

ISSN electrónico: 2172-9077

DOI: <https://doi.org/10.48047/fjc.27.01.05>


## LAS MIRADAS DEL MURCIÉLAGO: BATMAN Y EL ESPÍRITU DE LOS TIEMPOS 1

*The gazes of the bat : Batman and the spirit of times*

Dr. José María GALINDO PÉREZ

Profesor titular. Centro Superior de Estudios Universitarios La Salle (adscrito a la UAM), España.

E-mail: [josem.galindo@lasallescampus.es](mailto:josem.galindo@lasallescampus.es)

 <https://orcid.org/0000-0002-6705-9328>

Fecha de recepción del artículo: 23/06/2023

Fecha de aceptación definitiva: 03/10/2023

### RESUMEN

El cine de superhéroes se ha convertido en un hito ineludible del panorama cultural contemporáneo. Atendiendo a esa importancia, en este artículo se toma el ejemplo singular de Batman, para examinar cómo las diferentes versiones que este personaje ha protagonizado en cine (la de Tim Burton, la de Joel Schumacher, la de Christopher Nolan y la de Matt Reeves) funcionan como un comentario cultural en un triple sentido: acerca de cómo el superhéroe ha sufrido determinadas mutaciones; sobre cómo la industria de Hollywood ha modulado la producción de blockbusters; y a cómo responden estas películas al contexto sociohistórico en las que fueron producidas y recibidas. Para ello, se tendrá en cuenta la diferente puesta en forma de estas cuatro materializaciones filmicas, concretada en cuatro miradas (romántica, camp, racionalista y neo-noir), que ponen de manifiesto la singular relevancia del cine de superhéroes, y del personaje de Batman en particular, a la hora de interpretar la cultura contemporánea.

**Palabras clave:** cine; superhéroes; Batman; análisis cultural; blockbuster.

### ABSTRACT

Superhero movies have become an important milestone on the current cultural scene. Thus, this paper focuses its attention in Batman, a singular character whose several cinematic versions (in films directed by Tim Burton, Joel Schumacher, Christopher Nolan and Matt Reeves, respectively) can be useful to examine the different cultural comments that those movies make about three topics: the mutations suffered by the concept and representation of superhero; how Hollywood and the majors has changed the production of blockbusters; and the answer of these movies to the social and historical context where they were made and saw. For it, this paper will analyze the different staging (narrative, audiovisual and discursive) of the four modes of representation by each filmmaker, specified in four gazes (romantic gaze, camp gaze, rationalist gaze and neo-noir gaze), that reveal the singular relevance of superhero movies, and the carácter of Batman in particular, to interpret the contemporary culture.

---

1El presente trabajo se enmarca en el proyecto de investigación 'Identidades e imaginarios en la cultura transmedia' (Código 21021A36001), aprobado y financiado en la convocatoria CSEULS 2021, en el Centro Superior de Estudios Universitarios La Salle.

**Key words:** cinema; superheros; Batman; cultural analysis; blockbuster.

## 1. INTRODUCCIÓN

Este artículo descansa, de manera inicial, en dos debates que apelan a cualquier charlador que habite el mundo del cine, en cualquiera de sus múltiples declinaciones: desde el historiador al analista, desde el crítico al profesor. A saber: por un lado, la capacidad del cine para recoger y exponer los rasgos sociohistóricos y culturales en los que es producido; por otro lado, la discusión sobre la frontera (si es que existe) entre el cine popular (o comercial, taquillero, palomitero, mainsream... escójase el término que se quiera) y el cine más minoritario (o de autor, independiente, artístico... en fin, sígase el mismo procedimiento que antes).

En cuanto al primero, no han sido pocas las voces ni las ocasiones en las que se ha cuestionado el papel de las películas como depositarias de las características de un determinado contexto. Así, pueden encontrarse trabajos que indaguen en la pertinencia de la imagen cinematográfica como documento histórico, tal y como hicieron Ferro (2008, 1980) o Burke (2005) en aportaciones ya clásicas; propuestas que se adscriban a un análisis sociosemiótico de los imaginarios, entre las que destaca (por ambición y por densidad) la planteada por Imbert (2017, 2019); o, incluso, aproximaciones que fían a la materialidad de la obra fílmica el posible filtrado de los aspectos contextuales más relevantes, ámbito en el que sobresalen por méritos propios los múltiples análisis de Zunzunegui (1994, 1996) y Zumalde (2002, 2006, 2011, 2013).

En Galindo (2022a, 2022b) se pueden encontrar las claves que interesan a este trabajo: más allá de la fidelidad histórica del relato cinematográfico en cuestión, si por algo puede resultar pertinente considerar a las películas como una fuente interesante para historiadores, sociólogos o críticos culturales, es por su capacidad para recoger y, a su vez, elaborar discursos que impregnan todo elemento fílmico. En otras palabras, la narrativa y la estética cinematográficas, propias de toda película, manifiestan de forma más o menos directa su filiación con un contexto sociohistórico concreto. Y es por ello por lo que los filmes constituyen objetos tan provechosos para el análisis cultural.

El segundo debate también ha generado multitud de páginas, debates e intervenciones. Heredando la discusión de Eco (2009) acerca de los conceptos de alta cultura y cultura de masas, bebiendo de toda la producción intelectual de los Estudios Culturales de raíz británica y, por supuesto, reformulando los debates acerca del canon cultural en los que figuras como Harold Bloom se erigieron en paladines de la cultura entendida como panteón de grandes obras y autores, el mundo del cine ha terminado aceptando (con más o menos resignación) que las listas de cada década de Sight&Sound (el epítome de una determinada manera de entender el fenómeno cinematográfico, muy vinculada a la cinefilia por el *auteur*) conviven con las clasificaciones de sitios web como IMDB o FilmAffinity, elaborados por los usuarios de las páginas. Esta clase de dinámicas sociales han borrado en gran medida las nítidas fronteras que delimitaban tradicionalmente lo exquisito (y selecto) de lo popular (y masivo).

Conviene recurrir aquí a las provocadoras aportaciones de Vallín (2019), quien no duda en afirmar que el cine popular (y, en el caso concreto que ocupa a este artículo, el blockbuster de superhéroes) recoge mucho mejor el espíritu de los tiempos que el cine de autor. Las razones que esgrime se basan, fundamentalmente, en el hecho de que el segundo muestra una visión privada y solipsista del mundo, la del cineasta detrás de la película, mientras que el primero, al tratar de conectar con un público amplio, se vincula con más facilidad y fluidez al imaginario de su época.

La expresión de espíritu de los tiempos ha conocido un éxito singular en el mundo del pensamiento, la crítica cultural o el análisis periodístico, entre otros ámbitos. Dos serán, sin embargo, los usos que inspiran este trabajo.

El primero es, por supuesto, el formulado por Hegel (2001) a propósito de su concepto *Zeitgeist*, traducido habitualmente como espíritu del tiempo o de la época, y que se refiere al clima cultural, a la perspectiva común compartida por una generación de individuos que termina por perfilar determinados momentos sociohistóricos. En otras palabras, vendría a ser una suerte de fenotipo de una comunidad humana en un lugar y un tiempo dados. El segundo es el empleado por Morin (1966), titulado un ensayo que abordaba críticamente la delimitación de una serie de rasgos culturales que caracterizaban una época, la de la cultura de masas, necesitada de análisis y descripciones, por un lado, y de formas y relatos, por otro.

En el presente trabajo sí se asumirá la premisa de que el cine de superhéroes, como representante insigne del cine popular contemporáneo, funciona como una muestra muy significativa para analizar determinados rasgos culturales de nuestro tiempo. Una forma de trabajo que, sin salir del estudio de Batman, han puesto en práctica autores como Sánchez Román (2015, 2016), Rodríguez de Austria Giménez de Aragón (2016) o Álvarez (2018).

En este caso, la atención se pondrá en las diferentes versiones cinematográficas que ha conocido Batman (la de Tim Burton, la de Joel Schumacher, la de Christopher Nolan y la de Matt Reeves), para estudiar cómo cada una de ellas funciona a modo de comentario de cada uno de los siguientes tres ámbitos: la propia representación del personaje, la industria de Hollywood como emisor cultural privilegiado y el momento sociopolítico e histórico en el que cada una de las visiones fue realizada y exhibida. Se trataría, en definitiva, de proponer un camino desde lo micro (cómo toma forma cinematográfica Batman) hasta lo macro (cómo cada una de esas visiones responde a un contexto histórico y social determinado).

## 2. LA MIRADA ROMÁNTICA

Dos hechos, aparentemente desconectados, coinciden en 1989. Por un lado, se cierra el período presidencial en los Estados Unidos de Ronald Reagan. Por otro lado, se estrena 'Batman', la primera adaptación en manos de un gran estudio del superhéroe de DC. Ambos acontecimientos, presuntamente distantes, en realidad representan claves de cómo se articula un discurso político y social que encontrará en los blockbusters de Hollywood un vehículo incomparable para su difusión.

El final de la Administración Reagan no sólo constituye un jalón de la historia política, sino que se erige como un momento simbólico, más aún si se le hace convivir con el fin de otra gobernante fundamental de los años ochenta, la británica Margaret Thatcher. Ambos dirigentes desplegaron durante la década de los ochenta una política socioeconómica encaminada no solo a reorientar la gestión de los asuntos económicos en sus respectivos países, sino a construir un sentido común cultural que cuestionara elementos propios de las sociedades surgidas en el entorno atlántico tras la Segunda Guerra Mundial. A saber: la misión del Estado del Bienestar, las políticas económicas expansivas, la doctrina keynesiana. En otras palabras: lo que Reagan y Thatcher consumaron fue la implantación de un nuevo paradigma, el neoliberalismo, una declinación de los sistemas capitalistas que aboga por la reducción del Estado a un papel de sostenedor de la seguridad necesaria para el desarrollo de las iniciativas y transacciones

privadas, y en el que los discursos sobre el individuo se imponen a los que se refieren a los proyectos colectivos.

La culminación del proyecto neoliberal de Reagan y Thatcher tuvo su colofón en la resituación ideológica y operativa de las fuerzas políticas progresistas, tal y como analizó profusamente Stuart Hall (2018). Partidos y organizaciones de la izquierda no confrontaron los postulados de los gobernantes conservadores, sino que, paulatinamente, ajustaron sus discursos a la doxa neoliberal, lo que supuso una merma de la imaginación social, política y cultural muy significativa.

En ese contexto, Tim Burton, un cineasta fogueado en el campo de la animación y de la comedia satírica, firma la adaptación al cine, en el seno de una major como Warner Bros., de Batman. Un proyecto con ciertas singularidades, ya que ni su principal responsable creativo (Burton), ni su protagonista (el actor Michael Keaton) provenían del cine de acción y de grandes presupuestos, sino que, más bien, encarnaban un tipo de cine alejado de esta clase de producciones. A pesar de las protestas de los fans, la película fue un rotundo éxito de taquilla, recaudando alrededor de 400 millones de dólares.

Dicho éxito popular, unido a una buena acogida crítica, hizo del 'Batman' de Burton un modelo de producción cinematográfica cuando de películas de superhéroes se trataba. En otras palabras, el filme se erigió en el ejemplo de cómo diseñar un proyecto de aparente personalidad estética que, al mismo tiempo, funcionara como un artefacto rentable en términos comerciales. Y, para explicar semejante encrucijada de caminos, resulta oportuno recurrir a un término tan escurridizo como sugestivo: el de romanticismo. Y no solo por las ocasiones en las que el trabajo de Burton ha sido descrito a partir de la etiqueta de romántico, como demuestra el trabajo de Achón (2016), sino por la fecundidad conceptual que encierra una expresión tan manoseada.

Una comprensión escolar de la idea de romanticismo conduce directamente a un período histórico concreto en el que las manifestaciones artísticas se caracterizaron por una serie de rasgos comunes más o menos identificables. Más allá de los problemas historiográficos de corte metodológico, e incluso epistemológico, que presenta una definición como esa, el principal problema de esa definición, al menos en los términos que más le interesan a este trabajo, es que obvia el hecho de que el Romanticismo como idea general no se restringe a un estilo expresivo concreto, sino que apunta a una manera de pensar la realidad y actuar en ella.

El crítico cultural Alberto Santamaría (2020) ya apuntó las posibilidades hermenéuticas de esta concepción de lo romántico, pero será Michael Löwy quien desarrolle más consistentemente esta línea de trabajo. Löwy, acompañado en este caso de Robert Sayre (2008), expone la idea de que el calificativo de romántico es algo que desborda el entorno artístico y el marco temporal del siglo XIX, pasando a ser un concepto que designa una actitud vital, filosófica y estética. En líneas generales, lo que Löwy y Sayre afirman es que el romanticismo es una actitud de protesta a los valores y dinámicas de la sociedad moderna capitalista, contraponiendo esta a los rasgos que caracterizaban a las comunidades premodernas/precapitalistas. De ese modo, terminan por identificar dos vertientes del espíritu romántico: una conservadora e, incluso, reaccionaria, que aspira a volver a ese pasado mitificado; otra utópica y revolucionaria, que, apuesta por recuperar, en el futuro, elementos aprovechables de ese pasado arrasado por el rodillo del capital.

Este concepto encuadra atinadamente el 'Batman' de Burton, por dos razones fundamentales: la caracterización del personaje (y de toda la puesta en escena del filme, en un contexto más general), y la situación del autor en el *mainstream* hollywoodiense. Argumentos ambos que conducen a la comprensión de un momento histórico como el que se describía al inicio de este apartado.

En primer lugar, Burton delinea un Batman con todo el equipaje psicológico y emocional del héroe romántico: la personalidad atormentada, la dualidad, la incontinenencia de las pasiones, la máscara, el ansia vengativa. Y lo hace a valiéndose de una propuesta estética heredera de los planteamientos plásticos de los pintores del romanticismo decimonónico (véase la notable influencia de artistas como Blake o Friedrich), lo que hace de ‘Batman’ un artefacto cultural que se encuentra cómodo con esa etiqueta romántica. Sin embargo, lo problemático, en el sentido de lo que apuntaban Löwy y Sayre, es que Burton propone esta visión del superhéroe en una década en que, en el mundo del cómic, autores como Alan Moore o Frank Miller han realizado sendos ejercicios de deconstrucción crítica de lo superheroico (García, 2010). Es decir, que, en un panorama cultural que examina las controversias implicadas en el género de los superhéroes (Miller se vale del propio Batman para su propuesta), Burton propone una película que ignora esa perspectiva, abrazando una anterior, menos problemática, en lo que supondría un singular ejemplo de ese romanticismo conservador al que se aludía más arriba.

Puede rastrearse esa cuestión en elementos de la propia forma fílmica, en la que la puesta en escena se convierte en el principal aspecto expresivo. El peso del decorado, de una forma de concebir la oscuridad tamizada por una iluminación muy concreta (de un marcado carácter expresionista) y de emplear factores simbólicos como lo vaporoso (el humo, la niebla) o las sombras, delinea un Batman completamente vinculado a la figura del héroe romántico. Un héroe detrás de una máscara que enfatiza su hieratismo, a la manera de una gárgola gótica, gracias a cómo relaciona la figura con el fondo a través de la escala de plano. En definitiva, un héroe que asume las partes más asumidas y convencionales del superheroísmo (y por ello, las más acríticas), lo que permite vincular la visión de Burton a ese romanticismo conservador del que autores de cómic como Moore o Miller se alejan drásticamente.

La forma fílmica del Batman de Tim Burton privilegia un esteticismo que intensifica lo sensorial sobre lo intelectual, tal y como demuestra, por ejemplo, el inicio de ‘Batman vuelve’, que muestra el origen del personaje antagonista, el Pinguino, con elementos escénicos como la nieve o el río, los movimientos de cámara siguiendo el cesto que lleva al bebé y la particular textura de la música de Danny Elfman, un repertorio de recursos expresivos que inciden en la naturaleza de cuento neorromántico de lo que se avecina.

Por otro lado, la propia figura de Burton en el marco de un blockbuster de gran estudio presenta varias posibles lecturas. Una de ellas, claro está, es la revalorización creativa de este tipo de proyectos, con la introducción de un cineasta con un estilo propio y vinculado a ciertos márgenes de la industria (la animación, la comedia negra, el terror inspirado en la serie B) para liderar un proyecto de gran presupuesto. Sin embargo, tal y como apunta Sánchez-Biosca (2004), la relación entre los grandes estudios y los cineastas dueños de un estilo personal suele estar presidida por las ansias de cooptación: la industria de Hollywood siempre ha estado atenta a la incorporación de talento ajeno (de otros circuitos, de otros países, de otros medios), pero no para tambalear sus estructuras, sino para reforzarlas a través de procesos de renovación completamente controlados.

Así pues, la mirada romántica de Batman del director Tim Burton, cristalizada en la citada ‘Batman’ y en su secuela de 1992, ‘Batman vuelve’, es una mirada netamente conservadora (en términos de Löwy y Sayre), ya que el dibujo que hace del superhéroe, y la dinámica que consolida en la industria cinematográfica, apuntalan el statu quo. Un estatus que, a su vez, se anuda con una nueva hegemonía sociocultural e histórico-política: la del neoliberalismo de Reagan y Thatcher, elevado a sentido común incuestionable. Dicha hegemonía determinará, en gran medida, la siguiente mirada sobre Batman que se va a producir en el mundo del cine.

### 3. LA MIRADA CAMP

La siguiente aparición de Batman en cine vendrá de la mano de un cineasta muy diferente a Tim Burton, y se producirá en un momento distinto al que alumbró las anteriores películas. En efecto, Joel Schumacher se hará cargo de una saga en la que la sensibilidad estética va a virar radicalmente, un cambio de rumbo que también puede leerse en términos sociopolíticos.

Schumacher firmará los dos siguientes filmes de Batman, 'Batman forever' (1995) y 'Batman & Robin' (1997). Como puede comprobarse, son estrenados bien entrada la década de los noventa, un decenio que se ha constituido en objeto de interés creciente en los últimos, de manera que escritores, artistas o pensadores de diversa índole están tratando de pensar unos años que, como señala el periodista Héctor G. Barnés (2020), parece que carecen de narrativa. En ese sentido, ensayos como el de Maura (2018) o González Férriz (2020) aportan unas claves importantes, entre las que destaca la idea de optimismo asociada a la caída de la URSS, un optimismo fuertemente vinculado a la idea de progreso económico propia del capitalismo y que deriva en lo que Maura califica de hedonismo cínico.

Los noventa, partiendo de esas perspectivas de análisis, consistirían en una década en la que el presunto triunfo del capitalismo sobre el comunismo y la acentuación de políticas neoliberales (con las privatizaciones de empresas y servicios públicos como elemento más llamativo) construyen un ambiente cultural en el que descuellan aspectos como el debilitamiento de las ideologías críticas, la consolidación de una esfera privada cada vez más desligada de lo público y el vaciado discursivo de varias formas de ocio.

En ese contexto, el Batman de Joel Schumacher se aleja de la estética (y la ética) romántica de su predecesor, para abrazar sin complejos una matriz estética que descansa sobre tres conceptos a los que hay que dedicar unas palabras: lo kitsch, lo camp y lo trash.

En su célebre ensayo sobre el kitsch, Umberto Eco propone numerosas ideas, posibles definiciones y articulaciones teóricas para delimitar algo tan escurridizo como una sensibilidad o gusto estético. Entre sus aportaciones, conviene destacar que entiende el kitsch como «cebo ideal para un público perezoso que desea participar en los valores de lo bello, y convencerse a sí mismo de que los disfruta, sin verse precisado a perderse en esfuerzos innecesarios» (Eco, 2009, p. 87), y como una «comunicación que tiende a la provocación del efecto» (Eco, 2009, p. 90). De esta manera, el kitsch es contemplado con un sucedáneo estético que imita determinados aspectos asociados a la alta cultura, pero que elude determinadas dificultades para su comprensión a partir de una apuesta por la generación de sensaciones epidérmicas.

Con respecto a lo trash, Del Río Castañeda afirma que «construye una obra ridiculizable, susceptible de ser disfrutada desde una perspectiva irónica» (Del Río Castañeda, 2020, p. 225). El mismo autor, siguiendo a su vez las ideas de Fernández Porta (2008), señala que «el blockbuster tiene potencial para gustar a los nerds, a los críticos que se sienten superiores y a los intelectuales que son capaces de leerlo con ironía», resultando «apto para ser saboreado con distintos grados de ingenuidad y distanciamiento, y por consumidores que han asumido diferentes nociones de lo artístico» (Del Río Castañeda, 2020, p. 225). Así, lo trash se vincula con la idea de empobrecimiento estético de lo kitsch, añadiendo en este caso un aspecto de autoconsciencia que revierte la crítica negativa y asocia al blockbuster, entendido como cine con trazas trash, a conceptos como el placer culpable o el gusto por el mal gusto.

Estos términos vienen a desembocar en el que con más fineza se adapta a la propuesta de Schumacher, el *camp* que tan sugestivamente abordó Susan Sontag en sus célebres notas sobre la cuestión. En su propuesta, Sontag (2019) asocia lo *camp* a una notable variedad de ideas y conceptos, que podrían resumirse en los siguientes tres aspectos: la estilización, entendida como una estrategia de estetización de la realidad; la exageración (o su contrario) como cristalización concreta de esa estilización; y la despolitización de la mirada. Desarrollando algo estas ideas, podría afirmarse que, para Sontag, lo *camp* constituye una sensibilidad o gusto concreto, basado en la configuración de un estilo absolutamente marcado, que apuesta por una producción de efectos estéticos que abrazan la hipertrofia como eje rector, y que rehúye la vinculación partidista o activista de su discurso.

Esta tríada conceptual ubica con notable precisión la visión de Schumacher de Batman. Se trata de una versión kitsch del personaje, que rechaza el aliento romántico de la anterior propuesta (algo que la vinculaba a una tradición de ineludible raigambre en el campo de las artes) para construir una adaptación que apuesta por el atajo hermenéutico y las atracciones más superficiales. Asimismo, juega con la plena consciencia de su naturaleza, invitando a un disfrute epidérmico o irónico, según el espectador, asumiendo sin miramientos su esencia trash. Pero, si algo define al Batman de Joel Schumacher, es la mirada *camp* que lo caracteriza. Una mirada que puede delimitarse con especial tino al compararse con la declinación de Tim Burton.

Donde antes había una matriz estética inspirada sin disimulo en el expresionismo (lo que implicaba una puesta en escena muy específica), se da ahora un desbordamiento estético profundamente lúdico, que rechaza las notas a medio camino entre lo siniestro y lo melancólico del Batman de Burton y apuesta por una propuesta plástica ecléctica y muy cercana a la estética de las atracciones teorizada por Gunning (2006). Si en los filmes de Burton se aprecia una idea del blockbuster que trata de aunar el prestigio crítico junto a la potencia comercial, en las películas de Schumacher se asiste a una idea de blockbuster que abraza sin complejos la vertiente evasiva y relega con descaro cualquier veleidad. Por último, no obstante, se puede afirmar que, en términos sociopolíticos, el Batman de Schumacher termina de consolidar la tendencia conservadora del Batman de Burton, al eliminar cualquier vestigio crítico en su discurso.

El análisis fílmico de las películas de Schumacher pone de relieve la particular idiosincrasia de esta visión de Batman. Las presentaciones de los personajes de ‘Batman forever’, tanto del protagonista como de los villanos, se caracterizan por movimientos de cámara aparatosos; la puesta en escena se colorea a partir de neones y un cromatismo chillón; y los villanos, al igual que sucederá en ‘Batman y Robin’, comparten una dinámica muy cercana al dúo cómico, excesivo y paródico. Una secuencia de ‘Batman forever’ (la del circo en el que Harvey Dent asesina a la familia del futuro Robin, el aliado de Batman) y otra de ‘Batman y Robin’ (el inicio, en el que los héroes combaten contra los villanos imitando un partido de hockey sobre hielo, sticks incluidos) enfatizan algunos de los rasgos esenciales de la forma fílmica de estas dos obras (exuberancia de color, montaje picado y, por momentos, desaliñado), así como de su dimensión narrativa (encadenado de delirantes secuencias de acción, un concepto de relato alejado de cualquier aspiración a una estructura coherente).

De esta manera, los años noventa, caracterizados por un aligeramiento de la densidad ideológica propia de décadas anteriores y la búsqueda de un hedonismo apoyado en un crecimiento económico aparentemente imparable, encuentran su correlato fílmico superheroico en el Batman de Schumacher, un Batman inflamado en lo narrativo (múltiples personajes, héroes y villanos, que se amontonan en un relato-pastiche paradigmático) y en lo formal (con una explosión cromática manifestada incluso en el



cartel promocional de ‘Batman & Robin’), y muy atenuado en lo político (en su apuesta lúdica por el disfrute más sensorial y de efectos inmediatos).

#### 4. LA MIRADA RACIONALISTA

Entre 2005 y 2012, el director Christopher Nolan dirige su trilogía de Batman, integrada por las películas ‘Batman begins’ (2005), ‘El caballero oscuro’ (2008) y ‘El caballero oscuro: la leyenda renace’ (2012). En un triunfo sin paliativos de público y de crítica, Nolan redefine el personaje y, de paso, el cine de superhéroes, una ramificación del blockbuster que se erige en prácticamente hegemónica durante el siglo XXI. El rotundo éxito y su influencia del proyecto de Nolan destacan, en el marco de este trabajo, por edificarse sobre unas bases muy diferentes a las que habían funcionado en las anteriores representaciones cinematográficas del personaje. Y esas bases, narrativas, estéticas e ideológicas, descansan sobre dos conceptos clave: el materialismo y el racionalismo.

Conviene, no obstante, hacer un ejercicio similar a los realizados anteriormente de contextualización sociohistórica. La trilogía de Nolan coincide en el tiempo (fundamentalmente, la segunda y la tercera parte) con la crisis financiera global desatada por el pinchazo de la burbuja inmobiliaria en Estados Unidos y posterior crisis de las hipotecas subprime, y, por supuesto, con las consecuencias de dicha crisis y de las medidas adoptadas para afrontarla. Esta crisis supuso, en términos de imaginario, una manifestación de los extremos nocivos de determinada forma de entender el capitalismo (en concreto, su deriva neoliberal), tal y como indicaron, entre otros, Stiglitz (2010) o Varoufakis (2013). El choque fue de tal calado que formas culturales de tendencia masiva, como los blockbusters, se sintieron apeladas e integraron, de forma más o menos velada, un posicionamiento sobre la realidad en la que habían hecho acto de presencia.

En ese sentido, es muy significativo comprobar cómo George Lucas y Steven Spielberg, señalados habitualmente por la historiografía del cine como los cineastas que configuraron el Hollywood basado en grandes producciones de orientación lúdica y elevados presupuestos a finales de los años setenta y principios de los ochenta, antecedieron y siguieron a la trilogía de Batman de Nolan en su toma de discurso político en su obra. Así, Lucas dirigió entre 1999 y 2005 su segunda trilogía de la saga ‘Star Wars’, con un contenido político mucho más acentuado y complejo, y Spielberg dirigió entre 2012 y 2017 algunas de sus películas más transparentes en sus posicionamientos discursivos, como ‘Lincoln’ (2012), ‘El puente de los espías’ (2015) o ‘Los papeles del Pentágono’ (2017). El Batman de Nolan no va a tener problemas en asumir un punto de vista explícito, concretamente en la entrega final de la trilogía.

Pero antes de analizar esa cuestión, conviene desbrozar las nociones que sostienen la propuesta de Nolan para Batman, las ya citadas de materialismo y racionalismo. Ambos presentan una sólida presencia en discusiones en terrenos como la filosofía, la antropología, la sociología, la ciencia política, las ciencias naturales o la teoría cultural, tal y como se ha encargado de recoger Eagleton (2016). En este caso, será interesante señalar los elementos que distinguen el Batman nolaniano de otros planteamientos anteriores.

Con respecto al materialismo, resulta especialmente significativo rescatar las ideas al respecto de Harris (2003) en el entorno de la antropología, y de Onfray (2006-2013), desde el campo de la historia de la filosofía. Harris planteó en su formulación teórica que la antropología debía valerse de lo que él denominó “materialismo cultural”, una orientación investigadora que propone acercarse al estudio de las comunidades humanas a partir de las condiciones materiales de su existencia, las cuales, según esta



corriente, son la base de las semejanzas y las diferencias entre grupos. Onfray, por su parte, criticó el sesgo idealista de la filosofía occidental, proponiendo por su parte una suerte de contrahistoria de la filosofía, en la que se ponen en valor filósofos y escuelas que apuestan por una visión materialista de la condición humana, un linaje que acogería a autores como Demócrito, Diógenes, Epicuro, Montaigne, los libertinos barrocos, Spinoza o Helvetius, los cuales son reunidos por una preocupación común por los asuntos tangibles de la vida.

En cuanto al racionalismo, huelga decir que es un término extremadamente significativo en la historia de las ideas, y que, con los matices debidos a cada autor y obra, apuesta por una comprensión y explicación de los fenómenos del mundo basadas en el uso de la razón y los procesos intelectivos. Un concepto que encontrará en la Ilustración su cristalización más acabada, en una línea de pensamiento que une a Kant con Habermas.

El Batman de Nolan encuentra acomodo en estos conceptos, ya que los postulados narrativos y formales de estas películas apuestan por presentar un personaje que, de alguna manera, puede entenderse con categorías y elementos propios de la realidad conocida. Así, Batman tiene unas habilidades en el combate fruto de unas experiencias extremas y de un adiestramiento severo, no por un origen sobrenatural o paracientífico. Y los recursos tecnológicos con los que cuenta provienen de una gran empresa de la que Bruce Wayne, la identidad real de Batman, es el dueño. Nolan parece plantear un constante desafío a la credulidad del espectador, al tratar de argumentar, de manera si no posible, sí plausible, las singularidades fantásticas que permiten la existencia de un superhéroe como Batman.

La trilogía de Nolan plantea una visión materialista tanto del personaje como de su universo, en clara contraposición a las veleidades más extraterrenas de los anteriores Batman fílmicos (la mitología neorromántica y gótica de Burton, el pop lúdico desacomplejado de Schumacher): el uso de los efectos especiales, la paleta cromática empleada, la dirección de fotografía (con especial atención a la iluminación escogida), todos los elementos audiovisuales refuerzan esa impresión de solidez material. Asimismo, los resortes narrativos de las diferentes películas se esfuerzan por explicar causas, desarrollos y consecuencias de todo lo que rodea al personaje (su preparación, sus peleas, los ingenios técnicos de los que se vale, los planes de los enemigos), de forma que el universo nolaniano de Batman puede ser criticado por lo que explica de más, pero no de menos.

La forma fílmica de la trilogía de Nolan plantea una textura visual coherente con la trayectoria del cineasta, íntimamente relacionado con el thriller. Así, el empleo recurrente de montajes paralelos, los planos compuestos eludiendo cualquier cimbreo o tensión propia de la cámara en mano, o una iluminación que abandona los excesos esteticistas (la oscuridad romántica de Burton, el colorido descontrolado de Schumacher) por un tono más limpio, dentro de la habitual negrura del personaje.

En la película 'El caballero oscuro', la secuencia que, hacia le final, pone en relación la crisis que se da entre dos barcos de Gotham (cada uno dispone de un dispositivo para hacer explotar la otra embarcación, y cada uno es amenazado por Joker de sufrir la citada explosión en caso de no detonar la bomba del otro) con el enfrentamiento final entre Batman y Joker, pone de manifiesto el uso concreto que hace Nolan del lenguaje audiovisual, de cómo el cineasta construye filmicamente su acercamiento al personaje y su universo. Una aproximación que se cimenta en la particular vinculación de las películas con el misterio, el thriller, y sus maneras concretas de desplegarse como relato.

Precisamente en la estructura del relato es en donde cobra una importancia paradigmática el peso del racionalismo en el Batman de Nolan. Todos los villanos de las tres películas (La Liga de las Sombras, Joker, Bane) encarnan el desequilibrio que el protagonista debe combatir para restituir la armonía

arrebatada. Pero si en el primer y en el tercer caso se trata de organizaciones concretas (una sociedad secreta de tintes terroristas, por un lado; un movimiento de aliento anarquista, por otro), en ‘El caballero oscuro’, la pieza central de la saga, el villano es un personaje que atenta contra el mismo racionalismo de la propuesta: Joker es un personaje sin identidad, sin origen y, como se comprobará posteriormente, sin futuro. Es un ente no explicable. De hecho, es lo único no explicable de la película. En una estrategia narrativa de primer orden, Nolan opone a su Batman no solo al villano clásico del personaje, sino a una concepción del mismo (como representación del caos) que supone también un adversario de la mirada racionalista que impera en su obra.

El círculo se cierra al hablar de la relación entre estas películas de Batman y su contexto concreto. Burton y Schumacher plantean miradas sin un interés explícito en el comentario social o político. Nolan invierte la situación, y, específicamente en el tercer filme, ‘El caballero oscuro: la leyenda renace’, dibuja a Batman como un defensor no solo de la ley y el orden (un complemento alegal de las fuerzas de seguridad oficiales: ejército o policía, fundamentalmente), sino también del statu quo, de una manera de entender la sociedad con una estructura concreta que no puede ser vulnerada o modificada por la acción de la multitud. Resulta tentador pensar en la coincidencia estética y discursiva del movimiento Occupy Wall Street con las acciones del grupo liderado por el villano Bane. El hecho de que Batman los considere sus enemigos naturales dice mucho del posicionamiento ideológico del personaje en estas películas. Y es algo que no deja de llamar la atención, teniendo en cuenta que la base argumental utilizada por ‘El caballero oscuro’, por ejemplo, es ‘La broma asesina’, un cómic de Alan Moore, quien se caracteriza, en su acercamiento a los superhéroes, por un ánimo crítico y radicalmente iconoclasta.

## 5. LA MIRADA NEO-NOIR

‘The Batman’, la última película protagonizada por Batman estrenada hasta la fecha, ve la luz en el año 2022, diez años después del estreno de la última película de Nolan. Una década que ha visto la aparición de diversos movimientos emancipadores e impugnatorios (feminismo, ecologismo, fenómenos como la Primavera Árabe o, en España, el 15-M), pero también la consolidación de dinámicas de orientación contraria, tal y como puede señalar Mudde y Rovira Kaltwasser (2017), Mudde (2021) o Forti (2021). Asimismo, el mundo ha sufrido el impactante choque de la pandemia mundial (Zizek, 2020) y la preocupación urgente por la crisis climática ha conseguido un importante espacio en la discusión pública (Servigne y Stevens, 2020). Podría definirse el decenio que va desde 2012 hasta 2022 como un período que ha ido sumiéndose en cierto agotamiento, una fatiga que se vislumbra en los tres órdenes de análisis de este trabajo.

Así, en lo referente al contexto social y político, se ha asistido a un repliegue de determinadas fuerzas transformadoras, que han pasado de capitanear una serie de cambios estructurales a replegarse en defensa de principios mucho más modestos (basta, en este sentido, comprobar cómo organizaciones calificadas con frecuencia como radicales, como Podemos en España o Syriza en Grecia, por no abandonar las fronteras europeas, han abanderado postulados propios de las democracias liberales, muy lejos, por lo tanto, de cualquier ánimo revolucionario).

En el ámbito de la producción cinematográfica de blockbusters, es evidente que una fórmula firmada por Disney y que ampara a hitos del mainstream fílmico como ‘Star Wars’, Pixar o el universo cinematográfico de Marvel manifiesta evidentes síntomas de cansancio. Que las películas de superhéroes hayan comenzado a ceder cada vez con más frecuencia su espacio a las series de superhéroes es una

señal inequívoca de que los planes de explotación de las grandes marcas pasan por ventanas alternativas al cine. Del mismo modo, las cada vez más aceradas críticas a los filmes de Marvel, señalando su acusada estandarización y el poco cuidado mostrado tanto en el diseño narrativo como en el visual, explicitan que el prestigio ganado por este género, cimentado en gran medida en la propuesta de Christopher Nolan sobre Batman, se resquebraja por momentos.

Y, por último, en lo que toca al personaje de Batman, la película dirigida por Matt Reeves, 'The Batman', se estrenó tras las apariciones del personaje en varias películas que trataban de levantar una propuesta de universo audiovisual similar a Marvel, en este caso en DC. Tanto 'Batman vs. Superman' como 'La Liga de la Justicia' ofrecieron espectáculos apabullantes, apostando por una estilización muy acentuada y una apuesta por el cine de atracciones teorizado por Gunning (2006). Y ambas recogieron juicios críticos dispares, y, en el segundo caso, una acogida comercial que no cumplió con las expectativas. Este cúmulo de factores (unidos a otros como la conversación digital generada alrededor del actor que interpretó al personaje en ambas películas, Ben Affleck) hicieron que el estudio responsable, Warner Bros., se planteara un nuevo rumbo para Batman. Y ese nuevo rumbo fue, precisamente, 'The Batman'. Puede considerarse 'The Batman' como el intento de responder a esa fatiga ambiental a partir de dos grandes niveles: la adscripción genérica y la apuesta por la oscuridad como concepto clave de la película. Empezando por el segundo elemento, 'The Batman' supone un triple viraje con respecto al precedente de Nolan: un viraje estético, un viraje temático y un viraje narrativo. Y en todos ellos, la meta es el oscurecimiento del personaje y de la película, en lo visual, en lo argumental y en el relato. Tanto el uso de la iluminación como la dirección artística apuntan a un predominio del negro en la paleta cromática, y a la ausencia de luz tanto física como simbólicamente. En lo temático, la película aborda problemáticas que, si bien habían sobrevolado en anteriores obras, ganan aquí peso y contundencia, como la salud mental del protagonista (y de alguno de los villanos), las relaciones paterno-filiales de Selina Kyle o la corrupción como eje de la degradación de una comunidad humana. En lo narrativo, 'The Batman' abraza sin complejos un relato en la que este no avanza a partir de la acción, sino de la investigación, adquiriendo así el personaje un rol detectivesco, siempre presente en los cómics, y que privilegia las pesquisas para resolver un crimen antes que el despliegue de medios técnicos y fuerza física.

La forma fílmica de 'The Batman', si bien se relaciona más cómodamente con la propuesta de Nolan que con las de Burton o Schumacher, convive mejor con otros referentes, como, por ejemplo, el thriller urbano y de texturas más ásperas y sucias, a la manera de 'Seven' de David Fincher. Esa filiación se concreta en elementos expresivos como la nueva declinación del uso de la oscuridad, en el que el tono grisáceo, la iluminación fría y la ausencia de saturación cromática perfilan una nueva imagen del personaje. En 'The Batman', el protagonista, si bien no deja de ser un superhéroe, exhibe con especial su condición de detective, de investigador, lo que se traduce en unas elecciones formales que la emparentan con esa tradición cinematográfica.

Todos estos factores conducen a la ya citada adscripción genérica, que constituye la otra gran respuesta de la película al ambiente, sociopolítico y cinematográfico, de agotamiento. Matt Reeves plantea una película que, por vocación estética y decisiones narrativas, se inserta sin dificultades en el género negro, cuya historia y rasgos característicos pueden consultarse en Heredero y Santamarina (1996). Efectivamente, 'The Batman' se aleja de concepciones anteriores, más vinculadas bien al fantástico, bien a la acción, para llevar una declinación genérica en clave noir, y, más concretamente, neo-noir (Naremore, 2008; Arnett, 2020; Castell-Talens, 2021), habida cuenta de la incorporación de temas y aspectos expresivos tremendamente deudores de la realidad contemporánea.

La mirada de 'The Batman' de Reeves es una mirada neo-noir, en tanto en cuanto asume como propia una voz pesimista y formalmente oscura para hacer frente a un contexto que registra altos niveles de desencanto y hastío. En tales condiciones, parece plausible una representación que haga suyo ese agotamiento y lo transforme expresiva y narrativamente en una forma de superarlo.

## 6. CONCLUSIONES

En este trabajo se ha pretendido hacer un ejercicio analítico que pusiera en relación una determinada manifestación cultural (las películas protagonizadas por el superhéroe Batman) con el contexto social e industrial que la acoge. De esta manera, Batman y sus representaciones fílmicas se erigiría en síntoma a partir del cual rastrear un hipotético espíritu de los tiempos.

Desde 1989 hasta 2022 han pasado más de tres décadas, y las sucesivas materializaciones cinematográficas de Batman pueden funcionar, desde el punto de vista del análisis cultural, como hitos a partir de los cuales definir una determinada atmósfera social, política y cultural. Desde aquí se ha intentado clasificar ese conjunto de acercamientos a partir de cuatro grandes categorías: la mirada romántica, la mirada camp, la mirada racionalista y la mirada neo-noir. Lejos de repetir o de resumir lo ya explicado en apartados anteriores, estas conclusiones pretenden apuntar algunas características generales del período en el que se han estrenado las películas protagonizadas por Batman, dilucidar la pertinencia del blockbuster (y, en concreto, del blockbuster de superhéroes) a la hora de pulsar el estado cultural de un momento dado y esbozar algunos caminos que podrían recorrer siguiendo los pasos abiertos en este trabajo.

Sobre la primera cuestión, ¿qué dicen de la época las películas de Burton, Schumacher, Nolan y Reeves? Más allá de las diferentes cuestiones específicas de cada uno de sus contextos, estas representaciones de Batman señalan dos cuestiones clave: la fuerza de un discurso conservador, que se vuelve más explícito cuando sus antagonistas ideológicos ganan capacidad de movilización y visibilización, y la consolidación de un concepto de individualismo que se enfrenta drásticamente a ideas sobre lo común o lo colectivo. Las películas de Batman, evasivas y abiertamente lúdicas en período de hegemonía ideológica neoliberal, combativas desde unos postulados conservadores cuando de defender el statu quo se trata, o flirteando con el nihilismo al constatar la dificultad de una alternativa que mitigue el hartazgo, son obras que dan cuenta de un estado de los ánimos muy concreto. La cuestión del individualismo es muy reveladora en este sentido: el trauma de Bruce Wayne/Batman siempre eclipsa o se antepone a los conflictos sociales de Gotham, las multitudes son representadas negativamente (caso de 'El caballero oscuro: la leyenda renace'), y el gesto heroico y concreto de Batman (vigoroso o abnegado, pero siempre suyo) siempre subordina la iniciativa colectiva y menos personalizada.

Con respecto al segundo aspecto, este trabajo continúa la línea abierta por Vallín (2019), ya citada anteriormente, que plantea que el blockbuster es un documento sociohistórico y cultural de primer orden para todo tipo de investigadores y críticos. Si se abre un poco el foco, podría considerarse que el cine producido por la maquinaria industrial de Hollywood es una manifestación muy significativa de ciertas corrientes y dinámicas sociales. Basta considerar, por ejemplo, lo relevante de películas como 'La red social', 'Steve Jobs' o 'El fundador' para comprender determinadas derivas del capitalismo neoliberal; obras de Adam McKay como 'No mires arriba' para entender, desde la sátira, la relación entre ciertos discursos políticos y mediáticos; o filmes como las dos entregas de 'Puñales por la espalda', de Rian Johnson, para captar con nitidez preocupaciones relacionadas con las desigualdades socioeconómicas.

Abriendo aún más el foco, puede comprobarse cómo otro formato audiovisual, como las series, sirven de privilegiados testigos (y productores) del presente, como pueden ser ‘Succession’ o ‘The White Lotus’.

Y, si se cierra el campo, y se consideran las películas de superhéroes como la piedra de toque de este debate, la respuesta también resulta afirmativa. Tanto a nivel temático (qué cuentan esas películas) como a nivel expresivo (cómo lo cuentan), estas obras (producidas fundamentalmente por Marvel y DC), el cine de superhéroes pone de relieve desde su propia materialidad fílmica elementos que, con el utillaje analítico adecuado, pueden remitir de forma significativa a los contextos de producción y recepción del mismo. Del mismo modo, las dinámicas industriales asociadas (éxitos y fracasos en taquilla, ventanas de exhibición escogidas, consolidación de narraciones seriadas en el ámbito cinematográfico) también revelan con intensidad elementos ambientales que explican tanto el devenir del mundo del cine y el audiovisual como de las comunidades humanas que lo acogen.

En cuanto a la tercera cuestión, este trabajo incide en una visión muy concreta del análisis cultural que se antoja pertinente y oportuna: la exploración de los imaginarios sociales, en un interesante camino de ida (cómo las producciones culturales, en este caso, las cinematográficas, son manifestaciones de un determinado humor social) y de vuelta (cómo esos estados anímicos sociales son configurados, en gran medida, por las producciones culturales, sus temas, sus formas y sus patrones de circulación e interpretación). En ese sentido, se abre un abanico ingente de posibilidades, en el que el análisis fílmico trabaja conjuntamente con otras disciplinas (historia, sociología, antropología, teoría cultural, filosofía) para delimitar con mayor profundidad y rigor los rasgos de las comunidades humanas en un momento y lugar concretos.

Por lo tanto, el cine se erige como un objeto de estudio privilegiado para conseguir un conocimiento mayor y más profundo del mundo. El ejemplo de Batman puede servir de estímulo u orientación para abordajes desde otros géneros, otros caracteres u otros corpus, que pongan a dialogar a las películas con su propia naturaleza y con su realidad circundante.

## 7. BIBLIOGRAFÍA

- Achón, I. (2016). *El romanticismo en la obra de Tim Burton*. Tesis doctoral inédita.
- Álvarez, R. (2018). *Batman, el héroe: la trilogía de Christopher Nolan*. Rialp.
- Arnett, R. (2020). *Neo-noir as Post-Classical Hollywood Cinema*. Palgrave Macmillan.
- Barnés, H. (19 de julio de 2020). El enigma de la España de los 90: ¿fuimos felices o unos pringados (y no lo sabíamos)? *El Confidencial*. [https://www.elconfidencial.com/cultura/2020-07-19/enigma-espananos-90-felices-pringados\\_2687212/](https://www.elconfidencial.com/cultura/2020-07-19/enigma-espananos-90-felices-pringados_2687212/)
- Burke, P. (2005). *Visto y no visto: el uso de la imagen como documento histórico*. Crítica.
- Castell-Talens, A. (2021). Surveillance, Security and Neo-noir Film: Spike Lee’s ‘Inside Man’ as a 9/11 Counter-narrative. *Trípodas*, 51, 109-128.
- Del Río Castañeda, L. (2020). El “blockbuster” como género analógico: “Pacific Rim” y la ambigüedad del gusto “trash”. *ACTIO NOVA: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, Monográfico 4, 214-235.
- Eagleton, T. (2016). *Materialismo*. Península.
- Eco, U. (2009). *Apocalípticos e integrados*. Tusquets.
- Fernández Porta, E. (2008). *Homo Sampler: tiempo y consumo en la Era Afterpop*. Anagrama.

- Ferro, M. (1980). *Cine e historia*. Gustavo Gili.
- Ferro, M. (2008). *El cine, una visión de la historia*. Akal.
- Forti, S. (2021). *Extrema derecha 2.0*. Siglo XXI Editores.
- Galindo, J. (2022a). La construcción cinematográfica de la memoria: Tarantino y su trilogía histórica, en Parejo, N., Marfil, R. y Durán, V. (eds.) (2022). *Memorias en el cine español y americano* (pp. 155-172). Comunicación Social.
- Galindo, J. (2022b). Hechos y relatos: una mirada a la Segunda Guerra Mundial desde la praxis de Tarantino. *Making of: Cuadernos de cine y educación*, nº 171-172, 67-74.
- García, S. (2010). *La novela gráfica*. Astiberri.
- González Ferriz, R. (2020). *La trampa del optimismo: cómo los años noventa explican el mundo actual*. Debate.
- Gunning, T. (2006). The cinema of attraction(s) : Early film, its spectator and the avant-garde, en Strauven, W. (ed.) (2006). *The cinema of attractions reloaded* (pp. 381-388). Amsterdam University Press.
- Hall, S. (2018). *El largo camino de la renovación: el thatcherismo y la crisis de la izquierda*. Lengua de Trapo.
- Harris, M. (2003). *El desarrollo de la teoría antropológica: historia de las teorías de la cultura*. Siglo XXI de España.
- Hegel, G.W.F. (2001). *Lecciones sobre la filosofía de la historia universal*. Alianza.
- Herederó, C. y Santamarina, A. (1996). *El cine negro: maduración y crisis de la escritura clásica*. Paidós.
- Imbert, G. (2017). *Cine e imaginarios sociales: el cine posmoderno como experiencia de los límites (1990-2010)*. Cátedra.
- Imbert, G. (2019). *Crisis de valores en el cine posmoderno: más allá de los límites*. Cátedra.
- Löwy, M. y Sayre, R. (2008). *Rebelión y melancolía: el romanticismo como contracorriente de la modernidad*. Nueva Visión.
- Maura, E. (2018). *Los 90: euforia y miedo en la modernidad democrática española*. Akal.
- Morin, E. (1966). *El espíritu del tiempo: ensayo sobre la cultura de masas*. Taurus.
- Mudde, C. (2021). *La ultraderecha hoy*. Paidós.
- Mudde, C. y Rovira Kaltwasser, C. (2017). *Populismo: una breve introducción*. Alianza.
- Naremore, J. (2008). *More Than Night : Film Noir in Its Context*. University of California Press.
- Onfray, M. (2006-2013). *Contre-histoire de la philosophie*. Grasset.
- Rodríguez de Austria Giménez de Aragón, A. (2016). Supervillanos muy reales: el uso político del villano en la trilogía de “El Caballero Oscuro” de Christopher Nolan. *Área abierta*, 16 (1), 77-90.
- Sánchez-Biosca, V. (2004). *Cine y vanguardias artísticas: conflictos, encuentros, fronteras*. Paidós.
- Sánchez Román, M. (2015). La memoria y el olvido en la construcción identitaria del superhéroe actual: el caso de “The Dark Knight”, en González, R. y Miguel, A. (eds.) (2015). *Semiótica e historia: sentidos del tiempo* (pp. 327-342). Universidad de Burgos, Servicio de Publicaciones.
- Sánchez Román, M. (2016). El silencio en la representación del poder: el caso del Caballero Oscuro. *Visual Review: International Visual Culture Review*, 3 (1), 61-67.
- Santamaría, A. (2020). *Política de lo sensible: líneas románticas y crítica cultural*. Akal.
- Servigne, P. y Stevens, R. (2020). *Colapsología*. Arpa Editores.
- Sontag, S. (2019). *Contra la interpretación y otros ensayos*. Debolsillo.
- Stiglitz, J. (2010). *Caída libre: el libre mercado y el hundimiento de la economía mundial*. Taurus.
- Vallín, P. (2019). *¡Me cago en Godard!* Arpa.
- Varoufakis, Y. (2013). *El minotauro global: Estados Unidos, Europa y el futuro de la economía mundial*. Capitán Swing.
- Zizek, S. (2020). *Pandemia: la covid-19 estremece al mundo*. Anagrama.

- Zumalde, I. (2002). *Los placeres de la vista: mirar, escuchar, pensar*. Ediciones de la Filmoteca.
- Zumalde, I. (2006). *La materialidad de la forma fílmica: crítica de la (sin)razón posestructuralista*. Universidad del País Vasco, Servicio Editorial.
- Zumalde, I. (2011). *La experiencia fílmica: cine, pensamiento y emoción*. Cátedra.
- Zunzunegui, S. (1994). *Paisajes de la forma: ejercicios de análisis de la imagen*. Cátedra.
- Zunzunegui, S. (1996). *La mirada cercana: microanálisis fílmico*. Paidós.