

COMMUNICATION & SOCIETY

Antonio Sánchez-Escalonilla
antonio.sanchezescalonilla@urjc.es
Profesor Titular de Guión
Audiovisual. Facultad de
Ciencias de la Comunicación.
Universidad Rey Juan Carlos.
España

Recibido
29 de julio de 2015
Aprobado
26 de octubre de 2015

© 2016
Communication & Society
ISSN 0214-0039
E ISSN 2386-7876
doi: 10.15581/003.29.1.sp.21-35
www.communication-society.com

2016 – Vol. 29(1),
pp. 21-35

Cómo citar este artículo:
Sánchez-Escalonilla, A. (2016). La crisis del sueño americano en el cine independiente del nuevo siglo. *Indiewood* y la recuperación del ciudadano corriente (2002-2015). *Communication & Society* 29(1), 21-35.

El presente artículo es resultado del Proyecto de Investigación Fundamental No Orientada "Imaginarios de la crisis: Representaciones audiovisuales de la quiebra económica, social y geopolítica (1929-2012)", con referencia CSO2012-33782, Ministerio de Economía y Competitividad (2013-2016).

La crisis del sueño americano en el cine independiente del nuevo siglo: *Indiewood* y la recuperación del ciudadano corriente (2002-2015)

Resumen

En la primera década del siglo XXI surgió en Hollywood una generación de realizadores independientes interesados en recuperar las historias sobre ciudadanos corrientes, dentro de la turbulencia social ocasionada por el 11-S, la guerra de Irak, los desastres naturales y la crisis económica. Directores como Alexander Payne, Jason Reitman, Tom McCarthy, los actores-directores George Clooney y Robert Redford, o la pareja Jonathan Dayton y Valerie Faris muestran en su cine un interés común en abordar verdaderos conflictos humanos en una sociedad que, según los estudios recientes de Hanson y White, se replantea las claves y posibilidades de alcanzar el *American Dream*. En el presente trabajo se exponen los rasgos creativos que cohesionan como grupo a la mencionada generación de directores, difusora de un cine independiente de preocupación social a través de los circuitos comerciales de Hollywood –una fórmula híbrida de producción también denominada *Indiewood*–. La determinación de estos rasgos procede del análisis de contenidos narrativos presentes en las filmografías de este grupo de directores, en relación con las tendencias sociales señaladas por Hanson y White, entre otros. Entre estos rasgos se encuentra la proyección de los problemas domésticos de los personajes sobre un escenario nacional en crisis; un optimismo esperanzador en la resolución de los conflictos; el uso de imaginarios narrativos del sueño americano tales como el viaje, la frontera y la refundación doméstica; la representación épica de ciudadanos corrientes; la inspiración en arquetipos cinematográficos surgidos durante el *New Deal*; la denuncia o referencia a derechos civiles amenazados; y, por último, la importancia de la conciencia generacional ante el pasado y el futuro.

Palabras clave

Cine independiente, sueño americano, *Indiewood*, narrativas de la crisis, imaginarios sociales

1. Introducción. Alexander Payne y la "Declaration of Independents"

En el verano de 2004, el cineasta Alexander Payne publicó en *Variety* el artículo "Declaration of Independents" para realizar una paradójica

denuncia: "Durante veinticinco años hemos tenido películas americanas, pero no películas sobre los americanos" (Payne, 2004). Aprovechando el juego de palabras sugerido en el título, el director de *Entre copas* (2004) difundía un verdadero manifiesto artístico en la comunidad de Hollywood para reivindicar el olvido de un cine arraigado en el ciudadano corriente, independiente en su inspiración y patriótico en su interés social.

El texto adoptaba el tono de carta fundacional de un movimiento renovador en la actividad de Hollywood, marcada a comienzos del nuevo siglo por el auge de divisiones independientes –como Focus o Fox Searchlight– en el seno de los grandes estudios. Como resultado, algunas *majors* empezaban a confiar el control creativo de sus proyectos a directores jóvenes o desconocidos, que intentaban abordar un cine humano, inteligente y respetuoso con la audiencia. A juicio de Payne, este fenómeno de hibridación entre patrón comercial de Hollywood y cine *indie*, también conocido como *Indiewood*, se debía a dos razones. En primer lugar, a la alta rentabilidad que proporcionaban a los grandes estudios títulos de esta fórmula, como *Fahrenheit 9/11* (Michael Moore, 2003) o *Lost in Translation* (Sofía Coppola, 2003), que habían llegado a obtener una recaudación diez veces mayor que su inversión. La segunda razón obedecía al sincero interés del espectador por los problemas auténticos del ciudadano medio: un tema tradicionalmente vinculado al cine independiente, pero eludido por los géneros populares de evasión.

En 2004, apenas tres años después de 11-S, el contexto social del artículo de Payne revelaba un panorama nacional convulso dominado por la guerra de Irak, por las medidas excepcionales de la Ley Patriótica (*Patriot Act*) –basadas en una merma de las libertades civiles a cambio de mayor seguridad–, y por un desajuste económico y financiero que eclosionaría en el colapso económico de finales de 2007. Escribía Payne (2004):

El mundo se va al infierno en estos días. Como dice el refrán: cuando los hombres pequeños arrojan sombras alargadas, el sol se está poniendo. Muy probablemente, las cosas irán a peor antes que a mejor. Cuando se siente confusa y atribulada, la gente mira a las artes en general y al cine en particular en busca de un contexto, en busca de claves que nos indiquen quiénes somos, de dónde venimos y hacia dónde deberíamos ir (...). Estos tiempos garantizan una mayor demanda de películas de contenido humano y político.

La "Declaration of Independents" señalaba al cine como una referencia estable en medio de la confusión ciudadana. Concretamente, Payne destacaba la función de una fórmula independiente que, al emplear los circuitos industriales del cine *mainstream*, permitía una difusión más amplia de relatos "sobre los americanos" y, al mismo tiempo, garantizaba su actuación en la conciencia cultural del país. En este sentido, Ortner considera el fenómeno *Indiewood* como socialmente relevante en la medida en que "trata de realizar películas con espíritu independiente y a la vez apunta al alcance de un determinado éxito comercial, sin el cual no existiría la oportunidad de impactar sobre un público estadounidense más amplio y, en cierto modo, de proporcionar un cambio cultural" (Ortner, 2013: 266).

En la primera década del siglo XXI, otros realizadores independientes como Jason Reitman, Tom McCarthy, los actores-directores George Clooney y Robert Redford, o la pareja Jonathan Dayton y Valerie Faris han compartido con Alexander Payne un interés común por abordar verdaderos conflictos humanos en un contexto de crisis, a través de la fórmula *Indiewood*. Los siete directores se mueven en un variado espectro de géneros que discurren desde la comedia al drama político pasando por el melodrama, pero todos ellos coinciden en una común reflexión sobre el éxito y el fracaso: conceptos que remiten inevitablemente al *sueño americano* y a su realización o frustración en momentos críticos, ya sea en el ámbito individual, doméstico o nacional.

El cine realizado por estos siete directores presenta un interés específico sobre el ciudadano corriente, en sintonía con la "Declaration of Independents", mientras proyectan

alegóricamente los problemas de sus protagonistas desde una perspectiva nacional. La coincidencia de todos estos factores temáticos, industriales y creativos en unas coordenadas históricas y sociales concretas permite reconocerles como una generación específica de cineastas, vinculada en el tiempo con la corriente narrativa de impronta social surgida en Hollywood durante el New Deal, también centrada en el heroísmo de personajes cotidianos (Ross, 2002: 128). En los años 30 y 40, directores como Ford y Capra en primer término, junto a otros como Wyler, LeRoy o Vidor, abordaron historias cercanas a la realidad del ciudadano en medio de la Gran Depresión, que había arruinado los mitos del sueño americano y de la *prosperity*.

El propósito del presente trabajo consiste en examinar los rasgos creativos que cohesionan como grupo a esta generación de directores independientes, surgida en la primera década del siglo. Para ello, se tomarán como referencia las claves presentes en los imaginarios narrativos, sociales y culturales del *American Dream* en el siglo XXI, según el estudio realizado en 2011 por el equipo investigador dirigido por Hanson y White (2011). Entre los ocho rasgos predominantes de esta generación *Indiewood* se encuentran la proyección de sus problemas domésticos sobre un escenario nacional en crisis; un optimismo esperanzador en la resolución de los conflictos; la representación épica de ciudadanos corrientes; la inspiración en arquetipos cinematográficos surgidos durante el New Deal; la denuncia o referencia a derechos civiles amenazados; la intrusión política en las libertades del ciudadano; el uso de imaginarios narrativos del sueño americano tales como el viaje, la frontera y la refundación doméstica; y, por último, la importancia de la conciencia generacional ante el pasado y el futuro.

2. *American Dream*: "metafísica", optimismo y arquetipo doméstico

En opinión de Kimmage, el mito del sueño americano presenta una doble dimensión material y espiritual, relacionadas con la construcción de un hogar y la posibilidad de sacarlo adelante en una comunidad:

El componente material implica movilidad de clase o simplemente la oportunidad económica, motivos para viajar a Estados Unidos desde la aparición de los primeros emigrantes. El componente espiritual, la metafísica del sueño americano, consiste en una mezcla de ese optimismo aludido en la Declaración de Independencia, donde se menciona la felicidad como objeto perseguido" (Kimmage, 2011: 27).

El arquetipo doméstico estadounidense sitúa el hogar como fuente de arraigo individual y social, y constituye un factor configurador del sueño americano. Tradicionalmente, la fundación y refundación del hogar se encuentra en su núcleo desde los tiempos de los padres fundadores en el siglo XVII hasta la expansión de pioneros y colonos por el continente, pasando por las posteriores inmigraciones de europeos, asiáticos y latinos.

Los relatos de la generación *Indiewood* se desarrollan en una década en que, precisamente, el hogar nacional y doméstico se verán seriamente amenazados. Acontecimientos como el 11-S en 2001, la devastación del huracán Katrina en 2005, así como los desahucios y el paro ocasionados por el colapso financiero de finales de 2007 ocasionaron un golpe para la conciencia social del país¹. Explica Kimmage a propósito de este panorama:

¹ En 2008, Estados Unidos afrontó la peor recesión desde los años 30: 7,2 millones de empleos habían sido destruidos, la tasa de desempleo superaba el 10 por ciento y el 17 por ciento de los ciudadanos buscaba trabajo o disfrutaba de un empleo provisional.

La naturaleza progresiva del sueño americano (más hogares, más riqueza, más oportunidad) se estrellaron contra una realidad amarga cuando los americanos acudían a las elecciones. Desde la segunda guerra mundial, el componente material del sueño americano nunca había sido tan pésimo (2011: 36).

Títulos como *Pequeña Miss Sunshine* (Valerie Faris y Jonathan Dayton 2006), *Win win* (Tom McCarthy 2011) y *Up in the air* (Jason Reitman 2009), abordan los estragos de la crisis en familias de clase media. En la película de Faris y Dayton, los Hoover emprenden un viaje desde Nuevo México hasta California para acompañar a la pequeña Olive durante un concurso de belleza infantil, justo cuando la familia se encuentra al borde de la bancarrota. Por otro lado, el relato de McCarthy presenta a un abogado con fama de héroe local en un pueblo de Nueva Jersey, que decide cometer un fraude contra asuntos sociales para pagar su hipoteca y así mantener a su esposa y dos hijos. Por último, la historia de Reitman nos muestra a un ejecutivo de una peculiar empresa de servicios, Ryan Bingham, que viaja por todo el país para ejecutar los despidos que las compañías no se atreven a afrontar.

En estos tres ejemplos, la idea de fracaso gravita sobre los hogares domésticos y, al mismo tiempo, también apunta a la crisis del sueño americano en el hogar nacional. La extensión desde el ámbito familiar al social queda patente en el caso de la familia Hoover, apellido que en remite al presidente en ejercicio durante el *crack* del 29 y a los poblados de chabolas –las *hoovervilles*– que proliferaron junto a los núcleos industriales como consecuencia de la Gran Depresión. Bingham, por su parte, se considera un triunfador mientras arruina las economías domésticas, como una especie de ángel exterminador que pasa tres cuartos del año volando sobre los hogares americanos. Autores como Selcer ponen de relieve la importancia del hogar como referente del éxito en el imaginario social colectivo: "Durante los buenos momentos de nuestra historia, [el hogar] ha sido símbolo de todo lo bueno en la vida; durante los peores momentos, se ha usado como vara de medir el declive del país" (Selcer, 1990: 55).

La antítesis éxito-fracaso en los ámbitos doméstico y nacional constituye también uno de los temas dominantes en la filmografía de Alexander Payne. En *Nebraska* (2013), un anciano con demencia senil llamado Woody Grant viaja desde Montana hasta Nebraska acompañado por su hijo David, con el insólito propósito de cobrar un premio de un millón de dólares que, a todas luces, resulta un engaño publicitario. Padre e hijo son presentados en el filme como dos fracasados, cada uno en su momento generacional, mientras atraviesan una América rural en decadencia. El viaje pone de relieve la carencia de sentido de toda una vida de trabajo, en una pequeña comunidad perdida en América. El desencanto final del protagonista respecto a su premio tiene lugar en Nebraska, el corazón del país, pero allí también sucede su triunfo gracias a la intervención de David y al homenaje que tributa a su padre.

El filme de Payne pone de relieve el componente metafísico del *American Dream* por encima del material, en sintonía con las encuestas que, hacia 2008, revelaban la inclinación de los estadounidenses a relacionar "el sueño (para ellos y para sus familias) más bien con la felicidad espiritual que con los bienes materiales" (Hanson & Zogby, 2010: 570). A través de la codicia que padre e hijo comprueban durante su viaje, *Nebraska* subraya los efectos socialmente degradantes de una exclusiva concepción material del éxito. Por contra, Woody y David reflejan tres conceptos señalados por Gross (2013) como referentes del mito doméstico tradicional en Payne, asociado a la dimensión espiritual del sueño: el excepcionalismo americano, la celebración del individuo inspirado y un paisaje que convoca a las familias "a realizar algo singularmente heroico y noble" (p. 28).

Otro rasgo común en las historias de los siete directores independientes consiste en su resolución mediante un final esperanzador. Sus guiones comparten un sustrato de comedia optimista que, pese a los escenarios desoladores que a veces presentan, convierten las

historias en auténticas refundaciones del hogar, donde el fracaso queda vencido o en vías de superación. En opinión de Hanson y White (2011), este enfoque positivo también forma parte de la esencia del mito hasta el punto de constituir "un estado mental, es decir, un optimismo perdurable presente en un pueblo que, aunque tentado a sucumbir entre las tribulaciones de la adversidad, se ha alzado repetidamente sobre sus cenizas para continuar la construcción de una gran nación" (p. 3).

En efecto, todos los adultos de la familia Hoover que suben a la vieja Volkswagen en Nuevo México son unos perfectos perdedores, como les grita amargamente el adolescente Dwayne en un momento del viaje. En *Juno* (Jason Reitman, 2007), la joven protagonista vacila en su decisión de dar a luz cuando comprueba el fracaso matrimonial de los padres adoptivos que se harán cargo de su bebé. En *Vías cruzadas* (Tom McCarthy, 2003), Olivia y Fin parecen condenados a vivir en una reclusión permanente en la pequeña ciudad donde viven. Miles, el escritor de *Entre copas* (Alexander Payne, 2004), se comporta como un tipo sarcástico y depresivo, pues no ha terminado de recuperarse de su reciente divorcio y su última novela ha sido rechazada definitivamente. Pese a su inestabilidad de partida, todos estos personajes encuentran finalmente una salida mediante el refuerzo de sus vínculos familiares y sociales. Los Hoover, ejemplo de clan disfuncional, superan sus fracasos personales actuando como una familia unida tras su llegada a California, sobre el escenario donde se celebra el absurdo concurso infantil. Juno da a luz gracias al compromiso de Vanessa, que promete encargarse de su bebé en solitario. Y tanto Miles en *Entre copas* como Olivia y Fin en *Vías cruzadas*, encuentran el hogar que no tienen al comienzo de sus historias.

Este sustrato esperanzador y optimista en las narrativas del grupo *Indiewood* contrasta con la visión individualista del cine posmoderno a finales de siglo XX, centrado en la atomización social y en la incertidumbre existencial. Como aseguran Boggs y Pollard (2003):

El posmodernismo refleja y alimenta un estado generalizado de pesimismo y derrota, asociado con el retrato popular ampliamente difundido de la esfera pública: una tendencia visible en el cine y en la sociedad como un todo. En el atomizado y discontinuo mundo posmoderno, los vínculos sociales con la comunidad y con la actividad colectiva aparecen severamente debilitados, e incluso llegan a deshacer la unión entre las personas y los escenarios públicos (p. 246).

3. Ganadores y perdedores. La impronta épica de Ford y Capra

El componente material del sueño americano referido por Kimmage se concreta en la realización de una oportunidad económica tangible, que en tiempos de crisis puede llegar a agravar la división radical entre ganadores y perdedores. Sin embargo, los siete directores estudiados presentan como protagonistas a ciudadanos corrientes que, pese a no triunfar en sus proyectos económicos o profesionales, son elevados a una dimensión heroica en sus respectivas comunidades. El componente épico de este diseño dramático les emparenta así con dos arquetipos de Ford y Capra: Tom Joad y George Bailey en *Las uvas de la ira* (1940) y *¡Qué bello es vivir!* (1946). Ambos son héroes locales entregados a la comunidad, perdedores según la dimensión material del mito, que sin embargo superan sus propias dificultades mediante el refuerzo de los vínculos domésticos o ciudadanos, deteriorados por las crisis.

Payne y el resto de los realizadores de la corriente *Indiewood* de principios de siglo señalan como injusta la dicotomía entre ganadores y perdedores. Michael Arndt, guionista de *Pequeña Miss Sunshine*, construyó toda su historia en torno a un pensamiento de Proust según el cual los años felices son años malgastados, mientras que los años infelices revelan quiénes somos realmente. Mientras consideraba esta idea para su guion, Arndt escuchó unas declaraciones del entonces gobernador de California, Arnold Schwarzenegger, en las que confesaba que los perdedores eran la única cosa que odiaba en este mundo: "Pensé que se trataba de un sentimiento horrible. Deseaba atacar la idea de que las personas solo

pudieran dividirse en ganadores o perdedores, y esto inspiró el personaje de Richard, el padre de Olive” (Goldsmith, 2007: 68).

La historia de la familia Hoover comienza con Olive, una niña de siete años que visiona compulsivamente un vídeo sobre la elección de Miss América. A continuación su padre, Richard, imparte una conferencia en la que presenta su libro *Niégate a perder* ("Refuse to Loose"), que garantiza el éxito de cualquier empresa o proyecto en nueve pasos. Paradójicamente, Richard termina causando la ruina familiar tras invertir todos sus ahorros en una publicación que nunca verá la luz. Como Miles en *Entre copas*, que también ve frustrado un acariciado proyecto editorial, Richard se verá implicado en un viaje a California: la tierra de las promesas, según el imaginario nacional. Durante el accidentado trayecto se ponen de manifiesto las visiones opuestas de los dos esposos –material y espiritual– respecto al verdadero significado del concepto de triunfo, pues Richard solo concibe el éxito como necesaria victoria, mientras su esposa Sheryl supedita cualquier proyecto a la unidad y a las necesidades familiares.

La odisea de los Hoover se inspira en el viaje realizado por otra familia, los Joad, desde Oklahoma a California durante la Gran Depresión. El guion de Michael Arndt toma los arquetipos empleados por John Ford y su guionista Nunnally Johnson en *Las uvas de la ira*, basada en la novela de John Steinbeck. Como los *okies*, las tres generaciones de Hoover afrontan un futuro económico desastroso, viajan a bordo de un furgón destartado y sufren idénticas vicisitudes durante la travesía de tres estados del Oeste: muerte del abuelo, dificultades con la policía, escasez de alimentos, problemas mecánicos y, sobre todo, recibimiento hostil y decepción tras la llegada a California. De todas estas claves, la más reveladora es precisamente el desengaño al término del viaje, alegoría del fracaso completo según el componente material del sueño americano. En ambas historias, sin embargo, la recomposición familiar en torno a un hogar renovado certifica la validez del componente espiritual señalado por Kimmage: esperanza y optimismo en la persecución de la felicidad. En efecto, ambas familias experimentan una refundación sobre la perseverancia de dos madres, Sheryl y Ma Toad.

El espíritu de Ford y Steinbeck, con su solicitud por los aspectos sociales, también prende en Alexander Payne a través de filmes como *Entre copas* y *Nebraska*. La trama argumental del primero se centra en Miles, representado como la personificación del fracaso en clave cómicamente amarga. Su doble decepción sentimental y creativa inflama su irascibilidad y desesperación, mientras se desplaza por California junto a su amigo Jack. Las imágenes de los viñedos, en los que Miles se revela un sofisticado sumiller, unidas a su indignación y desengaño, remiten a la epopeya de Tom Joad.

En la noche previa a su regreso, cuando se augura un final ominoso para la aventura, los dos amigos se recuperan en el motel de sus heridas físicas y emocionales. Entonces, en la televisión se escuchan las siguientes palabras de Tom Joad, personaje interpretado por Henry Fonda en el filme:

Estaré en todas partes. Allá donde mires, donde se luche para que la gente pueda comer, allí estaré. Donde haya un policía golpeando a alguien, allí estaré. Estaré donde la gente grite cuando enloquezca. Estaré donde los niños rían porque tienen hambre y la sopa está preparada, y cuando la gente coma lo que cultive y viva en las casa que construya, allí estaré también.

Tom Joad pronuncia estas famosas palabras al término de la *Las uvas de la ira*, la noche en que se despide de su madre para iniciar su viaje individual, lejos de su familia. Hay en ellas un tono de compromiso social que contrasta, a primera vista, con el drama personal de Miles. Sin embargo, ambos perdedores comparten una misma rabia y un mismo anhelo mientras caminan por las carreteras de América (el propio título original del filme, *Sideways*,

es un juego de palabras): el deseo contrariado de llenar su vacío interior y dar un sentido a su propia existencia en un mundo que, de pronto, se ha vuelto incomprensible.

Payne subraya la frustración de personajes emplazados en su hogar que, en un momento dado de su vida, se muestran insatisfechos o frustrados –caso de Warren en *A propósito de Schmidt* (2002), Miles y Woody–, o se han vuelto ciegos a su propia infelicidad –Matt King en *Los descendientes* (2011)–. En todo caso, esta frustración supone un fracaso de sus proyectos, de su sueño americano particular. Surge entonces el viaje por el paisaje nacional como símbolo de ruptura y de catarsis. Bruce Dern, que encarna a Woody Grant en *Nebraska*, proporciona una interesante clave cuando revela que "el prototipo de Alexander Payne en la película era Henry Fonda en *Las uvas de la ira*, solo que con 75 u 80 años" (Rabin, 2013).

Tanto Faris y Dayton como Payne retratan en sus historias protagonistas que afrontan fracasos personales, familiares o profesionales: crisis, en definitiva, que pueden tener su origen en traumas individuales o en la inestabilidad social. En cualquier caso, la superación del fracaso comienza necesariamente dentro del aspecto metafísico del sueño americano señalado por Kimmage: la salida del individualismo y la permanente actitud de búsqueda.

Reitman, McCarthy y Clooney presentan a su vez dos héroes con resonancias caprianas, igualmente comprometidos con crisis que afectan a sus respectivas comunidades. En *Up in the air*, el triunfador Ryan Bingham se presentan más bien como un antihéroe, la versión inversa del perdedor George Bailey. Ryan es un viajero infatigable que ha encontrado su hogar viviendo de paso: encarna el arquetipo de aventurero en permanente desarraigo, mientras sobrevuela el país de aeropuerto en aeropuerto. Mientras George proporciona hogares a los habitantes humildes de Bedford Falls, Ryan viaja por toda la nación para arruinarlos.

Sin embargo, el personaje de Reitman describe en el filme una evolución desde la auto-complacencia del héroe errante, insensible ante el sufrimiento social ocasionado por la crisis, hasta la necesidad de arraigo en un hogar doméstico. Es decir: una evolución hacia el arquetipo *capriano*. Ray (1995) se refiere a la polaridad entre el triunfador individual y el perdedor inmolado por la comunidad, que se ajusta a la triple antítesis habitual en la narrativa norteamericana: aventura/domesticidad, triunfo mundanal/vida ordinaria, e individuo/comunidad (p. 186). *Up in the air* muestra el fracaso real del aventurero mundano individualista frente al fracaso aparente de sus víctimas, condenadas al paro o al desahucio, lo cual supone una apuesta por la dimensión espiritual del sueño americano: pese a todo, como reconocen los condenados al paro en el filme, ellos sí cuentan con el hogar que Ryan no tiene.

El arquetipo *capriano* del héroe local también se manifiesta en los filmes de Clooney y McCarthy *Buenas noches y buena suerte* y *Win win*. Regresaremos sobre ellos a propósito de la defensa de los derechos civiles y la importancia de la conciencia generacional, respectivamente.

4. El viaje y la frontera

Dentro de los imaginarios narrativos del sueño americano destacan el viaje y la frontera como lugares comunes de fundación doméstica y, al mismo tiempo, referentes de identidad nacional en una gesta al mismo tiempo individual y colectiva. En la memoria social norteamericana destacan los desplazamientos de colonos, pioneros y emigrantes a través del continente, bien para establecerse en límites hostiles o iniciar una nueva vida en un país de promisión. Dentro del sueño americano, el viaje se encuentra unido a los conceptos de progreso social y arraigo doméstico, ya propuestos en 1893 por Turner en su tesis sobre la frontera y actualizados posteriormente por Faragher (1999).

En su estudio sobre el mito del éxito en el cine, Levinson (2012) explica:

El infatigable espíritu estadounidense requiere movilidad perpetua y continuo mejoramiento. Conformismo equivale a complacencia. 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 (p. 34).

Tanto en literatura como en cine, las narrativas de la crisis han dedicado una atención especial al viaje como trama externa –caso de las *road movies*, por ejemplo– o como exploración interior: dos arquetipos recurrentes en los relatos de la generación *Indiewood*.

La epopeya de los Joad en su periplo hacia California introdujo en los años 40 un referente narrativo fílmico de la moderna refundación familiar y social, marcada por el drama del desarraigo. Como ya se ha comentado, en *Pequeña Miss Sunshine* Faris y Dayton se encargaron de reformular los lugares comunes introducidos por John Ford, reconocibles a través de una moderna travesía de pioneros que se abren paso en medio del desastre, en busca de la refundación familiar. Además, la idea de viaje como catarsis, progreso y nueva identidad son temas también tratados por Payne, McCarthy y Reitman.

En efecto, todos los protagonistas de Alexander Payne se ven impulsados a realizar un viaje que coincide con un momento crítico de su existencia. Como explica Echart, el director "examina en sus películas a gente corriente que lleva vidas de desesperación silenciosa, personajes que, bajo la sombra del fracaso, buscan como pueden sentido y relevancia para su existencia" (2013: 170). Este es el conflicto interno común a Schmidt, Miles, Matt, Woody y David en *A propósito de Schmidt*, *Entre copas*, *Los descendientes* y *Nebraska*, todos ellos habitantes de un hogar desestabilizado por diferentes motivos: viudedad, divorcio, soledad, jubilación o inmadurez.

Para todos ellos, el fracaso de proyectos vitales o un balance negativo en el ocaso de sus vidas termina por arrojarles a un periplo por la geografía del país, de manera que el viaje supone también una proyección de los personajes sobre la historia y las gentes de Estados Unidos. Schmidt viaja desde Nebraska a Colorado en su autocaravana y, en un momento dado, se detiene a visitar el museo de la Pioneer Village; Miles recorre junto a Jack los viñedos californianos, donde trabajaron miles de emigrantes durante la Gran Depresión; Matt, descendiente de los reyes de Hawái, sobrevuela las islas en compañía de sus hijas; Woody y David conducen desde Montana hasta Nebraska y visitan el hogar infantil del primero, mientras atraviesan un paisaje fotografiado en blanco y negro que introduce el relato en el imaginario visual de las granjas del New Deal.

Payne y la pareja Faris y Dayton emplean la *road movie*, género nacional asociado con el progreso, la auto-realización y la renovación, a menudo protagonizado por personajes inadaptados o proscritos, ya sea en sentido real o alegórico. Reitman y McCarthy también construyen sus historias sobre viajes, aunque los guiones no se ajusten a las claves narrativas de este género específico. Este es el caso de Ryan Bingham en *Up in the air*, capaz de abarcar la geografía nacional en un periplo continuo.

Por su parte, McCarthy presenta dos protagonistas viajeros en *Vías cruzadas* y *The Visitor*. El primero de ellos, Finbar McBride, un apasionado de los trenes eléctricos, marcha a un pueblo de Nueva Jersey para aposentarse en una estación ferroviaria abandonada. El complejo de fracasado irremisible le acompaña de continuo, pues Finbar es un hombre enano y experimenta a diario el rechazo o la reticencia en el trato social. Como jefe de una estación definitivamente fuera de servicio, el protagonista de McCarthy no espera la llegada de ningún tren en su propia vida: la ausencia de proyectos y su establecimiento en un hogar insólito, más bien propio de un ermitaño, inhabilitan la realización de cualquier cosa que se parezca a un sueño americano. Sin embargo, este aventurero individualista iniciará la construcción de su auténtico hogar cuando consiga abrirse a su nueva comunidad.

Walter, el profesor de Yale protagonista de *The Visitor*, presenta un perfil solitario similar al de Finbar. En este otro filme, McCarthy expande el entorno del personaje desde la comunidad local a la comunidad nacional, pues la apertura del profesor universitario se produce en este caso hacia el mundo de los emigrantes en la Nueva York posterior al 11-S. Esta vez, el viajante es un extranjero: Tarek, un joven músico sirio que sobrevive como ilegal y que Walter acoge en su apartamento. Tras su detención y confinamiento, el profesor inicia una lucha en los tribunales para obtener la liberación del joven, batalla que pone de relieve las restricciones de acceso al país como resultado de las medidas de la Ley Patriótica. La historia de Tarek también extiende el ámbito del hogar doméstico hacia el hogar nacional, permitiendo así una reflexión sobre las posibilidades de los emigrantes para alcanzar el sueño americano en las circunstancias del nuevo siglo, en especial para los de origen árabe.

Si en *Las uvas de la ira* Ford denunciaba las barreras interiores durante la Gran Depresión, McCarthy señala el miedo al otro y el blindaje de las fronteras exteriores en la América de la guerra contra el terror. En cualquier caso, el concepto *frontera* queda desvinculado en *The Visitor* de claves como progreso social y arraigo doméstico, para convertirse en barrera y, de este modo, alejarse de las tesis de Turner y Faragher.

5. Derechos civiles y emociones humanas

El espíritu reivindicativo de la generación *Indiewood* también se hacen patente a través de argumentos abiertamente políticos. En concreto, a partir de 2005 George Clooney y Robert Redford contribuyeron con algunas de sus producciones independientes a la toma de conciencia sobre las lesiones contra los derechos civiles, los abusos del poder o la corrupción pública, síntomas evidentes de una América en crisis: el primero, con los filmes *Buenas noches y buena suerte* (2005) y *Los idus de marzo* (2011); el segundo, con *Leones por corderos* (2007) y *La conspiración* (2010).

Dentro del grupo de realizadores analizado, las producciones promovidas por Clooney y Redford destacan por su contundencia a la hora de denunciar la erosión de derechos civiles ocasionada por la llamada *Ley Patriótica*: un conjunto de medidas excepcionales impulsadas en octubre de 2001 por la administración de George W. Bush para evitar un nuevo 11-S, basadas en un recorte de libertades en pro de mayor seguridad nacional. Tras su aprobación, la Asociación Nacional de Derechos Civiles denunció las posibles lesiones derivadas contra ciudadanos extranjeros y nacionales: “La legislación incluye cláusulas que pueden permitir el maltrato de inmigrantes, la supresión de la crítica y de la investigación, y la vigilancia de ciudadanos absolutamente inocentes” (ACLU, 2011).

Ambos directores acuden a un relato contemporáneo y a la recreación de un suceso histórico para, de igual modo, señalar una lesión de libertades ciudadanas. Clooney se remontó a la caza de brujas de los años 50 en *Buenas noches y buena suerte*, y posteriormente se regresó al presente para rodar *Los idus de marzo*, un guion sobre la campaña electoral de un candidato demócrata. Redford, por su parte, relató un triple argumento sobre la guerra de Irak en *Leones por corderos* y, tres años más tarde, se trasladó hasta el proceso por el asesinato de Lincoln en *La conspiración*.

En *Buenas noches y buena suerte*, Clooney relata el pulso de la CBS mantenido en 1953 contra el senador Joseph McCarthy, promotor del Comité de Actividades Antiamericanas, por sus métodos agresivos durante la investigación emprendida por el Congreso para detectar infiltraciones comunistas en las estructuras civiles. En el guion se destaca la firmeza del periodista Edward R. Murrow –presentador del programa aludido en el título de la película– a la hora de denunciar abusos cometidos durante las investigaciones, como la negación de la presunción de inocencia y las presiones políticas sobre la prensa. Como se ha mencionado, la dimensión épica del personaje recuerda al arquetipo *capriano* de héroe local encarnado en protagonistas de títulos como *Juan Nadie* (1940) y *Caballero sin espada* (1939),

ambos enfrentados con su sola voz a las injusticias sociales o al propio poder político en Washington.

Según Sandhu, *Buenas noches y buena suerte* resulta atrevido por el modo de apelar a un mayor compromiso de los medios en cuestiones sociales, más allá de la timidez y banalidad del periodismo popular durante los primeros años del siglo (2006). Clooney rescata en el filme un icono histórico de la libertad de prensa, procedente de uno de los momentos más oscuros de las relaciones entre poder político y poder mediático, con objeto de despertar la audacia del periodismo de denuncia en un momento crítico. En 2005, durante el Festival de Cine de Nueva York, el director aseguraba que se estaba "perdiendo el verdadero periodismo incisivo", y justificaba de este modo la oportunidad de *Buenas noches y buena suerte*: "Pensé que éste era un buen momento para subrayar que se está usando el miedo para sofocar el debate político" (Brooks, 2005).

Dos años más tarde, en 2007, Robert Redford dirigía *Leones por corderos*. Por entonces, George W. Bush se encontraba en su segundo mandato y la guerra de Irak iniciada en 2003 se revelaba como una solución ineficaz y costosa en vidas y recursos. La opinión pública comenzaba a valorar negativamente la gestión presidencial (The Pew Research Center, 2008), y en el filme se refleja este contexto crítico mediante una trama de tres líneas argumentales: la conversación de un profesor de universidad californiano con uno de sus mejores alumnos, la entrevista entre una veterana periodista política y un senador con aspiraciones presidenciales, y la misión de dos soldados norteamericanos en Afganistán.

A lo largo del guion, Redford destaca el papel de políticos, periodistas y educadores en la construcción de la sociedad futura, sin perder de vista que el presente corresponde a un país en guerra. Como el filme de Clooney, el guion de *Leones por corderos* muestra la tensión entre prensa y poder, dos fuerzas sociales que han perdido de vista la ciudadanía a la que sirven: la primera, por el olvido de su misión de control del gobierno, y la segunda, por la toma de decisiones en términos exclusivamente globales. Entre tanto, el personaje del profesor intenta llamar la atención del alumno sobre las posibilidades de sus talentos, mientras le cuenta la historia de dos de sus mejores estudiantes: dos soldados que se encuentran en peligro durante una misión, como resultado de la nueva política de guerra que el senador intenta explicar a la periodista, a modo de cebo para sus intereses.

En sus respectivas películas, Clooney y Redford realizan una apelación a la prensa y a los políticos en favor del compromiso ético que han asumido con el pueblo, bien como ciudadanos, espectadores, estudiantes o soldados. Los dos actores-directores se encuentran en la misma línea que Payne (2014) cuando, en uno de los párrafos finales de su "Declaration of Independents", resalta la importancia del cine a la hora de denunciar la crisis generacional e institucional del momento, mientras pone en el mismo plano política y emociones humanas:

Retratar gente auténtica con problemas auténticos, alegrías auténticas, lágrimas auténticas, todo ello servirá como una fuerza política positiva, una fuerza para confortar y posiblemente para lograr un cambio. Con toda la inhumanidad impuesta por gobiernos, terroristas y corporaciones, hacer una película puramente humana es hoy día un acto político. Hacer una película sobre gente privada de derechos civiles es un acto político. Hacer una película sobre el amor es un acto político. Hacer una película sobre una sola emoción humana es hoy día un acto político.

La crítica de los dos actores-directores no se limitó a la gestión del doble mandato de George W. Bush. Tras la llegada al poder de Barack Obama, Redford y Clooney estrenaron dos producciones independientes donde el tono de denuncia social aumentó aún más respecto a las dos películas mencionadas. En 2010, Robert Redford produjo *La conspiración* para recrear el proceso contra Mary Surratt, ejecutada en 1865 por su supuesta colaboración en el asesinato de Abraham Lincoln. Un año más tarde, George Clooney reapareció con *Los*

idus de marzo, una ficción sobre la campaña para las elecciones primarias de un candidato demócrata, Mike Morris, cuyo discurso y estilo se inspiraban abiertamente en los de Barack Obama.

La conspiración se estrenó en la misma semana en que el presidente anunció que, en contra de su opinión inicial, cinco acusados por delitos de terrorismo serían juzgados por un tribunal militar y no por un jurado de Nueva York. De ese modo, Obama incumplía una de las promesas más difundidas en su carrera electoral: el cierre del centro de detención de Guantánamo y el cese de los juicios militares contra ciudadanos civiles. El guion del filme retomaba precisamente un proceso militar contra civiles –Surratt y cuatro conspiradores–, y reflexionaba sobre la lesión de derechos como la presunción de inocencia y la necesidad de un juicio justo, al tiempo que denunciaba el mantenimiento en prisión de "combatientes ilegales enemigos" en situación de detención indefinida. Durante una entrevista, Redford no ocultaba la referencia alegórica de *La conspiración* a la permanencia de las medidas legales extraordinarias tomadas tras el 11-S. "Los paralelismos están ahí, son obvios, pero no me corresponde a mí señalarlos (...) ¿Cómo no reconocer Guantánamo, o la Ley Patriótica, o el *habeas corpus* amenazado?" (Ebert, 2011).

En *Los idus de marzo*, George Clooney relataba una fábula electoral en la que Mike Morris, un gobernador demócrata presentado como la esperanza del cambio regenerador, resulta ser una decepción. En el filme, uno de sus jóvenes dirigentes de campaña descubre que Morris ha causado indirectamente el suicidio de una voluntaria a la que previamente había seducido. El guion resultaba tan cínico a ojos del propio Clooney que, de acuerdo con el guionista Grant Heslov, decidió retrasar su rodaje debido al momento político en que se encontraban: Obama acababa de vencer a McCain en las elecciones de 2008, y no deseaban empañar la victoria demócrata ni las esperanzas depositadas en ella (Horn, 2011). Sin embargo, dos años más tarde encontraron una coyuntura más favorable con motivo de las elecciones para renovar la Cámara de Representantes, en pleno debate en torno a la sanidad universal. Las referencias alegóricas a Obama en *Los idus de marzo*, tanto de discurso como de imagen, suponen un mensaje contundente a la clase política, a la que se exigía un compromiso ético y una implicación mayor en la regeneración de las libertades básicas.

6. Sueño americano y conciencia generacional

Otra característica propia de los directores acogidos a la fórmula *Indiewood* consiste en un interés común en el tipo de legado cultural, económico y social transmitido a las siguientes generaciones. La conciencia generacional y la idea de herencia constituyen temas habituales en las narrativas de la crisis, también presentes en los directores de los años 30 y 40 que reflejaron la preocupación social a través del su cine².

La mayoría de los directores independientes del nuevo milenio pertenece a la denominada *Generación X*: integrada por nacidos entre los 60 y principios de los 80, marcada por el impacto de la economía neoliberal, y estigmatizada en los medios como aquella que no superará a la de sus padres en prosperidad. Las dificultades para ahorrar o encontrar trabajos decentes son también algunos signos de una generación afectada por la inestabilidad familiar, reflejada en el alto número de divorcios, de madres solteras con trabajos precarios y la proliferación de los denominados *latchkey children*³. Ortner explica en su análisis sobre el cine independiente del nuevo siglo que, como resultado de todo ello, los nacidos en este período concreto "se representan a sí mismos en sus escritos, en su música

² Entre ellos, Ford y Capra: podemos pensar en las tres generaciones de la familia Joad, dispuestas a afrontar un nuevo arraigo en tierra extraña, o en la preocupación de George Bailey en *¡Qué bello es vivir!* (1946) por el futuro de las familias de Bedford Falls, continuamente amenazadas por el desahucio.

³ Concepto sociológico acuñado en Estados Unidos durante la segunda guerra mundial para referirse a los niños entre 5 y 13 años que, al regresar a casa tras el horario escolar, encuentran un hogar vacío.

y en su cine como indignados y frustrados, dañados, deprimidos o en rechazo permanente, cínicamente desarraigados del mundo y con un negro sentido del humor” (Ortner, 2013: 21).

Los directores de la corriente *Indiewood* examinada aquí participan de esta frustración señalada por Ortner y también expresada por Payne en su "Declaration of Independents". Sin embargo, el tono común de sus guiones resulta esperanzador y constructivo cuando analizan el papel social de las generaciones previas y enfatizan la responsabilidad ante las venideras, tal como hacen Faris y Dayton, Payne, Reitman o McCarthy en títulos como *Pequeña Miss Sunshine*, *Juno*, *Win win*, *Nebraska* y *Los descendientes*, por mencionar los ejemplos más sobresalientes. La cuestión generacional planteada por los directores estudiados aquí sintoniza con la opinión del norteamericano medio tras la crisis de 2008. Según una encuesta realizada por Lake Research entre trabajadores de todo el país en mayo de 2009, el 65 por ciento de los encuestados aseguraba que sería más duro para la siguiente generación alcanzar el sueño americano, frente a un 18 por ciento que lo consideraba igual de difícil, y un 12 por ciento que lo consideraba más fácil (Lake Research Partners, 2009).

En *Pequeña Miss Sunshine*, Faris y Dayton recriminan con dureza el apoyo de la educación sobre valores equivocados o superficiales. Así se pone de relieve durante el desenlace, cuando los Hoover llegan al hotel donde tendrá lugar el concurso de belleza infantil. Es entonces cuando se pone manifiesto el espíritu patético de una competición revestida de patriotismo extravagante, donde pugnan niñas llegadas de todo el país, obligadas por sus padres y los organizadores del evento a comportarse como reinas de la belleza en miniatura. La lucha por el éxito, simbolizada en la competición, queda así limitada al triunfo de la imagen y de la apariencia, mientras las personas –las niñas, en este caso– son reducidas a objetos.

La presencia de tres generaciones a bordo de la vieja Volkswagen centra todo el interés del relato en la fragilidad vital de los tres adultos –Richard y Sheryl Hoover, más el tío Frank–, estigmatizados por las amenazas de bancarrota, divorcio y suicidio ante un adolescente y una niña –Dwayne y Olive–. Sin embargo, la familia disfuncional toma conciencia finalmente, ante el patetismo del concurso, del valor fundamental que precede a cualquier herencia o educación: el apoyo familiar de los adultos sobre los más jóvenes como garantía del verdadero éxito. La consideración que Faris y Dayton realizan en su filme, producido en 2006, responde a la tendencia social que prima el componente espiritual del sueño americano sobre el material, según el mencionado estudio de Hanson y Zogby.

En otro filme de Fox Searchlight, *Juno*, Reitman plantea el caso de una adolescente que opta por dar a luz a su hijo, confiada en la pareja que se ha comprometido a hacerse cargo del niño. La protagonista se apoya en una supuesta preparación de Vanessa y Mark, que no pueden tener hijos pero gozan de una posición social que atrae a Juno como garantía de su decisión. Sin embargo, la confianza de la joven se viene abajo cuando Mark, abrumado por la responsabilidad, decide retirarse del pacto y deja sola a su esposa ante el compromiso. El guion de Diablo Cody plantea la fragilidad del puente entre las dos generaciones, en especial cuando los adultos se retratan como adolescentes. En teoría, la generación más joven asume que la precedente se encuentra mejor capacitada a la hora de abordar los problemas humanos y sociales del futuro. Sin embargo, *Juno* subraya que cuestiones como madurez y compromiso no son patrimonio de los adultos, mucho menos de una Generación X culturalmente más cercana a la juvenil. En especial, Reitman destaca a través del personaje de Mark el síndrome de la eterna adolescencia, arquetipo que también trata en el filme *Young Adult* (2011).

Paternidad y maternidad, educación y formación en los valores son también las claves de la tensión generacional que McCarthy refleja en *Win win*. En este filme, el director muestra una visión explícita del sueño americano como la comprobación de un futuro seguro para los hijos. En este caso, el guion se centra en la preocupación de Mike Flaherty, abogado y padre de familia, ante el destino incierto de su hogar azotado por la crisis. En esta

comedia, el director afronta los problemas de la recesión sobre un doble contexto macroeconómico y doméstico y, como sucede en los otros filmes mencionados, se señala el fortalecimiento familiar como clave para superar la crisis a nivel nacional. En referencia a la escena final de *Win win*, que muestra a la hija pequeña de Mike jugando con su hermano adoptivo y un amigo, McCarthy asegura que

El verdadero éxito trata más bien sobre el verdadero sueño americano: tres chicos sobre el césped jugando al croquet, y eso es todo. Para mucha gente en la vida, eso es una victoria. Ver a tus propios hijos tendidos, jugando seguros y disfrutando, consciente de que tienen un futuro. ¿Qué hay mejor que eso? Para mí, ese es un momento tranquilo en la película y parece intrascendente, pero es la gran victoria (Goldsmith, 2011: 19).

Para Alexander Payne, la conciencia generacional trasciende el vínculo entre padres e hijos para extenderlo a una verdadera herencia social, sustrato del *American Dream*. En *Nebraska*, el director revisita la generación del *New Deal* a través de la mirada de un hijo hacia su padre senil. Al comienzo del filme, David Grant dirige hacia su padre sentimientos de incomprensión e indignación durante la primera parte de su viaje hacia Nebraska. Sin embargo, a medida que atraviesa la América rural y conoce la tierra de sus antepasados, el hijo cede en su postura para manifestar identificación –ambos son, en realidad, dos fracasados– y agradecimiento. Ciertamente, el homenaje final de David hacia su padre podría también extenderse a toda la generación de Woody, implicada en el desarrollo de una comunidad rural pese al hambre, la enfermedad y la mortalidad infantil sufridos durante los años 40.

En *Los descendientes*, Payne pone el foco en el personaje paterno para abordar el tema de la conciencia generacional. El guion presenta a un padre familia, Matt King, ante un doble reto familiar y social: la lucha por la recomposición de su hogar, convulso tras el coma irreversible de su esposa, y la responsabilidad ante el destino de sus tierras, un verdadero paraíso virgen de Hawái que puede terminar convertido en un complejo turístico. La decisión final de Matt de no vender el terreno se ajusta al viejo proverbio nativo americano, al que parece referirse el título: "No heredamos la tierra de nuestros padres, la tomamos prestada de nuestros descendientes". Al mismo tiempo, la muerte de su esposa le impulsa a retomar su deber como padre, descuidado en los últimos años. Payne une las dos dimensiones del arquetipo doméstico –familiar y social– para construir el conflicto interior del protagonista, obligado a asumir un doble compromiso como padre y como ciudadano ante sus descendientes próximos –sus hijos– y remotos –las nuevas generaciones de ciudadanos–. Ambas dimensiones resultan indisociables en el guion, en coherencia con el mencionado artículo de *Variety* donde Payne reivindicaba las historias sobre "gente auténtica con problemas auténticos" para cohesionar la fuerza política positiva que proporcione un cambio social.

Los descendientes concluye con una escena que sintetiza todo el aprendizaje del protagonista. King se sienta junto a sus hijas para ver en el televisor un documental sobre el pingüino emperador de la Antártida. Legaspi (2012) recuerda los sacrificios que realizan los adultos de esta especie para proteger su continuidad:

Para garantizar la supervivencia de la especie, los padres deben soportar extremas privaciones con objeto de proteger a sus crías, una vez que la madre se ha marchado. Protegen y empollan con sus cuerpos a los más pequeños durante meses, mientras permanecen en el mismo lugar y renuncian a su propia comida y sustento. Al término del filme, King, descendiente de los emperadores, ha aprendido el camino de los pingüinos (p. 20).

Referencias

- American Civil Liberties Union (2001, October 25). ACLU Responds to Senate Passage of Anti-Terrorism Bill, Ashcroft Speech. Promises to Monitor Implementation of Sweeping New Powers. Retrieved from <http://www.aclu.org/natsec/gen/12464prs20011025.html>
- Boggs, C., Pollard, T. (2003). *A World in Chaos. Social Crisis and the Rise of Postmodern Cinema*. Lanham MD: Rowmand & Littlefield.
- Brooks, B. (2005, September 22). Clooney speaks out about journalism and filmmaking as NYFF opens. *Indiwire*. Retrieved from http://www.indiewire.com/article/clooney_speaks_out_about_journalism_and_filmmaking_as_nyff_opens
- Ebert, R. (2011, April 5). The Military court that tried a conspirator. *Interviews*. Retrieved from <http://www.rogerebert.com/interviews/the-military-court-that-tried-a-conspirator>
- Echart, P. (2014). En busca de armonía: un acercamiento a los personajes de Alexander Payne a través del cortometraje *14e Arrondissement*. In R. Gutiérrez Delgado (Ed.), *Poéticas de la persona* (pp. 170-180). Salamanca: Comunicación Social.
- Goldsmith, J. (2007). Road Trippin'. Michael Arndt's Path to Little Miss Sunshine. *Creative Screenwriting*, January-February, 67-70.
- Goldsmith, J. (2011). Constructing a Win Win. *Creative Screenwriting*, March-April, 14-19.
- Gross, L. (2013). An American Dream. Alexander Payne Rises to New Heights with Nebraska. A Cinematic Ballad of Loss and Comic Indignity. *Filmcomment*, September-October, 26-28.
- Hanson, S., White, J. (Eds.) (2011). *The American Dream in the 21st Century*. Philadelphia: Temple University Press.
- Hanson, S., Zogby, J. (2010). The Polls - Trends. Attitudes About the American Dream. *Public Opinion Quarterly* 74(3) 570-584.
- Horn, J. (2011, September 4). The Team: George Clooney and Grant Heslov. *Los Angeles Times*. Retrieved from <http://articles.latimes.com/2011/sep/04/entertainment/la-ca-sneaks-ides-20110904>
- Kimmage, M. (2011). The Politics of the American Dream, 1980 to 2008. In S. Hanson, J. White (Eds.), *The American Dream in the 21st Century* (pp. 27-40). Philadelphia: Temple University Press.
- Lake Research Partners (2009, May 18). Change to Win. Retrieved from http://changetowin.org/sites/default/files/topline_pub_CTW_AmericanDream_Spring09_F_060109.pdf
- Legaspi, M. (2012, May). Payne's Book of Job. *First Things*, 223. Retrieved from <http://www.firstthings.com/article/2012/05/paynes-books-of-job>
- Levinson, J. (2012). *The American Success Myth on Film*. New York: Palgrave Macmillan.
- Ortner, Sherry B. (2013). *Not Hollywood. Independent Film at the Twilight of the American Dream*. Durham NC: Duke University Press.
- Payne, A. (2004, September 7). Declaration of Independents. *Variety*. First Person. Retrieved from <http://variety.com/2004/scene/markets-festivals/declaration-of-independents-1117910104/>
- Rabin, N. (2013, November 12). Bruce Dern on the Challenges of Nebraska. *The Dissolve*. Features. Retrieved from <http://thedissolve.com/features/interview/267-bruce-dern-on-the-challenges-of-nebraska/>

- Ray, R. (1995). *A Certain Tendency of Hollywood Cinema 1930-1980*. Princeton: Princeton University Press.
- Ross, S. (2002). *Movies and American Society*. Oxford: Blackwell.
- Sandhu, S. (2006, February 17). When television took a stand. *The Telegraph*. Retrieved from <http://www.telegraph.co.uk/culture/film/3650203/When-television-took-a-stand.html>
- Selcer, R. (1990). Home Sweet Movies. *Journal of Popular Film and Television* 18(2), 52-63.
- The Pew Research Center (2008, December 18). Reviewing the Bush Years and the Public's Final Verdict. Bush and Public Opinion. Retrieved from <http://people-press.org/2008/12/18/bush-and-public-opinion>
- Turner, F., Faragher, J. (1999). *Rereading Frederick Jackson Turner: "The Significance of the Frontier in American History" and Other Essays*. New Haven: Yale University Press.