

## Hollywood y la evolución del sueño americano. De la sociedad ansiosa de los 90 a los escenarios del apocalipsis y la regeneración

Antonio Sánchez-Escalonilla<sup>1</sup>

Recibido el: 22 de abril de 2020. / Aceptado: 11 de febrero de 2021

**Resumen.** El presente artículo propone un análisis sobre la evolución del concepto de sueño americano a través de sus aspectos nucleares y dinámicos, según las tendencias sociopolíticas difundidas por Hollywood y su representación en las producciones de mayor difusión. El estudio traza un arco temporal desde el individualismo autocomplaciente de los 90 hasta los recientes escenarios críticos marcados por la amenaza terrorista, la crisis de las hipotecas y las tensiones entre libertades y seguridad, de acuerdo con los imaginarios filmicos y sacionarrativos del siglo XXI.

**Palabras clave:** Sueño americano; Representación filmica; Géneros populares; Imaginarios sacionarrativos; Hollywood.

### [en] Hollywood and the evolution of the *American Dream*. From the society of the anxious 90s to the landscapes of Apocalypse and regeneration

**Abstract.** This article proposes an analysis on the evolution of the American Dream concept through its nuclear and dynamic aspects, according to the sociopolitical trends spread by Hollywood and its representation in mainstream motion pictures. The study traces a time arc from the self-indulgent individualism of the 1990s to the recent scenarios of a crisis marked by terrorism, the mortgage crisis, and the tensions between liberties and security, according to the filmic and social imagery in the 21st century.

**Keywords:** American Dream; Film Depiction; Popular genres; Socio-narrative imaginaries; Hollywood.

**Sumario:** 1. Introducción. 2. Tendencias filmicas en torno al *American Dream*. Estado de la cuestión y metodología. 3. La “sociedad ansiosa” de los años 90 y la ruptura del vínculo entre generaciones. 4. América tras el 11S. 4.1. Géneros dominantes: bélico, político y fantástico. 4.2. El miedo a la invasión y el arquetipo del atrincherado. 5. “Películas sobre los americanos” y valores metafísicos del *ethos*. 6. El nuevo *American Dream*: avances y retrocesos en la igualdad de oportunidades. 6.1. Derechos de los afroamericanos. 6.2. Presencia y liderazgo femenino. 6.3. Hollywood durante el mandato de donald trump. 7. Conclusiones. 8. Bibliografía.

**Cómo citar:** Sánchez-Escalonilla, A. (2022) Hollywood y la evolución del sueño americano. De la sociedad ansiosa de los 90 a los escenarios del apocalipsis y la regeneración, *Historia y comunicación social* 27(1), 233-242.

## 1. Introducción

En 1931, en plena Gran Depresión, el historiador neoyorkino James Adams definía por primera vez el concepto de *sueño americano* en su obra *The Epic of America*:

Un sueño de orden social en el que cada hombre y cada mujer se encuentran en condiciones de alcanzar la aspiración más alta de que son capaces por naturaleza y de ser reconocidos por lo que son, independientemente de las circunstancias contingentes de nacimiento y posición (1931: 215).

La definición se inspiraba en la búsqueda de la felicidad mencionada en la Declaración de Independencia, y el concepto se popularizó como proyecto, promesa y derecho individual. Sucesivos estudios sobre el sueño americano han coincidido en su naturaleza híbrida, aunque subrayando diferentes aspectos.

Para Brandt (1981), por ejemplo, el *American Dream* coincide con el *ethos* o carácter de identidad estadounidense y, al mismo tiempo, se trata de un mito nacional de futuro. Para Gray (2009), se halla

<sup>1</sup> Universidad Rey Juan Carlos.

Email: [antonio.sanchezescalonilla@urjc.es](mailto:antonio.sanchezescalonilla@urjc.es)

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3263-0547>

*Hist. comun. soc.* 27(1) 2022: 233-242

intrínsecamente unido al concepto de prosperidad individual y en los años 60 ya había alcanzado en buena medida su culminación. Cullen (2003) considera diversos sueños americanos de acuerdo con otras concepciones de prosperidad, no solo la económica o la vinculada a un hogar en tierra de promisión. Los trabajos de Hanson y White (2011, 2016) sobre el *American Dream* del siglo XXI discurren en esta línea y, además de subrayar la diversidad étnica y social de los ciudadanos aspirantes, ponen el acento en el optimismo y en la igualdad de acceso a la prosperidad.

La divulgación del concepto de sueño americano en los años 30 contó con la industria cinematográfica como medio difusor de ideas e imaginarios entre las clases populares. En aquella década se proyectaron más de cinco mil películas en las 22.000 salas cinematográficas del país, a las que asistía una media de 70 millones de espectadores por semana (Butsch, 2001), datos que permiten calibrar el alcance de los arquetipos sociales difundidos por Hollywood durante la Gran Depresión. Como apunta Shindler, la industria cinematográfica insistió en mitos nacionales como “el culto estadounidense al individualismo y la creencia de que cualquiera puede alcanzar cualquier objetivo mediante la honestidad, la perseverancia y la fe” (1996: 73).

De acuerdo con Samuel, el *American Dream* contiene una narrativa del viaje que ha resultado clave en la cultura de las historias populares a lo largo de ocho décadas: “El cine ha compartido una íntima relación con el sueño, y ha empleado su mitología como herramienta fundamental de los guionistas de Hollywood” (2012: 8). El imaginario de esta mitología se puede resumir en los siguientes aspectos: búsqueda de la prosperidad; viaje de fundación o refundación; construcción de un hogar doméstico; contribución a la forja del hogar nacional; providencialismo y misión colectiva; igualdad de oportunidades; y, finalmente, garantía de la pervivencia del sueño en la siguiente generación.

Sin embargo, los estudios sobre la evolución del *American Dream* han ofrecido visiones complementarias e incluso contrapuestas con el cambio de siglo. Así, el balance esperanzador de expertos como Hanson y White (2011) y Kimmage (2011), que subrayan el carácter “metafísico” y solidario del *ethos*, contrasta con las valoraciones negativas de Cullen (2003), Kellner (2010) o Dixon (2016). Cullen, por ejemplo, achaca a Hollywood la difusión de una visión del *American Dream* basada en el exclusivo bienestar material pocos años después de los atentados del 11S, cuando las tendencias de producción cinematográfica aún reflejaban la inercia optimista de los años 90: una década que Samuel, en su clasificación de etapas evolutivas del sueño americano, vincula a una “sociedad ansiosa” más preocupada por el mantenimiento de su bienestar que por la búsqueda de la prosperidad social.

Desde una perspectiva más ominosa, Dixon, Quart y Auster (2014) y Kellner han señalado una tendencia apocalíptica en el cine de géneros populares como reflejo de la decadencia del sueño americano, tanto a nivel doméstico como nacional. Según estos autores, acontecimientos como el terrorismo, la guerra de Irak, los desastres naturales o la denominada “Gran Recesión” han minado el *ethos* estadounidense de modo irreversible. Wysong y Perrucci (2013) comparten esta visión negativa, que extienden a las desigualdades sociales del período reciente.

## 2. Tendencias filmicas en torno al *American Dream*. Estado de la cuestión y metodología

Ante esta controversia de diagnósticos, cabe plantearse en qué medida Hollywood y las tendencias filmicas de las últimas décadas han contribuido a la reconfiguración de los imaginarios del sueño americano. Como se desprende de los análisis de Butsch y Shindler, la realimentación entre sociedad y ficción, entre hechos históricos e imaginarios narrativos, ha acompañado la historia del cine de manera especial en sus momentos críticos.

El presente artículo propone un análisis de los aspectos dinámicos del sueño americano –providencialismo, igualdad de oportunidades y garantía del sueño en la siguiente generación– como referentes en la evolución de sus aspectos nucleares –búsqueda de la prosperidad, viaje de fundación y construcción de los hogares doméstico y nacional–, según su tratamiento en las producciones cinematográficas más significativas de los géneros populares, durante la transición de la “sociedad ansiosa” de los 90 a los escenarios críticos del nuevo siglo. Así, un acercamiento a los aspectos dinámicos del *ethos* a través del cine proporcionaría una versión sintética y actualizada de su imaginario filmico en uno de sus momentos convulsos.

Según Samuel y Cullen, el concepto de sueño americano se ha replanteado durante tres crisis: la Gran Depresión, la etapa del *Anti-paraiso* de los años 60 y 70 –período de tendencia contracultural y lucha por los derechos civiles– y, finalmente, la *década funesta* originada tras el 11S<sup>2</sup>. En este sentido, un estudio del último período de crisis resulta especialmente interesante para conocer la evolución reciente del *ethos*.

El marco teórico de este trabajo se establece sobre un diálogo entre los estudios culturales y los estudios de análisis filmico, de manera que la reflexión sobre fenómenos de cultura popular como el cine ayude a

<sup>2</sup> En el artículo de fondo publicado en la revista Time el 7 de diciembre de 2009 (vol. 174 núm. 22) se valoraban los primeros años del siglo como “la década más desalentadora que los estadounidenses han vivido desde la segunda guerra mundial”. La portada de aquel número sintetizaba esta idea en el titular “The Decade from Hell. And why the next one will be better”.

comprender mejor la sociedad del momento. Citando a Bertolucci, Burgoyne asegura que “cada película es un documental, incluido el cine de ficción, pues encierra dentro de sí un registro de archivo del período histórico en que fue filmada” (2003: 220). De acuerdo con esta premisa integradora, se han tomado como referencia los trabajos de Dixon, Kellner, y Quart y Auster sobre Hollywood y la sociedad estadounidense del nuevo siglo, así como las investigaciones de Levinson (2012), Ortner (2013) y Arnold (2013). Se trata de unos autores que han desarrollado sus investigaciones dentro del ámbito multidisciplinar de los estudios culturales y señalan al cine de géneros populares como medio fundamental para la construcción de imaginarios sociales, dentro del interesante período del *American Dream* que discurre entre el equilibrio de fin de siglo xx y las dos décadas críticas del nuevo milenio.

El presente artículo aborda tres escenarios temporales que coinciden con la década de los 90, un segundo período marcado por el 11S y la “Gran Recesión”, y una etapa abierta en que se producen el final de la era Obama y la llegada de Trump a la Casa Blanca. En este último período se enmarca el balance final del sueño americano conforme a sus aspectos dinámicos. Los dos primeros escenarios –estudiados en trabajos previos (Sánchez-Escalonilla, 2009; 2016)– siguen la clasificación de etapas evolutivas del *American Dream* propuesta por Samuel, quien advierte una fractura entre la sociedad de los 90 (que denomina “Sociedad ansiosa”) y la América surgida tras el 11S (que denomina etapa del “Ídolo americano”). Sobre este marco cronológico, se señalarán las tendencias narrativas y los filmes de mayor influencia en la reconfiguración del sueño americano del siglo XXI, mediante una metodología de análisis de contenidos centrada en el estudio de las alegorías sociales; la dimensión intrahistórica de los protagonistas en cuanto ciudadanos del sueño americano o agentes institucionales; y el tratamiento de los aspectos dinámicos del *ethos*. Finalmente, se ofrecerá un balance sobre la igualdad de oportunidades de acceso al *American Dream* a la vuelta de tres décadas, tal como ha quedado reflejado en las tendencias de producción y en los imaginarios cinematográficos de los filmes de mayor difusión entre el público estadounidense. Los filmes analizados han sido seleccionados de acuerdo con su calidad, contenido crítico, nivel de influencia e impacto social sobre la audiencia.

### 3. La “sociedad ansiosa” de los años 90 y la ruptura del vínculo entre generaciones

Samuel describe los años 90 como un período dominado por una “sociedad ansiosa” individualista y obsesionada por proteger el estatus social alcanzado. Este deseo contrasta con la visión solidaria de los años 60 y 70, en que se produce la reivindicación de los derechos civiles y la lucha por la igualdad de oportunidades en el acceso al sueño americano. Kamp (2006) advierte que aquella visión individualista instaba a los estadounidenses de los 90 a plantearse metas imposibles en lo que denomina como la “Era del Sueño Americano Jamás Imaginado”. Además, Easterbrook (2004) sostiene que, en pleno hastío social, la nueva generación había abandonado la prosperidad como motor fundacional de toda una civilización.

Durante esta etapa, en Hollywood se produce una reacción contra esta visión autocomplaciente y pesimista a través de recursos como la *fábula intergeneracional*. Mediante este subgénero, personajes del presente se trasladan a una América alternativa con el objetivo de contrastar valores del pasado con los vigentes en la sociedad del momento, casi siempre en relatos fantásticos o de realismo mágico (Harwood, 1997; McCarthy, 2010). Habitualmente, el mundo alternativo se situaba en los 50, etapa que Samuel asocia con la consolidación de los mitos tradicionales del *American Dream* y que el cine reconstruía mediante un imaginario idealizado, vinculado con la familia clásica americana: cómodas viviendas residenciales con televisor y electrodomésticos, automóvil en el garaje, fiestas de instituto, ligas nacionales, *baby boom*... Este cliché se había difundido en series clásicas como *Yo amo a Lucy (I love Lucy, 1951-1957)* o *Los recién casados (The Honeymooners, 1955-1956)*, cuyas tramas ingenuas presentaban un retrato costumbrista de la clase media.

La fábula intergeneracional aparece en los 80 en comedias como *Peggy Sue se casó* (Francis Ford Coppola, 1985) y *Regreso al futuro* (Robert Zemeckis, 1985), cuyos protagonistas se trasladaban a la América de los 50 para obtener una versión perfeccionada de sus vidas. Sin embargo, el subgénero se consolida en los 90 gracias a tres filmes que presentan un retrato crítico del país: *Forrest Gump* (Robert Zemeckis, 1994), *El Show de Truman* (Peter Weir, 1998) y *Pleasantville* (Gary Ross, 1998).

En el primero, *Forrest Gump* aparece como un héroe local omnipresente en una sublimación de la intrahistoria transcurrida entre los años 50 y 80. Para Wysong y Perrucci, este personaje imposible representa la encarnación del sueño americano en un ciudadano comprometido con su comunidad durante los años del *Anti-paraiso*, marcados por la contracultura y la lucha por los derechos civiles, la denuncia de la corrupción y la segregación racial o la marchas contra Vietnam. Tras poner el acento de manera tragicómica en las quiebras sociales, Zemeckis introduce un tono idealista al término del filme cuando los protagonistas, Forrest y Jenny, retoman su romance juvenil iniciado en los 50 para formar una familia disfuncional que sana, de manera simbólica, un sueño transformado en “pesadilla americana” por lacras como el SIDA o la generación perdida en Vietnam. En mitad de la década posmoderna y escéptica de los 90, la fábula invitaba a recuperar la lucha pendiente por la igualdad de acceso al sueño americano.

*El Show de Truman*, producción estrenada cuatro años después, relata la historia de Truman Burbank: un ciudadano que vive en la ciudad ideal de Seahaven sin saber que toda su vida ha protagonizado un exitoso *reality* televisivo emitido las veinticuatro horas del día. El *locus amoenus* de Seahaven viene a ser la ciudad modélica del sueño americano según la iconografía de prosperidad de los años 50. Sin embargo, Truman vive en un plató gigantesco, rodeado de una realidad ficticia que le impide ser libre: “Aceptamos la realidad tal como nos la presentan”, explica en una entrevista Christof, el productor providente del *reality*, y de este modo el ciudadano no se plantea ninguna rebelión. Se trata de una sociedad satisfecha y ajena a los problemas del mundo que, a semejanza de la comunidad de los 90, está dispuesta a mantener el engaño como los actores y actrices que pueblan la ficción.

Según Smicek (2014), el argumento de *Pleasantville* se construye sobre el mismo patrón alegórico de *El Show de Truman*. Ambos filmes “profundizan de manera didáctica en el mismo ideal, estático y aparentemente seguro, de la ciudad residencial de posguerra, retando su verdadera autenticidad y confrontándolo con la América del momento” (2014: 54). En el filme de Ross, “*Pleasantville*” es el título de la serie de los 50 a la que dos hermanos adolescentes de los 90, David y Jennifer, se ven mágicamente transportados. Como hijos de una generación cómodamente instalada, allí tomarán conciencia de una realidad social injusta y actuarán como revulsivo entre los jóvenes personajes de la serie, transformando la ingenua placidez de la ciudad –alegoría de Estados Unidos– con una rebelión contra la segregación racial y en favor de los derechos de la mujer. En su análisis del filme, Leydon señala la instalación en la prosperidad de un sueño americano materialista como un peligro que afecta a la juventud de cualquier generación: “*Pleasantville* es un lugar donde sus habitantes se aproximan peligrosamente al fascismo cuando su modo de vida resulta amenazado. Pero este modo de vida también ofrece algo muy positivo: cuanto más tiempo pasa Jennifer allí, mayor es su crecimiento como persona” (1998).

#### 4. América tras el 11S

Con el inicio del siglo, los ataques terroristas del 11S arruinaron el escenario complaciente de los 90. Por un lado, el 11S no solo supuso un golpe a la idea de Estados Unidos como hogar en tierra de promisión: también reabrió la vieja tensión entre restricción de libertades y seguridad ciudadana, resuelta con la aprobación de un conjunto de normas excepcionales conocido como Ley Patriótica. Entre otras medidas, se justificaba la detención indefinida de inmigrantes y sospechosos, la intervención de datos personales o los registros sin consentimiento previo. Posteriormente, el cierre en falso de la guerra de Irak, catástrofes naturales como el huracán Katrina, y la crisis hipotecaria de 2008 jalonaron una década funesta, cuyas consecuencias socioeconómicas supusieron un nuevo golpe al optimismo proverbial del sueño americano.

Según Dixon, la televisión había llevado la guerra de Vietnam a los hogares pero, en cambio, la guerra de Irak fue una “guerra fantasma” ausente en las pantallas domésticas; las ficciones filmicas se encargarían de suplir esta falta de imágenes reales sobre el panorama social de la década (2016: 6). Si en los 90 Hollywood reflejaba su visión particular del *ethos* mediante la comedia y la fábula intergeneracional, en la primera década del siglo empleó la imagen apocalíptica en tres géneros dominantes: bélico, político y fantástico. Como explica Kellner, “durante la era Bush-Cheney proliferaron las alegorías y visiones de catástrofe social, que variaban desde el cine de desastre medioambiental hasta un amplio número de visiones distópicas del futuro mediante híbridos de ciencia-ficción y horror” (2010: 81). De este modo, los géneros populares difundieron una imagen decadente del sueño americano evitando referencias contemporáneas al drama real vivido en territorio nacional.

##### 4.1. Géneros dominantes: bélico, político y fantástico

El cine bélico, en concreto, trasladaba sus tramas a escenarios de Asia y Oriente Medio para mostrar soldados y agentes que, despojados de toda épica patriótica, libraban batallas inhumanas. Así sucede en filmes como *Black Hawk derribado* (Ridley Scott, 2002), *Syriana* (Stephen Gaghan, 2005), *Banderas de nuestros padres* (Clint Eastwood, 2006), *Expediente Anwar* (Gavin Hood, 2007), *Leones por corderos* (Robert Redford, 2007), *Redacted* (Brian De Palma, 2007) o *Red de mentiras* (Ridley Scott, 2008), producciones que mostraban una imagen del ejército, los políticos, la institución presidencial y las agencias de seguridad muy alejada del patrón positivo clásico. En esta etapa, el cine de contenido político se funde con el género bélico para adoptar un tono de denuncia. Así, en el filme *En el valle de Elah* (2007) Paul Haggis emplea la bandera invertida como símbolo del peligro que corrían por entonces los valores del *ethos*. Quart y Auster destacan la ausencia de arquetipos épicos tradicionales, entre los que se encuentran los héroes locales del *American Dream* tan frecuentes en los títulos de Ford y Capra durante el *New Deal*: “lo que escaseaba en el cine estadounidense era el retrato de la auténtica valentía para hacer frente a una violencia abrumadora” (2011: 258).

Durante esta década se experimenta, además, un auge del cine fantástico que Pheasant-Kelly reconoce como un reflejo del panorama desastroso: “el cine fantástico ha probado ser un terreno particularmente fértil para las connotaciones indirectas sobre el 11S, además de un emocionante fenómeno de taquilla” (2016: 3).

En este período destacan sagas de fantasía de aventuras de George Lucas como el *Episodio II: el ataque de los clones* (2002) y el *Episodio III: la venganza del Sith* (2005); las ocho entregas del mago adolescente creado por J. K. Rowling –desde *Harry Potter y la piedra filosofal* (Chris Columbus 2001) a *Harry Potter y las Reliquias de la Muerte II* (David Yates, 2011)–; o la trilogía de *El Señor de los Anillos* (Peter Jackson 2001, 2002, 2003). Como denominador común de estos títulos, los conflictos éticos se desenvuelven en escenarios apocalípticos donde un poder tiránico que ha pervertido los valores comunitarios amenaza la prosperidad de un mundo globalizado. Esta premisa también se halla en otros dos subgéneros: el cine de superhéroes y los relatos de comunidades fantásticas amenazadas.

Dentro del primero destacan las sagas de *Spiderman* y *Batman*, dirigidas respectivamente por Sam Raimi (2002, 2004, 2007) y Christopher Nolan (2005, 2008, 2012). La trilogía de Nolan, concretamente, se distinguió por tratar abiertamente cuestiones como el debate entre seguridad y libertades, polémica dominante durante los mandatos de George W. Bush, al tiempo que mostraba el deterioro social y económico de unos escenarios urbanos inspirados en el imaginario de la Gran Depresión (Álvarez, 2018).

En este mismo contexto, las tres entregas de la saga de *X-Men*, dirigidas por Bryan Singer (2000, 2003) y Brett Ratner (2006) presentan una comunidad de superhéroes mutantes dividida por un dilema ético sobre el modo de ejercer sus poderes en una sociedad en crisis. Mutantes y vampiros se ajustan al arquetipo de seres proscritos o inadaptados, ocultos en una sociedad que intenta darles caza: una premisa que, tanto en los títulos de Singer y Ratner como en la saga iniciada con *Crepúsculo* (Catherine Hartwicke, 2008), señala a comunidades étnicas y grupos sociales bajo sospecha, al tiempo que se plantean opciones para su integración. Una situación distinta presentan las comunidades amenazadas por hordas de zombis en escenarios post-apocalípticos, casi siempre resultado de epidemias causadas por la irresponsabilidad política, tecnológica o ecológica: así sucede en *Soy leyenda* (Francis Lawrence, 2007), *Quarantine* (John Dowdle, 2008) o *Guerra mundial Z* (Marc Forster, 2013).

## 4.2. El miedo a la invasión y el arquetipo del atrincherado

Según la tesis propuesta por Turner a finales del siglo XIX, la historia de Estados Unidos se identifica con la colonización del Oeste y, en este proceso, la frontera fue el agente configurador tanto del carácter nacional como de la *americanización* de los inmigrantes (Faragher, 1998).

Sin embargo, mientras la frontera se desplazaba lentamente desde las trece colonias hacia el interior, la tensión experimentada por los pioneros derivó en el temor a una invasión de sus puestos avanzados. Se trata de una psicosis primigenia que Stearns identifica como una de las fobias nacionales, enquistada en la conciencia estadounidense en forma de amenaza permanente de la frontera (Stearns, 2006). De este modo, el *ethos* estadounidense presentaría una paradoja entre el providencialismo y el excepcionalismo por un lado, y el miedo a la invasión por otro: un temor que a menudo convertía las fronteras en trincheras de vigilantes aislados.

Tras el 11S, Hollywood rehabilitó este *arquetipo del atrincherado*, desprovisto de su carácter patriótico, como recurso de reflexión crítica. Así, desde los géneros populares se elaboraron discursos destinados a contrarrestar el miedo, condenar el recurso a la guerra y censurar la reacción violenta individual, al tiempo que se advertía sobre la restricción de derechos civiles y las teorías de la conspiración (Fenster, 2008). El arquetipo se divulgó en *thrillers* o filmes de ciencia-ficción y fantasía del momento, ente los que destacan *La guerra de los mundos* (Steven Spielberg, 2005), *La niebla* (Frank Darabont, 2007), *El bosque* (M. Night Shyamalan, 2004) y *El incidente* (M. Night Shyamalan, 2008).

En estos títulos, el modelo de individuo aislado por la amenaza se muestra como un obstáculo o incluso un peligro para los propios protagonistas envueltos en tramas de invasión y catástrofe. En *El incidente* y en *La guerra de los mundos*, el atrincheramiento se asocia a personajes trastornados por la superstición y la agresividad social. En *El bosque*, el arquetipo se ajusta a una colectividad segregada voluntariamente para evitar la violencia y evidencia la utopía de la comunidad ideal, principio de los puritanos de Nueva Inglaterra. Finalmente, en *La niebla* se relata el asedio de una población por parte de unos monstruos creados mediante experimentos militares, que resultan tan letales como el fanatismo milenarista de ciertos vecinos.

## 5. “Películas sobre los americanos” y valores metafísicos del *ethos*

La crisis del sueño americano afrontada tras el 11S y agravada por la recesión de 2007 no solo se tradujo en escenarios filmicos de carácter apocalíptico. A mediados de la primera década del siglo surge una corriente impulsada por cineastas independientes que plantean una regeneración del país, inspirados por directores como Frank Capra, Mervin LeRoy, William Wyler, King Vidor y, sobre todo, John Ford, todos ellos socialmente activos durante la Gran Depresión. Según Shindler, este último cineasta reflejó en *Las uvas de la ira* (1940) un hogar tradicional en trance de saneamiento tras el colapso de los años 30, y para ello “escogió la América rural como símbolo del fracaso y, al mismo tiempo, como símbolo de la fortaleza nuclear del país» (1996: 95).

El realizador Alexander Payne promovió en buena medida esta corriente mediante un artículo publicado en *Variety* en 2004, titulado “Declaration of Independents”, donde reclamaba más películas de contenido humano y político: “Durante veinticinco años hemos tenido películas americanas, pero no películas sobre los americanos” (Payne, 2004). Payne instaba a una refundación del sueño americano y su reivindicación del ciudadano ordinario encontró eco en cineastas como Jason Reitman, Tom McCarthy, y la pareja Valerie Faris y Jonathan Dayton, todos ellos vinculados a la generación *Indiewood*<sup>3</sup>.

Si la tendencia apocalíptica se expresó mediante los géneros populares bélico, de fantasía o de ciencia-ficción, la corriente independiente encabezada por Payne acudía al drama o a la comedia familiar para fabular la sociedad a través de historias pequeñas sobre ciudadanos corrientes. Asimismo, la generación *Indiewood* abundaba en aspectos dinámicos como la garantía del *American Dream* para las futuras generaciones y la igualdad de acceso a la prosperidad de todos los grupos sociales. En el núcleo de sus historias siempre se encuentra el hogar familiar como alegoría de los males que aquejan al hogar nacional, superables desde un nuevo enfoque de los conceptos de éxito y fracaso y, en definitiva, del propio concepto de prosperidad.

En este sentido, Michael Arndt, guionista de *Pequeña Miss Sunshine* (Jonathan Dayton y Valerie Faris, 2006), basó en *Las uvas de la ira* el extravagante viaje de la familia Hoover –apellido del presidente en activo durante la Gran depresión– desde Nuevo México hasta California para que su hija participe en un concurso de belleza infantil. Arndt presenta a una familia disfuncional, un clan de perdedores según la escala de valores imperante que se trasluce en el propio concurso. Ya en la primera escena del filme, el guionista resume la antítesis viciada éxito-fracaso a partir de unas declaraciones del entonces gobernador de California, Arnold Schwarzenegger, en las que aseguraba que los perdedores eran la única cosa que odiaba en este mundo (Goldsmith, 2007: 68).

La proyección del estadounidense medio en relatos de búsqueda de la prosperidad se encuentra también en títulos de Alexander Payne como *A propósito de Schmidt* (1998), *Entre copas* (2004), *Los descendientes* (2012) y, en especial, *Nebraska* (2013). En esta último, el cineasta recrea la atmósfera de la sociedad del *New Deal* a través del viaje que realizan desde Montana a Nebraska –corazón de Estados Unidos– un anciano con demencia senil y su hijo. Ambos se presentan como fracasados a lo largo de una travesía en automóvil que tiene como insólito propósito el cobro de un premio de un millón de dólares, a todas luces un engaño publicitario. El director emplea un tono tragicómico y amargo para relatar un periplo alegórico hacia ninguna parte, en contra de las normas del viaje de fundación como aspecto esencial del sueño americano. Algo que Levinson recuerda en su ensayo sobre el mito americano del éxito en el cine: “La falta de ambición por lo mejor es absolutamente antipatriótica según los supuestos del mito. Por eso debemos desarraigarnos continuamente en nombre del progreso, y andar literalmente inquietos si deseamos triunfar” (Levinson, 2012: 34).

Si *Nebraska* y *Pequeña Miss Sunshine* se apoyan en la trama de búsqueda del tesoro para discutir la idea de éxito en el moderno sueño americano, en *Win Win* (2011) y *Up in the air* (2009) Tom McCarthy y Jason Reitman presentan dos héroes contrapuestos inspirados en el arquetipo de héroe local creado por Frank Capra. En el primer filme, McCarthy apela a la necesidad de restablecer el tránsito intergeneracional de la prosperidad mediante un restablecimiento de los valores éticos ciudadanos. Para ello se inspira en ¡Qué bello es vivir! (1946), fábula clásica del abogado George Bailey contra los desahucios de la Gran Depresión, y en la que se apoya el director para presentar las consecuencias de la crisis de las hipotecas. *Win Win* plantea soluciones macroeconómicas a partir de recetas familiares, basadas en sacrificios particulares que redunden en el bien social. Reitman, por el contrario, presenta el lado oscuro de la crisis a través de la antítesis de George Bailey: un asesor especializado en despidos llamado Ryan Bingham que viaja por todo el país para arruinar hogares. En *Up in the Air* se enfatiza el viaje permanente y la movilidad como signo de éxito personal y, desde este enfoque, tanto George Bailey como Mike Flaherty en *Win Win* –ambos abogados y padres de familia– representan en apariencia el papel de fracasados en sus aventuras particulares.

Según explica Ray, el imaginario estadounidense ha ensalzado tradicionalmente el arquetipo romántico del aventurero individualista que alcanza el triunfo mundano –Bingham– en contraposición al héroe doméstico ordinario, entregado a la comunidad –Flaherty, Bailey–. Sin embargo, la fábula de Reitman concluye con el fracaso vital del primer arquetipo, encarnado en un triunfador pragmático que vive de la ruina de los otros. El experto advierte que, pese a la admiración secular hacia este cliché, la cultura nacional también ha “mantenido un poderosa inclinación hacia el opuesto del aventurero, contrarrestando al héroe errante con una glorificación de la familia y del hogar” (Ray, 1985: 187).

## 6. El nuevo *American Dream*: avances y retrocesos en la igualdad de oportunidades

Cerrada la primera década del siglo, expertos en sueño americano como Hanson y White han insistido en la pervivencia del optimismo y del espíritu emprendedor inherente al *ethos* nacional, pese al momento crítico para

<sup>3</sup> Con este nombre se conoce desde principios de siglo xxi a la fórmula industrial híbrida entre el patrón comercial de Hollywood y el cine independiente. El fenómeno *Indiewood* supuso el auge de divisiones independientes como Focus, Miramax o Fox Searchlight, surgidas en el seno de los grandes estudios.

los hogares<sup>4</sup>. Kimmage, además, subrayaba la vigencia de los aspectos metafísicos del sueño americano, “que puede definirse como [...] una inversión de felicidad y dignidad en el consumo y en la propiedad” (2011: 27). La visión de estos tres autores planteaba una revisión de los conceptos de éxito y prosperidad con un espíritu afin a la generación de la “Declaration of Independents”. Con todo, Hanson y White advierten que, pese al avance alcanzado en el campo de los derechos civiles, aún no existe verdadera igualdad de oportunidades para alcanzar la prosperidad del sueño dadas las restricciones en los ámbitos de clase social, raza, etnia o género.

### 6.1. Derechos de los afroamericanos

Con respecto a las desigualdades en el ámbito racial, White asociaba la llegada de Obama a la Casa Blanca con un resurgir del movimiento por los derechos de los afroamericanos: “[Obama] se convirtió en mucho más que otro simple candidato ambicioso en busca de la presidencia: se convirtió en la encarnación del sueño americano en sí mismo” (2011: 42). Kellner destaca, por otro lado, la importancia de determinados actores afroamericanos en la preparación de un imaginario de liderazgo abierto a otras etnias, y en particular menciona el protagonismo de Denzel Washington, Will Smith y Morgan Freeman en papeles de autoridad a partir de los 90 (2010: 37).

Durante los mandatos de Obama entre 2009 y 2017, se realizaron tres referencias implícitas a su particular realización del sueño americano: los dos *thrillers* de Roland Emmerich *2012* (2009) y *Asalto al poder* (2013), y el drama *El mayordomo* (Lee Daniels, 2013). Este último se basaba en la vida de Eugene Allen, mayordomo afroamericano en la Casa Blanca durante ocho mandatos presidenciales, y su guion resumía la historia del movimiento de derechos civiles. El filme de Daniels coincidió con *12 años de esclavitud* (Steve McQueen, 2013), *biopic* sobre el músico profesional Solomon Northup, un ciudadano libre que en los años previos a la Guerra Civil fue privado de sus derechos y vendido como esclavo.

### 6.2. Presencia y liderazgo femenino

Hanson destaca, por otra parte, la situación de desigualdad de la mujer en las oportunidades de acceso al sueño americano del siglo XXI como una de las contradicciones del *ethos*. La experta señalaba en 2011 que, pese al progreso previo, la brecha todavía se extendía en la segunda década del nuevo siglo a áreas como educación, empleo, ingresos y política laboral:

Hoy día las mujeres asisten a la universidad y se gradúan en un número que excede al de los hombres, pero sus especializaciones continúan dándoles acceso a ocupaciones de bajo nivel y menor sueldo, tradicionalmente desempeñadas por mujeres. Por cada dólar que gana un hombre con su trabajo, una mujer gana un promedio de setenta y siete centavos (Hanson y White, 2011: 144-145).

Con el nuevo siglo, la postura de Hollywood respecto a esta desigualdad se ha hecho patente a través del refuerzo de la presencia femenina en el cine. Concretamente, esta tendencia de la industria filmica se tradujo en un aumento de las recreaciones históricas de mujeres en lucha por los derechos civiles, así como en una mayor presencia de protagonistas femeninas en las producciones de ficción.

Dentro del primer caso destacan títulos de calado social como *Ángeles de hierro* (Katjia von Garnier, 2004), sobre el movimiento sufragista de 1917; *Sisters of Selma* (Jayasri Hart, 2007), que recuerda la ayuda prestada por monjas católicas de Alabama a la campaña de 1965 por el derecho a voto de las mujeres afroamericanas; y *Lioness* (Rosalind Ross, 2017), sobre la misión de una oficial de Marines en Afganistán y su trabajo con esposas de talibanes. Mención aparte merece *El intercambio* (Clint Eastwood, 2008), película basada en hechos reales que relataba la lucha de una madre soltera contra las instituciones de los años 30, deseosas de cerrar un caso de negligencia y abusos impunes contra mujeres en dependencias policiales y sanitarias.

Respecto a la presencia de mujeres protagonistas en producciones cinematográficas, la directora del Centro para el Estudio de la Mujer en Cine y Televisión de la Universidad Estatal de San Diego, Martha Lauzen, confirmaba en 2014: “[Las mujeres] suponen el 52% de los espectadores, de acuerdo con la Motion Pictures Association of America. Las películas que muestran a mujeres en papeles de liderazgo interesan tanto a los chicos como a las chicas, a los hombres como a las mujeres” (Lauzen y Newsom, 2014). A mediados de década, esta tendencia se tradujo en un aumento de los filmes de impacto protagonizados por mujeres, caso de *Star Wars: El despertar de la Fuerza* (J.J. Abrams, 2015) y *Rogue: One* (Gareth Edwards, 2016), que alcanzaron la primera posición en taquilla en sus respectivos años de estreno, o la saga de *Los Juegos del Hambre* (Gary Ross, 2012), cuyas cuatro entregas se situaron entre las diez películas de mayor audiencia entre 2012 y 2015. Además, los filmes *Frozen* (Jennifer Lee, 2013), que presentaba una protagonista femenina y

<sup>4</sup> En 2007, los bancos habían iniciado procedimientos de desahucio contra 1,3 millones de hogares. En 2008, los embargos afectaban ya a 2,3 millones, lo cual suponía un crecimiento del 81% en un solo año. La desestabilización de la economía se tradujo en un aumento del desempleo: en octubre de 2009 el paro superó el 10% de la población activa, mientras que el paro juvenil alcanzaba a más del 27%.

había sido codirigida por una mujer, y *Gravity* (Alfonso Cuarón, 2013), protagonizada por Sandra Bullock, obtuvieron una posición entre las diez primeras producciones de mayor audiencia en 2013<sup>5</sup>.

Por otro lado, en las décadas previas se había experimentado una evolución en el liderazgo femenino asociado a las intérpretes de mayor popularidad. Si en los 80 y 90 destacaban actrices como Sally Field, Jodie Foster o Susan Sarandon, en la segunda década del siglo Jessica Chastain tomaba el relevo gracias a papeles protagonistas tradicionalmente concedidos a personajes masculinos. Tras asumir en *El árbol de la vida* (Terrence Malik, 2011) un rol similar a los interpretados por Field –en este caso, una madre fuerte de los 50–, la actriz dio vida en *Zero Dark Thirty* (Kathryn Bigelow, 2012) a la agente de la CIA que encabeza la operación para acabar con Bin Laden; a la comandante de la nave Hermes en *Marte* (Ridley Scott, 2015); y a la ejecutiva de uno de los *lobbies* más combativos de Washington en *El caso Sloane* (John Malden, 2016).

Respecto a la presencia femenina en la industria cinematográfica estadounidense, un informe de 2020 del centro investigador dirigido por Lauzen señalaba un aumento ligero de las mujeres en puestos de relevancia entre 2014 y 2019, (Lauzen, 2020a). Concretamente, las profesionales femeninas tan solo suponían en 2019 el 20% del total de directores, productores, guionistas, productores ejecutivos, editores y directores de fotografía: cuatro puntos más respecto a 2018. De este estudio se desprendía, además, que solo un 12% de los créditos como director correspondían a mujeres: la cota más alta alcanzada en la historia de Hollywood. Por otro lado, en los filmes de mayor audiencia de 2019, la presencia de mujeres en papeles protagonistas suponía un 40% del total y se establecía así otro récord en comparación con el dato de 2002, que reducía a un 16% la estadística (Lauzen, 2020b).

Según estos análisis, si bien la representación femenina en ficciones cinematográficas ha experimentado un aumento en cuanto a imagen de liderazgo, la presencia de mujeres profesionales en la industria del cine se halla aún en situación de desventaja. Las estadísticas en este sector confirman las conclusiones de Hanson a principios de década sobre la diferencia de oportunidades en sectores creativos y mediáticos, donde se difunden valores y estereotipos de liderazgo.

### 6.3. Hollywood durante el mandato de DONALD Trump

El mandato presidencial de Donald Trump entre 2017 y 2021 coincidió con una involución en la igualdad de oportunidades para el acceso al sueño americano, concretamente en el terreno de la libertad de prensa, los derechos civiles y la integración de emigrantes, latinos en especial. Durante estos cuatro años, Hollywood denunció este fenómeno a través de filmes con altos valores de producción, realizados por directores comprometidos con los principios sociales del *ethos*.

Así, Steven Spielberg abordó en *Los archivos del Pentágono* (2017) las presiones contra la prensa desde una administración hostil a la crítica política, evocando la investigación periodística del caso Watergate. La brutalidad policial y las lesiones a la libertad de expresión fueron tratadas respectivamente por Kathryn Bigelow y Aaron Sorkin en *Detroit* (2017) y *El juicio de los 7 de Chicago* (2020), mientras Spike Lee y Peter Farrelly dirigían dos alegatos contra el racismo en *BlacKkKlansman* (2018) y *Green Book* (2018). Resulta sintomático que estos cinco filmes recreen hechos reales sucedidos en los años del *Anti-paraiso*. Otras dos producciones de relieve de esta etapa son *Roma* (2018), en la que Alejandro G. Iñárritu rinde un homenaje a las trabajadoras mexicanas cuando Trump reivindicaba el muro entre México y Estados Unidos, y *Déjame salir* (2017), un *thriller* de Jordan Peele sobre la pesadilla racista de un fotógrafo negro que visita a los padres de su novia blanca en una zona de clase alta.

La Academia de Hollywood concedió a estos filmes una treintena de nominaciones a los premios Óscar: una muestra del rechazo de la industria del cine a los recortes de libertades y, a la vez, una apelación a la memoria intergeneracional durante el mandato de Donald Trump en la Casa Blanca. Por otra parte, en estas producciones se mantienen en la línea reivindicativa de dos directores actores asociados a la fórmula *Indiewood* como George Clooney (*Buenas noches y buena suerte*, 2005; *Los idus de marzo*, 2011) y Robert Redford (*Leones por corderos*, 2007; *La conspiración*, 2010), que durante la primera década del siglo contribuyeron al debate sobre el déficit de libertades en favor de las medidas de seguridad previstas en la Ley Patriótica.

## 7. Conclusiones

El concepto de sueño americano ha experimentado una evolución entre 1995 y 2020 que puede apreciarse en sus aspectos esenciales –búsqueda de la prosperidad, viaje de fundación y construcción de los hogares doméstico y nacional– y dinámicos –providencialismo, igualdad de oportunidades y garantía del sueño en la siguiente generación–. Durante este período, el cine de géneros populares ha reflejado esta evolución a través de determinadas tendencias narrativas que han contribuido a la reconfiguración de los imaginarios del *American Dream*.

<sup>5</sup> Los datos de taquilla y audiencia de las películas mencionadas pueden consultarse en Box Office Mojo: <https://www.boxofficemojo.com/>

A mediados de los 90, Hollywood hace uso de la fábula intergeneracional (Harwood, McCarthy) para representar una sociedad autocomplaciente instalada en el consumismo, que ha reducido el concepto de prosperidad —clave del *ethos*— al ámbito individualista; además, ha olvidado la lucha de la generación previa por extender el acceso igualitario a los valores del sueño americano. Ya en la primera década del siglo, la comedia crítica es reemplazada por una narrativa de escenarios apocalípticos (Dixon, Kellner, Quart y Auster) que se plasma en tres géneros predominantes: bélico, político y fantástico. Con excepción del drama político, Hollywood continúa usando la alegoría para reflejar el deterioro de los valores del sueño americano que, a la vuelta de quince años, atraviesa su mayor crisis desde los tiempos de la Gran Depresión o el período contracultural de los 70 (Samuel, Culler). Los atentados del 11S, la guerra de Irak, las catástrofes naturales y la crisis hipotecaria marcan un comienzo de siglo funesto para la prosperidad social, los hogares familiares y el hogar nacional, al tiempo que la Ley Patriótica establece una tensión entre libertades y seguridad ciudadana que socava pilares del sueño americano como la garantía de la prosperidad a la siguiente generación y, sobre todo, la igualdad de oportunidades inherente al *ethos* (Adams). Esta narrativa de la crisis difunde una imagen negativa del ejército, los políticos, la institución presidencial y las agencias de seguridad, y promueve el arquetipo del atrincherado como distorsión del pionero en territorio de frontera.

Junto a los escenarios de destrucción, una generación de cineastas independientes entre los que destacan Payne, Reitman, McCarthy y Faris y Dayton promueve un tipo de historias sobre ciudadanos corrientes que evite el ocaso del sueño americano. La generación *Indiewood*, como también se les denomina, destaca en su cine aspectos dinámicos como la garantía del *American Dream* para las futuras generaciones y la igualdad de acceso a la prosperidad de todos los grupos sociales. Sociólogos como Hanson, White y Kimmage han definido el sueño americano del siglo XXI y han planteado una revisión de los conceptos de éxito y prosperidad que sintoniza con el espíritu de la generación *Indiewood*. Según sus análisis, aún no existe verdadera igualdad de oportunidades para alcanzar la prosperidad del sueño dadas las restricciones en los ámbitos de clase social, raza, etnia o género.

El período se cierra con el mandato presidencial de Donald Trump, que coincide con una involución en la igualdad de oportunidades para el acceso al sueño americano en el terreno de la libertad de prensa, los derechos civiles y la integración de emigrantes. Directores como Spielberg, Sorkin, Lee o Bigelow reaccionaron contra esta merma de libertades y apelaron a la memoria intergeneracional del público.

## 8. Bibliografía

- Adams, J. T. (1931). *The Epic of America*. Boston: Little, Brown.
- Álvarez Gómez, R. (2018). *Batman, el héroe*. Madrid: Rialp.
- Arnold, G. (2013). *Projecting the End of the American Dream: Hollywood's visions of U.S. Decline*. Santa Barbara, CA: Praeger.
- Brandt, A. (1981). "The American Dream". En: *American Heritage*, vol. 32, nº 3. Rockville, Maryland: American Heritage Publishing Company. Recuperado de <http://www.americanheritage.com/content/american-dream?page=2>
- Burgoyne, R. (2003). "Memory, History and Digital Imagery in Contemporary Film". En P. Grainge, P. (ed.). *Memory and Popular Film*, Manchester: Manchester University Press. pp. 220-236.
- Butsch, R. (2001). "American Movie Audiences of the 1930s". En: *International Labor and Working-Class History*, nº59. Nueva York: Cambridge University Press. pp. 106-120.
- Cullen, J. (2003). *The American Dream. A Short History of an Idea that Shaped the Nation*. Oxford: Oxford University Press.
- Dixon, W. W. (2016). *Hollywood in Crisis or: The Collapse of the Real*. Nueva York: Palgrave Macmillan.
- Easterbrook, G. (2004). *The Progress Paradox: How Life Gets Better While People Gets Worse*. Nueva York: Random House.
- Fragher, J. M. (1998). *Rereading Frederick Jackson Turner. 'The Significance of the Frontier in American History' and Other Essays*. New Haven: Yale University Press.
- Fenster, M. (2008). *Conspiracy Theories. Secrecy and Power in American Culture*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Gray, J. (2009). The Dream of Possession: Frost's Paradoxical Gift. En Blake, Hobby (Ed.). *The American Dream*. Nueva York: Bloom's Literary Criticism.
- Hanson, S.; White, J. (eds.) (2011). *The American Dream in the 21st Century*. Filadelfia: Temple University Press.
- Harwood, S. (1997). *Family Fictions. Representations of the Family in 1980s Hollywood Cinema*. Basingstoke: MacMillan.
- Kamp, D. (2009). "Rethinking the American Dream". En: *Vanity Fair*, abril. Nueva York: Condé Nask Publications. Recuperado de <https://www.vanityfair.com/culture/2009/04/american-dream200904>
- Kellner, D. (2010). *Cinema Wars. Hollywood Film and Politics in the Bush-Cheney Era*. Oxford: Wiley-Blackwell.
- Kimmage, M. (2011). The Politics of the *American Dream*, 1980 to 2008. En Hanson, S.; White, J. (eds.). *The American Dream in the 21st Century*. Filadelfia: Temple University Press. pp. 167-200.

- Lauzen, M. y Newsom, J. (2014). "To Hollywood Men Are the Bigscreen Heroes". *Variety*, 18 de marzo. Los Ángeles: Variety Media. Recuperado de <https://variety.com/2014/voices/opinion/to-studios-men-are-heroes-but-women-are-just-as-capable-1201138180/>
- Lauzen, M. (2020a). "The Celluloid Ceiling: Behind-the-Scenes Employment of Women on the Top 100, 250 and 500 Films of 2019". Informe. San Diego: The Center for the Study of Women in Television and Film. Recuperado de [https://womenintvfilm.sdsu.edu/wp-content/uploads/2020/01/2019\\_Celluloid\\_Ceiling\\_Report.pdf](https://womenintvfilm.sdsu.edu/wp-content/uploads/2020/01/2019_Celluloid_Ceiling_Report.pdf)
- (2020b). "It's a Man's (Celluloid) World: Portrayals of Female Characters in the Top Grossing Films of 2019". Informe. San Diego: The Center for the Study of Women in Television and Film. Recuperado de [https://womenintvfilm.sdsu.edu/wp-content/uploads/2020/01/2019\\_Its\\_a\\_Mans\\_Celluloid\\_World\\_Report\\_REV.pdf](https://womenintvfilm.sdsu.edu/wp-content/uploads/2020/01/2019_Its_a_Mans_Celluloid_World_Report_REV.pdf)
- Levinson, J. (2012). *The American Success Myth on Film*. Nueva York: Palgrave Macmillan.
- Leydon, J. (1998). "Pleasantville". *Variety*, 17 de septiembre. Los Ángeles: Variety Media. Recuperado de <http://variety.com/1998/film/reviews/pleasantville-1200455143/>
- McCarthy, E. (2010). Back to the Fifties! En Fhlainn, S. (ed.). *The Worlds of Back to the Future: Critical Essays of the Films*. Jefferson, Carolina de Norte: McFarland. pp. 133-156.
- Ortner, S. B. (2013). *Not Hollywood. Independent Film at the Twilight of the American Dream*. Durham NC: Duke University Press.
- Payne, A. (2004). "Declaration of Independents". *Variety*, 7 de septiembre. Los Ángeles: Variety Media. Recuperado de <http://variety.com/2004/scene/markets-festivals/declaration-of-independents-1117910104/>
- Pheasant-Kelly, F. (2013). *Fantasy Films Post 9/11*. Nueva York: Palgrave Macmillan.
- Quart, L.; Auster, A. (2011). *American Film and Society since 1945*. Santa Bárbara, CA: Praeger, 4ª edición.
- Ray, R. (1985). *A Certain Tendency of Hollywood Cinema 1930-1980*. Princeton: Princeton University Press.
- Samuel, L. (2012). *The American Dream. A Cultural History*. Nueva York: Siracuse University Press.
- Sánchez-Escalonilla, A. (2016). "The Crisis of the American Dream in new century independent cinema: Indiewood and the recovery of the ordinary citizen (2002-2015)". *Communication & Society*, vol. 29, nº 1. pp. 21-35.
- (2009). "Hollywood y el arquetipo del atrincherado. Clave dramática y discurso político del 11S". *Revista Latina de Comunicación Social*, nº 64. pp. 926-937.
- Shindler, C. (1996). *Hollywood Crisis. Cinema and American Society 1929-1939*. Londres: Routledge.
- Smicek, M. (2014). *American Dreams. Suburban Nightmares: Suburbia as a Narrative Space between Utopia and Dystopia in Contemporary American Cinema*. Hamburgo: Anchor Academic Publishing.
- Stearns, P. (2006). *American Fear: The Causes and Consequences of High Anxiety*. Londres: Routledge.
- Wysong, E., Perrucci, R.; Wright, D. (2013). *The New Class Society. Goodbye American Dream?* Nueva York: Rowman & Littlefield Publishers.