

# Narrar la excepción

## Relato, política y ocaso de Hollywood como industria en *Batman, The Dark Knight*

JOSÉ MIGUEL BURGOS MAZAS

Universidad de Murcia

---

### **Narrating the exception. Story, politics and the decline of Hollywood industry in *Batman, The Dark Knight***

---

#### **Abstract**

In the last years some American productions have focused themselves on a reflection around the phenomenon of a communitarian construction, notably *Batman. The Dark Knight*, is the one which has achieved it in the most successful and expressive way. Such is the case that the film can be read as a symptom of the regime of the production of images that inspires much of the current political situation. This film not only superbly highlights the ingredients that make possible the investiture of a common symbol that enables the unity of the polis (Gothan) within a cultural horizon dominated by an unstoppable technical deployment, but it also reflects the problematic relationship established between fiction and politics. And we ask, how the proclamation of the need of fiction can be considered as a political problem? Against this homogenisation of the in-difference, in which there is no room to discern between bad and good, Batman's action opens up the possibility of a story that lives up to not "what Gotham deserves, but what it needs".

**Key words:** Investiture. Polis. Sacrifice. Memory. Myth.

---

#### **Resumen**

Si bien es cierto que en los últimos años varias producciones americanas se han detenido en una reflexión sobre la construcción comunitaria, ninguna lo ha hecho con el acierto y la fuerza expresiva de *Batman. The Dark Knight*. Tanto es así que el filme puede ser leído como síntoma del régimen de producción de imágenes que inspira buena parte de la situación política actual. En la película no sólo se ponen de manifiesto de manera ejemplar los ingredientes que hacen posible la investidura de un símbolo común que de unidad a la polis (Gothan) en un horizonte cultural dominado por un imparable despliegue técnico, sino que ilumina la relación problemática que se ofrece entre ficción y política. ¿De qué modo proclamar que la necesidad de la ficción es un problema político? Frente a esta homogenización de la in-diferencia, donde no hay posibilidad alguna de discernimiento entre lo bueno y malo, el gesto de Batman abre la posibilidad de un relato que esté a la altura no de "lo que Gotham se merece sino lo que Gotham necesita".

**Palabras clave:** Investidura. Polis. Sacrificio. Memoria. Mito.

---

“El espectáculo es el reino de la visión y la visión es exterioridad, esto es, desposeimiento de sí.”  
Rancière, Jacques, *El espectador emancipado*, pp. 13.

Unánimemente aclamada por el público, *Batman The Dark Knight* –la enésima y sofisticadísima reflexión sobre el estatuto del héroe en un mundo empobrecido–, viene arrastrando la fama de ser una de las mejo-

res películas de los últimos tiempos. Su fama, construida antes y después de su exhibición, es justa pero no está exenta de peligros. Incluso para los que no son del gusto de la imaginería de los héroes de la cultura popular, Batman, o más bien la experiencia de verla en un cine, es una experiencia excitante, que combina un ritmo trepidante, con una dirección técnica impecable y un guión sólido y convincente. Sin embargo, sus imágenes no son sólo una fiesta para los sentidos. También están cargadas de intención política y de contenido metafísico, la pareja que, convenientemente gestionada, seduce y como es el caso termina siendo arrebatadora.

Por todo ello el resultado y su interés último no puede reducirse a constituir un punto donde se reconcentran síntomas de un espectáculo bien hecho y más o menos tentador. Mediante la mezcla, muy funcional, de elementos míticos y futuristas, *Batman, the Dark Knight* explora la proyección imaginaria de una utopía política que no es inocente y que en última instancia alimenta la circulación de imágenes y el estatuto del relato que se promociona desde Hollywood.

*The Dark Knight* representa un ejemplo paradigmático de la manera en la que Hollywood recicla todo su poderío narrativo en un universo digital con el fin de actualizar su máquina de fabricar mitos. En este sentido la eficacia, peligrosa o no, de la saga Batman iniciada por Nolan está fuera de toda duda. Pero no es esa la cuestión. Su interés principal radica en determinar, mediante el análisis atento de sus máximos exponentes, lo que Hollywood cree que es de interés político prioritario, es decir, mantener viva la posibilidad de sacrificio y la garantía de una constitución estable de un afuera, que tan preciso, pragmático y “americano” suena con aquel “no dar a Gotham lo que se merece sino lo que necesita”<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Frase que, a modo de eslogan, utilizan la policía y Batman para justificar la necesidad del sacrificio y el ocultamiento de la verdad empírica.

De este modo, la película se ofrece como el proceso de construcción de una polis y el tipo humano que debe habitarla, aunque sin hacerlo a la vieja usanza. Así como no resulta difícil identificar las lógicas y los mecanismos del cine clásico americano –la huella de *El hombre que mató a Liberty Valance* está muy presente–, su impulso último viene dado por el uso masivo e interesado de la técnica. Es fundamentalmente mediante esta, y no por la destreza, el arrojo y la determinación del héroe, que finalmente se hace posible la identificación del espectador con lo que ve y por tanto con aquello que permite al filme contar con la benevolencia del espectador para aceptar sin crítica el gesto político descrito: el intento de refundar una comunidad sumida en el caos absoluto. De ese modo, la

capacidad de fascinación que alimenta todo el aparato técnico es directamente proporcional al sueldo por el que la película seduce pero no convence: es mediante el hechizo combinado de técnica y fondo intelectual y metafísico, que el espectador pierde la capacidad de reflexión con la que la película pretende remover conciencias.

### 1. El caos

Lo dado, la descripción inicial que la película hace de Gotham, se corresponde con la manifestación absoluta del caos. Las instituciones no funcionan, los representantes sólo se representan a sí mismos, la policía está corrupta y la mafia hace negocios impunemente. La ciudad, puesta en suspenso, está sometida a la dictadura del crimen. La suspensión de las leyes que las bandas mafiosas, la policía y el mismo Joker hacen posible, han dado paso al caos absoluto. Toda vez que lo descrito responde a las coordenadas de un estado de excepción en un mundo en decadencia, el conflicto se cifra en la consecución de una respuesta coordinada que esté en condiciones de eliminar la anarquía instaurada. Planteado así se abren dos escenarios que, representados en los dos personajes que rigen la trama general del filme, Joker y Batman, juegan un importante papel político: de un lado, la representación del mal, el terrorista psicótico que goza sembrando el caos, y del otro, el héroe que no sólo se hace cargo de las deudas contraídas en el pasado por la colectividad, sino que sabe responder a toda clase de desafíos del medio.

Además de ser uno de sus grandes aciertos artísticos, la caracterización de Joker da la medida de la intencionalidad política del filme. Joker es el elemento que excede toda lógica consensual, la fuerza imprevisible que huye de lo estable y que atenta con lo duradero. Su lugar no está en el interior de la ciudad sino en su exterior, hasta identificarse con el espacio de lo afuera. Consecuencia de esto es la hostilidad que provoca entre sus adversarios que lo califican de terrorista. Pero la valoración de Joker como terrorista y la caracterización del terrorista como la encarnación de la diferencia, esto es, tanto la relación de las diferentes historias que cuenta sobre el origen de sus cicatrices, como la impactante afirmación de que “lo que no te mata te hace ... diferente”, presuponen una identidad necesaria entre una posición anarquista que él parece encarnar con una malformación patológica. “Estás loco”, no dejan de repetir sus adversarios.



Pero mientras en el interior del filme aparece como terrorista, para el espectador supone una importante fuente de fascinación. Joker encarna la fuerza nihilista de la diferencia, la que con sus acciones es capaz de cuestionar toda tentativa de identidad y origen, de ahí que parte de la efectividad de la construcción del personaje reside en hacer visible la dificultad de la heroicidad burguesa. La libertad y la coherencia, viejos atributos ilustrados, presentes en la caracterización de Joker, se descubren como las condiciones últimas de crueldad y el vil asesinato. La coherencia y el modo maquinal de ejecutarla producen un deleite en el espectador. Con Joker nos libramos de la tarea de fijar una finalidad moral y saboreamos el mal, bebemos de su fruto hasta embriagarnos. En cambio, pese a producir ese placer intenso –o quizá por ello<sup>2</sup>–, el mal se erige como una tentación y así evita el peligro más grave de su banalización. Batman, el héroe que Ghotan se merece pero que no necesita, nos lo recuerda.

<sup>2</sup> En mi opinión aquí desfallecen las críticas que han visto en la película una apología encubierta de la figura terrorista, puesto que la constitución de la figura es fuente de fascinación. Retratarlo así está plenamente justificado dentro de los cánones en los que se mueven esta clase de producciones. En la medida en que el mal es un mal absoluto se justifica la presencia y, sobre todo, el deseo de un héroe y un símbolo cuya ejemplaridad es fundamental, pues de ella depende el signo de los sacrificios por realizar.

Al acoso ciego e indiscriminado del mal absoluto, Batman opone una constitución de lo social que permite comprender lo político en clave de libertad. Naturalmente, al frente de esa operación está el héroe que, como representante de la comunidad, debe hacerse acreedor de una acción que reestablezca el orden eventualmente comprometido por las fuerzas del mal. Pero para que esta acción aparezca completa y colmada es necesario un proceso de investidura mediante el que poder constituir no sólo un hombre capaz de hacer frente a toda clase de desafíos, sino una leyenda de cuya verdad el héroe depende pues sin ella no sería nada.

Lo implicado en este proceso de investidura no es resultado de un trabajo sin consecuencias sino una operación por la que se produce lo humano. Este proceso, comprendido en el filme como el duelo entre dos figuras similares pero finalmente contrarias, está sujeto a una estrategia que cumple y supera la *physis* desbocada y animal que representa Joker en el sentido pleno y civilizador representado por Batman. Esta superación, si bien termina traducándose en un símbolo, acaba justificándose mediante el desarrollo de una ficción que en última instancia presupone la guerra y el conflicto en el origen de toda organización política para hacer necesaria una intervención sobre ella: en la medida en que la situación presente de la ciudad/Gothan es el resultado de un proceso involutivo y del descrédito general de las instancias que lo sostienen –las instituciones políticas, manchadas por el arribismo político, y la policía, corrupta internamente–, se vuelve ineludiblemente necesario la construcción de un símbolo que retenga la llegada del caos más terrorífico, de modo que se aprenda a sí misma

como la última oportunidad contra la irrupción del caos. Como veremos, al comprenderse a sí misma como única, la ficción, o más bien su necesidad, no sólo consigue ordenar todas las peripecias mediante una representación orgánica, sino que también se convierte en la justificación última del uso político al servicio de la industria cultural y de entretenimiento.

## 2. La máscara

Buena parte de la verdad de ese proceso de investidura tiene su origen en la constatación del conflicto de fuerzas contrarias. El conflicto sostenido entre Joker y Batman, el mismo que rige la disputa entre animal y humano, cuerpo y logos, se dirime en la relación que cada uno de los personajes mantiene con su máscara. Mientras en la dialéctica entre Batman y su traje primero, y entre el caballero oscuro y Bruce Wayne –otra vez Wayne–, se marca una diferencia, en la configuración “formal” de Joker esta diferencia está anulada: al ser todo máscara no tiene máscara. Así como para el primero demostrar que entre cuerpo y discurso, entre Bruce Wayne y Batman, hay una diferencia que el relato debe colmar es una cuestión moral, en el segundo (Joker), su identidad sin fisuras con su



cuerpo supone la encarnación del mal, el goce extremo por la destrucción involuntaria. Esta adherencia inquebrantable con su cuerpo, inmune a todo acto de nominación, desplaza la esencia del hombre de las estrategias que procuran la libertad (Batman) a una especie de encadenamiento radical a lo más íntimo de sí (Joker). Frente a la superación de los obstáculos que el héroe lleva a cabo (Batman), sólo queda tomar conciencia del encadenamiento en el que se revela el peso de toda existencia (Joker).

Se entiende ahora por qué la caracterización formal y psicológica de Joker es tan importante. La configuración de su rostro, o sea, la indiferencia entre su cuerpo y su máscara, refleja, desde el punto de vista liberal que la película trata claramente de imprimir, no sólo “el mal elemental”<sup>3</sup>

3 Tanto por su composición, su ritmo, como por la colosal interpretación de Heath Ledger, la escena de la voladura del hospital toma una potencia visual extraordinaria. Es una secuencia clave y muy sintomática. Al caracterizar a Joker como terrorista, explicita claramente el marco político en el que se inscriben determinadas producciones hollywoodienses: asume que lo puesto en juego es el orden.

que subyace a quien busca en el hecho bruto de la existencia un modo de vida, sino la encarnación del principio que coordina el espacio político de occidente contrario al espíritu de la película: sólo unido sin fisuras a la experiencia ininterrumpida de la muerte es posible sobrevivir; o lo que es lo mismo, sólo dando la muerte y aniquilando, Joker conquista su propia singularidad. Así, la figura del Joker revela una relación con la muerte distinta a la tradicional: la muerte ya no figura como el trasfondo respecto al cual la vida adquiere relieve sino como el instrumento prioritario para su conservación: sobrevivir a costa de la muerte del otro.



### 3. Técnica

Para Nolan, este proceso de investidura no es muy diferente del emprendido en la estructura narrativa del western americano: algo particular representa la totalidad, lo visible hace presente lo invisible y algo parcial se configura como universal. La pérdida originaria que acusan todos los personajes, representada en

la grieta que subyace a sus historias íntimas, se colma en un proceso de nominación radical que culmina en la construcción de un símbolo y que se concreta mediante una narrativa adquirida, la del western americano. Mediante el uso continuo del montaje paralelo –por un lado Joker y por otra Batman– se van ordenando las distintas situaciones hasta desembocar en el gran duelo final, en el que concurren las dos líneas paralelas y se ofrece una hipotética reconciliación.

Pero *Batman*, *The dark Knight* y el cine de Nolan en general no se queda en la potencia simbólica y en la fuerza visual de los duelos. También fija su atención en el modo en que sus dos protagonistas principales se relacionan con los objetos que los constituyen como superhéroes y mediante los cuales se relacionan con el mundo: su traje, su coche y, sobre todo, su moto, el emblema de su huida final y el índice de su caballerosidad. Todo su cuerpo se relaciona con sus máscaras y sus apéndices –coches, motos, distintos medios aéreos y navales– de una manera automática, casi inconsciente, pero por ello extremadamente precisa. Sus gestos son firmes y decididos, no se dan interrupciones, de ellos se desprende una potencia infinita que el espectador recibe con una sensación de bienestar, puesto que en la medida en que la acción así ejecutada parece perfectamente lograda, la barrera entre el yo y el mundo aparece colmada.

No obstante, la relación no mediada no sólo se cumple en la relación de los personajes con su medio. Así como se relacionan con sus objetos más inmediatos, los dos protagonistas hacen planes, gestionan, disponen con una naturalidad extrema, aunque diferenciada según su diferente cometido: mientras el uso que Batman da a todos los instrumentos técnicos está marcado por una lógica de medios y fines, Joker juega a hacer ver mediante sus performance el ángulo ciego que la lógica instrumental deja en sombra, es decir, la ilusión de autonomía y transparencia que rige la modernidad. Joker es un terrorista intelectual que nos convence de que las relaciones sociales son una mascarada, la ciudad una jungla y la vida un intento vano y desesperado por salvarnos. Desoculta lo que por sí mismo no tiene posibilidad de existencia, da a ver la imposibilidad de pensar el futuro sobre un criterio único, “lo patético que es hacer planes”<sup>4</sup>. Pero él mismo tampoco puede existir sin apoyarse en lo otro, por eso su maquinación es la peor de las maquinaciones, la que se relaciona con lo otro aniquilándolo.

<sup>4</sup> “Soy como un perro corriendo detrás de los coches. No sabría qué hacer si alcanzo alguno [...] Actúo sin pensar. La mafia tiene planes, Gordon tiene planes. Ellos maquinan. Yo no maquino. Intento enseñar a los que hacen planes lo patético que es tratar de controlarlo todo”.

#### 4. Una idea para Gotham

De este modo, el conflicto político y existencial aparece finalmente como una disputa sobre lo que les sostiene a ambos como personajes y a Hollywood como industria: la lucha por el estatuto último de la imagen no sólo es una lucha política sino también la lucha por dar una idea para Gotham. Sin embargo, esta “idea para Gotham” se resuelve mediante un planteamiento que reduce la complejidad política implicada a un conflicto interno, en el que predomina la introspección psicológica de los personajes y por consiguiente su desprecio civilizador del otro. Muy americanamente, y por lo tanto, muy a lo Hollywood, *The Dark Knight* sólo puede asumir el conflicto político implicado, la restitución de la polis, desde la complejidad psicológica de los personajes<sup>5</sup>.

El ejemplo máximo de lo implicado por este planteamiento está en la conducta “pública” del propio Batman. Inscrito en una modalidad de cine que dirime sus conflictos como conflictos internos la acción desempeñada por *The Dark Knight* no se circunscribe al acto reflejo, ni siquiera al efecto condicionado. Actúa para modificar una situación dada en algo diferente. Su conducta se debe a un conflicto interno, de modo que lo que aparece en la imagen es la expresión de lo que ocurre en su interior en el punto de intersección entre lo que le afecta la situación y la acción que él va a desempeñar. Sabe que su

<sup>5</sup> Después de todo, y pese a que así trate de ilustrarse, no es la votación en los barcos la que decide que no se apriete el detonador sino la decisión de dos hombres martirizados por el peso psicológico de una situación límite: un señor de edad sumido en dudas, que no es capaz de asumir la responsabilidad aunque pretenda arrogársela y un criminal, muy cívico, que lo que hace es evitar que decida quien tiene encomendada la decisión: el policía.

tarea es grande y contradictoria, necesaria pero al mismo tiempo traspasada por un conflicto complejo que, como en nuestro ejemplo, se despliega en innumerables sentidos: la chica, el caballero blanco, la delincuencia organizada, un cuerpo de policía corrupto.

Al plantearlo como un conflicto interno y no como un conflicto político *stricto sensu* se corre un doble riesgo en el que la película claramente hace pie: por un lado, dejar de lado las causas políticas reales, y por otro, resolver el conflicto interno, la psicología escindida de cada uno de los personajes, forzando la irrupción y la necesidad de una ficción que de espacio-futuro para una comunidad sana. De ese modo, se admite la presencia de un conflicto, pero siempre para ser colmado, suturado, superado.

## 5. Sacrificio

El espacio exacto donde la humanidad sigue siendo posible pese a todo viene dado por un proceso de investidura de una entidad soberana que se concreta en la formación de un símbolo. A diferencia de este mal absoluto concebido como la indiscernibilidad entre lo bueno y lo malo, lo público y lo privado, a su imposible distinción, la lucha de Batman por dar un espacio a lo humano tiene que ver con el intersticio –o su neutralización– entre naturaleza y técnica, entre pasado y presente, entre cuerpo y discurso en el que precisamente se juega el estatuto mismo de la heroicidad y la posibilidad de todo relato. Como es obvio, en la construcción de ese símbolo *The Dark Knight* juega un papel determinante y lo hace en un sentido literal, es decir, mediante una acción ejemplar que ordene el espacio a partir del cual es posible determinar el sentido y la proyección del símbolo.

La estructura básica de este acto es narrativa y en su centro se produce un sacrificio. Para adecuar el medio (Gothan) al comportamiento del héroe, el caos inicial a la acción ejemplar, es preciso un desvío. Desde el comienzo el héroe no está maduro, necesita un proceso de aprendizaje mediante el que actualizar su potencia redentora. La culminación de ese desvío obliga a realizar sacrificios, en ocasiones, como la propia película afirma, duros<sup>6</sup> y casi inasumibles. En este sentido la heroicidad de El caballero oscuro no aporta nada nuevo a la teología del clasicismo: lo que es sin duda un gesto abyecto –en la película la escena en la que el responsable de departamento de I+D encarnado por Morgan Freeman acepta mediante la extensión universal del sonar, controlar las conversaciones de todo Gotham– es

<sup>6</sup> La forma en que la película modula el sacrificio de *El caballero oscuro* a favor de *El caballero blanco* supone la constatación de la imposibilidad de la utopía liberal: la transparencia. En este sentido, la afinidad de *The Dark Knight* al universo americano en contraposición a la manera de entender lo político en Europa. En otros términos, ¿sería pensable plantear un conflicto político como el descrito desde un universo cultural como el europeo?



también lo exigido por las circunstancias, el precio que se paga por aquello que puede salvarnos. Es necesario pasar por situaciones adversas, romper momentáneamente la dignidad para a través de ellas apreciar lo que significa hacer justicia. En la suspensión momentánea pero trágica de la ética crece lo que nos salva.

A no mucha distancia de este planteamiento, el mismo Obama ha puesto de manifiesto en su discurso de recogida del premio Nobel de la Paz que aquel que derrama sangre y se ofrece en sacrificio no lo hace porque sí; muy por el contrario, ese sacrificio debe celebrarse desde una vocación pragmática afín al eslogan que preside la película, aquel “no lo que Gotham se merece, sino lo que necesita”: la inevitabilidad de la guerra y del conflicto y no la paz es el camino recto para un plan de justicia inmediata. En este sentido, la verdad que Gotham se merece, a la que la humanidad redimida, según Obama, debe estar a la altura, coincide con la necesaria. Es menester pasar por varias situaciones abyectas para vislumbrar en ellas el signo de lo que terminará salvando a la colectividad<sup>7</sup>.

<sup>7</sup> En un momento de la película, el propio Bruce Wayne, la identidad oculta de Batman, llama la atención sobre esto a su mayordomo y padre simbólico, el personaje que ya en la película anterior de la saga encarna Michael Caine: “llevo demasiada sangre derramada, demasiados muertos a mis espaldas”.

## 6. Memoria

El carácter redentor de este símbolo no sólo es resultado de un tratamiento narrativo del conflicto, sino que es inherente a toda estructura de la significación y por tanto a la inscripción de lo humano en la polis. Es el problema clásico de cómo una realidad invisible debe hacerse visible. Transferir una realidad invisible a una visible y constituir una entidad soberana es en la película una operación de memoria. Batman no puede encarnar su propio símbolo porque está manchado de sangre y no está preparado para soportar su propio mito, ese murciélago cuyo reflejo deja de proyectarse al cielo al final de la película. Por ello, su último acto, aquel por el que se hace definitivamente merecedor de su comunidad, consiste en poner en escena su propio autosacrificio con el fin de seguir permitiendo la leyenda. Aunque todo se revela como una estrategia exitosa criminal de Joker, Batman asume la autoría de la muerte de *El caballero blanco*, aceptando así la transformación de la ley, que deja de ser el estado de excepción permanente inicial para convertirse en el origen de una comunidad sana. Puede que no sea lo que Gotham se merece pero sí lo que necesita.



Para Hollywood, el héroe es aquel que es capaz de contra-decir la excepción “creada” por Joker sacrificando su propia imagen. Como ya ocurría en *El hombre que mató a Liberty Valance*, en ese sacrificio está implicada una operación de memoria. Toda la parte final del filme, en la que se enfatiza la potencia del autosacrificio, se estructura sobre una “necesaria” intervención en el pasado: dando un espacio y legitimidad a una experiencia pasada es posible abrir una esperanza y, con ella, el futuro. Asumiendo un asesinato que él realmente no ha cometido, *The Dark Knight* da con la pieza clave de este cometido: mediante su acción ejemplar, no sólo arranca a la verdad de los hechos la posibilidad de una leyenda sobre la que depositar deseos, valores e ideales, sino que borra la huella del crimen y la victoria póstuma de Joker.

La acumulación progresiva de sacrificios, inicialmente comprendidos como unas eventualidades ineludibles pero menores, se prolonga en la forma de la borradura del pasado manchado de sangre, de cuyo valor constituyente depende la feliz refundación de Gotham. De este modo, la mutilación sacrificial del pasado adquiere la forma de un doble olvido: por un lado, el olvido del crimen propiamente dicho, necesario para que la operación de memoria adquiera un valor fundante, y por otro, el olvido de ese olvido necesario, clave para comprender el estatuto último de la ficción que en última instancia promueve la película.

La articulación dialéctica de ambos olvidos positiva una memoria apta para dotar al pasado de una inteligibilidad luminosa, que brilla en las noches en las que los oradores ensalzan la bella muerte de *El caballero blanco* y éste entra en la eternidad de la gloria. Atrapando el valor del caballero y recuperando su gesto heroico, el recuerdo fija la unidad de la ciudad en un pasado ideal que, como espejo exacto de la ciudad que ilumina, deberá ser también un punto de apoyo para sus semejantes. El hombre mítico, que ya no goza con su naturaleza sino que quiere relacionarse con ella conquistándola, traza su genealogía e instaura la posibilidad de una tradición. Y encarnar la tradición es asegurar la deseabilidad del futuro; para Hollywood, afirmarse simplemente como un sueño.

Sin embargo, es la operatividad de este segundo olvido el que pone en relación de manera problemática ficción y política. El hecho de que la película muestre con claridad el proceso mismo de investidura del símbolo no quiere decir que tras esa supuesta transparencia no se esconda una estrategia de olvido. Lo que inicialmente se presenta como un trabajo desenmascarador, que evita toda tentación de olvido –desvelar que

detrás de toda construcción colectiva se esconde un crimen– es en realidad la cortina de humo que justifica la verdad de una trama y supone el testimonio último de la necesidad de un relato: en la medida que el filme muestra la totalidad del proceso procurando la verdad interna –aquella en la se dirime en el enfrentamiento entre una concepción moral o terrorista sobre lo humano– sobre la empírica (el crimen), justifica la mutilación del pasado como una mutilación necesaria.

### 7. Dos mitos

Ahora sí, el símbolo de *El caballero blanco* narrativamente elaborado encarna una especie de plenitud mítica de cuyo goce el pueblo –y con él los espectadores– es potencialmente partícipe. La persuasión (técnica) y la fuerza nominativa (universo simbólico) de la totalidad del relato han hecho posible fijar un origen, constituir el mito y devolver desvelado el secreto de la esfinge. Estabilizado el tiempo, la comunidad es ahora posible: el pueblo tiene un mito que interiorizar y al que referirse.

Sin embargo, como hemos tratado de analizar, la construcción de ese mito es confusa. Lo que inicialmente se presenta como un trabajo negativo, que logra desentrañar lo encubierto, es en realidad una manera eficaz de asegurar la necesidad del pacto y el contrato social y así y reactivar la ilusión y la esperanza en el futuro. Por todo esto, podemos decir que en *Batman*, *The Dark Knight* funcionan dos mitos, o si se quiere un mito desdoblado en dos partes: uno que busca su eficacia entre los habitantes de Gotham, la imagen intachable que *El caballero blanco* requiere; y un segundo, muchísimo más importante, que busca su eficacia entre los espectadores: constituir un saber por el que nosotros sabemos que el mito blanco ha de ser sostenido por el mito oscuro, el saber que todo poder se sostiene sobre una excepción.

Mito no es sólo la imagen del fiscal intachable, mito es el saber que lo blanco es sostenido por lo oscuro, que lo invisible es necesario para constituir lo visible, que el olvido es la otra cara de la memoria. Mito es saber que la ficción es una ficción necesaria. De esa manera, el espectador, en la medida que sabe cómo funcionan las cosas en realidad, se reconcilia con el mito construido y, lo que puede ser peor, está a merced de sus efectos.

