



LA ALIANZA “ANDRÓGINO-HOMBRE INÚTIL” EN EL CINE.

UNA DUPLA SIMBÓLICA PARA UN MUNDO SIN FRONTERAS

The “Androgyne-Superfluous Man” Alliance in Cinema.

Two Symbols for a World without Borders

ANTONIO VIÑUALES SÁNCHEZ
UNIVERSIDAD DE ZARAGOZA
AVINUALES@UNIZAR.ES
ORCID: 0000-0002-0201-5973

DOI: <https://doi.org/10.5565/rev/mitologias.1007>
vol. 29 | diciembre 2023 | 86-100

Recibido: 31/08/2023 | Aceptado: 15/11/2023

Resumen

El andrógino es una figura clave del simbolismo moderno. Con un pie en la formulación mítica, sus variantes modernas reproducen diferentes imágenes para responder al reto de unificar lo mejor de la masculinidad y la feminidad. La figura de la mujer fuerte y libre es su principal manifestación. Ahora bien, a fin de representar las esperanzas puestas en las mujeres como vía prioritaria para imaginar un mundo mejor, se acompaña de un aliado simbólico masculino: la figura del “hombre inútil”. Analizamos la significación de dicha aparición conjunta en el cine, y con la cual se persigue superar la dualidad genérica del simbolismo premoderno.



Palabras clave

Andrógino, hombre inútil, mujer fuerte y libre, simbolismo moderno, cine

Abstract

The androgyne is a key figure of modern symbolism based on a famous ancient myth. Its modern variants are different images to respond to the modern challenge of unifying the best of masculinity and femininity. The figure of the strong and free woman is its main manifestation which, in order to represent the hopes placed in women as the priority way to imagine a better world, is accompanied by a male symbolic ally: the figure of the “superfluous man”. We analyse the significance of their joint appearance in the cinema, which seeks to overcome the generic duality of pre-modern symbolism.

Keywords

Androgyne, Superfluous Man, Strong and Free Woman, Modern Symbolism, Cinema

Introducción

La Modernidad histórica puede entenderse como el momento a partir del cual —allá por 1800— el género humano afronta, a golpe de revoluciones, el reto de unificar a la humanidad a través de los individuos. Signos inequívocos y recientes de la construcción de una comunidad de individuos libres e iguales, una sociedad sin fronteras, son: la eliminación de la esclavitud, la generalización de las democracias, la creación de organismos transnacionales, la extensión de los derechos humanos a los animales y la ruptura de las barreras de género. La filósofa Victoria Camps señaló que el XXI sería el “siglo de las mujeres” (1998: 9), y dictaminó que la revolución feminista sería una de las principales de nuestro tiempo. Los problemas cada vez más apremiantes, y que además comprometen el éxito de nuestra especie, exigen urgentemente un gobierno ilustrado y conjunto. Todos los instrumentos de la imaginación *sapiens* —políticos, económicos, tecnológicos, artísticos— deben colaborar para la fundación de un mundo sin fronteras, basado en una conciencia global.

La parcela de la imaginación humana que de forma más trascendente y decisiva puede trabajar en pos de la creación de esa conciencia tiene como fuente a nuestra capacidad simbólica. Es de consenso general la idea de que dicha complejidad de los *sapiens* es la nota distintiva que los ha hecho prosperar frente a las demás humanidades. El fenómeno superventas de la divulgación histórica Yuval Noah Harari la ha ponderado como el mayor instrumento de cohesión social (2014: 38), y el paleontólogo Juan Luis Arsuaga sostiene que nuestra especie es la “más simbólica que ha existido nunca, y es quizá la única capaz de crear todo un mundo invisible que interacciona con el mundo visible y lo explica y le da sentido” (2019: 482).

Pese a la relevancia de las construcciones figurativas que impregnan todos los ámbitos de la cultura humana, existe una notable confusión acerca del modo como debe afrontarse su estudio. En cuanto a la imaginación artística, una consecuencia de esa confusión es una idea muy extendida que pocos se atreven a discutir. Y es que esta se rige por los designios de la libre creatividad individual. Su fuente filosófica se encuentra en el pensamiento moderno, en la tesis de Kant según la cual la imaginación es una actividad resultado del libre juego de las facultades (2007: 130). En un sentido opuesto, a nuestro juicio más acertado, se han situado estudiosos que han tratado de mostrar cómo las artes son, más bien, preciados instrumentos de cohesión social a gran escala y de diálogo intergeneracional. Así, puede hablarse de que el simbolismo artístico es un instrumento trascendente porque permite el diálogo entre generaciones de *sapiens* que no han convivido, y es además capaz de fecundar al mismo tiempo las distintas artes y distintos ámbitos de la cultura humana.

Cornelius Castoriadis siguió esta línea al explicar que los productos simbólicos —de los que las obras de arte forman parte— cristalizan mediante diferentes figuraciones las relaciones sociales que las comunidades humanas establecen entre sí a lo largo de la gran cadena evolutiva. Al conjunto de esas figuraciones lo llamó “imaginario social instituyente”, y añadió que su evolución se da en paralelo a la evolución social humana como respuesta a diferentes retos y cambios culturales que se dan de forma lenta y mediante un régimen no mecánico. Esto es, las artes no son meras representaciones del mundo ni reacciones encadenadas a los cambios políticos y sociales (1999: 95). El estudio de la imaginación debería, entonces, describir sus leyes de funcionamiento internas, sin dejar de lado que su evolución debe describirse en un régimen de autonomía relativa con la vida de nuestra especie.

En los estudios literarios, esta misma senda ha sido seguida por Mijaíl Bajtín (2005 y 2019) y Luis Beltrán Almería (2017 y 2021). El primero se ha centrado en la investigación de las diferentes formas de la imaginación literaria y de su evolución en el gran tiempo. Los símbolos y los géneros, principalmente a través de la novela, son los dos grandes tipos de figuraciones a los que ha atendido. El segundo, por su parte, ha centrado su labor teórica en un estudio de la imaginación literaria a escala universal, a la que le

ha dado la forma de una “gran historia”,¹ y ha completado el mapa evolutivo de la novela que Bajtín dejó inconcluso.²

La tesis que este último mantiene será el núcleo principal del breve estudio que iniciamos enseguida acerca de la importancia y la significación de la alianza dada entre dos figuras simbólicas en el ámbito del cine: el andrógino y el hombre inútil. Y es que la imaginación artística y sus géneros son el escaparate simbólico que representa los diferentes capítulos del proceso de la civilización humana. Los materiales imaginativos —géneros y símbolos, ante todo— configuran el lenguaje institucional mediante el cual se expresan los estadios de esa evolución de modo figurado y valorado.

Dificultades ante el estudio del simbolismo moderno

El estudio del simbolismo moderno tropieza, empero, con algunas dificultades que deben ser superadas. A la concepción generalizada de la imaginación como una facultad individual se unen ideas derivadas, ante todo, de dos principios comunes a las distintas teorías y pensamientos sobre las artes. Un corolario del principio de las artes como imitación de la realidad —de raigambre aristotélica— es la idea del realismo como la perfección a la que tiende la representación artística. Otra idea que se deduce de la anterior es la concepción del simbolismo como una corriente estética opuesta al realismo. De la dialéctica entre ambas estaría alimentada la dinámica de los movimientos artísticos desde el siglo XIX en adelante. Otro obstáculo procede de dos concepciones del simbolismo que, aunque opuestas en apariencia, son dos caras distintas de un mismo principio: la concepción ahistórica de los símbolos artísticos. La primera es su vertiente idealista, que entiende las figuraciones como sentidos fijos y universales que desde la noche de los tiempos fecundan la imaginación humana. La segunda es la vertiente psicologista, promovida por la aplicación del psicoanálisis a las obras de arte. Según esta última, la fuente del sentido simbólico estaría en la mente individual del autor o en la psique colectiva. Frente a estas balizas interpretativas oponemos una concepción del simbolismo moderno fundada en los presupuestos que detallamos a continuación.

El primero es la idea del símbolo como una clase especial de institución antropológica, que tomamos de la teoría de las instituciones de Gustavo Bueno (2005). Este las concibe como una categoría generalísima, la esencial de la antropología, pues la vida humana se funda en instituciones repetitivas, enclasadadas. La imaginación humana debería reconocerse —siguiendo a Bueno— a través de su materialización operatoria en instituciones, esto es, construcciones de la imaginación humana racional, con morfologías y sentidos precisos. En cuanto tales, los símbolos se construyen con una racionalidad abierta, pues responden a retos que la vida social propone a la imaginación. Dichos retos son cambiantes, por lo que las instituciones varían conforme a tales cambios. Siguen unas leyes internas que deben precisarse, poseen un carácter axiológico —ellos están cargados de valoraciones—, y gozan de una estabilidad relativa que los mantiene vivos hasta su desaparición.

El segundo presupuesto es la idea de las artes y de sus figuraciones como instrumentos de simbolización, y no como representaciones isomorfas de la realidad. El simbolismo sería una característica orgánica, esencial para todo tipo de institución figurativa. De modo que la fuente de las figuraciones no está en el mundo al que representan ni en su representación isomorfa, sino en que ofrecen una estilización —nunca una idealización— de ese mundo mediante la creación de figuras encargadas de valorarlo.

¹ Su imagen más completa y acabada es su obra GENVS. *Genealogía de la imaginación literaria. De la tradición a la Modernidad* (2017).

² La obra que recoge de forma más completa el pensamiento de Bajtín sobre la novela es *La novela como género literario* (2019), y el estudio con el que Beltrán Almería completa la labor inacabada por el autor ruso es *Estética de la novela* (2021).

El tercer presupuesto hace referencia a las especiales condiciones del sentido que habita en las figuraciones artísticas. El sentido de los símbolos puede trascender en norma porque responde a retos de la vida de modo lento y retardado, aunque por lo mismo más estable y seguro. Este sentido debe investigarse históricamente en las diferentes etapas de la evolución humana y, asimismo, es un sentido que tiene un doble carácter relativo: respecto a la etapa evolutiva a la que pertenece, y respecto a los demás símbolos y figuraciones con los que convive inmerso en las obras de arte.

La Modernidad simbólica

El reto de unificar a la humanidad ha conocido una respuesta cultural: la cultura de masas, una cultura global con la que se pretende superar fronteras. Unos de sus ingredientes fundamentales son los símbolos modernos, que impregnan todos sus recovecos. Las obras de arte son los lugares en los que se concentran de modo más notorio y adquieren mayor trascendencia. Son capaces de organizar los géneros en los que se insertan. Un estudio simbólico como el que vamos a llevar a cabo precisa de una previa caracterización generalísima del simbolismo en la Modernidad, que extraemos de una genealogía del simbolismo general humano que aquí no podemos exponer en su totalidad.³ Después pasaremos a precisar el sentido de tales símbolos por las relaciones que se establecen entre los diferentes tipos de figuraciones en obras cinematográficas concretas.

El simbolismo moderno puede ser descrito como el mayor esfuerzo de fusión del capital de imágenes, figuraciones y géneros de las etapas anteriores. Si se toma como referencia la filosofía de la historia expresada por autores como Víctor Hugo, Fiódor M. Dostoievski o Marshall McLuhan, puede decirse que el simbolismo moderno, desde un punto de vista estético, es la síntesis de la imaginación tradicional y la premoderna. El tránsito de este significa:

la disolución de la frontera entre la seriedad y la risa, la desaparición de la noción legendaria del tiempo en favor de una noción de la actualidad ampliada hacia el pasado y hacia el futuro, la expansión de la tensión dramática hermética al conjunto de la imaginación literaria, el vuelco en la jerarquía de los géneros elevados [...], la aparición de géneros nuevos [...] y un nuevo proceso de mistificación de los géneros del discurso literario. Y su dimensión más positiva es la aparición de un nuevo simbolismo que abre al futuro la imaginación moderna. (Beltrán Almería, 2021: 175)

Los símbolos modernos reúnen las siguientes características. Respecto a su origen, o son recuperaciones más o menos reformuladas de algunos creados por la imaginación tradicional, o son de factura moderna —aun con lógicos precedentes en la tradición—. Responden a nuevos retos culturales, por lo que se agrupan como una clase con independencia relativa del mundo moderno. Frente a la simplicidad del simbolismo prehistórico, son representaciones complejas en los que se amplía la distancia entre su sentido profundo y su sentido literal. En ellos el ser humano aparece como un ser dual y contradictorio frente a un tercero, un aliado necesario que simboliza a la humanidad. Como imágenes de síntesis, aúnan la magia, la risa, lo sublime y lo grotesco. Su dimensión humana es global, al tiempo que individual. La motivación social está en que los retos modernos que representan son de alcance global, pero deben acometerse desde una dimensión personal. La traducción simbólica de esta doble dimensión hace compatibles los atributos más contradictorios, como son supremas cantidades de debilidad junto a toneladas de creatividad e inteligencia, el utopismo y lo demoníaco, y los más altos ideales junto a la más hedionda degradación. Para terminar, el tiempo del simbolismo moderno es el de la llamada “actualidad ampliada”, conformada por la reunión de las tres dimensiones de la existencia humana: pasado, presente y futuro. Entre otros, dos de los símbolos centrales de este simbolismo moderno, que aparecen

³ La tomamos de las obras de Beltrán Almería *GENVS* (2017) y *Estética de la novela* (2021).

frecuentemente aliados, son el objeto de este estudio centrado en su uso en la cinematografía: las diferentes modalidades del andrógino y del hombre inútil.

El andrógino

Este símbolo ha contado con innumerables acercamientos. Conviene, sin embargo, advertir que su tratamiento ha sido parcial y que no se ha intentado una comprensión global de todas sus variantes en el contexto del simbolismo moderno. Su interpretación suele consistir en la exaltación de su ineludible ascendencia mítica —el relato de Aristófanes en el *Banquete* (189d-193d)—, cuyo sentido permanecería incólume hasta la actualidad, o en su concepción como representación mimética de la transexualidad actual, esto es, como una respuesta mecánica a nuevas realidades sociales. Otra opción que trata de superar las anteriores es la ofrecida por los puntos de vista teóricos feminista y *queer*, según los cuales figuras como el andrógino y otras como el cibernético “son dos metáforas, y forman parte de un lenguaje transgresor que intenta romper dicotomías de sexo, de clase, de raza o incluso de lo humano” (Sánchez Anguix, 2015: 447).

Nuestra propuesta pretende dar un paso más en la línea de esta última perspectiva interpretativa, para lo cual se propone concebir este símbolo como una figuración totalmente moderna, una categoría simbólica que recoge las diferentes imágenes —variantes— utópicas, tanto fantásticas como realistas, mediante las cuales se pretende representar artísticamente de forma estilizada la utopía de la superación de las fronteras y las barreras de género⁴ en la nueva cultura de masas. Esta categoría simbólica cuenta con dos series de variantes principales: una mágica o fantástica, y otra actualista o verista. Ambas versiones son a la vez utópicas y herméticas.⁵ Ponen sus miras en el futuro, pues son una proyección simbólica de los valores y los anhelos en los que pretende fundarse una nueva sociedad de individuos libres e iguales, sin fronteras de género, y aceptan versiones mágicas que conectan los desafíos modernos con la más primigenia imaginación tradicional.

El carácter dual del simbolismo moderno se aprecia en que el andrógino atesora los mejores atributos típicos de las figuras masculinas y femeninas del simbolismo premoderno. Entre los más sobresalientes están la fuerza, la libertad, la inteligencia, la diligencia, el pragmatismo, y la defensa de la naturaleza y de la vida. Lo que la imaginación premoderna separó en géneros, la imaginación moderna lo condensa en una imagen sincrética. La duplicidad interior del simbolismo androgínico se proyecta contra un tercero que simboliza la humanidad a superar. Es también una figura simbólica quien la representa: la del hombre inútil, quien constituye su aliado para la imaginación moderna. El inútil se ve atraído por los atributos utópicos del andrógino, que puede salvarlo mediante una resolución luminosa, hasta salvar con él —simbólicamente— a la humanidad entera. La inteligencia práctica del andrógino lo salvaguarda de empantanarse en las disquisiciones filosóficas que paralizan al hombre inútil —figura que suele aparecer en calidad de ideólogo—, una imagen del ideal humano caduco que debe abandonarse. Veamos ahora las variantes del andrógino.

La línea fantástica se presenta bajo la forma de un ser que cambia mágicamente su identidad genérica. No tiene reparos en atentar contra el imperio de la verosimilitud para imponer los valores y su simbolismo utópico. Es de obligada mención el personaje de Orlando, la figura transexual de Virginia

⁴ Un tratamiento análogo del andrógino está en los citados estudios de Luis Beltrán Almería y en los trabajos de Elizabeth Otero Íñigo (2020) y Raquel García Perales (2021).

⁵ Recogemos aquí el sentido de hermetismo estético formulado por Beltrán Almería (2021: 176). Lo concibe como una de las dimensiones principales del simbolismo moderno, que este habría recuperado de la imaginación tradicional. Sus principales núcleos son la idea de un orden universal sujeto a la lucha entre el bien y el mal, la armonía utópica entre contrarios, la existencia de un orden de correspondencias ocultas y mágicas gobernando el universo, y la imposición mágica de los valores.

Woolf, un modelo que ha sido adaptado al cine. Suele tener esta variante una coloración benigna. Salva a su aliado figurativo y expresa así la esperanza en la llegada de una humanidad superior. El carácter fantástico obedece a que es una apuesta de futuro que conecta los grandes anhelos de superación de la humanidad *sapiens* con la atención a los mejores valores depositados en una tradición ancestral.

Sus figuras actualistas, por su parte, describen dos cromatismos. La coloración inicialmente maligna del andrógino verista corresponde al símbolo de la mujer fatal, de cultivo novelístico y cinematográfico amplísimo. Géneros literarios llevados al cine como el detectivesco, el *thriller* y el *noir* son su territorio natural. Describe en ellos una evolución según la cual representa, inicialmente, la caída de la humanidad mediante el hundimiento de un hombre inútil —un investigador que es llevado por la mujer fatal a la perdición—. El primigenio sentido negativo de este símbolo se debe, en buena medida, a la visión negativa acerca del empoderamiento femenino extendida entre los directores de cine masculinos que fueron mayoritarios en la época dorada de tales géneros —se suele situar, por ejemplo, la época dorada del cine negro en los años cincuenta⁶—. El *neonoir*, así como los nuevos géneros detectivescos y los nuevos *thrillers* —como los denominados *preposterous thrillers*— se caracterizan por incluir una versión evolucionada de este andrógino verista que supone la resignificación de la mujer fatal, vista ahora de forma positiva, desde una nueva perspectiva alentada por los nuevos feminismos. Algunas estudiosas actuales sobre la figura de la mujer fatal, como Elena Gallén en su *El diablo es una mujer* (2022), apuestan además por una lectura enteramente feminista de la *femme fatale*, que simbolizaría en todas sus etapas a la mujer que conquista su libertad. Y que es además un espejo de los miedos masculinos de cada era.

La versión verista de coloración totalmente benigna en su evolución es una de las más prolíficas. La denominamos la figura de la “mujer fuerte y libre”, y es uno de los grandes mitos modernos. Se trata de la imagen arquetípica de la mujer en la cultura popular moderna —junto a esta *femme fatale* que, como acabamos de describir, vendría finalmente a confluír con ella—. Uno de sus antecedentes en la imaginación premoderna es la *belle dame sans merci*, y la referencia obligada es la obra homónima de Alain Chartier (1424). A diferencia de la anterior en su versión primera, la mujer fuerte y libre moderna no sufre penalización social y establece una estrecha alianza con el símbolo del hombre inútil, el segundo gran arquetipo moderno. Esta dupla simbólica ha sido estudiada en distintas novelas modernas por Raquel García Perales (2021) y Elizabeth Otero Íñigo (2020). La primera, desde una perspectiva feminista, se ha centrado en mostrar las frecuentes alianzas de esta línea del andrógino con otras mujeres a quienes se ocupa de empoderar, de emancipar. La dupla andrógino-sororidad es el núcleo de su pesquisa. En línea con nuestro estudio se sitúa, por su parte, Otero Íñigo, quien se ha ocupado de la alianza para la imaginación novelística entre el andrógino y el hombre inútil.

El hombre inútil: el aliado del andrógino

La mujer fuerte y libre representa las esperanzas puestas en las mujeres como vía prioritaria para imaginar un mundo mejor. Se apoya en la lucha moderna de las mujeres con objeto de destruir las barreras de género y, para ello, se acompaña del “hombre inútil”. También el estudio de este último ha sido, por lo general, parcial. Se ha reducido a su consideración como figura de la literatura rusa, el *lishni chelovek*, que al ser objeto de estudio por parte de otras filologías ha sido denominado *superfluous man* o *l'homme de trop*. Entenderlo como gran arquetipo simbólico del hombre moderno, una imagen de un estadio de la

⁶ La misoginia en el cine negro fue señalada tempranamente por Jacques Siclier en *Le Mythe de la femme dans le cinema* (1956).

humanidad que debe ser superada, ha sido la tarea de estudiosos como Meletinski (2016), Beltrán Almería y Elizabeth Otero Íñigo.⁷

Abordemos las características esenciales de este símbolo de carácter global y unificador. Su perfil es tragicómico. Atesora grandes cualidades como una exacerbada creatividad y una sobrada inteligencia, pero asimismo reúne características propias de las imágenes femeninas premodernas como la pasividad, la sensibilidad, la inacción, la indecisión, junto a otras como la rebeldía frente al mundo, la reflexión y el ensimismamiento. El hombre inútil se suele empantanar en una lucha interior ideológica que lo condena a la inmovilidad, razón por la cual se ve irremisiblemente atraído por las diferentes imágenes de la nueva mujer activa. Esta atracción significa su salvación o su hundimiento. Estas distintas facetas “tienen su raíz en la carencia de identidad” (Beltrán Almería, 2017: 410). Es por esto también natural su apego a figuras de la mujer fuerte, porque estas van ligadas habitualmente a la construcción de una identidad en la tierra natal. Esta tierra natal puede ser la propia, o la ajena que se hace propia, pues el andrógino está indisolublemente unido a una conciencia global de la tierra, lo mismo que a una idea de la familia que incluye a la especie entera. Por eso, la mujer fuerte puede echar raíces en una tierra inhóspita y presentarse frecuentemente como madre adoptiva o donante ilimitada de vida. Ella ofrece, por todo esto, una nueva vía de crecimiento a uno de los temas principales del simbolismo moderno que, como señaló Bajtín, es la destrucción del idilio.⁸

Esta perspectiva simbólica del hombre inútil puede y debe completarse con las aportaciones de los estudios de las masculinidades. Se suele situar a Raewyn Connell en el inicio de la disciplina (Martín, 2007: 94). Desde *Masculinities* (1995) hasta sus escritos más actuales (2005, 2014) ha desarrollado el concepto de “masculinidad hegemónica” y ha propiciado el estudio de sus representaciones en las distintas artes y en la cultura de masas. La figura del hombre inútil podría ser entendida como una respuesta simbólica a la existencia de masculinidades diversas y en tensión. La representación a escala figurativa de esas tensiones, así como el resquebrajamiento y la decadencia de la representación artística de la masculinidad tradicional y hegemónica tendría como consecuencia las diferentes variantes de la figura del hombre inútil, así como sus alianzas con los símbolos representantes de los feminismos y sus luchas, como son las distintas variantes del andrógino.⁹

La dupla andrógino-hombre inútil en el cine

La aspiración a una sociedad sin fronteras tiene en la alianza entre la figura masculina del hombre inútil y el andrógino unos de sus principales materiales simbólicos. Esta pareja actúa como un arquetipo complejo que ha tenido cabida principalmente en la imaginación novelística. Ahora pretendemos apuntar que el cine también es una de las artes preferentes para su utilización simbólica con una misma significación: contribuir de forma masiva a la visibilización del reto de destruir las fronteras de género, reivindicar las luchas modernas de las mujeres, mostrar las alianzas simbólicas conducentes a afrontar tales tareas y contribuir a la reflexión acerca de nuevas imágenes para las masculinidades diversas.

⁷ Beltrán Almería le ha dedicado gran atención en las obras citadas y, por su parte, Elizabeth Otero Íñigo (2022) les ha consagrado su tesis doctoral.

⁸ La categoría estética del idilio es prácticamente inédita en la filología española. Fue propuesta por Schiller en su *Sobre poesía ingenua y poesía sentimental*, y después ha sido utilizada por Bajtín. Significa la creación de la identidad del personaje en armonía con su familia y su tierra natal, y tiene su cultivo en la imaginación tradicional. En época histórica, en la premodernidad, da lugar a la novela idílica y a la poesía pastoril o bucólica. Bajtín explica que el idilio en la Modernidad estética tiende a su destrucción.

⁹ En este mismo sentido, si se sigue a Sara Martín (2007: 98), esta figura puede también enmarcarse dentro de un didactismo utópico que vendría a alinearse con los estudios de la masculinidad.

Trazaremos un mapa ilustrativo de su gran proliferación en el cine a partir de una categorización de las películas, entendidas como enclasadadas en los diferentes espacios de la simbolización moderna, a saber: el cine del simbolismo del pasado, de la actualidad y del futuro. El sentido relacional de esta dupla ya ha sido trazado. Ahora es menester describir mínimamente la carga de nuevos sentidos que esta pareja figurativa adquiere por su inclusión en los diferentes géneros de los distintos simbolismos cinematográficos.

La dupla en el cine del simbolismo del pasado

El principal género del simbolismo del pasado es la película histórica. Como la novela histórica, el cine histórico no es una simple recreación de un tiempo remoto ni la idealización de un tiempo legendario. Según apuntó Lukács (1976), es una herramienta de comprensión del presente mediante las lecciones del pasado. El cine histórico opera en un marco funcional análogo como herramienta de aprendizaje para el espectador, a fuer incluso de incurrir en tergiversaciones históricas. Aunque parezca contradictoria, su lección no es tanto acerca de los acontecimientos históricos como de los valores que encarnan las figuras del simbolismo moderno. Las películas históricas se cargan del utopismo de nuestra pareja simbólica y se lanzan a investigar los antecedentes históricos de las metas igualitarias que sustentan su figuración. La meta didáctica del cine histórico, en este sentido, consiste en legitimar los nuevos mitos culturales mediante la búsqueda de sus precedentes en la historia. Un ejemplo es *Ágora* (2009) de Alejandro Amenábar. Hipatia de Alejandría se ofrece como un antecedente realista —su realismo es histórico-mítico— de la mujer fuerte y libre. Ante todo, destaca su inteligencia. Está rodeada de hombres —con ciertos rasgos de inutilidad— entre los que destaca su padre, quien origina un conflicto ideológico que termina con la muerte de esta mujer sabia y con la destrucción de la utopía de la sociedad del conocimiento que pretendió construir en la Antigüedad. También está Orestes, quien comete el error de enamorarse pasionalmente de una mujer libre pero encadenada al estudio. Con todo, Hipatia es un andrógino paradójico. Se ve arrastrada por la lucha ideológica de su padre, que simboliza unos valores caducos, y los recoge en una concepción elitista de la educación. La muerte de Hipatia significa la imposibilidad de la época antigua de construir una humanidad sin fronteras.

Un segundo ejemplo, bien distinto, lo encontramos en *El último duelo* (2021) de Ridley Scott. Allí la película histórica termina convirtiéndose en una película idílica en la que los personajes masculinos ya adquieren rasgos propios de la figura del hombre inútil. Narra el enfrentamiento entre el caballero Jean de Carrouges y el escudero Jacques LeGris, tras acusar al primero al segundo de abusar de su esposa Marguerite. Ambos se hunden, ya por su absurda lucha por la imagen pública en el caso del marido —un inútil ideólogo e impotente sexualmente—, ya por su pasión desmedida en el caso del escudero —su compromiso con la vida futura y con la tierra es falso, pues solo persigue su satisfacción sexual y el dominio sobre la mujer—. Marguerite supera las limitaciones impuestas por las figuras masculinas del filme dejándose abusar por LeGris y recuperando una finca que el Rey le había arrebatado. Crea así la identidad de una nueva mujer, al tiempo que forma su anhelada nueva familia. Esta película histórico-idílica encuentra, al simbolizar el pasado, una forma de recomponer lo que el progreso actual está amenazando: la unidad de la especie *sapiens* con la naturaleza, simbolizada mediante la imagen del crecimiento liderado por un personaje femenino en la tierra natal.

Un último ejemplo, en el marco del simbolismo del pasado reciente, lo encontramos en la adaptación de la novela de Kazuo Ishiguro *Lo que queda del día* (1993) por parte de James Ivory. La figura del inútil está representada por el mayordomo Mr. Stevens, narrador testigo de los abortados tejemanejes conducentes a establecer un contubernio angloalemán previo a la segunda gran guerra. Este personaje representa los viejos valores elitistas de la sociedad inglesa. Viaja para corroborar su caducidad y es rechazado por una mujer fuerte y libre, la señora Benn. La llegada de un nuevo mundo que destruye las barreras sociales de una humanidad caduca se simboliza mediante el rechazo de este andrógino.

La dupla en el cine del simbolismo de la actualidad

El simbolismo de la actualidad en el cine permite reorientar el sentido de la relación entre el hombre inútil y el andrógino. La versión de este último es la actualista o realista que excluye la magia. Una excepción es *Orlando* (2007) de Sally Potter, que adapta la novela de Virginia Woolf. La podemos agrupar en el género de la película de artista por analogía con la novela de artista o *Künstlerroman*, una variante de la educación. A diferencia de la condena a la que se veía abocado en el simbolismo del pasado, en el simbolismo que emana de la actualidad el hombre inútil puede acceder a la salvación. Dos géneros en los que se alían ambas figuras son la película de educación —y de artista— y la película idílica. En cualquier caso, los géneros del simbolismo de la actualidad se someten al imperio de la verosimilitud y persiguen mostrar la construcción de una identidad en el tiempo actual. La dupla andrógino-inútil permite superar las limitaciones actuales de la tarea identitaria, en la medida que ofrece un horizonte superior — la superación de fronteras— y añade un sesgo de didactismo utópico que abre el simbolismo del presente al simbolismo del futuro. Aquel que representa simbólicamente los grandes retos y anhelos de las sociedades abiertas del presente.

En cuanto al primer género, la figuración educativa ofrece un marco inigualable para la salvación ante un mundo cambiante. Mediante un proceso de aprendizaje, la nueva mujer accede a un estadio de humanidad superior, acuciada por nuevos retos ante los que fuerzas refractarias masculinas se niegan a mejorar —son frecuentes aquí los hombres inútiles que representan masculinidades hegemónicas rebasadas—. Un ejemplo de este perfil figurativo está en *Juno* (2007) de Jason Reitman. La joven y prematuramente embarazada protagonista debe aprender el valor de la vida superando la tentación que las nuevas técnicas de aborto le ofrecen. Su fuerza y su libertad se simbolizan en su rechazo a la interrupción del embarazo, en la alternativa de la adopción y en su proceso educativo en soledad. Un segundo andrógino es la madre adoptiva, que rechaza a un artista inmaduro que huye tras la decisión de su esposa de formar una nueva familia.

Un esquema distinto lo ofrece Clint Eastwood con *Million Dollar Baby* (2004). Aquí la denodada y voluntariosa boxeadora Maggie se ve arrastrada por su maestro Frankie Dunn, un entrenador de gran sabiduría a quien todos abandonan porque se arruga y retrocede ante los grandes retos. El entrenador de grandes ideas es, sin embargo, un fugitivo que termina tiñendo de su coloración triste a este andrógino. La prometedor y pujante boxeadora arruina sus posibilidades por su falta final de libertad, fundada en su rendición a un maestro caduco. Es otra muestra de un andrógino paradójico, eclipsado.

En el marco genérico de la película de artista, la relación entre estas dos figuras toma sentidos nuevos. Están condicionados por la idea figurativa que late tras este peculiar género: su fundamento es el simbolismo de la crisis, al que Bajtín denominó “el umbral”.¹⁰ En resumen, un artista debe afrontar un proceso educativo con objeto de superar una crisis de índole creativa y personal. Esta superación, toda una metamorfosis de sesgo educativo, es un umbral simbólico que le permite la entrada en una nueva vida. La fórmula del género de artista es la suma de la biografía y la crisis. El paso por el umbral puede ser protagonizado por un artista inútil o por un andrógino artista. Una muestra del primer caso está en el musical de artista *Cantando bajo la lluvia* (2002) de Gene Kelly y Stanley Donen. Allí Don Lockwood es una estrella del cine mudo que, ante la irrupción del sonoro, queda sumido en una profunda crisis de la que saldrá victorioso gracias a la rehabilitación de la también artista, pragmática y activa, Kathy Selden: una imagen de la nueva mujer que representa el nuevo mundo encarnando el arte nuevo. El papel del andrógino maléfico —una mujer fatal al estilo clásico— lo toma Lina Lamont, una representante del arte viejo y de las fuerzas reaccionarias. Un mismo esquema, aunque con diferente resolución, lo encontramos en *El crepúsculo de los dioses* (1950) de Billy Wilder. Las fuerzas de la mujer nueva y creativa son incapaces

¹⁰ Al símbolo de la crisis como idea estructural de un género, Bajtín le dio el nombre de “cronotopo del umbral” (2019: 434-435).

de salvar al artista sin inspiración Joe Gillis. Su nueva identidad creativa le permite adaptarse al nuevo cine, pero su debilidad ante la riqueza y su cinismo lo condenan al asesinato por parte del andrógino malvado Norma Desmond, troquelado igualmente con la urdimbre de la clásica mujer fatal.

Frecuente es también el esquema en el que el umbral es franqueado por la mujer nueva, una nueva artista espoleada por la educación de un artista inútil. Este último suele ser un fracasado que combina un carácter autodestructivo con grandes dosis de creatividad y clarividencia. Antes de quedar varado —frecuentes son por eso los suicidios o las desapariciones de estos artistas masculinos—, emplea sus grandes cualidades en la educación del andrógino. Podemos verlo funcionando en películas como *Candilejas* (1952) de Chaplin, o en las diferentes versiones de *Ha nacido una estrella* como la de George Cukor (1954) o la más reciente de Bradley Cooper (2018).

En las películas de la destrucción del idilio —en las que se suele resquebrajar la familia, arruinándose con ello la vida en la tierra natal—, la aparición de nuestra dupla puede aportar una esperanza. La típica resolución dramática la vemos en *Memorias de África* (1985) de Sydney Pollack. Karen debe regresar finalmente a su tierra natal tras haber certificado la imposibilidad de una vida ligada a la naturaleza keniana, desilusionada también por Denys Finch-Hatton. A este aparente aventurero se lo puede comprender mejor en el marco simbólico del hombre inútil en la variante del fugitivo. Esto es, el viajero que huye de sí mismo (Beltrán Almería, 2017: 412).

La oportunidad estética para una resignificación del idilio moderno se da con andróginos que superan de distintas formas la negatividad proveniente de la dimensión menos luminosa del inútil. En el wéstern *Horizontes de grandeza* (1958) de William Wyler, Julie Maragon salva al —inicialmente— ridículo James McKay, con quien formará una pareja en su finca gracias a la fuerza y la libertad que emanan de la condición de profesora del andrógino. En el falso *thriller* de Rodrigo Sorogoyen *As bestas* (2022), la mujer fuerte y libre Olga supera el asesinato de su marido Antoine —quien representa la inutilidad de la lucha ideológica frente a los lugareños— y funda una nueva identidad en una tierra que no le es propia más que por su libertad y su fuerza. Pedro Almodóvar, por su parte, ha opuesto en *Todo sobre mi madre* (1999) un andrógino luminoso —la Manuela que crea una nueva familia adoptando el hijo de la malograda Rosa— a un andrógino negativo, Lola, su marido trans. El melodrama es superado por el director manchego gracias a la libertad y la fuerza de Manuela, características simbolizadas, ante todo, en la sororidad de la comunidad de mujeres a las que libera, todas ellas artistas, y en la curación de su nuevo hijo. Esta nueva mujer es también una imagen para una nueva madre, una madre sin fronteras.

La dupla en el cine del simbolismo del futuro

El cine del simbolismo del futuro es el marco ideal para el despliegue de todo el potencial utópico de la pareja que venimos analizando. Entendemos por este cine a aquel en el que se prescinde de toda ubicación espacio-temporal concreta, con objeto de concentrar el máximo de emociones y valores. Es el cine de mayor concentración simbólica y se ofrece en géneros que se estructuran alrededor de un símbolo que aglutina el contenido. Admite la aparición del andrógino mágico, dado que una de sus bases es la más libérrima imaginación. Y puesto que no debe rendirse a la ley de la verosimilitud, se rige por la llamada “ley de la necesidad”, esto es: acoge lo inverosímil al precio de ofrecer una lección acerca de los nuevos valores que promueve. Esta es una característica que rescata del simbolismo tradicional (Beltrán Almería, 2021: 158). Ejemplificaremos la presencia del andrógino mágico y del aliado masculino en tres géneros.

Las películas de animación basadas en los modelos de las novelas-cuento infantiles son habitualmente protagonizadas por un andrógino con características particulares. Como ocurre con mitificados personajes literarios como la Alicia de Carroll o la Dorothy de Lyman Frank Baum, la protagonista de estos filmes es una niña con extraordinario tesón, valores y fuerza inusitadas. Es un

andrógino un poco ingenuo. Debe educarse para pasar a la edad adulta, lo cual por la infiltración del imaginario tradicional admite lo fantástico. La filmografía de Hayao Miyazaki está llena de estos personajes, cuyo paradigma lo encontramos en *La princesa Mononoke* ([1997] 2000). El joven Ashitaka es su aliado masculino y aprende con ella una nueva relación de respeto a la naturaleza que la propia Mononoke atesora como figura sintética de los grandes valores de ambos géneros.

A las películas cuyo simbolismo principal es el umbral las llamaremos “películas de crisis”. La magia en ellas no tiene por qué ser explícita, como en las anteriores. El propio simbolismo crítico es, como enseñó Bajtín, una evolución de la metamorfosis, una imagen simbólica folclórica ligada a los rituales de paso. En línea con el estudioso ruso, con la crisis se persigue mostrar los giros inesperados del destino, las grandes e inesperadas posibilidades futuras que existen en el ser humano para aspirar a un mundo mejor. No es de extrañar que el símbolo del andrógino represente, como pocos, tales posibilidades utópicas mediante la figuración de una crisis. El esquema del andrógino verista que alcanza una nueva vida mediante una crisis, y junto con ello arrastra positivamente a un hombre inútil, lo ejemplificaremos con *Tres anuncios en las afueras* (2017) de Martin McDonagh y con la reciente *20.000 especies de abejas* (2023) de Estibaliz Urresola. Ambas describen una crisis que amenaza con el hundimiento de dos familias a las que distintas imágenes del andrógino verista terminan salvando mediante una metamorfosis sanadora. En la primera, una mujer fuerte simboliza su libertad al enfrentarse a la policía que se niega a investigar el asesinato de su hija. Salva, tras una serie de provocadoras iniciativas publicitarias, a un corrupto y negligente agente inútil. En la segunda, la transformación simbólica de Aitor en Lucía es el marco de la redención de los pecados familiares, donde destaca un padre fugitivo.

Otro ejemplo que es una suma de crisis de artista, simbolismo histórico y humor musical, a través de los cuales su protagonista supera la “binarquía” de los géneros duales —en palabras de su director y a la sazón actor protagonista John Cameron Mitchell¹¹— lo encontramos en *Hedwig and the angry inch* (2001). El andrógino, cuya genealogía mítica se expresa visualmente mediante una fábula-videoclip, arrastra con su transformación salvadora al artista inútil que le había robado sus éxitos por falta de inspiración. Esta falta es un símbolo de la inseguridad identitaria que ambos personajes superan al mismo tiempo. Un último ejemplo lo encontramos en *Joyland* (2022) de Saim Sadiq, donde un andrógino artista —una joven y ambiciosa estrella trans— es el impulso de la crisis del inútil Hayder del clan Rana, quien accede finalmente a una vida nueva y libre tras desvelar su homosexualidad. El andrógino trans permite la destrucción de la imagen de la masculinidad hegemónica que atenazaba a Hayder, propiciada por un mundo de opresión fundada en las costumbres de la sociedad pakistaní.

La más libre imaginación corresponde a la menipea cinematográfica. La menipea es un género de milenios de antigüedad, pero poco reconocido. Adquiere diferentes formas, entre ellas la cinematográfica. Menipeas literarias modernas son *La invención de Morel* (1940) de Bioy Casares, *Luces de Bohemia* (1920) de Valle Inclán o *Sin noticias de Gurb* (1990) de Eduardo Mendoza. Sus estudiosos son pocos, pero insignes. Destaca Bajtín. La esencia de la menipea está en la libre imaginación, la risa, la filosofía y la crítica de un mundo arruinado (2005: 165). Recogeremos un solo y curioso ejemplo: *Palíndromos* (2004) de Todd Solondz. Su protagonista Aviva es un andrógino ingenuo, como los de los cuentos modernos, pero con una única idea en la que se funda su libertad: tener hijos siendo una niña y sin pasar por el matrimonio. Su voluntad es afirmar la vida de una forma provocadora y enfrentada a las normas sociales —esenciales en la menipea son la confrontación y la provocación—. Mediante diversas metamorfosis mágicas, que le

¹¹ Más que como representación trans, Hedwig debe comprenderse, según John Cameron Mitchell, a través de la figura del andrógino que se autotransforma, se libera y se autoafirma gracias a la superación de las barreras de género que impone la “binarquía” o, lo que es lo mismo, el dogma del binarismo genérico según el cual “To be a man, you have to do this. To be a woman, you have to do that. To be free, you have to be one or the other” (citado en Masters, 2022). En cambio, y como sigue afirmando Cameron Mitchell, “We all have male and female energies” a las que debemos liberar frente a todo tipo de opresión social. Esta opresión se funda en la imposición del cambio de género al que es sometido Hedwig por parte de su país —Alemania oriental— y su familia.

dan variadas apariencias femeninas, niega la identidad y se abre a un futuro sin fronteras. Es por esto Aviva un andrógino festivo, mágico y humorístico. Su negación de la identidad es una forma de afirmación de la vida cuyo crecimiento ilimitado, simbolizado en sus continuos renacimientos, tiene el objetivo de mostrar las limitaciones de un mundo moralmente arruinado, cuyas costumbres niegan el futuro representado por ella: sus padres la obligan a abortar, se cruza con violadores, con artistas inútiles y con falsas almas caritativas.

Conclusión

Tras este breve periplo quizá puedan extraerse algunas ideas que recojan los puntos clave sometidos aquí a discusión. En primer lugar, hemos tratado de justificar la necesidad de considerar los símbolos del andrógino y del hombre inútil desde una perspectiva artística global. Esta mirada ha partido de su origen en la tradición filosófica y literaria, para atender después a su cultivo en uno de los ámbitos preferentes para el desarrollo de la cultura de masas actual: las películas cinematográficas. Allí los grandes arquetipos y símbolos de la imaginación moderna, como los del andrógino y el hombre inútil, engranan con las principales demandas sociales y de igualdad. En segundo lugar, hemos atendido a las resignificaciones que ambas figuras adquieren en las diferentes parcelas del simbolismo, a partir de lo cual se concluye que es la correspondiente a los géneros del simbolismo del futuro la que adquiere mayor carga utópica, emocional y valorativa. Para terminar, podemos concluir que se nos ha revelado una característica clave para entender una modesta parte de la imaginación moderna: la gran complejidad de sus símbolos tanto a nivel interno como a nivel relacional y externo. Cada uno de ellos adquiere una serie de niveles y significados distintos, ofrecidos mediante variantes, cuya identificación no debe obstaculizar la imagen de su unidad. Además, esta riqueza se ve alimentada por las redes de significado que cada símbolo establece con otros, hasta formar complejos imaginativos de relativa estabilidad y significación precisa, como ha sido la pareja cuya presencia hemos estudiado en el cine. La complejidad social y las tensiones que la dupla andrógino-hombre inútil representan se cristaliza en la forma de una alianza. Y el conjunto de sus diferentes imágenes y variantes es la expresión artística del anhelo de un mundo sin fronteras.

Bibliografía

- ALMODÓVAR, Pedro (dir.) ([1999] 2006), *Todo sobre mi madre*. Madrid, Filmax Home Video.
- AMENÁBAR, Alejandro (dir.) (2009), *Ágora*. Madrid, Twentieth Century Fox Home Entertainment.
- ARSUAGA, Juan Luis (2019), *Vida, la gran historia. Un viaje por el laberinto de la evolución*. Barcelona, Ediciones Destino.
- BAJTÍN, Mijaíl M. (2005), *Problemas de la poética de Dostoievski*. Tatiana Bubnova (trad.). Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica.
- BAJTÍN, Mijaíl M. (2019), *La novela como género literario*. Carlos Ginés Orta (trad.). Costa Rica-Zaragoza, Editora Universidad Nacional-Prensas de la Universidad de Zaragoza.
- BELTRÁN ALMERÍA, Luis (2015), *Simbolismo y Modernidad*, en Manzanilla, Silvia Alicia (ed.). Mérida-México D.F.: Secretaría de la Cultura y las Artes de Yucatán-Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- BELTRÁN ALMERÍA, Luis (2017), GENVS. *Genealogía de la imaginación literaria. De la tradición a la Modernidad*, Barcelona, Calambur.
- BELTRÁN ALMERÍA, Luis (2021), *Estética de la novela*. Madrid, Ediciones Cátedra.

- BUENO, Gustavo (2005), “Ensayo de una teoría antropológica de las instituciones”, en *El Basilisco*, n.º 37, julio-diciembre, pp. 3-52.
- CAMPS, Victoria (1998), *El siglo de las mujeres*. Madrid, Ediciones Cátedra.
- CASTORIADIS, Cornelius (1999), *Figuras de lo pensable*. Vicente Gómez (trad.). Madrid, Ediciones Cátedra.
- CHAPLIN, Charles (dir.) ([1952] 2010), *Candilejas*. Barcelona, Savor.
- CONNELL, Raewyn (1995), *Masculinities*. Cambridge, Polity Press.
- CONNELL, Raewyn (2005), “Globalization, Imperialism, and Masculinities”, en Kimmel, Michael S.; Hearn, Jeff; Connell, Raewyn (eds.), *Handbook of studies on men and masculinities*. Thousand Oaks, Sage Publications, pp. 71-89.
- CONNELL, Raewyn (2014), “Margin becoming centre: for a world-centred rethinking of masculinities”, en *NORMA. International Journal for Masculinity Studies*, n.º 9-4, pp. 217-231. DOI: <<https://doi.org/10.1080/18902138.2014.934078>>.
- COOPER, Bradley (dir.) ([2018] 2019), *Ha nacido una estrella*. Madrid, Twentieth Century Fox Home Entertainment España.
- CUKOR, George (dir.) ([1954] 2011), *Ha nacido una estrella*. Madrid, Warner Bros Entertainment España.
- DONEN, Stanley y KELLY, Gene (dir.) ([1952] 2002), *Cantando bajo la lluvia*. Madrid, Warner Home Video.
- EASTWOOD, Clint (dir.) ([2004] 2005), *Million Dollar Baby*. Barcelona, Filmmax Home Video.
- GALLÉN, Elena (2021), *El diablo es una mujer*. Barcelona, Editorial Planeta.
- GARCÍA PERALES, Raquel (2021), *Crítica de la sororidad en La tía Tula, Como agua para chocolate y El albergue de las mujeres tristes*. Tesis doctoral. University of California, Irvine. Consultado en <<https://escholarship.org/uc/item/89h764sd>>. (18/09/2023).
- HARARI, Yuval Noah (2014), *Sapiens. De animales a dioses. Breve historia de la humanidad*. Joandomènec Ros (trad.). Barcelona, Debate.
- IVORY, James (dir.) ([1993] 2001), *Lo que queda del día*. Madrid, Columbia Tristar Home Entertainment.
- KANT, Immanuel ([1790] 2007), *Crítica del juicio*. Manuel García Morente (trad.). Madrid, Editorial Tecnos.
- LUKÁCS, György (1976), *La novela histórica. Obras Completas, vol. 9*. Manuel Sacristán (trad.). Barcelona, Grijalbo.
- MARTÍN, Sara (2007), “Los estudios de la masculinidad. Una nueva mirada al hombre a partir del feminismo”, en Torras, Meri (ed.), *Cuerpo e identidad. Estudios de género y sexualidad 1*. Bellaterra, Edicions UAB, pp. 89-112.
- MASTERS, Jeffrey (2022), “John Cameron Mitchell Explains Why He Believes Hedwig Is Not Trans”, en Advocate. <<https://www.advocate.com/people/2019/7/02/john-cameron-mitchell-explains-why-he-believes-hedwig-not-trans>>. (18/09/2023).
- MELETINSKI, Eleazar M. (2016), *Arquetipi letterari*. Laura Sestri (trad.). Macerata, Edizioni Università di Macerata.
- MCDONAGH, Martin (dir.) (2017), *Tres anuncios en las afueras*. Madrid, Blue Print Pictures.
- MITCHELL, John Cameron (dir.) ([2001] 2006), *Hedwig and the angry inch*. Madrid, Aurum.
- MIYAZAKI, Hayao (dir.) (2000), *La princesa Mononoke*. Madrid, Buena Vista Home Entertainment.
- OTERO INIGO, Elizabeth (2020), “Las caras del andrógino. De Benito Pérez Galdós a Luis Landero”, en *Entrehojas: Revista de Estudios Hispánicos*, vol. 10, n.º 1, pp. 97-114. DOI: <<https://doi.org/10.5206/entrehojas.v10i1.10261>>.

- OTERO ÍNIGO, Elizabeth (2022), *El hombre inútil y el simbolismo grotesco: de Galdós a Landero*. Tesis doctoral. Universidad de Zaragoza, Zaragoza. Consultado en <<https://zaguan.unizar.es/record/118111>>. (18/09/2023).
- POLLACK, Sidney (dir.) ([1985] 2001), *Memorias de África*. Madrid, Columbia Tristar Home Entertainment.
- POTTER, Sally (dir.) (2007), *Orlando*. Barcelona, S.A.V.
- REITMAN, Jason (dir.) ([2007] 2008), *Juno*. Madrid, Twentieth Century Fox.
- SADIQ, Saim (dir.) (2023), *Joyland*. Los Angeles, Condor Entertainment.
- SÁNCHEZ ANGUIX, Ana (2015), “Andróginos y ciborgs: monstruos de deconstrucción”, en *Kamchatka. Revista de análisis cultural*, n.º 5, pp. 411-453. DOI: <<https://doi.org/10.7203/KAM.5.6465>>.
- SCHILLER, Friedrich ([1795] 1985), *Sobre la gracia y la dignidad. Sobre poesía ingenua y poesía sentimental*. Juan Probst y Raimundo Lida (trads.). Barcelona, Icaria.
- SCOTT, Ridley (dir.) (2021), *El último duelo*. Madrid, Twentieth Century Studios.
- SOLONDZ, Todd (dir.) ([2004] 2007), *Palíndromos*. Barcelona, DeAPlaneta
- SOROGOYEN, Rodrigo (dir.) (2022), *As bestas*. Barcelona, A Contracorriente Films.
- URRESOLA, Estibaliz (dir.) (2023), *20.000 especies de abejas*. Madrid, BTEAM Pictures.
- WILDER, Billy (dir.) ([1950] 2000), *El crepúsculo de los dioses*. Madrid, Paramount Home Entertainment.
- WYLER, William (dir.) ([1958] 2007), *Horizontes de grandeza*. Madrid, Metro Goldwyn Mayer Home Video.