

LOS RECURSOS DE LA DEBILIDAD LA FIGURA DEL HÉROE COTIDIANO EN EL CINE ESTADOUNIDENSE

THE RESOURCES OF WEAKNESS THE FIGURE OF THE EVERYDAY HERO IN AMERICAN CINEMA

Francisco Javier Gurpegui Vidal (jgurpegui@iespiramide.es)

Universidad de Zaragoza (España)

Recibido: 19 de mayo de 2024 / Aceptado: 26 de septiembre de 2024

Resumen: El héroe cotidiano es un elemento narrativo muy importante en el discurso audiovisual. Es el envés del hombre inútil, figura de raigambre literaria, específica de la modernidad y originaria de la cultura rusa del siglo XIX. Ambos son descendientes paródicos de los personajes heroicos y sabios de la literatura premoderna, y representan una resistencia frente al prosaísmo y pragmatismo de la Revolución Industrial. Su dinamismo estético y ambivalencia moral los emparentan con una figura originaria de la literatura tradicional: el embaucador. En el caso del cine estadounidense distinguimos tres fases: la constitución de la figura durante la Gran Depresión; un giro pesimista y reflexivo al inicio de la posguerra; y una proliferación de tendencias con el arranque del siglo XXI. Los trabajos concretos de algunos actores y actrices dan muestras del potencial de estas figuras modernas capaces de encarnar una ejemplaridad cívica interclasista y de abrir la puerta al protagonismo femenino a través de la cotidianeidad. Por otro lado, la pertenencia del héroe cotidiano a la clase media, inserta entre los grupos de poder y las clases populares, facilita su ensimismamiento y la consiguiente falta de conciencia acerca del lugar social que ocupa, así como un conformismo respecto al status quo.

Palabras clave: Heroísmo; Modernidad; Narrativa; Patetismo; *Trickster*.

Abstract: The 'everyday hero' is an important narrative element in audiovisual discourse, characterized as the reverse of the *useless man*, a literary figure, born in the 19th century Russian culture and typical of Modernity. Both are parodic descendants of the heroic and wise characters of Premodern literature and they represent as well the resistance against the prosaism and pragmatism promoted by the Industrial Revolution. Furthermore, their aesthetic dynamism and moral ambivalence relate them to a figure originating from traditional literature such as the trickster. In the case of American cinema, we can distinguish a phase of constitution during the Great Depression, then a pessimistic and reflective outlook in the beginning of the post-war period as well as a proliferation of trends at the turn of the century. The performance of some actors and actresses show the potential of these modern figures, capable of demonstrating a civic exemplarity and also opening the door to the issue of female



empowerment in everyday life. On the other hand, the 'everyday hero' as a member of the middle-class, placed between the groups of power and the working classes, enables him to self-absorption and lack of awareness about his social role, along with a conformity to the status quo.

Keywords: Heroism; Modernity; Narrative; *Pathos*; Trickster.

Cómo citar este artículo:

Gurpegui Vidal, F. (2024). Los recursos de la debilidad. La figura del héroe cotidiano en el cine estadounidense. *Revista Eviterna*, (16), 74-91 / <https://doi.org/10.24310/re.16.2024.19843>

1. Introducción

En un libro enormemente influyente, Joseph Campbell describe así la tarea del héroe:

[I]nicia su aventura desde el mundo de todos los días hacia una región de prodigios sobrenaturales, se enfrenta con fuerzas fabulosas y gana una victoria decisiva; [...] regresa de su misteriosa aventura con la fuerza de otorgar dones a sus hermanos" (1949, p. 35).

Esta es la peripecia que nos viene a la cabeza cuando hablamos del heroísmo en la narrativa. Los ejemplos que ilustran los motivos analizados por Campbell pertenecen a épocas y géneros literarios muy diversos: cuentos tradicionales, epopeyas, sagas familiares, novelas... Partiendo de un material tan heterogéneo, su análisis resulta coherente y enriquecedor. No obstante, este estudioso también se ve obligado a generalizar, incluso dando la impresión de que dicho héroe subyace y vertebrata todos los sistemas de creencias mínimamente consolidados. No en vano Campbell lo llama «monomito» (1949, p. 11), como si el arranque de todas las culturas se fundamentara en esta figura estética.

Así hemos naturalizado el concepto de héroe, con independencia de orientaciones ideológicas e incluso más allá del mundo de la ficción. Nuestra vida política y laboral, nuestra percepción de los logros personales y colectivos, nuestra idea del prestigio social, todo ello lo mediatiza una perspectiva acrítica del heroísmo. Una forma de desautomatizar esta idea consistiría en repensar el camino recorrido hasta llegar a ella. Y podemos recuperar genealógicamente los avatares históricos del héroe a través de las narraciones de la literatura y el cine que, como discursos artísticos que son, atesoran buena parte de la memoria de la humanidad y posibilitan un diálogo intergeneracional de primer orden (Viñuales Sánchez, 2023a, p. 29) a escala imposible en otros ámbitos.

2. Marco teórico/objetivos

Para ello, nos centraremos en la figura del héroe cotidiano en el discurso del cine estadounidense. Aunque ya se ha señalado una falta de atención académica respecto al personaje en el ámbito sajón (Gadsden, 2022, p. 23), existen materiales que posibilitan el trabajo. Nos sirve de referencia la descripción del objeto a cargo de Pedro Vallín (2019, pp. 208-235), en un libro de ensayístico y ligero, pero no por ello menos riguroso y sugerente.

Nuestro enfoque teórico y metodológico se basará en los planteamientos y categorías manejados por Luis Beltrán Almería (2015; 2017; 2021) sobre la historia de la imaginación literaria. Este autor (2017, pp. 18-20) busca desplegar el mapa de una estética histórica que se fragua en las distintas etapas culturales de la humanidad y que se plasmará en la literatura universal según tres ejes. Estos serían: la escisión entre la alta y baja cultura; entre la seriedad y la risa; y las figuras que concretan la imaginación literaria –el *trickster* o embaucador, el sabio, el santo, el héroe o el hombre inútil, por ejemplo–. Más allá de aspectos meramente estilísticos o de adscripción a escuelas o tendencias, los tres ejes configuran la médula, la ‘forma interior’, del texto literario. Esta perspectiva, a su vez, es heredera de otro autor, Mijail M. Bajtin (1982; 1990), cuya mirada trasciende lo literario para abarcar la cultura y comunicación humanas.

Hacer la historia de la forma interior de las obras implica una periodización que respete la autonomía del campo literario a la manera en que opera la historia cultural, recurriendo al concepto de género textual como instrumento decisivo. Lo cual no está reñido con el uso de unas etapas históricas fácilmente reconocibles y sancionadas por la historia general: Prehistoria, Antigüedad, etc...

Ya existen trabajos relevantes sobre el cine desde el enfoque de Luis Beltrán (Viñuales Sánchez, 2023a) que contemplan el medio como una prolongación del género novelístico. También hay en nuestro entorno publicaciones que establecieron las bases de una historia cultural relativa al ámbito cinematográfico –Benet, 2004–. El cine, al ser un medio que coincide con la modernidad literaria, atraviesa diversas fases en la construcción del héroe cotidiano que coinciden con los modos de producción: clásico, moderno y posclásico (Monterde, 1996; González Requena, 2006). Dichas construcciones teóricas, paralelamente, también reúnen contenidos y formas, textos y contextos. Con estas herramientas buscamos trabajar sobre un imaginario de carácter estético, iluminando indirectamente algunos territorios de la praxis social.

Dado que partimos del análisis de una realidad fuertemente patriarcal, utilizaremos para algunos conceptos la concordancia masculina genérica –por ejemplo, ‘héroe cotidiano’– o aludiremos a entidades específicamente masculinas –‘hombre inútil’– para perfilar la pugna paulatina de lo femenino por visibilizarse en la historia.

3. Resultados de la investigación

3.1. Genealogía del héroe literario

Más que por su origen foucaultiano, con su negativa a indagar sobre el ‘fantasma del origen’ de las cosas (1980, pp. 9-29), recurrimos al concepto de genealogía a partir del uso que Beltrán Almería hace en *GENVS. Genealogía de la imaginación literaria* (2017). Para nosotros, establecer las condiciones en las que nace y permanece el héroe literario implica desnaturalizar el concepto y vincularlo a unas condiciones historias contingentes y verificables. Implica también abrirse a otros posibles históricos, otras figuras representativas de unos

ideales sociales divergentes. Por ello es preciso reconstruir su historia con cierto detalle, como haremos a continuación.

Por definición, la literatura de la Prehistoria nos resulta inaccesible, aunque podemos construir algunas hipótesis bien razonadas. Podemos imaginar algunas costumbres del Paleolítico observando la cultura de los bosquimanos (de Prada-Samper, 2011, pp. XXVII-LXXIV), cazadores-recolectores que se desplazan, en grupos de 8 a 30 individuos, buscando recursos de subsistencia, especialmente charcas. Su nomadismo y la sencillez de su cultura material impiden que una persona tenga más que otras. Favorecen las decisiones por consenso y mantienen una división social del trabajo no jerárquica, basada en la caza para los hombres y la recolección de plantas comestibles para las mujeres.

Este igualitarismo dificulta la aparición de héroes literarios. El Paleolítico sería el escenario de danzas rituales corales sin protagonismo individual y de mitos-fábula donde el ser humano se intentaba defender de la naturaleza o al menos congraciarse con ella a través de la representación de personajes animalizados (Beltrán Almería, 2017, pp. 37-94). El protagonista de los relatos bosquimanos es el Mantis (de Prada-Samper, 2011, pp. 327-328), personaje embaucador y pendenciero no identificable con la mantis religiosa, si bien le salen alas para escapar de situaciones desfavorables. Es proteico, capaz de convertirse en insecto, eland –antílope– o liebre. Es el creador y protector de los antílopes. También se lo conoce como 'Dueño del Chisquero', porque robó el fuego para dárselo a los humanos. La Luna como personaje masculino es una sandalia que lanzó una vez al cielo.

El Mantis siempre se equivoca en primera instancia, pero finalmente se levanta y termina haciendo el bien (Beltrán Almería, 2017, pp. 47 y 379-381), en un proceso de caída y recuperación que favorece la supervivencia comunitaria a través de un aprendizaje jocoso. No es un héroe virtuoso: estamos ante la figura del *trickster* o embaucador. Para Carl Jung (2010, pp. 239-256) el *trickster* tiene una naturaleza animal y divina, es un héroe negativo que consigue con su simpleza lo que otros personajes más hábiles no logran. Es alguien que interrumpe con su lógica caótica las acciones más razonables. Su carácter proteico le facilita cambiar de forma y sexo. Así, Wakjākaga, el *trickster* de los indios winnebago, junto a sus propiedades fálicas, puede concebir hijos. Su personalidad pendenciera lo acerca a otros embaucadores divinos como el Loki escandinavo, el Maui polinesio o el cuervo de los indios del noroeste de América.

Jung presenta al *trickster* como un arquetipo con una influencia cultural decisiva. Su presencia se puede rastrear en las fiestas medievales vinculadas al carnaval y a la inversión de los valores. Allí encarna figuras festivas como el obispo de los niños, el papa de los tontos o el asno oficiando en los sacramentos, todas celebraciones heredadas del mundo romano; recordemos que Jesucristo fue coronado como un rey de los judíos burlesco. En este sentido, hay un grafito en una pared de la escuela de cadetes del Palatino donde Cristo crucificado es un burro. Es un *trickster* el diablo, el dios Mercurio, el tonto, el bufón, el loco o el duende. También, algunas figuras de autoridad como el chamán que se permite gastar bromas y puede ser objeto de venganza- o el Yahveh del Antiguo Testamento. Al ser un personaje de apariencia

juvenil tiene la capacidad de incorporar los cargos característicos de un anciano: sabio, mago o rey.

En el Neolítico (Beltrán Almería, 2017, pp. 37-94), con la llegada de las primeras sociedades agrícolas, organizadas en castas, se origina la desigualdad. Aparece una literatura que imagina el mundo del subsuelo y la esfera celeste de las divinidades. Las religiones celestes imponen leyes basadas en la santidad y la pureza, surgen nuevas figuras como la perfecta casada y el hombre de bien, tipos ideales que excluyen la maldad. En consecuencia, ha perdido validez la ambivalencia del *trickster*, que ahora tendrá que tomar opciones morales.

Una segunda renuncia del embaucador vendrá dada por la distinción entre la belleza y la bondad. El personaje paleolítico tiene un cuerpo grotesco que connota la abundancia, ambivalencia, alegría y apertura a la naturaleza. Frente a eso, emergerá una nueva figura, dotada de un cuerpo individual, cerrado en sus fronteras, terminado y separado del mundo (Viñuales Sánchez, 2023a, p. 449), es decir, canónicamente bella. Hesíodo (VII a.C.) teorizará en su *Teogonía* la diferencia entre belleza y bondad a través del mito de Prometeo, quien pretende traicionar a los dioses con un sacrificio engañoso a la vista. Por ello, los dioses lo castigan con la creación de la primera mujer, hermosa pero pernicioso e inútil (Beltrán Almería, 2017, p. 380). Así el *trickster* renuncia también a la ambigüedad sexual, optando por ser hombre o mujer.

De la escisión entre lo bello y lo bueno provendrán las dos corrientes que vertebrarán la literatura hasta el siglo XIX: el patetismo y el didactismo. El Neolítico contempla el surgimiento de nuevos géneros literarios como la epopeya, la tragedia ática o la saga familiar, que tendrán una versión escrita en la etapa histórica. En la epopeya se subordinan los valores militares y patrióticos a los familiares. Los valores del pasado nacional se presentan como incuestionables y se encarnan en un héroe que los cumple de una vez y para siempre (Beltrán Almería, 2021, pp. 75-79). De la descomposición de la epopeya surge una estética, el patetismo (Beltrán Almería, 2017, pp. 135-153), basada en un enaltecimiento heroico del personaje.

En una sociedad con grandes desigualdades y donde las tradiciones ya no son compartidas, la casta gobernante favorecerá la identificación del público con un héroe para imponer sus valores. No en vano la palabra ἦρωες –'héroe'– designa en su origen un tratamiento de respeto para los aristocráticos personajes de Homero y algunos dioses (Chantraine, 1970, p. 417). El protagonista afrontará una serie de aventuras para alcanzar la gloria y el amor. Los atributos de valor, donosura y modales se unen a la virtud en una personalidad que unas veces permanece estática como en las divinidades y otras crece como un destino que se cumple. La belleza sensible destinada a la vista tiene un importante valor persuasivo (Beltrán Almería, 2021, pp. 65-86).

Si el patetismo despliega la peripecia externa de un héroe, el didactismo (Beltrán Almería, 2017, pp. 217-259) traza el desarrollo de un mundo interior, una conciencia. Con el tiempo, los géneros didácticos se diversifican y llegan a coexistir en dos dimensiones, la seria y la joco-seria, la dogmática y la no-dogmática. Esta última vendría influida por el fabulismo tradicional. Así, por ejemplo, al protagonista de la *Vida de Esopo* (I a.C.-II d.C.), autor legendario

al que se atribuyen las *Fábulas* (IV a.C), se lo describe con un cuerpo grotesco y con un comportamiento errático que alterna la tontería con la sensatez. Si Esopo es un personaje joco-serio, en la Historia se acaba imponiendo el didactismo serio, cerrado a la apertura dialogal, opuesto a un contrincante al que se niega la razón. Esto produce una distancia jerárquica equivalente a la heroificación, pero fundamentada ahora en la figura del sabio o el santo.

Se consolida así en la Historia la figura del hombre de bien (Beltrán Almería, 2017, pp. 386-388), que según las épocas o los géneros se concretará en especificidades como el caballero, el aventurero, el amante, el cortesano, el sabio o el santo. A veces, tendrá su equivalente femenino como la amada que cumple las normas cortesananas (o la doncella guerrera con disfraz masculino), siempre ostentando un estatus superior. Es imposible postular heroísmo alguno, sabiduría o perfección si no es desde la desigualdad social y la consolidación de una literatura de alto rango, generalmente, escrita y seria.

Aunque parezca extraño, estas variantes del hombre o la mujer de bien descienden de aquel *trickster* paleolítico que ha perdido apertura y ambivalencia. Hasta la modernidad literaria del siglo XIX, estas figuras se adaptarán a los moldes de la literatura escrita e incorporarán personajes dogmáticos y unidimensionales. También habrá un 'hombre de bien' folclórico, no tan perfecto como el caballero o el sabio, que mantendrá una cierta ambigüedad moral, como ocurrirá con el Gargantúa rabelesiano o el Sancho Panza cervantino. Este hombre de bien tradicional ejercerá como figura de la risa, como el niño, el tonto, el bufón o el loco (Beltrán Almería, 2017, pp. 388-405). El humorismo mostrará en algunas ocasiones una apertura carnavalesca hacia lo festivo –en el Renacimiento, en Rabelais o Cervantes– y en otros momentos será la expresión dogmática del desprecio, como ocurre en el Barroco o en Quevedo.

La modernidad literaria (Beltrán Almería, 2017, pp. 347-378) arranca con el siglo XIX y llega hasta la actualidad. Coincide con el despliegue de los medios de la cultura de masas. Ya estamos en el territorio del cine. La cultura se hace universal y masiva, busca representar la diversidad humana y criticará los efectos destructores de la modernidad. La imaginación moderna se opone al prosaísmo y pragmatismo de la Revolución Industrial, reuniendo las energías del imaginario prehistórico y premoderno. En un movimiento de desregulación y mixtificación se desestructura la jerarquía entre la alta y la baja cultura, se expande la tensión dramática y se disuelve la frontera entre lo cómico y lo serio. Desaparece el tiempo legendario: la actualidad y su pasado reciente se convierten en tema literario.

El individuo será el escenario de estas tensiones; la mujer asumirá papeles literarios tradicionalmente encomendados a los hombres, mientras que el hombre se pondrá en entredicho como héroe intachable a través de un humorismo prácticamente omnipresente. En este nuevo contexto, los protagonistas de ficciones tan disímiles como *La vida de Pedro Saputo* (1844) de Braulio Foz o *Macunaíma* (1928) de Mário de Andrade se nos presentan emparentados con el *trickster*. Son algo más que una mera llave para el desorden y la destrucción: son portadores de una nueva fecundidad. Como es norma en la historia de las

formas estéticas, las opciones en un primer momento descartadas recobran una nueva vitalidad.

Una vez llegados a este punto, estamos en condiciones de revisar críticamente la postura de Campbell respecto al *trickster*, al que otorga un papel subsidiario y malévolo al anular la energía de su ambivalencia: «Una figura de payaso que trabaja en continua oposición a los buenos deseos del creador [...] es culpable de los males y dificultades de la existencia» (1959, p. 264). Al igual que otros autores (citados en Tannen, 2007, pp. 130-131), lo considera una forma temprana y menos desarrollada del héroe, si bien en alguna entrevista (Campbell, 2010) matizó sus afirmaciones. En sus planteamientos generales, Campbell establece el héroe patriarcal como arquetipo de lo humano, naturalizando la evolución del imaginario colectivo y relegando al *trickster* a una función embrionaria o de mera transición.

3.2. El hombre inútil, la mujer inútil

La modernidad literaria retomará al *trickster* en su faceta folclórica, productora de un caos fecundo. Esta figura rompe las leyes de su mundo para descubrir una verdad desestabilizadora o para hacer el mal —o las dos cosas a la vez— (Beltrán Almería, 2017, pp. 397-399). En su vertiente benefactora, el *trickster* moderno mantiene el espíritu de la risa, aun padeciendo una situación de exclusión. Encontramos casos de transgresión pasiva en el Cosimo Rondó de *El barón rampante* (1957) de Calvino o *La tía Tula* (1921) unamuniana, con su resistencia al matrimonio. Esta resistencia activa o pasiva hacia las normas se relaciona con la inutilidad propia de un personaje que no se adapta a los valores de los nuevos tiempos. Existe, pues, entre el *trickster* y lo que aquí llamamos hombre inútil una continuidad, ya advertida por Paul Harman (2013, p. 76) en su estudio sobre *Un día de furia* (*Falling Down*, Joel Schumacher, 1983).

Al hombre inútil se lo define (Beltrán Almería, 2015, pp. 171-187; 2017, pp. 410-419) como un personaje específico de la modernidad literaria, perezoso a la hora de asumir nuevos retos y opuesto tanto a la vitalidad fecunda de la mujer como a la impersonalidad de la burocracia y al potencial del superhombre. Se considera a sí mismo consciente y rebelde, aunque su comportamiento real sea pasivo. Ubicamos su momento fundacional en la novelística rusa del XIX, con autores como Turguéniev —y su seminal *Diario de un hombre superfluo* (1850)—, Dostoyevsky o Goncharov —y su novela *Oblomov* (1858)—. Como se ha dicho (Otero Íñigo, 2022, pp. 27-28), Rusia presenta una generación de intelectuales pertenecientes a la aristocracia que no se identifican ni con el pueblo ni con el zarismo en el poder e incurren en la abulia y el ensimismamiento, incapaces de comprender un mundo en transformación.

Casi simultáneamente surgen en los Estados Unidos otras ficciones de referencia, como *Bartleby, el escribiente* (1853) de Herman Melville, o los cuentos de Poe *El demonio de la perversidad* (1845) y *El hombre de la multitud* (1840). En el mismo siglo, Latinoamérica proporciona ejemplos decisivos como las tres novelas del brasileño Joaquim Maria Machado de Assis: *Memorias póstumas de Bras Cubas* (1881), *Quincas Borba* (1892) y *Don Casmurro*

(1900). Aunque se exacerbará en los siglos XX y XXI, existen precedentes como Martin, personaje de *Cándido* de Voltaire, un sabio inútil incapaz de actuar o el protagonista de *Viaje alrededor de mi habitación* (1794) de Xavier de Maistre, permanentemente enclaustrado en su casa. Un poco más atrás, encontramos al cortesano que se aburre y busca motivos de escándalo, ejemplificado en el Hamlet shakespeariano (1603) o el Don Quijote de la primera parte (1605).

Algunas variantes de la figura serían el apático –Leopold Bloom en *Ulises* (1922)–, el ideólogo fracasado –el Ramón Villamil de *Miau* (1888)–, el fugitivo –Andrés Hurtado en *El árbol de la ciencia* (1911)–, el soñador –los protagonistas de *Juegos de la edad tardía* (1989) de Luis Landero–. Momentos de profundización en el personaje serían las figuras del hombre inmaduro, mezcla de inútil y loco, teorizado por Albert Camus en *El mito de Sísifo* (1942) y desarrollado plenamente en *El extranjero* (1942). El hombre inútil vertebró la narración cinematográfica con ejemplos tan distantes como *Memorias del subdesarrollo* (Tomás Gutiérrez Alea, 1968) o muchos de los personajes de Godard y de la *nouvelle vague* en general. Más cerca en el tiempo, se encarna en los protagonistas de *Taxi Driver* (Martin Scorsese, 1976), *Nightcrawler* (Dan Gilroy, 2014) o *Joker* (Todd Phillips, 2019), todos ellos hombres inútiles.

La figura aquí definida se parece bastante a lo que Pedro Vallín llama hombre escoria, característico del cine estadounidense:

la excrecencia final del liberalismo tardío, un subproducto ciudadano que no es fruto directo de la injusticia del sistema económico, o no solo, sino una anomalía de la propia construcción de la personalidad en una democracia liberal: un destilado que combina libertad, suficiencia material y ausencia de sentido trascendente” (2019, p. 228).

Es un rebelde que instrumentaliza la libertad para desentenderse del bien común. Desde una especie de ‘aristocracia premoderna’, pretende estar por encima del plebeyo que exige a la democracia que cumpla con su deber.

Parece factible identificar al hombre escoria como la prolongación cinematográfica del inútil. Sin embargo, Vallín carga contra estas obras dando a entender que promueven una cierta identificación con los valores de su protagonista (2019, pp. 228-235). Entendemos que se trata de una lectura excesivamente unilateral, ya que estas figuras mantienen su ambivalencia. En ocasiones son parte de un diagnóstico social, más que personajes cuyo ejemplo pretenda ser secundado.

Beltrán Almería (2015; 2017) deja una cuestión abierta: la posible vigencia de un equivalente femenino. La figura parece originariamente masculina, ya que se opone a la femineidad, en un momento en que la mujer asume en literatura papeles activos y de liderazgo. Sin embargo, si flexibilizamos los criterios, son casos de inutilidad femenina las protagonistas de *Un corazón sencillo* (1877) de Flaubert o *Doña Berta* (1892) de Leopoldo Alas, dos ancianas al margen del progreso social y, practicantes de una bondad en apariencia estéril. Otro caso brasileño sería Macabéa, protagonista de *La hora de la estrella* (1977) de Clarice Lispector. Y un precedente sería la Marquesa de Merteuil de *Las relaciones peligrosas* (1782). La mujer

inútil es una de las puertas de entrada del protagonismo femenino en la literatura moderna. Otra puerta vendría dada por el andrógino, una mujer enérgica y fuerte –la mujer fatal, por ejemplo–, con frecuencia vinculada al hombre inútil (Viñuales Sánchez, 2023b), en una alianza simbólica que busca superar la dualidad heredada de la premodernidad.

En este contexto, ¿cuál es el lugar del héroe cotidiano? El inútil de la literatura rusa, denominado también hombre débil, opera en el campo literario, no directamente político. Tanto él como el héroe de acción pertenecen a la nobleza, con la diferencia de que el último ya ha sido satirizado como una especie de soldado fanfarrón que lo lleva a perder dignificación literaria. No esperamos ayuda de unos héroes perfectos pero inexistentes, sino de unos hombres buenos pertenecientes al mundo real, capaces de un 'heroísmo doméstico' alejado de las grandes hazañas (Pavel V. Vannenkov; citado en Otero Íñigo, 2022, pp. 30–32). Este héroe tiene el reto de mantenerse abierto a las clases desfavorecidas y de esquivar el peligro del ensimismamiento.

Con la llegada de la Revolución Industrial, la literatura de la modernidad presentará unos personajes opuestos al huracán del progreso. El hombre o mujer inútil es el resultado de la hipertrofia estéril tanto del heroísmo patético –don Quijote– como de la sabiduría del didactismo –los flaubertianos *Bouvard y Pécuchet* (1881)–. La inutilidad, más egoísta en los personajes masculinos, algo más altruista en los femeninos, es un mecanismo de resistencia simbólicamente útil y moralmente ambivalente. No son lo mismo la inoperancia autodestructiva de *Bartleby*, la torpe bondad del príncipe Myshkin –en *El idiota* (1869) de Dostoyevski– y el potencial crítico de Don Quijote, especialmente en su segunda parte (1615), generador de una ejemplaridad moderna (Gomá Lanzón, 2017, p. 71), a pesar de hacer el ridículo. Las inútiles del cine tienen algo de heroínas sacrificiales (Varela, 2023) que se niegan a sí mismas en pro de una causa: un caso del cine sería la protagonista de *Rompiendo las olas* (*Breaking the Waves*, Lars von Trier, 1996), heredera a su vez de la Ingrid Bergman de *Europa 51* (Roberto Rossellini, 1952).

Nuestro planteamiento se opone frontalmente al que predomina en los estudios estadounidenses donde entienden el héroe cotidiano como una derivación del héroe tradicional, bien por parte del sentido común cotidiano (Gadsden, 2022), bien desde la historia literaria. Para Denise R. Zeiler (2023, pp. 20–25), la revolución estadounidense imprimió un sentido de la responsabilidad en la ciudadanía que la llevó a la defensa activa de las libertades. Por ello la novelística del XIX estaría repleta de personajes justos y valientes. Lo que en este trabajo entendemos como una denuncia de los aspectos lesivos de la modernidad, Zeiler lo analiza como su consecuencia lógica, a pesar de que define la figura en unos términos semejantes a los nuestros (2023, p. 24).

3.3. Constitución cinematográfica del héroe cotidiano

En los primeros decenios del cine estadounidense triunfa un héroe dinámico y luminoso (Bou y Pérez, 2000, pp. 17–108), cuyo mejor exponente sería el Douglas Fairbanks aventurero. A fin de cuentas, el cine es un arte visual. Y buena parte de ese dinamismo físico se constata en el

cine cómico con personajes –Buster Keaton, Harold Lloyd– que encarnan figuras de la risa y no excluyen un sentimentalismo más cotidiano –Chaplin–. El cine comercial presenta series protagonizadas por un mismo actor-personaje que ni crece ni se desgasta al superar una aventura tras otra. Como había ocurrido en la novela popular de la modernidad –Sherlock Holmes, Sandokan, etcétera–. También se presentan casos de héroe cotidiano vinculados al melodrama como el John Sims de *Y el mundo marcha* (*The Crowd*, King Vidor, 1928). Aunque, habría que esperar a la crisis del 29 para la acuñación consciente de esta figura.

En marzo de 1933, con la elección presidencial de Franklin D. Roosevelt, el gobierno afrontará las consecuencias de la Gran Depresión con el *New Deal*. Esta estrategia implicó una fuerte intervención económica del Estado, así como un significativo rearme moral basado en la radicalización social del nacionalismo estadounidense. Gobierno, artistas e intelectuales impulsaron un discurso testimonial que podía recordar el realismo soviético, pero también una reconstrucción del mito del héroe individual. Recordemos el reportaje de James Agee *Elogiemos ahora a los hombres famosos* (1941), donde las fotografías de Walker Evans exaltaban a hombres y mujeres de las clases populares. En mayo de 1942, el vicepresidente Henry A. Wallace pronunciaba la alocución *El siglo del hombre corriente*, etiqueta adoptada por el compositor Aaron Copland en el título de su pieza cívica, *Fan fare for the Common Man*.

En un momento de «densificación ideológica» (Girona, 2008, p. 54) de su cine, a partir de 1934, el director Frank Capra desarrolla la figura del *common man* de la mano de Robert Ruskin. Este guionista era admirador de Roosevelt, simpatía política que el director no compartía. Para Capra, Ruskin escribió el guión de dos películas con James Stewart –*Vive como quieras* (*You Can't Take It with You*, 1938) y *Caballero sin espada* (*Mr. Smith Goes to Washington*, 1939)– y otras dos con Gary Cooper –*El secreto de vivir* (*Mr. Deeds goes to town*, 1936) y *Juan Nadie* (*Meet John Doe*, 1941)–, que concretaron la mitología del hombre corriente en unos términos que configuran los rasgos de nuestro héroe cotidiano, definidos aquí como una evolución del hombre inútil:

- a.- El héroe cotidiano no desarrolla una acción física valerosa ni arriesgada ni se comporta como un santo o un sabio. Desempeña un trabajo no especialmente prestigioso, que redunde en beneficio de la comunidad: jefe de exploradores, comerciante de sebo, escritor de tarjetas de Navidad, músico aficionado, vagabundo y campeón de beisbol venido a menos o pequeño empresario. James Stewart puede ser senador en *Caballero sin espada*, pero eso es un mero accidente y bastante desafortunado en su vida. Aunque agraciado, su aspecto físico es desgarbado y poco elegante, lo que cuadra perfectamente con el tono de comedia de estas películas; estamos lejos del cuerpo apolíneo y acrobático de Fairbanks. El humor impregna de carga satírica el retrato social y aligera la trama romántica.
- b.- Frente a la incapacidad del hombre inútil para relacionarse de forma estable con una mujer, el héroe cotidiano protagonizará una subtrama romántica heterosexual –algo preceptivo en el Hollywood clásico–, dirigida a cuajar en una familia, incluso

reforzará los lazos de familias que no son la suya. La mujer, aun cumpliendo un papel subsidiario, ejerce un papel activo, muchas veces relacionado con el periodismo, mediando entre el protagonista y su entorno social.

- c.- El héroe cotidiano también rechazará la impersonalidad del aparato administrativo, por ello mismo luchará contra su poder destructor encarnado en un hombre poderoso y despiadado. Con la vista puesta en el bien común, se apoyará en ese mismo aparato para ponerlo de su parte –el senador de *Caballero sin espada* disertará durante 23 horas seguidas para obstaculizar la acción de sus adversarios (01h, 37', 23"-02h, 07', 22") –, o para utilizarlo como caja de resonancia. Por eso son tan importantes los foros abiertos donde se gesta la opinión pública y se despliegan las polémicas: una sesión del Senado, la prensa o los juicios. Todo ello plenamente inserto en la actualidad del momento.

Tras la guerra, Capra dirigirá *Qué bello es vivir!* (*It's a Wonderful Life*, 1946), donde se actualizan los temas del *New Deal*. A diferencia de sus antecesoras, la película presenta una perspectiva pesimista de la ciudad de provincias que se prolonga al tono dramático de la película (Girona, 2008, pp. 313-340) más allá de su final feliz y su comicidad. Ha declinado el impulso patriótico y ha incrementado el pesimismo sobre las condiciones de los héroes, incluso de los cotidianos. A diferencia de su hermano soldado, el protagonista –nuevamente Stewart– se queda en la retaguardia donde las cosas tampoco son fáciles.

Paralelamente, otros directores clásicos que habían contribuido a la propaganda de guerra filmaron películas relativamente desencantadas. Ese mismo año, William Wyler filmaría *Los mejores años de nuestra vida* (*The Best Years of Our Lives*, 1946), confirmando la importancia del veterano de guerra, cuya sombra se proyectaría sobre el cine posterior tanto en forma de héroe cotidiano como de hombre inútil. Justamente en esta época, entre 1945 y 1948, antiguos fascistas italianos constituían el *Frente dell'Uomo Qualunque*, partido cuyo ideario exaltaba la figura del hombre de la calle y que tuvo su traducción cinematográfica en el cine de Luigi Zampa (Quintana, 1997, pp. 101-103).

3.4. El giro pesimista de la posguerra

Situamos en 1945 el giro del héroe cotidiano hacia una zona sombría, coincidiendo con algunas películas de Capra o Wyler. Será a partir de entonces cuando el héroe idealista del cine ceda paso al desencantado detective del cine negro, al héroe crepuscular, al aventurero individualista (Bou y Pérez, 2000), o incluso se interese por la iniciación del joven héroe –lo que no deja de ser un testimonio del envejecimiento del héroe adulto–. Esto se debe en parte a «la evolución de visión que la sociedad norteamericana tiene de sí misma, y sobre el papel ambiguo que la política, la guerra y las esferas de poder permiten al individuo con afanes heroicos» (García Gual, 2000, p. 10), pero también a mutaciones en el campo del cine relacionadas con la crisis del sistema de estudios, la relajación de la censura o el desgaste del relato clásico propio de la modernidad (Monterde, 1996; González Requena, 2006). Esta última circunstancia se asocia

a una revisión de las formas narrativas y a unos personajes desdoblados y condenados a moverse en la zona de los grises.

Por ello, el héroe de acción va a tener un reverso sombrío como en *Raíces profundas* (*Shane*, George Stevens, 1953), donde Alan Ladd interpretará a un pistolero desarraigado que surge de la nada y ayuda al honrado granjero en apuros —el verdadero hombre común— para desaparecer con destino desconocido. Este anonimato será compartido por el héroe cotidiano, como ocurre con el Jurado 8 —Henry Fonda— de *Doce hombres sin piedad* (*12 Angry Men*, Sidney Lumet, 1957), capaz de convencer al resto de la no culpabilidad del acusado, del que solo sabemos que se llama Davis al final. Si Ulises o en el Capitán Nemo —‘nadie’ en latín— esconden su identidad para no ser reconocidos, Juan Nadie o el Jurado 8 operan desde el anonimato de la ciudadanía corriente.

La actitud reflexiva sobre el héroe cotidiano se revalida en *El hombre que mató a Liberty Valance* (*The Man Who Shot Liberty Valance*, John Ford, 1962), que desdobra al héroe del Oeste en el hombre de acción —John Wayne— y el jurista —James Stewart—. El administrador del territorio tomará el relevo del héroe épico en un momento de decadencia de la aventura. Igualmente, en *Matar a un ruiseñor* (*To Kill a Mockingbird*, Robert Mulligan, 1962), Atticus Finch, abogado ilustrado y viudo padre de familia, defenderá a un afroamericano injustamente acusado de violación. Atticus remite al Ática, donde radica Atenas y su historial democrático, mientras que Finch significa ‘pinzón’, lo que connota lo rural. Aquí el hombre de bien se desdobra en un personaje vinculado al folclore como es el grandón y retrasado Boo Radley que salvará finalmente a los hijos de Finch.

En esos años se ha hecho más frecuente el protagonismo femenino. Especialmente en el cine del Nuevo Hollywood, menudean casos de mujeres inútiles y rebeldes como en *Wanda* (Barbara Loden, 1970), *Raquel, Raquel* (*Rachel, Rachel*, Paul Newman, 1968) o *Buscando al Sr. Goodbar* (*Looking for Mr. Goodbar*, Richard Brooks, 1977), donde las protagonistas inician una búsqueda que suele terminar en decepción (Balagué y Latorre, 1978, p. 18). Otros hitos diferentes serían las figuras andróginas. *Norma Rae* (Martin Ritt, 1979) narra la peripecia sindical de una operaria especializada y madre soltera —para escándalo de bienpensantes—. Con tono de comedia, esta película prefigura un subgénero del heroísmo cotidiano que eclosiona a fin de siglo y que podríamos denominar ‘David contra Goliat’. Poco más tarde, Meryl Streep encarnará en *Silkwood* (Mike Nichols, 1980) a una trabajadora que denuncia la insalubridad laboral en una central nuclear en Oklahoma, en una trama con base histórica.

3.5. El héroe posclásico

Mientras se hacía presente en el cine la segunda ola feminista, a las pantallas estadounidenses también llegaba como contrapunto «una nueva idea de masculinidad autosuficiente, asociada a menudo a la rebeldía, al poder fuera de la ley o a la marginalidad» (Iglesias, 2024, p. 7). Así, todavía en la década de 1980, John Rambo —protagonista de *Acorralado* (*First Blood*, Ted Kotcheff, 1982)—, admirado por su violencia justiciera por el presidente Reagan, se convirtió en prototipo de héroe fascista, en parte gracias a quienes se referían a él sin haber visto la

película. Sin embargo, la novela original de David Morrell, *Primera sangre* (1972) presenta a Rambo como una máquina de matar, víctima a su vez de un entrenamiento maquiavélico y deshumanizante. Las sucesivas secuelas radicalizaron políticamente al personaje, pero siempre lejos del héroe victorioso, figura más infrecuente en el cine estadounidense de lo que se suele pensar. Rambo no está tan lejos del protagonista de *Taxi Driver*, otro veterano de Vietnam; ambos son residuos sociales y presentan desgaste, amargura y una reticencia a la acción cercana a la inutilidad. Igualmente, el cine de superhéroes, tan de moda en el siglo XXI, está repleto de personajes traumatizados, burlados por un contexto adverso que los convierte en monstruos manipulables.

El cine contemporáneo es terreno abonado para el héroe cotidiano en sus diversas tendencias. Un caso paradigmático que casi las aglutina todas es Tom Hanks y sus personajes de madurez, luego de una juventud encarnando figuras de la risa. Como iremos viendo, su trayectoria más cívica arranca del individualismo inicial para aterrizar en una confianza en las instituciones estadounidenses (Shaffer, 2021). Es fundacional la incomprendida y mejor planteada que resuelta *Forrest Gump* (Robert Zemeckis, 1994), el relato sobre el idealista e ingenuo, hasta el límite de la discapacidad. La ingenuidad es requisito para una sabiduría no dogmática, tengámoslo en cuenta. Fácilmente podría quedarse en el estatus de hombre inútil, pero su lucha personal lo trasciende. Esta también es la pugna del inmigrante Viktor Navorski en *La terminal* (*The Terminal*, Steven Spielberg, 2004), atrapado en el limbo de la falta de identidad administrativa; el héroe ya no quiere ser ni héroe ni anónimo. Aunque no está interpretado por Hanks, es el caso del soldado que da título a *Salvar al soldado Ryan* (*Saving Private Ryan*, Steven Spielberg, 1998) cuando se interroga en su vejez si llegó a ser una buena persona y si su vida mereció tanto sacrificio (02h, 40', 55").

En Hanks, la tendencia impregna géneros sin conexión aparente con la cotidianeidad, como el cine negro –*Camino a la perdición* (*Road to Perdition*, Sam Mendes, 2002)–, catástrofes –*Sully* (Clint Eastwood, 2016)–, espías –*El Puente de los espías* (*Bridge of Spies*, Steven Spielberg, 2015)– o de aventuras –*Capitán Phillips* (*Captain Phillips*, Paul Greengrass, 2013) – protagonizadas por héroes medianos que hacen virtud de su código profesional. En algunos trabajos recientes se renueva la explícita voluntad de reflexión sobre el heroísmo. En *Un amigo extraordinario* (*A Beautiful Day in the Neighborhood*, Marielle Heller, 2019) el presentador de un programa infantil de mal gusto, redime al reportero que lo entrevista. En *El peor vecino del mundo* (*A Man Called Otto*, Marc Forster, 2022) un viudo que se intenta suicidar bajo un vagón del metro termina salvando a un hombre que accidentalmente cae con él (00h, 56', 20"-00h, 58', 16"), hecho que lo convierte en un héroe accidental –otro tipo paradigmático–.

En el cumplimiento del deber, el héroe cotidiano presenta una tozuda persistencia que adquiere tintes kafkianos o beckettianos en *Esperando al rey* (*A Hologram for the King*, 2016), donde sufre una eterna espera para ser recibido por los mandatarios saudíes. O en *Náufrago* (*Cast Away*, Robert Zemeckis, 2000), donde la estancia en una isla desierta nunca oscurece los objetivos afectivos –volver con su familia– y laborales –entregar un paquete de FedEx– del protagonista.

En *Noticias del gran mundo* (*News of the World*, Paul Greengrass, 2020), un veterano de la Guerra de Secesión recorre el oeste difundiendo relatos noticiosos, al tiempo que acompaña a una niña secuestrada por los kiowa a su hogar familiar. Su tarea es la recuperación del sentido del relato colectivo tras la guerra y la reconstrucción de la transmisión intergeneracional, tema que vertebra una buena parte del cine contemporáneo, como vemos en hitos como *El oro de Ulises* (*Ulee's Gold*, Victor Nunez, 1997), *Gran Torino* (Clint Eastwood, 2008) o *Cry Macho* (Clint Eastwood, 2021).

Otra tendencia es el cine de denuncia periodística con *El cuarto poder* (*Deadline-U.S.A.*, Richard Brooks, 1952) como antecedente de *Los archivos del Pentágono* (*The Post*, Steven Spielberg, 2017). La colaboración entre Ben Bradley, director del *Washington Post* –Hanks– y la dueña del medio –Meryl Streep– desarrolla un argumento que se mueve entre lo público y lo privado. Poco antes, *Spotlight* (Tom McCarthy, 2015), con la denuncia de los abusos en la iglesia por parte del *Boston Globe*, había marcado el tono que aprovecharán posteriormente: *Al descubierto* (*She Said*, Maria Schrader, 2022), sobre la denuncia de los abusos y violaciones cometidos por el productor Harvey Weinstein; y *El estrangulador de Boston* (*Boston Strangler*, Matt Ruskin, 2023), sobre el desvelamiento de la identidad del famoso asesino por parte de dos reporteras. Será precisamente el protagonismo femenino de estas películas la excusa para retratar las dificultades de estas heroínas en la esfera pública y en su condición de mujeres.

Norma Rae y *Silkwood* fueron precedentes de una tendencia del fin de siglo: las ficciones basadas en la historia real que cuentan una lucha ciudadana frente a un poder muy superior. Aunque *A Civil Action* (*Acción civil*) (*A Civil Action*, Steve Zaillian, 1998) es anterior, quizá sea *Erin Brockovich* (Steve Soderbergh, 2000) la que profundiza en las marcas del personaje, ya subrayadas en *Norma Rae*: abogada, madre soltera, de comportamiento excéntrico y aspecto físico disonante lucha contra el deterioro medioambiental que padece una pequeña comunidad. Desarrollos posteriores de este esquema han restado importancia al elemento cómico en beneficio de la dignificación del protagonista, aunque han persistido los momentos de comedia y el énfasis en la falibilidad del personaje: *Aguas oscuras* (*Dark Waters*, Todd Haynes, 2019) sobre la contaminación por teflón; *Percy* (Clark Johnson, 2020), sobre el monopolio de las semillas; *Worth* (*What Is Life Worth*, Sara Colangelo, 2020), sobre el reconocimiento de las víctimas del 11-S, etcétera.

4. Conclusiones

Tanto el luminoso héroe de la premodernidad literaria como los pocos héroes de una pieza del cine estadounidense pertenecen a un imaginario clasista y patriarcal. Sin embargo, no por ello se debe deducir que no aporten experiencias y valores básicos para la modernidad y su perspectiva igualitaria. Es más, antes que negarlos, la modernidad los comprende y los revisa críticamente. De la locura quijotesca no se debe inferir una impugnación total de Amadís de Gaula, ya que el hidalgo basa su denuncia en el cumplimiento de los ideales de la caballería.

Esperamos haber demostrado que el nacimiento del héroe tuvo unas causas socioculturales concretas y que no hay motivos para que fagocite al resto de las figuras literarias y estéticas. Queda para el futuro el estudio de cómo el heroísmo como ideología se filtra en los discursos cotidianos y en la percepción del mundo de la vida, tarea que algunas autoras (Gadsden, 2022) ya han iniciado.

La literatura tradicional con su *trickster* fecunda a los héroes cotidianos a través de un modelo educativo basado en la caída y recuperación. En esta influencia tiene especial importancia la dimensión ambivalente del embaucador como depositario de la unidad originaria del bien y del mal. El héroe cotidiano no solo es una persona de bien, sino también un liante que ejerce una acción discordante sobre las acciones narrativas consideradas normales. Otra figura, específicamente moderna, como es el hombre –o la mujer– inútil constituye un eslabón decisivo en su cristalización; también aquí nos encontramos ante una resistencia frente a la modernidad.

Más que como una adscripción positiva en sí misma, la vinculación del héroe cotidiano a la clase media –periodistas, abogados, pequeños propietarios, etcétera– crece en potencial ético y estético si se la considera como un espacio social donde se cruzan tensiones entre grupos de poder y clases desposeídas. Esto es más difícil de entender cuando la clase política e intelectual tiende a presentar la clase media como metonimia –la parte por el todo– de toda la sociedad, quizá para disfrazarse de pobre y legitimarse como fermento de un cambio radical sin perder protagonismo.

Otra objeción posible al héroe cotidiano estadounidense es que protagoniza retratos cotidianos faltos de carácter conflictual respecto del orden social (Vallín, 2019, p. 235), es decir, se compromete con la democracia liberal, es reformista antes que revolucionario. Esta circunstancia corre el riesgo de adormecer las conciencias, si bien habría que preguntarse si algunos retratos del miserabilismo activan los impulsos cívicos del público. Una revisión del cine del realismo socialista y/o del ruso en la actualidad nos proporcionaría paradójicas sorpresas: ni uno era tan revolucionario ni el otro es tan decadente. Pero eso queda para otra ocasión.

5. Referencias

5.1. Bibliografía

Bajtín, M. M. (1990). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: el contexto de François Rabelais*. Alianza.

Bajtín, M. M. (1982). *Estética de la creación verbal*. Siglo XXI.

Balagué, C., y Latorre, J.M. (1978). Richard Brooks (2). O la búsqueda de la segunda oportunidad. *Dirigido por... Revista de cine*, (57), 8-22.

Beltrán Almería, L. (2021). *Estética de la novela*. Cátedra.

- Beltrán Almería, L. (2017). *GENVS. Genealogía de la imaginación literaria. De la tradición a la Modernidad*. Calambur.
- Beltrán Almería, L. (2015). *Simbolismo y Modernidad*. Secretaría de la Cultura y las Artes de Yucatán.
- Benet, V. J. (2004). *La cultura del cine. Introducción a la historia y la estética del cine*. Paidós.
- Bou, N., y Pérez, X. (2000). *El tiempo del héroe. Épica y masculinidad en el cine de Hollywood*. Paidós.
- Campbell, J. (2010). *Mythology of the trickster*. Recuperado de: <<https://www.youtube.com/watch?v=JM10AvJ3bsM>>.
- Campbell, J. (1949). *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*. Fondo de Cultura Económica.
- Chantraine, P. (1970). *Dictionnaire Étymologique de la Langue Grecque. Histoire des Mots*. Klincksieck.
- Foucault, M. (1980). *Microfísica del poder*. La Piqueta.
- Gadsden, C. (2022). Shaping Lives: The Everyday Hero as Transformative Agent. En *Journal of Community Engagement and Scholarship*, Vol. 12 (3), 20-28. Recuperado de: <<https://jces.ua.edu/articles/10.54656/YWVGJ8627>>.
- García Gual, C. (2000). *Rastros y rostros del héroe en el cine norteamericano*. Bou y Pérez
- Girona, R. (2008). *Frank Capra*. Cátedra.
- Gomá Lanzón, J. (2017). *La imagen de tu vida*. Galaxia Gutenberg.
- González Requena, J. (2006). *Clásico, manierista, postclásico. Repensando la historia del cine americano*. Castilla Ediciones.
- Harman, T. (2013). *The Transformation of Masculinity in Late Capitalism. Narratives of Legitimation and Hollywood Cinema*. Cardiff University. Recuperado de: <https://orca.cardiff.ac.uk/id/eprint/58208/1/T%20Harman%20PhD%20thesis.pdf>.
- Iglesias, E. (2024). La generación interrumpida. Cineastas estadounidenses de los setenta. *Caimán. Cuadernos de cine*, (190), 6-8.
- Jolles, A. (1971). *Las formas simples*. Universitaria.
- Jung, C. G. (2010). *Los arquetipos y lo inconsciente colectivo*. Trotta.
- Monterde, J. E. (1996). La modernidad cinematográfica. En Monterde, J. E., y Riambau, E., *Historia General del Cine. Volumen IX. Europa y Asia (1945-1959)*. Cátedra, 15-45.
- Otero Íñigo, E. (2022). *El hombre inútil y el simbolismo grotesco: de Galdós a Landero*. [Documento en pdf]. Universidad de Zaragoza. Recuperado de: <https://zaguan.unizar.es/record/118111/files/TESIS-2022-158.pdf>.

- de Prada-Samper, J. M., Ed. (2011). *La niña que creó las estrellas. Relatos orales de los bosquimanos* |xam. Lengua de trapo.
- Quintana, Á. (1997). *El cine italiano, 1942-1961. Del neorrealismo a la modernidad*. Paidós.
- Shaffer, M. (2021). America's Dad Grows Up: Exploring The "New" Tom Hanks Heroes And How They Reflect Changing Times. Recuperado de: <https://www.slashfilm.com/580060/new-tom-hanks-hero/>.
- Tannen, R. S. (2007). *The Female Trickster: The Mask That Reveals. Post-Jungian and postmodern psychological perspectives on women in contemporary culture*. Routledge.
- Vallín, P. (2019). *¡Me cago en Godard! Por qué deberías adorar el cine americano (y desconfiar del cine de autor) si eres culto y progre*. Arpa.
- Varela, A. (2023). Lars vonTrier. La cámara no tiene piedad. *Ñ. Revista de cultura* 1035, 26-27.
- Viñuales Sánchez, A. (2023a). *La novela cinema: las formas de la imaginación cinematográfica como herencia de la novela*. [Tesis doctoral inédita]. Universidad de Zaragoza.
- Viñuales Sánchez, A. (2023b). La alianza 'andrógino-hombre inútil' en el cine. Una dupla simbólica para un mundo sin fronteras. En *Mitologías hoy. Revista de pensamiento, crítica y estudios literarios latinoamericanos* (29), 86-100.
- Zeiler, D. R. (2023). Our Heroes, Film & Society. Selinus University of Sciences and Literature. Recuperado de: <https://www.uniselinus.edu/sites/default/files/2023-11/denise%20zeiler.pdf>.

5.2. Filmografía selecta

- Capra, F. (Director) (1946). *It's a Wonderful Life* [¡Qué bello es vivir!] [Película]. Liberty Films, Inc.
- Capra, F. (Director) (1941). *Meet John Doe* [Juan Nadie] [Película]. Columbia Pictures Corp.
- Capra, F. (Director) (1939). *Mr. Smith Goes to Washington* [Caballero sin espada] [Película]. Columbia Pictures Corp.
- Capra, F. (Director) (1938). *You Can't Take It with You* [Vive como quieras] [Película]. Columbia Pictures Corp.
- Capra, F. (Director) (1936). *Mr. Deeds Goesto Town* [El secreto de vivir] [Película]. Columbia Pictures Corp.
- Ford, J. (1962). *The Man Who Shot Liberty Valance* [El hombre que mató a Liberty Valance] [Película]. Paramount Pictures.
- Foster, M. (Director) (2022). *A Man Called Otto* [El peor vecino del mundo] [Película]. Playtone, STX Entertainment, 2DUX, SF Studios, SF Productions y Sony Pictures.

- Greengrass, P. (Director) (2020). *News of the World* [Noticias del gran mundo] [Película]. Playtone, Pretty Pictures, Universal Pictures y Perfect World Pictures.
- Kotcheff, T. (Director). *Rambo: First Blood* [Acorralado: Rambo] [Película]. Anabasis N.V. y ElcajoProductions.
- Lumet, S. (Director) (1946). *12 Angry Men* [12 hombres sin piedad] [Película]. Metro Goldwyn Mayer.
- Mulligan, R. (Director) (1962). *To Kill a Mockingbird* [Matar a un ruiseñor] [Película]. Pakula-Mulligan Production y Brentwood Production.
- Nichols, M. (Director) (1983). *Silkwood* [Silkwood] [Película]. 20th Century Fox.
- Scorsese, M. (1976). *Taxi Driver* [Taxi Driver]. Columbia Pictures.
- Ritt, M. (Director) (1979). *Norma Rae* [Norma Rae] [Película]. 20th Century Fox.
- Ruskin, M. (Director) (2023). *Boston Strangler* [El estrangulador de Boston] [Película]. 20th Century Studios, LuckyChap Entertainment y Scott Free Productions.
- Soderbergh, S. (Director) (2000). *Erin Brockovich* [Erin Brockovich] [Película]. Jersey Films, Universal Pictures y Columbia Pictures.
- Spielberg, S. (Director) (2017). *The Post* [Los archivos del Pentágono] [Película]. Amblin Entertainment, DreamWorks SKG, Pascal Pictures y Participant Media.
- Spielberg, S. (Director) (2004). *The Terminal* [La terminal] [Película]. DreamWorks SKG.
- Spielberg, S. (Director) (1998). *Saving Private Ryan* [Salvar al soldado Ryan] [Película]. DreamWorks SKG, Paramount Pictures y Amblin Entertainment.
- Stevens, G. (Director) (1946). *Shane* [Raíces profundas] [Película]. Paramount Pictures.
- Wyler, W. (Director) (1946). *The Best Years of Our Lives* [Los mejores años de nuestras vidas] [Película]. Samuel Goldwyn Company.
- Zemeckis, R. (Director) (1994). *Forrest Gump* [Forrest Gump] [Película]. Paramount Pictures.