tiene una identidad definida y uno objetivo material, pero su pasión por la ultraviolencia y el caos social –“no pueden tener una sociedad con gente impredecible como yo”, afirma cuando le detienen– es la misma que destila el Joker de *El caballero oscuro*.

El parecido es notable, además, en los inesperados arranques violentos del Joker, como en la escena en la que clava un lápiz en la cabeza de un jefe mafioso. La némesis de Batman le anuncia que va a realizar un truco de magia, pero nada hace sospechar que el medio para hacerlo será utilizando la testa del hampón, lo que causa el horror de los demás presentes en la sala. En *La naranja mecánica*, mientras pasea junto con sus amigos por la calle, de noche, Alex sufre un similar ataque de cólera que le anima a propinar una paliza a un mendigo. Ambos, Alex y el Joker, son heraldos de un tiempo violento y en crisis que aboca a ciertos individuos a los márgenes de la razón.

Por último, en la definición de la no identidad del Joker cabe mencionar el radicalismo asociado a ciertos ámbitos del movimiento *punk* y el estilismo de la moda *underground*. Preguntado sobre la primera cuestión, el diseñador de prótesis Conor O’Sullivan afirmó en una entrevista inspirarse en las ‘sonrisas de Glasgow’ que lucían algunos punkis en los años setenta (Jolin, 2009).

Esta expresión de la jerga inglesa se refiere a una herida que parte de la comisura de los labios y sube hasta la orejas, causada a menudo por luchas entre bandas rivales. O’Sullivan, en concreto, tomó como referencia las laceraciones de un tendero que tenía un negocio cerca de su casa, y que lucía una gran ‘sonrisa de Glasgow’, a quien le pidió una foto para realizar los primeros bocetos de las cicatrices del Joker.

En cuanto al vestuario del Joker, la diseñadora Lindy Hemming imaginó el

atuendo que resultaría de mezclar las distintas modas asociadas al *punk* y la *New Wave* para armonizar sus creaciones con el maquillaje de O'Sullivan. Los diseños de Vivienne Westwood, diseñadora británica considerada como una de las responsables de la estética relacionada con ambos movimientos, fueron su principal fuente de inspiración (Jolin, 2009). La imagen de músicos como Johnny Rotten, Sid Vicious o, más reciente, Pete Doherty, en la que cada pieza contribuye a componer una estampa calculadamente sucia y desaliñada, alimentó el trabajo de documentación de Hemming para desarrollar el guardarropa del Joker.

La estética del *punk* y la *New Wave*, movimientos que reclaman la rebelión y la anarquía contra el sistema establecido, son elecciones coherentes con la naturaleza de un personaje que atenta precisamente contra todo orden determinado por la ley y la costumbre. Ese cóctel de salvajismo libertario, individualismo y nihilismo que atrapó las mentes y los corazones de la juventud inglesa a finales de los años setenta y principios de los ochenta, coincidiendo con los años duros del thatcherismo, cobró vigencia de nuevo tras los atentados del 11S para imaginar al villano más temible de Gotham. Pareciera, por tanto, que cuando el mundo se asoma al precipicio, la sociedad engendra individuos que quieren romper las reglas. Es esta una relación causa-efecto que se estudiará en detalle al hablar de la ambigüedad moral del caballero oscuro.

8.3.4. Las biografías inventadas del Joker

El segundo elemento, este de tipo dramático, que ayuda a configurar la no identidad del Joker es el conjunto de biografías inventadas que el propio villano relata a sus víctimas, ya sean éstas civiles o criminales como él. Nada hay más desasosegante para Batman y el teniente Gordon, que de algún modo representan a la audiencia de la película, que desconocer el origen del Joker. Porque esa ignorancia les impide saber lo que ronda por la cabeza del personaje, cómo se comporta, qué cabe esperar de él, a quién guarda fidelidad o cuáles son sus propósitos.

Sin un origen claro y definido, el Joker se convierte en un electrón libre que resulta imposible de aprehender. Y en esa incompreensión de su personalidad radica la

efectividad de sus planes criminales. El Joker es inasible porque no parece humano: su rostro es una máscara y nada se sabe de su identidad. ¿Cómo actuar, pues, contra un enemigo que se sale de los patrones? Renunciando a su comprensión, como le dice Alfred a Bruce / Batman, ya que hay “personas que no buscan algo lógico”.

La idea de dotar al Joker de una serie de vidas inventadas está ya presente en *La broma asesina*, donde el Joker le confiesa a Batman: “A veces lo recuerdo (su pasado) de una forma, a veces de otra... ¡Pero si he de tener un pasado, prefiero tener varios entre los que elegir! Ja, ja, ja”. En *El caballero oscuro*, contamos hasta dos posibles orígenes del personaje. En uno, el Joker es un niño inocente que una noche asiste a una discusión de sus padres.

Después de propinar una paliza a su madre, su padre se dirige hacia él y le pregunta: “¿Por qué estás tan serio?”. Entonces saca una cuchilla de afeitarse y le raja la cara dibujando una ‘sonrisa de Glasgow’. Desde ese momento el Joker, un niño enloquecido por el dolor y la rabia, emplea esa misma frase –“por qué estás tan serio” (“*Why so Serious*”, en inglés)– para amedrentar a sus víctimas.

La segunda historia falsa sobre el origen del Joker lo presenta como un marido cuya mujer, muy hermosa en el pasado, acaba de sufrir una deformación facial después de un accidente químico. Loco de espanto, y para tratar de agradarla, el marido decide coger un cuchillo de cocina y se automutila cortándose la cara de oreja a oreja, instante en que enloquece por completo y se convierte en el Joker. Las dos narraciones combinan elementos de la tragedia de Red Hood tal como la relata Alan Moore en *La broma asesina*, lo que refuerza aún más la influencia de este cómic en la creación de *El caballero oscuro*.

Ambas narraciones, igualmente monstruosas, no son sino bromas de mal gusto que el Joker cuenta a sus víctimas antes de agredirlas, como si todo formara parte de una macabra puesta en escena donde solo se ríe el Joker. Ya sea fruto de su fantasía o de su locura, el carácter elusivo de la biografía del Joker pone de manifiesto su carácter profundamente nihilista y sádico en el contexto de un escenario, la ciudad de Gotham, que se precipita al fin. El Joker no cree en nada ni en nadie. “¿Sabes lo que soy? Un perro que corre detrás de los coches. No sabría qué hacer si alcanzara alguno. Actúo sin

más”, le dice a Batman en una escena.

Este conjunto de rasgos que niegan la identidad, como en los retratos de Bacon, evocan desde el cine la personalidad escurridiza de Bin Laden, cuya habilidad para esconderse de las fuerzas de seguridad norteamericanas lo convirtió en un fantasma antes que en una persona. Su única vía de comunicación con el mundo se producía a través de vídeos caseros en los que el líder terrorista profería amenazas contra objetivos civiles y lanzaba soflamas sobre la supuesta decadencia de Occidente y el modo de vida americano. Esta es la misma técnica que utiliza el Joker en la película cuando avisa a la policía de sus juegos mortales.

En la vida real, el gobierno de Bush se esforzó por poner cara y tratar de explicar las motivaciones de Bin Laden, aunque sus actos respondieran simplemente al placer personal de la venganza. En el cine, Nolan y Goyer optan por difuminar esos detalles para resaltar que la nueva clase de mal que azota el mundo tras los atentados no atiende a ninguna categoría al uso. Osama Bin Laden, como el Joker o antes Ra's al Ghul, no ambicionan poder en forma de dinero o riquezas. Su objetivo es la destrucción total de una forma de vida simplemente porque pueden. “Yo no soy un monstruo; solo voy un paso por delante”, le advierte el Joker a Batman para explicarle el nuevo mundo sin reglas en el que están abocados a vivir.

8.3.5. Un villano sin motivaciones

El Joker infunde terror en la ciudadanía y despista a Batman porque no tiene identidad y porque sus planes no persiguen un propósito racional. Analizada la cuestión del origen incierto del Joker, es momento de ocuparse de sus no motivaciones, al menos en el sentido tradicional que se le suponen a un terrorista criminal; básicamente, la obtención de una importante suma de dinero o la liberación de sus compañeros en prisión. La hipótesis que plantea el guion de *El caballero oscuro* en este sentido es la imposibilidad de entender un fenómeno nuevo aplicando viejas reglas. Un escenario diferente requiere normas de juego diferentes, y el mundo tras el 11S es un entorno que rompe la continuidad del siglo XX.

En *The Psychology of Terrorism: Defining the Need and Describing the Goals* (2007), Bruce Bongar reflexiona acerca de este cambio de paradigma en el terrorismo del siglo XXI precisamente al hilo de los atentados contra el World Trade Center. “El terrorismo ahora no plantea una guerra en el sentido tradicional de destruir los recursos materiales del enemigo para facilitar la invasión de su país. En su lugar, el terrorismo es fundamentalmente una cuestión psicológica. Los actos terroristas están estratégicamente diseñados para incitar el terror y el miedo en las poblaciones civiles” (2007: 3). La motivación, por tanto, es sembrar el miedo antes que hacer explotar un objetivo físico.

En *Batman Begins*, cuando Ra’s al Ghul le dice a Bruce que “tememos lo que no comprendemos”, le está advirtiéndole de esa nueva forma de terror que encarna luego el Joker en *El caballero oscuro*. Una estrategia sustentada en el miedo y la angustia que produce la imprevisibilidad de los terroristas, y que el Joker lleva hasta el extremo de la anarquía pura. Batman es incapaz de comprender a un individuo de estas características porque sigue pensando en términos de lo que está bien y lo que está mal, lo que es moralmente aceptable y lo que es reprobable; por eso fracasan sus primeros intentos por capturarlo y llevarlo ante la justicia.

Es Alfred, su fiel mayordomo y uno de sus padres espirituales, quien, en un parlamento acerca de su pasado como agente secreto al servicio de Gran Bretaña, le da dos claves imprescindibles para entender la clase de mal a la que se enfrentan. “Usted les cabreó primero (por la banda de Falcone y el Joker), les vapuleó, les humilló, y se entregaron a un hombre que no entendían del todo (...). Porque hay personas que no buscan algo lógico, como el dinero. No se les puede comprar, ni amedrentar, ni hacer entrar en razón. Algunas personas solo quieren ver el mundo arder”.

Estas palabras recuerdan, una vez más, una de las sentencias más rotundas del presidente Bush poco después de los atentados, en un discurso pronunciado el 25 de septiembre de 2001 en Washington D.C., al afirmar que la “única motivación de los terroristas es el mal” (Febowitz, 2009: 18). El Joker, como Bin Laden y sus secuaces, escapan a toda lógica al uso en el comportamiento de un terrorista.

Pero, además, Alfred hace consciente a Bruce / Batman de que individuos como el Joker no surgen espontáneamente sino que son fruto de un ataque previo, no importa

si éste estaba o no motivado por una acción noble. Joker y Bin Laden son hijos de la rabia y la desesperación. Nolan retomará este asunto en *El caballero oscuro: La leyenda renace* al convertir a Bane, el malo de la película, en un rebelde golpeado por la crisis económica.

Este razonamiento crítico coincide con el pensamiento de Jean Baudrillard en relación con la causa de los atentados. Sin justificarlos, el filósofo francés explica en *The Spirit of Terrorism* que: “Fue el propio sistema (por la hegemonía mundial de Estados Unidos) el que creó las condiciones objetivas para este brutal ataque. Al quedarse con todas las cartas, obligó al otro (por Al Qaeda) a cambiar las reglas” (2002: 10). Y más adelante añade: “Tenemos que enfrentarnos a los hechos y aceptar que ha llegado una nueva forma de terrorismo, una nueva forma de acción que juega a romper las reglas del juego con el único objetivo de reventarlo” (2002: 19).

Esta reflexión tiene una de sus mejores expresiones filmicas en la escena en que el Joker incendia una pila de dinero. “La cuestión no es el dinero, es mandar un mensaje. Que arda todo”, dice el villano de Gotham. Estamos ante un personaje que no encaja en el perfil tradicional de terrorista y que, como Bin Laden, parece más interesado en probar una teoría sociológica sobre la maldad inherente del ser humano que en hacerse con un botín o instaurar una suerte de neocalifato musulmán.

Ambos comparten un ansia por desequilibrar el mundo hacia el lado de la anarquía y el terror, ignorando cualquier clase de ética o compromiso moral hacia los más débiles. Es el Superhombre de Nietzsche el que habla por boca del Joker cuando éste proclama: “La única forma sensata de vivir en este mundo es sin principios”.

Sin identidad, sin principios, sin ética, sin misericordia. El Joker y Bin Laden se definen a partir de la negación, la falta de empatía hacia sus semejantes y la ausencia de sentimientos luminosos. Encarnan la destrucción por la destrucción, constituyéndose así no sólo en agentes del caos sino en embajadores nihilistas de la anarquía. Se lo dice el propio Joker a Batman: “Instaura una pequeña anarquía. Altera el orden establecido y comenzará a reinar el caos. Soy un agente del caos. ¿Y sabes qué tiene el caos? Que es justo. Es un mundo cruel, y la única justicia en un mundo cruel es el caos”.

El Joker y el líder de Al Qaeda, en este sentido, están muy cerca de la forma pura del mal a la que se refiere el filósofo Terry Eagleton en *Sobre el mal*, a propósito precisamente del terrorismo en el siglo XXI: “Se puede creer en el mal sin presuponer que es algo sobrenatural (...). Definir el terrorismo como un mal es exacerbar los problemas y convertirlos en la barbarie que se pretende combatir” (2014: 13). Es lo que hará Batman cuando decida cruzar las líneas rojas de su código de conducta para atrapar al Joker, introduciendo así otro de los temas nucleares del film, esto es, la pertinencia o no de saltarse la ley con el propósito de capturar a un terrorista. Se abordará este asunto en el epígrafe dedicado a la ambigüedad moral de Batman. Antes es preciso fijarse en la dimensión anarquista y nihilista del Joker.

8.3.6. Un embajador nihilista de la anarquía

En *Mensajes al mundo: Los manifiestos de Osama bin Laden*, el editor Bruce Lawrence recopila las declaraciones más representativas del pensamiento del líder de Al Qaeda vertidas a lo largo de los años en entrevistas con periodistas árabes y occidentales, en discursos y parlamentos grabados con cámaras caseras. Es recurrente su apelación al odio, la destrucción, el terror y el caos como formas legítimas de defensa ante lo que él llama el “imperio del mal”, en referencia a Estados Unidos. Es de interés en este sentido la siguiente cita: “No esperéis nada de nosotros excepto la Jihad (la guerra santa de los musulmanes), la resistencia y la venganza. No es en ningún modo razonable esperar que, después de que América nos atacara durante más de medio siglo, que les dejemos vivir en su supuesta paz y seguridad” (Lawrence, 2007: 135).

Aunque Osama bin Laden frecuentemente evitó definirse a sí mismo como un “nihilista o un anarquista” (Lawrence, 2007: 68), sus tácticas terroristas estaban dirigidas a crear un escenario caótico, imprevisible, en el que los ciudadanos norteamericanos, primero, y los europeos, después, se sintieran inseguros y aterrorizados. En definitiva, con la única certeza de que cualquier desgracia podía ocurrir en cualquier momento. Nolan y Goyer trasladan esta pulsión anarquista al Joker en un juego de espejos entre ficción y realidad que hace de *El caballero oscuro* una alegoría del nuevo terrorismo y, en consecuencia, el nuevo mundo sin reglas que surge

de las cenizas del World Trade Center.

Una de las claves que definen ese escenario es la incertidumbre ante el futuro, que ya no se contempla como un horizonte de esperanza sino como un pozo de ilusiones rotas. Un fenómeno al que Slavoj Žižek se ha referido como lo que ocurre “después del fin de la historia” (2016), en alusión, no sin cierta ironía, a ese otro “fin de la historia” del que habló Francis Fukuyama en su conocido libro de 1992. Muertas las ideologías, razona el filósofo esloveno, asistimos al “regreso triunfal de los conflictos, la crisis, la violencia e incluso la amenaza de una tercera guerra mundial. El problema es cómo Occidente ha reaccionado a este giro imprevisto” (2016).

El caballero oscuro adelantó este debate, al menos en la ficción, a través de un personaje que pretende romper el statu quo dinamitando las creencias, la fe y los cimientos morales de los ciudadanos de Gotham. Desafiando, en definitiva, el sistema establecido mediante las tácticas propias del anarquismo militante y la filosofía nihilista. “Hago lo que mejor se me da hacer. Darle la vuelta a los planes de la gente”, le dice el Joker a Batman. Y añade: “La mafia hace planes, la policía hace planes, Gordon hace planes. Maquinan para controlar sus pequeños mundos. Lo que yo hago es enseñarles lo inútil que es tratar de controlarlo todo”.

El Joker atenta contra una ilusión de control y seguridad que es la misma a la que se refería Baudrillard al hablar del papel hegemónico de Estados Unidos en el teatro internacional de operaciones. Al romper ese sueño, el Joker despoja a sus víctimas de cualquier certidumbre en el futuro y las empuja a un escenario apocalíptico donde las reglas aún están por escribir. O peor, las reglas ya no emanan del poder establecido sino de quienes, como el Joker, aspiran a dinamitarlo. De la capacidad de adaptación de Batman y Gordon a ese planteamiento depende la seguridad de la ciudad y de sus ciudadanos. Estos, representados en la figura del alcalde, no dejan de preguntarse de manera recurrente: “¿A qué nos enfrentamos?”

La exacerbación del pensamiento anarquista del Joker llega a extremos de cruel paroxismo cuando sostiene ante Harvey Dent, momentos antes de precipitarlo a la locura, que: “Nadie se alarma cuando todo va según lo previsto, aunque lo previsto sea horrible”. En esta frase se concreta su teoría del caos, entendido como el único

escenario viable para sobrevivir en un mundo que considera injusto y violento.

También su idea de la corrupción del “sistema de los hombres”, que conduce a estos como “ovejas al matadero”. En su locura, el Joker opina que “todo” está orquestado para alienar a los individuos y convencerlos de que lo mejor es “hacer lo que se supone que hay que hacer, sin pensar”. Él reniega de esa convicción y reacciona como agente del caos. Su falta de ambición económica y de poder material justifica, según su punto de vista, la pureza de su pensamiento.

Batman, a quien trata sin fortuna de convencer de que es otro “bicho raro” como él, es el encargado de probar la falsedad de esta teoría. La misma que proclamaba Osama bin Laden en sus comparecencias mesiánicas ante las cámaras. Se analizará en el epígrafe dedicado a Harvey Dent, pero ahora es preciso apuntar que el Joker cree firmemente que cualquier individuo, “convenientemente presionado”, compartiría sus tesis.

“Solo hace falta tener un mal día para ver el mundo con mis ojos”, le dice al fiscal del distrito de Gotham en el hospital. Frase esta, por cierto, tomada casi literalmente de las páginas de *La broma asesina*. Batman, que tuvo uno de esos malos días cuando asesinaron a sus padres, se empeña en negar la razón al Joker porque hay siempre personas íntegras que “saben aguantar el temporal” y “no ceden”.

“Lo que no te mata, te hace... diferente”, dice el Joker al principio del film, parafraseando la conocida sentencia de Nietzsche que reza: “Lo que no me mata, me hace más fuerte”. En efecto, el Joker de Nolan y Goyer es un ser diferente. La crueldad y el salvajismo de sus actos no son novedosos en la historia de los villanos de cine; menos aún en el subgénero de superhéroes, trufado de tipos perturbados y con delirios de grandeza. Tampoco lo es su afán voyeurístico, su egolatría y el histrionismo de su comportamiento. Ni siquiera su evocación como forma suprema de mal que amenaza la paz y la seguridad de los hombres de bien.

La nota verdaderamente diferencial del Joker, en el contexto posterior a los atentados del 11S, es su condición de permanente elemento desestabilizador del sistema. Porque su influencia no cesa con su detención, como no lo hizo la de bin Laden tras su

muerte; ahí está la actividad del Estado Islámico. El Joker no es el síntoma, sino la enfermedad quizá crónica de una ciudad, un mundo, que ha cambiado para siempre. Nolan y Goyer introducen en el guion dos evidencias de esta circunstancia.

Harvey Dent cae en desgracia convirtiéndose en el villano Dos Caras porque entiende, envenenado por la retórica del Joker, que la verdadera justicia es una cuestión de azar, traicionando así la memoria de Rachel Dawes y la ética de hombres como el teniente Gordon o el propio Bruce. Y Batman, por su parte, se siente obligado a vulnerar las leyes para atrapar al Joker, cruzando así una barrera que había mantenido intacta ante Ra's al Ghul.

La naturaleza anárquica y nihilista del Joker plantea, en este sentido, un desafío inédito en el cine de superhéroes contemporáneo. A saber, que la línea que separa el bien del mal es a veces muy estrecha, y que la clásica noción dual que discierne el bien del mal debe ser examinada a la luz de una perspectiva distinta de la oposición entre contrarios. Nolan comparte en estas tesis la filosofía de Alan Moore, Jean Baudrillard, Slavoj Žižek y Terry Eagleton. El mundo ha cambiado. ¿Qué respuesta cabe darle? En los personajes de Harvey Dent y Batman encontramos algunas contestaciones posibles a esta cuestión, representadas simbólicamente en la película bajo las denominaciones de caballero blanco (Dent) y caballero oscuro (Batman).

8.4. El caballero blanco: la perversión moral de Harvey Dent

La tesis ética de *Batman Begins* establece que Batman, un justiciero al margen de la ley pero fiel al espíritu de ésta, es una figura mítica que lucha contra el mal en tiempos convulsos, cuando los hombres justos están oprimidos y no hay esperanza. El héroe, en estas circunstancias, se sabe coyuntural y aguarda la llegada de un paladín de la justicia que sea capaz de combatir el crimen desde los tribunales, en lugar de con las armas. “Gotham necesita un héroe con cara”, le dice Bruce a Alfred al respecto.

Al inicio de *El caballero oscuro*, Harvey Dent, el fiscal del distrito, parece ese hombre. Un individuo recto, honrado y comprometido con la justicia de los débiles, que está harto de los excesos del clan Falcone y decidido a acabar con la “escoria” que ha

arrebatado Gotham a sus ciudadanos. Harvey, además, es un hombre atractivo y carismático, dotado de esa aura especial que diferencia a los líderes. Su magnetismo encanta a todos, incluso a Rachel Dawes, su subalterna, con la que sale en secreto por las noches. Batman ve en él a su sustituto natural, lo que le permitiría recuperar su vida normal como Bruce Wayne y, quizá, el amor de Rachel.

El ansia de justicia que exhibe Dent, sin embargo, pronto le descubre como un tipo peligrosamente inclinado a creer que el fin justifica los medios. Que un poco de “ayuda extra”, como él la denomina, es lícita si el propósito es noble. Esta filosofía queda expresada durante el transcurso de una cena con Rachel y Bruce, en la que, hablando de las lagunas del sistema judicial, recuerda que en la antigua Roma, cuando un enemigo atacaba la ciudad, el Senado abolía las libertades y nombraba a un protector. Harvey considera que Batman es ese protector, y que su colaboración es imprescindible para atrapar al clan Falcone y al Joker. Cree, en definitiva, que la ley debe apoyarse en métodos “drásticos” para no verse comprometida por la ruindad de los hampones.

El fiscal tiene buen fondo, pero su exceso de ímpetu por hacer el bien le conduce al lado oscuro de la ley, como le ocurre a Anakin Skywalker en *La guerra de las galaxias*. No duda, por ejemplo, en pedirle a Batman que secuestre ilegalmente a Lau, el financiero chino que lava el dinero de los Falcone, ni tampoco pestañea cuando Batman tortura al Joker. Bajo su pátina de abogado virtuoso e intachable, por tanto, late un filofascista que se arroga la razón en cuanto a lo que “es necesario hacer para limpiar Gotham”. De algún modo, como le ocurre a Batman, a Alfred y a Gordon, se encuentra desorientado y perdido en ese nuevo mundo sin reglas que representa el Joker. Y su respuesta desmedida a este villano acaba precipitando su caída en desgracia.

Preguntado sobre lo que simboliza el personaje de Dent, Christopher Nolan declaró que encarna “el concepto de heroísmo político a través del sistema judicial (...), lo que haces con tu pasión y a dónde estás dispuesto a llegar con ella” (Jolin, 2012). El director, para definir el personaje, dijo además en la misma entrevista haberse inspirado en el clan Kennedy, cuyos miembros más destacados terminaron asesinados y a menudo escondían un “lado amargo” detrás de su discurso idealista.

Con todos estos elementos, Nolan construye un personaje que representa la

respuesta del sistema legal, la democracia, al terrorismo que abandera el Joker. Pero no es un sistema limpio y transparente, como el que sueña Rachel, sino uno pervertido por la urgencia autoimpuesta de erradicar el mal, por el espíritu vengativo. En este punto encontramos otro paralelismo interesante con la América post-11S gobernada por Bush. Un sistema que, en aras de la libertad, desvirtuó sus principios morales al recurrir a la tortura, el espionaje y la acción unilateral para tratar de detener a los líderes de Al Qaeda y a sus protectores.

Dent y Batman emplean estos mismos recursos contra el Joker, en la creencia de que el sistema está viciado –Gotham, en efecto, está comida por la corrupción– y solo ellos son puros. Sin saberlo, han hecho suya la moral envenenada del Joker cayendo en su trampa, que pretende precisamente causar la ruina espiritual de ambos hombres empujándolos a cometer toda clase de ilegalidades. A esta asunción de los principios del mal por parte de hombres buenos se refiere el sociólogo James E. Waller en *Becoming Evil: How Ordinary People Commit Genocide and Mass Killing*, inspirado en las peores atrocidades del siglo XX, desde el Holocausto hasta los atentados del 11S.

Waller, y este es un razonamiento en el que coincide con Žizek, apunta que el criminal más peligroso no es aquel que parece haber sido engendrado por los peores sentimientos del ser humano, sino aquel que está convencido de actuar por un bien mayor. En su empeño por atrapar al Joker, Dent pierde la perspectiva del ideal de justicia al que sirve y se transforma en Dos Caras, un villano que se juega la vida de sus víctimas a cara o cruz. Literalmente, porque para ello utiliza una moneda de plata que tiene en realidad dos caras, es decir, que en sus manos el azar es una ilusión controlada por sus delirios psicópatas.

8.4.1. La justicia es una cuestión de azar

Aunque Batman, en su condición de justiciero, es un personaje que transita con facilidad a uno y otro lado de la ley, su compromiso con los valores morales fundamentales se mantiene intacto hasta el final del film. En cambio Harvey Dent, pese a su imagen como honorable fiscal del distrito de Gotham, se muestra débil y cae antes

en la estratagema psicológica del Joker, que cree en la maldad intrínseca del ser humano. La ira y el dolor que le causa la muerte de Rachel precipitan definitivamente su degradación física y moral, abrazando la locura y el caos bajo la personalidad trastornada de Dos Caras.

En su nuevo rol, Dent se impregna de la teoría del Joker según la cual “la única justicia en un mundo cruel es el azar”; de ahí el recurso a la moneda como aparente juez imparcial de la suerte de sus víctimas. Esta noción siniestra de una mal llamada justicia, entendida por Dent como una orden burocrática que debe ser ejecutada sin pensar, expresa modélicamente lo que Hannah Arendt definió como la “banalidad del mal”, en referencia a aquellos individuos que actúan de acuerdo con las reglas de un sistema sin reflexionar sobre sus consecuencias. Personas, para más inri, que no presentan síntomas de demencia o trastornos afectivos, sino que simplemente hacen lo que se les ordena porque creen que es lo correcto.

Dos Caras, es cierto, está perturbado, pero antes de entregarse a la sinrazón, cuando era Harvey Dent, ya mostraba una peligrosa desviación hacia el autoritarismo y una desatención cínica hacia las consecuencias de sus decisiones. El Joker, en este sentido, se limita a darle un “empujón” para convencerlo de que la “auténtica justicia” de Batman y Gordon es una ilusión que ha terminado matando a Rachel. La caída en desgracia de Dent sugiere una alegoría de esa América institucional post-11S que, presa del miedo y la ansiedad, puso en entredicho los derechos legales mínimos en el balance seguridad–libertad, con el riesgo consecuente de que esa decisión se volviera en contra de la sociedad.

El alma del caballero blanco resulta en último término aún más negra que la del caballero oscuro, por cuanto de éste, al actuar en las orillas de la ley, no se espera un pensamiento idealista. En aquél, en cambio, la sociedad confía en ver un faro espiritual que guíe sus pasos hacia la esperanza. Nolan alerta así del peligro que conlleva renunciar a los principios morales que deben distinguir a los defensores de la ley de los criminales; a convertirse, en definitiva, en la misma clase de monstruo que se pretende combatir. Esta metáfora del mundo occidental tras los atentados presenta aristas más complejas en el personaje de Batman, cuya degradación de héroe a villano simboliza el triunfo ¿permanente? de la doble moral y el pragmatismo.

8.5. El caballero oscuro: la ambigüedad moral de Batman

El riesgo de ofrecer una interpretación tan radical de un villano, en este caso el Joker, estriba en que tanta maldad concentrada en un solo personaje suele derivar, para ejercer de contrapeso en la historia, en la composición de un héroe intachable, de una pieza. Este contraste articula el discurso convencional del cómic de superhéroes desde su nacimiento a finales de los años treinta hasta la actualidad, trasladándose sin apenas modificaciones al cine.

La lucha eterna entre el bien y el mal, uno de los motivos narrativos más antiguos en la historia de la ficción, da lugar a una oposición entre fuerzas contrarias que se encuentra en la base de la rivalidad entre personajes como Superman y Lex Luthor, el profesor X y Magneto, Spider-Man y el Duende Verde o Batman y el Joker. Es una fórmula simple y reduccionista, por cuanto simplifica la realidad a un mundo de tonos blancos o negros, que funciona eficazmente para el público infantil y juvenil, la base tradicional de lectores de cómics y espectadores de sus versiones en cine.

El problema se presenta cuando la historieta o la película abordan un asunto complejo y lo trasladan a un escenario tan arquetípico como es el de los superhéroes. ¿Cómo encaja un tema espinoso como el terrorismo en la narrativa convencional de Batman? ¿Pueden el Joker y el defensor de Gotham seguir siendo encarnaciones perfectas de la luz y la oscuridad cuando el drama que los enfrenta tiene implicaciones éticas?

Estas preguntas son pertinentes al estudiar la palpable ambigüedad moral de Batman en *El caballero oscuro*. El héroe insignia de DC no responde a la amenaza del Joker con una actitud recta y honorable, como lo habría hecho cualquier otro titán del panteón superheroico en una narración al uso, o incluso el Batman de Tim Burton. Frente a un villano terrible pero psicológicamente heterogéneo no cabe otra alternativa que un héroe igualmente complejo y atribulado, de modo que el Batman de Nolan en *El caballero oscuro* es un individuo que duda, pone en cuestión sus principios éticos y toma decisiones moralmente cuestionables en el seno de un sistema democrático. Se comporta, en definitiva, más como hombre que como superhéroe, lo que entronca con esa voluntad realista de la saga que ya analizamos en *Batman Begins*.

Es cierto, además, que Batman es el más humano de los superhéroes porque sus habilidades no emanan de ningún poder adquirido de manera extraordinaria; son fruto de su genio creativo y de los medios económicos de que dispone al ser un millonario. Pero su conducta sí es la de un héroe, por eso a menudo se olvida que su naturaleza es intrínsecamente la de un playboy que en sus ratos libres lucha contra el crimen.

Y como héroe, en sus casi 80 años de vida ficcional ha mostrado casi siempre un perfil íntegro e irreprochable, incluso en los arcos argumentales que a partir de los años setenta y ochenta lo reorientaron hacia el modelo moderno de antihéroe. La prueba definitiva es que Batman jamás ha matado a nadie, ni en los cómics, ni en las películas, ni en las series de televisión centradas en sus aventuras.

La singularidad de *El caballero oscuro* y de la saga completa de Christopher Nolan en relación a esta tendencia, y por tanto dentro de la propia narrativa de los cómics y de las películas de superhéroes, radica en presentar a un Batman imperfecto y frágil que no solo es capaz de matar –en *Batman Begins* liquida a Ra’s al Ghul y a toda su banda– sino que además fracasa en su intento de proteger a los suyos, provoca muertes trágicas –la de Rachel, por ejemplo– y vulnera los derechos fundamentales de los ciudadanos de Gotham en su pretensión de salvarlos del Joker. Tan alejado está este Batman del Batman clásico, y por extensión de la figura heroica tradicional, que no es un caballero blanco sino un caballero oscuro. “Es el héroe que Gotham se merece, pero no el que necesita ahora”, como dice Gordon a su hijo al final del film.

En su ensayo *The Batman We Deserve*, que toma su título de esa escena y se centra precisamente en la versión de Batman que propone *El caballero oscuro*, Daniel M. Kimmel reflexiona sobre la ambigüedad moral de Batman argumentando que el principal logro narrativo de Nolan consiste en inscribir una problemática real –se refiere al terrorismo después del 11S– en el marco de una narrativa de superhéroes, en lugar, como suele ser la práctica común, de forzar el acoplamiento de una narrativa de superhéroes a un motivo del mundo real.

Esta estrategia provoca que la película no sea tanto una cinta de aventuras en la que el villano de turno es un terrorista a quien el héroe debe derrotar, como una alegoría del terrorismo de Al Qaeda y la guerra contra el terror de la Administración Bush, en la

que héroes y villanos asumen como propias las actitudes de sus homólogos en el mundo real; Batman las del gobierno republicano y el Joker las de Osama bin Laden.

8.5.1. La respuesta de Batman al terrorismo del Joker

Al apartarse de los arquetipos superheroicos, de la simplificación, en definitiva, de las historias habituales de héroes y villanos, Nolan y Goyer construyen un relato realista que se erige en espejo de los temores y ansiedades del momento histórico, relacionados fundamentalmente con el terrorismo y la inseguridad en Occidente. Si, como observa David Seidman en su artículo *Batman, the Failure* (2008), sustituyéramos a Batman y el Joker por un policía y un terrorista ‘normales’, la película seguiría funcionando porque en su desarrollo importan más las ideas que los personajes. Y la idea central que recorre *El caballero oscuro* es qué respuesta cabe dar a la amenaza de una nueva forma de terror basado en el miedo y el caos.

La ambigüedad moral de Batman, que en la película se debate entre “lo correcto y lo necesario”, entre “lo que hay que hacer” y “lo que se supone debemos hacer”, en palabras de Alfred, encarna un complejo debate real que aún hoy no tiene una respuesta clara. La irrupción del Joker, como la de bin Laden o, más reciente, el ISIS, habla de un escenario nuevo en el que las democracias se han visto desafiadas a cruzar los límites establecidos de la legalidad, la ética y la justicia. Porque las normas tradicionales, al parecer, no alcanzan para detener a un tipo de enemigo que juega con reglas distintas. O si llegan, se prefiere retorcer el discurso para justificar un mayor nivel de vigilancia dentro y fuera de las propias fronteras.

En este sentido, cuando Harvey Dent afirma en una comparecencia pública que “debemos recordar que la vigilancia es el precio de la seguridad”, tras declarar el estado de excepción en Gotham para tratar de detener al Joker, está expresando la misma coartada que arguyó el gobierno de Bush al proclamar la Ley Patriótica. ¿Es realmente un pequeño sacrificio o una excusa para controlar más y mejor a los ciudadanos? Para Dent, aunque se presenta como un campeón de la justicia ‘blanca’, el fin justifica los medios.

Aunque más adelante se analiza la figura del fiscal del distrito, ahora se menciona porque su filosofía para enfrentarse al Joker es la misma que sostiene al principio Bruce / Batman. Piensan que un problema excepcional requiere medidas excepcionales, aunque estas vulneren algunos derechos fundamentales. Así lo creyó el gobierno de Bush y así lo manifiestan los héroes justicieros de *El caballero oscuro*. Con una diferencia notable. Mientras el gobierno republicano pareció actuar convencido, sin remordimientos de conciencia, Batman y Dent se saben en aguas pantanosas que pueden comprometer su ética y valores morales más profundos. Y lo que es peor: corren el riesgo de ponerse a la altura del enemigo, lo que de facto daría la razón al Joker y su teoría de que “solo hace falta un mal día para abrazar el caos”.

Esta preocupación concierne sobre todo a Batman, desesperado por dar caza a un hombre que “mata a gente inocente a diario”. Sin una identidad en la que apoyarse para desarrollar su tarea investigadora, el cruzado enmascarado acaba saltándose la ley porque no encuentra otro medio para localizar a su rival. Se siente impotente y recurre a tácticas sucias e ilegales, como la creación de un colosal sistema de escucha que le permite oír las conversaciones por móvil de sus conciudadanos. “¿A qué precio?”, le dice Lucius Fox. “No me importa; que me echen la culpa”, le responde Batman.

El defensor de Gotham toma un camino sin retorno que sólo él puede permitirse, aunque el coste sea su desintegración moral y espiritual; tal es el estado en que le encontramos en la tercera parte de la saga. Ese matiz conductual –que ‘solo él puede permitirse’– es relevante para rebatir una corriente interpretativa que entiende *El caballero oscuro* como una justificación cinematográfica de la guerra contra el terror. Y más aún: ve en Batman una extensión del presidente George W. Bush.

Esta línea argumental arranca probablemente con el artículo que Andrew Kavlan publicó en el *Wall Street Journal* el 25 de julio de 2008, titulado *What Bush and Batman had in Common* y en el que identificaba a Bush con Batman porque ambos “hacen lo que hay que hacer” para combatir el terror. Esa lectura de la película dio pie también a numerosos volúmenes de ensayos académicos, como *Riddle Me This, Batman!*, en el que investigadores como Andrea Comiskey sostienen que el film es una alegoría a favor de la respuesta de Bush a los atentados, equiparando y justificando las tácticas de Batman con las torturas de Abu Ghraib o el vacío legal de la prisión de Guantánamo.

Esta investigación, al contrario, entiende que la película de Nolan es una alegoría de los miedos y ansiedades del momento, en concreto de la amenaza terrorista, y de las consecuencias éticas y morales que se derivan de las posibles respuestas a esa sombra de terror. Actuando al margen de la ley, transgrediéndola en un supuesto beneficio común, Batman no es la viva imagen de un Bush heroico que se sacrifica por su pueblo, sino la encarnación de los peligros que, para la credibilidad de la democracia, conduce tomar el camino fácil de la venganza y el revanchismo. Y se entiende el film en estos términos porque el desarrollo de los acontecimientos solo ahonda en el dolor y las dudas de Batman. Rachel muere, Harvey Dent enloquece, el Joker sume la ciudad en un estado caótico y el propio Bruce pasa de héroe a villano. “O mueres como un héroe o vives lo suficiente para verte convertido en el villano”, le dice Bruce a Alfred.

Batman es un títere que solo al final del film es consciente de la manipulación psicológica de la que ha sido objeto por parte del Joker, triunfante, como en el caso de Harvey Dent, en su tarea de empujarle al lado oscuro de la ley. A continuación se analizan en dos escenas que ejemplifican la respuesta de Batman al terrorismo del Joker. Una reacción ambigua y discutible desde el punto de vista moral y ético por cuanto el defensor de Gotham acaba convirtiéndose en aquello que más odia: la misma clase de villano a la que se supone debe combatir. Esta caída en desgracia constituye la victoria del Joker y el motivo que explica por qué, aún colgado de una viga por Batman tras su detención, continúa riéndose en la oscuridad de la noche. El mundo está un poco más cerca de la anarquía y el apocalipsis.

8.5.2. El rescate frustrado de Harvey Dent y Rachel Dawes

Cuando el Joker considera que Batman representa una amenaza para sus planes, despliega una táctica terrorista consistente en hacer daño a las personas más cercanas al Caballero Oscuro. En un vídeo que recuerda las grabaciones de bin Laden después del 11S, el Joker comunica a los ciudadanos de Gotham que asesinará a una persona al día a menos que Batman decida entregarse a la policía. “¿Deberíamos ceder a la amenaza de un terrorista?”, le dice Alfred a Dent. A lo que éste contesta: “Batman vive al margen de la ley. Pero no se nos ha pedido que se entregue por eso, sino porque tenemos miedo”.

Este breve diálogo pone sobre la mesa la condición de justiciero, de fuera de la ley de Batman. Una naturaleza que muy pocos en Gotham, ni siquiera el fiscal del distrito ni el teniente Gordon se cuestionan porque ayuda a la policía y a los jueces a capturar criminales. “¿Quién ha elegido a Batman?”, pregunta Rachel a Dent en el transcurso de una cena. “Nosotros. Todos los que dejamos que la escoria se hiciera con la ciudad”, le responde el fiscal.

Batman no es un policía, pero la mayoría de ciudadanos da por buena su conducta porque combate el crimen organizado y no es un asesino. El problema surge cuando el Joker, sabedor de que Batman es su peor rival, cuestiona su legalidad y pretende hacerle sentir culpable de las muertes que se produzcan. Es un chantaje en toda regla al que sucumben Batman y Dent, obsesionados con la idea de detener al Joker empleando los medios que sean necesarios. Éste lo sabe, por eso siempre va un paso por delante. Utiliza la desesperación de las víctimas en beneficio propio.

En un primer momento, Batman y Dent logran tender una trampa al Joker y detenerlo, pero es una victoria efímera que no hace sino destapar la caja de Pandora. Es entonces cuando el Payaso del Crimen diseña su venganza contra el caballero oscuro, conduciéndole a un escenario nuevo en el que el Joker dicta las reglas.

La primera escena que manifiesta la ambigüedad moral de Batman frente al terror, o como observa Chuck Tate en *The Psychology of Superheroes*, la flexibilidad de sus métodos, se concreta en el rapto de Rachel Dawes y Harvey Dent. La jugada del Joker es tan simple como siniestra. El fiscal y su ayudante están ocultos por separado en dos sótanos llenos de bombas que explotarán a la misma hora. Batman, si es capaz de averiguar su paradero, tendrá que elegir a quién de los dos salva. El héroe de Gotham insiste en rescatar a ambos, dividiendo sus esfuerzos entre él y Gordon, pero Batman y el teniente llegan tarde a ambos escenarios, por lo que Rachel muere y Dent resulta malherido.

El desenlace trágico de esta escena es significativo por tres motivos que solo se entienden en el contexto político y social post-11S. En primer lugar expresa el carácter violento e impredecible de ese nuevo mundo sin reglas que amanece tras los atentados, donde la iniciativa y el control de los acontecimientos están en manos de terroristas

cuyo objetivo principal es infundir miedo. La noción de que cualquier barbaridad es posible, aun por inimaginable que resulte, tiene su enunciado filmico en una escena que desafía a Batman a jugar a un juego para el que no está preparado. Su estupor es tal, que a partir de ese momento recurre a estrategias al margen de la legalidad.

En segundo lugar rompe lo que Susan Faludi denomina la “fantasía del rescate” (2007: 14), un mito central en la cultura norteamericana desde los tiempos del salvaje Oeste, que invoca el poder salvador de la nación ante cualquier peligro externo. La esperanza, en definitiva, de que todo saldrá bien. La autora de *The Terror Dream* se refiere al típico cuento de una dama en apuros rescatada por un caballero para definir una “ilusión colectiva” que espera y desea un final feliz ante cualquier clase de amenaza. El 11S, argumenta Faludi, devolvió con fuerza a la actualidad la “fantasía del rescate”, solo que en esa ocasión, y en otras posteriores, no apareció ningún caballero. Nolan dinamita esa misma fantasía matando a Rachel y desfigurando a Dent en una escena que sorprende porque no termina como sería deseable. El mito se ha quebrado.

En tercer lugar, la escena representa la cuesta abajo ética y moral de Batman como justiciero que respeta la ley aunque se mantenga al margen de ella. La muerte de Rachel, su amiga de la infancia y primer amor, y el desfiguramiento de Dent, que acaba empujándolo a la locura, convencen a Batman de que contra villanos como el Joker es pertinente recurrir a todas las estrategias posibles.

Batman, así, hace oídos sordos o malinterpreta el consejo más valioso de Alfred sobre el mejor modo de combatir al Joker. “¿Qué debo hacer, Alfred?”, le pregunta Bruce / Batman. “Aguantar. Resistir. Puede tomar la decisión que nadie más puede tomar. La decisión correcta. Hará que le odien. Pero en eso consiste ser Batman. Puede vivir al margen”, le contesta su fiel mayordomo.

Batman no es capaz de resistir, sino que cede a la tentación de enfrentarse al Joker con los mismos trucos que éste, saltándose definitivamente las barreras morales que se autoimpuso contra Ra’s al Ghul y El Espantapájaros. Es en ese momento cuando monta un gran dispositivo de telecomunicaciones vía satélite que le permite vigilar las conversaciones telefónicas de sus conciudadanos y decide torturar a los compinches de Falcone y del Joker.

En contra de la opinión de Kavlan, Comiskey o Rusch —esta última afirmó que “George Walker Bush es lo más parecido a Batman que hemos tenido en mucho tiempo” (2013: 206)—, se puede pensar que Nolan presenta esa conducta en Batman para cuestionar sus consecuencias éticas, no para justificarla o compartirla. En este punto, dado el carácter nihilista de la película, parece pertinente recordar uno de los proverbios más citados de Nietzsche: “Quien con monstruos lucha cuide de convertirse a su vez en monstruo. Cuando miras largo tiempo a un abismo, el abismo también mira dentro de ti”. Batman, como él mismo predice al principio del film, deja de ser un héroe para convertirse en un villano.

8.5.3. El atentado de los ferris

La segunda escena que manifiesta la respuesta de Batman al terrorismo del Joker guarda un parecido inquietante con el atentado de las Torres Gemelas. No contento con la muerte de Rachel y el enloquecimiento de Dent, quien abraza el caos y la anarquía como supuestas formas puras de justicia, el Joker reta a Batman a un desafío aún mayor cuyo propósito es demostrarle que cualquier individuo, si es presionado, puede cometer una atrocidad.

Para ello ha colocado decenas de explosivos en las bodegas de dos ferris. Uno transporta a ciudadanos y otro a presos comunes; los pasajeros de ambos navíos tienen en sus manos el detonador que activa las cargas del ferri en el que no viajan. El Joker, que puede explotar las bombas cuando quiera, les comunica que salvará la vida del pasaje que apriete primero el botón. Tienen tiempo solo hasta medianoche.

La situación es peliaguda, pues deja en manos de los pasajeros una decisión de vida o muerte que adquiere un matiz éticamente delicado por el hecho de que uno de los dos ferris transporta a presos. ¿Acaso su vida vale menos que la de los civiles? ¿Está justificada la salvación de unas vidas a cambio de otras más ‘prescindibles’? La jugada del Joker es retorcida y canalla porque, como en el caso de Rachel y Harvey, propone salvar una vida sacrificando otra, y la decisión se la deja a las víctimas. Tal es su desconfianza en la bondad del género humano.

Batman, intoxicado psicológicamente por el Joker, tampoco cree en una solución moral al dilema. Insiste, si empleamos el tropo de Susan Faludi, en su particular “fantasía del rescate”, así que emplea su sistema de telecomunicaciones para tratar de localizar al Joker y detenerlo. Mientras se afana en encontrar su paradero, los pasajes de ambos ferris dan una lección de civismo e integridad que frustra los planes del Joker y, a la vez, demuestra a Batman lo equivocado de su ciego empeño justiciero.

Primero los presos –en el que quizá sea el gesto moral más hermoso de la película– y luego los civiles deciden no activar los explosivos, para que si su fin llega, que sea a manos de un loco homicida. Es la misma alternativa que toma Gordon en las páginas de *La broma asesina*: aguantar, resistir. La misma opción que le sugiere Alfred a Batman, pero éste, superado por las circunstancias, es incapaz de tomarla.

Es cierto que la decisión de Batman de ir buscar al Joker impide, en última instancia, que éste haga estallar los ferris por su cuenta; al fin y al cabo, en eso consistía su plan independientemente de la decisión que tomaran los pasajeros. Pero la lectura moral de la escena radica en que Batman se equivoca al pensar que solo de él depende la salvación de los civiles y los presos. La “fantasía del rescate”, por tanto, carece de sentido en el nuevo escenario que plantea el Joker. En este punto, el film lanza una pregunta imbricada con el contexto político del momento: ¿Qué papel deben ocupar los héroes en un mundo que ya no se rige según la vieja dicotomía entre el bien y el mal?

En el exilio voluntario de Batman al final del film, cuando decide ser un fugitivo y cargar con la culpa de la muerte de Dent para que los ciudadanos recuperen la fe en los ejemplos morales de conducta, en los caballeros blancos de la justicia, en los “héroes con cara”, encontramos la respuesta a esta pregunta. Batman, como observa Gordon en la última escena de la película: “No es un héroe. Es un guardián silencioso, un protector vigilante, un caballero oscuro”.

Al caer en la trampa del Joker sobre la licitud de los medios para lograr un fin, Batman pervierte el sentido de su misión y se transforma en lo que originalmente pretendía Ra’s al Ghul; un justiciero movido por la venganza y la satisfacción personal. Es inocente de las muertes de Rachel y Dent en tanto él no las ha dictado, pero es culpable de tratar de salvarlos recurriendo a las mismas tácticas que su némesis. Porque

no las evita y, además, empaña su conciencia y su reputación entre los ciudadanos. La redención del personaje se producirá simbólicamente en la tercera película, titulada no por casualidad *La leyenda renace*.

8.5.4. Batman, entre la realidad y el mito

La última escena de *El caballero oscuro* invita a reflexionar, como sugiere Joshua C. Feblowitz en su inspirador artículo sobre las dos primeras películas de la saga de Batman, acerca del valor ético, aleccionador, del mito frente a la realidad. “A veces la verdad no es suficiente”, le dice Batman a Gordon, antes de huir de la policía convertido en un prófugo de la justicia. “A veces la gente necesita algo más. A veces la gente se merece una recompensa por tener fe”, concluye el defensor de Gotham en los momentos previos a perderse en las sombras de la noche a bordo de su Batmoto.

Estas frases condensan la amargura del héroe al constatar que tanto él como Dent y Gordon han caído en la trampa del Joker, que los ha empujado a actuar fuera de los márgenes de la justicia, convencidos de que ese era el único modo de lograr su objetivo. Pero ocurre todo lo contrario, olvidándose de sus principios ideales incurren en la peor de las tragedias: Rachel muere, Dent se transforma en un villano perturbado que también fallece, Gordon pone en peligro a su familia y Batman se convierte intencionadamente en un villano.

¿Por qué? Porque la verdad, entiende el caballero oscuro, es demasiado dolorosa para los ciudadanos de Gotham. Las mismas personas que, inspiradas por Dent y Batman, han dado una lección moral al Joker no activando los explosivos de los ferris, sufrirían un profundo desencanto si supieran que sus héroes han vacilado ante el mal.

Para salvar esa inocencia, que es la esperanza en un futuro mejor para la ciudad, Batman elige el camino del mito; el mito de que la fe, la creencia en unos ideales puros, es más poderosa que la verdad como catalizador de un cambio social. La realidad dictamina que Dent es un loco peligroso y Batman ha detenido al Joker, pero esa verdad dinamitaría la fe en una “justicia sin máscaras”. Como indica Feblowitz, Batman decide “subordinar la verdad a un ideal” (2009: 17) porque comprende que la fe en el mito

reafirmará la recobrada seguridad en sí mismos de los ciudadanos de Gotham.

Si el género superheróico es, como indican Lawrence y Jewett en *The Myth of the American Superhero* (2002), una “manifestación cultural del monomito”, entonces *El caballero oscuro*, como antes *Batman Begins* y después *La leyenda renace*, tal y como las plantea Christopher Nolan, son narraciones de sustrato mítico que pretenden cimentar el poder de los ideales sobre la realidad.

Con una diferencia sobre los antiguos relatos que analizaron Joseph Campbell o Karl Kerényi. En la alegoría del universo post-11S de Batman, la verdad no pretende sustituirse por una historia fabulosa o mágica en la que los héroes son seres perfectos y ejemplares. Al contrario, a partir de unos personajes débiles y ambiguos, la trama busca el faro de unos principios nobles que guíen el comportamiento de las personas corrientes. El mito representa, pues, la superioridad moral del idealismo sobre el pragmatismo.

En *El caballero oscuro*, como en las narrativas de la crisis de los años treinta y cuarenta, en concreto en el cine de Capra o Ford, ante una dificultad determinada –en este caso, el terrorismo que representa el Joker– se opone una ilusión colectiva –la de los ciudadanos de Gotham, liderados por Batman– que enraíza con el propósito fundacional de esa comunidad–. Así, “recuperar Gotham para sus buenas gentes”, como dice Thomas Wayne en la primera película y su hijo Bruce en la segunda, es equiparable, en el cine de Capra, a recobrar la honestidad y la virtud de la América edénica de Thomas Jefferson. Se trata, en cualquier ejemplo, de volver a una situación de partida que se considera modélica, justa y esperanzadora.

Este ansia de regresar a la inocencia perdida es un sentimiento vinculado al 11S desde los discursos del propio presidente Bush hasta buena parte de los relatos cinematográficos de Hollywood que reflejan alegóricamente los principales miedos y ansiedades del momento. Pero también es un motivo ligado a la naturaleza intrínseca de los mitos que, como Batman, “van resonando por los textos y las épocas, y a sus antiguas figuras se les plantean nuevas cuestiones” (García Gual, 1996: 267).

Esto es, cada tiempo histórico engendra su propia versión de Batman, y en la

América posterior a los atentados surge un héroe que proyecta su dimensión mítica hacia la reconquista del paraíso perdido bajo las cenizas del World Trade Center.

Nolan y Goyer abordan esta tarea no desde el análisis explícito de la realidad, sino desde el vigor del hecho mítico que reivindica el valor de los principios éticos y morales de una comunidad concreta. La paradoja aparente de este planteamiento es que lo hacen envolviendo el mito, a Batman, en un escenario realista y verosímil que liquida la sensación fabulosa o extraordinaria común a otras producciones de superhéroes; las de Marvel, por ejemplo, que rozan el territorio fantástico. Esta es precisamente la fuerza del mito, la capacidad de prolongar sus enseñanzas al margen de retóricas y estilos, porque son, por su misma esencia, según observa Carlos García Gual, “inmemoriales relatos de una atractiva y desafiante complejidad simbólica” (1996: 267).

8.6. Conclusiones

El caballero oscuro se convirtió en la película más taquillera de 2008 al superar la mágica cifra de los mil millones de dólares de recaudación en todo el mundo, siendo además la primera película de superhéroes en alcanzar dicha cantidad, por delante de otras franquicias anteriores como *X-Men* o *Spider-Man*. La trágica muerte de Heath Ledger poco antes del estreno del film constituyó, según algunos críticos tan influyentes como el desaparecido Roger Ebert, un atractivo añadido a la calidad de una película que “no parecía un cómic (...) sino un drama complejo y profundo” (2008).

Al margen de connotaciones morbosas, el film convenció al público y a los especialistas por su inusual, en el género, mezcla de acción y tragedia, apartándose del modelo superheróico al uso que estableció el *Superman* de Richard Donner en 1978 y, años más tarde, la versión de Bryan Singer de los *X-Men* (2000).

También, y es el motivo que aquí interesa, por formular una narrativa de crisis que refleja de modo alegórico algunos de los miedos e incertidumbres del momento histórico de su producción, en concreto, la amenaza terrorista de Al Qaeda y la subsiguiente respuesta de Estados Unidos con la ‘guerra contra el terror’, en referencia a un denominado eje del mal formado por Irán, Irak y Corea del Norte, países a los que el

presidente Bush colocó en el objetivo de sus fuerzas armadas al considerar que apoyaban y servían de refugio a terroristas.

Esta preocupación, confesada por el propio Nolan en varias entrevistas, estaba ya apuntada en *Batman Begins* a través del personaje de Ra's al Ghul, pero *El caballero oscuro* amplía su resonancia mediante una trama que aborda implícitamente el nuevo modelo de terrorismo que introdujo el radicalismo islámico al atacar las Torres Gemelas y la reacción posterior de los aliados occidentales con la justicia y las libertades civiles.

Si en *Batman Begins* Nolan apostó por las convenciones del cine negro realista para presentar su visión de un Batman traumatizado que busca la redención personal luchando contra el crimen organizado, en *El caballero oscuro* el cineasta envuelve su propuesta en la fórmula estilística del neo-noir, o *thriller* urbano, para reflexionar sobre el impacto del terrorismo en la sociedad norteamericana. Para ello recupera algunos de los imaginarios y arquetipos ya presentes en la primera película de la saga, como la triple corrupción policial, judicial y política.

El cómic *La broma asesina*, de Alan Moore y Brian Bolland, y la película *Heat*, de Michael Mann, son dos de los referentes más significativos que utiliza Nolan para dar forma su película, que recupera y actualiza al popular Joker como villano de la función. A partir de la tesis argumental del tebeo, según la cual Batman y el Joker son dos individuos igualmente trastornados, separados únicamente por el respeto a la vida humana que manifiesta el defensor de Gotham, y en la concepción del medio urbano, en el film de Mann, como escenario simbólico del sentimiento de pérdida, se propone una lectura simbólica de *El caballero oscuro* que incide en tres motivos vinculados con la América post-11S.

En primer lugar, la figura del Joker es el catalizador de una interpretación del terrorismo salafista como fuerza eminentemente anárquica y, por tanto, impredecible. Distinto, en sus métodos, puesta en escena y objetivos, del terrorismo convencional. En este punto seguimos la tesis de Bruce Bongar en *The Psychology of Terrorism*, obra en la que plantea que los actos terroristas ya no pretenden destruir recursos materiales o atacar embajadas, sino que tienen una dimensión psicológica orientada a incitar el terror y el miedo en la población civil. Una nueva forma de horror que encarna Osama bin

Laden a través de discursos mesiánicos que dejan traslucir su convencimiento acerca de la supuesta maldad inherente del ser humano.

El Joker, personaje que evoca al líder de Al Qaeda en sus tácticas y filosofía destructora, se presenta expresamente como un agente del caos cuyo propósito es sembrar el terror en Gotham y sumir a sus ciudadanos en una atmósfera permanente de miedo y angustia; simplemente porque quiere y puede hacerlo. La identidad indefinida del Joker y su ausencia de motivaciones ‘racionales’, como el dinero, lo convierten además en una presencia inaprehensible para el espectador –y para Batman-, incapaz de entender la lógica de un individuo que actúa únicamente por un impulso incendiario. En la incompreensión del mal puro, como apunta Terry Eagleton, radica su eficacia.

En segundo lugar, el film arroja una mirada crítica a la justificación del fin por los medios que sugería el espíritu de la ‘guerra contra el terror’ de la Administración Bush-Cheney. La consecución de un propósito noble, como era el fin del terrorismo, parecía legitimar el recurso a tácticas como la tortura, el encarcelamiento sin causa previa, la vigilancia de las comunicaciones privadas o la acción unilateral en otros países. En ese contexto cabe entender acciones tan polémicas como las invasiones de Irak y Afganistán, las torturas en Abu Ghraib y Guantánamo o la extensión, con el apoyo de las agencias nacionales de seguridad, de un sistema de observancia de las telecomunicaciones e internet.

En la película, Batman emplea esos mismos métodos para tratar de localizar al Joker, pues llega a la conclusión de que las leyes, el sistema tradicional, no alcanzan a individuos tan perturbados. En su decisión de golpear al Joker y a algunos miembros del clan Falcone, escrutar los teléfonos móviles de los ciudadanos de Gotham para encontrar la guarida del Joker y secuestrar a Lau en Hong Kong –porque “los chinos nunca extraditan a uno de los suyos”, según afirma Harvey Dent–, esta investigación interpreta una traslación simbólica al cine de las estrategias reales de la ‘guerra contra el terror’.

A diferencia de algunos autores que ven esta alegoría una defensa de las políticas de Bush, aquí se entiende que el propósito de Nolan es, cuando menos, ambiguo. Por un lado parece admitir la necesidad de revisar los límites normativos de la ley, y, por otro,

se cuestiona profundamente las consecuencias de recurrir a prácticas ilegales. Las muertes de Rachel y Dent, el acorralamiento de la familia de Gordon, los atentados contra los ferris y la conversión voluntaria de Batman en un villano perseguido por la justicia son motivos dramáticos suficientes para considerar que la actitud del cruzado enmascarado, aunque logra detener al Joker, ha causado mal antes que bien.

En tercer lugar, y relacionado con este último punto, *El caballero oscuro* enfrenta al espectador a un escenario de terror y angustia constante que apunta el cariz apocalíptico de los tiempos de crisis. En la película, igual que en la mañana del 11S, pareciera que el mundo está próximo a su fin y solo restara esperar el Armagedón. Gotham es una ciudad gris, abandonada, cuyos habitantes deambulan como fantasmas y miran con sospecha cualquier movimiento de las fuerzas policiales.

En esa hora previa al anochecer o inmediatamente posterior al alba en que está situada la mayor parte de la acción, Nolan articula una reflexión contemporánea sobre la urbe entendida como espacio en crisis que refleja las preocupaciones fundamentales de sus ciudadanos. La nostalgia del paraíso arcádico –los tiempos felices de la época de Thomas y Martha Wayne–, la deshumanización del hombre entre gigantes de cristal y acero, la incomunicación y la soledad son algunos de los temas apuntados que encontrarán una lectura más compleja en *El caballero oscuro: La leyenda renace*.

9

La leyenda renace: **El apocalipsis es real**

La trilogía de Batman de Christopher Nolan, interpretada en sentido connotativo, describe un arco temático que habla de la posibilidad del fin del mundo, el Apocalipsis, y cuál es la reacción ante ese escenario de los personajes que habitan el universo del caballero oscuro. Así, *Batman Begins* incide en el sentimiento de miedo individual y colectivo que supone la posibilidad de la aniquilación total de Gotham por parte de la Liga de las Sombras de Ra's al Ghul. *El caballero oscuro* hace hincapié en la anarquía y el caos que siembra la figura del Joker como agente desestabilizador del tejido social. Y *El caballero oscuro: La leyenda renace* plantea ya las posibles consecuencias políticas, económicas y sociales de un microcosmos, Gotham, sumido en el apocalipsis real del desgobierno y el descontrol por acción del mercenario Bane.

La mecánica de la saga, por tanto, se articula alrededor de un planteamiento dramático que parte de la idea de trauma –primero la muerte de los padres de Bruce Wayne y segundo la destrucción de Gotham– para reflexionar sobre los conceptos de miedo, inestabilidad y devastación que se derivan precisamente de una gran tragedia.

Al hacer este discurso, y es el punto de inicio de esta tesis, Nolan esboza una

alegoría del mundo occidental, y en concreto de Estados Unidos, tras los atentados del 11S a las Torres Gemelas y el Pentágono, fijándose particularmente en los temores y ansiedades de una sociedad golpeada y desorientada. Situados frente a un punto de inflexión semejante, los héroes y villanos de la saga protagonizan un apasionante debate en torno a cuestiones contemporáneas como el terrorismo, la privación de libertades individuales, los límites éticos de la ley, la acción unilateral o la doble moral frente a una amenaza.

La tercera entrega de la serie, *La leyenda renace*, cierra el círculo esbozado en *Batman Begins* mostrando un apocalipsis tangible, la caída en desgracia de Gotham, que permite definitivamente al director poner en escena, para enfrentarlas, las distintas fuerzas dialécticas –políticas y morales– que están en tensión en los dos films anteriores. Al concretar el desastre, Nolan sitúa al espectador frente a un relato donde la tradicional lucha entre el bien y el mal, típica de los cómics de superhéroes, trasciende en una discusión acerca de la validez del sistema democrático y sus instituciones como garantes de la paz y la prosperidad de los ciudadanos. ¿Merece la pena sostener un régimen que ha engendrado a monstruos como Ra's al Ghul, el Joker o Bane?

Esta es la cuestión fundamental que se plantea en *La leyenda renace* como colofón a una metáfora cinematográfica que expresa ejemplarmente las dudas y ambigüedades que desató ese “punto de ruptura histórico”, como lo denominó Jean Baudrillard (2002: 4), que fue el 11S. Cuando en una escena Bruce Wayne afirma: “No tengo miedo, tengo rabia”, está quizá expresando el sentido último de los atentados. Después del trauma, el miedo y la inseguridad, queda un sentimiento de cólera que pone en duda la justicia de un sistema incapaz de defenderse a sí mismo y a sus ciudadanos.

Esta es la lectura de la saga que propone Mridul Bordoloi en su artículo *Re-Packaging Disaster Post 9/11* (2012). El profesor interpreta la trilogía de Nolan como una reformulación filmica de la anarquía, el caos y el desastre subsiguientes a los atentados, situando su análisis en el contexto político y social de Occidente e identificando en cada una de las películas un tipo distinto de anarquía: anarquía como purificación (*Batman Begins*), anarquía del caos por el caos (*El caballero oscuro*) y anarquía como emancipación (*La leyenda renace*).

Bordoloi identifica también la tensión dialéctica a la que hacíamos referencia

unas líneas antes, argumentando que la saga invita a estudiar la oposición entre valores que él llama “liberales” (democracia, capitalismo, libertades individuales) y valores “conservadores” (socialismo, radicalismo y fundamentalismo religioso). Esta investigación sostiene, en esta línea, que el apocalipsis de Gotham da pie en efecto a una visión alegórica de la soberanía ciudadana frente al sistema que lo ampara. Esta confrontación de ideologías ha dado pie a encendidos debates acerca de si *La leyenda renace* es un film conservador o, por el contrario, de tendencias izquierdistas.

Esta mirada coincide, y no parece casualidad, con un momento histórico, año 2012, en que Occidente comenzó a sufrir seriamente las secuelas de una importante crisis económica y financiera que desestabilizó los pilares de buena parte de la economía global, además de condenar al paro y la pobreza a millones de personas sobre todo en los países del sur de Europa. Las preguntas que se plantea Nolan en su tercer film, en consecuencia, están muy vinculadas a la sensibilidad del contexto histórico de su producción, como antes sucediera en *Batman Begins* con el miedo postraumático y la ansiedad que remueve una tragedia y en *El caballero oscuro* respecto al terrorismo yihadista y el caos social.

La leyenda renace no es una alegoría casual a la economía porque el realizador afirmó en numerosas entrevistas, al referirse a la dimensión política de la saga, que su intención fue siempre escribir de aquello que más asustaba a la gente en cada momento. En este caso, al comentar las posibles lecturas de su tercer film en una conversación con Scott Foundas para *Film Comment*, el director mencionaba dos preguntas a modo de punto de partida para escribir el guion: “¿Y si todos los bancos van a la quiebra?” “¿Y si el mercado de valores no vale nada?” (Foundas, 2012).

En los siguientes epígrafes se aborda el estudio de *La leyenda renace* tomando a Batman como mito superheroico que debe resurgir de sus cenizas para ayudar a los ciudadanos de Gotham a superar una situación límite: el apocalipsis provocado por Bane. Primero se analiza la génesis del film así como sus principales referentes estéticos y dramáticos en otras películas y cómics.

Después, la investigación se ocupa de sus personajes y tramas más importantes para identificar cómo estos, en diálogo con el contexto histórico del film, incorporan los temores propios del terremoto económico que siguió a la caída de Lehman Brothers, en

2008. Y por último, la atención se dirige a la dimensión circular de los mitos populares, y Batman es uno de los más significativos, como encarnaciones de un ideal que representa unos valores irrenunciables.

9.1. Génesis de la película

El caballero oscuro, con algo más de mil millones de dólares de recaudación en todo el mundo, fue no solo la película más taquillera de 2008, sino que se convirtió en la cinta de superhéroes más exitosa hasta ese momento. Habría que esperar a 2012, con el estreno de *Marvel Los Vengadores (The Avengers, Joss Whedon, 2012)*, para volver a ver otra película basada en un cómic superar la mágica cifra del billón americano de dólares.

La continuidad de la saga de Batman, por tanto, era un tema que no admitía discusión entre la ejecutiva de Warner, dado el volumen de ganancias comerciales y el aplauso de la crítica, si bien tuvieron que pasar cuatro años hasta la llegada a los cines de la tercera entrega, *El caballero oscuro: La leyenda renace*, de nuevo con guion de Christopher Nolan, su hermano Jonathan Nolan y David S. Goyer.

La razón de esta demora se debió a la negativa inicial de Nolan a rodar un tercer episodio (Hughes, 2015). Al hablar de la producción de *Batman Begins* se indicó que Nolan no tenía planes específicos para filmar una trilogía, sino que se centró en contar una historia con autonomía propia y se sentó a esperar acontecimientos.

Lo mismo sucedió después del estreno de *El caballero oscuro*, afirma Hughes. Ni Nolan ni Goyer habían pensado nada para una posible continuación, entre otros motivos porque el director de *Interstellar (Interstellar, 2014)* aborda cada proyecto “como una única producción, sin preocuparse de lo que puede venir después” (2015). De hecho, su siguiente película fue *Origen (Inception, 2010)*, una trama que manejaba incluso antes del primer Batman y a la que dio prioridad sobre una posible secuela de *El caballero oscuro*.

Warner trató de convencer a Nolan de que volviera a sentarse en la silla de director precisamente produciendo y distribuyendo *Origen*, otro triunfo en la taquilla

mundial, y dándole “los meses que fueran necesarios” (Hughes, 2015) para escribir el guion junto a sus colaboradores habituales. Nunca se sabrá si el Joker, de no haber muerto Heath Ledger, habría vuelto a aparecer en la tercera parte de la saga. Lo que sí es posible constatar es la voluntad de sus creadores de retomar y ampliar los temas e inquietudes recurrentes en las dos primeras películas, estrechamente vinculados al acontecer sociopolítico del momento, para otorgarles un final épico a gran escala.

En un encuentro con la prensa antes del estreno de *La leyenda renace*, Nolan confesó que tanto él como su hermano buscaron referentes literarios y cinematográficos que les ayudaran a cerrar el círculo dramático de Batman. “Queríamos unificar todos los temas, dramas y personajes en una sola historia que diera sentido al mundo convulso que reflejamos en la saga”, declaró el realizador (Lesnick, 2012). Y encontraron la clave en *Historia de dos ciudades* (*A Tale of Two Cities*, 1859), la novela de Charles Dickens ambientada en los albores de la Revolución Francesa.

De acuerdo con Christopher Nolan, fue su hermano, al presentarle el primer borrador de 400 páginas, quien le dijo haberse inspirado en la novela de Dickens para terminar la saga de Batman. Jonathan lo confirmó en la misma rueda de prensa: “Todas estas películas (por *Batman Begins* y *El caballero oscuro*) han tratado de mostrar una Gotham rota y colapsada. Ninguna de ellas lo ha conseguido hasta esta película (por *La leyenda renace*). *Historia de dos ciudades* es, para mí, uno de los más desgarradores retratos de una civilización, que se deshizo completamente por el terror desatado en el París de aquella época. Es difícil imaginar que (en nuestro mundo) las cosas puedan ir tan mal” (Lesnick, 2012).

La leyenda renace surge, en consecuencia, de la idea de otorgar un cierre magno y operístico a la saga. Un punto y final que, como en las mejores obras de Mozart o Wagner, reuniera sobre el escenario a todos los personajes con el propósito de entrelazar sus tramas y conferirles un último significado.

Al elegir *Historia de dos ciudades* los hermanos Nolan encontraron no solo la estructura dramática que deseaban, sino además un contexto político y social –la Francia revolucionaria del siglo XVIII– que evocaba la Norteamérica contemporánea de la recesión económica, las hipotecas *subprime*, el paro y la lucha de clases. Un ambiente apocalíptico, en definitiva, en el que la figura de Batman emerge de las sombras para

dar esperanza a los ciudadanos de Gotham.

La película, además, tiende puentes temáticos y argumentales con la primera parte de la saga, lo que confiere un sentido circular, propio de las narraciones míticas, al relato de Batman. Miranda (Marion Cotillard), hija de Ra's al Ghul, en connivencia con el mercenario Bane (Tom Hardy), reviven entre la ciudadanía los fantasmas del miedo y la ansiedad ante una tragedia tan colosal como es la posible destrucción de Gotham; que era, recordemos, el plan primigenio de la Liga de las Sombras.

El Joker, en este sentido, perseguía 'solo' el caos y la anarquía como parte demostrativa de su tesis psicológica del mal, no el desastre definitivo. Bane y sus secuaces, en cambio, van más allá de los juegos del Payaso del Crimen. Su intención es provocar el Armagedón, el fin de todas las cosas. "Soy el apocalipsis de Gotham", le dice Bane a Batman.

9.2. Noción de Apocalipsis: de *Historia de dos ciudades* a *La caída del murciélago*

El concepto de apocalipsis entendido como aniquilación absoluta del mundo es un motivo ancestral de las ficciones míticas que vertebra la saga de Batman desde la primera película, cuando Ra's al Ghul intenta destruir Gotham estrellando un tren contra la Torre Wayne. En el género superheroico, tanto en cómics como en películas y videojuegos, es común que los villanos de turno ansíen controlar, dominar o someter a la humanidad. Frente a esa amenaza se erigen los titanes de la justicia, ya sea en el universo Marvel o en el de DC. La devastación definitiva de la tierra y la aniquilación de sus habitantes, en cambio, es un hilo argumental más irregular e infrecuente que aparece puntualmente, y no parece casual, en periodos históricos convulsos.

En los años sesenta y setenta, por ejemplo, en medio de la amenaza nuclear de la Guerra Fría que dividió al mundo en dos bloques, en sus viñetas los X-Men y los 4 Fantásticos se enfrentaron con asiduidad a seres y civilizaciones extraterrestres que pretendían liquidar la Tierra empleando potentes armas cósmicas. El temible Galactus, creado por Stan Lee y Jack Kirby para las páginas del número 48 de los 4 Fantásticos, en marzo de 1966, es acaso de uno de los villanos más conocidos de esa época.

Apodado “El devorador del mundos”, trata una y otra vez de destruir nuestro planeta, enfundado en un traje militar de color gris y rojo sobre el que destaca un casco gigante con cuernos. En esta vestimenta y en sus acciones, autores como Levitz han interpretado una alegoría del ‘peligro rojo’ de la Unión Soviética en el contexto del enfrentamiento entre el Este y el Oeste (2010: 114).

Tras los atentados del 11S, la industria del cómic norteamericano recuperó esa tendencia a recrear el posible fin del mundo en distintos arcos argumentales donde la Tierra era parcialmente reducida a cenizas, con un significativo saldo de bajas tanto entre los héroes como entre los villanos.

Cuatro títulos destacados de esta corriente son: la trilogía *Ultimate Galactus*, escrita por Warren Ellis entre agosto de 2004 y mayo de 2006; los dos primeros volúmenes de *Los Ultimates*, creados por el escritor Mark Millar y el dibujante Bryan Hitch en 2002 y 2005, respectivamente; la serie limitada *Ultimatum*, desarrollada por el escritor Jeph Loeb y el dibujante David Finch entre septiembre de 2008 y enero de 2009, o *Batman: Silencio*, escrito por Jeph Loeb y dibujado por Jim Lee entre diciembre de 2002 y septiembre de 2003.

Se mencionan esta clase de publicaciones y sus antecedentes para situar la trama de *La leyenda renace* en un contexto histórico, y por tanto editorial, especialmente sensible hacia las historias de naturaleza apocalíptica. Una afinidad en la que influyen, como se ha visto en capítulos previos, fenómenos como el terrorismo de Al Qaeda, la ‘guerra contra el terror’ de la Administración Bush, la recesión económica que siguió al derrumbe de Lehman Brothers, en 2008, la contracción del Estado del Bienestar o las oleadas masivas de inmigración.

En el caso de la saga de Batman se aprecia esta pulsión destructiva desde *Batman Begins*, producida apenas cuatro años después de los atentados del 11S. En 2012, cuando Nolan cerró su trilogía, su percepción de que el mundo estaba al borde de la catástrofe seguía vigente a causa de sucesos como el movimiento Occupy Wall Street, el auge internacional del populismo (de derechas o de izquierdas) o las revoluciones de la Primavera Árabe.

En la plasmación de este ambiente apocalíptico, fundamentalmente nihilista y

desesperanzado se identifican varias influencias dramáticas y estéticas que conectan *La leyenda renace* con el signo pesimista de su época. En primer lugar, confirmado por los propios creadores, la novela *Historia de dos ciudades*, de Charles Dickens, que provee a Nolan y sus guionistas de una estructura ejemplar en tres actos.

En segundo lugar, el cómic *La caída del murciélago (Batman: Knightfall*, VV.AA., 1993-1994), que relata el enfrentamiento entre Batman y el mercenario Bane. Y en tercer lugar, en un ámbito exclusivamente formal, la expresión de un imaginario visual apocalíptico inspirado en el ataque a las Torres Gemelas. En este apartado se tendrán en cuenta desde las imágenes tomadas por las televisiones durante la jornada del 11S y los días posteriores al ataque hasta el cine de catástrofes producido a partir de 2002.

La leyenda renace es, desde esta perspectiva, un producto cultural que no solo evoca las preocupaciones políticas y sociales del momento, sino también unos modos de representación originales que reflejan la intención de Christopher Nolan de aprehender la desorientación moral del mundo contemporáneo. Su propuesta visual no radica en la profusión de efectos especiales que adorna el cine de catástrofes de Roland Emmerich, en una narrativa que sublima el placer voyeurístico de la destrucción.

El director de *Memento*, por el contrario, invoca un apocalipsis cotidiano, más íntimo y menos ruidoso, en el que la catástrofe pasa por la apropiación que hacen los ‘malos’ del discurso de los ‘buenos’. El Apocalipsis de Gotham, como apunta el realizador en *El caballero oscuro*, es la caída en desgracia del ciudadano íntegro; tipos como Harvey Dent, capaces de abrazar la barbarie porque dejan de creer en la justicia.

9.2.1. La influencia dramática de *Historia de dos ciudades*

En la historia de la literatura hay comienzos inolvidables de novelas que los aficionados suelen recitar de memoria. *Historia de dos ciudades*, escrita por Charles Dickens y publicada semanalmente por Chapman & Hall del 30 de abril al 26 de noviembre de 1859, puede presumir de contar con uno de los más recordados:

Era el mejor de los tiempos, era el peor de los tiempos, la edad de la sabiduría, y

también de la locura; la época de las creencias y de la incredulidad; la era de la luz y de las tinieblas; la primavera de la esperanza y el invierno de la desesperación. Todo lo poseíamos, pero no teníamos nada; caminábamos en derechura al cielo y nos extraviábamos por el camino opuesto. En una palabra, aquella época era tan parecida a la actual, que nuestras más notables autoridades insisten en que, tanto en lo que se refiere al bien como al mal, sólo es aceptable la comparación en grado superlativo (2012: 8).

Se citan aquí las primeras líneas de *Historia de dos ciudades* porque fueron el punto de inspiración de Jonathan Nolan para escribir el primer borrador de *La leyenda renace* (Lesnick, 2012). Antes de analizar las similitudes entre la estructura de la novela y la de la película, es preciso señalar la condición dialéctica del libro como vivero conceptual del film.

“El mejor de los tiempos y el peor de los tiempos”, “la sabiduría y la locura”, “las creencias y la incredulidad”, “la luz y las tinieblas”... Dickens arranca su relato introduciendo al lector en un escenario marcado por una lucha de fuerzas opuestas que encuentra su clímax definitivo en la Revolución Francesa. Una tensión que se mantiene constante a lo largo de las distintas tramas que acontecen en París y en Londres, y que los hermanos Nolan trasladaron a su producción sobre Batman.

La tercera parte de la saga, en efecto, está construida dramáticamente desde la oposición de dos pulsiones muy poderosas. De un lado, la inclinación destructiva de Bane, que pretende destruir Gotham en cumplimiento de la última voluntad de Ra's al Ghul. Y de otro, la energía regeneradora de Batman, que regresa de las sombras para devolver la esperanza a los ciudadanos de su ciudad natal. Esta lucha evidencia, en el plano connotativo del film, una alegoría del mundo contemporáneo post-11S en la que se plantea una cuestión aún hoy de plena actualidad. Ante una situación de crisis y desesperanza, ¿confiamos en el sistema y lo regeneramos o, en cambio, lo liquidamos y empezamos desde cero? En definitiva, ¿reconstrucción o destrucción?, ¿muerte o renacimiento?

Dickens y Nolan escenifican esta cuestión mediante la lucha de clases, una dinámica histórica que es, en sí misma, una dialéctica de fuerzas contrarias. El novelista se retrotrae a la convulsa Francia de la Revolución Francesa, donde la opulencia de los

ricos contrasta con la pobreza de los más desfavorecidos, y Nolan y sus guionistas sitúan al espectador en una Gotham corrupta en la que las clases medias sufren las consecuencias de una crisis económica.

Ambos autores, por tanto, recurren en sus narraciones a un tiempo ficcional distinto al suyo contemporáneo, pero tan similar en términos políticos y sociales a su propio tiempo histórico –la Inglaterra de mediados del siglo XIX, en el caso de Dickens, y los Estados Unidos de principios del siglo XXI, en el caso de Nolan–, que los dos creadores establecen paralelismos más o menos implícitos entre realidad y ficción. Abundan las declaraciones de Nolan en este sentido, como se vio líneas atrás y en capítulos anteriores. Y lo confiesa el mismo Dickens cuando escribe: “Aquella época era tan parecida a la actual, que nuestras más notables autoridades insisten en que, tanto en lo que se refiere al bien como al mal, sólo es aceptable la comparación en grado superlativo” (2012: 8).

En *La leyenda renace* la comparación es superlativa, pues el enfrentamiento entre contrarios tiene lugar en el marco de un relato superheroico donde Bane encarna las ansias exterminadoras y Batman, el afán de supervivencia del sistema. Como le dice al comisario Gordon en una escena del clímax final: “Esto solo puede solucionarse desde dentro de la ciudad”.

En este momento lo que parece importante señalar es que la cuestión de la dialéctica de fuerzas en *La leyenda renace* no pasa tanto por una defensa de una postura ideológica concreta, ya sea de derechas o de izquierdas, liberal o conservadora, como por la exposición de que la retórica política de un extremo puede ser adoptada y manipulada por el extremo de signo contrario. Preguntado sobre esta cuestión, Nolan declaró: “Si el mal se apropia de una energía o un movimiento (político), ¿significa eso que estoy criticando ese movimiento? Todas las interpretaciones son posibles (...), pero sería absurdo tratar de hacer una película políticamente específica sobre este tema porque la realidad camina hacia un escenario donde todo es posible” (Foundas, 2012).

9.2.1.1. Adaptación de la novela a la película

El enfrentamiento de opuestos en un periodo convulso que caracteriza la trama

de *La leyenda renace* se desarrolla dentro de una historia dividida en tres partes que toma su estructura de los tres libros –así los llama Dickens– que forman *Historia de dos ciudades*. La influencia de la novela en el film es, de este modo, tanto de orden conceptual como compositivo. Esas tres partes no tienen que ver con la división clásica de la narratología –introducción, nudo y desenlace– sino con la organización de los sucesos de acuerdo a un itinerario existencial de esperanza, fatalismo y redención que es frecuente en la obra de Dickens.

A continuación se propone un análisis comparativo de los tres libros de la novela –*Resucitado*, *El hilo de oro* y *El curso de una tormenta*– y las tres partes de la película, haciendo hincapié especial en las similitudes entre el cuarteto formado por los personajes de Charles Darney, Lucie Manette, Alexandre Manette y Sidney Carton, en la novela, y el integrado por Bruce Wayne, Selina Kyle (alias Catwoman), Miranda y Batman (tomado éste como figura desdoblada de Bruce Wayne), en la película.

A. Primera parte: *Resucitado* (esperanza)

1a. Novela: París, 1775. Jarvis Lorry, un empleado de banca inglés, viaja a la capital francesa para liberar al doctor Alexandre Manette de su encarcelamiento en la Bastilla, donde fue encerrado hace 18 años a causa de una conspiración urdida por el marqués de Evrémonde. Lorry es un viejo amigo de Manette, por lo cual desde que el galeno sufre prisión ha criado a la hija de éste, la dulce Lucie, que ahora le acompaña hasta París para reencontrarse con su padre. Una vez en libertad, los tres viajan a Londres para reconstruir sus vidas en paz y olvidar su pasado. Alexandre vuelve a dedicarse a la medicina, su hija crece feliz y Jarvis les visita regularmente para atender sus necesidades básicas.

1b. Película: Gotham, ocho años después de la muerte de Harvey Dent. Bruce Wayne vive recluido en su mansión tras los trágicos acontecimientos de *El caballero oscuro*. Su casa es una jaula de oro de la que apenas sale; ni siquiera se deja ver por sus empleados y no acepta la compañía de nadie que no sea su fiel Alfred.

Será éste precisamente quien le anime a salir de su encierro a propósito de un intento de atraco en la mansión perpetrado por Selina, una camarera del servicio que

resulta ser en realidad una ladrona de guante blanco. Sin saberlo, Selina sirve a los objetivos de Bane y Miranda (la hija de Ra's al Ghul), que sospechan que Bruce Wayne es Batman, el asesino de Ra's. Bruce vuelve a enfundarse el traje y la máscara para desactivar estos planes.

B. Segunda parte: *El hilo de oro* (fatalismo)

1a. Novela: Londres, 1780. El doctor Manette y Lucie son llamados a declarar en el juicio contra Charles Darney, un joven francés acusado de vender información al gobierno de París. El testimonio de Lucie y, sobre todo, la intervención del abogado defensor Sidney Carton, contratado por Jarvis Lorry y que guarda un notable parecido físico con Darney, salvan a éste de una muerte segura.

Con el tiempo éste se enamora de Lucie y se casa con ella, lo que supone un golpe duro para Sidney, que ama en secreto a la hija del doctor Manette. Ya convertidos en marido y mujer, Charles le confiesa a Alexandre Manette que en realidad es el hijo del marqués de Evrémonde, pero el odio que sentía hacia su familia le impulsó a dejar Francia para refugiarse en Inglaterra como un ciudadano anónimo. El doctor perdona a Charles su secreto, y la felicidad parece instalarse definitivamente cuando Lucie da a luz su primer hijo.

1b. Película: Mientras Batman trata de neutralizar a Bane, Bruce Wayne intenta salvar un proyecto de energías renovables impulsado por su empresa con la ayuda de Miranda, que en ese momento todavía no ha revelado su verdadera identidad. Bruce y Miranda estrechan su relación con un apasionado romance. Las autoridades, mientras tanto, se muestran divididas sobre la mejor manera de proceder contra Batman, ya que algunos, como el comisario Gordon, consideran que es su aliado, y otros, liderados por el capitán Foley, pretenden encerrarlo porque creen que es el asesino de Harvey Dent. En un enfrentamiento con Bane, Batman sufre graves heridas y es encerrado en una remota prisión oriental.

C. Tercera parte: *El curso de una tormenta (redención)*

1a. Novela: París, 1789. Las clases más desfavorecidas de París, hartas de los abusos de la nobleza, se organizan como ciudadanos de una nueva república y toman la Bastilla con el fin de liberar a los presos políticos que languidecen allí desde hace años. En su lugar encierran a centenares de nobles, burgueses y otras personalidades de la ciudad a quienes consideran culpables de matar de hambre a los pobres. Uno de estos represaliados es el antiguo administrador de fincas del marqués de Evrémonde.

Al tener conocimiento de este hecho, Charles Darney abandona Londres rumbo a París para tratar de liberar a su antiguo sirviente. El destino quiere, sin embargo, que Darney sea también encarcelado y condenado a morir guillotinado. Aprovechando su parecido con Darney, Carton se introduce en la prisión y toma el lugar de aquél para salvarle la vida. Carton muere en la guillotina y Darney regresa a Londres con su familia.

1b. Película: Mientras Bruce se pudre en un presidio, Bane agita a las masas populares de Gotham para que se rebelen contra las clases privilegiadas, a las que acusa de la corrupción y la pobreza que afectan a Gotham. El mercenario y sus acólitos llegan incluso a soltar a los presos de la cárcel municipal, ante la impotencia de las fuerzas del orden que permanecen sepultadas bajo tierra a causa de una estratagema de Bane. Furioso ante el cariz que toman los acontecimientos, Bruce logra fugarse y regresa a Gotham para detener a Bane.

En su empresa le ayudan Selina, que sustituye a Miranda como interés amoroso de Bruce / Batman, y Gordon, que capitanea a las escasas policías que quedan libres en la ciudad. En el clímax final, mientras la policía se enfrenta a la guerrilla que ha tomado las calles, Batman lucha contra Bane y trata de alejar de la ciudad la bomba atómica que pretendían hacer explotar el mercenario y Miranda. En lo que parece un sacrificio heroico, Batman finge su propia muerte para comenzar una nueva vida junto a Selina. El joven Robin Blake, detective a las órdenes de Gordon, toma su lugar como nuevo defensor de Gotham.

9.2.1.2. El valor simbólico de la máscara de Batman

El análisis comparativo de la estructura de *Historia de dos ciudades* y *La leyenda renace* arroja conclusiones muy interesantes sobre la inspiración dickensiana de Nolan y sus guionistas a la hora de concretar la última aventura del Murciélago. Si se obvian los detalles menores de cada trama, el sustrato dramático de la novela y el de la película es exactamente el mismo, dividido en tres partes.

En la primera, un hombre preso recupera la libertad y rehace su vida junto a sus seres queridos. En la segunda, se enamora de una joven al tiempo que asiste, desde la distancia, al desmoronamiento de su ciudad natal. Y en la tercera, regresa a su hogar para tratar de salvarlo y, en el empeño, se sacrifica por el bien de la mayoría.

Dickens, que entregó su obra por entregas, vertebra este relato fundamental a partir de un rico abanico de personajes que le permiten cambiar el punto de vista de la narración. Su 'prisionero' es Alexandre Manette, protagonista del primer libro de la novela, mientras que el segundo y el tercer libro avanzan sobre los hombros de Charles Darney, que no deja de ser una versión rejuvenecida del doctor, y Sidney Carton, que encarna el reverso tenebroso de Darney; de hecho, ambos personajes parecen gemelos.

En un ejercicio simplificador, Nolan unifica en Bruce Wayne las figuras de Manette, Darney y Carton, y en torno a su figura despliega una historia que sigue el mismo orden compositivo. El Bruce de la primera parte del film es análogo al Manette de la novela, pues vive encerrado en una 'cárcel' –su mansión– desde hace 8 años. Una vez 'liberado', Bruce pasa a ser Darney, enamorándose de Miranda –su primera Lucie– y contemplando con pesar la decadencia de su ciudad.

En el tramo final Bruce se convierte en Carton, representado en Batman, una criatura atormentada que encuentra la paz en su aparente sacrificio por Gotham. La 'muerte' del caballero oscuro libera a Bruce de su máscara y le abre las puertas de una nueva vida junto a Selina –su segunda Lucie–. Curiosamente, el director sí opta por desdoblar a Lucie en dos personajes: Selina y Miranda, que dividen el interés amoroso de Bruce en lo que, pensamos, es un recurso de guion que trata de ocultar la verdadera identidad de la hija de Ra's al Ghul.

Estas variaciones, en cualquier caso, apenas sí ocultan la fidelidad estructural y

dramática de *La leyenda renace* con respecto a *Historia de dos ciudades*. El realizador, en un gesto de honradez creativa, introduce una pequeña pero importante referencia directa a la novela en la escena en que Gordon lamenta la 'muerte' de Batman, al final de la película.

El discurso del comisario de Gotham en honor del que fuera su amigo termina exactamente con las mismas palabras que pronuncia Carton antes de ser guillotinado, y que además constituyen las últimas líneas de la novela. “Esto que hago ahora es mejor, mucho mejor, de cuanto hice en la vida; y el descanso que voy a lograr es mucho más agradable que cuanto conocí anteriormente” (2012: 488).

Es significativo también el hecho de que la película, como la novela, acaba en un clímax que implica a todos los personajes, lo que otorga a la historia una dimensión teatral y operística en consonancia con la naturaleza trágica del personaje. Como confesó Jonathan Nolan al hablar de la novela de Dickens, esa era la clase de final que él y su hermano deseaban para la trilogía; una suerte de *tour de force* narrativo en el que confluyeran todas las tramas y personajes que atravesaban la historia.

En el libro, Dickens reúne a todos los personajes en un único escenario –la plaza de París donde Carton es guillotinado– para hacerlos testigos del sacrificio final del abogado. En la película, en cambio, Christopher Nolan reparte a sus personajes en tres acciones distintas, montadas en paralelo, para enfatizar esa idea de cruce de caminos definitivo, de *grande finale*.

Así, al mismo tiempo que Batman lucha contra Bane, Gordon trata de localizar el camión que transporta la bomba atómica y Blake intenta sacar de la ciudad a los civiles. Tres espacios en un mismo tiempo que desembocan en una sola mirada simbólica: la de todos los personajes viendo como Batman, a bordo de su Bat aéreo, se aleja de Gotham con la bomba.

Esa mirada, en el plano referencial, equivaldría a la última mirada que dirige Carton a sus amigos. El sacrificio se ha consumado y empieza una nueva vida. En Dickens, esa puerta a la felicidad se atisba por el destino de Darney, Manette y Lucie, que regresan juntos a Londres; al fin y al cabo, al novelista le gustaban los finales agrídulces. En la película, Nolan cede a la tentación del *happy end* y visualiza

expresamente el destino feliz de Bruce y Selina, juntos en una terraza de Florencia ante la tierna mirada de Alfred. Gordon, por su parte, sigue al pie del cañón en una Gotham pacificada, y Blake, cuya admiración por Batman se remonta a cuando era un niño huérfano, ocupa el lugar que ha dejado el caballero oscuro como héroe de la ciudad.

La decisión de sustituir a Batman por Blake entronca con una escena de *Batman Begins* en la que Bruce le dice a Alfred que Batman “podría ser cualquiera”, pues en eso consiste ser un símbolo de la justicia. Al sucederle, Blake cumple ese deseo y cierra un círculo alegórico que convierte al caballero oscuro en una figura mítica y atemporal, capaz de asumir distintas identidades en el transcurso del tiempo.

La máscara, en este caso, pierde el sentido tradicional de ocultación para erigirse en lo que Román Gubern llama un “signo de desdoblamiento o fragmentación” (2002: 361). El autor se refiere de este modo a una condición definitoria del héroe en la era de la industrialización, como es la voluntad de pasar el testigo a otros 'yoes' que perpetúen su misión. El símbolo, por tanto, es más importante que el hombre que hay detrás de la máscara.

En los cómics de Batman, este es un recurso habitual cada vez que Bruce Wayne ‘muere’, desaparece de Gotham o sufre una crisis de identidad. En casos así, Robin, su compañero de aventuras desde 1940, es generalmente quien asume las tareas del caballero oscuro, aunque ha habido también otros Batman más singulares. Por ejemplo, el personaje de Jean Paul Valley, un estudiante universitario de orígenes inciertos –no tiene padres, como Batman– a quien Bruce Wayne entrenó para que fuera su reemplazo en situaciones de apuro. Valley, además, fue miembro de la Liga de las Sombras y aprendiz de Ra’s al Ghul, hecho que le vinculaba todavía más a Batman.

Si se trae a colación no es solo para avalar la teoría del desdoblamiento enunciada por Gubern, sino porque además una de las participaciones más significativas de este personaje tuvo lugar en la saga *Knightfall*, conocida en España por su traducción como *Batman: La caída del murciélago*, que es precisamente la segunda influencia dramática más notable en la redacción del guion de *La leyenda renace*. En esta misma serie debutó el mercenario Bane, el villano del tercer film de Nolan, por lo que la relevancia de este título es mayor aún si cabe para identificar los referentes argumentales de la película. Una curiosa mezcla, sin duda, la resultante de integrar esta

historia en la estructura vital de esperanza, fatalismo y redención de *Historia de dos ciudades*.

9.2.2. La influencia temática de *Batman: La caída del murciélago*

En las películas de Batman y, en general, en el cine de superhéroes, el villano tiene tanta o más importancia que el héroe. De éste se sabe lo que cabe esperar, pues está siempre del lado del bien y la justicia; en cambio, cada villano es una caja de sorpresas que ayuda a marcar el tono siniestro de un film. Christopher Nolan fue muy cuidadoso eligiendo a los ‘malos’ de su trilogía sobre Batman, ya que tuvo en cuenta el valor simbólico de estos, en el marco de un contexto histórico concreto, la América post-11S, antes que su popularidad entre los aficionados.

Ra's al Ghul, un personaje ciertamente menor, resultaba idóneo sin embargo para hablar del miedo y el síndrome postraumático después de los atentados. El Joker, un payaso psicópata, se convirtió en manos del director en una alegoría de la amenaza terrorista de Al Qaeda; de hecho, su figura puede interpretarse como un trasunto ficcional de Osama bin Laden. Y Bane, el mercenario de *La leyenda renace*, otro personaje relativamente poco conocido, vino a encarnar el peligro de los populismos, ya sean de izquierdas o de derechas, en un mundo al borde del colapso económico.

La aparición más notable de Bane en un cómic de Batman sucedió en la saga *Batman: La caída del murciélago*, publicada por DC entre abril de 1993 y agosto de 1994. Con anterioridad el personaje animó las viñetas de *Batman: La venganza de Bane* (*Batman: Vengeance of Bane*, 1993), pero esta historieta no pasaba de ser una mera presentación del personaje a los lectores.

En estas mismas páginas irrumpió también Jean Paul Valley. En ambos casos, el guionista Chuck Dixon y el dibujante Graham Nolan, dúo habitual en la serie regular de Batman durante los años noventa, fue la pareja artística encargada de desarrollar las líneas básicas de los dos personajes (Levitz, 2010: 458). Hay que indicar, no obstante, que Valley era una creación original del guionista Dennis O'Neil y el dibujante Joe Quesada.

En un escenario de crisis de lectores y ventas a la baja, DC encargó a Dixon y Graham la elaboración de un arco argumental largo que recuperara el interés de los aficionados por las aventuras de Batman. Un desafío al que ambos autores respondieron con una de las ‘muertes’ más recordadas y memorables del defensor de Gotham. En el transcurso de un enfrentamiento en la Batcueva, Bane eleva a Batman sobre sus hombros y, acto seguido, lo deja caer sobre sus rodillas para quebrarle la espalda, dejándolo parapléjico. Exactamente la misma imagen que recrea Nolan en su película cuando ambos personajes protagonizan su primera lucha, en las alcantarillas de Gotham. Después de este episodio, y mientras Batman trata de recuperarse de sus heridas, Bane toma el control de la ciudad y siembra el caos entre sus habitantes.

9.2.2.1. Adaptación del cómic a la película

La caída del murciélago consta de tres partes –como *Historia de dos ciudades*– que narran tan trágico enfrentamiento entre Bane y Batman. A saber: *Knightfall* (la más larga, dividida a su vez en dos partes), *Knightquest* (divida también en dos partes) y *Knightsend* (una sola parte).

A continuación, como se hizo al abordar la relación entre *Batman: Año Uno* y *Batman Begins* y también entre *Batman: La broma asesina* y *El caballero oscuro*, se resume de forma cronológica la historia de cada una de las tres partes que integran *La caída del murciélago* y su correspondiente adaptación en *La leyenda renace*, con el fin de identificar las líneas argumentales básicas y los personajes más importantes que inspiraron a los hermanos Nolan la trama de su film, indicando las variantes pertinentes allí donde las haya. En primer término se mencionan los cómics y en segundo la película:

A. Primera parte: *Knightfall*

1a. Cómic: La primera parte, titulada *Broken Bat*, narra cómo Bane intenta hacerse con el control de Gotham liberando a todos los criminales encerrados en el instituto mental Arkham. Consciente de que Batman, en plenas facultades, lo derrotaría

en un encuentro cuerpo a cuerpo, su plan consiste en debilitarlo obligándolo a luchar contra sus enemigos clásicos, como el Joker, Dos Caras, El Espantapájaros, Enigma y Poison Ivy.

Batman, en efecto, acepta el reto de Bane y concentra sus energías en volver a capturar a todos los villanos. Pero lo hace solo, negándose a recibir la ayuda de Tim Drake, alias Robin, y Alfred Pennyworth, su fiel mayordomo. Este empeño le granjea la enemistad de sus amigos, incapaces de entender la soberbia de Batman en esta nueva cruzada.

1b. Película: Bane libera a los internos de la cárcel municipal de Gotham con la excusa de que son presos políticos injustamente encerrados por la Ley Dent. Suetos en las calles, forman un ejército al servicio de Bane que se dedica a aterrorizar las calles y sembrar el caos y la destrucción. Pero esto no es sino un plan de Bane para empujar a las fuerzas del orden a perseguirlos hasta el alcantarillado de la ciudad y, una vez allí, tenderles una trampa para neutralizarlas y dejarlas inoperativas.

2a. Cómic: Batman pasa semanas pugnando contra sus rivales, en un esfuerzo titánico que lo debilita cada vez más. En concreto, el combate contra el Joker y El Espantapájaros, que han secuestrado al alcalde de la ciudad, le lleva hasta el límite de sus energías físicas y mentales. Entonces Bane aprovecha la coyuntura y ataca a Batman en su refugio de la mansión Wayne, pues conoce la identidad secreta del Murciélago.

En una batalla cruenta que tiene lugar en la Batcueva, Bane rompe la espalda de Batman y, a continuación, se dirige a la ciudad para arrojar su cuerpo desde lo alto de un rascacielos, de modo que la ciudadanía pueda ser testigo de la derrota de su defensor. Por fortuna, Robin y Alfred actúan en el último momento e impiden la tragedia, pero ello no basta para evitar que Batman quede parapléjico. Con éste fuera de combate, Bane consuma su plan y se convierte en el jefe del crimen organizado en Gotham.

2b. Película: Batman trata de localizar el escondite de Bane, que se ha refugiado en las alcantarillas de la ciudad junto a su ejército de mercenarios. La pista final se la proporciona Catwoman, pero se trata de una información envenenada, pues conduce a Batman a un callejón sin salida donde le espera Bane. En una oquedad de las

alcantarillas que recuerda a la Batcueva, ambos personajes libran un terrible combate que acaba con Batman malherido después de que Bane le quiebre la espalda con sus rodillas.

El destino inmediato del caballero oscuro, sin embargo, no es la muerte, sino que Bane ordena que lo encierren en la misma cárcel donde él pasó varios años. Así, con Batman discapacitado, Bane toma el control de Gotham e incita a los pobres a revolverse contra los ricos.

3a. Cómic: En la segunda parte, titulada *Who Rules the Night?*, Batman trata de recuperarse de sus lesiones bajo el cuidado de la doctora Shondra Kinsolving y designa como sucesor a Jean Paul Valley. La decisión sorprende y enfurece a Tim Drake, no tanto porque esperara ser nombrado él como Dick Grayson, su antecesor al lado de Batman, que ahora se hace llamar Nightwing y es un héroe independiente de Gotham.

La elección de Batman responde a su voluntad de proteger a Nightwing de la violencia de Bane, pues cree que su antiguo compañero es aún demasiado débil para medirse al mercenario. También da órdenes estrictas a Jean Paul de evitar el enfrentamiento directo con Bane, pero el nuevo Batman, en un acto de soberbia, no le hace caso y lucha contra él, quedando malherido pero no incapacitado para defender Gotham en el lugar de Bruce Wayne.

3b. Película: Cuando Batman es encerrado en El Pozo –tal es el nombre de la prisión adonde le conducen los hombres de Bane–, Gordon y Blake se hacen cargo de la defensa de la ciudad. Sus planes pasan por rescatar a las fuerzas policiales, encerradas en el alcantarillado de la ciudad, y localizar la bomba atómica con la que Bane amenaza destruir Gotham. Blake, un admirador devoto del Murciélago, dibuja el emblema de Batman por todos los rincones de la ciudad para infundir esperanza en los ciudadanos. Al final descubrimos que su verdadero nombre es Robin, lo que supone un vínculo simbólico con el compañero de Batman en los cómics.

B. Segunda parte: *Knightquest*

1a. Cómic: La continuación de *Knightfall* está dividida a su vez en dos partes: *Knightquest: The Crusade* y *Knightquest: The Search*. La primera está centrada en la actividad de Jean Paul Valley como defensor de Gotham. Su obsesión por ser un Batman mejor que Bruce Wayne le desequilibra mentalmente y le empuja a convertirse en un justiciero violento que ataca de forma indiscriminada a los delincuentes. Este comportamiento le crea problemas con Gordon y la policía, pues estos creen que la justicia no reside en el ejercicio de la brutalidad. El clímax de su sinrazón tiene lugar cuando provoca la muerte de varios inocentes que permanecían secuestrados por un psicópata.

1b. Película: *La leyenda renace* no contiene ningún elemento significativo de *The Crusade*. En todo caso, en un plano connotativo o alegórico, el comportamiento ejemplar de Blake como sustituto espiritual de Batman durante el encierro de éste en El Pozo podría interpretarse como una adaptación a la inversa de la personalidad de Jean Paul Valley. Aún más, como el cómic que habría sido *The Crusade* si Knightwing hubiera sido el sucesor de Batman.

2a. Cómic: *The Search* relata la odisea de Batman y Alfred en busca de la doctora Kingsolving, secuestrada en extrañas circunstancias por su hermano adoptivo, Benedict Aps, para emplear sus poderes psíquicos. El periplo de Batman y Alfred los lleva por el Caribe y, finalmente, Inglaterra, donde Aps pretende manipular las capacidades mentales de su hermana con el propósito de asesinar a personas a distancia.

Tras una lucha fratricida, Aps huye y la doctora queda sumida en un estado letárgico que la aboca al internamiento en una institución mental. La energía liberada en el combate, no obstante, tiene un efecto positivo, como es la curación de la médula espinal de Batman. Al recobrar sus fuerzas, Bruce regresa a Gotham; Alfred, sin embargo, decide quedarse en Inglaterra porque está cansado de ver sufrir al señorito Wayne.

2b. Película: Nolan plantea en su película la misma clase de ruptura entre Bruce y Alfred. Éste, harto de curar las heridas de su amo y temiendo que Bane sea un rival demasiado poderoso para Batman, decide abandonar a Bruce porque se niega a

“enterrarlo”, como hizo con sus padres. La trama de la doctora Shondra Kingsolving no existe en el film. En su lugar, el director muestra la estancia de Bruce en la cárcel como una aventura regeneradora en la que primero se cura la espalda y luego escapa del Pozo. El valor simbólico de este doble acto lo convierte un hombre renacido a la vida, del mismo modo que, en el cómic, Bruce regresa a Gotham cuando sana su espalda y deja atrás a Alfred.

C. Tercera parte: *Knightsend*

1a. Cómic: La última parte de la saga *Knightfall* cuenta el regreso de Batman a Gotham. Lo primero que hace el caballero oscuro es reconciliarse con Tim Drake, alias Robin, quien le relata las atrocidades de Jean Paul y su desmesura en el empleo de la violencia contra los criminales. Bruce decide entonces que su obligación es pararle los pies a Jean Paul y recuperar su lugar como Batman, pero antes debe volver a adiestrarse y entrenarse, pues tantos meses en el dique seco le han debilitado. Una vez recobrada la forma, Batman se enfrenta contra Jean Paul con la ayuda de Catwoman, Robin y Nightwing, los tres con cuentas pendientes con Valley. Éste es finalmente derrotado y humillado, y Batman regresa a la Batcueva para preparar su revancha contra Bane, que no tendrá lugar en los cómics hasta tres años después con la publicación de *Batman: Legado (Batman, Legacy, VV.AA., 1996)*. En esta historia Batman derrota a Bane y a Ras's al Ghul, juntos en un intento por destruir Gotham liberado un gas letal. Curiosamente, o no, esta trama es idéntica a la de *Batman Begins*.

1b. Película: En el tercer film de Nolan, Batman también regresa a Gotham para salvar a sus ciudadanos del terror, pero no del ejercido por Jean Paul Valley, como en el tebeo, sino por Bane, en cuya figura, de algún modo, vienen a confluír los dos personajes, que comparten el gusto por la violencia extrema y un concepto de justicia basado en la venganza. Para ello Batman recluta la ayuda de Gordon, Blake y Catwoman, pues es consciente de que solo es incapaz de derrotar a un tipo tan fuerte como el mercenario. De hecho, la puntilla final a Bane se la pone Catwoman, que interviene justo a tiempo de evitar que aquél liquide a Batman. Con Bane fuera de circulación, Bruce y Selina se marchan de Gotham y Blake ocupa el lugar de Batman como guardián de la ciudad.

9.2.2.2. Muerte y resurrección en *La leyenda renace*

Si *Historia de dos ciudades* proveyó a los hermanos Nolan de una estructura dramática ejemplar en tres actos que describe un arco vital de esperanza, fatalismo y redención, la saga *Knightfall* aportó un concepto trascendental de muerte y resurrección que está en la génesis de Batman desde sus orígenes. Puesto que, ¿quién es Batman sino una figura mítica que surge después de la muerte de sus padres? En *Batman and Psychology*, Travis Langley analiza precisamente la naturaleza mórbida de Batman y la relaciona con el universo tenebroso que lo rodea.

Según este profesor de psicología y experto en superhéroes, la Batcueva –que interpreta como una tumba alegórica bajo la mansión Wayne–, el traje negro de Batman, su fascinación por las mujeres peligrosas, su obsesión con la muerte de sus padres y la de sus amigos más próximos –el primer Robin, por ejemplo– y, sobre todo, su negativa a asesinar a cualquier criminal son elementos que perfilan la psicología de un personaje más interesado en la muerte que en la vida.

Langley observa también una cierta tendencia de Batman hacia el masoquismo, dadas las brutales palizas que aparentemente recibe con placer cuando se enfrenta contra los criminales de Gotham. Pareciera como si el dolor actuara sobre él como agente de una catarsis o purificación de su sentimiento de culpabilidad por la muerte de sus padres.

El elemento fúnebre por antonomasia en la vida de Batman es, sin embargo, el asesinato de sus padres. El trauma que le causa este episodio es tan vívido, que Batman parece condenado a recordarlo una y otra vez, bien en carne propia –a través de pesadillas recurrentes o comportamientos violentos–, bien asistiendo impotente o, en el peor de los casos, provocando el óbito de sus seres más queridos. Según Freud, esta pulsión mortuoria es típica de individuos que, como Batman, han sufrido una tragedia que son incapaces de superar.

En su libro *Más allá del principio del placer*, el padre del psicoanálisis se pregunta por qué algunas personas se empeñan en revivir experiencias traumáticas que les causaron dolor y sufrimiento en el pasado. El pensador estudia en concreto el caso de algunos soldados de la Primera Guerra Mundial que a menudo se auto-laceraban o

regresaban al lugar donde fueron heridos. Aquí encontramos adecuada su teoría para explicar la inclinación de Batman hacia la muerte. Freud utiliza el término alemán *todestrieb* –en español, ‘pulsión de muerte’– para referirse a esas personas que de algún modo se regodean en sentimientos de defunción y fatalismo, pero al mismo tiempo muestran un ansia incontenible de vivir.

En su artículo *The Dark Knight and the Post-9/11 Death Wish* (2013), el profesor Zahid Chaudhary aplica este concepto a la recreación ficcional del 11S que propone Christopher Nolan en *El caballero oscuro*. Estamos de acuerdo con esta aproximación, sin embargo nos parece más pertinente aplicar la teoría freudiana del ‘impulso de muerte’ a *La leyenda renace*, ya que Batman, de una manera más decidida que en las otras dos películas, se muestra afectado por la pulsión de Thanatos.

El motivo es la conciencia que cobra el personaje de su propia mortalidad. La narración se sitúa ocho años después de *El caballero oscuro* –once en total respecto a los acontecimientos de *Batman Begins*–, lo que se traduce en el retrato de un Batman taciturno y descreído que se mueve como un fantasma por las azoteas de su mansión. Bruce es un espectro en vida que se refugia en las sombras para olvidar la tragedia de Rachel y Harvey Dent. Es, además, un hombre lisiado a causa de tantos años de peleas y luchas contra criminales, lejos del héroe pletórico de sus primeras aventuras. “Ya no es el de antes, amo Wayne”, le dice Alfred en varias ocasiones, advirtiéndole de que ahora es un objetivo vulnerable. Estamos, por tanto, ante un Batman crepuscular que por primera vez en la saga se da cuenta de su fragilidad.

Cuando Bane le quiebra la espalda, circunstancia que coincide con la dimisión de Alfred, el personaje navega definitivamente a la deriva y pasa a sufrir, en El Pozo, una simbólica muerte en vida. Bajo tierra, sepultado entre prisioneros sin esperanza de ser liberados, Bruce experimenta un dolor físico y psicológico que se repite día tras día en su celda. La única vía de escape es una chimenea que da al exterior y resulta insalvable por la dificultad que entraña su escalada. Bruce está convencido de que puede subir por ella, pero antes debe curarse sus heridas físicas y mentales.

El personaje, en definitiva, quiere resucitar, y para ello, paradójicamente, tiene que recrearse en su angustia. Es esta contradicción entre el Eros y el Thanatos a la que se refirió Freud al enunciar los principios del *todestrieb*; la misma de la que habla

Chaudhary en su ensayo sobre el 11S y la misma también que encarna Bruce en su encierro.

La cura física solo le exige dolor, pero la espiritual pasa por lo que uno de sus compañeros de celda, una suerte de místico ciego, llama “la recuperación del miedo a la muerte”. Bruce, que afirma no temer a la muerte, cree que su coraje le impulsará a través de la chimenea. Pero es al revés. “¿Cómo esperas moverte más rápido y luchar más tiempo del posible sin el impulso más poderoso del espíritu: el miedo a morir?”, le dice a Bruce su compañero.

La idea de resurrección, en consecuencia, va unida a la idea de muerte en una película que reivindica, como *Batman Begins*, el poder de las imágenes y los relatos filmicos en la superación de un trauma. Es así como Bruce escapa del Pozo (el infierno simbólico que describe Joseph Campbell) y como, en última estancia, se enfrenta a Bane: con miedo a morir y no poder seguir protegiendo a los ciudadanos de Gotham. La cercanía de su fin vital, como el que promete Bane para la ciudad, es real. En el último tramo de la película, Batman consume su muerte y resurrección simbólicas fingiendo su desaparición tras la explosión de una bomba atómica. Sin máscara, solo como Bruce Wayne, el caballero oscuro concilia Eros y Thanatos y abre la puerta a una nueva vida junto a Selina.

Hasta ese momento catártico, Batman es testigo del Armagedón de su ciudad en una serie de secuencias espectaculares cuyo tratamiento y formulación invitan a pensar en la recreación audiovisual del Apocalipsis en el cine post-11S. Es esta una constante narrativa que cala especialmente en los géneros populares de Hollywood a partir del año 2001, como el cine de catástrofes, la ciencia ficción y las películas de superhéroes.

En un contexto político, económico, social y cultural caracterizado por la incertidumbre y la inestabilidad, no solo en Estados Unidos sino también en buena parte de Europa, el cine absorbe las preocupaciones del momento forjando una narrativa de crisis en la que el fin de los tiempos deja de ser una posibilidad ficticia para convertirse en una opción real.

9.3. Imaginarios apocalípticos de la crisis

Historia de dos ciudades y la saga *Knightfall*, se ha visto en los dos epígrafes anteriores, aportan el aparataje argumental y estructural de *La leyenda renace*. La inspiración para el tono visual y el estilo formal del film cabe buscarlo en los relatos que recrean una gran tragedia, en concreto, en aquellas producciones de ficción, y no solo, realizadas tras los atentados del 11S. Estas historias introducen lo que Dixon denomina “imaginario apocalíptico” (2004) y Rodríguez y Sánchez-Escalonilla, “visión apocalíptica” (2014). Esto es, concepciones narrativas que codifican en el audiovisual una cierta idea del Apocalipsis o fin del mundo.

Este tipo de producciones históricamente surgen en contextos sociopolíticos de confrontación caracterizados por la tensión entre dos ideologías. El referente clásico es la Guerra Fría, en los años cincuenta y sesenta, cuando Hollywood produjo numerosos filmes acerca de invasiones extraterrestres y desastres naturales que conjuraban de un modo alegórico el ‘peligro rojo’ y la amenaza nuclear.

En los últimos quince años, desde los ataques de Al Qaeda, esta clase de películas se han multiplicado y diversificado en un escenario internacional marcado por los atentados terroristas de signo yihadista, la ‘guerra contra el terror’ del gobierno de Bush, la extensión global de epidemias víricas, el cambio climático y la crisis económica (Kellner, 2010).

Este fenómeno es patente, por ejemplo, en la proliferación de películas sobre zombis, catástrofes naturales, distopías sobre la decadencia de la civilización y terrores ignotos. El miedo, en suma, ante un escenario inseguro y frágil, al socaire de un peligro inasible que escapa a la razón. Debemos a David J. Skal, en *Monster Show, una historia cultural del terror*, uno de los estudios más completos sobre la correlación entre la ficción de terror y los principales traumas y obsesiones colectivas de cada época, que cobran cuerpo alegórico en forma de zombis, vampiros, licántropos y otros monstruos.

Si después de la Primera Guerra Mundial creció la fascinación por los *freaks* (criaturas deformes que el autor relaciona con los soldados mutilados en las trincheras), es lógico pensar, en línea con la argumentación de Skal, que la coyuntura histórica posterior al 11S haya inspirado visiones apocalípticas que se alimentan, además, de un

sentimiento fatalista relacionado en su momento con el ‘efecto 2000’ y después con fenómenos de carácter paranormal como el milenarismo, la creencia en Gaia o diversas profecías sobre el fin del mundo.

La leyenda renace refleja de manera simbólica este abanico de miedos y ansiedades en un entorno urbano, Gotham, sometido de continuo a fuerzas destructivas internas y externas” (Gilmore, 2013). Una urbe asediada, en perpetuo estado de excepción, cuyo tratamiento visual recuerda el tono y la composición de las imágenes que difundieron los medios de comunicación de los atentados del 11S. Esta conexión no parece casual, ya que la imagen del derrumbe de las Torres Gemelas vino a materializar una tragedia que hasta ese día parecía una invención exclusiva del cine; un espectáculo pirotécnico del Hollywood más comercial.

En su ensayo *Bienvenidos al desierto de lo real*, Slavoj Žižek se refiere a esa escena de caos y destrucción como “un efecto especial que superó a todos los demás” (2015: 11), subrayando así el paralelismo entre el atentado y sus referentes en la ficción. El filósofo incide además en la condición mediática, de evento televisado, de los atentados, lo que permitió su retransmisión en directo a todo el mundo. El terror era local, pero su repercusión en los medios de comunicación lo convirtió en un fenómeno de angustia mundial; en, quizá, el primer trauma colectivo en la era de la globalización.

9.3.1. El espectáculo del terrorismo

Desde un punto de vista formal, y en este punto se siguen las observaciones de James Gilmore en su artículo *Absolute Anxiety Test: Urban Wreckage in The Dark Knight Rises* (2013), la cobertura de los atentados desde helicópteros y avionetas cuajó en una retórica audiovisual, aún hoy influyente en las películas de catástrofes, que privilegia las tomas aéreas y los planos generales. “La ciudad es, en sí misma, un espectáculo”, afirma Gilmore (2013: 1).

En *La leyenda renace*, en efecto, Christopher Nolan filma Gotham desde el cielo, componiendo planos generales de la ruina que provocan los atentados perpetrados por el ejército de Bane. Estas imágenes aéreas retratan una ciudad–isla unida al continente por varios puentes y cuyos edificios más emblemáticos arden en llamas y

desprenden columnas de humo. Esta postal apocalíptica recuerda a las tomas cenitales de Manhattan durante y después de los atentados, en concreto, la estampa de las Torres Gemelas incendiadas y derrumbándose.

Antes del estreno de la trilogía de Batman, Jean Baudrillard reflexionó en *The Spirit of Terrorism* sobre la cobertura mediática de los ataques de Al Qaeda, sugiriendo que “el espectáculo del terrorismo”, a través de su mediatización, se había convertido en “el terrorismo del espectáculo” (2002: 30). El pensador francés recurrió a esta lúcida inversión de términos para poner sobre la mesa una inquietud que nos sigue asaltando viendo los filmes de Nolan, y de un modo relevante la tercera entrega.

¿Es posible sentir placer, sorpresa o asombro ante unas imágenes que recrean una hecho que puede ocurrir en el mundo real? Porque la acción destructiva de Bane no es una mera fabulación de la imaginación, como sí lo es el cine de Marvel o una aventura distópica en el espacio. Su 'reinado del terror' es verosímil y remite a una tragedia auténtica, a un trauma global.

La espectacularización del terror que proponen los medios, según Baudrillard, lleva implícita una paradoja conceptual con respecto a la fascinación inherente que sentimos hacia el ámbito de la imagen y lo visual (2002: 28). Se puede extender esta interpretación a cierto cine de Hollywood que, como la saga de Batman, recrea el escenario apocalíptico del 11S no para provocar placer, entendido éste como atracción o entretenimiento, sino como ejercicio de catarsis y aprehensión de un trauma.

Nolan, en este sentido, concentra sus energías en la escena del atentado que tiene lugar en el estadio de fútbol americano de Gotham. En su asalto final a la ciudad, tras derrotar a Batman, Bane se dirige a este campo deportivo para escenificar su poder. El mercenario dinamita el césped nada más comenzar un partido y, a continuación, hace explotar una serie de artefactos colocados en distintos edificios y puentes. La ciudad, golpeada por el desastre, se paraliza y dirige sus ojos hacia el gigante Bane, que toma un micrófono del estadio y anuncia ante los espectadores la disolución del orden social y la “devolución de Gotham al pueblo”.

Al convertir un centro lúdico y de diversión en un escenario dantesco, precedido además por la interpretación del himno nacional estadounidense, el director crea un

magnífico tropo audiovisual que nos invita a pensar en el complejo papel de la ficción como espejo alegórico de nuestro mundo. La escena es indudablemente espectacular, pero su verismo, su conexión con la realidad, es tan poderosa que pone en entredicho el valor inequívoco de la imagen como mero signo de atracción pasiva.

Gilmore compara esta secuencia con el clímax de *Los Vengadores*, donde el supergrupo de Marvel hace frente a una invasión extraterrestre que cae, literalmente, del cielo de Manhattan. La destrucción de edificios, coches y calles es, en este caso, un vehículo de placer audiovisual destinado a levantar al público de sus butacas. Nolan, por el contrario, expresa un imaginario apocalíptico urbano que no mueve al aplauso sino a la remembranza de una tragedia que parece imposible de asumir más de una década después de su acontecimiento.

Las imágenes de tanques en las calles, fuerzas policiales a la carrera, aviones militares sobrevolando la ciudad y columnas de humo elevándose sobre los rascacielos componen una secuencia sobrecogedora por su vínculo formal, mediatizado, con el 11S. Frente al fin del mundo cósmico y/o nuclear –posible pero improbable– que muestra tradicionalmente el cine de catástrofes, Christopher Nolan elabora una desintegración de tono realista que sitúa al público, y a Batman, como espectadores privilegiados de un espectáculo de masas.

El discurso de Bane en el estadio es televisado a todo el mundo, como lo fueron los atentados del 11S, de modo que Bruce Wayne asiste al Apocalipsis mediatizado de Gotham desde su encierro en El Pozo. Desde esa posición comparte el punto de vista del espectador del film, convirtiéndose en un testigo más del horror.

Como Slavoj Žižek y Jean Baudrillard en sus textos, Christopher Nolan se cuestiona en esta secuencia la mediatización de los atentados y su recreación en el medio cinematográfico como forma de catarsis a través del imaginario apocalíptico que imprimieron los sucesos. Lo real y lo espectacular, los límites entre ambos ámbitos, dialogan en una narrativa de crisis que nos sugiere además la verdadera naturaleza del mal en la película.

Bane, el aparente villano de la historia, es solo un títere al servicio de un propósito mayor que su pretendida revolución social. Es Miranda, la hija de Ra's al

Ghul, quien encarna la auténtica amenaza apocalíptica de Gotham. A continuación se analiza el significado de estos dos personajes en relación con la lectura política más relevante del film, esta es, la expresión de la lucha de clases y el auge de los populismos en un entorno económico deprimido, lo que conecta el film con el colapso financiero de 2008 en Estados Unidos y la Europa de la Unión y la subsiguiente crisis económica.

9.4. Bane, ¿un revolucionario o un terrorista?

La trama principal de *La leyenda renace* provocó, incluso antes de su estreno oficial, una catarata de reacciones encontradas sobre las posibles lecturas políticas que podían derivarse de la historia. El retrato de Bane como un revolucionario populista y demagogo que incita en Gotham una revuelta social de carácter violento y descontrolado fue interpretado por los intelectuales de izquierdas como un ataque de Nolan al espíritu legítimamente contestatario de movimientos como Occupy Wall Street o la Primavera Árabe. Los pensadores conservadores, por su parte, saludaron la película como un aviso necesario y pertinente sobre el peligro de entregarse a los radicalismos comunistas y antisistema (Fisher y White, 2012).

La polémica adquirió un tono luctuoso cuando, durante una preestreno de la película en Aurora, Colorado, un tirador disparó mortalmente a doce espectadores al grito de: “Soy el Joker” (Frosch y Johnson, 2012). ¿Estamos realmente ante un superhéroe fascista, como indicó R.M. Karthick en su artículo *The Dark Knight Rises as a Fascist* (2012), o es un defensor modélico y justo del orden establecido, como sugirió Eric Golub en su artículo *George W. Batman: The Dark Knighth Rises Against Occupy Wall Street* (2012)? El film da motivos a ambas posturas, pero quizá la lectura más mesurada esté a medio camino de unos y otros.

En este sentido, es pertinente recordar unas declaraciones de Christopher Nolan en una entrevista con la revista *Film Comment*. “Si el mal se apropia de una energía o un movimiento (político), ¿significa eso que estoy criticando ese movimiento? Todas las interpretaciones son posibles (...), pero sería absurdo tratar de hacer una película políticamente específica sobre este tema porque la realidad camina hacia un escenario donde todo es posible” (Foundas, 2012).

A partir de la intencionalidad confesa del director, se propone un análisis de los personajes de Bane y Miranda atendiendo a las ideologías que representan, pero en ningún caso asociándolas como propias del pensamiento del realizador. Este puede ser el problema fundamental del debate entre liberales y conservadores sobre el significado político de la película: la identificación de Nolan con uno de los dos bandos. Este estudio de *La leyenda renace* se sustenta en lo contrario, esto es, que el director no se posiciona a favor de una u otra ideología, sino que expone los peligros que suponen los extremismos, no importa su signo.

En *The Fictional Christopher Nolan*, Todd McGowan analiza el cine del director inglés haciendo hincapié en su interés por el artificio y la teatralidad. “Engañar al espectador es el método que emplea Nolan para llevar al público a descubrir una nueva verdad” (2012: 4). El cineasta, en definitiva, desarrolla un juego de apariencias y dobles sentidos que, a medida que avanzan sus filmes, se revela como un complejo laberinto que solo al final alumbraba su auténtica naturaleza.

Esta estrategia es notoria en *Origen*, *El prestigio* y *Memento*, pero también, de un modo alegórico, en la trilogía de Batman. Bruce Wayne lleva una máscara –qué mayor artificio puede haber–. Pero si se trae a colación esta visión del cine de Nolan es para estudiar lo que el propio McGowan denomina “la verdad de la voz de Bane”. De este modo se refiere el autor al carácter ambiguo y engañoso del villano de la película, cuya apariencia y acciones hacen creer al público que es el único malo de la función. Y lo cree porque se deja seducir por el poder de su imagen y su voz, signos aparentemente inequívocos de su maldad.

En la primera escena de la película, la CIA secuestra a un grupo de terroristas para tratar de sonsacarles el paradero de Bane. En un giro de guion imprevisto, uno de ellos resulta ser el propio Bane, que a continuación se apodera del avión en el que vuelan y toma como rehén a un científico que la CIA también había secuestrado. Bane se revela entonces como un gigante musculoso cuyo rostro está oculto tras una máscara que, además, distorsiona su voz con una entonación siniestra. La escena es, en el plano narrativo, un eficaz montaje dirigido a presentar a Bane como una amenaza aún más terrible que la del Joker. Pero también, en el semiótico, un ejercicio que cuestiona la validez de la imagen y el sonido como signos indudables de verdad.

Nolan, lo apunta McGowan en su ensayo *Should the Dark Knight have risen?*, dirige nuestra atención a la imagen y la voz para engañarnos. Una imagen y una voz terroríficas –porque Bane, con su imponente aspecto, infunde pavor a sus víctimas– que, sin embargo, oculta la condición servil del mercenario, pues este es, como se revela más adelante, un esbirro al servicio de Miranda, la hija de Ra's al Ghul.

Esta ilusión, referida a la imagen, pone de manifiesto la teoría de Jacques Lacan sobre la condición engañosa de los imaginarios. Según el psicoanalista, el orden visual oculta el orden simbólico, que da la verdadera medida de la realidad (2012). En la película, la imagen ostentosa de Bane actúa como tapadera de su servilismo hacia Miranda.

Es un personaje de tramoya, un *macguffin* cuya función es distraer al público de la auténtica cara del mal: la de Miranda, que persigue la destrucción de Gotham para cumplir la última voluntad de su padre. En consecuencia, ninguna de las acciones de Bane debería interpretarse como una declaración de intenciones del director o de su visión de una ideología concreta, pues la esencia del personaje es la dulce mentira de un truco de magia.

Si se atiende a la artificialidad de la voz de Bane, su poder de atracción reside en su percepción como una expresión –“objeto-causa”, la llama Lacan (2012: 7) – separada del cuerpo. Michel Chion, teórico de la voz en el cine, introdujo el concepto de *acousmêtre* para definir a aquellos personajes que hablan pero a los cuales no vemos. La madre de Norman Bates en *Psicosis* (*Psycho*, Alfred Hitchcock, 1960), el mago de *El mago de Oz* (*The Wizard of Oz*, Victor Fleming, 1939) o la computadora HAL 9000 de *2001, una odisea del espacio* (*2001: A Space Odyssey*, Stanley Kubrick, 1968) son algunos ejemplos célebres que cita Chion en su obra *La voz en el cine* (2004).

El espectador sí ve a Bane, pero el hecho de que su voz proceda de una máscara mecánica la convierte en un “objeto” inasible, ingrávido, independiente del cuerpo. En un artificio maravilloso, como su musculatura, dirigido a distraer la atención del público de la auténtica voz del mal: los susurros sensuales de Miranda.

9.4.1. El atentado en el estadio de Gotham

En esta clave de simulacro que encarna la imagen y la voz de Bane se entiende también la falsa revolución que lidera el mercenario tras el atentado en el campo de fútbol americano. Su discurso posterior, cuando libera a los presos de la cárcel, es el de un demagogo investido de gravedad, un farsante, una máscara mediante la que Nolan denuncia los posibles excesos de las revoluciones populares. Dice así:

Arrebataremos Gotham a los corruptos. A los ricos. A los opresores de generaciones que os han tiranizado con falsas oportunidades. Y os la devolveremos a vosotros, al pueblo. Gotham es vuestra. Nadie debe interferir. Haced lo que os parezca (...). Los poderosos serán derribados de sus decadentes nidos y arrojados al frío mundo que nosotros conocemos, obligados a sobrevivir. Se celebrarán juicios. Se disfrutará del botín. Se derramará sangre. Gotham sobrevivirá.

En este punto vuelve a notarse la influencia de *Historia de dos ciudades*, cuya trama le sirvió a Dickens para elaborar una crítica de la época del Terror que siguió a la Revolución francesa. Como en la novela, Nolan se pregunta por las consecuencias de la represión violenta y el revanchismo en que podría desembocar un movimiento insurgente contra el sistema.

Bruce Wayne es un millonario, ciertamente, y eso podría significar que defiende a los privilegiados como él. Pero la película, y también las dos partes anteriores, contienen elementos dramáticos y narrativos suficientes para considerar que la mirada de Nolan hacia las clases privilegiadas no es precisamente amable. Los dirigentes de empresas Wayne, por ejemplo, son retratados, desde *Batman Begins*, como una casta intocable únicamente interesada en el dinero.

Los intentos de Bruce por hacerse con el control del consejo de administración responden a su afán por apartarlos y colocar en su lugar a Lucius Fox, un hombre eminentemente bueno que destina los fondos de la empresa a proyectos de desarrollo ecológico. El propio Bruce, además, dona regularmente su dinero a causas benéficas y emplea su capital en el diseño de gadgets que le ayudan a combatir el crimen organizado. No es, en definitiva, un *playboy* insensible al dolor ajeno, sino un filántropo

que utiliza su riqueza en el amparo de buenas causas.

En *La leyenda renace*, el director acentúa esta consideración arruinando económicamente a Bruce, pero además armando una trama en la que los poderes económicos y financieros resultan ser los auténticos villanos de la saga. Daggett (Ben Mendelsohn), como en su momento Earle (Rutger Hauer), son empresarios sin escrúpulos que sirven al propósito de la Liga de las Sombras, pues pretenden precipitar la caída de Gotham mediante la ruina de sus ciudadanos. Es, por tanto, una forma de terrorismo sutil que sustituye las armas por la economía como instrumento para desestabilizar gobiernos y sociedades.

En ese contexto, el papel de Bane como presunto libertador de Gotham a través de una “dictadura del proletariado” (Zizek, 2011) es una maniobra dirigida a la destrucción de la ciudad, no a su emancipación de una situación injusta. Bane manipula a la masa diciéndole lo que quiere oír e incitándola a vengarse de los “opresores”, pero no le ofrece una verdadera alternativa de gobierno ni una solución a sus problemas. El pillaje, el saqueo o la formación de tribunales populares que siguen a esa anarquía social expresan una vendetta estéril hacia los ricos.

Y después, ¿qué? Esa es la pregunta que se hace Nolan; la misma que se cuestionó Dickens en *Historia de dos ciudades* al exponer el sinsentido del Terror en la Francia revolucionaria. El director no ofrece respuestas, no las tiene, como indica en la entrevista a *Film Comment*. Deja la pregunta en el aire a modo de debate acerca del peligro que entraña entregarse a los populismos de derechas (la ilusión de riqueza para todos) o de izquierdas (la ilusión de un mundo sin ricos ni pobres).

9.5. Miranda, la ilusión del equilibrio mundial

Abundan las máscaras en el universo cinematográfico de Christopher Nolan. Las hay explícitas, como las que emplean Batman, Selina y Bane, y también implícitas, como es el caso de Miranda, que oculta sus intenciones y su naturaleza en el gesto y la palabra. De este modo, como dijo Eurípides, “lo esperado no sucede, es lo inesperado lo que acontece”. Y lo inesperado en *La leyenda renace* es que Bane resulte ser un mero títere en manos de Miranda, la hija vengativa de Ra’s al Ghul, por la que siente un

afecto que va más allá del simple cariño. Haciendo honor a la Liga de las Sombras que fundara su padre, el poder de Miranda permanece oculto hasta que las circunstancias le son favorables. Solo entonces revela su verdadera identidad a Batman. Es, en términos populares, un lobo con piel de cordero.

En su retrato, y atendiendo al contexto político y económico de la película, es posible interpretar una crítica de Nolan hacia las élites que actúan en su propio interés pero revisten su discurso de ideales y nobles propósitos. Miranda se presenta ante Bruce como una empresaria filantrópica que desea crear una fuente inagotable de energía que provea de electricidad a los más desfavorecidos. Para ello necesita la colaboración de Industrias Wayne, y en concreto de su prototipo de reactor nuclear, motivo por el cual seduce a Bruce con su visión de un mundo justo y equitativo; se apunta incluso el inicio de una relación sentimental entre ambos. “Tienes que invertir si quieres devolver el equilibrio al mundo”, le dice ella a él durante su primer encuentro.

Miranda finge referirse así al equilibrio ecológico y sostenible de un mundo más igualitario para todos, pero en realidad está hablando de restaurar el orden mundial a través de la destrucción y el caos, como pensaba Ra's. El Apocalipsis de Gotham que anuncia Bane –“Estoy aquí para poner fin al tiempo que se os ha prestado”, le dice a Batman durante su primer enfrentamiento– es la concreción de esta ideología perversa, eminentemente anárquica, cuya filosofía se sustenta en la idea de que no hay regeneración sin destrucción. Y lo que es más significativo, en la creencia de que las crisis, entendidas como la decadencia moral de una civilización, son inevitables.

En septiembre de 2008, cuando la crisis económica empezó a golpear con fuerza los mercados internacionales, el presidente francés Nicolas Sarkozy y el presidente norteamericano en funciones George W. Bush celebraron una reunión en Camp David para tratar la “refundación del capitalismo” a partir de “bases éticas” (Marti Font, 2008).

Su plan consistía en convocar una reunión del G-8 para tratar de evitar que “se repitan crisis como la actual” (Marti Font, 2008), en un intento por resucitar el espíritu del tratado de Bretton Woods tras la Segunda Mundial, por el que el dólar se convirtió en la moneda de referencia internacional. Ambos mandatarios, y después sus sucesores Hollande y Obama, insistieron en reconstruir una economía que se había roto, según Sarkozy, “bajo el peso de las plagas de este siglo: el terrorismo, las derivas identitarias,

el riesgo ecológico o el *dumping*” (Martin Font, 2008).

Esta idea de resurrección desde las cenizas es la misma que manejan Miranda y Bane en la película. Se trata de una mirada crematística que no profundiza en las causas de la crisis de Gotham, sino en su solución primero a través de la destrucción y luego de la reconstrucción. Este ciclo se habría repetido de manera constante en el flujo de la Historia, según afirma Ra’s al Ghul en *Batman Begins* y su hija en *La leyenda renace*. Ambos discursos, el de los políticos en la vida real y el de Miranda en el film, prometen el maná a los humildes, no sin antes atravesar un infierno ineludible que causa dolor y desesperación. Es una propuesta que, de algún modo, aspira a que todo cambie para que todo siga igual, porque ni Miranda ni Bane saben lo que hacer después del Apocalipsis. Tan solo son sus agentes, como el Joker lo era del caos.

Este razonamiento sugiere, como indica Todd McGowan en su artículo sobre la película, que la “promesa del equilibrio” es el auténtico villano de *La leyenda renace*. Un equilibrio que, a nuestro juicio, está en la ideología y el discurso tanto del populismo revolucionario que encarna Bane y su sociedad sin clases, como del mesianismo ecológico que defiende Miranda en su mundo armónico.

Además, esta teoría se puede extender a la saga entera, porque implica que un sujeto, llámese Miranda, Ra’s, Harvey Dent, Bane o el Joker, se considera a sí mismo un ente omnisciente capaz de corregir los errores del sistema. Nolan, en definitiva, nos alerta de los autoritarismos que surgen en épocas convulsas, ya sean desde posturas presuntamente libertarias o desde el punto de vista de la conservación del sistema a través de su previa liquidación.

Batman, al contrario que los personajes que acabamos de nombrar, no ofrece soluciones ni alternativas, tampoco impone un modelo político o un pensamiento; se limita a defender a los inocentes de la injusticia y la barbarie. Por eso esta investigación no comparte la opinión de algunos críticos que interpretan la película como un mero panfleto conservador.

Mark Fisher, en una discusión académica con Rob White acerca del contenido político del film, observa en este sentido que la película ofrece una “visión reaccionaria” porque solo es capaz de imaginar la transformación social como una catástrofe. “*La*

leyenda renace ofrece Terror sin Revolución (en referencia a la época de la Revolución francesa). Vemos caos, justicia sumaria y criminalidad generalizada, pero ni una pizca de nuevas relaciones sociales”, afirma Fisher (2012: 4).

El retrato de Miranda, al igual que el de Daggett, Earle y otros representantes de las clases altas de Gotham, nos invita a pensar de una manera opuesta. Ellos son la verdadera sombra que amenaza la ciudad, no villanos instrumentales como Bane, el jefe del clan Falcone o el Joker. Y, por tanto, sus planes para hacerse con el control de las finanzas deberían infundir más temor que los atentados del Joker o Bane. Bruce, un millonario, podría sentirse tentado de proteger el statu quo para preservar sus privilegios; dejar que Gotham sea destruida para que él, junto con otros ricos, pueda hacerse aún más poderoso. Esa era, de hecho, la oferta que le hizo Ra's en la primera película y la que luego le propone Miranda.

Su proceder, sin embargo, se sitúa en las antípodas de este comportamiento. Como Bruce Wayne, destina sus beneficios a causas benéficas y a procurarse las últimas tecnologías para mejorar el arsenal de Batman. Además, y es algo que vemos en las tres películas, el heredero de los Wayne no se encuentra cómodo entre los ‘suyos’, en fiestas y actos sociales.

Y como Batman, dedica sus esfuerzos a luchar contra los criminales, ya sean estos simples navajeros, dementes con delirios de grandeza o empresarios y políticos corruptos. Su oposición a la revolución de Bane no es una negación de los derechos de los desfavorecidos, como indican Fisher, Karthick, O'Neil o Zizek, sino una resistencia enconada a ver el mundo arder, basada en la creencia de que siempre hay una solución no violenta. Por otra parte, y es un hecho significativo, en las tres películas Bruce solo se fía de personas humildes. Rachel, Harvey Dent, Alfred, Gordon, Lucius o Selina no son burgueses insensibles, sino individuos con una ética que privilegia el bien de la mayoría.

El caballero oscuro, lo dice McGowan en su artículo, quizá sea incapaz de liderar un auténtico movimiento colectivo de emancipación contra la opresión que ejercen los corruptos en Gotham (2012: 7). Tampoco lo pretende, y además los héroes, por naturaleza, son seres solitarios que prefieren vivir al margen de la sociedad o en grupos reducidos (Rosenberg, 2013: 5). Pero en la conducta de Batman, sobre todo a

partir de su encierro en El Pozo, hay un elemento subversivo que apela a la revolución personal como forma genuina de cambio. Ese elemento no es otro que la destrucción de la propia identidad como requisito previo a la adquisición de la capacidad de riesgo, de ruptura, que demanda una revolución.

En *Ethics: An Essay on the Understanding of Evil*, el filósofo Alain Badiou opina que el cambio revolucionario, entendido como transformación social pacífica, solo es viable si antes el individuo hace “tabula rasa con su pasado” (2001: 168). En *La leyenda renace*, al ser despojado de sus riquezas, Batman inicia un camino de perfección que le conduce precisamente al cuestionamiento de su identidad y al replanteamiento de su vida como justiciero.

¿Quién es el verdadero Bruce Wayne? ¿El millonario indolente que se pasea con bellas mujeres o el arrojado defensor de Gotham? La traición de Miranda, una de los suyos, le abre las puertas a un cambio íntimo que, pensamos, aleja el film de las lecturas conservadoras que proponen algunos intelectuales.

9.6. Batman, muerte y resurrección de un mito

Batman es un héroe excepcional por varias razones. Acaso la más significativa sea que se trata del único entre los personajes de DC y Marvel que carece de poderes extraordinarios. A diferencia de otros superhombres, no ha recibido ningún don a través de una mutación genética, un suceso cósmico o un accidente químico. Es un simple hombre que podría morir de un disparo o una caída, lo que explica que a menudo sufra palizas –como la que le propina Bane en la película– que lo dejan fuera de combate durante meses.

Esa fragilidad propicia que Batman conozca el lado amargo de la vida, su cara más siniestra, y por tanto empatice con los problemas de las personas a las que sirve, los inocentes ciudadanos de Gotham. Saberse mortal le coloca a la altura de las víctimas; él mismo es una de ellas desde el trágico asesinato de sus padres. Mientras la mayoría de superhéroes ayuda a los demás obedeciendo a un alto ideal de justicia, Batman lo hace porque ha sufrido en sus carnes el crimen y la violencia.

La leyenda renace profundiza en esa condición inestable y débil del personaje sumiéndolo en un estado de total ruina –material, física y psicológica– como pocas veces ha conocido en los tebeos o en otras adaptaciones al cine. La irrupción de Bane en la Bolsa de Gotham, siguiendo órdenes de Miranda, precipita la bancarrota de Industrias Wayne. Alfred abandona a Bruce cuando éste le comunica su intención de luchar contra Bane. A continuación, durante su primer enfrentamiento, Bane le rompe la espalda a Batman, dejándolo inválido y malherido. Y para rematarlo, Bane arroja a Batman al Pozo, la mísera cárcel asiática donde el mercenario pasó tantos años de su vida.

Son cuatro golpes duros y certeros que empujan al caballero oscuro al límite de sus fuerzas. Con ellos, además, se concreta la advertencia que le hace Selina a Bruce en una escena en la mansión Wayne: “Se avecina tormenta, señor Wayne. Prepárense usted y sus amiguitos para capear el temporal. Porque cuando llegue, todos van a preguntarse cómo pudieron creer que podían vivir con tanto y dejar tan poco a los demás”. Con este comentario, Selina le avisa de la revolución popular que está por venir, pero también trata de hacerle reflexionar sobre la excepcionalidad de sus privilegios respecto a los demás ciudadanos de Gotham. Lo hace sin saber, claro, que Bruce ya conoció toda clase de penurias durante su encierro previo a entrenarse con la Liga de las Sombras.

Ese pasado de miseria y clandestinidad, unido al trauma de la muerte de sus padres, hace más creíble el renacimiento de Bruce / Batman desde las sombras del Pozo. No es un hombre arruinado y herido que deba aprender a vivir sin nada –como, por ejemplo, el conde de Montecristo–, sino un hombre acostumbrado a empezar de cero pese la riqueza de su herencia.

En El Pozo, sin embargo, aprende una lección que su estatus y su trauma de infancia le habían negado hasta ese momento: el temor a la muerte. Bruce fue testigo de la muerte de sus padres, y aun en el exilio sabe que a su regreso le aguarda una fortuna, por eso presume de no tener miedo a nada; cree, erróneamente, que ese coraje es una ventaja y una fortaleza.

En su *Fenomenología del espíritu*, obra basada en sus impresiones de la Revolución Francesa, Hegel diferencia amos y siervos en función de su actitud hacia la muerte. De los amos –la nobleza– dice que no la temen porque su conciencia de clase les impide ceder ante cualquier horror, aunque este implique la más horrible de las

torturas. Son personas, en definitiva, inmovilistas que se niegan a mostrar debilidad. Y de los siervos –el pueblo– indica que su condición sumisa les anima a temerla porque significa el final de todo; así, mientras viven, disfrutan de lo poco que tienen. Son individuos, por tanto, que saben conceder y se muestran flexibles al cambio.

Batman, como aprecia David M. Hart en su ensayo *Batman's Confrontation with Death, Angst, and Freedom* (2009), no teme a la muerte porque cree que no tiene nada que perder. Huérfano, soltero y solitario, su dinero no representa para él nada más que un medio para armarse. En esa negación, dice el autor, va implícito un desprecio significativo por la propia vida. En *La leyenda renace*, Nolan reduce a Bruce de su condición de amo a la de siervo precisamente para que aprenda a temer a la muerte y se identifique con los ciudadanos de Gotham que sufren la crisis y la desigualdad social. Volviendo a Hegel, lo descabalga de su elitismo para convertirlo, por primera vez en su vida, en un esclavo del sistema.

Solo desde un estado servil, parece decir Nolan, es posible el renacimiento de Batman del Pozo y su comprensión de la rabia de Selina. Cuando ésta le dice: “Cuando has hecho lo que debes, no te dejan hacer lo que quieres”, le está describiendo un sentimiento hondo de frustración que Bruce desconoce porque está acostumbrado a hacer lo que desea. En el Pozo, Bruce / Batman aprende esta sensación de fracaso en sus sucesivos intentos por escapar, solo, malherido y abandonado. Y, como consecuencia, que el temor a la muerte que evidencian Selina, Alfred o Gordon no es un sentimiento negativo, sino el más poderoso impulso del espíritu.

El análisis de la primera película hizo hincapié en la superación del trauma de Bruce a partir de la aprehensión del significado de las últimas palabras de su padre: “Bruce, no tengas miedo”. En *La leyenda renace*, Christopher Nolan cierra el círculo mostrando a un Bruce que recupera parte de ese miedo, el concerniente a la muerte, para que el personaje valore mejor la vida, la suya y la de las personas que le importan. De ese modo su misión protectora adquiere un nuevo sentido: Batman ayuda a los demás por un ideal de justicia y porque ahora sabe, lo ha sufrido en sus carnes, que los débiles no tienen nada más que la vida. Parafraseando un pasaje de Hegel, Bruce alcanza la libertad “temblando en cada fibra de su ser” (2009: 118).

9.6.1. La verdad más allá de la máscara

En uno de los momentos más emotivos de la película, Bruce le dice a Blake, que acaba de confesarle conocer su doble identidad como Batman, que “la máscara no es para ti, es para proteger a los que te importan”. En ese instante Bruce aún no ha sido condenado al Pozo ni ha sufrido la ruina económica, pero con esas palabras, de algún modo, le está adelantado a su futuro sucesor una de las claves simbólicas más relevantes de la película y, por extensión, de la saga. La máscara, atributo casi obligado de todo superhéroe de cómic desde los años treinta, es un arma defensiva que pretende salvaguardar la identidad de quien la porta, porque si fuera a cara descubierta, el héroe sería vulnerable a través de la agresión a sus seres queridos.

La condición protectora de la máscara ha dado lugar a toda clase de visiones académicas, desde las coordinadas de la semiótica hasta el terreno de la psicología, que han venido incidiendo particularmente en la significación de la “doble cara del héroe” (Gubern, 2002: 14). Esta línea de investigación, que inició Umberto Eco en su obra referencial *Apocalípticos e integrados*, en la que analiza el mito de Superman a partir de su doble identidad, puede resumirse en una pregunta. Al ocultar su identidad, ¿el héroe renuncia a su verdadera forma de ser –su alter ego humano– o adopta la personalidad que realmente lo representa, la de la máscara?

La aportación de Nolan a esta disquisición, en el contexto de la crisis política y económica post-11S, es notable en tanto el director entiende la máscara –ya sea real, como la propia de un disfraz, o fingida, como un gesto o una actitud– como una barrera para la emancipación y la libertad del individuo. La renuncia a la misma, por tanto, es requisito imprescindible para llevar a cabo una revolución, primero personal y después colectiva. Nolan no se fija solo en la máscara de Batman sino que dirige también su atención a las de Bane y Selina / Catwoman, envueltos en la misma duda existencial del caballero oscuro acerca de cuál es su verdadera identidad.

El mercenario Bane, por ejemplo, afirma al principio de la película que “a nadie le importaba quién era hasta que me puse la máscara”, dando a entender que, en su caso, la máscara es signo de notoriedad y relevancia, pero también de un trauma pasado que le remueve la conciencia. Selina, por su parte, está obsesionada con la idea de hacerse con un dispositivo que le permitiría borrar su rastro de todos los archivos policiales del

mundo, de tal manera que eso le facilitaría una nueva identidad y, con ella, la “posibilidad de empezar desde cero, lejos de todo y todos”.

Ambos personajes, como Bruce, se encuentran en una encrucijada entre quienes son y quienes desean ser; entre el trauma que les obligó a colocarse una máscara y la liberación que les permitirá quitársela. Ese acto revolucionario, porque toda libertad es un fenómeno emancipatorio, propicia el cambio individual y, por tanto, colectivo que, pensamos, sustenta la materia dramática de *La leyenda renace*. Nolan declaró que su intención era hacer una película políticamente ambigua, literalmente, “no específica”, pero esta idea de la liberación como revolución individual desliza una preocupación política conectada con el mundo en crisis post-11S. A saber, el cuestionamiento de la identidad propia como reflejo de un mundo que se cuestiona sus principios y valores.

En el plano simbólico Nolan parece sugerir que los ciudadanos de Gotham –una masa silenciosa y ausente de las calles hasta el estallido violento del último tramo de la película– llevan asimismo una máscara, fingida, que representa el peso de sus traumas y crisis personales. El sacrificio final de Batman, ante la mirada de todos, parece su forma de decirles que deben atreverse a ser quienes realmente son. Pero no enfrentándose a la policía o despojando a los ricos de sus bienes, sino reconstruyendo una ciudad más justa, sin máscaras.

9.6.2. Las transformaciones del héroe

En los epígrafes dedicados a Bane, Miranda y Batman se estudió de manera transversal el descenso a los infiernos de Bruce Wayne, en *El Pozo*, como un camino de redención personal que le enseña la valía del temor a la muerte y la condición frágil de los desfavorecidos. Ese penoso tránsito culmina en su renacimiento físico y espiritual cuando vuelve a Gotham convertido en un nuevo hombre, ya sin máscara, que solicita la ayuda de sus amigos para vencer al ejército de Bane. Ese acto de valentía significa que su resurrección solo es plena cuando entiende que la máscara es un obstáculo que le impide culminar su particular viaje heroico.

En este punto es preciso volver sobre las enseñanzas de Joseph Campbell en *El héroe de las mil caras*. En concreto a la parte dedicada a los ciclos cosmogónicos,

donde el autor, tras estudiar numerosos relatos sobre el origen del mundo, sintetiza las distintas fases vitales que atraviesa el héroe antes de su partida definitiva, pues la marcha hacia el crepúsculo es el destino inevitable de todo mito. A continuación se comparan las fases míticas que aprecia Campbell en su obra con las etapas de la odisea de Bruce / Batman en *La leyenda renace*, ya que al final de la película, como sucede en los relatos legendarios, el héroe renace como una figura extraordinaria destinada a ser recordada por sus hazañas.

A. El héroe como guerrero

La primera estadia del héroe lo representa como un audaz guerrero dispuesto a vencer al enemigo que amenaza a su pueblo, a su comunidad o a aquellos que solicitan su ayuda; también puede darse la circunstancia de que la causa del temor afecte al mundo conocido, caso de la serpiente Jörmundgander en la mitología nórdica. La figura del dragón, en diversas culturas, es generalmente la encarnación más popular del peligro que debe conjurar el protagonista, pues su forma terrible y sus atributos mágicos lo convierten en una criatura amenazadora.

Campbell observa en este sentido que “el héroe mitológico es el campeón no de las cosas hechas sino de las cosas por hacer; el dragón que debe ser muerto por él, es precisamente el monstruo del *statu quo*” (2006: 189).

El mitólogo se refiere de este modo poético a la naturaleza dinámica del héroe, ya que se trata fundamentalmente de un individuo de acción que debe cumplir una tarea. Batman, no solo en *La leyenda renace* sino en toda la saga, responde a este perfil que lo emparenta con los antiguos guerreros de la antigüedad clásica, como Jasón, Eneas o Teseo, que son ante todo personajes en constante movimiento. La fórmula del héroe como guerrero, además, sugiere que la misión tiene un cariz intrínsecamente belicoso; lo que Campbell denomina el “espíritu del exterminador de monstruos” (2006: 189). Una “cruzada” (2006: 189), en definitiva, en cuyo nombre están permitidos todos los actos. El Batman de *El caballero oscuro* se conduce así.

Alfred habla específicamente de “monstruo” al referirse a Bane, y desde luego el aspecto de éste semeja el de una criatura del averno que llega a Gotham para sembrar el caos. Batman, el héroe guerrero de la película, le hace frente con las mismas armas que

emplearan sus antecedentes míticos, recurriendo a la violencia y la fuerza, en una suerte de cruzada que decide el destino de la ciudad. En un pasaje de su estudio, Campbell describe la actividad del héroe de un modo que podría aplicarse a *La leyenda renace*: “Desde la oscuridad el héroe emerge, pero el enemigo es grande y destaca en el trono del poder; es el enemigo, el dragón, el tirano, porque convierte en ventaja propia la autoridad de su posición” (2006: 187).

Batman, en efecto, surge de las sombras para luchar contra un gran enemigo que ocupa una posición de poder –Bane se hace con el control de Gotham– y la emplea como un tirano para imponer su autoridad. Éste, sin embargo, está condenado a ser derrotado y borrado del mundo por el héroe, puesto que se muestra como un individuo orgulloso que cree que su fuerza le es propia. “La gran figura del momento (por el tirano) existe sólo para ser destrozada, para ser cortada en pedazos y para ser dispersada. En pocas palabras, el ogro–tirano es el campeón del hecho prodigioso; el héroe es el campeón de la vida creadora”, afirma Campbell (2006: 188).

Nolan expresa este combate entre fuerzas contrarias en la lucha final entre Bane y Batman. El mercenario, irreductible en su soberbia, confía en su fuerza física para volver a derrotar al caballero oscuro, pero éste, “que trae un conocimiento del secreto de la condena del tirano” (2006: 188) –el temor a la muerte–, lo vence empleando un impulso creador. La irrupción en el combate de Selina / Catwoman –una mujer, símbolo de la naturaleza reproductora–, justo cuando parece que Bane va a liquidar a Batman, culmina una victoria alegórica que reafirma el triunfo de la vida por encima de la muerte. Eros derrota a Thanatos.

B. El héroe como amante

La pulsión creadora del héroe, o su afán de inmortalidad a través del acto reproductor, cobra cuerpo en la figura de la dama que suele aparecer en el transcurso de sus aventuras. “Ella es la doncella de los innumerables asesinatos del dragón, la novia robada al padre celoso, la virgen rescatada del amante profano. Ella es la “otra porción” del héroe mismo, pues “cada uno es ambos” (2006: 190), comenta Campbell sobre el rol de las féminas en los relatos míticos. En *La leyenda renace* Batman corteja a dos mujeres que cumplen esta función, si bien lo hacen bajo una mirada moderna, la de la *femme fatale* que causa la perdición del héroe antes que satisfacer su fervor amoroso.

Miranda y Selina no son las típicas damas en apuros de las historias clásicas. Ambas, por el contrario, traicionan los sentimientos de Bruce en beneficio de su propio interés. La una, haciéndose con el reactor nuclear con el que pretende destruir Gotham; la otra, vendiendo las huellas dactilares de Bruce para conseguir el dispositivo que es capaz de borrar los archivos de la policía que contienen información sobre ella.

Bruce, que suele desconfiar de todas las personas excepto de aquellas más próximas a él, caso de Alfred o Gordon, se fía de ellas acaso inclinado por lo que Travis Langley llama “duelo ante la ausencia de la madre” (2012: 89). Este trauma, apunta el autor de *Batman and Psychology: A Dark and Stormy Knight*, empuja a Bruce a tener fe en las mujeres porque con ello espera recuperar el cariño de la madre ausente.

Se da la circunstancia, además, que Miranda y Selina son los únicos personajes en quienes Bruce confía lo que Todd McGowan denomina “las llaves del reino revolucionario” (2012: 7). El autor se refiere así a los dos conceptos revolucionarios que expresa Nolan en la película a través del comportamiento de ambas mujeres. Miranda, la revolución populista, revestida de idealismo ecológico y paz social, que amenaza la estabilidad en Gotham. Selina, la revolución individual que pasa por el cambio de identidad y, con esta, el cuestionamiento de los principios que rigen la sociedad.

Es significativo el hecho de que aunque ambas apuñalan a Bruce por la espalda –Miranda, literalmente, porque le clava un cuchillo en un costado–, sea Selina y no la hija de Ra's la que termina ayudando a Batman / Bruce en su lucha contra Bane. El director parece sugerir de este modo que la auténtica revolución contra la injusticia pasa por la acción individual, no en movimientos colectivos de venganza que conducen al pillaje y la anarquía. En un mundo azotado por la crisis económica, esta nos parece una lectura estrechamente vinculada con la actualidad del momento.

En este sentido, y de un modo alegórico, Miranda muere durante el último combate contra Batman, mientras que Selina termina sus días junto a Bruce en un café de Florencia. Es el triunfo del individuo honesto, flexible al cambio, frente a la masa enfurecida, estática, que solo anhela ajustar cuentas con las clases poderosas. Campbell lo expresa de un modo más poético: “Para un hombre (y una mujer) que es, como dice Nietzsche: 'Una rueda que gira por sí misma', las dificultades se disuelven y caminos imprevisibles se abren ante ellos” (2006: 191).

C. El héroe como emperador y como tirano

En las narraciones en las que el héroe busca a sus padres desconocidos, como Moisés, el protagonista puede descubrir que su progenitor es un individuo poderoso, bien virtuoso, bien tiránico. A él le corresponde, por tanto, continuar un reinado de paz y armonía o perpetuar un régimen de terror. En el primer caso el héroe conquista la espada de la virtud, mientras que en el segundo toma posesión del cetro del dominio (2006: 192).

Langley afirma que Batman, en su condición de huérfano, es un individuo que busca constantemente el cariño de personas que sustituyan de forma metafórica a sus padres. Alfred y Gordon, lo vimos al estudiar *Batman Begins*, son sus padres simbólicos más significativos, y mujeres como Rachel, Selina o Miranda se suceden en la saga en el rol de madres alegóricas.

Esta consideración sobre las carencias afectivas de Batman es pertinente para analizar su postura ante la revolución popular que desata Bane. El caballero oscuro tiene en su mano participar del caos y la anarquía, como en su día le propuso Ra's al Ghul, o por contra enfrentarse al ejército del mercenario para salvaguardar la estabilidad de Gotham. Su dilema, en palabras de Campbell, oscila entre ser emperador o tirano (2006: 192). Una elección en la que, desde el punto de vista psicológico de Langley, late de fondo la búsqueda de los padres ausentes.

El recuerdo de Thomas y Martha Wayne, dos personas íntegras y honradas que siempre tuvieron en cuenta a los desfavorecidos, acaba imponiéndose sobre la pulsión autoritaria que muestra Batman en *El caballero oscuro*. Esa victoria es patente en *La leyenda renace* cuando Batman, en su celda del Pozo, sueña con sus padres fallecidos. Entonces, coincidiendo con su regreso a Gotham, se produce la bendición definitiva del héroe. “El héroe bendecido por el padre vuelve para representar al padre entre los hombres. Como maestro o como emperador, su palabra es ley” (2006: 192).

Bruce, del mismo modo, vuelve a su ciudad natal convertido en un hombre nuevo, sin máscara, que ha aprendido a temer a la muerte para abrazar la vida. También, y es lo importante en este punto, como un individuo dispuesto a continuar el legado pacífico de sus padres, aunque en su caso deba emplear la violencia contra Bane y la

hija de Ra's. Su palabra, además, es aceptada como ley por parte de sus amigos, desde Gordon y Blake, que acuden a su llamada para desactivar los planes de Bane, hasta Selina / Catwoman, que se redime de su antigua traición a Batman socorriéndole en su combate final contra el mercenario.

En esta resurrección es importante la iconografía simbólica que anuncia la vuelta de Batman. Blake, un admirador del cruzado enmascarado desde que era un crío, graba en las calles el símbolo del murciélago, a modo de señal de resistencia contra el régimen terrorista de Bane. Este gesto es un tributo y a la vez una reivindicación de Batman como héroe del pueblo, consideración esta que había perdido tras la muerte de Harvey Dent y Rachel. En una situación límite, los ciudadanos vuelven a dirigir sus ojos hacia Batman en busca de una respuesta, y éste les contesta con otro símbolo incontestable: la silueta en llamas de un murciélago que resplandece sobre uno de los puentes de la ciudad. La leyenda ha renacido.

D. El héroe como redentor del mundo

Campbell distingue dos grados de iniciación en la figura heroica que regresa a su hogar. El primero reconoce que el héroe vuelve como emisario de un mensaje divino, y el segundo dicta que porta el conocimiento de que “yo y mi padre somos uno” (2006: 194). Los héroes que pertenecen a esta segunda categoría son los redentores del mundo, y sus mitos, nos dice Campbell, adquieren proporciones cósmicas porque “sus palabras llevan una autoridad superior a todo lo dicho por los héroes de la espada (emperadores) y el cetro (tiranos)” (2006: 194).

Batman, como Superman, pertenece a la estirpe de los redentores del mundo, pues su ciclo cosmogónico –la saga de Nolan describe uno– lo presenta como un héroe que con su actos es capaz de salvar a sus conciudadanos; de apreciar y defender el bien de la mayoría por encima del ego personal. El sacrificio final del caballero oscuro, en este sentido, no es la culminación de una misión rutinaria que pretende pararle los pies a un villano común, sino un ejercicio de salvación colectiva ante una amenaza global. Miranda y Bane en primera instancia desean destruir Gotham, pero esta operación es solo el inicio de un plan mundial de dominación para devolver al planeta “el equilibrio perdido”, como observa Miranda en varias ocasiones.

Las narraciones protagonizadas por redentores suelen describir además un periodo de desolación “causado por una culpa moral de parte del hombre” (2006: 195). Campbell cita como ejemplos clásicos de esta tragedia a Adán en el paraíso y Jemshid en el trono, pero este episodio devastador es identificable también en muchas historietas de cómic. En *La leyenda renace*, Bane y Miranda son los causantes de un tiempo de crisis que sume a Gotham en un apocalipsis real de fuego y cenizas. La ciudad, desierta, semeja una urbe abandonada y sin vida cuyo aire espectral cobra aún más fuerza con la llegada del invierno, símbolo por antonomasia de muerte y desolación.

El fuego salvador de Batman, expresado en la película en la representación de su símbolo ígneo sobre un puente de Gotham, sugiere el deshielo, el fin, de ese tiempo de desolación precipitado por el ejército de Bane. Es la llamada que anuncia el regreso del príncipe de Gotham –así llaman a Bruce los medios de comunicación– a su ciudad natal para reclamar el trono que le corresponde y liberar al mundo del caos y la destrucción. En su caso, además, es un auténtico renacimiento desde las cenizas, pues Bruce Wayne ha sido capaz de escapar del Pozo (la muerte simbólica en vida), cruzar el umbral del conocimiento de la muerte y, por fin, volver a Gotham para disipar las tinieblas.

El héroe culmina así una parte del ciclo cosmogónico caracterizada por lo que Campbell denomina “una alternancia regular de aciertos y errores, que es característica del espectáculo del tiempo” (2006: 195). El autor se refiere con ello al carácter rotativo de la vida, en la que las alegrías y las penas se suceden bajo la atenta mirada de los dioses. “Como en la historia del universo sucede en la de las naciones; la emanación lleva a la disolución, la juventud a la vejez, el nacimiento a la muerte, la vitalidad creadora de formas al peso muerto de la inercia” (2006: 195). Bien lo sabe Batman, el héroe redentor que regresa a su tierra tras sufrir los vaivenes de la existencia.

E. El héroe como santo

La última encarnación posible del héroe es la santidad, que Campbell entiende antes como una forma de ascetismo que implica la renuncia al mundo que como una revelación mística. Estos héroes, escribe el autor, “están por encima de la vida y también por encima del mito” (2006: 196) porque dan un paso irrevocable, “aquel tras el cual no hay retorno” (2006: 197). Al final de *La leyenda renace*, Batman da ese paso cuando decide, aparentemente, sacrificarse por sus conciudadanos llevándose a bordo de

su Bat la bomba nuclear que amenaza la seguridad de Gotham. La explosión de esta significa su muerte simbólica y su elevación a una esfera superior del mito, aquella que reconoce a los caídos.

El caballero oscuro alcanza la santidad por la vía del martirio, pues todos creen que ha muerto para salvar la ciudad, pero esta acción es también una estratagema para desaparecer del mundo y recuperar su identidad como Bruce Wayne. Batman, por tanto, no es el clásico héroe santo que se aleja del plano de la realidad tangible para refugiarse en una cueva y entregarse a la meditación –de hecho, se va a Florencia con Selina–, sino una figura sacrificada que responde al “último llamado de lo invisible” (2006: 197). En esa esfera “el ego se deshace como una hoja muerta en la brisa” (2006: 197) y el héroe se aleja de lo terrenal para acercarse a lo espiritual.

Batman se quita la máscara para vivir simplemente como Bruce, pero en su alejamiento del mundo e identifica cierta cualidad moral que convierte su sacrificio en un acto de santidad. Al sobrevolar la ciudad portando la bomba y alejarse hacia el horizonte, justo además en el momento en que se pone el sol, a la vista de todos los ciudadanos, el héroe de Gotham ofrece un último ejemplo de rectitud y compromiso con unos ideales. Muere alegóricamente por la justicia, la democracia, la defensa de los débiles y un mundo en paz.

Ese instante de catarsis, recurrente en los relatos míticos, es descrito por Campbell como el “momento en que el espíritu pasa a lo escondido y solo permanece el silencio” (2006: 198). En la película, tras la detonación, un gran silencio invade la ciudad.

Hay un último detalle que permite hablar de Batman como una actualización del héroe santo o asceta. Dado por muerto, la ciudad erige en su honor una estatua que lo representa como un cruzado enmascarado en actitud penitente, al servicio de los desfavorecidos. La talla, ubicada en el hall de entrada del ayuntamiento de Gotham, es un símbolo de su sacrificio, sus ideales y su ejemplo moral.

El mismo significado puede atribuirse a las figuras de santos y mártires que contemplamos en iglesias, catedrales y otros templos religiosos; desde su pedestal miran al creyente para recordarle la valía de su conducta. Son también objeto de adoración,

como ese Batman esculpido en bronce alrededor del cual se congregan los ciudadanos y que inspira a Blake a recoger el testigo de la auténtica justicia.

F. La partida del héroe

La última etapa del ciclo cosmogónico del héroe es su partida hacia otro lugar o su muerte física. Ambas alternativas vienen a representar lo mismo, el sentido circular de la vida, la eterna rueda que gira y gira en el seno del tiempo y el espacio. Campbell observa que “el héroe no sería héroe si la muerte lo aterrorizara; la primera condición (para su partida) es la reconciliación con la tumba” (2006: 198). Así expresa el autor el cariz postrero y, por tanto, irremediable de la partida del héroe. Una escena que, pese a su evidente dramatismo, sugiere un punto y seguido en la narración mítica porque el ejemplo del héroe permanece en la memoria de quienes le recuerdan. Algunos incluso, como Blake, se atreven a recoger la máscara para perpetuar la leyenda.

La partida, en este sentido, puede interpretarse como una llamada de esperanza que asegura la inmanencia, bajo otra apariencia, de la figura heroica. Al estudiar la historia de Carlomagno, por ejemplo, Campbell afirma: “El héroe, que en su vida representa la perspectiva dual, después de su muerte es todavía una imagen sintetizadora (...): duerme y solo se levantará a la hora del destino, o sea, está entre nosotros bajo otra forma” (2006: 198).

Batman sobrevive en Blake, del mismo modo que Thomas Wayne sobrevivió en su hijo Bruce. Importa el símbolo, como le advierte Bruce a Alfred en *Batman Begins*, no la persona que lo porta. Por eso la partida del héroe, en la saga de Nolan, es un acto conciliador y coherente con el ciclo de la vida que describe Campbell.

La muerte del héroe, ya sea real o simbólica, es un motivo recurrente en los tebeos de superhéroes. Por la condición mítica de sus personajes, como acabamos de ver, que les obliga a alejarse del mundo, pero también por la expectación y la sorpresa que causa entre los lectores la desaparición de su personaje favorito. Es un *cliffhanger* prácticamente insuperable que a corto plazo promete ventas millonarias y a largo plazo una resurrección del mito, ya sea bajo la misma identidad o bajo la de un discípulo. En la historia de los cómics de Batman abundan estos relevos coyunturales que de algún modo pretenden que el público eche de menos a su superhéroe de cabecera.

Batman, se estudió en el epígrafe dedicado a su desarrollo en los medios, ha 'muerto' de vez en cuando para ser sustituido por otros personajes, caso de Jean-Paul Valley, Robin o Nightwing. Esta estrategia narrativa adquiere en la saga de Nolan un significado que nos parece representativo del mundo post-11S.

En un contexto de miedo y paranoia, inseguridad e incertidumbre, la ficción vuelve su mirada a los mitos como símbolos inmutables de unos valores que se resisten a caer en el olvido. En momentos de crisis, parece sugerir Nolan, la superación de los problemas y los desafíos no pasa por la destrucción –de ahí la crítica a los excesos de la época del Terror dickensiana que adapta en *La leyenda renace*– sino por la fidelidad a la identidad propia. Es una reivindicación, desde el ámbito mítico, del eslogan clásico “United, we stand”.

Acaso el éxito del cine de superhéroes pueda explicarse en parte por esta lealtad, quizá subconsciente, que muestra una sociedad, y no solo la norteamericana, hacia los valores pretéritos que comparten sus ciudadanos desde hace generaciones; aquí convenientemente actualizados en el seno de una narrativa de acción y efectos especiales. Ante la tentación de replantearse la validez del sistema que provoca una tragedia, al menos una parte de la sociedad reivindica los principios de sus mayores haciéndolos propios.

Christopher Nolan, en este sentido, desarrolla una narrativa de crisis análoga en lo sustancial a la que concibieron Capra y Ford, en los años cuarenta, o el cine de acción en los años ochenta. Con una diferencia: hay hueco para la revolución, pero esta debe plantearse desde la emancipación del individuo quitándose la máscara –real o ficticia– que atenaza su identidad. Las propuestas de Capra, Ford y los *actioners* partían también desde una loa exacerbada a la individualidad, si bien al servicio de un sistema que no admitía discusión. Nolan se atreve a cuestionar el *statu quo*, pero se muestra cauto ante los excesos en que pueden desembocar los populismos de uno y otro signo. Su respuesta a la crisis, si la hay, radica en el cambio íntimo del individuo como medio para la transformación de la sociedad. El futuro, como sugiere el final de *La leyenda renace*, es así un horizonte de esperanza.

9.7. Conclusiones

La leyenda renace llegó a las pantallas de todo el mundo en julio de 2012. La actualidad política y económica de ese momento estaba marcada por dos fenómenos de alcance global. De una lado, la recesión económica originada en Estados Unidos tras el desplome de Lehman Brothers y el colapso subsiguiente de las hipotecas *subprime*, cuyos efectos ya golpeaban las finanzas en Europa.

Y de otro, vinculado al anterior, movimientos sociales como la Primavera Árabe, el 15-M en España o el Movimiento 15-O en 90 países –en el seno de este último se ubica Occupy Wall Street– que daban voz a reivindicaciones en todos los ámbitos, desde el final de las dictaduras militares en el mundo árabe hasta un replanteamiento del capitalismo y la sociedad de mercado. Un tiempo de crisis, en definitiva, que venía a culminar la década negra iniciada con los atentados del 11S y la posterior 'guerra contra el terror' de la Administración Bush.

La saga de Batman, ligada a su contexto de un modo inédito en el cine de superhéroes contemporáneo, hasta el punto que en ocasiones trasciende este género para abundar en las convenciones del *thriller* político y el drama criminal, se hace eco en su última entrega de estas inquietudes recreando una Gotham de tintes apocalípticos cuyos ciudadanos sufren problemas como la violencia terrorista, el paro, la corrupción y la depresión económica. El realizador, como en las dos partes precedentes, recurre a la alegoría heroica para mostrar un escenario social que refleja los problemas del presente. También, entendemos, una visión crítica de la realidad que alerta al público sobre los excesos violentos de los populismos, ya sean progresistas o conservadores.

La leyenda renace se erige así en la entrega que nos sugiere mayor número de lecturas políticas dentro de una franquicia que, con anterioridad, evidenció ya su compromiso con el momento presente reflexionando sobre el concepto de trauma e identidad –relacionado con la necesidad de superar los atentados del 11S– y la respuesta a la amenaza del terrorismo yihadista –referente a la lucha abierta por Estados Unidos contra Osama bin Laden y los grupos de Al Qaeda–.

En este tercer capítulo, Nolan y sus guionistas dan un paso más planteando una reflexión sobre la respuesta que cabe dar, como sociedad, a los discursos populistas que,

al margen de su signo o ideología política, abogan antes por la destrucción que por la reconstrucción. Al hacerlo, el director se ganó las críticas tanto de grupos políticos situados a la derecha como a la izquierda del espectro gubernativo, lo que pone de relieve la polaridad dialéctica del presente histórico respecto a las posibles salidas de una crisis. Lo mismo sucedió, recordémoslo, en la Gran Depresión de los años treinta y en los convulsos años sesenta y setenta.

El presente análisis alegórico del film se apoya en las tres influencias principales que articulan el relato de Christopher Nolan. Desde un punto de vista dramático y narrativo, *Historia de dos ciudades*, de Charles Dickens, y la saga de tebeos *Batman: La caída del murciélago*, aportan una estructura en tres actos que describe un camino de redención y catarsis para el héroe. Además, el director utiliza la crítica dickensiana a la época del Terror de la Revolución francesa para hacer una llamada de atención sobre la deriva violenta de los populismos contemporáneos.

En lo formal, la película incorpora a su propuesta los tropos visuales más característicos del imaginario apocalíptico post-11S, tanto los derivados del plano ficcional –el cine de catástrofes y la ciencia ficción distópica– como los de los medios de comunicación, en particular televisivos, que cubrieron la jornada de los atentados contra el World Trade Center. A partir de estos referentes se han identificado tres temas vinculados con el mundo en crisis del año 2012, aún hoy vigentes, que Nolan desliza en su relato postrero sobre el caballero oscuro.

En primer lugar, *La leyenda renace* describe un arco narrativo en tres actos –esperanza, fatalismo y redención– que hace referencia de un modo alegórico al tránsito emocional de la sociedad norteamericana en la década posterior a los atentados del 11S. Si en *Batman Begins* el caballero oscuro experimenta las distintas fases del duelo enunciadas por la doctora Elizabeth Kübler-Ross, para superar finalmente el trauma de la muerte de sus padres, en la tercera película de la saga, Nolan articula un relato colectivo análogo acerca de la necesidad de aprehender los miedos y ansiedades propios de un periodo de crisis. La saga evoluciona así de lo individual a lo comunitario.

El director se fija en *Historia de dos ciudades*, de Charles Dickens, para trazar un periplo sentimental que arranca con la ilusión de una nueva vida (la reacción positiva de Batman al trauma que supone la muerte de Rachel y Harvey Dent), sigue con una

etapa de desfallecimiento (el cuestionamiento de la identidad social a partir de la revolución populista de Bane) y culmina con una catarsis redentora (la revelación de un futuro de esperanza tras la muerte de Bane y Miranda) que convierte a Batman en un mito renacido, un héroe santo que se sacrifica por sus semejantes.

En el desarrollo de estas fases observamos en Batman y otros personajes como Selina y Miranda una ‘pulsión de muerte’ o *todestrieb*, según la denominación de Freud, que sugiere la naturaleza mórbida y pesimista del mundo post-11S. Travis Langley, autor de *Batman and Psychology* (2012), relaciona además esta pulsión de Thanatos con la condición eminentemente aprensiva de una sociedad, la norteamericana, que parece abocada a escribir su historia alternando episodios traumáticos con momentos de euforia. Así, como en las narraciones míticas, Batman, después de una tragedia, ‘muere’ y ‘resucita’ para guiar a los ciudadanos de Gotham a un nuevo amanecer. Es el ciclo cosmogónico de los héroes.

En segundo lugar, la película de Nolan plantea una idea visual de apocalipsis que está vinculada con el imaginario catastrófico del 11S que trasladaron los medios de comunicación. El atentado en el estadio de fútbol americano de Gotham, los rascacielos en llamas, la demolición de puentes, la presencia de tanques y fuerzas armadas en las calles, cazas militares sobrevolando la ciudad, las calles vacías y sin vida, la atmósfera cetrina y gris...

Estas escenas de *La leyenda renace*, a menudo filmadas desde el aire y con planos generales, ponen de manifiesto la influencia de la mediatización de los atentados en el cine de ficción. Como observa Jean Baudrillard, en cierto cine comercial de Hollywood, el “terror del espectáculo” se convierte en el “espectáculo del terror”. También Slavoj Žižek abunda en este sentido afirmando que los atentados ponen fin al disfrute inconsciente del espectáculo de la destrucción en el cine, pues la imagen de las Torres Gemelas ardiendo pasa de ser un efecto especial a una tragedia real.

El hecho significativo de este trasvase formal de la realidad a la ficción no se limita solo a la formulación de un imaginario audiovisual inspirado en un trauma real. Al recrear el Apocalipsis físico de Gotham, Nolan parece sugerir también la destrucción de una idea de sociedad que ha llegado al límite de sus fuerzas y necesita un cambio. La demolición material, por tanto, es epítome de una decadencia moral que, en el contexto

del film, está relacionada con fenómenos como la gran recesión económica de los años 2008 a 2012, el desarrollo de la Primavera Árabe y otros movimientos asamblearios de signo popular, y la discusión sobre la sostenibilidad del capitalismo neoconservador.

El Apocalipsis de Gotham, en consecuencia, es quizá más interesante en tanto reflejo de un replanteamiento general de valores y principios –en Estados Unidos y Europa, al menos, a causa de la crisis política, económica y social posterior al 11S– que como recreación en imágenes de los atentados yihadistas. El film parece señalar que la auténtica catástrofe de nuestros días es la liquidación del estado de bienestar, la justicia social y la solidaridad, y lo hace recurriendo a imágenes de ruina y destrucción que son el reflejo simbólico de la disolución de la sociedad. El ámbito simbólico trasciende al ámbito real, si nos remitimos a Lacan.

En tercer y último lugar, *La leyenda renace* invita a reflexionar sobre el auge de los populismos, de derechas y de izquierdas, que se produce en Europa y Estados Unidos al hilo de la crisis política y económica que sigue a la gran recesión de 2008. Bane, manipulado por Miranda, encabeza una falsa revolución popular en Gotham cuyo propósito es “devolver la ciudad al pueblo”, con el pretexto de que los ricos y los poderosos merecen un castigo por su corrupción y egoísmo. No se trata de un movimiento espontáneo contra el *statu quo*, sino de un estallido de violencia perpetrado desde una organización, la Liga de las Sombras, que pretende la destrucción de la ciudad. Su recurso básico es la apelación a la lucha de clases.

En el otro extremo ideológico, las élites políticas y económicas de la ciudad son retratadas como una casta soberbia y despreocupada que ansía perpetuar su posición privilegiada por encima de los más humildes. Para ello están dispuestos a defender la presunta legalidad de sus operaciones en el mercado de valores y a un alcalde que tapa la corrupción. Bruce Wayne y Gordon, cada uno en representación de una clase social –Bruce es millonario y Gordon es un humilde policía–, se alzan en la película como las voces mesuradas de un conflicto en el que los extremos se tocan peligrosamente. Es necesaria una sociedad más justa e igualitaria, pero no a cualquier precio, y desde luego no a partir de la destrucción y el terror.

Esta parece ser la visión de Nolan de un escenario político que refleja un presente histórico marcado por las mismas disputas entre quienes anhelan mantener el

sistema establecido –las fuerzas conservadoras– y quienes abogan por su liquidación –los movimientos progresistas–. *La leyenda renace* parece advertir una insinuación emancipadora que sería compatible con ambas posturas.

El individuo, a través de la renuncia a las máscaras, reales o simbólicas, que lleva en su día a día, es capaz de obrar un cambio colectivo que beneficie al conjunto de la sociedad. En este punto Nolan toca con los dedos a Capra y Ford; acaso la auténtica revolución es la que obra en el interior de uno mismo.

Conclusiones finales

En la presente tesis se han planteado dos líneas de investigación conectadas. La primera aborda un estudio del cine comercial norteamericano en tres periodos coincidentes con otros tantos momentos históricos de crisis. La primera etapa, de 1929 a 1939, se corresponde con la Gran Depresión que sigue al Crac económico de 1929. La segunda, de 1967 a 1983, contempla la guerra de Vietnam, el Movimiento por los Derechos Civiles y la igualdad racial, la crisis institucional que provoca el caso Watergate y la llegada de Ronald Reagan a la Casa Blanca. Y la tercera, de 2000 a 2016, discurre en paralelo a los atentados del 11S, la ‘guerra contra el terror’ que planifica la Administración Bush, la recesión económica que empieza en 2008 con la desintegración de Lehman Brothers y el despunte de los populismos conservadores y progresistas.

La segunda línea de investigación toma la saga cinematográfica de Batman, dirigida por Christopher Nolan, como ejemplo de una narrativa popular contemporánea, el cine de superhéroes, y la representación simbólica que ésta sugiere de los principales miedos, inquietudes, dudas y ansiedades del presente histórico. *Batman Begins* (2005), *El caballero oscuro* (2008) y *El caballero oscuro: La leyenda renace* (2012) forman así una trilogía que trasciende las propuestas al uso en el cine de acción y aventuras de Hollywood para convertirse en una reflexión aguda sobre el contexto político y social

de Estados Unidos, fundamentalmente, pero también de Europa.

La intención al proponer estas dos líneas de investigación era analizar, por una parte, si en efecto existen unas narrativas cinematográficas específicas para tiempos de crisis, y por otra, cómo el cine comercial contemporáneo, a través del ejemplo concreto del Batman de Nolan, recrea las problemáticas políticas, sociales, económicas y culturales más representativas del contexto histórico en que se produce.

Para apoyar estas líneas de investigación se han estudiado además la historia del personaje de Batman en distintos medios de comunicación (cómic, cine, televisión y videojuegos), la irrupción del cine de superhéroes como subgénero popular más significativo en lo que llevamos de siglo XXI, y la conexión dramática y narrativa entre Steven Spielberg y Christopher Nolan como cineastas eminentemente comerciales que, sin embargo, no renuncian a enriquecer sus películas con lecturas críticas de la realidad.

Este examen, en conjunto, trata de responder a tres hipótesis –una principal y dos secundarias– que se encuentran en el origen de esta tesis y motivan sus cinco objetivos principales, que aquí pueden agruparse en tres apartados.

1.- La presente investigación se proponía, en primer lugar, la identificación y clasificación de los arquetipos sociales y cinematográficos del cine comercial de Hollywood en las tres etapas de crisis más significativas de la historia reciente de Estados Unidos, para determinar si el debate ideológico que se desarrolla en la arena política tiene su correspondencia en la pantalla. Y si es así, cuáles son las narrativas cinematográficas más características de cada época, qué problemáticas de la realidad reflejan sus tramas, personajes e imágenes, y qué imaginarios de la crisis –en particular, géneros y arquetipos– ofrecen al espectador.

El estudio permite concluir que, en efecto, el cine comercial americano que se estrena en épocas de crisis incorpora, bien de forma implícita bien de forma explícita, el mismo choque ideológico entre fuerzas progresistas y conservadoras que acontece en la vida política y en la realidad social. Tiene lugar así lo que Douglas Kellner denomina *cinema wars*, en referencia a la pugna histórica entre demócratas y republicanos que se desarrolla tanto en el ámbito de las instituciones como en el de la ficción fílmica. A continuación sintetizamos los argumentos, géneros y arquetipos más significativos del

cine comercial hollywoodiense en cada uno de los tres periodos analizados.

1.1. En la década que transcurre de 1929 a 1939 los estudios de cine desarrollan unas narrativas específicas que reflejan su percepción y, a veces, sus respuestas particulares para salir de la grave crisis económica e institucional que explota en 1929. El análisis del contexto, desarrollo y tratamiento de las historias estrenadas en esos años nos permite distinguir dos periodos muy contrastados.

1.1.1. En el primero, de 1929 a 1932, coincidiendo con el republicano Herbert Hoover en la presidencia, llegan a las salas algunas de las películas más críticas contra el sistema jamás rodadas en Hollywood. Así, se pasó de contar las historias amables que querían ver los dueños de los *majors* –en su mayor parte, emigrantes de Centroeuropa que se habían hecho a sí mismos a fuerza de tesón y un férreo sentido de la individualidad– a otras, más duras y realistas, que empatizaban con el sentir del empobrecido público de ese momento. Proliferan, en consecuencia, tramas de fugitivos heroicos, gánsteres carismáticos, bellas damas sin escrúpulos, abogados y políticos corruptos, y directores de periódicos sin ética. Es el tiempo del primer cine negro. Los conceptos claves de los imaginarios de este período son la corrupción, la pobreza y un primer golpe contra el American Dream.

1.1.2. El segundo periodo, de 1933 a 1939, es una época más conservadora y moderada, condicionada por las políticas del presidente demócrata Roosevelt, la influencia del Código Hays, la vigilancia de la National Legion of Decency y la renovación de las fuerzas de seguridad que lidera el director del FBI, J. Edgar Hoover. Hay fundamentalmente dos tipos de filmes: películas de acción que reivindican las instituciones y los mitos tradicionales de Estados Unidos –los westerns de John Ford– y fábulas morales que retratan la crisis como una prueba que debe superar el individuo honesto y recto –las ‘dramedias’ de Frank Capra–. Es también la época de las comedias musicales de Shirley Temple y la pareja de bailarines formada por Fred Astaire y Ginger Rogers, los filmes aventureros de Errol Flynn, las películas que reivindican el trabajo de agentes federales y fiscales íntegros, y las cintas que muestran a criminales de buen corazón que han nacido en el lado equivocado de la ley y al

final se redimen. Es el tiempo de la comedia blanca, el musical, la aventura, el western y el drama moralist. Las claves de los imaginarios de este periodo son la regeneración, la reconstrucción y la revitalización de los ideales vertidos en la Constitución.

2.1. El Hollywood bien pensante, complaciente y abonado al *happy end* de los grandes estudios domina las pantallas americanas hasta mediados de la década de 1960. Entonces confluyen varios fenómenos de naturaleza política, social, cultural y económica que transforman la sociedad norteamericana y, con ella, el cine que produce. El análisis del contexto, desarrollo y tratamiento de las historias estrenadas de 1967 a 1983 nos permite identificar tres periodos cuyas manifestaciones cinematográficas se corresponden con el debate político en los Estados Unidos.

2.1.1. De 1967 a 1969, coincidiendo con los dos últimos años del demócrata Lyndon B. Johnson en la presidencia, los cineastas del Nuevo Hollywood plasman el desconcierto de un sector de la sociedad que pone en duda sus ideas y convicciones en todos los ámbitos sociales, del intervencionismo militar a la unidad de la familia, pasando por el patriotismo o la confianza ciega en las instituciones. El fiasco de Vietnam, el Movimiento por los Derechos Civiles y otras reivindicaciones como el ecologismo, el sexo libre, la liberalización de las drogas y el control federal de la polución se hacen hueco en el cine a través de unas narrativas heterogéneas y experimentales que mezclan géneros y subvierten los códigos dramáticos, formales y retóricos establecidos por el Hollywood de los viejos estudios.

Frente al héroe inmaculado de raza blanca emerge un nuevo estereotipo de antihéroe, más rudo y canalla, que desconfía de la autoridad y busca su espacio de autonomía al margen de la sociedad. La vida familiar deja de ser concebida como el hogar idílico al que siempre regresa el héroe para convertirse en un volcán de encendidas pasiones. En su seno, el ama de cada sumisa, presta y bondadosa típica de los melodramas y las series de televisión en los años cincuenta es ahora una figura liberada, a veces infiel y egoísta, que anhela vivir su sexualidad sin las ataduras de los antiguos tabús. La épica y el valor del cine

bélico de los años cuarenta y cincuenta, al servicio del ideario militarista de Truman y Eisenhower, da paso a una mirada desencantada que retrata la guerra como una lucha sucia de intereses políticos y económicos en el marco de la Guerra Fría. Y, por último, las supuestas bondades del capitalismo, hasta ese momento asociadas a la imagen de una América de promisión y oportunidades, son cuestionadas en duros dramas cuyos protagonistas encuentran la ruina económica y la soledad.

2.1.2. De 1969 a 1977, Estados Unidos atraviesa una coyuntura crítica que viene definida por la salida de Vietnam, el desprestigio de la Administración Nixon a consecuencia del Watergate y su implicación en varios golpes de estado en Sudamérica, la publicación de los Papeles del Pentágono y dos recesiones económicas (en 1970 y en 1973) que elevaron la cifra de parados y aumentaron la brecha salarial entre ricos y pobres. El cine comercial se hace eco de la ansiedad, el miedo y la desilusión del americano medio hacia el sistema a través de un nuevo tipo de *thriller* de carácter político y conspirador que tiene entre sus artífices a los directores John Frankenheimer, Sidney Lumet y Alan J. Pakula. En lo ideológico, este trío comparte una mirada crítica hacia los pilares tradicionales de la sociedad americana: el gobierno de la nación, representado en la figura presidencial; la familia, que simboliza el hogar del individuo honesto; y las fuerzas del orden, garantes de la ley y la seguridad del pueblo.

2.1.3. De 1977 a 1983 se produce el viraje definitivo de la política americana desde posturas liberales en lo económico y en lo social, incluso bajo el mandato de presidentes republicanos como Richard Nixon o Gerald Ford, a posturas netamente conservadoras, encarnadas en el carismático Ronald Reagan. La ex estrella de Hollywood sustituye al demócrata Jimmy Carter, protagonista de un mandato crispado a causa de la invasión de Afganistán por parte de la Unión Soviética, la revolución sandinista en Nicaragua, el recrudecimiento de la guerra civil en Angola, la crisis de los rehenes en el Irán de Jomeini y una nueva recesión económica, en 1979, que provoca la subida del paro y la reestructuración de la industria pesada del acero.

En el cine, el modelo de *Harry, el sucio* y sus continuaciones inspira un nuevo género, el cine de acción, más acorde con la beligerancia de Reagan hacia los enemigos, internos y externos, de la nación. A su estela surgen los *actioners*, fornidos héroes blancos que ganan en el cine las batallas geopolíticas de la Guerra Fría y a la vez defienden a los buenos ciudadanos de América de los criminales callejeros. Dentro y fuera de Estados Unidos, actores como Sylvester Stallone, Chuck Norris, Charles Bronson, Arnold Schwarzenegger o Clint Eastwood, todos reconocidos republicanos, protagonizan decenas de películas bélicas y policiacas que trasladan a la pantalla un espíritu conservador y patriarcal basado en el regreso a los valores de la Norteamérica de las colonias.

3.1. Las presidencias de George Walker Bush (2001-2009) y Barack Obama (2009-2017) protagonizan un cambio de siglo marcado por el mayor atentado terrorista en la historia de Estados Unidos y la peor crisis económica mundial desde los tiempos de la Gran Depresión. En este contexto, el cine de Hollywood plasma las inquietudes del momento en un corpus genérico en el que destaca singularmente el cine de superhéroes facturado por Marvel y DC al amparo de los estudios Disney y Warner, respectivamente. Más que de periodos, por tanto, en este época de crisis cabe hablar de fórmulas genéricas.

3.1.1. El género bélico es el cauce dramático que emplean los cineastas para reflexionar sobre las invasiones de Irak y Afganistán. A diferencia del tratamiento filmico de conflictos anteriores como la Segunda Guerra Mundial, Corea y, sobre todo, Vietnam, el mundo del cine no adoptó un punto de vista homogéneo a favor de la causa, sino que proliferaron las visiones críticas que cuestionaron desde la misma intervención militar hasta el comportamiento de las tropas. Esta riqueza de puntos de vista ilustra una cierta evolución de Hollywood desde una postura industrial meramente crematística hacia terrenos más comprometidos en lo político, aunque sea desde el parapeto de un cineasta-francotirador que dispara entre las rendijas del sistema.

3.1.2. El *thriller* de acción es el vehículo narrativo preferido para representar los atentados del 11S y, sobre todo, las consecuencias políticas, sociales y económicas de los ataques terroristas. El cine de espías muestra de un

modo alegórico la actuación de los poderes fácticos dentro y fuera de Estados Unidos, haciéndose así eco de temas como la ilegalidad del penal de Guantánamo, la revelación de los intereses económicos de la familia Bush en Arabia Saudí, la nula previsión ante la catástrofe del huracán Katrina o la vinculación de Condoleezza Rice con Chevron-Texaco, la tercera petrolera más grande del mundo. Hay además un nuevo tipo de *thriller*, que podríamos denominar *thriller* económico, que presta atención a los efectos sociales de la crisis financiera que desata el derrumbe de Lehman Brothers en 2008.

El tono general de estas propuestas actualiza, casi un siglo después del Crack de 1929, las tesis de Frank Capra y John Ford respecto al problema de la corrupción y la voracidad del capitalismo. Corresponde a los ‘caballeros sin espada’ y a los Tom Joad de cada generación regenerar las instituciones, devolver la confianza en el sistema y asegurar un futuro próspero sostenido en el trabajo duro y la honradez como principios innegociables del funcionamiento de la nación.

3.1.3. El cine de superhéroes, dentro del género de la aventura de acción, trasciende el entretenimiento liviano de sus fuentes literarias para expresar un escenario político dividido en dos bandos que manejan un concepto opuesto de la libertad. En síntesis, quienes están dispuestos a defenderla sin comprometer los derechos individuales y aquellos que pretenden resguardarla sacrificando esos derechos. ¿Qué respuesta cabe dar a una amenaza insoslayable? De esta pregunta se desprende un debate en el que entran en juego cuestiones cruciales como el uso de la violencia para imponer una solución a un conflicto, la manipulación de la ansiedad, convertida en miedo, que despierta lo desconocido, el derecho a preservar la libertad individual aun en estado de alerta máxima o el papel censor de los países democráticos en una situación de peligro inminente. El Batman de Nolan plantea abiertamente estas disquisiciones.

2. En segundo lugar se abordaba el estudio de la trilogía de Batman (2005-2012) dirigida por Christopher Nolan como paradigma de un tipo de cine comercial, el de superhéroes, que muestra cierta conciencia crítica hacia el momento contemporáneo. El interés en analizar las tres películas de la saga era doble. Por un lado, identificar la

presencia en los films, siquiera alegórica, de las preocupaciones políticas y sociales del contexto post-11S, tales como la amenaza terrorista, la crisis económica, el desempleo y el auge del populismo. Y por otro, demostrar la valía de los géneros cinematográficos populares como fórmulas narrativas capaces de trascender el mero interés comercial para proponer lecturas complejas de cuestiones relacionadas con la actualidad. El examen de la trilogía de Batman nos permite establecer las siguientes conclusiones:

2.1. *Batman Begins* (2005) se aproxima, en primer lugar, a la noción de trauma y sus consecuencias sobre el individuo, fundamental para entender el sentir colectivo de una nación, Estados Unidos, en cuya memoria aún estaban recientes los atentados. Bruce Wayne parece ser, en este sentido, una víctima del terror que debe aprender a superar una tragedia personal para enfrentarse al futuro con esperanza. En segundo lugar, aborda la idea de terrorismo como estrategia violenta cuyo fin es imponer una visión del mundo recurriendo al miedo y el caos.

El villano Ra's al Ghul responde a un perfil de criminal terrorista que pretende destruir el mundo tal y como es para levantarlo de nuevo según sus principios radicales. Y en tercer lugar, interpretamos la lucha entre Batman y Ra's al Ghul como la oposición entre dos formas contemporáneas de entender la justicia. Una está basada en la violencia y el asesinato a sangre fría, falsa e hipócritamente revestidos de pureza moral y espiritual. La otra viene inspirada por la ley y el derecho civil, la razón frente a las armas, el triunfo del pensamiento en contra de la acción inconsciente.

2.2. *El caballero oscuro* (2008) emplea, en primer lugar, la figura del Joker para representar el terrorismo yihadista como una fuerza eminentemente anárquica y, por tanto, impredecible. Distinto, en sus métodos, puesta en escena y objetivos, del terrorismo convencional. El Joker, personaje que evoca al líder de Al Qaeda en sus tácticas y filosofía destructora, se presenta como un agente del caos cuyo propósito es sembrar el terror en Gotham y sumir a sus ciudadanos en una atmósfera permanente de miedo y angustia.

En segundo lugar, el film arroja una mirada crítica a la justificación del fin por los medios que sugería el espíritu de la 'guerra contra el terror' de la

Administración Bush. La consecución de un propósito noble, como era el fin del terrorismo, parecía legitimar el recurso a tácticas como la tortura, el encarcelamiento sin causa previa, la vigilancia de las comunicaciones privadas o la acción unilateral en otros países. Y en tercer lugar, *El caballero oscuro* enfrenta al espectador a un escenario de terror y angustia constante que apunta el cariz apocalíptico de los tiempos de crisis. En la película, igual que en la mañana del 11S, pareciera que el mundo está próximo a su fin y solo restara esperar el Armagedón.

2.3. *La leyenda renace* (2012) describe un arco narrativo en tres actos –esperanza, fatalismo y redención– que parece referirse de un modo alegórico al tránsito emocional de la sociedad norteamericana en la década posterior a los atentados del 11S. Nolan articula un relato colectivo acerca de la necesidad de aprehender los miedos y ansiedades propios de un periodo de crisis. En segundo lugar, la película plantea una idea visual de Apocalipsis que está vinculada con el imaginario catastrófico del 11S que trasladaron los medios de comunicación.

El atentado en el estadio de fútbol americano de Gotham, los rascacielos en llamas, la demolición de puentes, la presencia de tanques y fuerzas armadas en las calles, cazas militares sobrevolando la ciudad, la atmósfera cetrina y gris... Estas escenas de *La leyenda renace*, filmadas desde el aire y con planos generales, ponen de manifiesto la influencia de la mediatización de los atentados en el cine de ficción. Y en tercer lugar, nos invita a reflexionar sobre el auge de los populismos, de derechas y de izquierdas, que se produce en Europa y Estados Unidos al hilo de la crisis política y económica que sigue a la gran recesión de 2008.

2.4. La trilogía de Batman dirigida por Christopher Nolan, analizada en conjunto, incorpora y reelabora en su discurso narrativo algunos de los imaginarios cinematográficos más significativos de las crisis americanas precedentes (1929-1939 y 1967-1983). También aporta otros imaginarios genuinos, ligados a su contexto de producción, que permiten distinguir, desde el punto de vista de las narrativas de crisis, el periodo histórico post-11S de las dos etapas anteriores.

2.4.1. Las tres películas recogen y actualizan los arquetipos principales del cine negro de los años treinta y cuarenta. La triple corrupción judicial, policial y política, el gansterismo, la pobreza social y la intervención de un agente justiciero, elementos típicos de estas viejas producciones, cobran nueva vida en el marco de una aventura superheroica. El Batman de Nolan, una suerte de agente justiciero del siglo XXI, combate también contra una triple forma de corrupción que mancha las instituciones que teóricamente están llamadas a salvaguardar el orden en Gotham. Carmine Falcone, el Joker, Ra's al Ghul, El Espantapájaros, Bane y Miranda Tate, en el ámbito criminal; los agentes a sueldo de la mafia, en el ámbito policial; y los jueces, empresarios y políticos corrompidos por el dinero, en el ámbito legal y económico, son personajes que representan los arquetipos del *noir* en la ficción post-11S de Nolan.

2.4.2. La ciudad de Gotham, concebida como un microcosmos de problemáticas sociales, políticas y económicas, se constituye en metáfora urbana del escenario crítico que caracteriza la actualidad de Estados Unidos entre 2001 y 2016. En lo dramático, con la introducción de los arquetipos enunciados anteriormente. Y en lo formal, con el desarrollo de una retórica del pánico que refleja en cada película fenómenos y sucesos del momento presente. Dos ejemplos. En los tres filmes, el barrio marginal de los Narrows recuerda a los Hooverville de la Gran Depresión, como alegoría de las condiciones de vida de las clases más desfavorecidas. Y la puesta en escena de los ataques que perpetran los villanos principales de la saga –Ra's al Ghul, el Joker y Bane– parece inspirarse en la iconografía del terror que difundieron los medios de comunicación que cubrieron los atentados del 11S. En concreto, *La leyenda renace* muestra una ciudad en estado de sitio –como la Nueva York de aquella fatídica jornada– por la que circulan tropas armadas y cuyos edificios más importantes arden en llamas.

2.4.3. La construcción dramática de los personajes en las tres películas, y en concreto el retrato y la evolución psicológica de Batman, revelan el desarrollo de la realidad sociopolítica de Estados Unidos entre 2005 y 2012; también, en el ámbito autoral, la toma de postura de Nolan como testigo de los hechos. En *Batman Begins*, el hombre murciélago es un personaje torturado por un trauma –la muerte de sus padres, alegoría ficcional del 11S– que se debate entre dos conceptos opuestos de justicia: uno basado en la ley y otro en la venganza; la misma dicotomía pareció darse en el seno del parlamento y la sociedad americana. En *El caballero oscuro*, el personaje se enfrenta a

las consecuencias de saltarse las leyes –o peor, restringirlas– para luchar contra el Joker, un terrorista sin escrúpulos que puede interpretarse como un trasunto ficcional de Osama Bin Laden. Es una dramatización de los aspectos más discutibles de la ‘guerra contral el terror’ lanzada por el gobierno de Bush. Y en *La leyenda renace*, Batman trata de neutralizar una supuesta revolución popular de las clases más deprimidas contra las élites –el sistema establecido– de Gotham. El director parece evocar así el auge de los populismos y movimientos como Occupy Wall Street.

2.4.4. Las películas muestran a Batman como héroe redentor de una comunidad en crisis, que finalmente sale victorioso porque se mantiene fiel a unos ideales y valores de justicia y honradez que explican tanto su identidad como el pasado mítico de su ciudad. Esta visión de Batman lo emparenta con los héroes cotidianos de John Ford y Frank Capra, en la que es una actualización dramática del arquetipo de héroe de la Gran Depresión, que encuentra consuelo y alivio en la protección del hogar.

2.4.5. Cada villano de la saga encarna un tipo de amenaza propia del imaginario de crisis post-11S. Ra’s al Ghul simboliza el miedo y la inseguridad que parecieron instalarse en la sociedad americana tras los ataques terroristas. El Joker simboliza el terrorismo salafista de Osama Bin Laden; una nueva clase de intimidación que apela al terror como arma fundamental de ataque. Y Bane evoca el populismo antisistema –de izquierdas o derechas– que pretende manipular a las clases populares para imponer un régimen dictatorial. Tan fuerte es la identificación de los villanos con las inquietudes del escenario sociopolítico posterior al 11S en Estados Unidos, que es posible concluir que la saga refleja el contexto en que se produce cada film a través de los distintos tipos de amenaza que se ciernen sobre Gotham. Por eso Batman es el héroe por antonomasia de las crisis.

3. Esta tesis, en tercer lugar, pretendía determinar las claves de la pervivencia de un personaje mítico como Batman en el mundo contemporáneo, dada su presencia recurrente a lo largo de los últimos 75 años en medios tan heterogéneos como el cine, la televisión, el cómic y los videojuegos. De qué manera, en definitiva, encaja el arquetipo clásico de héroe, al que se le supone un discernimiento claro entre el bien y el mal, en un mundo ambiguo donde la justicia a menudo transgrede sus códigos éticos y morales. El estudio de la historia del personaje y su presentación en la saga de Batman invita a

concluir lo siguiente:

3.1. En la Grecia clásica, y en concreto según aprecia Platón en tres de sus más importantes Diálogos, el *Gorgias*, el *Fedón* y la *República*, se pensaba que un mito nunca debía sufrir cambios en su relato sustancial, pues en ese caso abandonaba la esfera deífica y perdía su carácter modélico. Es lo que hacen hoy con Batman dibujantes de cómic, directores de cine, desarrolladores de videojuegos e ilustradores de cuentos y novelas. Batman, como Aquiles en las distintas narraciones que glosan sus prestigios en la antigüedad, ha conocido variaciones argumentales, psicológicas y estéticas inherentes al correr del tiempo. Pero en lo importante, en lo nuclear de su psique heroica, jamás ha dejado de ser ese Batman que, como en aquel primer número de mayo de 1939, tras arrojarlo a un bidón de ácido, es capaz de espetar a un criminal: “Es el fin adecuado para los de tu clase” (Daniels, 2004: 45).

3.2. La historia del personaje de Batman, atendiendo tanto al contexto histórico de cada época como a la evolución temática y dramática de la serie en distintos medios de comunicación, permite concluir que este personaje ha evolucionado en sintonía con el signo político de los tiempos, pero también como figura trágica que describe un ciclo mítico similar al de los antiguos héroes griegos.

3.2.1. Desde un punto de vista contextual, el Batman de los años cuarenta, por ejemplo, es un firme defensor de la democracia y la libertad, combatiendo en las viñetas y en los seriales contra criminales nazis y japoneses que amenazan la seguridad de Estados. En la década de los ochenta, en plena descomposición de la política de bloques, los tebeos le muestran como un antihéroe salvaje y violento que cuestiona la ética de los políticos a los que presta sus habilidades. Y en los años posteriores al 11S, la saga de Nolan (2005-2012) le presenta como un héroe traumatizado que debe hacer frente al terrorismo, la corrupción, una crisis económica y una supuesta revolución social.

3.2.2. Como mito, y considerando sus casi 80 años de historia, Batman ha transitado el camino que ya horadaron Heracles, Jasón o Aquiles. Desde la forja del mito por parte de sus creadores, en una serie de historias prototípicas que

definen su carácter, sus atributos, sus primeras aventuras, a sus némesis y a sus compañeros de peripecias, hasta las interpretaciones posteriores de otros autores que añaden y/o modifican los moldes dramáticos del personaje. La trilogía de Christopher Nolan tiene el interés añadido de mostrar un ciclo mítico-trágico completo. El espectador asiste al nacimiento del mito y conoce sus primeras aventuras en *Batman Begins*; el personaje se aparta del molde heroico en *El caballero oscuro*, creyendo que el fin justifica los medios al intentar capturar al Joker; y, por fin, *La leyenda renace* relata el regreso triunfal y la muerte simbólica del héroe, lo que permite su reconocimiento entre los ciudadanos de Gotham como héroe santo. La figura de Batman, siempre trágica, se despoja de la máscara para vivir con su rostro.

3.3. Si el género superheroico es, como indican Lawrence y Jewett en *The Myth of the American Superhero*, una manifestación cultural del monomito (2002), entonces la trilogía de Nolan es una narración de sustrato mítico que pretenden cimentar el poder de los ideales sobre la realidad. Con una diferencia sobre los antiguos relatos que analizaron Joseph Campbell o Karl Kerényi. En la alegoría del universo post-11S de Batman, la verdad no pretende sustituirse por una historia fabulosa o mágica en la que los héroes son seres perfectos. Al contrario, a partir de unos personajes débiles y ambiguos, la trama busca el faro de unos principios nobles que guíen el comportamiento de las personas corrientes.

El mito de Batman representa, pues, la superioridad moral del idealismo sobre el pragmatismo. Se trata de volver a una situación de partida que se considera modélica, justa y esperanzadora. Ese ansia de regresar a la inocencia perdida es un sentimiento vinculado al 11S desde los discursos del propio presidente Bush hasta buena parte de los relatos cinematográficos de Hollywood que reflejan alegóricamente los principales miedos y ansiedades del momento. Pero también es un motivo ligado a la naturaleza intrínseca de los mitos que, como Batman, “van resonando por los textos y las épocas, y a sus antiguas figuras se les plantean nuevas cuestiones” (García Gual, 1996: 267). Esto es, cada tiempo histórico engendra su propia versión de Batman, y en la América

posterior a los atentados surge un héroe que proyecta su dimensión mítica hacia la reconquista del paraíso perdido bajo las cenizas del World Trade Center.

Bibliografía

Libros y capítulos de libro

ARENDDT, Hannah (1999) *Eichmann en Jerusalén: un estudio sobre la banalidad del mal*. Buenos Aires: Lumen.

BADIOU, Alain (2001) *Ethics: An Essay on the Understanding of Evil*. Londres: Verso.

BAINBRIDGE, Jason (2009) 'Worlds Within Worlds: The Role of Superheroes in the Marvel and DC Universes', en A. Ndalians (ed.) *The Contemporary Comic Book Superhero*. New York: Routledge.

BAHLMANN, Andrew R. (2016) *The Mythology of the Superhero*. Jefferson, Carolina del Norte: McFarland & Co.

BAUDRILLARD, Jean (2002) *The Spirit of Terrorism*. Londres: Verso.

BAXTER, John (2006) *Steven Spielberg: Biografía no autorizada*. Barcelona: T&B Editores.

BISKIND, Peter (2004) *Moteros tranquilos, toros salvajes*. Barcelona: Anagrama.

BLACK, Gregory D. (1999) *Hollywood censurado*. Madrid: Cambridge University Press.

BLOUNT Jr., Roy (2010) *Hail Hail Euphoria!: Presenting the Marx Brothers in Duck Soup, the Greatest War Movie Ever Made*. Nueva York: HarperCollins.

BOGGS, Carl y POLLARD, Tom (2003) *A World in Chaos: Social Crisis and the Rise Of Postmodern Cinema*. Lanham, Maryland: Rowman & Littlefield.

BONANNO, George A. (2009) *The Other Side of Sadness: What the New Science of Bereavement Tells Us About Life After a Loss*. Nueva York: Basic Books.

BONED PURKISS, Francisco Javier (2001) 'La arquitectura en las películas de

- superhéroes: del espacio expresionista a la ciudad funcional’, en S. Robles Ávila (coord.) *Les damos un repaso a los superhéroes. Un estudio multidisciplinar*. Salamanca: Comunicación Social Ediciones y Publicaciones.
- BONGAR, Bruce (2007) ‘The Psychology of Terrorism: Defining the Need and Describing the Goals’, en B. Bongar et al. (eds.) *Psychology of Terrorism*. Oxford: Oxford University Press.
- BORDWELL, David, STAIGER, Janet y THOMPSON Kristin (1997) *El cine clásico de Hollywood*. Estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960. Barcelona: Paidós.
- BOYLE, Kirk y MROZOWSKI, Daniel (eds., 2013) *The Great Recession in Fiction, Film, and Television. Twenty-First-Century Bust Culture*. Lanham, Maryland: Lexington Books.
- BREUER, William B. (1995) *J. Edgar Hoover and his G-Men*. Westport: Greenwood Publishing Group.
- BROOKER, Will (2013) *Batman Unmasked: Analyzing a Cultural Icon*. Nueva York: Bloomsbury.
- (2012) *Hunting the Dark Knight: Twenty-First Century Batman*. Londres y Nueva York: I.B. Tauris & Co.
- CAMPBELL, Joseph (2006) *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*. México: Fondo de Cultura Económica.
- CAPRA, Frank (2000) *El nombre delante del título*. Madrid: T&B Editores.
- CARUTH, Cathy (2010) *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*. Baltimore, Maryland: The John Hopkins University Press.
- (1995) *Trauma: Explorations in Memory*. Baltimore, Maryland: The John Hopkins University Press.
- CHAUDHARY, Zahid (2013) *The Dark Knight and the Post-9/11 Death Wish*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

- CHION, Michel (2004) *La voz en el cine*. Madrid: Cátedra.
- COMA, Javier y GUBERN, Román (2005) *Diccionario de la caza de brujas: las listas negras en Hollywood*. Barcelona: Inédita Editores.
- CONRAD, Mark T. (ed., 2006) *The Philosophy of Neo-Noir*. Lexington: University Press of Kentucky.
- COYNE, Michael (2008) *Hollywood Goes to Washington: American Politics on Screen*. Londres: Reaktion Books.
- CROLEY, Herbert David (2007) *The Promise of American Life*. Minneapolis: Filiquarin Publishing.
- CUNNINGHAM, Douglas A. y NELSON, Cunningham y John C. Nelson (eds., 2016) *A Companion to the War Film*. Oxford: Wiley-Blackwell.
- DANIELS, Les (2004) *Batman. The Complete History*. Nueva York: Chronicle Books.
- DEGROOT, Gerard (2015) *Selling Ronald Reagan: The Emergence of a President*. Londres y Nueva York: I.B. Tauris & Co.
- DETORA, Lisa M. (ed., 2009) *Heroes of Film, Comics, and American Culture. Essays on Real and Fictional Defenders of Home*. Jefferson, Carolina del Norte: McFarland & Co.
- DICKENS, Charles (2012) *Historia de dos ciudades*. Barcelona: Alba Editorial.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (2004) *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*. Barcelona: Paidós.
- DIXON, Wheeler Winston (ed., 2004) *Film and Television After 9/11*. Carbondale, Illinois: Southern Illinois University Press.
- (2016) *Hollywood in Crisis or: The Collapse of the Real*. Londres: Palgrave MacMillan.
- DURAND, Kevin K. y LEIGH, Mary K. (eds., 2011) *Riddle Me This, Batman! Essays on the Universe of the Dark Knight*. Jefferson, Carolina del Norte:

McFarland and Co.

- DURHAM, Robert B. (2015) *Declassified Black Projects*. Nueva York: Lulu.com.
- EAGLETON, Terry (2014) *Sobre el mal*. Barcelona: Planeta.
- ECO, Umberto (2011) *Apocalípticos e integrados*. Barcelona: Mondadori.
- EURY, Michael (2005) *The Justice League Companion*. San Diego: TwoMorrows Publishing.
- EVERETT, William A. (2011) *The Musical: A Research and Information Guide*. Londres y Nueva York: Routledge.
- FALUDI, Susan (2007) *The Terror Dream: Fear and Fantasy in Post-9/11 America*. Nueva York: Henri Holt & Company.
- FEIGE, Kevin (2016) 'Marvel Studios', en J. A. Squire (ed.) *The Movie Business Book*. Nueva York: Routledge.
- FERRO, Marc (2008): *El cine, una visión de la historia*. Madrid: Akal
- (1980) *Cine e historia*. Barcelona: Gustavo Gili.
- FLYNN, John L. (2005) *War of the Worlds: From Wells to Spielberg*. Owing Mills, Maryland: Galactic Books.
- GARCÍA GUAL, Carlos (1996) *Mitos, viajes, héroes*. México: Fondo de Cultura Económica.
- GARCÍA-MAINAR, Luis M. (2016) *The Introspective Realist Crime Film*. Londres: Pallgrave MacMillan.
- GIBBONS, Francis M. (2003) *Jack Anderson. Mormon Crusader in Gomorrah*. Lincoln, Nebraska: Writers Club Press.
- GODWIN, Jack (2009) *Clintonomics: How Bill Clinton Reengineered the Reagan Revolution*. Nueva York: Amacom.
- GOLD, Susan Dudley (2004) *The Pentagon Papers: National Security or the Right to Know*. Nueva York: Marshall Cavendish.

- GOMERY, Douglas (2005) *The Hollywood Studio System: A History*. Londres: British Film Institute.
- GORDON, Andrew (2008) *Empire of Dreams: The Science Fiction and Fantasy Films of Steven Spielberg*. Lanham, Maryland: Rowman & Littlefield.
- GRANT, Barry Keith (ed., 2013) *John Ford's Stagecoach*. Cambridge: Cambridge University Press.
- GRAY II, Richard J. y KAKLAMANIDOU, Betty (eds., 2011) *The 21st Century Superhero: Essays on Gender, Genre and Globalization on Film*. Jefferson, Carolina del Norte: McFarland & Co.
- GREENBERGER, Robert (2008) *The Essential Batman Encyclopedia*. Nueva York: Del Rey/DC/Ballantine Books.
- (2005) *Will Eisner*. Nueva York: The Rosen Publishing Group.
- GUBERN, Román (2002) *Máscaras de la ficción*. Barcelona: Anagrama.
- HARLAN, Jan y STRUTHERS, Jane M. (2009) *A.I. Artificial Intelligence: From Stanley Kubrick to Steven Spielberg*. Londres: Thames & Hudson.
- HART, David M. (2009) ‘Batman's Confrontation with Death, Angst, and Freedom’, en M. D. White y R. Arp (eds.) *Batman and Philosophy. The Dark Knight of the Soul*. Nueva York: Wiley-Blackwell.
- HEIDEGGER, Martin (2006) *La fenomenología del espíritu de Hegel*. Madrid: Alianza.
- HENDERSHOT, Cyndy (1999) *Paranoia, the Bomb, and 1950s Science Fiction Films*. Nueva York: Bowling Green State University Popular Press.
- JACKSON, Kathi (2007) *Steven Spielberg: A Biography*. Westport, Connecticut: Greenwood Publishing.
- JEWELL, Richard (2007) *The Golden Age of Cinema: Hollywood, 1929-1945*. Hoboken, Nueva Jersey: Blackwell.
- JOBES, Gertrude (1966) *Motion Picture Empire*. Hamden, Connecticut: Archon

Books.

- JUNG, Carl Gustav (2009) *El hombre y sus símbolos*. Barcelona: Paidós.
- (2009) *Arquetipos e inconsciente colectivo*. Barcelona: Paidós.
- KANE, Bob y ANDRAE, Tom (1989) *Batman and Me*. Nueva York: Eclipse Books.
- KAPLAN, E. Ann (1998) *Women in Film Noir*. Londres: British Film Institute.
- KASSON, John F (2014) *The Girl Who Fought the Great Depression: Shirley Temple and the 1930s America*. Nueva York: W. W. Norton & Company.
- KAUFMAN, Scott (2008) *Plans Unraveled: The Foreign Policy of the Carter Administration*. Dekalb, Illinois: Northern Illinois University Press.
- KELLNER, Douglas (2010) *Cinema Wars: Hollywood Film and Politics in the Bush-Cheney Era*. Oxford: Wiley-Blackwell.
- (2005) *Media Spectacle and the Crisis of Democracy*. Boulder, Colorado: Paradigm Press.
- (2003) *Media Culture: Cultural Studies, Identity and Politics Between the Modern and the Postmodern*. Londres y Nueva York: Routledge.
- KENDRICK, James (2014) *Darkness in the Bliss-Out: A Reconsideration of the Films of Steven Spielberg*. Nueva York: Bloomsbury.
- KENISTON, Ann y FOLLANSBEE QUINN, Jeanne (eds., 2013) *Literature After 9/11*. Nueva York: Routledge.
- KERENYI, Karl (2009) *Los héroes griegos*. Girona: Atalanta.
- KERNER, Aaron Michael (2015) *Torture Porn in the Wake of 9/11: Horror, Exploitation, and the Cinema of Sensation*. New Brunswick, Nueva Jersey: Rutgers University Press.
- KIMMEL, Daniel M (2013) ‘The Batman We Deserve’, en D. O’Neill (ed.) *Batman Unauthorized. Vigilantes, Jokers and Heroes in Gotham City*. Dallas: BenBella Books.

- KIRMAYER, Laurence J., LEMELSON, Robert y BARAD, Mark (2008) *Understanding Trauma: Integrating Biological, Clinical, and Cultural Perspectives*. Cambridge, Massachusetts: Cambridge University Press.
- KIRSHNER, Jonathan (2012) *Hollywood's Last Golden Age: Politics, Society, and the Seventies Film in America*. Ithaca, Nueva York: Cornell University Press.
- KLEIN, Aaron J. (2007) *Striking Back: The 1972 Munich Olympics Massacre and Israel's Deadly Response*. Nueva York: Random House.
- KOPPEL, Clayton R. y BLACK, Gregory D. (2000) *Hollywood Goes to War: Patriotism, Movies and the Second World War. From 'Ninotchka' to 'Mrs. Miniver'*. Londres: I.B. Tauris & Co.
- KORNBLUH, Peter (2004) *Pinochet: Los archivos secretos*. Barcelona: Planeta.
- KRACAUER, Siegfried (1995) *De Caligari a Hitler: Una historia psicológica del cine alemán*. Barcelona: Paidós.
- KRÄMER, Peter (2005) *The New Hollywood: From Bonnie and Clyde to Star Wars*. Londres y Nueva York. Wallflower.
- KÜBLER-ROSS, Elisabeth (2000) *Sobre la muerte y los moribundos*. Barcelona: Grijalbo Mondadori.
- LANDY, Marcia (2004) 'America Under Attack: Pearl Harbor, 9/11, and History in the Media', en W. W. Dixon (ed.) *Film and Television After 9/11*. Carbondale, Illinois: Southern Illinois University Press.
- LANGLEY, Travis (2012) *Batman and Psychology. A Dark and Stormy Knight*. Nueva York: Wiley.
- LAWRENCE, Bruce (ed., 2007) *Mensajes al mundo. Los manifiestos de Osama bin Laden*. Madrid: Foca.
- LAWRENCE, John Shelton y JEWETT, Robert (2002) *The Myth of the American Superhero*. Nueva York: Wm. B. Eerdmans Publishing.
- LEUCHTENBURG, William E. (2009) *Franklin Delano Roosevelt and The New*

- Deal, 1932-1940*. Nueva York: HarperCollins.
- LEVINSON, Julie (2012) *The American Success Myth on Film*. Londres: Palgrave MacMillan.
- LEVITZ, Paul (2010) *75 Years of DC Comics: The Art of Modern Mythmaking*. Colonia: Taschen.
- MAY, Lary (2002) *The Big Tomorrow: Hollywood and the Politics of the American Way*. Chicago: The University of Chicago Press.
- McBRIDE, Joseph (2012) *Steven Spielberg: A Biography*. Londres: Faber & Faber.
- McENIRY, Matthew J., PEASLEE Robert Moses y WEINER, Robert G. (eds., 2016) *Marvel Comics into Film. Essays on Adaptations Since the 1940s*. Jefferson, Carolina del Norte: McFarland & Co.
- McGOWAN, Todd (2012) *The Fictional Christopher Nolan*. Austin: University of Texas Press.
- McNULTY, Thomas (2011) *Errol Flynn, The Life and Career*. Jefferson, Carolina del Norte: McFarland & Co.
- MILKIS, Sidney M. y MILEUR, Jerome M. (eds., 2005) *The Great Society and the High Tide of Liberalism*. Amherst y Boston: University of Massachusetts Press.
- MORRIS, Nigel (2007) *The Cinema of Steven Spielberg: Empire of Light*. Londres: Wallflower Press.
- MUSCIO, Giuliana (1997) *Hollywood's New Deal*. Philadelphia: Temple University Press.
- NYBERG, Amy Kiste (1994) *Seal of Approval. The Origins and History of the Comics Code*. Jackson, Mississippi: University Press of Mississippi.
- O'BRIEN, Geoffrey (1997) *Hardboiled America. Lurid Paperbacks and the Masters of Noir*. Nueva York: Perseus Books.
- PALMER, William J. (1995) *The Films of the Eighties: A Social History*.

Carbondale, Illinois: Southern Illinois University Press.

PEARSON, Roberta E. y URRICHIO, William (1991) *The Many Lives of the Batman: Critical Approaches to a Superhero and his Media*. Londres y Nueva York: Routledge.

PEARSON, Roberta E., URRICHIO, William y BROOKER, Will (2015) *Many More Lives of the Batman*. Londres: British Film Institute.

PEPPIAT, Michael (2012) Francis Bacon: Anatomy of an Enigma. Londres: Constable & Robinson.

POLLARD, Tom (2015) *Hollywood 9/11: Superheroes, Supervillains, and Super Disasters*. Londres y Nueva York: Routledge.

PORST, Jennifer (2015) 'The Preservation of Competition: Hollywood and Antitrust Law', en P. MacDonald, E. Carman, E. Hoyt y P. Drake (eds.) *Hollywood and the Law*. Nueva York: Palgrave MacMillan.

POSNER, Richard A. (2009) *An Affair of State: The Investigation, Impeachment, and Trial of President Clinton*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.

REHLING, Nicola (2010) *Extra-Ordinary Men: White Heterosexual Masculinity and Contemporary Popular Cinema*. Lanham, Maryland: Lexington Books.

RODRÍGUEZ MATEOS, Araceli (2013) 'Cinema and Social Trauma after Terrorist Attacks: The Spectatorship Perception. Approaching the Spanish Case', en B. Brown (ed.) *Manifestations of Social Fear and Terror*, Oxford: Inter-Disciplinary Press.

RODRÍGUEZ MATEOS, Araceli y ÁLVAREZ GÓMEZ, Raúl (2016): 'Robert Redford. Agitador de conciencias', en A. Sánchez-Escalonilla, y A. Rodríguez Mateos (eds.) *Hollywood y el ocaso del American Dream. Siete visiones independientes*. Madrid: Síntesis.

ROOS, Steven J (2002) *Movies and American Society*. Nueva York: Wiley-Blackwell.

- RUSCH, Kristine Kathryn (2013) 'Batman in the Real World', en D. O'Neill (ed.) *Batman Unauthorized. Vigilantes, Jokers and Heroes in Gotham City*. Dallas: BenBella Books.
- RUSCHMANN, Paul (2008) *The War on Terror*. Nueva York: Infobase Publishing.
- RYAN, Michael y KELLNER, Douglas (1990) *Camera Politica. The Politics and Ideology in Contemporary Hollywood Films*. Bloomington: Indiana University Press.
- SÁNCHEZ-ESCALONILLA, Antonio (2004) *Steven Spielberg: entre Ulises y Peter Pan*. Madrid: CIE Inversiones Editoriales Dossat.
- (2002) *Guion de aventura y forja del héroe*. Barcelona: Ariel.
- SANTROCK, John.W. (2001) *A Topical Approach to Life-Span Development*. Londres: McGraw-Hill.
- SAUNDERS, Ben (2011) *Do the Gods Wear Capes?: Spirituality, Fantasy, and Superheroes*. Londres: A&C Black.
- SCHIER, Steven E. (ed., 2016) *Debating the Obama Presidency*. Lanham: Rowman & Littlefield.
- SCHINDLER, Colin (1996) *Hollywood in Crisis. Cinema and American Society 1929-1939*. Londres y Nueva York: Routledge.
- SCHLESINGER Jr., Arthur M. (2003) *The Coming of the New Deal: 1933-1935*. Boston: Houghton Mifflin Harcourt.
- SCOTT, Walter Sir (2014) *Ivanhoe*. Barcelona: Mondadori.
- SEIDMAN, David (2013) 'Batman, the Failure', en D. O'Neill (ed.) *Batman Unauthorized. Vigilantes, Jokers and Heroes in Gotham City*. Dallas: BenBella Books.
- SKAL, David J. (2008) *Monster Show: Una historia cultural del horror*. Madrid: Valdemar.
- SKLAR, Robert (2012) 'El cine de los ochenta', en G. P. Brunetta (dir.) *Historia*

mundial del cine I: Estados Unidos. II. Madrid: Akal

SMITH, Jason Scott (2014) *A Concise History of the New Deal*. Cambridge: Cambridge University Press.

SONTAG, Susan (2003) *Ante el dolor de los demás*. Madrid: Alfaguara.

SORLIN, Pierre (1996) *Cines europeos, sociedades europeas 1939-1990*. Barcelona: Paidós.

–(1992) *Sociología del cine: la apertura para la historia de mañana*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.

SPETH, James Gustave (2008) *The Bridge at the Edge of the World: Capitalism, the Environment, and Crossing from Crisis to Sustainability*. New Haven, Connecticut: Yale University Press.

STEAD, Peter (2013) *Film and the Working Class: The Feature Film in British and American Society*. Londres y Nueva York: Routledge.

TASKER, Yvonne (2015) *The Hollywood Action and Adventure Film*. Oxford: Wiley-Blackwell.

TATE, Chuck (2008) ‘Appetite for Destruction’, en R. S. Rosenberg y J. Canzoneri (eds.) *The Psychology of Superheroes: An Unauthorized Exploration*, Dallas: BenBella Books.

TELOTTE, J.P. (2002) *El cine de ciencia ficción*. Madrid: Cambridge University Press.

THOMPSON, Kristin (1999) *Storytelling in the New Hollywood: Understanding Classical Narrative Technique*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.

TUBERT, Silvia (2000) *Sigmund Freud: fundamentos del psicoanálisis*. Madrid: EDAF.

UPTON, Bryn (2014) *Hollywood and the End of the Cold War: Signs of Cinematic Change*. Lanham, Maryland: Rowman & Littlefield.

- WAINER, Alex M. (2014) *Soul of the Dark Knight. Batman as Mythic Figure in Comic and Film*. Jefferson, Carolina del Norte: McFarland & Co.
- WALKER, Kaylin (2012) *The Existentialism Behind Nolan's Batman*, tesis doctoral presentada en el College of Arts and Sciences de Boston College.
- WALLER, James (2007) *Becoming Evil: How Ordinary People Commit Genocide and Mass Killing* Oxford: Oxford University Press.
- WASSER, Frederick (2013) *Steven Spielberg's America*. Nueva York: John Wiley & Sons.
- WESTWELL, Guy (2015) 'In Country: Narrating the Iraq War in Contemporary US Cinema', en R. A. Rosenstone y C. Parvulescu (eds.) *A Companion to the Historical Film*. Nueva York: Wiley-Blackwell.
- WHITE, Mark D. y ARP, Robert (eds., 2009) *Batman and Philosophy: The Dark Knight of the Soul*. Nueva York: Wiley-Blackwell.
- ZELDEN, Charles L. (2008) *Bush V. Gore: Exposing the Hidden Crisis in American Democracy*. Lawrence, Kansas: University Press of Kansas.
- ZIMBARDO, Philip (2008) *El efecto Lucifer: el porqué de la maldad*. Barcelona: Paidós.
- ZIZEK, Slavoj (2015) *Bienvenidos al desierto de lo real*. Barcelona: Akal.
- (2012) *Viviendo en el final de los tiempos*. Barcelona: Akal.
- (2011) *El acoso de las fantasías*. Barcelona: Akal
- (2011) *En defensa de las causas perdidas*. Barcelona: Akal.

Artículos en revistas académicas

- BERTHOMIEU, Pierre (2008) 'De Ground Zero a Pandora', *Positif*, 588: 100-105.
- BORDOLOI, Mridul (2012) 'Re-packaging Disaster Post 9/11 and Christopher Nolan. The Dark Knight Trilogy', *Journal of Creative Communications*, 7

(1-2): 87-100.

DUPONT, Nathalie (2011) 'Hollywood Adaptations of Comic Books in a Post-9/11 Context: The Economic and Cultural Factors', *Transatlantica*, 2: 2-17.

FEBLOWITZ, Joshua (2009) 'The Hero We Create: 9/11 & The Reinvention of Batman', *Inquiries Journal*, 1 (12).
<http://www.inquiriesjournal.com/articles/104/the-hero-we-create-911-the-reinvention-of-batman> Consultado el 3 de octubre de 2016.

FISHER, Mark y WHITE, Rob (2012) 'The Politics of The Dark Knight Rises: A discussion', *Film Quarterly*, 66: 1.
<http://www.filmquarterly.org/?s=FISHER%2C+Mark+&submit=Search>
Consultado el 5 de diciembre de 2016.

GILMORE, James (2013) 'Absolute Anxiety Test: Urban Wreckage in The Dark Knight Rises', *MediaScape*.
http://www.tft.ucla.edu/mediascape/Fall2013_TheDarkKnightRises.html
Consultado el 31 de marzo de 2016.

GOMBEAUD, Adrien (2009) 'Batman Folies', *Positif*, 581/582: 58-60.

GONZÁLEZ REQUENA, Jesús (2002) '11 de septiembre: escenarios de la postmodernidad', *Trama y Fondo. Lectura y teoría del texto*, 12: 7-18.

HOLMES, Brent (2013) 'Why They Wear the Mask: The Mouthpieces of Nolan's Batman Trilogy', *Kino*, 4 (1).

KINKLE, Jeff y TOSCANO, ALberto (2011) 'Filming the Crisis: A Survey', *Film Quarterly*, 65 (1): 39-52.

LOSHITZKY, Yosefa (2011) 'The Post-Holocaust Jew in the Age of "The War on Terror": Steven Spielberg's Munich', *Journal of Palestine Studies*, 40 (2): 77-87.

MATRAY, James I. (2002) 'Black Hawk Down', *Journal of American History*, 89 (3): 1176-1177.

MCCALLISTER, Matthew P. (2009) 'Blockbusters Meets Superhero Comic, or Art

- House Meets Graphic Novel?', *Journal of Popular Film and Television*, 3: 108-114.
- MEISSNER, Miriam (2012) 'Portraying the Global Financial Crisis: Myth, Aesthetics, and the City', *European Journal of Media Studies*, 1(1): 98-125.
- PIZZELLO, Stephen (2005) 'Batman takes Wing', *American Cinematographer*, 6: 36-59.
- RODRÍGUEZ MATEOS, Araceli y SÁNCHEZ-ESCALONILLA, Antonio (2014) 'The Depiction of the U.S. President in Apocalyptic Cinema', *LIT: Literature Interpretation Theory*, 25 (4): 334-358.
- ROSS, Steven J. (2001) 'American Workers, American Movies: Historiography and Methodology', *International Labor and Working Class History*, 59: 81-105.
- SÁNCHEZ-ESCALONILLA, Antonio (2012) 'Evolución de la imagen del presidente de Estados Unidos en el cine de estereotipos apocalípticos. De Bill Clinton a Barack Obama', *Área Abierta*, 33: 1-16.
- (2010) 'Hollywood and the Rhetoric of Panic: the Popular Genres of Action and Fantasy in the Wake of the 9/11 Attacks', *Journal of Popular Film and Television*, 38 (1): 10-20.
- (2013) 'Indiewood y las narrativas de la crisis. La vigencia del arquetipo doméstico del New Deal', *L'Atalante*, 16: 70-78
- SÁNCHEZ-ESCALONILLA, Antonio y RODRÍGUEZ MATEOS, Araceli (2016) 'Recovery of the US president character in Hollywood film during Barack Obama's terms', *Cogent Arts & Humanities*, 3 (1): 1-13.
- SELCER, Richard F. (1990) 'Home Sweet Movies', *Journal of Popular Film & Television*, 18 (2): 52-63.
- STRICKER, Frank (1990) 'Repressing the Working Class: Individualism and the Masses in Frank Capra's Films', *Labor History*, 31: 455-469.
- TYREE, J.M. (2009) 'American Heroes', *Film Quarterly*, 62 (3): 28-34.

VEIGA, Juan Facundo (2010) 'Redacted. La verdad os hará libres', *FRAME*, 6: 29-45.

WILZ, Kelly (2010) 'Rehumanization through Reflective Oscillation in *Jarhead*', *Rhetoric and Public Affairs*, 13 (4): 581-611.

Sitios web consultados

BRILEY, Ron (2008) 'The Dark Knight: An Allegory of America in the Age of Bush?', *History News Network*, 25 de agosto de 2008. <http://historynewsnetwork.org/article/53504> Consultado el 14 de enero de 2016.

BROWN, David (2009) 'Batman: Arkham Asylum', *Edge*, 205. <http://www.gamesradar.com/batman-arkham-asylum-10/> Consultado el 8 de enero de 2015.

EBERT, Roger (2008) 'Critica de The Dark Knight', www.rogerebert.com, 16 de julio de 2008. <http://www.rogerebert.com/reviews/the-dark-knight-2008> Consultado el 12 de enero de 2016.

CARNAGEY, Nicholas L. y ANDERSON, Craig A. (2007) 'Changes in Attitudes Towards War and Violence After September 11, 2001', *Aggressive Behaviour* 33: 118-129. <http://public.psych.iastate.edu/caa/abstracts/2005-2009/07CA.pdf> Consultado el 25 de noviembre de 2015.

FEINBERG, Scott (2015) 'Entrevista a Christopher Nolan', *The Hollywood Reporter*, 3 de enero de 2015. <http://www.hollywoodreporter.com/race/christopher-nolan-interstellar-critics-making-760897>. Consultado el 12 de enero de 2016.

FONT, Marti (2008) 'Sarkozy propone refundar sobre bases éticas el capitalismo', *El País*, 26 de septiembre de 2008. http://elpais.com/diario/2008/09/26/internacional/1222380007_850215.html Consultado el 14 de febrero de 2016.

- FOUNDAS, Scott (2012) 'Entrevista a Christopher Nolan', *Film Comment*, 28 de noviembre de 2012. <http://www.filmcomment.com/article/cinematic-faith-christopher-nolan-scott-foundas/> Consultado el 8 de enero de 2016.
- FROSH, Dan y JOHNSON, Kirk (2012) 'Gunman Kills 12 in Colorado, Reviving Gun Debate', *The New York Times*, 20 de julio de 2012. <http://www.nytimes.com/2012/07/21/us/shooting-at-colorado-theater-showing-batman-movie.html> Consultado el 21 de febrero de 2015.
- GOLUB, Eric (2012) 'George W. Batman: The Dark Knight Rises Against Occupy Wall Street', *The Washington Times*, 7 de agosto de 2012. <http://occupyilluminati.com/george-w-batman-the-dark-knight-rises-against-occupy-wall-street/> Consultado el 12 de enero de 2016.
- GOSSE Van y POWER, Margaret (2009) *The Bush-Cheney Years: A Historians against the war Roundtable at the American Historical Association Annual Meeting*. Nueva York: New York University Press. <https://www.historiansagainstawar.org/resources/bush-cheney.pdf>
- HECHINGER, Paul (2012) 'Entrevista a Christopher Nolan', *BBC America*, 4 de diciembre de 2012. <http://www.bbcamerica.com/anglophenia/2012/12/dark-knight-director-christopher-nolan-discusses-keeping-batman-real> Consultado el 10 de enero de 2016.
- HUGHES, Mark (2015) 'Entrevista con Christopher Nolan', *Forbes*, 30 de julio de 2015. <http://www.forbes.com/sites/markhughes/2015/07/30/exclusive-christopher-nolan-talks-batman-begins-10th-anniversary/2/#acdd6a77aeb8>. Consultado el 10 de enero de 2016.
- JOLIN, Dan (2012) 'Entrevista con Christopher Nolan', *Empire*, 8 de julio de 2012. <http://www.empireonline.com/movies/features/heath-ledger-joker/> Consultado el 8 de enero de 2016.
- JONES, Jeffrey M. (2003) 'Sept. 11 Effects, Though Largely Faded, Persist', Gallup, 9 de septiembre de 2003. <http://www.gallup.com/poll/9208/sept-effects-though-largely-faded-persist.aspx> Consultado el 25 de octubre de

2016.

KANFER, Stefan (2006) 'Spielberg's Mendacious Munich', *Books and Culture*, 10 de enero de 2006. <http://www.city-journal.org/html/spielberg%E2%80%99s-mendacious-munich-9401.html> Consultado el 14 de enero de 2016.

KARTHICK, R.M. (2012) 'The Dark Knight Rises as a Fascist?', *CounterCurrents*, 21 de julio de 2012. <http://www.countercurrents.org/karthick210712.htm> Consultado el 11 de enero de 2016.

KAVLAN, Andrew (2008) 'What Bush and Batman had in Common', *Wall Street Journal*, 25 de julio de 2008. <http://www.wsj.com/articles/SB121694247343482821> Consultado el 14 de enero de 2016.

KIT, Borys 'Entrevista con Frank Miller' (2016), *The Hollywood Reporter*, 3 de marzo de 2016. <http://www.hollywoodreporter.com/heat-vision/a-rare-interview-frank-miller-871654> Consultado el 15 de junio de 2016.

LESNICK, Silas (2012) 'Entrevista a Christopher Nolan', *Comingsoon.net*, 8 de julio de 2012. <http://www.comingsoon.net/movies/news/92305-christopher-nolan-on-the-dark-knight-rises-literary-inspiration> Consultado el 8 de enero de 2016.

McGOWAN, Todd (2012) 'Should the Dark Knight Have Risen?', *Jump Cut*, 54. <https://www.ejumpcut.org/archive/jc54.2012/McGowanDarkKnight/index.html> Consultado el 5 de diciembre de 2016.

MASLIN, Janet (1999) 'Think Again Before Borrowing a Cup of Sugar', *The New York Times*, 9 de julio de 1999. <http://www.nytimes.com/movie/review?res=9C0DE0DF143CF93AA35754C0A96F958260> Consultado el 24 de febrero de 2015.

MURPHY, Cullen y PURDUM, Todd S. 'Farewell to All That: An Oral History of the Bush White House', *Vanity Fair*, febrero de 2009. <http://www.vanityfair.com/news/2009/02/bush-oral-history200902> Consultado el 7 de marzo de 2015.

- MURRAY, Rebecca (2008) 'Entrevista a Christopher Nolan', *About Entertainment*, 17 de julio de 2008. <http://movies.about.com/od/thedarkknight/a/darkknight70408.htm> Consultado el 8 de enero de 2016.
- SCIRETTA, Peter (2008) 'Entrevista con Christopher Nolan', *Film*, 17 de julio de 2008. <http://www.slashfilm.com/interview-christopher-nolan/> Consultado el 12 de enero de 2016.
- THOMPSON, Carolyn 'McVeigh Remorseless About Bombing', Associated Press, 29 de marzo de 2001. <http://www.apnewsarchive.com/2001/Book-McVeigh-Remorseless-About-Bomb/id-a97b94793bc517d60473c19871391c3c> Consultado el 5 de febrero de 2015.
- WAKEMAN, Gregory (2015) 'Entrevista con Joel Schumacher', *Cinemablend*, 14 de enero de 2015. <http://www.cinemablend.com/new/Darren-Aronofsky-Asked-Joel-Schumacher-Advice-He-Was-Making-Batman-Year-One-27198.html> Consultado el 12 de enero de 2016.
- WEINTRAUB, Steve 'Entrevista a Christopher Nolan' (2008), *Collider*, 20 de julio de 2008. <http://collider.com/christopher-nolan-interview-the-dark-knight/> Consultado el 10 de enero de 2016.
- ZIZEK, Slavoj (2016) 'Después del fin de la historia', *El País*, 29 de octubre de 2016. http://cultura.elpais.com/cultura/2016/10/20/babelia/1476976602_505346.html Consultado el 1 de noviembre de 2016.
- 'Revenge of Global Finance' (2005), *In These Times*, 21 de mayo de 2005. <http://inthesetimes.com/article/2122/> Consultado el 13 de febrero de 2016.
- (1995) 'Courage Under Fire' (2008), *Variety*, 31 de diciembre de 1995. <http://variety.com/1995/film/reviews/courage-under-fire-1200444775/> Consultado el 2 de noviembre de 2015.

Anexos

Anexo I. Películas y series de televisión

Las producciones cinematográficas y televisivas consultadas para la realización de la presente tesis proceden de tres ámbitos: los fondos propios del autor, el catálogo audiovisual de la biblioteca de la Facultad de Ciencias de la Información (UCM), el catálogo audiovisual de la biblioteca de la Universidad Rey Juan Carlos (Campus de Fuenlabrada) y los fondos de las plataformas digitales Netflix y Filmin.

Narrativas de la crisis en Hollywood entre 1929 y 1939

- *Soy un fugitivo (I Am a Fugitive From a Chain Gang, Mervyn LeRoy, 1932)*
- *Hampa dorada (Little Caesar, Mervyn LeRoy, 1931)*
- *El enemigo público (The Public Enemy, William A. Wellman, 1931)*
- *Scarface, el terror del hampa (Scarface, Howard Hawks y Richard Rosson, 1932)*
- *Quick Millions (Quick Millions, Rowland Brown, 1931)*
- *Dos segundos (Two Seconds, Mervyn LeRoy, 1932)*
- *La Venus rubia (Blonde Venus, Josef von Sternberg, 1932)*
- *Susan Lenox (Susan Lenox, Robert Z. Leonard, 1931)*
- *Amor en venta (Possessed, Clarence Brown, 1931)*
- *The Washington Masquerade (The Washington Masquerade, Charles Brabin, 1932)*
- *Washington Merry-Go-Round (Washington Merry-Go-Round, James Cruze, 1932)*
- *El acusador de sí mismo (For the Defense, John Cromwell, 1930)*
- *Hombre de leyes (Lawyer Man, William Dieterle, 1932)*
- *The Mouthpiece (The Mouthpiece, James Flood y Elliott Nugent, 1932)*
- *Attorney for the Defense (Attorney for the Defense, Irving Cummings, 1932)*
- *El abogado (Counsellor at Law, William Wyler, 1933)*

- *Un gran reportaje* (*The Front Page*, Lewis Milestone, 1931)
- *Con faldas y a lo loco* (*Some Like it Hot*, Billy Wilder, 1959)
- *Sed de escándalo* (*Five Star Final*, Mervyn LeRoy, 1931)
- *Un reportaje sensacional* (*Scandal Sheet*, John Cromwell, 1931)
- *La muchacha reportera* (*Final Edition*, Howard Higgin, 1931)
- *Mercado de escándalos* (*Scandal for Sale*, Russell Mack, 1932)
- *Si yo tuviera un millón* (*If a Had a Million*, VV.AA., 1932)
- *La diligencia* (*Stagecoach*, John Ford, 1939)
- *El joven Lincoln* (*Young Mr. Lincoln*, John Ford, 1939)
- *Las uvas de la ira* (*The Grapes of Wrath*, John Ford, 1940)
- *Milicias de paz* (*The Texas Rangers*, King Vidor, 1936)
- *Buffalo Bill* (*The Plainsman*, Cecil B. DeMille, 1936)
- *Dodge, ciudad sin ley* (*Dodge City*, Michael Curtiz, 1938)
- *Sopa de ganso* (*Duck Soup*, Leo McCarey, 1933)
- *La jaula de oro* (*Platinum Blonde*, Frank Capra, 1931)
- *La locura del dólar* (*American Madness*, Frank Capra, 1932)
- *Sucedió una noche* (*It Happened On Night*, Frank Capra, 1934)
- *El secreto de vivir* (*Mr. Deeds Goes to Town*, Frank Capra, 1936)
- *Caballero sin espada* (*Mr. Smith Goes to Washington*, 1939)
- *Juan Nadie* (*Meet John Doe*, Frank Capra, 1941)
- *¡Qué bello es vivir!* (*It's a Wonderful Life*, Frank Capra, 1946)
- *G Men contra el imperio del crimen* (*G Men*, William Keighley, 1935)
- *El héroe público número 1* (*Public Hero #1*, J. Walter Ruben, 1935)
- *Balas o votos* (*Bullets or Ballots*, William Keighley, 1936)
- *Public Enemy's Wife* (*Public Enemy's Wife*, Nick Grinde, 1936)
- *Smashing the Rackets* (*Smashing the Rackets*, Lew Landers, 1938)
- *Yo soy la ley* (*I am the Law*, Alexander Hall, 1938)
- *La mujer marcada* (*Marked Woman*, Lloyd Bacon, 1937)
- *Ambición rota* (*Racket Busters*, Lloyd Bacon, 1938)
- *La alegre divorciada* (*The Gay Divorce*, Mark Sandrich, 1934)
- *Sombrero de copa* (*Top Hat*, Mark Sandrich, 1935)
- *Sigamos la flota* (*Follow the Fleet*, Mark Sandrich, 1936)

- *Gracia y simpatía* (*Baby Take a Bow*, Harry Lachman, 1934)
- *Los cuatro locos* (*The Cocoanuts*, Robert Florey y Joseph Santley, 1929)
- *Una noche en Casablanca* (*A Night in Casablanca*, Archie Mayo, 1946)
- *El capitán Blood* (*Captain Blood*, Michael Curtiz, 1935)
- *Robin de los bosques* (*The Adventures of Robin Hood*, Michael Curtiz y William Keighley, 1938)
- *Objetivo: Birmania* (*Objective, Burma!*, Raoul Walsh, 1945)
- *La vida privada de Elisabeth y Essex* (*The Private Lives of Elizabeth and Essex*, Michael Curtiz, 1939)
- *La carga de la Brigada Ligera* (*The Charge of the Light Brigade*, Michael Curtiz, 1936)
- *Lo que el viento se llevó* (*Gone With the Wind*, Victor Fleming, 1939)
- *El mago de Oz* (*The Wizard of Oz*, Victor Fleming, 1939)

Narrativas de la crisis en Hollywood entre 1967 y 1983

- *El enigma de otro mundo* (*The Thing from Another World*, Christian Nyby y Howard Hawks, 1951)
- *Ultimátum a la Tierra* (*The Day the Earth Stood Still*, Robert Wise, 1951)
- *La guerra de los mundos* (*War of the Worlds*, Byron Haskin, 1953)
- *Llegó del más allá* (*It Came from Outer Space*, Jack Arnold, 1953)
- *Quo Vadis* (*Quo Vadis*, Mervyn LeRoy, 1951)
- *Ben-Hur* (*Ben-Hur*, William Wyler, 1959)
- *Los diez mandamientos* (*The Ten Commandments*, Cecil B. DeMille, 1956)
- *Oklahoma!* (*Oklahoma!*, Fred Zinemann, 1955)
- *Siete novias para siete hermanos* (*Seven Brides for Seven Brothers*, Stanley Donen, 1954)
- *El rey y yo* (*The King and I*, Walter Lang, 1956)
- *Gigante* (*Giant*, George Stevens, 1956)
- *Picnic* (*Picnic*, Joshua Logan, 1955)

- *La colina del adiós* (*Love is a Many-Splendored Thing*, Henry King, 1955)
- *El enigma... de otro mundo* (*The Thing from Another World*, Christian Nyby, 1951)
- *La humanidad en peligro* (*Them!*, Gordon Douglas, 1954)
- *Centauros del desierto* (*The Searchers*, John Ford, 1956)
- *El sargento negro* (*Sergeant Rutledge*, John Ford, 1960)
- *Cleopatra* (*Cleopatra*, Joseph L. Mankiewicz, 1963)
- *La conquista del Oeste* (*How the West was Won*, VV.AA., 1962)
- *La isla de Gilligan* (*Gilligan's Island*, Sherwood Schwartz, 1964-1967)
- *Los nuevos ricos* (*The Beverly Hillbillies*, Paul Henning, 1962-1971)
- *Embrujada* (*Bewitched*, Sol Sacks, 1964-1972)
- *La familia Monster* (*The Munsters*, Ed Haas y Norm Liebmann, 1964-1966)
- *Perdidos en el espacio* (*Lost in Space*, Irwin Allen, 1965-1968)
- *Batman* (*Batman*, VV.AA., 1966-1968).
- *Senderos de gloria* (*Paths of Glory*, Stanley Kubrick, 1957)
- *Matar a un ruiseñor* (*To Kill a Mockingbird*, Robert Mulligan, 1962)
- *La leyenda del indomable* (*Cool Hand Luke*, Stuart Rosenberg, 1967)
- *Bonnie y Clyde* (*Bonnie and Clyde*, Arthur Penn, 1967)
- *En el calor de la noche* (*In the Heat of the Night*, Norman Jewison, 1967)
- *Reflejos en un ojo dorado* (*Reflections in a Golden Eye*, John Huston, 1967)
- *A sangre fría* (*In Cold Blood*, Richard Brooks, 1967)
- *El graduado* (*The Graduate*, Mike Nichols, 1967)
- *Easy Rider. Buscando mi destino* (*Easy Rider*, Dennis Hopper, 1969)
- *Cowboy de medianoche* (*Midnight Cowboy*, John Schlesinger, 1969)
- *Al este del Edén* (*East of Eden*, Elia Kazan, 1955)
- *Rebelde sin causa* (*Rebel Without a Cause*, Nicholas Ray, 1955)
- *La gata sobre el tejado de zinc* (*Cat on a Hot Tin Roof*, Richard Brooks, 1958)
- *La gata negra* (*Walk on the Wild Side*, Edward Dmytryk, 1962)
- *El grupo* (*The Group*, Sidney Lumet, 1966)
- *Wanda* (*Wanda*, Barbara Loden, 1970)
- *M.A.S.H.* (*M.A.S.H.*, Robert Altman, 1970)
- *Taxi Driver* (*Taxi Driver*, Martin Scorsese, 1976)

- *El regreso (Comig Home, Hal Ashby, 1978)*
- *Código del hampa (The Killers, Don Siegel, 1964)*
- *A quemarropa (Point Black, John Boorman, 1967)*
- *Uno de los nuestros (Godfellas, Martin Scorsese, 1990)*
- *Casino (Casino, Martin Scorsese, 1995)*
- *El mensajero del miedo (The Manchurian Candidate, John Frankenheimer, 1962)*
- *Siete días de mayo (Seven Days in May, John Frankenheimer, 1964)*
- *Yo vigilo el camino (I Walk the Line, John Frankenheimer, 1970)*
- *El repartidor de hielo (The Iceman Cometh, John Frankenheimer, 1973)*
- *Sueños prohibidos (Story of a Love Story, John Frankenheimer, 1973).*
- *99,44% muerto (99 and 44/100% Dead, John Frankenheimer, 1974)*
- *French Connection II (French Connection II, John Frankenheimer, 1975)*
- *Domingo negro (Black Sunday, John Frankenheimer, 1977).*
- *La ofensa (The Offence, Sidney Lumet, 1973)*
- *Serpico (Serpico, Sidney Lumet, 1973)*
- *Tarde de perros (Dog Day Afternoon, Sidney Lumet, 1975)*
- *La colina (The Hill, Sidney Lumet, 1965)*
- *Network, un mundo implacable (Network, Sidney Lumet, 1976)*
- *El último testigo (The Parallax View, Alan J. Pakula, 1974)*
- *Todos los hombres del presidente (All the President's Men, Alan J. Pakula, 1976)*
- *El informe pelícano (The Pelican Brief, Alan J. Pakula, 1993)*
- *Marathon Man (Marathon Man, John Schlesinger, 1976)*
- *Los tres días del cóndor (Three Days of the Condor, Sidney Pollack, 1975)*
- *Coma (Coma, Michael Crichton, 1978)*
- *El síndrome de China (The China Syndrome, James Bridges, 1979)*
- *Harry, el sucio (Dirty Harry, Don Siegel, 1971)*
- *Harry, el fuerte (Magnum Force, Ted Post, 1973)*
- *Harry, el ejecutor (The Enforcer, James Fargo, 1976)*
- *Impacto súbito (Sudden Impact, Clint Eastwood, 1983)*
- *La lista negra (The Dead Pool, Buddy Van Horn, 1988)*
- *Yo soy la justicia (Death Wish II, Michael Winner, 1982)*

- *Al filo de la medianoche (10 to Midnight*, J. Lee Thompson, 1983)
- *Justicia salvaje (The Evil that Men Do*, J. Lee Thompson, 1984)
- *El justiciero de la ciudad (Death Wish*, Michael Winner, 1974)
- *El justiciero de la noche (Death Wish 3*, Michael Winner, 1985)
- *Yo soy la justicia II (Death Wish 4: The Crackdown*, J. Lee Thompson, 1987)
- *El rostro de la muerte (Death Wish 5: The Face of Death*, Allan A. Goldstein, 1994)
- *Los valientes visten de negro (Black Tigers*, Ted Post, 1978)
- *Duelo final (The Octagon*, Erik Carson, 1980)
- *Golpe por golpe (An Eye for an Eye*, Steve Carver, 1981)
- *Marcado para morir (Forced Vengeance*, James Fargo, 1982)
- *McQuade, el lobo solitario (Lone Wolf McQuade*, Steve Carver, 1983)
- *Desaparecido en combate (Missing in Action*, Joseph Zito, 1984)
- *Apocalypse Now (Apocalypse Now*, Francis Ford Coppola, 1979)
- *El cazador (The Deer Hunter*, Michael Cimino, 1978)
- *Acorralado (First Blood*, Ted Kotcheff, 1982)
- *Más allá del valor (Uncommon Valor*, Ted Kotcheff, 1983)
- *Delta Force (The Delta Force*, Menahem Golan, 1986)
- *Comando (Commando*, Mark L. Lester, 1985)
- *Delta Force 2 (Delta Force 2: The Colombian Connection*, Aaron Norris, 1990)
- *Firefox, el arma definitiva (Firefox*, Clint Eastwood, 1982)
- *El sargento de hierro (Heartbreak Ridge*, Clint Eastwood, 1986)
- *Top Gun, (Ídolos del aire) (Top Gun*, Tony Scott, 1986)
- *Invasión USA (Invasion U.S.A.*, Joseph Zito, 1985)
- *Amanecer rojo (Red Dawn*, John Milius, 1984)
- *Conan el bárbaro (Conan the Barbarian*, John Milius, 1982)
- *Rambo III (Rambo III*, Peter McDonald, 1988)
- *Arma letal (Lethal Weapon*, Richard Donner, 1987)
- *Superdetective en Hollywood (Beverly Hills Cop*, Martin Brest, 1984)
- *E.T. El extraterrestre (E.T. the Extra-Terrestrial*, Steven Spielberg, 1982)
- *La guerra de las galaxias (Star Wars*, George Lucas, 1977)
- *Oficial y caballero (An Officer and a Gentleman*, Taylor Hackford, 1984)

- *Risky Business* (*Risky Business*, Paul Brickman, 1983)
- *Wall Street* (*Wall Street*, Oliver Stone, 1987)

Narrativas de la crisis en Hollywood entre 2001 y 2016

- *En honor a la verdad* (*Courage Under Fire*, Edward Zwick, 1996)
- *Estado de sitio* (*The Siege*, Edward Zwick, 1998)
- *Arlington Road, temerás a tu vecino* (*Arlington Road*, Mark Pellington, 1999)
- *Reglas de compromiso* (*Rules of Engagement*, William Friedkin, 2000).
- *El hombre del brazo de oro* (*The Man with the Golden Arm*, Otto Preminger, 1955)
- *Philadelphia* (*Philadelphia*, Jonathan Demme, 1993)
- *Algunos hombres buenos* (*A Few Good Men*, Rob Reiner, 1992)
- *Salvar al soldado Ryan* (*Saving Private Ryan*, Steven Spielberg, 1998)
- *Black Hawk derribado* (*Black Hawk Down*, Ridley Scott, 2001)
- *Lágrimas del sol* (*Tears of the Sun*, Antoine Fuqua, 2003)
- *Cuando éramos soldados* (*We Were Soldiers*, Randall Wallace, 2002)
- *Windtalkers* (*Windtalkers*, John Woo, 2002)
- *La guerra de Hart* (*Hart's War*, Gregory Hoblit, 2002)
- *Jarhead, el infierno espera* (*Jarhead*, Sam Mendes, 2005)
- *Banderas de nuestros padres* (*Flags of Our Fathers*, 2006, Clint Eastwood)
- *Cartas desde Iwo Jima* (*Letters from Iwo Jima*, 2006, Clint Eastwood)
- *Leones por corderos* (*Lions for Lambs*, Robert Redford, 2007)
- *Redacted* (*Redacted*, Brian De Palma, 2007)
- *Corazones de hierro* (*Casualties of War*, Brian De Palma, 1989)
- *En tierra hostil* (*The Hurtlocker*, Kathryn Bigelow, 2008)
- *La noche más oscura* (*Zero Dark Thirty*, Kathryn Bigelow, 2012)
- *Green Zone: Distrito protegido* (*Green Zone*, 2010)
- *United 93* (*United 93*, Paul Greengrass, 2006)
- *World Trade Center* (*World Trade Center*, Oliver Stone, 2006)

- *Salvador* (*Salvador*, Oliver Stone, 1986)
- *Platoon* (*Platoon*, Oliver Stone, 1986)
- *Nixon* (*Nixon*, Oliver Stone, 1995),
- *El caso Bourne* (*The Bourne Identity*, Doug Liman, 2002)
- *El mito de Bourne* (*The Bourne Supremacy*, Paul Greengrass, 2004)
- *El ultimátum de Bourne* (*The Bourne Ultimatum*, Paul Greengrass, 2007)
- *El legado de Bourne* (*The Bourne Legacy*, Tony Gilroy, 2012)
- *Michael Clayton* (*Michael Clayton*, Tony Gilroy, 2007)
- *El mensajero del miedo* (*The Manchurian Candidate*, Jonathan Demme, 2004)
- *El jardinero fiel* (*The Constant Gardener*, Fernando Meirelles, 2005)
- *Syriana* (*Syriana*, Stephen Gaghan, 2005)
- *Fahrenheit 9/11* (*Fahrenheit 9/11*, Michael Moore, 2004)
- *Red de mentiras* (*Body of Lies*, Ridley Scott, 2008)
- *The International: Dinero en la sombra* (*The International*, Tom Tykwer, 2009)
- *La sombra del poder* (*State of Play*, Kevin Macdonald, 2009)
- *El señor de la guerra* (*Lord of War*, Andrew Niccol, 2005)
- *The Company Men* (*The Company Men*, John Wells, 2010)
- *Margin Call* (*Margin Call*, J.C. Chandor, 2011)
- *El lobo del Wall Street* (*The Wolf of Wall Street*, Martin Scorsese, 2013)
- *Money Monster* (*Money Monster*, Jodie Foster, 2015)
- *Gangs of New York* (*Gangs of New York*, Martin Scorsese, 2002)
- *Uno, dos, tres* (*One, Two, Three*, Billy Wilder, 1961)

La renovación del cine de superhéroes

- *Tiburón* (*Jaws*, Steven Spielberg, 1975)
- *Regreso al futuro* (*Back to the Future*, Robert Zemeckis, 1985)
- *Parque Jurásico* (*Jurassic Park*, Steven Spielberg, 1993)
- *Independence Day* (*Independence Day*, Roland Emmerich, 1996)
- *Shakespeare enamorado* (*Shakespeare in Love*, John Madden, 1998)
- *Titanic* (*Titanic*, James Cameron, 1997)

- *La lista de Schindler (Schindler's List, Steven Spielberg, 1993)*
- *Resident Evil (Resident Evil, Paul W.S. Anderson, 2002)*
- *28 días después (28 Days After, Danny Boyle, 2002)*
- *The Walking Dead (The Walking Dead, Frank Darabont, 2010)*
- *Fear the Walking Dead (Fear the Walking Dead, Robert Kirkman y Dave Erickson, 2015)*
- *Heat (Heat, Michael Mann, 1995)*
- *Blade Runner (Blade Runner, Ridley Scott, 1982)*
- *Saw (Saw, James Wan, 2004)*
- *Hostel (Hostel, Eli Roth, 2005)*
- *Star Wars: Episodio I: La amenaza fantasma (Star Wars: Episode I: The Phantom Menace, George Lucas, 1999)*
- *Star Wars: Episodio II: El ataque de los clones (Star Wars: Episode II: Attack of the Clones, George Lucas, 2002)*
- *Star Wars: Episodio III: La venganza de los Sith (Star Wars: Episode III: Revenge of the Sith, George Lucas, 2005)*
- *Código 46 (Code 46, Michael Winterbottom, 2003)*
- *Hijos de los hombres (Children of Men, Alfonso Cuarón, 2006)*
- *Interstellar (Interstellar, Christopher Nolan, 2014)*
- *Star Wars: El despertar de la Fuerza (Star Wars: Episode VII: The Force Awakens, JJ Abrams, 2015)*
- *El señor de los anillos: La comunidad del anillo (Lord of the Rings: The Fellowship of the Ring, Peter Jackson, 2001)*
- *El señor de los anillos: Las dos torres (Lord of the Rings: The Two Towers, Peter Jackson, 2002)*
- *El señor de los anillos: El retorno del rey (Lord of the Rings: The Return of the King, Peter Jackson, 2003)*
- *Harry Potter y la piedra filosofal (Harry Potter and the Sorcerer's Stone, Chris Columbus, 2001)*
- *Juego de tronos (Game of Thrones, David Benioff y D.B. Weiss, 2011)*
- *Las crónicas de Narnia: el león, la bruja y el armario (The Chronicles of Narnia: The Lion, The Witch and the Wardrobe, Andrew Adamson, 2005)*

- *La brújula dorada (The Golden Compass, Chris Weitz, 2007)*
- *Percy Jackson y el ladrón del rayo (Percy Jackson & the Olympians: The Lightning Thief, Chris Columbus, 2010)*
- *Eragon (Eragon, Stefan Fangmeir, 2006).*
- *X-Men (X-Men, Bryan Singer, 2000)*
- *Superman (Superman, Richard Donner, 1978)*
- *Batman (Batman, Tim Burton, 1989)*
- *Spider-Man (Spider-Man, Sam Raimi, 2002)*
- *Hulk (Hulk, Ang Lee, 2003)*
- *Iron-Man (Iron-Man, Jon Favreau, 2008)*
- *El hombre de acero (Man of Steel, Zack Snyder, 2013)*
- *Batman v Superman: El amanecer de la justicia (Batman v Superman: Dawn of Justice, Zack Snyder, 2016)*
- *Escuadrón Suicida (Suicide Squad, David Ayer, 2016)*
- *Linterna Verde (Green Lantern, Martin Campbell, 2011)*
- *Batman y Robin (Batman & Robin, Joel Schumacher, 1997)*
- *Memento (Memento, Christopher Nolan, 2000)*
- *Insomnio (Insomnia, Christopher Nolan, 2002)*
- *Origen (Inception, Christopher Nolan, 2010)*
- *Minority Report (Minority Report, 2002)*
- *Atrápame si puedes (Catch Me if You Can, 2002)*
- *La terminal (The Terminal, 2004)*
- *La guerra de los mundos (War of the Worlds, 2005)*
- *Múnich (Munich, 2005)*
- *2001. Una odisea en el espacio (2001. A Space Odyssey, Stanley Kubrick, 1968)*
- *E.T. El extraterrestre (E.T. The Extraterrestrial, 1982)*
- *Indiana Jones y el reino de la calavera de cristal (Indiana Jones and the Kingdom of the Crystal Skull, 2008)*

Series y películas sobre Batman

- *Batman* (*Batman*, Lambert Hillyer, 1943)
- *Batman and Robin* (*Batman and Robin*, Spencer Bennet, 1949)
- *Batman* (*Batman*, Bill Finger, Lorenzo Semple Jr. y William Dozier, 1966-1968)
- *The New Adventures of Batman* (*The New Adventures of Batman*, Don Towsley, 1977)
- *Batman* (*Batman*, Tim Burton, 1988)
- *Batman vuelve* (*Batman Returns*, Tim Burton, 1992)
- *Batman Forever* (*Batman Forever*, Joel Schumacher, 1995)
- *Batman & Robin* (*Batman & Robin*, Joel Schumacher, 1997)
- *Batman* (*Batman: The Animated Series*, Kevin Altieri, 1992-1995)
- *Batman Begins* (*Batman Begins*, Christopher Nolan, 2005)
- *El caballero oscuro* (*The Dark Knight*, Christopher Nolan, 2008)
- *El caballero oscuro: La leyenda renace* (*The Dark Knight Rises*, Christopher Nolan, 2012)

Anexo II. Cómic y novelas gráficas

Los cómics y novelas gráficas consultadas para la elaboración de esta tesis proceden en su totalidad de la colección personal del autor. En muchos casos se trata de reediciones contemporáneas en castellano publicadas por Planeta DeAgostini y Norma, tenedoras de los derechos editoriales de DC en España, y Panini, tenedora de los derechos editoriales de Marvel en España.

- *The Case of the Chemical Syndicate* (*Detective Comics* nº 27, mayo de 1939)
- *Detective Comics* nº 38 (abril de 1940)
- *Batman* nº 1 (primavera de 1940)
- *Detective Comics* nº 48 (noviembre de 1940)
- *Batman* nº 5 (primavera de 1941)
- *Batman* nº 12 (enero de 1942)
- *World's Finest Comics* nº 9 (primavera de 1941)
- *The Mightiest Team on Earth* (*Superman* nº 76, mayo/junio de 1952)
- *The Brave and the Bold* nº 28 (febrero de 1960)
- *Batman* nº 232 (junio de 1971)
- *Batman: El regreso del caballero oscuro* (*Batman: The Dark Knight Returns*, Frank Miller, Klaus Janson y Lynn Varley, 1986)
- *Watchmen* (Alan Moore y Dave Gibbons, 1986-1987)
- *Batman: Año uno* (*Batman: Year One*, Frank Miller y David Mazzuchelli, 1987)
- *Batman: La broma asesina* (*Batman: The Killing Joke*, Alan Moore y Brian Bolland, 1988)
- *Batman: Una muerte en la familia* (*Batman: A Death on the Family*, Jim Starlin y Jim Aparo, 1988-1989)
- *Batman: Haunted Knight* (Jeph Loeb y Tim Sale, 1996)
- *Batman: Legends of the Dark Knight Halloween Special #1* (Jeph Loeb y Tim Sale, 1993)
- *Batman: Madness A Legends of the Dark Knight Halloween Special #1* (Jeph Loeb y Tim Sale, 1994)
- *Batman: Ghosts Legends of the Dark Knight Halloween Special #1*, Jeph Loeb y Tim Sale, 1995)

- *Batman: El largo Halloween (Batman: The Long Halloween*, Jeph Loeb y Tim Sale, 1999)
- *Batman: Dark Victory* (Jeph Loeb y Tim Sale, 2002)
- *Batman: La caída del murciélago (Batman: Knightfall*, VV.AA., 1993-1994)
- *Batman: Contagio (Batman: Contagion*, VV.AA., 1996)
- *Batman: Legado (Batman: Legacy*, VV.AA., 1996)
- *Batman: Cataclismo (Batman: Cataclysm*, VV.AA., 1998)
- *Batman: La tierra de nadie (Batman: No Man's Land*, VV.AA., 1999-2000)
- *Batman: Silencio (Batman: Hush*, Jeph Loeb y Jim Lee, 2002-2003)
- *Crisis final (Final Crisis*, Grant Morrison, 2008-2009)
- *Batman: Año cero (Batman: Year Zero*, Scott Snyder y Greg Capullo, 2013-2014)

