

Batman y la dictadura del proletariado

[Slavoj Zizek](#)

El Puercoespín

Traducción desde el portugués Sebastián Flores para El Puercoespín.

Atención: el siguiente artículo contiene detalles de la trilogía de Batman que puede arruinar la sorpresa a aquellos que no la hayan visto ya.

The Dark Knight Rises confirma una vez más la forma en que los éxitos de taquilla de Hollywood son indicadores precisos de las problemáticas ideológicas de nuestras sociedades. He aquí (de modo resumido) su argumento. Ocho años después de los acontecimientos de *The Dark Knight*, la entrega anterior de la saga de Batman, la ley y el orden prevalecen en ciudad Gótica: en virtud de las facultades extraordinarias conferidas por la Ley Dent, el Comisario Gordon casi ha erradicado la violencia y el crimen organizado. Sin embargo, él se siente culpable porque los crímenes de Harvey Dent se han encubierto (Dent cayó muerto, cuando trató de matar al hijo de Gordon, antes de que Batman lo salvara, y Batman aceptó la culpa de la caída para dar forma al mito de Dent, por lo que consiguió que él mismo fuera demonizado como el villano de Ciudad Gótica), y planea admitir la conspiración en un acto público de celebración a Dent, pero decide que la ciudad no está preparada para escuchar la verdad. Bruce Wayne, quien ya no está más activo como Batman, vive aislado en su propiedad, mientras que su compañía se está desmoronando después de que invirtió en un proyecto de energía limpia diseñado para aprovechar la energía de fusión, pero que fue apagado después de que se descubriera que el núcleo podía ser modificado para convertirse en un arma nuclear. La bella Tate Miranda, miembro de la junta directiva de Wayne Enterprises, intenta animar a Wayne para volver a la sociedad y continuar con su trabajo filantrópico.

Aquí entra el (primer) villano de la película: Bane, líder terrorista que fue miembro de la Liga de las Sombras, y consigue una copia del discurso de Gordon. Después de que las maquinaciones financieras de Bane lleven a la empresa de Wayne cerca de la bancarrota, este último confía en Miranda para controlar su empresa y se envuelve en una breve relación amorosa con ella. (Cuestión en lo que ella compite con Selina Kyle, una gata ladrona que roba a los ricos con el fin de redistribuir la riqueza, pero que finalmente se reúne con Wayne y las fuerzas de la ley y el orden.) Al saber de la motivación de Bane, Wayne vuelve a ser Batman y lo enfrenta, mientras Bane asegura haberse hecho cargo de la Liga de las Sombras después de la muerte de Ra's Al Ghul. Después de lesionar a Batman en un combate cuerpo a cuerpo, Bane lo detiene en una prisión de la que es prácticamente imposible escapar. Sus compañeros de prisión le cuentan a Wayne la historia de la única

persona que alguna vez logró fugarse con éxito: un pequeño movido por la necesidad y la fuerza de voluntad. Al mismo tiempo en que un encarcelado Wayne se recupera de sus heridas y vuelve a entrenarse a sí mismo para ser Batman, Bane tiene éxito en la transformación de ciudad Gótica en una aislada ciudad-estado. Primero atrae a la mayoría de la policía de Gótica a las alcantarillas y los deja atrapados allí, luego pone en marcha explosiones que destruyen la mayoría de los puentes que conectan la ciudad con el continente, anunciando que cualquier intento de salir de la ciudad se traducirá en la detonación del núcleo de fusión de Wayne, del que se apoderado, convirtiéndolo en una bomba.

En este punto, llegamos al momento crucial de la película: el asalto de Bane es acompañado de una gran ofensiva político-ideológica. Bane revela públicamente el engaño de la muerte de Dent y libera a los prisioneros encerrados bajo la Ley Dent. Condenando a los ricos y poderosos, él se compromete a restaurar el poder del pueblo, y emplaza a la gente común a que “se ocupe de su ciudad nuevamente” – Bane se revela como “el último ocupa de Wall Street, llamando al 99% junto con él y derrocar a las élites de la sociedad”. Lo que sigue es la idea de la película del poder popular: ejemplos de los juicios sumarios y las ejecuciones de los ricos, calles llenas de crimen y maldad... un par de meses más tarde, mientras que ciudad Gótica sigue sufriendo el terror popular, Wayne escapa exitosamente de la cárcel, regresa a la ciudad como Batman, enlista a sus amigos para ayudar a liberarla y detener la bomba de fusión antes de que ella explote. Batman se enfrenta y somete a Bane, pero interviene Miranda y lo apuñala – la benefactora social se revela como Talia al Ghul, la hija de Ra’s: fue ella quien se escapó de la prisión cuando pequeña, y Bane fue la única persona que la ayudó en su escape. Después de anunciar su plan para completar el trabajo de su padre destruyendo Gótica, Talia se escapa. En el caos que viene a continuación, Gordon acaba con la capacidad de la bomba para ser detonada a distancia, mientras que Selina mata a Bane, lo que deja a Batman libre para perseguir a Talia. Él trata de obligarla a llevar la bomba a la cámara de fusión donde puede ser estabilizada, pero ella inunda la cámara. Talia muere cuando su camión se estrella fuera del camino, confiando en que la bomba no puede ser detenida. Con un helicóptero especial, Batman arrastra la bomba más allá de los límites de la ciudad, donde se detona sobre el océano y, supuestamente, lo mata.

Batman es ahora celebrado como un héroe cuyo sacrificio salvó a ciudad Gótica, mientras que Wayne se cree muerto en los disturbios. Después de que sus bienes fueran divididos, Alfred ve a Bruce y Selina, juntos y con vida en un café en Florencia, mientras que Blake, un joven policía honesto que sabía acerca de la identidad de Batman, hereda la Baticueva. En resumen, “Batman salva el día, sale indemne y se mueve hacia una vida normal, con alguien más reemplazándolo en su papel de defender el sistema”. La primera pista acerca de los fundamentos ideológicos de este final es proporcionada por Gordon, quien en el (supuesto) funeral de Wayne, lee las últimas líneas de la *Historia de dos Ciudades* de Dickens: “Esto que hago ahora, es mejor, mucho mejor que cuanto hice; y el descanso que voy a lograr es mucho más agradable que cuanto conocí anteriormente”. Algunos críticos de la película toman esta cita como una indicación de que el filme “se eleva a nivel de lo más noble del arte occidental. La película apela al corazón de la tradición estadounidense: el ideal del noble sacrificio de la gente común. Batman debe humillarse a sí mismo para ser exaltado, y dar su

vida para encontrar una nueva. [...] Como una última figura cristiana-, Batman se sacrifica a sí mismo para salvar a los otros”.

Y, en efecto, desde esta perspectiva, sólo hay un paso atrás de Dickens a Cristo en el Calvario: “Porque el que quiera salvar su vida, la perderá, y cualquiera que perdiere su vida por mi causa, la hallará. ¿De qué le servirá al hombre ganar el mundo entero, si pierde su alma?” (Mateo 16:25-26). ¿El sacrificio de Batman como la repetición de la muerte de Cristo? ¿No está esa idea comprometida por la última escena de la película (Wayne con Selina en un café de Florencia)? ¿No es el equivalente religioso de este final más bien la idea blasfema bien conocida de que Cristo en realidad sobrevivió a su crucifixión y vivió una larga y pacífica vida (en la India, o incluso en el Tíbet, según algunas fuentes)? La única manera de redimir a esta escena final habría sido leerla como un sueño (alucinación), de Alfred que se sienta solo en una cafetería de Florencia. La característica más dickensiana de la película es una denuncia despolitizada de la brecha entre los ricos y los pobres –al principio del film, Selina susurra a Wayne mientras están bailando en una exclusiva gala de la clase alta: “Se aproxima una tormenta, Sr. Wayne. Y es mejor que usted y sus amigos cierren las escotillas. Porque cuando llegue, ustedes van a preguntarse cómo es que pensaron que podían vivir tan a la grande, y dejar tan poco para el resto de nosotros”. Nolan, como todo buen liberal, está “preocupado” por esta disparidad y él admite que esta preocupación penetra en la película:

“Lo que veo en la película que se relaciona con el mundo real es la idea de falta de honradez. La película entera trata de la llegada de un punto crítico [...]. La noción de la equidad económica se apodera de la película, y la razón es doble. Una de ellas, Bruce Wayne es un multimillonario. Y eso tiene que ser abordado. [...] Sin embargo, la segunda, es que hay un montón de cosas en la vida y la economía es una de ellas, en la que tenemos que tener un montón de confianza en lo que nos dicen, porque la mayoría de nosotros sentimos que no tenemos la herramientas analíticas para saber lo que está pasando [...]. Yo no siento que exista una visión de izquierda o derecha en la película. Lo que hay es simplemente una evaluación honesta o una exploración honesta del mundo en que vivimos –las cosas que nos preocupan”.

Aunque los espectadores saben que Wayne es mega-rico, tienden a olvidar que su riqueza proviene de la fabricación de armas y la especulación en el mercado de valores, que es la razón por la que los juegos bursátiles de Bane pueden destruir su imperio –traficante de armas y especulador, *ese* es el verdadero secreto bajo la máscara de Batman. ¿Cómo se ocupa la película de ello? Resucita el tema arquetípico de Dickens de un buen capitalista que se dedica a la financiación de orfanatos (Wayne) versus un mal capitalista codicioso (Stryver, como en Dickens). En tal sobre-moralización dickensiana, la disparidad económica se traduce en “falta de honradez”, que debe ser “honestamente” analizada, a pesar de que no tengamos algún tipo de mapa cognocitivo confiable, y ese enfoque “honesto”, da lugar a un nuevo paralelismo con Dickens – como el hermano de Christopher Nolan, Jonathan (quien co-escribió el guión) dijo sin rodeos: “Para mi *Historia de Dos Ciudades* fue el más terrible retrato de una civilización conocida y descriptible que se cae completamente en pedazos. Los terrores en París, en Francia en ese período, no es difícil imaginar que las cosas podrían ir tan

mal y de forma equivocada”[v]. Las escenas de la revuelta vengativa populista en la película (una turba sedienta de la sangre de los ricos que los han ignorado y explotado) evocan la descripción de Dickens del reinado del Terror, por lo que, aunque la película no tiene nada que ver con la política, sigue la novela de Dickens en retratar “honestamente” revolucionarios como poseídos fanáticos y así proporciona “la caricatura de lo que en la vida real sería un revolucionario comprometido ideológicamente al combate de la injusticia estructural. Hollywood le dice lo que el establishment quiere que sepa –los revolucionarios son criaturas brutales, con absoluto desprecio por la vida humana. A pesar de la retórica emancipadora de la liberación, tienen planes siniestros ocultos. Entonces, cualesquiera que sean sus razones, tienen que ser eliminados”.

Tom Charity estaba en lo correcto al señalar la “defensa de la película del establishment bajo la forma de multimillonarios filántropos y una policía incorruptible” – en su desconfianza de la gente tomando cosas entre sus propias manos, la película “demuestra, al mismo tiempo, un deseo de justicia social como un temor de que eso pueda realmente verse en las manos de una turba”. Karthick aquí plantea una perspicaz pregunta con respecto a la inmensa popularidad de la figura del Joker de la película anterior: ¿por qué una disposición tan dura hacia Bane cuando el Joker fue tratado con clemencia en la película precedente? La respuesta es simple y convincente:

“El Joker, llamando a la anarquía en su forma más pura, críticamente subraya las hipocresías de la civilización burguesa, tal como existe, pero sus opiniones son incapaces de traducirse a la acción de las masas. Por otro lado, Bane, plantea una amenaza existencial para el sistema opresivo. Su fuerza no es sólo su físico sino también su capacidad para comandar a la gente y movilizarlos para alcanzar un objetivo político. Él representa a la vanguardia, el representante organizado de los oprimidos que promueve la lucha política en nombre de ellos para generar cambios sociales. Es la fuerza, con el mayor potencial subversivo, que el sistema no puede acomodar. Tiene que ser eliminado”.

Sin embargo, incluso si Bane carece de la fascinación del Joker de Heath Ledger, hay una característica que lo distingue de este último: amor incondicional, la misma fuente de su dureza. En una breve pero emotiva escena, vemos cómo, en un acto de amor en medio de terribles sufrimientos, Bane cuida a la pequeña Talia, sin importarle las consecuencias y pagando un precio terrible por ello (fue golpeado en cada pulgada de su cuerpo mientras la defendía). Karthick está totalmente justificado al localizar este evento en la larga tradición, desde Cristo hasta el Che Guevara, que exalta la violencia como una “obra de amor”, como en las famosas líneas del diario del Che Guevara: “déjeme decir, con el riesgo de parecer ridículo, que el verdadero revolucionario es guiado por un fuerte sentimiento de amor. Es imposible pensar en un revolucionario auténtico sin esta cualidad”. Lo que encontramos aquí no es tanto la “Cristinización del Che” sino más bien un “Cheitización” del propio Cristo –el Cristo de las “escandalosas” palabras de Lucas (“Si alguno viene a mí y no aborrece a su padre y a su madre, su esposa e hijos, sus hermanos y hermanas – e, incluso su propia vida – no puede ser mi discípulo” (14:26), punto que va en exactamente la misma dirección que la famosa frase del Che: “Tú tienes que endurecerte, pero sin perder la ternura”[xi]. La declaración de que “el verdadero

revolucionario es guiado por un gran sentimiento de amor” debería ser interpretada conjuntamente con la mucho más problemática afirmación del Che Guevara sobre los revolucionarios como “máquinas de matar”:

“El odio es un elemento de lucha, el odio implacable del enemigo que nos impulsa a ir más allá de los límites naturales de los hombres y transformarnos en máquinas efectivas, violentas, selectivas y asesinos fríos. Nuestros soldados deben ser así, una persona sin odio no puede derrotar a un enemigo brutal”.

O, parafraseando a Kant y Robespierre una vez más: un amor sin crueldad es impotente; una crueldad sin amor es ciega, una pasión efímera que pierde su ventaja persistentemente. Guevara está aquí parafraseando las declaraciones de Cristo en la unidad del amor y la espada: en ambos casos, la paradoja subyacente es que lo que hace el amor Angélico, lo que lo eleva sobre mero sentimentalismo inestable y patético, es su crueldad, su vínculo con la violencia –es este vínculo que asciende al amor sobre y más allá de las limitaciones naturales del hombre y lo transforma en una unidad incondicional. Esto es por qué, detrás de *The Dark Knight Rises*, el único amor auténtico en la película es el de Bane, el “terrorista”, en clara contraposición a Batman.

En el mismo sentido, la figura de Ra's, el padre de Talia, merece una mirada más cercana. Ra's es una mezcla de rasgos árabes y orientales, un agente del terror virtuoso luchando para equilibrar la dañada civilización occidental. Es interpretado por Liam Neeson, actor cuyo personaje en pantalla generalmente irradia bondad, dignidad y sabiduría (es Zeus en el *Clash of Titans*), y que también interpreta a Qui-Gon Jinn en la amenaza fantasma, el primer episodio de la serie *Star Wars*. Qui-Gon es un Caballero Jedi, el mentor de Obi-Wan Kenobi como también el primero en descubrir a Anakin Skywalker, creyendo que Anakin es el elegido que restablecerá el equilibrio del universo, haciendo caso omiso de las advertencias de Yoda acerca de la naturaleza inestable de Anakin; al final de la amenaza fantasma, Qui-Gon es asesinado por Darth Maul.

Ra's en la trilogía de Batman, también es el maestro del joven Wayne: en *Batman Begins*, encuentra al joven Wayne en una prisión China; presentándose a sí mismo como “Henri Ducard”, le ofrece al niño un “camino”. Después Wayne es liberado, y le sigue a la fortaleza de la Liga de las Sombras, donde Ra's está esperando, a pesar de que se presente como el siervo de otro hombre llamado Ra's al Ghul. Al final de un entrenamiento largo y doloroso, Ra's explica que Bruce debe hacer lo necesario para luchar contra el mal, al revelar que lo han entrenado con la intención de que él lidere a la Liga para destruir Ciudad Gótica, la que creen que se ha vuelto irremediabilmente corrupta. Ra's así, no es una simple personificación del mal: él representa la combinación de la virtud y el terror, disciplina igualitaria que combate contra un imperio corrupto y por tanto pertenece a la línea que se extiende (en la ficción reciente) de Paul Atreides en *Dune* a Leonidas en 300. Y lo que es crucial es que Wayne es su discípulo: Wayne fue formado como Batman por él.

Dos críticas de sentido común se presentan aquí. En primer lugar, hubo monstruosas matanzas y violencia en revoluciones reales, del estalinismo hasta Khmer Rojo, por lo que la película claramente no sólo está participando de la imaginación reaccionaria. La segunda crítica, opuesta a esta: el actual movimiento de OWS

(Occupy Wall Street) no fue violento, su meta no era definitivamente un nuevo reinado del terror; y en la medida en que, como se supone, la revuelta de Bane extrapola la tendencia inmanente del movimiento OWS, la película ridículamente tergiversa sus objetivos y estrategias. Las protestas anti-globalización son todo lo contrario del terror brutal de Bane: Bane se alza como la imagen especular del terror de Estado, de una secta fundamentalista asesina usurpando y gobernando por el terror, no para su superación a través de la auto-organización popular... Lo que comparten ambas críticas es el rechazo de la figura de Bane. La respuesta a estas dos críticas es múltiple.

En primer lugar, se debe dejar en claro el alcance real de la violencia – la mejor respuesta a la afirmación de que la reacción de una turba violenta a la opresión es peor que la opresión original, fue proporcionado hace mucho tiempo por Mark Twain en su *Un Yankee de Connecticut en la Corte del Rey Arturo*: “hubo dos reinos de Terror si podemos recordarlo y examinarlo; el primero forjado en caliente pasión, el otro en sangre fría sin corazón... nuestros estremecimientos son para los horrores del menor Terror, el Terror momentáneo, por así decirlo, mientras que, ¿cuál es el horror de la muerte rápida por el hacha comparado con la muerte de toda la vida por el hambre, el frío, el insulto, la crueldad y angustia? Un cementerio de la ciudad podría contener los ataúdes llenados por ese breve Terror al cual a todos tan diligentemente nos han enseñado a temblar y afligirnos pero ni toda la Francia podría contener los ataúdes llenos por ese Terror más antiguo y real, ese indecible, amargo y terrible terror, que a ninguno de nosotros han enseñado a ver en la inmensidad o pena que merece”.

Entonces, uno debe desmitificar el problema de la violencia, rechazar reclamaciones simplistas de que el comunismo del siglo XX ha usado demasiado excesiva violencia asesina y que debemos tener cuidado para no caer en esta trampa nuevamente. Como un hecho, esto es, por supuesto, atterradoramente cierto –pero ese enfoque directo sobre la violencia oscurece la cuestión de fondo: ¿qué estaba mal en el proyecto comunista del siglo XX como tal, que la debilidad inmanente de este proyecto empujó a recurrir a los comunistas (y no sólo a aquellos) en el poder a la violencia desenfrenada? En otras palabras, no es suficiente decir que los comunistas “descuidaron el problema de la violencia”: fue un fracaso social y político más profundo lo que empujó a la violencia. (Lo mismo ocurre con la noción de que los comunistas “descuidaron la democracia”: su proyecto global de transformación social forzaba sobre ellos este “descuido”). Por lo tanto, no es sólo que el cine de Nolan no fuera capaz de imaginar el poder popular auténtico –los “reales” movimientos radicales-emancipatorios tampoco fueron capaces de hacerlo y permanecieron atrapados en las coordenadas de la vieja sociedad, por eso el real “poder popular” muchas veces fue un horror tan violento.

Y por último, pero no menos importante, es demasiado simple afirmar que no existe ningún potencial violento en OWS y movimientos similares – HAY una violencia en juego en cada proceso emancipador auténtico: el problema de la película es que traduce erróneamente esta violencia en terror asesino. ¿Cuál es, entonces, la violencia sublime respecto a la que el más brutal asesinato es un acto de debilidad? Hagamos un desvío a través *Ensayo sobre la lucidez*, de José Saramago, que narra la historia de los extraños sucesos en la capital

sin nombre de un país democrático no identificado. Cuando la mañana del día de las elecciones es enturbiada por lluvias torrenciales, es preocupantemente baja la participación electoral, pero el tiempo mejora por la tarde y la población se dirige en masa a sus puestos de votación. Sin embargo, el alivio del gobierno dura poco tiempo, cuando el conteo de votos revela que más del 70% de los votos emitidos en la capital han quedado en blanco. Desconcertado por este aparente lapsus cívico, el Gobierno da a la ciudadanía la oportunidad de enmendarse tan sólo una semana más tarde con otro día de elecciones. Los resultados son peores: ahora el 83% de los votos está en blanco. Los dos principales partidos políticos: el gobernante partido de la derecha (P.D.D.) y su principal adversario, el partido del centro (P.D.M.) – están entran en pánico, mientras que el desgraciadamente marginado partido de izquierda (P.D.I.) hace un análisis afirmando que los votos en blanco son esencialmente un voto para su agenda progresista. Sin estar seguros de cómo responder a una protesta benigna, pero con la certeza de que existe una conspiración antidemocrática, el Gobierno rápidamente etiqueta al movimiento de “terrorismo, puro y duro” y declara estado de emergencia, lo que permite suspender las garantías constitucionales y adoptar una serie de medidas cada vez más drásticas: los ciudadanos son capturados al azar y desaparecen en sitios secretos de interrogación, la policía y la sede del Gobierno se retiran de la capital, sellando la ciudad contra cualquier entrada o salida, y finalmente produce su propio cabecilla terrorista. La ciudad sigue funcionando casi normalmente por mucho tiempo, la gente esquiva las ofensivas del Gobierno con una armonía inexplicable y con un nivel verdaderamente gandhiano de resistencia no violenta... esta, abstención de los votantes, es un caso verdaderamente radical de “violencia divina” que despierta reacciones de pánico brutales de aquellos que están en el poder.

Volvamos a Nolan, la trilogía de películas de Batman, sigue, por tanto, una lógica inmanente. En *Batman Begins*, el héroe permanece dentro de las limitaciones de un orden liberal: el sistema puede ser defendido con métodos moralmente aceptables. *The Dark Knight* es efectivamente una nueva versión de los dos western clásicos de John Ford (*Fuerte apache* y *El hombre que mató a Liberty Valance*) que retratan cómo, con el fin de civilizar el salvaje oeste, es necesario “imprimir la leyenda” e ignorar la verdad – en definitiva, cómo nuestra civilización tiene que basarse en una mentira: es preciso romper las reglas con el fin de defender el sistema. O, para decirlo de otra manera, en *Batman Begins*, el héroe es simplemente una figura clásica de los vigilantes urbanos que castiga a los criminales donde la policía no puede hacerlo; el problema es que la policía, la agencia oficial del cumplimiento de la ley, admite ambigualmente la ayuda de Batman: mientras admite su eficiencia, también lo percibe como una amenaza a su monopolio del poder y un testimonio de su propia ineficiencia. Sin embargo, la transgresión de Batman aquí es puramente formal, reside en actuar en nombre de la ley sin estar legitimado para hacerlo: en sus actos, no viola la ley. *The Dark Knight* cambia estas coordenadas: el verdadero rival de Batman no es el Joker, su oponente, sino Harvey Dent, el “Caballero blanco”, el agresivo nuevo fiscal de distrito, una especie de vigilante oficial cuyo fanática batalla contra la delincuencia le lleva a matar a gente inocente y a su propia destrucción. Es como si Dent fuera la respuesta del ordenamiento jurídico a la amenaza de Batman: contra la lucha del Batman vigilante, el sistema genera su propio exceso ilegal, su propio vigilante, mucho más violento que Batman, directamente violando la ley. Por tanto, existe una justicia poética en el hecho de que, cuando Bruce planea revelar públicamente su identidad

como Batman, Dent salta y en su lugar se indica a sí mismo como Batman –él es ”más Batman que el propio Batman”, llevando a cabo la tentación a la que Batman todavía era capaz de resistir. Entonces cuando, al final de la película, Batman asume los crímenes cometidos por Dent para salvar la reputación de héroe popular que encarna la esperanza para la gente común, su modesto acto contiene una cuota de verdad: Batman de algún modo devuelve el favor a Dent. Su acto es un gesto de intercambio simbólico: Dent primero toma para sí la identidad de Batman y, a continuación, Wayne – el Batman real– toma sobre sí mismo los crímenes de Dent.

Por último, *The Dark Knight Rises* empuja aún más las cosas: ¿no es acaso que Bane llevó a Dent hasta el extremo, hasta su auto-negación? ¿Un Dent que llega a la conclusión de que el sistema en sí mismo es injusto, por lo que con el fin de luchar eficazmente contra la injusticia, uno tiene que atacar directamente al sistema y destruirlo? ¿Y, como parte del mismo movimiento, un Dent que pierde las últimas inhibiciones y está listo para usar toda su brutalidad asesina para lograr este objetivo? El surgimiento de tal figura cambia la constelación por completo: para todos los participantes, inclusive Batman, se relativiza la moralidad, se convierte en un asunto de conveniencia, algo determinado por circunstancias: es lucha de clases abierta, todo está permitido para defender al sistema cuando nos encontramos lidiando no sólo con gangsters maniáticos, sino que con un levantamiento popular.

Entonces, ¿esto es todo? ¿Debe la película ser rechazada de plano sólo por aquellos que están comprometidos en las luchas emancipadoras radicales? Las cosas son más ambiguas, y uno tiene que leer la película en el mismo modo en que tiene que interpretar un poema político chino: las ausencias y las presencias sorprendentes cuentan. Recuerden la vieja historia francesa sobre una esposa que se queja de que el mejor amigo de su marido hace insinuaciones sexuales ilícitas hacia ella: tarda un tiempo hasta que el amigo sorprendido entiende el asunto –de esta manera retorcida, ella está invitándolo a seducirla... Es como el inconsciente freudiano que no conoce de la negación: lo que importa no es un juicio negativo sobre algo, sino el mero hecho de que ese algo sea mencionado – en *The Dark Knight Rises*, el poder popular ESTÁ AQUÍ, se escenifica como un Acontecimiento (Event), en un paso clave dado desde los oponentes habituales de Batman (mega-capitalistas criminales, mafiosos y terroristas).

Nosotros tenemos aquí la primera pista –la perspectiva de que el movimiento OWS tome el poder y establezca una democracia popular en Manhattan es tan evidentemente absurda, tan absolutamente irreal, que uno no puede sino plantear la interrogante: ¿POR QUÉ, ENTONCES, EL PRINCIPAL BLOCKBUSTER DE HOLLYWOOD SUEÑA CON ESO? ¿POR QUÉ EVOCA ESTE ESPECTRO? ¿Por qué incluso soñar con el OWS explotando en una violenta toma del poder? La respuesta obvia (manchar al OWS con acusaciones de que alberga un potencial terrorista totalitario) no es suficiente para dar cuenta de la extraña atracción ejercida por la perspectiva de “poder popular”. No es de extrañar que el correcto funcionamiento de este poder permanezca en blanco, ausente: no se dan detalles acerca de cómo este poder del pueblo funciona, qué está haciendo la gente movilizada (Recuerden que Bane dice que las personas pueden hacer lo que quieren –él no está imponiendo sobre ellos su propio orden).

Es por eso que la crítica superficial de la película (“su representación del reino OWS es una caricatura ridícula”) no es suficiente, la crítica tiene que ser inmanente, tiene que buscar dentro de la propia película una multitud de signos que apuntan hacia el auténtico Acontecimiento. (Recordar, por ejemplo, que Bane no es sólo un terrorista brutal, sino una persona de profundo amor y sacrificio.) En resumen, la pura ideología no es posible, la autenticidad de Bane HA dejado un rastro en la textura de la película. *Este es el porqué* la película merece una lectura minuciosa: el Acontecimiento (Event) – la “republica popular de Ciudad Gótica”, la dictadura del proletariado en Manhattan – es *inmanente* a ella, ese es su *centro ausente*.