

El cine de exploración espacial del siglo XXI: una muestra de renovación narrativa del *American Dream*

Antonio Sánchez Escalonilla¹

Recibido: 24 de abril de 2018 / Aceptado: 23 de mayo de 2018

Resumen. En la segunda década del siglo XXI se ha producido un auge del cine de viajes espaciales que, a diferencia de otros géneros de acción como el *thriller* o el cine bélico, ha promovido valores tradicionales del *American dream* como la refundación del hogar, la búsqueda de la prosperidad o el sentido de misión. Esta tendencia contrasta con los espectáculos filmicos de la destrucción que, según expertos como Dixon, Kellner o Quart y Auster, dominan una cultura del apocalipsis afianzada en la primera década del siglo. El presente artículo trata de analizar en qué medida las seis producciones cinematográficas de viajes espaciales, estrenadas entre 2013 y 2018, han contribuido la renovación del concepto de sueño americano durante una de sus peores crisis.

Palabras clave: Espectáculos de la destrucción, Narrativas de la crisis, American dream, Exploración espacial, Hollywood, NASA

[en] Space Exploration Cinema in the New Century: A Sample of Narrative Renewal of the American Dream

Abstract. Within the second decade of the 21st century we are witnessing a golden age of space exploration cinema in spite of other action genres, such as thriller or war film. This phenomenon has promoted traditional values of the American dream like the refoundation of home, the search of prosperity, or a sense of mission. This is also a tendency in contrast with the filmic “spectacles of the destruction” which, according to experts like Dixon, Kellner or Quart and Auster, dominate a culture of the apocalypse established in the first decade of the century. This work aims to analyze to what extent the six film productions about space travel, released between 2013 and 2018, have contributed to a renovation of the American dream during one its worst crisis.

Keywords: Spectacles of destruction, Narratives of crisis, American dream, Space exploration, Hollywood, NASA

Sumario. 1. Introducción. 2. *La etapa del idolo americano*: optimismo frente a narrativas del desastre. 3. Cine y escenario apocalíptico en el nuevo milenio. 4. La irrupción del cine de exploración espacial. 5. Conclusión: el legado del cine espacial a un ethos social renovado. 6. Bibliografía

Cómo citar: Sanchez Escalonilla, A. (2018). El cine de exploración espacial del siglo XXI: una muestra de renovación narrativa del *American Dream*. En *Área Abierta. Revista de comunicación audiovisual y publicitaria*. 18 (2), 215-231. <http://dx.doi.org/10.5209/ARAB.60049>

¹ Universidad Rey Juan Carlos (España)
 E-mail: antonio.sanchezescalonilla@urjc.es

1. Introducción

En 2012, Samuel se refería al último período histórico del *American dream* abierto con el nuevo siglo con el apelativo de etapa del ídolo americano (Samuel 2012). De este modo, el autor sintetizaba la actitud popular ante los acontecimientos sociales y políticos de los últimos años, así como su proyección en el *ethos* nacional. Una actitud en la que destacaba la esperanza en la reconstrucción social del país, pese a la desastrosa década que quedaba atrás.

El milenio había arrancado con el 11S, un ataque terrorista sin precedentes que había golpeado la conciencia de Estados Unidos, y había continuado con la guerra de Irak, el huracán Katrina y la crisis hipotecaria, hasta culminar en una recesión económica que, en algunos aspectos, recordó a los niveles de la Gran Depresión. Con todo, Samuel consideraba que períodos de crisis como los años 30, o la convulsión social de los 60 y 70, precisamente habían propiciado un replanteamiento del concepto de sueño americano tal como Adams lo había definido por primera vez en 1931 en su libro *The Epic of America*:

Un sueño de orden social en el que cada hombre y cada mujer están en condiciones de alcanzar la más alta aspiración de la que son capaces por naturaleza, y de ser reconocidos por lo que son, con independencia de las circunstancias fortuitas de su nacimiento y posición (Adams 1931: 215).

A lo largo la etapa abierta en 2001, la búsqueda esperanzada de la prosperidad continuaría integrando una parte esencial del panorama social, tanto para los estadounidenses como para los recién llegados de otros países, a pesar de la progresiva acumulación de desastres.

La apreciación de Samuel contrasta, sin embargo, con la visión negativa que el cine, las artes y los medios habían difundido durante la primera década del siglo, y que permite hablar de un período marcado por las narrativas del desastre. Expertos como Dixon, Kellner y Quart subrayan el papel de los géneros cinematográficos populares a la hora de describir un escenario de destrucción a través de *thrillers* de acción bélica o política, argumentos fantásticos y relatos de ciencia-ficción, bien situados en mundos distópicos o en el mundo real. Por otro lado, en la segunda década del siglo se ha experimentado un resurgimiento en el cine de exploración espacial mediante tramas que plantean las claves socionarrativas del sueño americano: en especial, la búsqueda incesante de la prosperidad individual y social, la expansión del hogar nacional y doméstico, un providencialismo que fortalece el sentido de misión, y un afán por garantizar el sueño a todos los estratos étnicos y sociales y, de modo particular, a las siguientes generaciones.

En el presente trabajo se pretende analizar este resurgimiento peculiar del género de exploración espacial —un tipo de cine que tradicionalmente ha vinculado el sueño espacial con el sueño americano—, como un fenómeno que, por un lado, contrasta con las narrativas del desastre presentes en el resto de los géneros populares de acción, y por otro contribuye a fomentar en la audiencia un espíritu optimista de reconstrucción y refundación, tan característico del *ethos* estadounidense. El análisis se realizará tomando como referencia las cinco producciones de alto presupuesto aparecidas en el período 2013-2018: *Gravity* (Alfonso Cuarón, 2013), *Interstellar* (Christopher Nolan, 2014), *Marte* (*The Martian*, Ridley Scott, 2015), *Tomorrowland: el mundo del mañana* (Brad Bird, 2015), y *Figuras Ocultas* (*Hidden Figures*, Theodore Melfi,

2016). Para llevar a cabo este estudio, se llevará a cabo un análisis de contenidos y recursos narrativos desde el campo de los estudios fílmicos y los estudios culturales.

2. La etapa del ídolo americano: optimismo frente a narrativas del desastre

La estimación de Samuel sobre la que denomina etapa del ídolo americano parece fundarse sobre el espíritu optimista que Hanson y White (2011) atribuyen al sueño americano —impecadero en cuanto mito del futuro (Brandt 1981)—, y no tanto sobre los sucesos que minaron los fundamentos de la prosperidad nacional a partir de 2001.

De modo paradójico, la fase del ídolo americano coincidiría con la tercera crisis afrontada por el *American dream*, que ya había sido puesto a prueba por primera vez durante la Gran Depresión y posteriormente durante las décadas del *anti-paraiso*, según la expresión también empleada por Samuel para referirse al período convulso de los 60 y 70. El propio concepto de *American dream* aparece por primera vez en 1931, como se ha indicado, y sus valores constitutivos se difundieron durante la Gran Depresión, tras el primer golpe histórico contra la prosperidad y los hogares del país. Los valores tradicionales del *ethos* serían nuevamente sometidos a prueba y revisados cuatro décadas después, de manera que el propio concepto de sueño americano se extendió hasta abarcar las aspiraciones legítimas y los derechos civiles de ciudadanos de otras etnias, culturas y procedencia social, en un amplio período en que la crisis del concepto coincide nuevamente con una renovación beneficiosa.

Distintas portadas de la revista *Time* correspondientes a estos tres momentos críticos pueden servir como un referente, gráfico y elocuente, de los imaginarios culturales en las respectivas etapas críticas del sueño americano y los sentimientos esperanzadores abrigados entonces.

Así, la portada del 2 de enero de 1933 mostraba al presidente Roosevelt como “Hombre del año” —distinción que se repetiría en 1934 y 1941—, elevado a icono y garante de la renovación social acometida durante el New Deal. Hacia el final de la década, la portada del 18 de diciembre de 1939 ofrecía el retrato del ex-presidente Hoover diez años después del *crack* de la bolsa neoyorkina, mientras uno de los artículos de portada llevaba por título “Cosechas y esperanzas”², en referencia a la recuperación obrada en las granjas del país tras el programa de reformas.

Treinta años más tarde, la portada del 19 de diciembre de 1969 venía ilustrada con un retrato del economista Milton Friedman y la pregunta “¿Habrá una recesión?”, mientras un inquietante titular anunciaba la sección especial del número: “Hacia los años 70: desde la violencia a los nuevos valores”³. En este segundo ejemplo, la convulsión social aparecía de nuevo mezclada con una expectativa renovadora.

La portada de *Time* correspondiente al 7 de diciembre de 2009, sin embargo, no dejaba lugar alguno a la esperanza y sintetizaba ominosamente el balance de la década que estaba a punto de cerrarse. El titular “La década del infierno” destacaba sobre la fotografía de un bebé, cuyo llanto contrastaba con la decoración navideña

2 “Crops and Prospects”, *Time*, 18 de diciembre de 1939, vol. 34 núm. 25.

3 “Into the 70s: From Violence to New Values”, *Time*, 19 de diciembre de 1969, vol. 94 núm. 25.

que lo rodeaba⁴. En el interior de la revista, un artículo de fondo se refería a los primeros años del siglo como “la década más desalentadora que los estadounidenses han vivido desde la segunda guerra mundial”, y se enumeraban diez razones que lo justificaban: una por año. Entre ellas, se destacaba la controvertida elección presidencial de 2000, los atentados del 11 de septiembre de 2001, el inicio de la guerra de Irak en 2003, el huracán Katrina de 2005, la crisis hipotecaria de 2008, o la permanencia de la prisión de Guantánamo, todavía operativa en 2009.

Por primera vez en la historia de la revista, la valoración de un período crítico para el sueño americano no admitía signos del optimismo providencial inherente al *ethos*: únicamente, la incertidumbre de la permanencia en el infierno desde 2001.

3. Cine y escenario apocalíptico en el nuevo milenio

Dixon, uno de los primeros expertos en valorar el impacto cultural de la nueva década, acudía precisamente en 2003 a la imagen del escenario apocalíptico para realizar un temprano diagnóstico sobre el influjo que la jornada del 11 de septiembre —así como sus consecuencias políticas y legales—, habían provocado en el cine y en los medios. En *Visions of the Apocalypse: Spectacles of Destruction in American Cinema*, el autor aseguraba que “en este desolado panorama de pérdidas personales, paranoia y cinismo político, la cultura estadounidense ha cambiado para siempre” (Dixon 2003: 3).

A lo largo de la década, los géneros populares de ficción eludieron sin embargo referencias directas a los ataques terroristas, entre otros motivos por el rechazo de los espectadores a una visión trágica del 11S en las pantallas de cine. En 2006, una encuesta de *Gallup* advertía que solo uno de cada tres ciudadanos estaría dispuesto a ver una película que reflejara sucesos basados en los atentados de Nueva York, Washington y Pensilvania⁵. *World Trade Center* (Oliver Stone 2006), *United 93* (Paul Greengrass 2006) y *Tan fuerte, tan cerca* (*Extremely Loud & Incredibly Close*, Stephen Daldry 2011) serían las únicas excepciones transcurridas los primeros años. Las imágenes del apocalipsis, sin embargo, serían empleadas por Hollywood como alegorías de los atentados y de la espiral sociopolítica consiguiente, mediante tres géneros predominantes en esta primera década: bélico, político y fantástico.

En la misma línea que Dixon, autores como Kellner, Quart y Auster coinciden en la percepción de esta tendencia apocalíptica —post-apocalíptica en determinados casos— presente en el cine popular. El primero se refiere así a este fenómeno en *Cinema Wars: Hollywood Film and Politics in the Bush-Cheney Era*:

Durante la era Bush-Cheney proliferaron las alegorías del desastre y las visiones de catástrofe social, que variaban desde el cine de desastre medioambiental hasta un amplio número de visiones distópicas del futuro a través de los híbridos de ciencia-ficción y horror. Allí donde proliferaba la ansiedad social, las fantasías filmicas evocaban el apocalipsis social, metáfora evidente de Hollywood ante la crisis ecológica, económica y social, y ante el colapso político (Kellner 2010: 81).

4 “The Decade from Hell. And why the next one will be better”, *Time*, 7 de diciembre de 2009, vol. 174 núm. 22.

5 Carroll, Joseph. “Most Americans Still Not Interested in 9/11 Movies”, Gallup News Service, 10 de agosto de 2006. <http://news.gallup.com/poll/24070/most-americans-still-interested-911-movies.aspx>

En los primeros años del siglo, los géneros cinematográficos populares de ficción reflejaron una imagen decadente del sueño americano en todos los sentidos. Dramas bélicos como *En el valle de Elah* (*In the Valley of Elah*, Paul Haggis, 2007) empleaban la bandera de las barras y estrellas invertida como signo de nación en peligro; *thrillers* de ciencia-ficción como *Minority Report* (Steven Spielberg 2002) denunciaban simbólicamente la falsa seguridad de la llamada Ley Patriótica de 2001⁶ mediante el sistema de Pre-Crimen, que prometía la paz urbana a costa de las libertades fundamentales; relatos de superhéroes como *El caballero oscuro* (*The Dark Knight*, Christopher Nolan 2008) retrataban la cuádruple crisis social, económica, institucional y moral que afectaba al país en el escenario de Gotham City. Ya a principios de la década, Boggs y Pollard, subrayaban la importancia del cine para una toma de conciencia nacional:

Los medios y las imágenes de la cultura popular de esta atmósfera postmoderna reflejan y ayuda a reproducir este universo caótico donde la violencia cívica, la corrupción, el crimen de exitosos ejecutivos, la pobreza y el deterioro urbano están a la orden del día. Las consecuencias psicológicas entrañan una sensación de desubicación, pánico y paranoia que, más pronto o más tarde, encuentra su camino en las narrativas contemporáneas, estilos y espectáculos del cine norteamericano (Boggs y Pollard 2003: 13).

Resulta llamativo que, dentro de la variedad de géneros cinematográficos que abordaron la situación del sueño americano en esta primera década, no se encuentre ningún título perteneciente al género de viajes espaciales. De hecho, desde el estreno de *Planeta rojo* (*Red Planet*, Antony Hoffman) en noviembre de 2000 hasta la llegada de *Gravity* a las pantallas en octubre de 2013, transcurre un período de trece años en que la aventura tecnológica espacial o los *biopics* sobre astronautas desaparecen de escena, tras el auge experimentado durante los años 90. El fenómeno coincide con el mencionado desplazamiento de los géneros de aventura hacia el terreno de la ficción fantástica o del *thriller* de denuncia política —la trilogía de Jason Bourne (Doug Liman 2002; Paul Greengrass 2004, 2007) constituye uno de sus mejores referentes—, mientras que el cine de viajes espaciales, estrechamente identificado en los últimos años con una visión patriótica y optimista del sueño americano, no parecía ajustarse a las tendencias de producción ni a las oscuras reflexiones socioculturales sugeridas por entonces.

En efecto, Quart y Auster advierten la desaparición de los arquetipos heroicos tradicionales en las narrativas del momento, en especial si se identificaban con el estamento militar, las agencias estatales o el pasado histórico de la nación: unas notas que se reúnen, precisamente, en el patrón de protagonistas basados en astronautas como Jim Lovell (Gemini 7, Gemini 12, Apolo 8, Apolo 13) o John Glenn (Mercury-Atlas 6) y que, si bien resultó rentable en la década previa, no parecían ajustarse al imaginario épico de este período crítico. Según los autores, “lo que escaseaba en el cine estadounidense era el retrato de la auténtica valentía para hacer frente a una violencia abrumadora” (Quart y Auster, 2011: 258), especialmente en escenarios dramáticos vinculados a la narrativa nacional, entre los cuales se encuentra precisamente el sueño espacial.

6 Tres semanas después de producirse el 11S, el Congreso aprobó una serie de medidas excepcionales bajo el impulso de la presidencia conocidas por el nombre de Ley Patriótica (*Patriot Act*), con el objetivo de reforzar la seguridad nacional y evitar nuevos ataques terroristas.

A partir de 2005 se produce un auge del cine bélico que presenta a los soldados estadounidenses en Irak y Afganistán no tanto como defensores de la seguridad amenazada por el terrorismo islamista, sino como instigadores de un conflicto cada vez más complejo que, al mismo tiempo, provocaba un efecto envilecedor en la propia sociedad. Títulos como *Black Hawk derribado* (*Black Hawk Down*, Ridley Scott 2002) al comienzo del período, seguido de *Syriana* (Stephen Gaghan 2005), *Banderas de nuestro padres* (*Flags of Our Fathers*, Clint Eastwood 2006), *Expediente Anwar* (*Rendition*, Gavin Hood 2007), *Leones por corderos* (*Lions for Lambs*, Robert Redford 2007), *Redacted* (Brian De Palma 2007) o *Red de mentiras* (*Body of Lies*, Ridley Scott 2008) mostraban una imagen del ejército, las agencias de seguridad y los políticos norteamericanos muy alejada de los patrones heroicos en tiempo de guerra. Tomando como referencia *En el valle de Elah*, Quart y Auster comentan en su estudio sobre el cine del período:

Lo que convierte a esta película en un trabajo moralmente rotundo es la progresiva revelación de que en Irak la guerra ha devastado y deshumanizado a los soldados que luchan en ella. Todas las demás cuestiones sobre la culpabilidad moral son secundarias en la guerra de Irak, una encarnación del infierno en sí misma (Quart y Auster 2011: 24).

Los autores mencionados coinciden en que el cine bélico y sus tramas de denuncia sociopolítica reflejan, además, las consecuencias del retroceso legal y social provocado por las medidas excepcionales de la Ley Patriótica que, aprobadas en prevención de nuevos ataques como el 11-S, suponían una restricción de las libertades de expresión, reunión y movimientos, al tiempo que suprimía derechos fundamentales como la presunción de inocencia y obstaculizaba la entrada de inmigrantes en el país. El cine evitaba mostrar de manera explícita el apocalipsis en territorio nacional, pero se servía del cine bélico para representarlo en los territorios de Asia donde los soldados y los agentes estadounidenses libraban una batalla en la que se llegaba a tolerar la tortura y, en ocasiones, la masacre. Como explica Dixon, la televisión se encargó de llevar la guerra de Vietnam a los hogares estadounidenses, mientras la guerra de Irak fue en cambio una guerra fantasma: durante aquellos años, las ficciones filmicas se encargaron de suplir la falta de imágenes reales (Dixon 2016).

Entre las alegorías cinematográficas del desastre mencionadas por Kellner, el género fantástico destacó además durante la primera década del nuevo siglo como una de las narrativas de la crisis de mayor auge. A diferencia de Dixon, que lo reduce a mero entretenimiento para olvidar las injusticias del mundo real (2016: 5), Pheasant-Kelly confirma que “el cine fantástico ha probado ser un terreno particularmente fértil para las connotaciones indirectas sobre el 11S, además de un emocionante fenómeno de taquilla” (Pheasant-Kelly 2013: 3). Cuatro años después de la jornada fatídica, la propia autora se apoyaba en Napier para corroborar el fenómeno:

En Estados Unidos, como mínimo, los sucesos del 11 de septiembre han arrojado una larga sombra sobre la psique nacional. No es de extrañar que los mundos de fantasía que ofrecen alternativas a la terrible realidad hayan ganado una creciente popularidad (Napier 2005: xi).

Dentro del género fantástico de la década destacan tres tendencias que presentan los paisajes apocalípticos como escenario de sus tramas, casi siempre bajo la fórmula

de producción del *blockbuster*: las fantasías de aventuras, el cine de superhéroes y los relatos de comunidades fantásticas amenazadas.

Dentro del primer grupo se encuentran tres sagas que dominan el período: los dos episodios de *Star Wars* que completaron la primera trilogía de la saga en 2002 y 2005, las ocho entregas de Harry Potter entre 2001 y 2011, y la trilogía de *El Señor de los Anillos* de Peter Jackson entre 2001 y 2003. En los escenarios de las tres sagas, se produce de una amenaza de visos apocalípticos donde la destrucción, la guerra y la opresión presenta realidades no muy distintas de las que aparecen en los *thrillers* bélicos del momento.

Dentro del cine de superhéroes, las sagas de *Spiderman* y *Batman*, dirigidas respectivamente por Sam Raimi (2002, 2004, 2007) y Christopher Nolan (2005, 2008, 2012), presentaban un diseño narrativo similar a las fantasías de aventuras tanto en los temas abordados como en las alegorías de sus tramas, si bien las referencias a la sociedad estadounidense del momento resultaron aquí más reconocibles. A este respecto, Pheasant-Kelly recuerda que el cine fantástico se cuenta entre los géneros que, “como en momentos previos de ansiedad colectiva, refleja este tono prevaleciente de pesimismo mediante alusiones al 11S, las catástrofes ambientales y la recesión económica” (Pheasant-Kelly 2013: 2).

4. La irrupción del cine de exploración espacial

En 2016, avanzada la segunda década del siglo, Dixon mantenía su diagnóstico social pesimista y abundaba en la imagen del apocalipsis como expresión de la pesadilla americana en el cine:

Las preocupaciones apocalípticas ya no son solo el coto de un colectivo lunático. La realidad del calentamiento global [...]; la hambruna masiva a escala mundial; las enormes olas de emigrantes de un Oriente Medio arrasado por la guerra, precipitadas hacia Europa en una escala jamás vista desde la segunda guerra mundial; la violencia desenfrenada causada por las armas en Estados Unidos, ya convertida en un asunto cotidiano... Todas estas cosas apuntan hacia una sociedad en crisis, una crisis también para la maquinaria cinematográfica que crea los sueños que esta sociedad necesita, tan desesperadamente, con objeto de hacerse a sí misma (Dixon 2016: 1-2).

Según la visión del experto, la realidad tampoco ofrecía esperanzas en la segunda década del siglo para alimentar los sueños de las ficciones cinematográficas. Sin embargo, durante este período se produce una reactivación del género de viajes espaciales mediante relatos que presentan una visión optimista del futuro, y en los que se advierte una renovación en las claves socionarrativas tradicionales del sueño americano.

Entre 2013 y 2018 se estrenan tres *thrillers* espaciales de presupuesto alto: uno de ellos sucedía en la órbita terrestre, *Gravity*; el segundo, *Interstellar*, en el ámbito de los viajes galácticos; y finalmente *Marte*, en el terreno de los viajes interplanetarios. En este intervalo se produce también una fantasía de ciencia-ficción, *Tomorrowland: El mundo del mañana*, y un *biopic* ambientado en los años pioneros de la carrera espacial: *Figuras ocultas*, sobre tres científicas afroamericanas que intervinieron en los programas espaciales de los años 60.

Estas seis producciones conforman un nuevo ciclo fecundo para el género de viajes espaciales: el segundo tras el identificado en los años 90, que dio lugar a

títulos como *Apolo 13* (*Apollo 13*, Ron Howard, 1995), *Contact* (Robert Zemeckis, 1997) o *Misión a Marte* (*Mission to Mars*, Brian de Palma, 2000). Con todo, la nueva edad no supuso un retorno a las claves del género tal como quedó reconfigurado dos décadas atrás. Examinemos primero los aspectos emergentes del sueño americano presentes en estas producciones, para considerar a continuación el replanteamiento de las claves socrionarrativas tradicionales.

4.1. Aspectos emergentes del *American dream* en el cine espacial

Entre los aspectos específicos del *American dream* del siglo XXI, Kimmage señala un predominio de los aspectos metafísicos del sueño por encima de los beneficios materiales: para el autor, el nuevo sueño americano responde a una “espiritualización de la propiedad y del consumo” (Kimmage 2011: 27). Se trataría, por tanto, de un replanteamiento del concepto de prosperidad donde se priorizan los valores sociales y humanos como garantía de felicidad para las nuevas generaciones, al tiempo que se enfatiza el papel de la ecología y del equilibrio sostenible como parte del bien común.

Hanson y White, por su parte, destacan una mayor concienciación por la obtención de un verdadero equilibrio entre hombres y mujeres a la hora de acceder a las garantías del sueño americano (Hanson 2011). Un fenómeno similar también afectó a la plena integración de la población afroamericana en el *ethos* nacional, marcada durante esta etapa por la llegada de Obama a la Casa Blanca (White 2011).

El período abierto con *Gravity* retomó el sueño espacial desde una perspectiva esperanzadora, simbolizada en el planeta azul que contemplan los astronautas protagonistas y al que tenazmente intentará regresar uno de ellos —la doctora Stone—, en principio sin motivación anímica para ello. El deseo de reiniciar la vida en el planeta, maltratado y degenerado según Dixon, supone al mismo tiempo una postura de ruptura con la tónica apocalíptica de la década previa y, además, una irrupción del género espacial en la maquinaria de los sueños: algo que, también según el autor, resulta vital para la reinención social. Por otro lado, si Dixon advertía las proporciones globales de las debacles, *Interstellar* y *Tomorrowland* planteaban propuestas para evitar la devastación del planeta mediante la exploración científica del espacio y la innovación tecnológica de vehículos, sistemas y maquinarias. En estos dos filmes, el mensaje resultaba claro y proporcionaba un replanteamiento del concepto de prosperidad: las actividades de la NASA y la reactivación del sueño espacial son primordiales para el futuro del país y del planeta entero.

En esta segunda edad de oro del cine de viajes espaciales se produce, además, un importante avance en la igualdad de acceso de la mujer a las aspiraciones del sueño, una de las claves esenciales del *ethos* nacional. *Gravity*, *Interstellar*, *Marte*, *Tomorrowland* y *Figuras ocultas* cuenta con protagonistas femeninas: una proporción por primera vez ampliamente mayoritaria en el género filmico. En el último título mencionado se realiza, además, un reconocimiento a la labor de las científicas afroamericanas en los momentos convulsos del *anti-paraiso*, mediante una trama que combina las conquistas de los derechos civiles de la población negra con la valoración profesional y patriótica de la investigación realizada por mujeres durante la carrera espacial. Asimismo, en el futuro una mujer gobierna la *Hermes*, la nave interplanetaria en *Marte*, y los personajes femeninos de *Interstellar* interpretan roles de liderazgo. En *Tomorrowland*, la joven protagonista reivindica de manera

activa la vigencia del sueño espacial para la prosperidad del planeta, al tiempo que se reserva a una androide infantil, repentinamente humanizada, la dimensión sacrificial del relato.

4.2. Replanteamiento de los aspectos tradicionales del sueño espacial

Junto a los valores emergentes comentados, las producciones espaciales de la segunda década del siglo presentan una revisión en cinco de las claves tradicionales del *ethos*.

En primer lugar, el predominio del hogar global como superación de los hogares doméstico y nacional en el sueño americano, y la recuperación de la expansión de la frontera a través de los viajes interplanetarios; además, se retoma el arquetipo del pionero espacial, bien en relatos del pasado o del futuro; finalmente, se mantienen el providencialismo y sentido de misión de Estados Unidos en el espacio, si bien mitigados y extendidos a la exploración espacial como misión global. En este replanteamiento se advierte, por otro lado, la influencia del imaginario espacial del momento, influido por el desarrollo del proyecto Orión y por la Estación Espacial Internacional, gestionada por dieciséis países.

La equiparación entre hogar doméstico y hogar nacional con el concepto novedoso de hogar global —ya esbozada en títulos previos como *Contact* o *Misión a Marte*—, se perfila en los títulos dirigidos por Cuarón, Nolan y Bird como una forma de *ecumenismo cósmico* que integra a las naciones en un mismo destino, así como en un compromiso común por la protección del planeta y de la especie humana. En esta empresa mundial, Estados Unidos y su agencia espacial mantienen el liderazgo operativo: la recuperación del providencialismo y del sentido de misión son, quizás, las clave del *ethos* que certifican de manera más efectiva la superación del panorama apocalíptico y de la pesadilla americana a través del género de viajes espaciales. El excepcionalismo estadounidense, desaparecido del cine de ficción tras el IIS, reaparece junto al sello de la NASA tanto en producciones de ciencia-ficción como *Interstellar* y *Marte*, como en la recreación histórica de *Figuras ocultas*.

Según Schlesinger, una de las paradojas recurrentes en la cultura norteamericana y en el cine de Hollywood consiste en la antítesis “América como nación redentora, frente a América como una nación entre otras” (Schlesinger 1983: 10-12). Coyne se apoya en esta paradoja para enunciar tres temas primordiales, presentes tradicionalmente en el cine popular: la fe en Estados Unidos como última esperanza de la humanidad; una ciudadanía sensata y segura de sí, capaz de salvarse a sí misma; y finalmente, el arquetipo del patriota truhán pero sediento de poder como una de las más grandes amenazas para la República (Coyne 2008). En todas las producciones espaciales mencionadas pueden reconocerse las dos primeras claves enunciadas por el experto, bien matizadas por la cooperación global entre países y agencias espaciales internacionales (*Gravity*, *Tomorrowland*, *Marte*), o bien amplificadas desde una posición de liderazgo (*Interstellar*, *Figuras ocultas*).

No obstante, una interpretación más literal de las claves señaladas por Coyne correspondería más bien al cine espacial producido en los años 50, 60 y 80, décadas en las etapas en que predominan los valores tradicionales del *ethos*. *Elegidos para la gloria* (*The Right Stuff*, Philip Kaufman, 1983) sería el filme más emblemático del polo excepcionalista señalado por Coyne, que proporciona la visión de Estados Unidos como nación redentora.

4.3. Reflejo de la realidad histórica en el sueño espacial

En la segunda década del siglo, el cine de viajes espaciales refleja solo parcialmente las iniciativas y programas relativos al período, tanto institucionales como de carácter comercial.

En primer lugar, las producciones mencionadas no consideran los proyectos privados aparecidos a partir de 2004 como alternativa a los programas espaciales de la agencia. Si bien estas iniciativas constituyeron un fenómeno de relevancia histórica, tanto para el progreso aeroespacial como para la propia evolución del sueño americano, sin embargo no se llegó a aprovechar su partido dramático en forma de relato cinematográfico. Esta ausencia de referencias resulta paradójica, habida cuenta del impacto que causaron en la opinión pública el vuelo del *SpaceShipOne* —pionero en la navegación aeroespacial privada y logro comparable al conseguido en su momento por el *Spirit of Saint Louis*—, así como los proyectos de Blue Origin y Virgin Galactic y, en especial, el lanzamiento del *Falcon Heavy* de SpaceX: un hito que, tras solo catorce años de experimentación, situó la iniciativa comercial en el espacio a la misma altura que el programa espacial institucional.

Un segundo aspecto de la distancia entre el cine y la exploración espacial del momento estriba en que, dentro de los seis títulos mencionados, tampoco aparecen referencias directas a los programas espaciales institucionales en curso, orbitales o interplanetarios, con independencia de su impacto sobre el imaginario popular. La única mención explícita a sucesos históricos del período tiene lugar en *Tomorrowland* y corresponde al desmantelamiento de la lanzadera espacial, hecho que se considera en el filme como perjudicial tanto para el sueño espacial como para el progreso global.

No obstante, *Interstellar* contiene una referencia implícita a las controversias en torno a los programas espaciales de la NASA dentro de la acción dramática, situada hacia 2060. En efecto, Nolan presenta a una agencia espacial prácticamente clandestina a la vuelta de medio siglo, después de que los políticos considerasen las altas inversiones en viajes al espacio como un despilfarro y un retroceso en términos del interés nacional. Precisamente, el debate sobre la existencia de la propia agencia, así como la continua revisión y deriva de sus objetivos, fueron los aspectos más polémicos de la política espacial a comienzos de siglo, y el guion del filme proyecta hacia mediados del siglo XXI las funestas consecuencias del debate para la humanidad.

El sueño espacial en las producciones de la etapa del ídolo americano presentan un fenómeno dramático ya introducido en los años 90 mediante películas como *Misión a Marte* y *Planeta rojo*, consistente en la narración de aventuras espaciales en un futuro hipotético donde los programas aprobados en el pasado se han mantenido vigentes; todo ello pese a sus modificaciones, replanteamientos posteriores, o incluso cancelaciones. En *Marte*, el escenario histórico de la acción se sitúa en torno al año 2035 y se da por supuesto que los viajes tripulados al planeta se han desarrollado según las previsiones del programa Orión, que estima un aterrizaje humano después de 2030. En *Gravity*, sin embargo, los guionistas introducen la acción en un escenario histórico alternativo, pues los astronautas protagonistas viajan en 2013 a la órbita terrestre a bordo del transbordador espacial con el objetivo de reparar el telescopio Hubble, dos años después de que el programa hubiese desaparecido en la vida real.

El cine de viajes espaciales ofrece un balance positivo al valorar la contribución de la exploración espacial a la renovación del sueño americano. Doss títulos ofrecen

recreaciones históricas de programas espaciales: *Gravity* muestra tecnología contemporánea a la ficción representada, y *Figuras ocultas* pone en valor la contribución científica de mujeres afroamericanas durante los programas Mercury, Gemini y Apolo. Por otro lado, *Interstellar*, *Marte* y *Tomorrowland* se mueven en el terreno de la ciencia-ficción para proyectar en el futuro las consecuencias benignas de los viajes al espacio: todos ellos también promovidos por la agencia espacial.

Además, en los seis títulos se insiste en una revisión del concepto de prosperidad desde el beneficio de toda la humanidad, mientras que la idea de hogar global abarca y supera las dimensiones del hogar doméstico y nacional. Asimismo, en esta segunda edad de oro del género se potencia definitivamente el papel de la mujer en la exploración espacial, histórica y futura, y se refuerza la unión intergeneracional mediante el vínculo entre el futuro ecológico del planeta y el actual desarrollo científico.

Este balance positivo de la exploración espacial contrasta con otros títulos que, durante las dos primeras décadas del siglo, reflejaron el espacio como un escenario negativo o incluso apocalíptico. Es el caso excepcional de *Wall-E* (Andrew Stanton 2008), *Oblivion* (Joseph Kosinski 2013), *Elysium* (Neill Blomkamp 2013) o *Life* (Daniel Espinosa 2017).

4.4. El *blockbuster* como fórmula de producción

Como sucedió en los años 90, el auge del cine de viajes espaciales durante la segunda década del siglo XXI se vio favorecido por la condición de *blockbuster* que comparten las seis producciones consideradas. *Gravity*, *Interstellar*, *Marte*, *Tomorrowland* y *Figuras ocultas* presentan unas características comerciales que garantizaron su distribución masiva como producto de cultura popular. Asimismo, de acuerdo con Hall y Neale, todas ellas se ajustan a algunas de las fórmulas narrativas propias de este fenómeno de producción: películas de ciencia-ficción, cine de aventuras y acción en escenarios contemporáneos, cine de acción con base histórica, o nueva generación de cine de desastres (Hall y Neale 2010). Además, tanto el diseño de producción como la verosimilitud de los relatos —en buena medida, debida a la calidad de los efectos especiales empleados—, contribuyeron a la espectacularidad esperada en un filme de viajes espaciales.

Los *blockbusters* aquí considerados presentan un presupuesto elevado, si se tiene en cuenta que el coste medio de una producción de Hollywood en 2013 se situaba en 71 millones de dólares⁷. *Figuras ocultas* permanece por debajo de este nivel de inversión, aunque la producción destaca por su alta rentabilidad si se tiene en cuenta que sus beneficios casi septuplicaron los gastos. La taquilla de *Gravity* y *Marte* duplicó asimismo la inversión efectuada, mientras *Tomorrowland* supuso un evidente fracaso dado que su recaudación no llegó ni a la mitad de la inversión realizada.

Cuatro de los seis títulos se situaron entre los veinte primeros puestos dentro del *ranking* de recaudación correspondiente a sus años de estreno con excepción de *Tomorrowland*, que alcanzó el puesto número treinta en la lista de 2015. *Gravity*

7 “2013 Feature Film Production Report”. *Hollywood Reporter*, FilmL.A. Reseach, 2014.

<https://www.hollywoodreporter.com/sites/default/files/custom/Embeds/2013%20Feature%20Study%20Corrected%20no%20Watermark%5B2%5D.pdf>

abrió el nuevo período de viajes espaciales en 2013 y alcanzó la sexta posición en la taquilla de aquel año, cota que las producciones posteriores no llegaron a igualar. *Marte* obtuvo la octava posición entre los filmes estrenados en 2015, y *Figuras ocultas* llegó al puesto decimocuarto en el *ranking* de taquilla de 2016. Cabe tener en cuenta que el año en que se estrena *Marte* —la producción de Hollywood que mayor atención ha recibido por parte de la NASA en toda su historia—, la popularidad de la agencia espacial se encontraba reforzada gracias a un 68 por ciento de aprobación⁸. *Interstellar*, pese a situarse en el puesto decimosexto de la taquilla, tan solo obtuvo un margen de beneficio de 23 millones de dólares.

Producción	Fecha de estreno	Recaudación (en dólares)	Ranking de taquilla	Presupuesto estimado (en dólares)
<i>Gravity</i>	1/10/2013	274.092.705	6	100.000.000
<i>Interstellar</i>	26/10/2014	188.020.017	16	165.000.000
<i>Marte</i>	2/10/2015	228.433.663	8	108.000.000
<i>Tomorrowland</i>	9/05/2015	93.436.322	30	190.000.000
<i>Figuras ocultas</i>	25/12/2016	169.607.287	14	25.000.000

Tabla 1: Producciones de viajes espaciales: impacto de audiencia (2013-2018)

Fuentes: Box Office Mojo y The Numbers. Nash Information Services

Los seis títulos se ajustan a los contenidos narrativos determinados por Hall y Neale como habituales entre los *blockbusters*: adaptaciones de cómics; películas de ciencia-ficción; cine de aventuras y acción en escenarios contemporáneos; cine de acción con base histórica; y una nueva generación de cine de desastres (2010).

En efecto, cuatro de ellos son producciones de ciencia-ficción construidas sobre diferentes argumentos: supervivencia en el espacio o en la superficie de un planeta (*Gravity*, *Marte*), exploración cósmica o interplanetaria (*Interstellar*, *Marte*), y aventuras en una dimensión espacio-temporal alternativa (*Interstellar*, *Tomorrowland*), mientras que un título se ajusta a los argumentos de acción con base histórica en forma de *biopic* (*Figuras ocultas*). Tan solo uno de los títulos transcurre en un escenario de acción contemporáneo, *Gravity*, que por otro lado también podría considerarse como cine de desastres en la medida en que su protagonista sobrevive a la destrucción de diversos vehículos y estaciones orbitales. Además, el guion de *Tomorrowland* está basado en una novela en forma de precuela: *Before Tomorrowland* (Jeffe Jensen y Jonathan Case 2015).

Tres de los filmes proceden de *best-sellers*, uno de los rasgos que Bordwell (2006) confiere a los fenómenos de *blockbuster*: *Marte* es una adaptación de la exitosa novela homónima de Andy Weir. Otro tanto sucede con *Figuras ocultas*, basada en el libro de Margot Shetterly. Las seis películas reforzaron la tendencia espacial abierta

8 Motel, Seth. "NASA popularity Still sky-high", Pew Research Center, 3 de febrero de 2015.

por *Gravity* y la extendieron a lo largo de la segunda década, en un período en que los programas espaciales recibían una aprobación popular en progreso, si bien el 63 por ciento de los ciudadanos creía que los astronautas estadounidenses llegarían a Marte hacia 2050: mucho después de los pronósticos de la agencia espacial⁹.

Durante la segunda década del siglo, el programa espacial no contó con figuras populares como John Glenn, cuyo regreso al espacio en 1998 a bordo de la lanzadera espacial sirvió de inspiración a diversas producciones espaciales. Con excepción de los mencionados *biopics* de esta nueva etapa, los astronautas protagonistas se inspiran en modelos anónimos interpretados por actores y actrices de alto caché: algunos de ellos contaban al menos con un óscar, como es el caso de Sandra Bullock, George Clooney, Matthew McConaughey, Anne Hathaway y Matt Damon; otros habían sido nominados, como Jessica Chastain y Ryan Goslin. Entre los personajes científicos se encuentran intérpretes galardonados previamente con el óscar como Michael Caine, Kevin Costner y Octavia Spencer. En tres casos, los intérpretes llegaron a trabajar en dos de los *blockbusters* espaciales, como sucedió con George Clooney (*Gravity*, *Tomorrowland*), Jessica Chastain (*Interstellar*, *Marte*) y Matt Damon (*Interstellar*, *Marte*).

5. Conclusión: el legado del cine espacial a un *ethos* social renovado

La repercusión de las mencionadas producciones de viajes espaciales ha supuesto una renovación de las narrativas del *American dream* ante las audiencias de la segunda década del siglo, de modo que el sueño espacial también se ha visto también reforzado como una parte esencial del propio sueño americano.

Como consecuencia de este fenómeno, la cultura apocalíptica que ha dominado el inicio del siglo se vio contrarrestada por un género donde la expansión y refundación del hogar constituye uno de sus referentes claves. Esta renovación se inicia con *Gravity*, filme en el que Alfonso Cuarón se apoya en la contemplación de la Tierra desde el espacio para impulsar un viaje de retorno que supone, al mismo tiempo, una refundación personal y doméstica simbolizada la recuperación del planeta como fuente de vida. Elsaesser y Hagener destacan de este modo el renacimiento de la raza humana, cuya corporalidad constituye la frontera definitiva de un viaje espacial que necesariamente concluye en la Tierra:

La narración restringida y la exploración poética de la gravedad cero transforman el filme en un laboratorio de los sentidos, que acerca al espectador a la experiencia corporal de hallarse suspendido en el espacio. No se trataría de una producción de Hollywood si la doctora Stone no vivificara su propio nombre para caer de nuevo hacia la Tierra, demostrando en todo el proceso cómo el cine puede reactualizar simbólicamente la ontogénesis de la raza humana, desde el agua hacia la tierra, desde los anfibios hasta los mamíferos. La gravedad parece decir que nos olvidemos del Oeste, pues el cuerpo humano permanece como nuestra frontera final (Elsaesser y Hagener 2015).

9 “Majority of Americans expect NASA astronauts to land on Mars”, Pew Research Center, 21 de junio de 2013 <http://www.pewresearch.org/fact-tank/2013/06/21/majority-of-americans-expect-nasa-astronauts-to-land-on-mars-by-2050/>

En *Interstellar*, por su parte, Christopher Nolan acude al imaginario del *Dust Bowl* y de la Gran Depresión para construir un escenario de frontera verdaderamente catastrófico, inspirado en la primera crisis del sueño americano¹⁰. La destrucción del hogar doméstico y nacional narrada en el filme se extiende a todo el planeta, consolidando así una noción de ecumenismo cósmico en la que participa toda la humanidad, si bien el liderazgo en el rescate corresponde a la NASA y a uno de sus veteranos pilotos. A diferencia de *Gravity*, el filme de Nolan se sitúa a mediados del siglo XXI, en una época en que se ha perdido el espíritu de la aventura espacial que animó los primeros programas de la agencia. Durante la escritura del guion, el director era consciente de la fuerza dramática del *Dust Bowl* a través de las tormentas de polvo que asolan el planeta, pues evocaban un icono devastador del *American dream*, al tiempo que sugerían la emigración interplanetaria:

Mi entusiasmo sobre el proyecto se orientaba a una posibilidad en extremo negativa. El planeta ya nos ha soportado bastante y sugiere que nos marchemos a otro lugar. Pero se trata de una oportunidad, de una aventura excitante, y el hecho de poder participar en ella me parecía una premisa muy atractiva (Weintraub 2014).

La consolidación de la tendencia filmica espacial del nuevo siglo se produce en 2015 con la producción de *Marte*, que supone un replanteamiento del imaginario de la frontera extraterrestre según las claves socio-narrativas expuestas en la década de los 90 por Robert Zubrin, presidente de la Sociedad de Marte. El filme de Ridley Scott se basa, de entrada, en un diseño de colonización marciana según la propuesta clásica de Zubrin, expuesta en su teoría *Mars Direct* y en su libro de cabecera *The Case for Mars* (Zubrin 1996). Citando a Turner, historiador que propuso la teoría de la frontera como motor de la expansión norteamericana (Faragher 1998), Zubrin se lamentaba en los 90 ante la paralización de los viajes tripulados más allá de la Luna, frontera establecida en 1969 y aún por desplazar. *Marte* plantea la paradoja de una época futura, no muy lejana, donde los viajes interplanetarios son una realidad y en la que, sin embargo, la nostalgia por el espíritu pionero de los 60 y los 70 resulta inevitable. En efecto, el astronauta protagonista sobrevive durante un año y siete meses en un entorno hostil, convertido en un colono que cultiva su granja marciana y transforma el desierto en fuente de vida, según el ideal de la frontera.

En *Tomorrowland*, el director Brad Bird narra un viaje al mundo del mañana, planteado con un lanzamiento de los protagonistas al espacio que curiosamente retorna a la Tierra, si bien en un universo alternativo. Toda la concepción del filme estriba en la idea de desencanto de la generación juvenil de los 60, ya transformada en adulta y desconcertada ante la ausencia del futuro que les prometieron, y que el nuevo milenio les ha devuelto en forma de escenario apocalíptico. Como en los títulos previamente mencionados, la NASA participó con su asesoramiento y favoreció un filme que propugnaba la promoción de la exploración espacial al servicio del planeta. Esta visión geocéntrica, elemento fundamental en la inspiración de *Tomorrowland*,

10 El *Dust Bowl* fue una catástrofe ecológica sucedida entre 1934 y 1940 que agravó los efectos de la Gran Depresión. Consistió en una serie de tormentas de polvo que afectaron a varios estados agrarios del medio Oeste —Kansas, Oklahoma, Texas, Nuevo México y Colorado, en especial—, como consecuencia de la sequía y de las técnicas de explotación agrícola aplicadas.

atrajo el interés de la agencia hasta el punto de conceder su apoyo institucional, tal como reconocía su director de relaciones públicas:

Existe muchas preguntas filosóficas que afloran en este filme [*Tomorrowland*]. ¿Cuál es nuestro lugar en el universo? ¿Cuál es nuestro papel en el futuro? ¿Qué aspecto tendrá la Tierra en el futuro y de qué modo cuidaremos nuestro planeta? Son preguntas que nos planteamos aquí en la NASA en nuestro día a día, en relación con la exploración del futuro y el modo como abordamos la Ciencias de la Tierra (Barber 2015).

Finalmente, la renovación del género de viajes espaciales se ha visto reforzada en los dos últimos años con la producción del biopic *Figuras ocultas*. Ambos títulos suponen un retorno a la década de los programas pioneros de la NASA, cuando la carrera espacial entre Estados Unidos y la Unión Soviética trasladaba la Guerra Fría al cosmos. Ante la amenaza de destrucción del hogar nacional, los astronautas —casi todos ellos pilotos militares de pruebas— se consideraban unos verdaderos héroes y defensores de los valores tradicionales del *American dream*. *Figuras ocultas*, además, ponía en valor la contribución científica de las mujeres afroamericanas al sueño espacial en un escenario amenazado por la guerra nuclear.

Resulta significativo que el biopic *First Man*, cuyo estreno se prevé a finales de 2018, recupere para el cine la figura de Armstrong y el viaje del Apolo 11 en julio de 1969: una hazaña que culminó el proyecto de John F. Kennedy realizado ocho años atrás para poner a un estadounidense sobre la Luna antes del final de la década, cuando los soviéticos llevaban la delantera en la carrera espacial. Hollywood ha tardado casi cincuenta años en llevar al cine la mayor aventura exploradora de la historia, y resulta sintomático que tanto el evento espacial como su recreación cinematográfica hayan sucedido en sendos momentos de crisis para el sueño americano y el *ethos* nacional, dañados en los años 60 por la guerra del Vietnam y las luchas por los derechos civiles, y en el momento actual por la cultura del apocalipsis.

En 1970, unos meses después de que el módulo lunar *Eagle* culminara su misión, el experto en el programa espacial John Logsdon resumió la transcendencia de un evento que Damien Chazelle relataría en 2018 para las pantallas de cine, después de casi dos décadas de panorama apocalíptico en la ficción cinematográfica. Ante la sociedad de finales de los 60, como ante el público del siglo XXI, la misión lunar y la moderna película presentaban una síntesis perfecta entre sueño americano y sueño espacial, que Logsdon describió así:

La seguridad de los Estados Unidos, sus instituciones y su cultura son elementos aquí considerados [el primer éxito del programa lunar], pero también intervinieron otros factores más allá de la seguridad. Entre ellos, un impulso de expansión casi mesiánico, resultado de un sentido del destino y de un sentido de misión que, desde hace mucho tiempo, han formado parte de la visión americana del mundo (Logsdon 1970: 4).

6. Bibliografía

Barber, James. (2015). "How NASA Helped Make Tomorrowland", *Military.com Network*, 22 de mayo.
<https://www.military.com/undertheradar/2015/05/how-nasa-helped-make-tomorrowland>
(Fecha de acceso: 15/04/2018).

- Boggs, Carl y Pollard, Thomas. (2003). *A World in Chaos: Social Crisis and the Rise of Postmodern Cinema*. Nueva York: Rowman and Littlefield.
- Bordwell, David. (2006). *The Way Hollywood Tells It: Story and Style in Modern Times*. Berkeley: University of California Press.
- Brandt, Anthony. (1981). "The American Dream". *The American Heritage Magazine. Collections, Travel, and Great Writing on History* 32(3). Recuperado de <http://www.americanheritage.com/content/american-dream?page=2> (Fecha de acceso: 31/03/2018).
- Coyne, Michael. (2008). *Hollywood Goes to Washington: American Politics on Screen*. Londres: Reaktion Books.
- Dixon, Wheeler W. (2003). *Visions of the Apocalypse: Spectacles of Destruction in American Cinema*. Nueva York: Wallflower Press.
- Dixon, Wheeler W. (2016). *Hollywood in Crisis or: The Collapse of the Real*. Nueva York: Palgrave Macmillan.
- Elsaesser, Thomas y Hagener, Malte. (2015). *Film Theory: An Introduction through the Senses*. Londres: Routledge.
- Faragher, John M. (1998). *Rereading Frederick Jackson Turner: 'The Significance of the Frontier in American History' and Other Essays*. New Haven: Yale University Press.
- Hall, Sheldon y Neale, Steve. (2010). *Epics, Spectacle and Blockbuster: A Hollywood History*. Detroit: Wayne State University Press.
- Hanson, Sandra. (2011). "Whose Dream? Gender and the American Dream", en Sandra Hanson y John White (eds.), *The American Dream in the 21st Century*. Filadelfia: Temple University Press, pp. 77-104
- Kellner, Douglas. (2010). *Cinema Wars. Hollywood Film and Politics in the Bush-Cheney Era*. Oxford: Willey-Blackwell.
- Kimmagine, Michael. (2011). "The Politics of the American Dream, 1980 to 2008", en Sandra Hanson y John White (eds.), *The American Dream in the 21st Century*. Filadelfia: Temple University Press, pp. 27-40.
- Logsdon, John M. (1970) "The Apollo Decision and Its Lessons for Policy-Maker". Washington DC: Program of Policy Studies in Science and Technology, George Washington University.
- Napier, Susan. (2005). *Anime from Akira to Howl's Moving Castle: Experiencing Contemporary Japanese Animation*. Nueva York: Palgrave Macmillan.
- Pheasant-Kelly, Frances. (2013). *Fantasy Films Post 9/11*. Nueva York: Palgrave Macmillan.
- Quart, Leonard y Auster, Albert. (2011). *American Film and Society since 1945*. Santa Bárbara, California: Praeger, 4^a edición.
- Samuel, Lawrence R. (2012). *The American Dream. A Cultural History*. Nueva York: Syracuse University Press.
- Schlesinger, Arthur M. (1993). *The Almanac of American History*. Nueva York: Barnes and Noble.
- Weintraub, Steve. (2014). "Christopher Nolan, Matthew McConaughey, Anne Hathaway, and More Talk *Interstellar*, the Evolution of the Script, and Grounding the Film with Emotion", *Collider*, 8 de noviembre.
<http://collider.com/christopher-nolan-interstellar-interview/>
(Fecha de acceso: 10/04/2018).
- White, John K. (2011). "The Presidency and the Making of the American Dream". En Sandra Hanson y John White (eds.), *The American Dream in the 21st Century*. Filadelfia: Temple

University Press, pp. 41-58.

Zubrin, Robert. (1996). *The Case for Mars: The Plan to Settle the Red Planet and Why We Must*. Nueva York: Free Press.

