

# **MITO Y MASCULINIDAD EN LA ODISEA ESPACIAL: FIGURACIONES DEL ASTRONAUTA EN EL CINE (1968-2019)**

Pol Torres Criado

Tutor: Dr. Francesc Xavier Pérez Torío

Curso: 2019/2020

Máster en Estudios de Cine y Audiovisual Contemporáneos

Departamento de Comunicación - Universitat Pompeu Fabra

Barcelona, septiembre 2020

## **Abstract**

Esta investigación recoge un recorrido visual y figurativo a partir de las diferentes representaciones que ha tenido el héroe astronáutico a lo largo de medio siglo de historia cinematográfica. Con la imagen nuclear de *2001. A Space Odyssey* como referente capital, se pretende analizar la figura cultural y masculina del astronauta en relación con su iconografía mítica y su horizonte de expectativas. En la primera parte del estudio, y tomando como referencia el régimen de las imágenes establecido por Gilbert Durand, propongo la distinción entre la visión hegemónica del astronauta en su vertiente de acción *diurna* –basado en la teoría *nietzscheana* del *Superhombre* y la voluntad de poder- y el desarrollo de la figura narcisista del *astronauta nocturno*, vinculado a un imaginario cristiano del duelo, la expiación y la revelación epifánica. Como último punto, planteo la reproducción de un nuevo modelo de *héroe solarístico*, de halo trágico e inercia introspectiva, resultado de la crisis emocional del hombre y del colapso discursivo de un género, la odisea espacial, disonante con el clima sociocultural de la contemporaneidad.

## **Keywords**

Masculinity, cinema, gender, myth, astronaut, hero, space odyssey, men

# Índice de contenidos

1. INTRODUCCIÓN.....	5
1.1. Metodología.....	9
PRIMERA PARTE	
<b>2. Mitología y masculinidad en el imaginario astronáutico.....</b>	<b>11</b>
2.1. El astronauta Mercury como tótem cultural.....	11
2.2. El horizonte de expectativas astronáutico: <i>Lo que hay que tener</i> .....	16
SEGUNDA PARTE	
<b>3. Representación del modelo clásico de masculinidad en la aventura espacial.....</b>	<b>21</b>
3.1. La construcción del mito en <i>2001. A Space Odyssey</i> .....	21
3.2. Pulsión homosocial y masculinidad hegemónica en el espacio.....	27
3.3. <i>Interstellar</i> , el <i>Star-Man</i> y el héroe mítico en la contemporaneidad.....	36
TERCERA PARTE	
<b>4. El héroe astronáutico hacia una nueva poética de la nocturnidad .....</b>	<b>42</b>
4.1. <i>Dark Star</i> y la sensibilidad masculina como imaginario satírico.....	42
4.2. La construcción de la nocturnidad en la odisea espacial.....	49
4.2.1. El astronauta nocturno.....	50
4.2.2. Revelación epifánica.....	53
4.2.3. Masculinidad, mito y religión.....	58
CUARTA PARTE	
<b>5. La crisis del héroe o la recuperación de una masculinidad solarística .....</b>	<b>61</b>
5.1. Presencia y ausencia de la figura paterna.....	62
5.2. La odisea de la huida y la herida permanente.....	70
5.3. El astronauta como estigma de lo masculino.....	75

6. CONCLUSIONES.....	80
7. REFERENCIAS.....	82
7.1. BIBLIOGRAFIA.....	82
7.2. FILMOGRAFÍA.....	85
8. ANEXO I: OBRAS PICTÓRICAS.....	87

# 1. Introducción

La presente investigación no debe ser entendida como un acercamiento monográfico a la figura cinematográfica del astronauta, sino que, partiendo de la imaginería cultural del medio, y focalizando la atención en su condición tanto de hombre como de héroe, plantea identificar y analizar la construcción de un imaginario varonil específico, vinculado especialmente a las expectativas culturales, los roles de género y la mitología heroica. El precepto sobre el que pivota dicha investigación, por ende, es la concepción del astronauta como figura mitológica, capaz de aglutinar por sí misma un imaginario sociocultural único, masivo y prácticamente inalterable. Desde la creación del programa espacial Apolo hasta su prolífica presencia en la cultura popular, la figura del astronauta, derivada de la estampa mítica del piloto de pruebas, nació y creció en paralelo a una atención mediática y una maquinaria publicitaria insólita, convirtiendo un navegante del espacio en un símbolo de lo extraordinario y un referente de qué significa ser un hombre.

Los estudios de género, en especial los relativos a la mujer y al colectivo LGBT, viven hoy el que seguramente sea su mejor momento histórico en cuanto a volumen de publicaciones y aceptación social. El surgimiento de lo que algunos autores llaman cuarta ola feminista –la cual abarca la defensa de un conjunto heterogéneo de derechos sociales y minorías-, junto con la definición paulatina de teorías post-modernistas de género –basadas en cuestiones relativas a la identidad, la sexualidad y el esencialismo-, ha sido el caldo de cultivo de nuevos y multidisciplinarios estudios en campos como la literatura, el lenguaje, ciencias políticas, antropología, medios de comunicación, sociología o cine.

Mucho de esos estudios de género, en su mayoría los relativos a *women's studies* o estudios feministas, han servido, paradójicamente, para poner en cuestión las relaciones entre hombres y mujeres, los roles de género y, de forma transversal, la toma de conciencia masculina de su propia identidad. Dicho de una forma más pragmática, muchos varones se han dado cuenta de que, citando a Simone de Beauvoir, los hombres, al igual que las mujeres, no nacemos, sino que *nos hacemos*. Poco a poco, amparados por un *zeitgeist* cimentado en la teoría crítica, los hombres han abandonado y abandonan hoy el privilegio y el *statu quo* para definir y potenciar un marco teórico con el que construir un movimiento político y social no desde la emancipación, sino la reflexión autocrítica.

El origen de lo que posteriormente se conocería como estudios del hombre o *men's studies* suele situarse en la investigación que los sociólogos noruegos Erik Gronseth y Per Olav

Tiller realizaron a mediados del siglo pasado sobre la ausencia del padre en las familias de tradición marinera y el impacto de este fenómeno en la personalidad de su descendencia<sup>1</sup>. En este estudio pionero se trabajaba ya con la idea que la masculinidad se construía y moldeaba a partir de referentes específicos, en este caso la figura paterna. Sin embargo, no fue sino a partir de la década de los setenta en EEUU cuando, en paralelo al auge de la segunda ola feminista, el movimiento de liberación de los hombres –o la eclosión de un masculinismo contestatario- generó un interés renovado por el estudio de la construcción masculina de la identidad y la relación de los hombres con el género.

Si bien los primeros estudios de la masculinidad -publicados en las décadas de los setenta y ochenta del siglo XX- surgieron de los ámbitos de la psicología y la sociología, durante los noventa se hizo hincapié en las (re)presentaciones sociales y culturales de ésta. Fue durante la primera mitad de la década cuando la teórica feminista Teresa de Lauretis (1992) habló de la masculinidad como “constructo cultural” o la socióloga Raweyn Connel desarrolló el concepto de ‘masculinidad hegemónica’ (*Masculinidades*, 1995). Numerosos estudios partieron (y parten, como esta investigación) de la premisa por la cual el género es representación y la representación del género es una construcción.

A la hora de investigar sobre la masculinidad es imprescindible hacerlo desde los referentes, desde la citada figura del padre hasta la (re)presentación del héroe en nuestra cultura. Este último, en tanto que uno de los tótems de la historia universal, ha sido objeto de infinidad de estudios y análisis que abarcan múltiples ámbitos de la cultura –mitología, literatura, cine- y perspectivas teóricas, desde aquellas que analizan sus acciones o etapas de la trama –Joseph Campbell, Northrop Frye- hasta los teóricos que lo estudian en función de su componente psicológico y modelo de comportamiento.

La figura del héroe ha ido evolucionando de lo mítico a lo ordinario, y uno de los medios que mejor lo ha representado es el cine. La historia del cine es también la historia de la visualización del héroe, que, como proponen Xavier Pérez y Núria Bou en *El tiempo del héroe* (2000), ha ido cambiando desde el modelo acrobático hasta el héroe de acción digital, pasando por el hombre melancólico, el adolescente sensible o el tipo duro. Una figura y un imaginario, en definitiva, convertidos en uno de los mejores termómetros con el que medir el clima cultural de una sociedad y sus modelos de representación.

---

<sup>1</sup> GRONSETH, E., & TILLER, P. O. (1957).

Si entendemos al astronauta como un *héroe de la humanidad* –proyectado mediáticamente de forma masiva-, y un héroe es en sí mismo un modelo de representación masculino capital en nuestra tradición cultural (y la historia del cine en particular), es lógico pensar en el primero como un referente esencial en la construcción de una masculinidad hegemónica. Sin embargo, el trinomio héroe-astronauta-masculinidad no es un objeto de estudio especialmente fecundo en el campo académico, aunque la relación entre cosmonauta e iconografía cultural sí ha dado pie a una sólida línea investigativa.

Es tal el impacto cultural del astronauta que desde revistas académicas pertenecientes al campo de la astronomía se ha publicado estudios relevantes sobre el tema. En *Journal for the History of Astronomy*, Slava Girovitch realizó un recorrido histórico del imaginario cultural del astronauta en diferentes medios, desde la literatura hasta el audiovisual (*Cultural Images of Humans in Space*, 2017); de forma similar, y bajo el paraguas de la *International Academy of Astronautics* canadiense, Roger Launius analizó el efecto e influencia de la mitología iconográfica del astronauta del programa Apolo en la cultura norteamericana (*Heroes in a Vacuum: The Apollo Astronaut as Cultural Icon*, 2005).

Aunque existen trabajos que han ahondado específicamente en la relación entre astronauta y masculinidad<sup>2</sup>, quizá el autor más relevante en este campo sea Darío Llinares. Partiendo del trabajo seminal con el imaginario cultural del astronauta descrito por el periodista Tom Wolfe (*The Right Stuff*, 1979), Llinares aborda su figura idealizada desde el pensamiento mitológico, ideológico e identitario (*Contesting the Astronaut as Masculine Ideal: Narratives of Myth in Tom Wolfe's 'The Right Stuff'*, 2008). Esta línea de investigación ha llevado a Llinares a analizar las representaciones culturales del astronauta, sus procesos discursivos, la naturalización de una hegemonía de género y la construcción de una mitología intersexual relacionada con los valores ideológicos estadounidenses y la virilidad heroica (*The Astronaut: Cultural Mythology and Idealised Masculinity*, 2011). Varias de las bases teórico-metodológicas del trabajo de Llinares, aplicadas al terreno de la imagen fílmica, son compartidas total o parcialmente por esta investigación. Sin embargo, hoy la visión del astronauta como un tótem inmutable (basado en Apolo y Wolfe) es percibida como un estudio valioso, pero incompleto.

---

<sup>2</sup> El más relevante quizá sea, paradójicamente, el de Alan Meyer, quien investiga sobre la figura del piloto de pruebas (germen figurativo del astronauta) post-IIIGM. Referencia: MEYER, A. (2016). *Weekend pilots: Technology, masculinity, and private aviation in postwar America*. JHU Press.

Esta investigación propone superar, desde el análisis de las imágenes, el marco simbólico e iconográfico que ha marcado la perspectiva cultural del astronauta y los estudios académicos derivados de éste. De esta forma, y desde el marco de referencia que establece el imaginario de *2001. A Space Odyssey* (Stanley Kubrick, 1968), planteo dividir la representación del héroe-astronauta, influida y moldeada por décadas de cambios sociales e innovación fílmica y artística, en tres capas superpuestas que representan tres discursos diferentes sobre la sensibilidad masculina y la representación del hombre del futuro<sup>3</sup>.

La hipótesis general de la investigación se construye a partir del trazado sobre un recorrido estratificado y secuencial, vinculado al régimen de las imágenes establecido por Gilbert Durand (2004), que abarca desde el modelo hegemónico del astronauta hasta la recuperación y establecimiento de una masculinidad alejada de los postulados tradicionales e influenciada, en mayor o menor medida, en el retrato personal que el cineasta Andréi Tarkovski imprimió a su particular estampa del héroe espacial (*Solaris*, 1972). Esta expectativa global se concreta a través del siguiente itinerario analítico:

1. **El héroe clásico en el espacio.** Un recorrido que se inicia con el establecimiento de una mitología totémica en *2001* y la visión del astronauta como *Superhombre*; análisis de la masculinidad hegemónica del género, basada en la pulsión homosocial, el carisma y la voluntad de poder, así como su moderada evolución hasta la sublimación última del hombre como espíritu dionisiaco en *Interstellar*.
2. **Nueva poética de la nocturnidad.** Análisis de una figuración que parte del héroe nocturno como sátira del mito (*Dark Star*, 1974) hasta la no-disgregación del sentido (la épica espacial) de lo sensible (la intimidad del hombre). Creación y evolución de la figura del *astronauta nocturno* desde la iconografía cristiana: de la ausencia tortuosa del mañana a la búsqueda narcisista de la revelación epifánica.
3. **Masculinidad solarística.** Aproximación a un nuevo trabajo figurativo (*First Man*, *High Life*, *Ad Astra*) donde confluye (y colapsa) todo este recorrido totémico. Desarrollo de un arquetipo *solarístico* del héroe astronáutico, marcado por la exploración de su identidad masculina y la relación edípica con el padre.

---

<sup>3</sup> Que *2001. A Space Odyssey* sea el marco de referencia y punto de partida de la investigación no excluye que existan precedentes en la representación del astronauta en la clave mínimamente realista que aquí se persigue, como *Destination Moon* (Irving Pichel, 1950) o *Conquest of Space* (Byron Haskin, 1955). Se ha escogido *2001*, sin embargo, como el filme transcendental que propone una maduración del género, crucial para las siguientes figuraciones del astronauta analizadas en el presente trabajo.



## 1.2. Metodología

La metodología de la presente investigación se basa principalmente en el estudio de la imagen cinematográfica a través de un análisis relacionado con la construcción visual, la iconografía, el psicoanálisis y las expectativas culturales; enfoque interdisciplinar que parte de la concepción de la figura heroica del astronauta, en tanto que comúnmente evocado como “héroe de la humanidad”, como receptáculo extraordinario de discursos y construcciones socioculturales de innegable relevancia. El análisis fílmico se realizará desde una perspectiva intelectual y propositiva, así como desde la vertiente sociológica que entiende el cine como una expresión artística que refleja y reproduce la sociedad en la que es creada. De esta forma situamos en primer término el paradigma de sexo-género, abordado en los ya citados *men's studies*, desde el análisis observacional aplicado al objeto de estudio: el astronauta como héroe de la humanidad y héroe del relato épico.

Las películas serán seleccionadas en base a una serie de criterios específicos entre los que destacan el hecho de ser una aventura espacial, haberse estrenado posteriormente a 2001. A *Space Odyssey*, que el protagonista (o el líder de un grupo protagónico) adopte un rol heroico, que el relato aspire a la verosimilitud y que el film haya tenido un mínimo de repercusión social y cultural en el momento de su estreno. El campo de estudio preeminente es el del cine estadounidense (o rodado en lengua inglesa<sup>4</sup>) y su mitología astronáutica. La inclusión de *Solaris* de Tarkovsky es obligada por el campo de influencia que ha ejercido en ciertas películas norteamericanas, pero desbordaba el propósito de la investigación establecer comparativas derivadas del antagonismo que supuso la carrera espacial entre Estados Unidos y la Unión Soviética. Partimos aquí de la mitología surgida en el mundo occidental por dicho desafío aeronáutico. Por otro lado, el examen figurativo del héroe se realizará teniendo en cuenta un conjunto de unidades de análisis que comprende elementos como el cuerpo, el rostro, la muerte, la motivación, la gestualidad, la habilidad, la memoria, motivos visuales, relaciones femeninas/masculinas, la sensibilidad, el viaje del héroe, la paternidad y la relación edípica con los progenitores.

---

<sup>4</sup> *Sunshine* o *High Life* son coproducciones de origen europeo, pero rodadas en lengua inglesa.

La investigación se estructura en cuatro partes. La primera parte del trabajo consiste en un proceso de historización y contextualización del objeto de estudio, situando el modelo canónico del astronauta (real, cultural, mítico) como base para la definición del horizonte de expectativas de éste. A partir de este corpus teórico se derivan tres formas de representación del héroe-astronauta (superpuestas e incluso coetáneas) dispuestas de manera estratificada. Cada una de ellas responde a un modelo de héroe y masculinidad específicos, con unos rasgos definitorios y una evolución independiente. Aunque no sea un recorrido yuxtapuesto, se busca una cierta lógica evolutiva. A continuación, la aplicación de la metodología para cada itinerario será planteada a partir de las bases establecidas para el análisis figurativo, centrándose tanto en la construcción visual de la figura heroica como el análisis de ésta como modelo de representación masculino.

## *2. Mitología y masculinidad en el imaginario sociocultural del astronauta*

### *2.1. El astronauta Mercury como tótem cultural*

Imaginar al ser humano en el espacio ha sido un acto constante y definitorio en la historia de la cultura universal, ha formado parte consustancial de la condición humana y ha servido de base o apoyo para un amplio rango de leyendas y folklores fundacionales a lo largo del globo. Si nos atenemos al recorrido cultural de esta fenomenología, de lo primitivo a lo contemporáneo, es posible observar dos características nucleares. Por un lado, la intermitencia del vínculo y la importancia de la mirada. Los relatos fantasiosos relacionados con el espacio (primero William Godwin, Julio Verne, H.G. Wells o el *Viaje a la Luna* de Georges Méliès, después Isaac Asimov, o Arthur C. Clarke) pasaron de cultivar la imaginación del gran público para posteriormente servir como historias de incomparable y eficaz evasión tras el horror de las guerras mundiales.

Al mismo tiempo, la seducción por el oscuro, desconocido e indómito espacio ha dejado paso al interés del cosmos por su relación con el individuo; el espacio ya no como meta incognoscible, sino como escenario de algo más íntimo: el propio hombre. Los primeros programas espaciales –en especial el de Occidente, encabezado por el expansionismo cultural y moral de los Estados Unidos<sup>5</sup>– supieron capitalizar y galvanizar esa tendencia hasta convertirla en un estándar, canalizando todas las emociones, temores y esperanzas primigenias en una figura que se convertiría en uno de los modelos de conducta y referentes socioculturales más importantes de la humanidad: el astronauta.

La semilla de la mitología heroica del astronauta en occidente procede del Proyecto Mercury, el primer programa espacial tripulado de los Estados Unidos desarrollado entre 1961 y 1963 en el marco de la carrera espacial. El presidente Eisenhower ordenó a la NASA que los candidatos a convertirse en los primeros pilotos espaciales procedieran del mundo del pilotaje de pruebas de la fuerza aérea –normalmente vinculados a aviones a reacción. A pesar de la renuencia inicial de la recién creada agencia (julio de 1958), las altas esferas consideraban que el personal militar era el más adecuado para hacer frente a la operación: tenían experiencia con la técnica, la disciplina, el riesgo, el diagnóstico

---

<sup>5</sup> Ya hemos advertido de que el objetivo principal de la investigación no es abordar el paralelo proceso propagandístico (y la mitología específica) que se derivó de la carrera espacial en la URSS desde la figura de Yuri Gagarin, primer cosmonauta en el mundo que salió al espacio exterior (12 de abril de 1961).

rápido de problemas y la comunicación con los ingenieros (Launius, 2000). La iconografía astronáutica comenzó a tomar forma en lo que sería en última instancia el intento de conversión de un hombre de acción hacia la figura del científico aeroespacial.

La lista inicial de candidatos, voluntarios escogidos bajo una serie de criterios como la edad, la altura, el estado de salud o las horas de vuelo acumuladas, era de un total de 110 hombres entre marines, pilotos de la Marina y pilotos de la fuerza aérea del ejército. El director de la NASA en aquel momento, Robert R. Gilruth, y Charles Donlan, su asistente en el *Space Task Group*, el grupo de trabajo encargado específicamente en la creación y formación de los primeros astronautas, fueron los responsables de supervisar el proceso, que consistía en una larga batería de pruebas y exámenes físicos y psicológicos. En la última fase del procedimiento, en marzo de 1959, el número de candidatos se redujo a 18. El último criterio para escoger a los siete futuros astronautas fue, en palabras de Donlan, seleccionar aquellos hombres “reales y experimentados” que representaran “el epítome de la masculinidad americana” (Swernson Alexander & Grimwood, 1966).

La primera vez que el público vio a un astronauta fue el 9 de abril de 1959, en la presentación de los siete pilotos escogidos para el Programa Mercury: Alan Shephard, Virgil Grissom, Gordon Cooper, Walter Schirra, Donald Slayton, John Glenn y Scott Carpenter. Tanto desde la NASA –en un primer momento- como desde las instituciones y el sistema mediático estadounidense –con la revista LIFE a la cabeza- se presentó (posteriormente también publicitó) al piloto como un héroe de la nación y un personaje de gran interés público; una idea que Roger D. Launius (2005) sintetiza alrededor del concepto del astronauta como celebridad: *The astronaut as a celebrity*. La figura del astronauta generaba en el gran público una mezcla de curiosidad, exotismo y fascinación por el riesgo de la empresa, pero las expectativas culturales y la mitología que los rodeaba no encajaba, ya desde el principio, con la tarea específica que tenían entre manos:

“Surely they were the best the nation had to offer, modern versions of medieval knights of the Round Table whose honour and virtue was beyond reproach. Certainly, they carried on their shoulders all of the hopes and dreams and best wishes of a nation as they engaged in single combat the ominous spectre of communism. The fundamental purpose of Project Mercury was to determine whether or not humans could survive the rigors of lift-off and orbit in the harsh environment of space. From this perspective, the astronauts were not comparable to earlier explorers who directed their own exploits. Comparisons between them and Christopher Columbus, Admiral Richard Byrd, and Sir Edmund Hillary left the astronauts standing in the shadows” (Launius, 2000).

Aquellos extraordinarios “héroes de la nación” eran oficiales militares de clase media destinados a servir de especímenes para una serie de experimentos biomédicos más allá de la atmósfera terrestre. Era, en esencia, un programa de pruebas. Pero eso, al igual que las cuestiones técnicas o las características del programa espacial, no importaba o no parecía importar a la sociedad norteamericana. Lo que el público quería saber, si nos atenemos al cariz de las preguntas de la rueda de prensa de presentación, eran sus creencias religiosas, sus vidas personales, el grado de devoción hacia su país y los valores y principios morales que (les) representaban (Swenson, Alexander & Grimwood, 1966).



**Imagen 1.** Los pilotos seleccionados para el Programa Mercury levantan la mano cuando los periodistas preguntan quién será el primero en ir al espacio. Fuente: NASA.

Los pilotos, con un implicado John Glenn a la cabeza, respondieron con una mezcla de convicción y solemnidad. Sus alocuciones eran simples y pomposas, hoy diríamos que populistas, pero eficaces y carentes de elitismo. Tom Wolfe (2018: 124) condensó la esencia de esa rueda de prensa en “la figura del guerrero que se habla a sí mismo antes de emprender una misión suicida”. Los siete representaban en última instancia las virtudes establecidas en los principios democráticos de los Estados Unidos de América y, quizá lo más importante, lo mejor que la nación podía ofrecer al mundo (Launius, 2000).

Como la inmensa mayoría de la población veía (y vería) a los pilotos a través de la televisión, la imagen (catódica, estética, mental) era un elemento comunicativo imprescindible en todo ese ecosistema figurativo, uno similar al realizado alrededor de la figura de los ídolos *hollywoodienses* tradicionales. Esta vinculación no era circunstancial. La construcción de los ‘héroes’ de la NASA, a medias entre la intención y la inercia, compartía a grandes rasgos elementos figurativos con los héroes cinematográficos

clásicos: un heroísmo luminoso y altruista de tiempos pretéritos combinado con un laconismo emocional propio de la mitología masculina del western. Estas estructuras actuaban como asideros representativos para que la identificación y la fascinación del gran público con los pilotos fuera inmediata y efectiva (Neufeld, 2013).

La cultura de la celebridad para con los pilotos era igualmente una cuestión generacional de ecos épicos. Los pilotos de pruebas pertenecían a una nueva generación que intentaba dejar atrás los horrores y sacrificios de la Segunda Guerra Mundial y Corea; jóvenes talentosos y traviesos que requerían de una figura paterna –en este caso, la NASA y Robert R. Gilruth- para esculpir y moldear sus cualidades heroicas (Launius, 2000). La historia de los pilotos tenía, en esencia, ecos del *monomito* dibujado por Joseph Campbell, el viaje en el cual el héroe-pupilo joven y viril (los pilotos) pasaban a convertirse en hombres de mentalidad cívica y moral estoica (astronautas) bajo la guía de su mentor.

Muchos autores y estudiosos del imaginario astronáutico coinciden en que el mito fue construido a partir del comportamiento y discurso de los *Mercury Seven*. Roger Launius (2005) establece los cinco componentes que definen esta mitología heroica que representa uno de los referentes socioculturales de las normas de conducta masculinas:

1. El astronauta como hombre común (*astronaut as everyman*). La personificación del estadounidense medio similar a los códigos expuestos en la obra de Frank Capra: el buen samaritano, el padre entregado, el empleado leal, el epítome de la virtud.
2. El astronauta como defensor de la nación. Protege de forma altruista la comunidad nacional de un imperio agresivo –la URSS y el comunismo- empeñado en destruir el estilo de vida americano.
3. El astronauta como amante de la diversión, pero responsable. Propensión al divertimento, la velocidad y la bebida, pero subordinado a la familia y las amistades.
4. **El astronauta como representante viril y masculino del ideal estadounidense.** Joven, excelente estado físico, vigoroso, valiente y comprometido con la misión.
5. **El astronauta como héroe artificial** (manufacturado para el consumo del público) y **real** (capaz de realizar grandes hazañas en entornos desfavorables).

Gran parte de los astronautas del Proyecto Mercury y, posteriormente, del programa Apolo, eran hombres blancos de clase media, padres de familia, veteranos militares y tenían formación universitaria y un origen humilde. Representaban lo extraordinario dentro de lo ordinario (*everymen*) y la democratización tangible (por real) del héroe clásico. A pesar (o gracias a) que la inmensa mayoría del público solo podía contemplarlos a través de la imagen televisiva, la identificación del angloamericano

medio fue absoluta. Las imágenes míticas se instalaban en el imaginario al mismo tiempo que muchos de los vuelos y hazañas realizadas cohesionaban la identidad de una nación que se encontraba en medio de la crisis generada por la guerra de Vietnam, la tensión racial y la agitación social de la época (Swenson, Alexander & Grimwood, 1966)

Evidentemente la trascendencia del astronauta como símbolo no se entiende sin el traje espacial, un objeto metafísico y altamente cargado de significado que afecta la mirada del que lo viste y el que lo observa. Es en última instancia un símbolo de los sueños y creencias del hombre, una representación de lo que somos y en lo que quizá nos convirtamos, una pantalla anónima en la que proyectar fantasías y miedos, deseos y horrores. En su opacidad y perfil insondable –similares a los caballeros medievales- reside su halo excepcional. Como imperecedero icono del programa Apolo, sus imágenes evocaron poder, masculinidad y estoicismo, diluyendo *cartesianamente* la identidad del piloto espacial en un cuerpo (traje) desconectado del individuo (Shaw, 2004).

Todos los elementos que conforman la mitología del astronauta han creado una poderosa nostalgia alrededor del imaginario Apolo que se ha prolongado hasta la contemporaneidad. Su representación de la masculinidad no solo afecta a modelos de conducta y roles dominantes masculinos, sino al (reducido) papel de la mujer y la (escasa) proyección de la diversidad racial de la sociedad norteamericana. Los éxitos de crítica y público que representan films muy posteriores a la carrera espacial, como *The Right Stuff* (Philip Kaufman, 1983) o *Apollo 13* (Ron Howard, 1995) confirman esa mirada melancólica evocando una visión nacional anacrónica convertida en centro de gravedad cultural de una sociedad –estadounidense- y una civilización –Occidente-.

El 20 de julio de 1969, el hombre llegó a la Luna. Los astronautas del Apolo 11, Neil Armstrong y ‘Buzz’ Aldrin, -un tercero, Michel Collins, esperaba dentro del módulo espacial- pisaron por primera vez suelo lunar y el primero generó su propia imagen mítica con su famosa alocución que le garantizó la trascendencia. A partir de ese momento cumbre de la carrera espacial, la exploración del cosmos fue perdiendo interés y magnetismo para el gran público –la última misión tripulada que regresó de la superficie del satélite fue la del Apolo 17, en diciembre de 1972- al mismo tiempo que la figura (y figuración) del astronauta se asentaba en un imaginario cultural mítico e inmovible.

## 2.2. *El horizonte de expectativas astronáutico: Lo que hay que tener*

Para trabajar con las expectativas culturales de este imaginario concreto, es necesario abordar el objeto de estudio desde la teoría de la recepción del filólogo alemán Hans Robert Jauss. Éste, influenciado por el trabajo con la hermenéutica literaria de Hans-George Gadamer, propone que cualquier receptor -originalmente, lector- se acerca a una obra cultural con sus propias ideas sobre lo que le espera encontrar en esta. Dichas ideas dependerán del marco social y temporal en el que se encuentre el individuo, así como su bagaje cultural, experiencias personales, creencias y conocimientos, formando una aproximación subjetiva bautizada como *horizonte de expectativas* (Jauss, 1992).

Una vez el astronauta deviene icono cultural global, es imprescindible concebir al gran público como colectivo histórico figurativo. En ese contexto, es el gran público (como conciencia colectiva) el factor determinante para crear significados que trasciendan medios y contextos. En el caso del astronauta, todas las películas que se realizarían durante y después de la época de la carrera espacial (1957-1975) relativas al imaginario astronáutico estarían determinadas en su concepción y recepción por la subjetividad cultural que marcaría su horizonte de expectativas, tanto a nivel estético (extraído de la realidad) como de significado (entre lo real y lo cultural, lo terrenal y lo mítico).

Según la teoría literaria de Jauss, en la obra se combina el *horizonte de expectativas* del público como colectivo histórico con el *horizonte de expectativas* relativo al texto, determinado por la intención inicial del autor. Aplicando este ideario al imaginario del astronauta, entendiéndolo como construcción cultural única, es posible enmarcar esa figura autoral en el periodista y escritor Tom Wolfe, quien escribió uno de los textos de referencia en el canon masculino-astronáutico: *The Right Stuff* (Wolfe, 1979).

*Elegidos para la gloria: Lo que hay que tener* (título en la edición española) se sitúa en los primeros años de la carrera espacial para contar la historia de los pilotos que fueron elegidos para el Programa Mercury, el primer proyecto de selección de astronautas de la NASA. Es importante señalar que el libro de Wolfe no es una obra de ficción ni se concibió con intención propagandística, sino que su valor radica en ser un estudio pionero acerca de la mentalidad, psicología, iconografía y características físicas de aquellos pilotos y astronautas que acabaron convirtiéndose en iconos culturales atemporales.



El investigador Darío Llinares (2008) sostiene que la masculinidad que dibuja Wolfe en su trabajo debe ser entendida en términos mitológicos, ya que es la propia cualidad mitológica la que permite perpetuar de forma continuada roles y representaciones de género hegemónicos a lo largo de diferentes contextos sociales e históricos. De la misma forma, Llinares concibe el mito del astronauta como uno ideológicamente concebido y construido, ininterrumpido y orientado a la reproducción de jerarquías de género, así como productor de *realidades naturalizadas*<sup>6</sup> capaces de trascender sistemas culturales y mediáticos. Según el investigador, dicha mitología masculina se construye a partir de la interconexión de dos ejes principales que crean un significado propio:

The mythology of the jet-man is created in between a discursive dichotomy which is informed on the one side by rationality and scientific reason and on the other by a narrative of spiritual vocation. The combination of these two polemic elements, rather than producing an ambiguity of meaning, underpins and forges a coherence and unity of signification through which mythology is authenticated (Llinares, 2008)

La idealización del mito provoca al mismo tiempo que el hombre sea prácticamente incapaz de alcanzar su poder hegemónico real y que, en el proceso, consienta y estimule la mitología que reproduce y sostiene dicho poder. El imaginario astronáutico adquiere de esta forma un recorrido circular, donde las constantes reafirmaciones del discurso en la vida real (traducido de manera cultural en una cinematografía de figuraciones concretas) tienen como principal funcionalidad (directa o indirecta) validar el ideal del astronauta como un arquetipo paradigmático de identidad y comportamiento masculino.

En su obra *Mitologías* (1999), el filósofo y semiólogo Roland Barthes enmarca la figura mítica del piloto de reacción (*jet-man*) en una mitología vinculada a una condición antropológica<sup>7</sup> en contraposición a la singularidad clásica del piloto-héroe tradicional (la velocidad sensible, el espacio devorado, el movimiento embriagador). La mitología del héroe abandona las imágenes del roce exterior (el vehículo, la hazaña, lo suprahumano) y aborda una pura cenestesia (la actitud, las sensaciones, lo introspectivo). Barthes, indirectamente, hacía una referencia velada al eje figurativo de la masculinidad astronáutica, concepto que Wolfe identificó y bautizó como *The Right Stuff*.

---

<sup>6</sup> Llinares se refiere al significado que Barthes (1999) da a la *naturalización del discurso*, en el cual el mito, a partir de su causalidad artificial, es naturalizado culturalmente por su propia condición falsa e inocente.

<sup>7</sup> “El hombre-jet se define menos por su coraje que por su peso, su régimen y sus costumbres: temperancia, frugalidad, continencia.” (Barthes, 1999).

*The Right Stuff* hace referencia a una actitud o características esenciales que los pilotos de las fuerzas aéreas de EEUU –y, por extensión, vía mitología, de los astronautas futuros– debían tener para alcanzar la fama y la gloria dentro de su propio gremio. En esencia, se trataba de un rígido código de conducta difícil de verbalizar, casi dogmático, basado en una virilidad ultracompetitiva y constituido por una serie de cualidades tales como el valor, la tenacidad, la habilidad, el altruismo, el sacrificio, el estoicismo y una especie de ley del silencio para con el propio concepto. Una “cualidad inefable” (1979: 25) que cimentaría el imaginario masculino del astronauta y que el periodista describía en su libro:

Respecto a qué era exactamente esta cualidad inefable... en fin, evidentemente implicaba valor. Pero no era valor en el simple sentido de estar dispuesto a arriesgar la vida. Al parecer, existía la creencia de que eso podía hacerlo cualquier imbécil, si era sólo eso lo que hacía falta, cualquier imbécil podía igualmente desperdiciar su vida en la empresa. No, la idea aquí (en la omnipresente cofradía) parecía ser que el individuo debía ser capaz de subir a una máquina estruendosa y veloz y jugarse el pellejo y luego tener el valor, los reflejos, la experiencia y el temple necesarios para echar el freno y dar la vuelta en el último instante aterrador; y luego subir otra vez al día siguiente, y al otro, y al otro, y todos los días, aunque la serie resultara infinita; y, en último término, en su mejor expresión, hacerlo así en pro de una causa que significaba algo para miles de individuos, para un pueblo, una nación, la humanidad (Wolfe, 1979: 29).

Tanto Wolfe como Barthes coinciden en remarcar la idiosincrasia religiosa y divina alrededor de la figura del astronauta, retroalimentada desde la mirada tanto del público receptor como del propio sujeto. Barthes (1999) afirma que la del piloto era una masculinidad jerárquica que se construía y asimilaba en un rito de iniciación donde el triunfo sobre las pruebas anteriores era “el fruto de un don espiritual”. Esa condición mitológica/divina se le (auto)otorgaba, en parte, gracias al traje (de piloto o espacial), una nueva piel que permitía superar su humanidad terrenal. Dicha estética respondía a una figuración sacerdotal del piloto-astronauta: Continencia y temperancia, abstención lejos de los placeres, vida común, vestimenta uniforme, sumisión a fines colectivos.

La dimensión divina, sin embargo, no solo se la otorgaba el hábito –en varias de sus acepciones–, sino también y en gran medida su autocomplacencia y narcisismo. Wolfe (1979: 38) afirma que los astronautas derivados de la aviación militar se percibían (y proyectaban) como “héroes trágicos”, “centinelas solitarios”, “protectores de la humanidad” e incluso como “mano derecha de Dios”. La superioridad moral, unida al aura divina construida desde la distancia física –el vuelo, la ascensión metafórica hacia los cielos– y ética –normas de conducta especiales, disciplina y honor contra el

“hedonismo capitalista de la vida civil”- creaba en ellos una “sensación de superioridad indescriptible” respecto al hombre común “pecaminosamente inconfesable”.

Si el halo divino les confería un poder de atracción basado en la idealización, la idea de dominación se encontraba (y encuentra) vinculada al poder. Primero, desde un punto de vista moral. Wolfe (1979: 25) insiste en la idea de masculinidad jerárquica y sometimiento cuando describe el proceso de selección de pilotos y astronautas como una carrera metafórica a lo largo de una pirámide babilónica o zigurat para alcanzar “la élite de los que eran capaces de arrancar lágrimas a los seres humanos, la propia cofradía de los que tienen *lo que hay que tener*. La cima de la pirámide se revela como epítome del control absoluto, idea que invariablemente está asociada al paradigma del héroe épico:

“¿Y en qué prueba se le ha juzgado incapaz [al piloto que no supera el curso de vuelo]? En fin, por lo visto nada menos que en el capítulo de virilidad misma [...] Virilidad, hombría, valor viril...había algo antiguo, primordial, irresistible, en un desafío de este género.” (Wolfe, 1979: 29).

El control como dogma de los pilotos y astronautas se refleja en varias acepciones: el control del miedo, de los sentimientos, de la máquina, de la euforia, de la naturaleza y del entorno. A lo largo del texto, Wolfe (1979: 69) insiste en la idea nuclear, muy extendida entre los pilotos, de que el vehículo es únicamente la extensión de la voluntad del hombre –un medio para llegar a un fin, la ascensión-; es por eso que el programa espacial generó un amplio rechazo inicial en aquellos ases de la aviación –los elegidos, la cima de la pirámide-, como Chuck Yeager, que no querían limitarse a ser *pasajeros* e involucrarse en un proyecto donde no tuvieran el control absoluto y el poder sobre la cápsula espacial.

Es la misma noción de control la que, desde una perspectiva ilusoria, imbuye al piloto con un poder extraordinario que proviene no tanto de la máquina como de su propia figura. Esta primacía total de la voluntad del hombre sobre todo y todos es la esencia de uno de los rasgos culturales más característicos de la imagen astronáutica: la voluntad de poder. Este principio filosófico, acuñado por Friedrich Nietzsche (2014), plantea la existencia de un impulso vital, inherente al ser y situado más allá del bien y del mal, de lo político y de lo social, en el que el hombre no solo se encuentra motivado por obligación de mantenerse vivo, sino que, en realidad, tiene una gran necesidad de ejercer y utilizar el poder para crecer, expandir su fortaleza y someter otras voluntades en el proceso.

Nótense en esta definición, así como en la deconstrucción del piloto-astronáutico, tres grandes rasgos de la masculinidad astronáutica hegemónica: crecimiento, expansión y sometimiento. Estos tres elementos forman la base conceptual de la doctrina del *Destino Manifiesto*, una creencia cultural originada en los Estados Unidos primigenios sobre un supuesto derecho divino, certero y obvio (manifiesto) a la expansión ideológica y territorial (McKeever, 1989). De esta forma, la voluntad de poder se revela como una pulsión cultural cíclica que cristaliza en figuras específicas de lo pionero: el explorador que conquista la tierra, el aviador que conquista los cielos, el astronauta que conquista el espacio. Todos comparten esa voluntad que no es únicamente el empeño por existir, sino de ser más: la ambición de lograr sus deseos, la demostración de fuerza que lo hace presentarse al mundo y estar en el lugar que siente que le corresponde (Nietzsche, 2014).

Según Nietzsche (2014), esta conducta no se descubre con el conocimiento de uno mismo o por introspección, sino que deviene de la acción irracional. En otras palabras, la virilidad agresiva e impertérrita que proyecta el astronauta mítico es un constructo que se alcanza no desde el convencimiento sino desde el gesto, la conducta y, en definitiva, la reacción espontánea a un clima sociocultural. Esta conducta ambiciosa y dominante debe de ser constantemente probada y repetida, como si el control masculino fuera una *performance* implacable que continuamente debe ser reafirmada por el individuo, independientemente del régimen de privacidad que habite. Por consiguiente, es posible afirmar que esta masculinidad idealizada no es algo inamovible ni natural, aún a pesar que ni el público histórico ni los propios pilotos cuestionan por norma su condición y prevalencia.

Dice Roland Barthes (1999) que los mitos modernos nunca son creados arbitrariamente ni ocurren de forma natural, sino que son una forma de perpetuar y estandarizar ideas e ideologías “aboliendo la complejidad de las acciones humanas y sublimando la simpleza de sus esencias”. En el caso del astronauta, la noción misma de mito esconde o marginaliza las posibles discontinuidades discursivas que son inherentes al devenir histórico, como por ejemplo el estudio de nuevas masculinidades. Por ello, y a pesar que la percepción cultural lo sitúa como una icónica definición de iconografía masculina, el astronauta no refleja una realidad coherente o auténtica. A este *zeitgeist* concreto contribuye toda una serie de obras culturales, desde el texto seminal de Wolfe hasta el prolífico imaginario cinematográfico, que a lo largo de varias décadas han contribuido a retratar al viajero espacial –el hombre del futuro- como el *Übermensch* definitivo.

### ***3. Representación del modelo clásico de masculinidad en la aventura espacial***

#### ***3.1. La construcción del mito en 2001. A Space Odyssey***

Jean-Luc Godard dijo en una ocasión que toda película es inevitablemente un documental de su tiempo. *2001. A Space Odyssey* (Stanley Kubrick, 1968) es un caso particular en tanto que funciona al mismo tiempo como confirmación y refutación de ese aforismo. Resulta lógico pensar que el filme es la suma del espíritu entusiasta de la carrera espacial, la intencionalidad artística de Kubrick y una voluntad de trascender el género estableciendo un mito fundacional. La película es consciente de su propia naturaleza mitológica, recuperando desde elementos que evocan al cristianismo (el Génesis y el amanecer del hombre) hasta el *legendarium* épico de la antigüedad, con referencias a *La Odisea* de Homero (el propio título) y el nombre del héroe (Bowman por *Arquero*, en su traducción al español, en referencia a Odiseo) o la lucha contra un ciclopeo HAL 9000.

Una de las principales fuerzas disruptivas del filme reside en la creación de un nuevo canon figurativo respecto al héroe-astronauta. En julio de 1968, tan solo tres meses después de la película de Kubrick, se estrenaba en Estados Unidos *The Planet of the Apes* (Franklin J. Schaffner), relato de aventuras en la que el héroe, encarnado por Charlton Heston, es el capitán de una tripulación de astronautas. George Taylor, el protagonista de la película, es el perfecto estandarte de una concepción heroica en la que ser astronauta era una condición puramente circunstancial, supeditada ésta a un tipo de figuración previa y transversal –relacionada con el *star-image* del actor. Como resultado, la construcción del héroe es en sí una contradicción: las cualidades físicas y psicológicas que muestra en pantalla no se corresponden con lo que se espera de un verdadero astronauta.

En *2001*, el héroe no se presenta en escena hasta pasados 56 minutos de película. Lo hace integrado en una imagen aséptica, planos estáticos y *travellings* de pulso mortecino, incorporándose a un escenario donde el espectador ya ha conocido previamente a un Frank Poole, su compañero, más enérgico y vivaz. Bowman es un ingeniero astronáutico imperturbable, de actitud fría y extremadamente racional. Es el epítome de la profesionalización y la eficiencia. La suma de esas características representa una especie de reinicio figurativo del héroe en el espacio; un estadio donde se ha dejado atrás el héroe bíblico, clásico o de acción (*pathos*) en virtud de la supresión total de la emoción dramática (*logos*). Lo que el héroe sienta o no es indiferente en un contexto donde la carga de significado se encuentra en el subtexto, la arquitectura conceptual o el relato.

Debido a que el héroe se diluye en la sustancia del relato épico, Bowman (como héroe) pierde parte de su individualidad en virtud de la personificación alegórica de un colectivo; en realidad, eso es lo que el astronauta es en su concepción más idealista: *lo mejor que la humanidad puede ofrecer al mundo*. Sin embargo, su naturaleza cerebral y comportamiento desapasionado chocan con los referentes masculinos extraídos de la realidad histórica. ¿Tiene David Bowman *lo que hay que tener*? Su lucha contra la inteligencia artificial de la nave prueba su inteligencia y capacidad resolutiva, pero el espectador es incapaz de encontrar asideros gestuales o emocionales vinculados a la masculinidad competitiva del piloto, así como su espíritu rebelde y vocación altruista.

Aunque muchos autores han relacionado *2001* principalmente con la teoría *nietzschiana* del *Superhombre*, Donald MacGregor ofrece una perspectiva interesante desde la que abordar este contraste de masculinidades. Según la teoría de la dualidad del filósofo alemán, el espíritu del hombre nace de dos dioses: Dioniso representa la vida ascendente, el disfrute, la emoción, el sufrimiento intrépido, el instinto y la aventura; Apolo, su opuesto, evoca la paz, la contemplación intelectual, la emoción estética, el orden y la calma (Nietzsche, 1998). MacGregor recoge el conflicto *nietzschiano* entre lo apolíneo y lo dionisiaco y lo aplica en lo relativo a la figuración del héroe espacial:

“The Apollonian side of man is rational, scientific, sober, and self-controlled. For Nietzsche a purely Apollonian mode of existence is problematic, since it undercuts the instinctual side of man. The Apollonian man lacks a sense of wholeness, immediacy, and primal joy [...] While the world of the apes at the beginning of *2001* is Dionysian, the world of travel to the moon is wholly Apollonian, and HAL is an entirely Apollonian entity” (McGregor, 2009).

Lo cierto es que los pilotos y, posteriormente, los astronautas, fueron figuras percibidas y representadas –también publicitadas por el sistema político, mediático y por ellos mismos– como dionisiacas por el gran público, hombres de acción que se veían inspirados e impulsados por instintos primitivos excepcionales. David Bowman representa, según esta teoría de la personalidad del héroe, los cambios evolutivos e intelectuales en el hombre que conducirán a un yo apolíneo futuro. Porque además de representar una masculinidad alternativa, Bowman puede ser interpretado como una profecía figurativa de connotaciones pesimistas sobre el tipo de hombre que está por venir: científico, intelectual, burocrático, preocupado en exceso por el protocolo, una criatura pálida y pusilánime carente de la vitalidad entusiasta de sus memorables antepasados.

Desde esta óptica teórica, Bowman es la materialización precoz de una crisis de la masculinidad hegemónica que autores posmodernos como Breat Easton Ellis, Chuck Palahniuk o Dennis Cooper recogieron posteriormente con sus reflexiones sobre la generación X<sup>8</sup>. Es evidente que Kubrick no se adelantó a todo un movimiento sociológico y cultural, pues la masculinidad *bowmaniana* no es resultado de la reacción al empoderamiento femenino o la decadencia de referentes masculinos tradicionales (como la figura paterna o Dios), que llegarían años más tarde. Sin embargo, el hombre posmoderno y Bowman sí comparten un elemento básico de su crisis de identidad masculina: la pérdida de poder, del control y de la autoridad (González Etxeberría, 2016).

En este sentido cabe pensar que la principal influencia de Kubrick en la definición de la masculinidad del héroe proviene, más que en cuestiones sociológicas y/o antropológicas complejas, de la paranoia tecnológica. En *2001* el cambio tecnológico es también un cambio en la personalidad del hombre. El hombre está completamente mimetizado con las máquinas, con las que comparte capacidad de producción y falta de sensibilidad. De hecho, el único momento verdaderamente emocional del filme es cuando Bowman desconecta poco a poco a HAL 9000, quien suplica por su vida antes de apagarse. Al mismo tiempo, la indiferencia del espacio negro, obtuso e infinito que los rodea actúa como una fuerza devoradora, un inhibidor de pasiones que impide al hombre disfrutar de los placeres más mundanos, sentir compasión por el dolor ajeno o experimentar miedo.

Ese es el hombre del futuro para Kubrick, un espíritu apolíneo que rechaza su propia naturaleza dionisiaca. Nietzsche (1998) habla en esos términos cuando hace referencia al hombre apolíneo como “el mediodía [...] que se interpone entre la bestia y el *Superhombre* [...] Un camino hacia un nuevo mañana”, una máxima que el film de Kubrick parece abrazar con su concepción y resolución. Al final de la película, David Bowman es testigo de la decadencia –implícita y explícita- del hombre solo para renacer como *el niño de las estrellas*<sup>9</sup>. La criatura, convertida en *Superhombre*, regresa a la Tierra con intenciones desconocidas y capacidades excepcionales. Así como Nietzsche (1998) hablaba de la lucha de la humanidad por alcanzar un ideal, el *superhombre* de las estrellas (¿El astronauta?) sería la unión última y perfecta de coraje, intelecto, energía y orgullo.

---

<sup>8</sup> La generación X suele referirse a los nacidos entre 1961 y 1979, años de apogeo de la carrera espacial y el comienzo y el fin de una era estimulante, competitiva y especialmente optimista.

<sup>9</sup> Kubrick no le da un nombre como tal a la criatura, pero en la novela en la que está basada la película, *2001: Una odisea espacial* (Arthur C. Clarke, 1968), se le conoce como *Star-Child*.



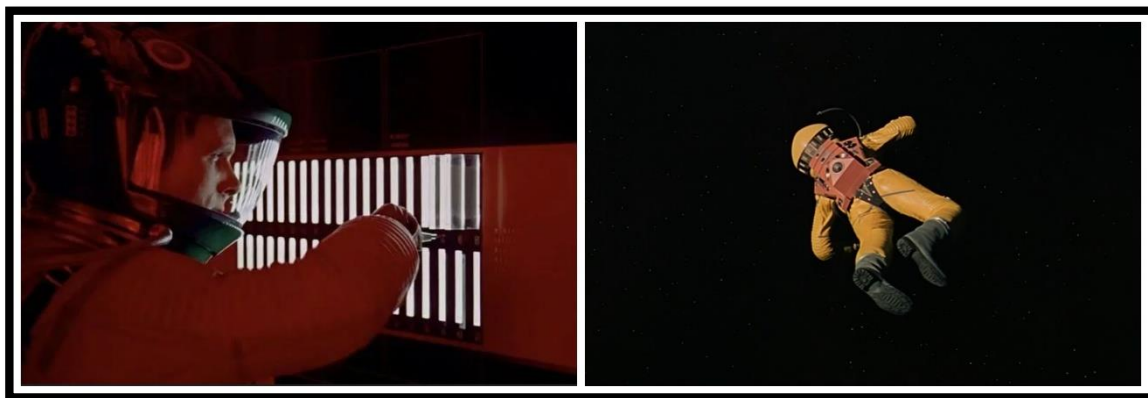
**Imagen 2.** Aplicando la teoría *nietzscheana* al imaginario de 2001, el filme muestra tres estadios en la historia del hombre. De izquierda a derecha: la bestia, el hombre apolíneo y el Superhombre.

La excepcionalidad figurativa de Bowman plantea dudas sobre la posibilidad de hablar de *héroe clásico* en el espacio. En esencia, la película sigue girando en torno al imaginario del héroe tradicional propuesto por Durand, aunque con matices clave que sentaran las bases de la imaginería heroica del espacio. Según el antropólogo francés, el imaginario humano capta el miedo a la muerte –representado en primera instancia por el tiempo devorador- y lo agrupa en tres tipos de imágenes (teriomorfos, nictomorfos y catamorfos). Para contrarrestar esta siniestra percepción, el hombre desarrolla y dos grandes regímenes, diurnos o nocturnos, donde se agrupan los principios, las lógicas, los arquetipos, los símbolos o las imágenes correspondiente a cada eje (Durand, 2004).

En *2001*, el Odiseo moderno resulta una especie de peón alegórico envuelto por el régimen diurno, pero tentado por la imagen nocturna. Durand (2004) afirma que el destino del héroe diurno es lineal, de la cuna a la tumba, y que se aspira a la santidad religiosa o laica en su lucha firme contra el tiempo y la muerte. En efecto, Bowman viaja desde la cuna de la humanidad, la Tierra, hasta la tumba metafórica del hombre tal y como lo conocemos, la habitación misteriosa. De la misma forma, todo su recorrido dramático consiste en oponerse a imágenes teriomorfos (HAL 9000, una sustitución funcional y aséptica de la imagen monstruosa, muerto cuando el héroe le *clava las lanzas* en forma de tarjeta de memoria) o catamorfos (la caída, representada en la muerte de Poole). De hecho, es posible enmarcar el viaje espacial de Bowman en la estructura básica del monomito que establece Joseph Campbell en *El héroe de las mil caras* (2011):

“El héroe se lanza a la aventura desde su mundo cotidiano a regiones de maravillas sobrenaturales; el héroe tropieza con fuerzas fabulosas y acaba obteniendo una victoria decisiva; el héroe regresa de esta misteriosa aventura con el poder de otorgar favores a sus semejantes” (Campbell, 2011: 23).

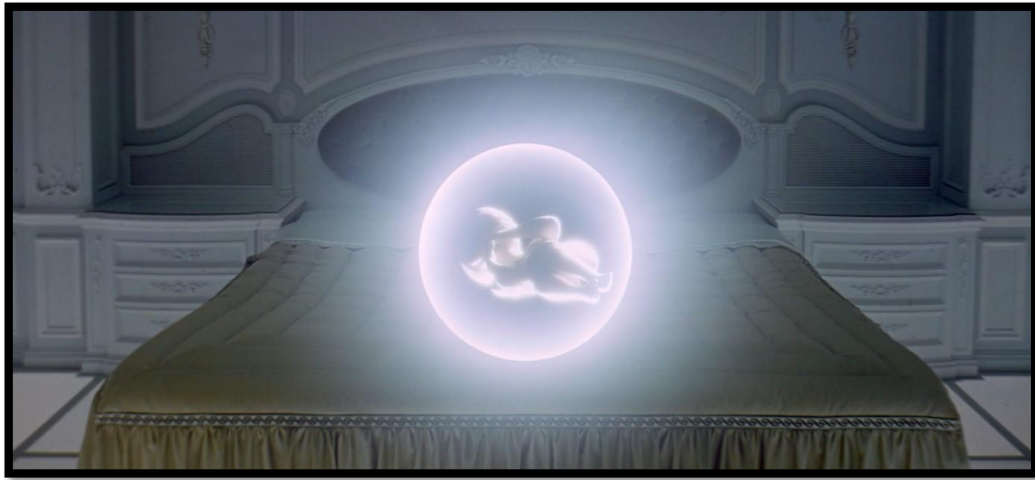




**Imagen 3.** Simbología de lo diurno en la odisea espacial. David Bowman derrota al monstruo HAL 9000 (izquierda) mientras intenta evitar la imagen terrorífica de la caída

La base conceptual de *2001* es el viaje transformador, que puede dividirse en la metamorfosis del héroe y el contacto con la alteridad incognoscible. Bowman cruza el umbral mágico –el viaje psicodélico- como un tránsito hacia vientre de la ballena: el héroe es tragado por lo desconocido hacia un espacio donde no existe el tiempo como tal. Bowman es sometido a una serie de transformaciones hasta que, en su lecho de muerte, la alteridad monolítica se presenta ante él. En una imagen que replica la jerarquía y el gesto de *La creación de Adán* (Miguel Ángel, 1511), se produce lo que Durand (2004) llama conciliación de opuestos –el héroe diurno y la alteridad nocturna-, una metamorfosis que transforma a Bowman en un estadio superior del hombre: el *Star-Child*.

Es posible discernir en *2001* una serie de imágenes y símbolos que pertenecen a regímenes distintos pero que coexisten durante la narración. Más allá de la simbología diurna ya citada, y siguiendo la teoría de Durand, la transformación de Bowman en el *niño de las estrellas* alude esencialmente a la imaginaria heroica de lo nocturno. No solo lo hace desde la conciliación de opuestos –lo que Durand llama régimen sintético de la nocturnidad-, sino también desde la alusión a los símbolos de la feminidad y el refugio maternal –el régimen místico-: es posible advertir referencias al ciclo y a la eterna rotación –el reprimido espíritu dionisíaco que retorna al hombre-, así como referencias literales a la idea de retorno al seno materno que supone la imagen fetal, un ser “que se encierra, se refugia en lo más recóndito de la sustancia” (Durand, 2004: 116).



**Imagen 4.** La metamorfosis del héroe alude al régimen nocturno del imaginario heroico. En la imagen, el *Star-Child* como alusión al seno materno y el ciclo vital del hombre.

En *El héroe de las mil caras* (2011), Joseph Campbell habla, citando a Nietzsche, de la figura del *Bailarín Cósmico*, un maestro de los dos mundos representados por un héroe trascendental –al nivel de Jesucristo o Buda–, el cual no descansa en un solo lugar, sino que gira y salta de una posición a otra, renunciando completamente a todo apego a sus limitaciones personales y humanas. Resulta evidente la asociación de esta figura con el *Star-Child* de 2001, una entidad superior capaz de someter y trascender el espacio-tiempo. En otro plano textual, la transformación de Bowman es también la metamorfosis del espíritu del hombre apolíneo a *Superhombre dionisiaco*. De esta forma el hombre vuelve a un estadio primitivo donde únicamente responde a su propia moralidad e impulsos primarios, el único ser capaz de conquistar la última e infinita frontera: el espacio.

### 3.2. *Pulsión homosocial y masculinidad hegemónica en el espacio*

A pesar de que tan solo habían transcurrido once años desde la última misión tripulada a la Luna, a principios de la década de los ochenta la sociedad norteamericana comenzaba a recordar y releer los años de la carrera espacial a través de dos perspectivas enconadas: por un lado, un exacerbado sentimiento melancólico hacia una era de cohesión social y esplendor cultural y, por otro, el rechazo de los valores morales que cimentaron ese *zeitgeist*. Tras el conflicto en Vietnam (1955-1975), EEUU había perdido su espíritu fundacional de nación libertadora y vencedora, generándose en el proceso un sentimiento colectivo de derrota e impotencia (*síndrome de Vietnam*) que provocó un cuestionamiento colectivo sobre qué significaba realmente *ser un héroe* (McKeever, 1989).

En 1983 se estrenó la adaptación cinematográfica del libro de Tom Wolfe, *The Right Stuff*, la primera gran película espacial de carácter realista -más allá de la convencional y propagandística *Marooned* (John Sturges, 1969). Tres décadas después de los inicios de la carrera espacial, en un mundo totalmente distinto y mediante el *horizonte de expectativas* creado por Wolfe, Kaufman recupera aquellos héroes (*pioneros*) de la *Nueva Frontera* de rasgos tan atávicos como imperecederos; aquella masculinidad convertida en perspectiva vital que el escritor describía como ancestral y fascinante “fuese cual fuese la era racional y modernísima en que uno creyera vivir” (Wolfe 2018: 29).

Sin embargo, el primer héroe que presenta la película es Chuck Yeager (Sam Shepard). Minimalista en movimiento, taciturno en palabras, Yeager es una evocación melancólica del espíritu pionero del *far west* americano. La primera media hora del filme muestra a Yeager montar a caballo mientras desafía al reactor que ha de controlar, quebrarse las costillas en una fea caída, romper la barrera del sonido y volver posteriormente a bailar con su esposa. Yeager es un héroe frugal (cobra 283 dólares al mes), prácticamente inexpresivo, una singularidad basada en la simpleza de quien pide un chicle antes de intentar lograr una hazaña inconmensurable. En esencia, Yeager es la personificación de lo innato, arraigado en lo mítico, sin ambigüedades y carismático, reminiscencia dentro de la reminiscencia. Es el único personaje al que la pantalla lo trata con marcado aire romántico, destacándolo en cada uno de los planos, en cada uno de sus interacciones, sublimando la prevalencia del espíritu dionisiaco más puro que anida en El Hombre.

En *2001. A Space Odyssey*, David Bowman se veía tentado por la imagen nictomorfa para, en última instancia, dominarla y vencer a la muerte. *The Right Stuff* sigue la misma lógica tentadora en tanto que desplaza lo absoluto (el monolito) a lo alegórico (la Luna, a la que Yeager y Gordon Cooper anhelan con devoción), a pesar que esta, aunque Durand (2004) la entienda como “epifanía dramática del tiempo”, apenas influye en el viaje de un héroe que, por otro lado, no teme al tiempo. Lo más relevante en este sentido aparece al inicio de la película, en la que un narrador presenta la carrera por romper la barrera del sonido en un trasfondo (blanco y negro, formato 4:3) de cariz mitológico:

*“There was a demon that lived in the air. They said whoever challenged him would die”*

Este *demonio*, aunque hace referencia a la barrera del sonido, evoca rápidamente al reactor que Yeager tendrá que dominar para alcanzar la hazaña. El término *demonio* forma parte de lo que Durand (2004) incluye como imagen teriomorfa, de carácter animal-devorador, arcaico y universal, basada en la dinámica concreta del movimiento amenazador (el bamboleo de la máquina). El régimen diurno de los héroes se basa en la dominación y control absoluto de estas imágenes teriomorfias antagónicas (el monstruo, el *envoltorio*) para vencer a la muerte y, especialmente, la caída. En este régimen diurno concreto, la caída no es tanto la epifanía evidente de muerte que describe Durand (2004) sino lo que el autor identifica como penalización, como feminidad amenazante.

A medida que avanza el metraje, Yeager y sus compañeros de la base Edwards quedan relegados a un segundo plano en virtud de una nueva generación de ases del aire: los futuros astronautas. Somos testigos directos de la obsolescencia de un cierto tipo de héroe, pero uno que es admirable y venerado en su obsolescencia. Es Yeager, quien Wolfe (2018) considera como el hombre que “ocupa el primer puesto del Olimpo, el as del todos los ases [...] entre los fieles hermanos de la cofradía de lo que hay que tener”, quien, irónicamente, decide no participar en una carrera que lo llevaría a la *cúspide de la pirámide* por, en esencia, lo que Norman Mailer (2014) escribe sobre la conjunción entre la virilidad agresiva y egocéntrica del piloto y la idea de equipo:

“If they were astronauts, they were men who worked for the team, but no man became an astronaut who was not sufficiently exceptional to suspect at times that he might be the best of all” (Mailer, 2014).

La figura de Yeager, como icono masculino, es respetada por toda su *cofradía*, pero no adorada. No necesita comunicarse ni expresarse en ningún sentido, es pura imagen aislada por su propia condición. Como icono, representa aquella figuración a la que todo hombre debe aspirar: intrepidez, desinterés, confianza, modestia, estoicismo. En última instancia, Chuck Yeager es incapaz de tirarse desde la cima del zigurat de *lo que hay que tener*, de convertirse en sujeto experimental; le es imposible dejar atrás su condición de icono – viril, profesional, humano- para ser símbolo, afrontar la decadencia de su propia iconodulia<sup>10</sup>. Henry Chadwick (1993) resume los argumentos de los iconódulos en seis puntos, de los cuales es interesante rescatar en este contexto tres de ellos:

- We venerate not the icons but what or who they represent.
- If value is ascribed to relics, why not also to icons?
- Icons aid devotions and are universally used.

Mantener su virilidad implacable e insaciable es la condición *sine qua non* para que su entorno le respete, le venera y, en última instancia, establezca lazos afectivos con su persona. La pérdida de esa cualidad viril intangible significa soledad y mediocridad. Eventualmente, la cantina que servía de lugar sagrado de reunión y homenaje a los caídos en el aire es consumida por el fuego. El pasado se pierde en los abismos de la historia, y la mujer de Yeager le advierte a éste sobre su propio proceso de decadencia iconodúlica:

“I guess I liked the kind of man who could push the outside of the envelope [...] But I never could stand a man who was one of those *remember-whens*. Those bitter guys that just sit around thinking about old times. If I ever see that happen I’m going right out of the front door. And you’ll never catch me.”

*The Right Stuff*, sin embargo, no es una película iconoclasta. Al final de la película, Yeager –vestido con un traje plateado que evoca al astronáutico- consigue llegar simbólicamente al espacio con su propio reactor antes de perder el control y estrellarse. La última hazaña del héroe que vuelve a alcanzar la cima de la pirámide apoyado en su propia virilidad indefinible, el último destello de una estrella que se apaga. En el horizonte desolador, aparece una sombra, nace el mito. “*Is that a man?* pregunta alguien. *Yeah, you’re damn right it is*, responde otro. Yeager sobrevive en dos estadios distintos: al accidente y en la memoria del espectador –ergo, a la nueva generación de héroes pilotos.

---

<sup>10</sup> *Iconodulia* es una práctica que hace referencia a la veneración de imágenes-iconos. A diferencia de la idolatría, el practicante ora en presencia del icono, pero no le ora directamente a éste.



**Imagen 5.** La muerte y resurrección de Chuck Yeager como icono cultural evoca la cualidad mítica de un imaginario atemporal, indestructible, sacralizado.

Paralelamente, la película muestra la concepción y creación de un nuevo tipo de héroe. Como tal, todo el filme es un continuo proceso de desmitificación (Yeager, parcial) y remitificación (Mercury Seven) de la masculinidad hegemónica. Kaufman se esfuerza en presentar a sus héroes como un matrimonio entre lo mítico y lo mundano, combinando el *horizonte de expectativas* literario, el *horizonte de experiencias* real y la creación de un nuevo horizonte de características únicas y genuinas, eminentemente cinematográfico. Para éste último, el director estadounidense basa su propia figuración heroica en dos elementos principales: la dotación de un nuevo espacio a la intimidad –que no a la interioridad- y la reproducción de una dinámica homosocial creadora de sentido.

Cada uno de los héroes sigue la doctrina del *higher, faster, further* (más alto, más rápido, más allá), una carrera ultracompetitiva en la que se elimina cualquier elemento reflexivo o sensible en pos de un objetivo nebuloso que, en cualquier caso, evoca victoria, trascendencia y gloria. Cada uno de los héroes tiene esposa e hijos, pero en ningún momento vemos un gesto o una palabra cariñosa hacia ellos, elementos secundarios en las esferas afectivas homosociales de los astronautas; según esas mujeres, su conducta se basa en *mantener el tipo*<sup>11</sup> ante cualquier circunstancia adversa, reconociendo y asumiendo una teatralidad falsaria, un desdoblamiento antitético en la personalidad del héroe. Este tipo de héroe concibe la relación sentimental como mecanismo para estimular su autoestima; un ámbito, el conyugal, en el que la decepción es perfectamente asumible.

---

<sup>11</sup> En su versión original en inglés: *Maintained and even strain*.

La dinámica homosocial es la fuerza figurativa más importante de este nuevo enjambre heroico. Desde la teoría feminista, autoras como Harriet Bradley (2007) definen la homosocialidad como una dinámica jerárquica (presente especialmente en los lugares de trabajo) basada en la perpetuación de los patrones de dominación masculina hacia las mujeres, mediante la cual los hombres intentan reproducir esas relaciones uniéndose y compartiendo el mismo espacio y privilegio con sus semblantes. Otros autores, como Nils Hammaren y Thomas Johansson (2014) han propuesto el concepto de homosocialidad horizontal, dinámica mediante la cual las relaciones entre los hombres se basan en la cercanía emocional, la intimidad afectiva y una forma de amistad no rentable; concepto que la cultura popular ha traducido en neologismos como el término *bromance*<sup>12</sup>.



**Imagen 6.** En *The Right Stuff*, el icono (Yeager) deja paso al ídolo, figura en la que prima lo simbólico sobre lo identitario.

Es posible abordar la dinámica homosocial de los héroes de *The Right Stuff* desde una dinámica postestructuralista, una que combine elementos verticales (jerárquicos) y horizontales (igualitarios): la *homosocialidad diagonal*. Por un lado, es innegable que el vínculo que se crea entre los astronautas se cimenta en el privilegio (*lo que hay que tener*) y la exclusión (tanto femenina como masculina). El código de conducta combina (o confunde) el régimen público y privado para reproducir un rol específico basado en el control de la situación, la dominación de los elementos y la supremacía moral. Dicho código de conducta se retroalimenta a través de la dinámica homosocial y se aplica de forma agresiva hacia el exterior de la cuadrilla y de forma pasiva hacia el grupo en sí – especialmente a través de los mecanismos de la burla, la ironía y la comicidad.

---

<sup>12</sup> Acrónimo de las palabras *brother* (hermano) y *romance* (ídem) en inglés, es una forma de referirse a un vínculo afectivo intenso entre dos o más varones, acentuando su carácter no-sexual.

De esta forma los héroes comienzan a competir entre sí hasta lo ridículo –incluyendo una simbólica carrera de masturbación-, un ritual de seducción pasivo-agresivo. De dicha liturgia se extrae el objetivo último de lograr un inconcreto término absoluto. Alcanzarlo o no hacerlo es el mecanismo que desbloquea los lazos afectivos. De forma abrupta, los astronautas comienzan a llamarse *buddy* (colega), se apoyan sin fisuras, se mueven como un enjambre indivisible y se comunican con terceros a partir de una puesta en escena teatral en la que cada personaje sale y entra en primer plano para recitar su línea. La cercanía emocional y la afectividad entre los hombres es únicamente factible y practicable en un contexto de nicho extraordinario (pilotaje), de marcado régimen juvenil y/o infantilizado y con un antagonista que galvanice la unión masculina; en este caso, un némesis incorpóreo, burocrático y apolíneo (el sistema, la organización, la NASA).

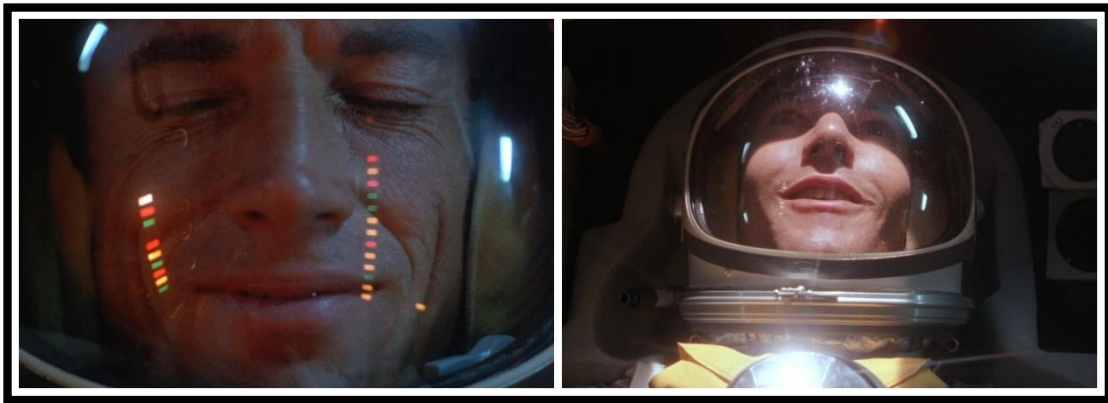
La película es una constante búsqueda de la diagonalidad dentro de ese concepto de homosocialidad. Durante la presentación oficial de los Mercury Seven, los héroes se intercambian miradas cómplices, se interpelan a participar, asienten ante las palabras de su portavoz. Cuando un periodista pregunta quién será el primero en llegar al espacio, todos ellos levantan la mano al unísono entre la desgana protocolaria (horizontalidad) y la ambición agresiva (verticalidad) de alcanzar la cúspide de la pirámide. Pero es quizá al final del filme cuando más gráfico se hace ese conflicto entre jerarquía y hermandad, individualidad y colectivo. Al inicio del filme, Cooper realiza repetidas veces una pregunta retórica a su esposa: “¿*Who’s the best pilot you ever saw?*”. En una de las últimas escenas de la película, un periodista vuelve a preguntarle delante de su compañero Gus y su mujer, y Cooper, en un mismo monólogo, cambia radicalmente de registro:

“I’ll tell you. I’ve seen a lot of them, and most of them were pictures on a wall [...] I said, pictures on a wall, back at some place that doesn’t even exist anymore. Some of them are right here in this room. And some of them are...they’re still out there somewhere, doing what they always do. Going up in a hurtling piece of machinery, putting their hides out on the line, hanging it out over the edge, pushing back the outside of that envelope and hauling it back. But there was one pilot I once saw who I think, uh, truly did have the right... [...] Who is the best pilot I ever saw? Well, uh, you’re looking at him”.

El gesto de Cooper es una lucha por mantener su identidad dentro de un colectivo moldeado en cimientos graníticos y homogéneos. Este tipo de disyuntivas están muy presentes en diferentes niveles y matices, pero todas remiten a la fórmula mitológica del espíritu dionisiaco y apolíneo. Especialmente ilustrativo es el momento que la NASA



propone lanzar un chimpancé como prueba piloto. Este hecho aparentemente banal desencadena una serie de conflictos identitarios. Por una parte, la primacía del simio por delante del héroe es un escarnio especialmente doloso por su componente animal. Por otro, y siguiendo los postulados interpretados en *2001*, es un rechazo frontal por parte de los astronautas al espíritu dionisiaco en su forma más pura. Sin embargo, es improbable hablar de estos héroes como entes apolíneos. Kaufman así lo consta tanto de forma visual –del primer plano de un Bowman pétreo al goce de Shepard orinando- y simbólica, cuando los héroes –pervirtiendo su autoconciencia heroica para manipular el sistema- luchan por conseguir el control manual o una ventanilla en la cápsula; la reivindicación del término medio en una cultura de absolutos, la unión última entre instinto y razón.



**Imagen 7.** Discursos de la masculinidad astronáutica desde el rostro. Del rictus apolíneo de David Bowman a la excitación dionisiaca de John Glenn y Gordon Cooper.

Esta idea de la homosocialidad diagonal es una de los elementos definitorios del héroe Mercury junto a la idea de intimidad y el concepto del desdoblamiento, que muestra regímenes de comportamiento distintos en lo público –incluido el opresivo espacio masculino que inhibe el espacio íntimo- y lo privado –lo conyugal-. Uno de los personajes que mejor refleja este cambio de paradigma es Gus Grissom (Fred Ward). En un momento del filme, su cápsula espacial aterriza en el mar y el piloto, preso de los nervios del momento, hace volar la escotilla antes de tiempo, provocando que ésta se hunda y la información del vuelo se pierda. El astronauta comienza a sufrir un ataque de pánico y tiene dificultades para mantenerse a flote mientras espera que un helicóptero lo rescate. El montaje nos lleva de vuelta a casa de Gus, quien tiene una crisis nerviosa delante de su esposa –no así ante las cámaras, para las que *mantiene el tipo*- por la posibilidad de, según su visión de lo sucedido, haber fracasado en la misión y haberse quedado atrás.

La proyección pública y la sublimación de una masculinidad hegemónica concreta convierte al astronauta en ídolo. Las similitudes de este héroe espacial con el concepto de la idolatría son sugerentes. En todas las religiones abrahámicas –y otras monoteístas- la idolatría está prohibida, así como en la especie de congregación de los pilotos-astronautas los referentes son alegóricos o abstractos, considerados siempre símbolos de lo absoluto, pero no Lo Absoluto. Este nuevo enjambre de héroes –que actúan como partes de un todo- adquieren corporeidad y son adorados en sí mismos. Esta tesis del astronauta como ídolo no puede sustentarse solo en su acepción cristiana –donde el colectivo histórico idolatra al astronauta como deidad herética- sino también en términos budistas, neopaganos o hinduistas, donde el ídolo no es adorado en sí mismo sino la entidad espiritual que representa: la masculinidad hegemónica de la nueva era (Urbano, 1993).

La película de Kaufman liga la masculinidad *kennedyana* de la Nueva Frontera a la figura del astronauta, generando un *horizonte de expectativas* cultural desvinculado del *horizonte de experiencias* extraído de la realidad histórica. Los héroes de las películas astronáuticas posteriores basarán su rol y conducta en esta teoría de la homosocialidad diagonal, desde el astronauta maduro de *Apollo 13* (Ron Howard, 1995) hasta el paroxismo homoerótico y caricaturesco de *Armageddon* (Michael Bay, 1998). Aunque en el filme de Howard los astronautas sean protagonistas indirectos de la historia, los códigos de conducta de la masculinidad hegemónica continúan vigentes, combinando la agresividad por ser los elegidos para llegar a la luna, la intimidad del héroe –la película comienza con una fiesta familiar- y la importancia de la presencia de lazos homoafectivos –presente en la subtrama de la costosa integración de un piloto sustituto.

La masculinidad hegemónica del héroe espacial dibuja así una secuencia cinematográfica lógica que abarca diferentes décadas y generaciones de astronautas hasta culminar en *Space Cowboys* (Clint Eastwood, 2000). Desde su concepción hasta su reproducción, la cinta evoca la poética crepuscular de la última batalla, el último baile, el último aliento de una masculinidad mítica que sobrevive en el imaginario cinematográfico del viaje espacial. Los protagonistas del filme, especialmente Frank Corvin (Clint Eastwood) y Hawk Hawkins (Tommy Lee Jones), forman parte de la *generación Yeager* y son una combinación entre el modelo figurativo del mito y la homosocialidad Mercury Seven: pioneros individualistas, espíritus dionisiacos que no casan con las estructuras apolíneas de la NASA ni con las nuevas generaciones de astronautas –como, por otra parte, sostenía Kubrick con su visión pesimista del futuro hombre de las estrellas en *2001*.



**Imagen 8.** *Space Cowboys* (der.) muestra la relevancia cultural del mito astronáutico clásico, representado en la figura de Yeager (izq.) mientras somos testigos de su inexorable decadencia.

Eastwood calca todos los motivos visuales y figurativos del filme de Kaufman, en una película que se mueve entre la reivindicación y la parodia –*The Ripe Stuff*, en alusión a la vejez de los protagonistas. De la misma forma que hacía *The Right Stuff*, la arquitectura conceptual de *Space Cowboys* evoca la teoría freudiana del retorno de lo reprimido, proceso en el cual lo expulsado por la conciencia (el imaginario cultural y cinematográfico) tiende constantemente a reaparecer. Mientras que la película de Kaufman recuperaba héroes/masculinidades arcaicas para eras inéditas, el filme de Eastwood transforma esta tipología de héroe en una especie de pulsión cultural indestructible en la *psique* colectiva occidental. Si aceptamos esa máxima deberíamos considerar el héroe espacial como una formación inconsciente perversa, un deseo inconsciente, pura imaginación dionisiaca reprimida por el hombre apolíneo moderno.

En cualquier caso, *Space Cowboys* es una notable ratificación del héroe espacial como mito cinematográfico. En *El mito del eterno retorno*, el filósofo Mircea Eliade (1994) afirma que los mitos y rituales del hombre tradicional son vehículos de retorno a la *era mítica*, sacralizada, la cual da valor a su existencia misma. La preeminencia de la masculinidad hegemónica del héroe espacial hace pensar en su reproducción cinematográfica como un ritual generacional, casi inconsciente, un ciclo litúrgico con el que reactivar la fuerza de un mito cultural mientras observamos su inexorable decaimiento vital –el envejecimiento vital de ese *Team Daedalus* imperecedero. El eterno retorno al tiempo sagrado, la imitación de los actos ejemplares de un héroe mítico que separa al espectador del tiempo profano y lo devuelve a la fascinación de lo arcaico.

### 3.3. *Interstellar, el Star-Man y el héroe mítico en la contemporaneidad*

Después de varios años donde la tendencia figurativa del héroe espacial giraba paulatinamente hacia una poética nocturna, *Interstellar* (Christopher Nolan, 2014) y más tarde *The Martian*<sup>13</sup> (Ridley Scott, 2015) recuperaron el imaginario astronáutico clásico para, especialmente en el caso del primero, darle una nueva dimensión en la contemporaneidad audiovisual. El filme de Nolan combina su condición de *blockbuster* comercial con un sello autoral propio, la mezcla deliberada de consumo masivo e intencionalidad artística. Esta naturaleza específica –similar en su concepto a la génesis de *2001. A Space Odyssey*- convierte el filme en un mecanismo potencialmente efectivo para proponer y propiciar un cambio de paradigma relativo a la masculinidad del héroe.

El héroe espacial *nolaniano* parte de la misma base conceptual que el de Kubrick: el monomito como búsqueda de un nuevo horizonte espiritual para el hombre<sup>14</sup>. Para ello, el director británico disuelve el *enjambre heroico*, elimina la dinámica homosocial y recentraliza el foco en El Individuo. Lo hace no desde el distanciamiento, la ironía o el guiño posmoderno, sino la identificación humanista con el héroe mítico. La aventura de Joseph Cooper, como la de Bowman, es de una dimensión universal en el sentido épico de la palabra: El héroe se enfrenta a un desafío del que depende, de alguna forma, el devenir histórico de la humanidad. Nolan, sin embargo, pone en el mismo plano textual la odisea épica para la supervivencia y la epopeya íntima del héroe como figura paterna.

Nolan dibujará un nuevo horizonte de expectativas para el héroe espacial diurno, pero antes de ello parte de asideros figurativos totémicos tanto del astronauta Mercury –como individuo- como de Bowman. Cooper es un expiloto de la NASA que trabaja a regañadientes como granjero en un planeta Tierra inhóspito y salvaje. Durante la primera parte del filme, el protagonista arremete con desdén contra la apatía y el conformismo de una sociedad derrotista, testigo de su propia decadencia –el ocaso del mundo como

---

<sup>13</sup> Aunque la temática del filme –el aislamiento de un astronauta en Marte- suele vincularse con las narrativas nocturnas del género, la figuración del héroe se centra más en la voluntad de poder que en la problematización psicológica del individuo. En cualquier caso, la película no supone una alteración del horizonte de expectativas relevante como para incorporar su análisis al corpus de la investigación.

<sup>14</sup> En ambas películas la búsqueda de un horizonte espiritual para el hombre se enmascara dentro de otros propósitos funcionales: en *2001* es el horizonte del conocimiento -comprender lo insondable-, mientras que en *Interstellar* es el horizonte doméstico colectivo –la búsqueda de un nuevo planeta-.

alegoría de la extinción del espíritu dionisiaco. Nolan verbaliza y visualiza el miedo latente de Kubrick en las palabras de un Cooper en constante regresión mental:

*“It’s like we’ve forgotten who we are, Donald. Explorers, pioneers... not caretakers”*

Este deseo se expresa como anhelo colectivo, pero el sentido de esa reflexión parece orientarse a la disidencia metatextual. El lamento del héroe forma parte de esa pulsión cíclica, el eterno retorno del héroe dionisiaco reprimido por la inercia apolínea del mundo, del hombre, quizá de la cinematografía moderna. Joseph Cooper representa el (nuevo) despertar de los instintos impulsivos, agresivos, grandilocuentes; la figura del pionero perpetuo que vence al determinismo indolente de la Historia. Aunque sin considerar a Nolan un autor disidente, éste busca recuperar, revitalizar, resucitar esa figura llevando la doctrina *Nueva Frontera* hasta el paroxismo, reivindicando la prevalencia del mito en un imaginario en busca de nuevos héroes, roles y masculinidades que explorar.

La idea de masculinidad de Cooper comparte gran parte de los elementos figurativos del héroe Mercury —e incluso de Yeager. Sin ir más lejos, las primeras imágenes del filme muestran el motivo visual recurrente del piloto controlando la imagen teriomorfa —el vehículo, el monstruo—, antes de despertar de esa pesadilla en tanto que recuerdo pretérito. En un punto crítico de la trama, Cooper y Amelia son testigos directos de la destrucción del sistema de anclaje de la nave nodriza. La cámara captura el shock que representa el momento en el rostro petrificado de Cooper, cambia al contraplano del desastre y, cuando vuelve inmediatamente al héroe, este ha puesto en marcha el módulo lunar ante la incredulidad general. Cooper intenta realizar una maniobra aeronáutica extraordinariamente compleja, casi suicida, para poder volver a poner la nave en funcionamiento y volver a casa. En ese momento se reproduce el siguiente diálogo:

- COOPER: Get ready to match our spin with the retro thrusters.
- ROBOT: It’s not possible.
- COOPER: No...It’s necessary.

La lógica que subyace en esa escena y en el conjunto de la película es que la voluntad del hombre —y *de un solo hombre*— supera todas las fuerzas del universo porque, en esencia y basándose en la insondable liturgia mitológica del género, tiene *lo que hay que tener* —o, en términos *nietzscheanos*, *la voluntad de poder* para lograr sus ambiciosos objetivos. La escena funciona tanto como metáfora psicosexual —el acoplamiento como penetración— como sublimación del *leitmotiv* principal del héroe clásico espacial: la dominación, el

control absoluto, la autoridad moral que le confiere esa especie de *último reducto de virilidad* de la Tierra. Cooper toma todas las decisiones importantes de la trama, incluida su propia selección como héroe del relato— para emprender la búsqueda del planeta.

Joseph Cooper es carismático y sureño, pero no hasta la caricaturización o el paroxismo. Es de cuerpo medianamente atlético, pero no amenazante ni agresivo. En una ocasión, su suegro le comenta que está atrapado en un tiempo que no le pertenece, nacido *40 años demasiado tarde o 40 años demasiado pronto*, una figuración de términos medios en un imaginario tendiente a absolutos. Está atrapado en una dimensión cultural inconcreta, entre el héroe mítico y una contemporaneidad que inhibe al *yo*. Como tal, la construcción del héroe está orientada a lo que Martínez Pérez-Canales (2019) describe como disidencia (vital, no política) del sujeto ficcional, un proceso paulatino que aúpa al *yo* disidente hasta el centro de la personalidad del sujeto. En este caso concreto, el *yo* disidente dionisiaco emerge cada vez con más frecuencia —los demás miembros de la tripulación mueren o se subordinan al carácter y personalidad del héroe—, toma decisiones trascendentales y, finalmente, se torna hegemónico y gobierna la totalidad de los actos del sujeto.



**Imagen 9.** Tanto *2001. A Space Odyssey* (izq.) como *Interstellar* (der.) presentan al héroe frente a la imagen nictomorfa antagonica, donde el espacio-tiempo pierde su sentido original.

Esa disidencia progresiva de Cooper es directamente proporcional a la regresión que Nolan establece hacia la mitología figurativa y conceptual del héroe diurno. *Interstellar* construye su mitología heroica en base a la idea de la lucha del héroe contra el tiempo-devorador; noción que en el imaginario del viaje espacial solo *2001* reproduce con la muerte del hombre común y el renacimiento triunfal del *Superhombre*. En *Interstellar*, la idea de temporalidad no dispone de *corpus* (imagen) por sí misma, es pura abstracción antagonica. El viaje del héroe es una epopeya para derrotar a un Cronos polimórfico, de patrones casi teriomorfos, que se dilata y contrae constantemente amenazando con acabar con la humanidad en general y la relación padre-hija del héroe en particular.

La imagen nictomorfa última, el monolito *nolaniano*, es el agujero negro, Gargantúa. El filme sigue una lógica conciliadora en relación con la nocturnidad (régimen sintético), con el héroe siendo absorbido por la imagen nictomorfa absoluta. Sin embargo, mientras que en Bowman se vehiculaba a través de la trascendencia y la asunción de la negatividad, Cooper lo traduce bajo la idea diurna del sacrificio, la entrada a las fauces del Cronos devorador. Dicha acción lo acaba llevando a un reino extraño tetradimensional con el que asume, de una forma más rudimentaria que el *niño de las estrellas*, el control último del espacio-tiempo. Esta cualidad, en el imaginario mitológico espacial, es suficiente para considerar a Cooper un *Superhombre*, al menos de forma transitoria. Sin embargo, existen una serie de elementos y decisiones que nos permiten considerar a Cooper un nuevo paradigma heroico basado en la idea del *Superhombre* permanente.

El periplo de Cooper está arraigado en la estructura más clásica del monomito<sup>15</sup>: comienza con el núcleo familiar integrado en el hogar, surge un conflicto que impulsa al protagonista a embarcarse en un viaje desconocido, se producen una serie de encuentros y experiencias trágicas, reveladoras, violentas y/o amorosas y, finalmente, el héroe retorna transformado (Cambell, 2018). De esta estructura sustancialmente diurna se extraen una serie de fugas nocturnas que hacen oscilar al héroe entre lo diurno y lo nocturno, una contradicción figurativa para un héroe nacido *en un tiempo al que no pertenece*, lo que le confiere un estatus extraordinario dentro de su propio imaginario.

Desde el inicio del relato, el héroe repite en varias ocasiones su desprecio hacia el mundo actual, tanto en espíritu como en materia. Según Durand (2004), el régimen nocturno está regido por imágenes de profundidad relativas a la intimidad protectora, la madre tierra y el arquetipo materno. Cooper desprecia en repetidas ocasiones esos elementos –no hay luto ni tributo al hogar perdido- así como ignora cualquier referencialidad a su esposa y madre de sus hijos. Al mismo tiempo, su viaje trasciende la temporalidad lineal del universo diurno y regresa inalterado a un mundo renacido. La imagen final del filme muestra a una humanidad socorrida y a Cooper con una nueva misión, buscar a Amelia, perdida en el espacio-tiempo. La última imagen que tiene el espectador es la del héroe, victorioso y permanentemente en acción, en busca de una nueva frontera que alcanzar.

---

<sup>15</sup> Por lo general es poco frecuente identificar aventuras espaciales que se basen en el modelo del monomito, la mayoría debido a la tendencia figurativa hacia la homosocialidad o el héroe-coral. *2001. A Space Odyssey* es el filme que más elementos comparte con esa estructura, aunque se trate esencialmente de una catábasis.



**Imagen 9.** Nolan combina la estructura monomítica del relato con una visión emocional del *Superhombre* astronáutico. En el sentido de las agujas del reloj, los rostros de la epopeya: superación de obstáculos, crisis emocional, renacimiento ante la luz y el éxtasis ante una nueva aventura.

El control del espacio-tiempo –del *Star-Child* al *Star-Man*- y su rechazo dionisíaco a la moral de rebaño de la sociedad<sup>16</sup> son elementos que remiten a las características del ideal de hombre establecido por Nietzsche. Para Nolan la *voluntad de poder* no basta para considerar a un hombre como tal –en su acepción más terrenal-, sino que es necesaria la liberación de la pulsión íntima y sentimental del individuo. Sin embargo, Cooper no es un héroe construido a partir de la homosocialidad: trata a sus iguales con actitud neutra, sin establecer conexiones profundas ni siquiera con sus compañeros de tripulación. Es la compleja relación paterno-filial la que muestra los rasgos de esta nueva sensibilidad del héroe que, ante todo, pondera la *virilidad espiritual* ante cualquier distinción de género.

Tom (Casey Affleck), el hijo varón del héroe, tiene a éste como un referente e ideal de masculinidad (pone su mismo nombre a su hijo). Cuando Tom elige vivir como cultivador, crece en Cooper un sentimiento velado de rechazo, casi ignorancia, que contrasta con la estrecha relación de Joseph hacia Murphy (Mackenzie Foy - Jessica Chastain), que comparte parte de su actitud vital. Murph –abreviación del nombre

<sup>16</sup> *Moral de rebaño* es un concepto de la filosofía de Nietzsche (presente en *La genealogía de la moral*) que afirma la existencia de un comportamiento humano puramente sumiso e irreflexivo sobre los valores de la civilización. En dicha moral, lo que mueve al hombre es el hábito y la costumbre.



femenino Murphy- concibe y percibe al héroe como una referencia afectiva y espiritual, no como modelo de conducta. La hija de Cooper se encuentra atrapada permanentemente en la órbita de su padre, una dependencia emocional de ecos *freudianos*, un conflicto íntimo que inhibe el deseo sentimental de Cooper hacia la otredad femenina (Amelia).

En un momento del filme, Cooper es víctima de la relatividad temporal y pasa más de dos décadas sin hablar con su hija, quien sufre su ausencia. Posteriormente, el astronauta ve las comunicaciones grabadas de su hija durante todo ese tiempo, lo que genera en él una grave crisis nerviosa. La pérdida de la cualidad heroica a ojos del *amor freudiano* genera angustia emocional en el héroe, la desfiguración del rostro imperturbable. Cooper se derrumba mentalmente en lo que representa la imagen catamórfica de este nuevo héroe, la caída del héroe como imagen mental, como referencialidad. El *Superhombre* de Nolan tiene (debe tener) la capacidad de llorar, de sentir, aunque solo sea visible a través de la mirada del espectador, testigo privilegiado de las pulsiones sentimentales del héroe.

El antropólogo Gilbert Durand (2004) afirma que, en el imaginario diurno del héroe mítico, existe una asociación natural poética entre las fauces y el tiempo: la cruel mordida del Cronos que devora a sus hijos, los dioses. La relatividad temporal es la fuerza abstracta e inasible que amaga con desmoronar el vínculo afectivo entre el héroe y su hija. Existe un imaginario contemporáneo muy concreto relativo al héroe espacial -que *Interstellar* de alguna manera comparte- y que se construye a partir de ideas nucleares como la huida, la tragedia y la presencia/ausencia del padre<sup>17</sup>, las cuales son elementos fundamentales para la construcción figurativa de un nuevo tipo de héroe. Sin embargo, en *Interstellar* esta arquitectura figural se centra en Murph, quien, en última instancia, representa la subordinación total a la figura heroica (y masculina). Nolan transforma estos elementos en fundamentos para la glorificación de su particular *Superhombre*: aquel que pervive entre la virilidad implacable, la intimidad clandestina y la inmortalidad de espíritu.

---

<sup>17</sup> Ver 5. *La crisis del héroe espacial o la recuperación de una masculinidad solarística* (pp. 61-79)

#### *4. El héroe espacial hacia una nueva poética de la nocturnidad*

##### *4.1. Dark Star y la sensibilidad masculina como imaginario satírico*

Si tenemos en cuenta el *horizonte de expectativas* del héroe astronáutico clásico, la imagen mental que tiene el espectador del viaje espacial es la del acto noble y altruista, un objetivo de suma relevancia por el que se espera que la humanidad luche en su incesante búsqueda del progreso y nuevas fronteras que conquistar. Los astronautas son pues considerados soldados y proyectados como valientes héroes –o *Superhombres*- que protegen sus hogares y familias de algún enemigo terrible. Representan lo mejor de lo que cada nación (e ideología) tiene que ofrecer, un grupo de élite de héroes modernos que se lanzan a un reino vasto, antiguo y misterioso lleno de maravillas y peligros.

Antes de ese concepto de héroe, antes de Wolfe, el astronauta Mercury y el *Superhombre*, existe un imaginario nacido en los márgenes de las pequeñas producciones que, no obstante, representan la génesis del régimen nocturno relativo al héroe espacial y su imaginario. En 1972, *Silent Running* (Douglas Trumbull, 1972) introduce la figura del astronauta como trabajador regular, de ambiente industrial, encargado de una tarea repetitiva e interminable –cuidar de un jardín, último reducto de la biosfera terrestre. Freeman Lowell (Bruce Dern) es un astronauta, pero en su contexto no es más que el último eslabón de la cadena. Como tal, es uno de los primeros héroes astronáuticos en presentar características inéditas como la antipatía, una sensibilidad emocional hacia su entorno (naturaleza) y un conflicto moral entre la ética de la convicción (proteger la biosfera) y la ética de la responsabilidad (obedecer la cadena de mando y destruirla).

La huella figurativa de Lowell puede observarse en *Dark Star* (John Carpenter, 1974). El filme, de clara vocación paródica hacia *2001. A Space Odyssey*, se centra en desmitificar el viaje espacial y la figura heroica astronáutica, llevando su espíritu apolíneo hasta la caricatura. En la película, un grupo de cosmonautas, liderados por el teniente Doolittle (Brian Narelle), tienen la misión de destruir planetas cuya órbita es considerada inestable para los intereses coloniales terrestres. Carpenter presenta la misión espacial –el viaje del héroe- como una tarea aburrida e ingrata, además de peligrosa y potencialmente letal en muchos sentidos. Las ideas expansionistas y la exploración pionera de la última frontera son reproducidas como un objetivo naif y, en última instancia, carente de sentido.



**Imagen 10.** Carpenter *desglamoriza* la odisea espacial colonizadora, dibujando a los astronautas como víctimas de su propia condición.

La grandilocuencia de la odisea espacial es aquí una forma de opresión para el individuo. La tripulación se está desmoronando mental y moralmente por años de negligencia y rutina, por lo que la inercia les lleva a representar la antítesis del virtuosismo masculino: hombres deshumanizados, aburridos y malhumorados; su aspecto cambia el cabello corto y la cara rasurada –ecos de militarización, disciplina- a la estética contracultural, que también imbuye los espacios sucios e inertes de la nave. Parte de la dotación astronáutica (Boiler, Pinback) reacciona a esta situación mediante mecanismos satíricos como el comportamiento histriónico y una gestualidad propia del *slapstick*, mientras que Doolittle y Talby (Dre Pahich) muestran cierto grado de afectación emocional.

El *horizonte de expectativas* del héroe astronáutico contenía la idea que, de alguna manera y durante su viaje espacial, el héroe alcanzaría eventualmente un nuevo estadio como hombre a múltiples niveles –moral, virtud, poder-, manteniendo su físico y una serie de rasgos gestuales y éticos como asideros representativos para el espectador. En el universo satírico de *Dark Star* se juega con lo antitético respecto al mito: donde no puede existir la épica, emerge la intimidad. La indiferencia del espacio exterior y la vacuidad del tiempo –como ellos mismos afirman, llevan 20 años viajando y solo han envejecido 3 debido a la relatividad temporal- inhibe su pulsión competitiva y merma los lazos afectivos, creando un estado vital indolente y reflexivo que Pinback califica como *enfermedad*:

“I do not like the men on this space ship [...]. Today over lunch I tried to improve moral and build a sense of comradeship among the men by holding a humorous round robin discussion of the early days of the mission. My overtures were brutally rejected. These men do not want a happy ship. They are deeply sick and try to compensate by making me feel miserable.”

Más allá de los alivios cómicos de Boiler y Pinback, Doolittle y Talby sí tratan de encontrar y crear un significado personal y un propósito a su existencia para contrarrestar la inutilidad de su ocupación y la ausencia de una alteridad significativa. Esta tendencia hacia la cavilación emocional no es, en cualquier caso, una introspección, pues tanto Doolittle como Talby necesitan del otro para cuestionar su propia condición. Sin embargo, sí plantea la idea que, igual que hacía *Silent Running*, podría describirse como *conflicto de horizontes*. Por un lado, el astronauta tiene una misión concreta que cumplir y para la que ha sido seleccionado y entrenado, una especie de horizonte profesional. Por otro, el héroe desarrolla un deseo personal relacionado con el pasado (Doolittle, el surf) o el futuro (Talby, los asteroides Fénix), pero siempre desapegado de su cualidad heroica.

Este conflicto refleja la existencia de contrarios en un héroe, el astronauta, esencialmente lineal (diurno) en su figuración más reproducida. Según la teoría de Durand (2004), la lógica conciliatoria de opuestos es uno de los elementos constituyentes del régimen nocturno del héroe, así como la nocturnidad (noche) y la metamorfosis del ser, entre otros. En *Dark Star*, estos elementos no solo son recurrentes, sino que su propia arquitectura conceptual está basada en la armonía antagónica: En su *Historia mundial del cine I: Estados Unidos*, Gian Piero Brunetta (2011) habla de la sátira cinematográfica como un género por definición híbrido (*satira* = mezcla), contradictorio, a veces ambiguo, que pone de manifiesto los vicios, deficiencias o abusos, individuales o colectivos, mediante la farsa y la ironía; ideados todos para atacar una realidad que desapruueba el autor.

La sátira, pues, es el género ideal para conciliar opuestos y, al mismo tiempo, desacralizar –que no deconstruir– una masculinidad rígida, mitificada y ultraviril. El resultado es la creación de una poética de la nocturnidad que podemos apoyar en la teoría de Gilbert Durand para desarrollar una serie de motivos fundacionales propios. Los ejes de este imaginario son los personajes de Doolittle y Talby, que parten respectivamente del régimen místico y sintético de la nocturnidad establecido por Durand (2004). El personaje de Talby al contrario que sus compañeros, prefiere pasar su tiempo en la cúpula de observación de la nave, observando las estrellas y esperando encontrarse algún día con

los asteroides Fénix, quienes pasan una vez cada mil millones de años, brillando con *todos los colores del arcoíris*. La cúpula de Talby, oscura y claustrofóbica, actúa como representación alegórica del vientre materno, espacio milagroso de transformación (Durand, 2004): Cuando Doolittle sube a la pequeña estancia, ambos astronautas entablan una conversación meditativa sobre la soledad y sus anhelos personales, una metamorfosis transitoria generada por las características íntimas y maternas del espacio.



**Imagen 11.** Tanto Talby (izq.) como Doolittle (der.) llevan a cabo procesos introspectivos en la cúpula, alegoría nocturna del vientre materno.

A partir de este momento el arco dramático de estos personajes girará en torno al sueño arquetípico nocturno del regreso al útero, al estado prenatal. Aquí este rol lo adopta el horizonte doméstico, el retorno al planeta Tierra, al hogar maternal, pero también la regresión o superación de la condición astronáutica –ergo, heroica. Los deseos de ambos personajes divergen en su dimensión e intención, pero confluyen en ese fin último, así como en su matiz catártico. El macrodeseo de Talby, de escala cósmica, es fusionarse de algún modo con los asteroides Fénix, trascender lo humano a través de lo insondable. El microdeseo de Doolittle, de escala doméstica, es volver a surfear en Malibú. Ambos remiten a la regresión o superación de su presente, carente de tiempo y de significado.

En la parte final del filme, una bomba nuclear autoconsciente explota, matando a Boiler y Pinback y empujando a Doolittle y Talby en direcciones opuestas: el primero se dirige inexorablemente a la atmósfera de un planeta cercano, donde se desintegrará, mientras que el segundo chocará irremediamente contra los asteroides Fénix, que aparecen en el horizonte. En esa escena tiene lugar el siguiente diálogo, donde aflora la sensibilidad masculina que ambos han desarrollado desde su encuentro en la cúpula transformadora:

- DOOLITTLE: Talby, looks like I'm headed for the planet. I'm going right toward it.
- TALBY: When you hit the atmosphere, you'll start to burn. What a beautiful way to die... as a falling star.
- DOOLITTLE: Guess you're right.
- TALBY: Doolittle, I'm heading right toward something. It's behind me, in the distance. Something that glows. I think it's the Phoenix Asteroids! Doolittle...
- DOOLITTLE: Yeah?
- TALBY: Before we get too far apart, and our signals start fading, I just wanted to tell you...you were my favourite. I really liked you, Doolittle.
- DOOLITTLE: I really liked you too, Talby.
- TALBY: Doolittle, I'm going into them. I'm beginning to glow. They're taking me with them, with the Phoenix... I'll circle the universe forever. I'm with them now. Doolittle, before it's too late, there's one last thing I just want to tell you...

Más allá del componente homoerótico que destila el diálogo, éste se produce con una puesta en escena y una perspectiva específicas, mostrando a Doolittle cayendo de espaldas mientras Talby flota hacia la nada. La nocturnidad de Doolittle transforma lo que era vértigo y pérdida de virilidad (imagen catamorra, régimen diurno) en un descenso lento, plácido, hacia la finitud. El astronauta asume el espacio tenebroso y lo transforma en lo que Durand (2004) llama la noche sosegada, el momento para el descanso, para la paz y la interiorización. Eventualmente, el héroe se aferra a una plancha de metal y *surfea* la atmósfera del planeta cercano, desintegrándose en el proceso. La muerte pierde definitivamente su carácter aterrador –no se puede matar lo que ya está figuradamente muerto- para convertirse en una catarsis emocional efímera: un último instante de surf, una última reminiscencia de la vida pretérita, la muerte como retorno alegórico al hogar.

A lo largo de la película, Doolittle busca constantemente espacios asociados a la intimidad maternal (el piano, la cúpula), refugios donde desarrolla la capacidad sensible e identifica su angustia emocional –una crisis de identidad diluida, no puede recordar su nombre de pila. Eventualmente, el horizonte del héroe se revela como una regresión narcisista al hogar. Ante la imposibilidad material de lograr ese retorno, el héroe rebusca en lo más recóndito de la memoria individual para alcanzar la fusión, unión e inclusión catártica con el yo pretérito, perdido en las profundidades de la memoria, el espacio y el tiempo.



**Imagen 12.** *Dark Star* culmina con la última voluntad de Doolittle y Talby: un retorno figurado al hogar (izq.) y la unión mística con la alteridad ignota (der.), respectivamente.

Mientras que en el héroe místico lo pequeño ejerce una fascinación excepcional –una plancha metálica, una ensoñación alegórica-, en el régimen sintético nocturno ocurre lo contrario en términos de dimensión. El arco de personaje de Talby gira en torno a la conciliación de opuestos y la transformación que lleva a un estado superior: el héroe nocturno quiere fundirse con la luz incognoscible –los asteroides Fénix, la alteridad que emite su propia luz- para trascender a un hipotético estado superior. Varias veces durante el filme, el astronauta expresa su voluntad última de conocer *la verdad absoluta* del universo mediante esa unión. En un principio, no existe ninguna certeza ni argumento favorable a la tesis de Talby, sino que es fruto de una convicción personal de carácter ascético. En sus últimos instantes, el cosmonauta afirma que, a partir de ese momento, *viajará por el universo para siempre*, derrotando definitivamente la temporalidad del ser.

La fenomenología que envuelve los últimos momentos de los astronautas de *Dark Star* se enmarca en la revisión antagónico-satírica que Carpenter hace del mito astronáutico, *2001. A Space Odyssey*. En dicho filme, el astronauta regresa al útero materno de forma casi literal –*el niño de las estrellas*- y remite a la idea de la eterna rotación, el fin como principio de un nuevo estadio para el hombre: *el Superhombre*. En un principio, al igual que el *Übermensch nietzschiano*, Doolittle y Talby encajan con esta figura en tanto que se liberan de las doctrinas que le han sido impuestas –*el horizonte de expectativas*-, buscan un estado de pureza espiritual –búsqueda de la identidad o *verdad*- y establecen su propio destino (Nietzsche, 1998). Sin embargo, estos héroes alcanzan esa virtud por medio de una sensibilidad subjetiva, íntima, un tipo de *Superyo* narcisista incompatible con la condición de colectivo histórico que representa la figura del *Superhombre*.

*Dark Star* dibuja a los astronautas como individuos pluridimensionales y no como figuras alegóricas; sujetos con anhelos únicos, relacionados, irónicamente, con la búsqueda de una temporalidad que les lleve al reposo eterno, el tranquilo sueño y la plenitud de espíritu. Ambos astronautas brillan con luz propia antes de desaparecer en un punto inconcreto del espacio y el tiempo. El suyo es un renacimiento efímero bajo un signo valorativo contrario: la luz. Mientras Bowman viajaba de lo diurno –enmarcado en la lucha antitética de la humanidad contra el tiempo y la muerte- a lo nocturno –el monolito, el *Superhombre*-, los astronautas de *Dark Star* invierten el ciclo; un cambio de sentido en la eterna rotación donde la poética de la nocturnidad viaja hacia la luminiscencia.



## 4.2. *La construcción de la nocturnidad en la odisea espacial*

Más allá del paréntesis *nocturno* que, de facto, supuso *Dark Star*, la gran mayoría de las odiseas espaciales de la historia del cine reproducen, en un grado u otro, el relato mítico transformador que conduce la figura astronáutica hacia el estadio de *Superhombre*. En el imaginario diurno del héroe espacial, el viaje interestelar es un gran mecanismo dramático-figurativo para sublimar (cuando no glorificar) elementos relacionadas con la virilidad dominante; como tal, el conjunto de imágenes y conductas que envuelven al héroe presentan características especialmente secularizadas. Esta lectura del mito astronáutico de *2001. A Space Odyssey* prima la base conceptual del relato *-lo que ocurre*, la transformación- sobre la imagen *-cómo ocurre*, el artilugio-, generando, al subvertir o alterar esa relación, imaginarios distintos que provienen de una misma raíz fílmica.

Algunos autores han interpretado el mito en clave mesiánica, aludiendo al viaje de Bowman como una alegoría espiritual del hombre en busca de su creador. En su libro *Hollyworld*, Michael Hollister (2006: 84) observa en el viaje intergaláctico de David Bowman “la alineación vertical de planetas y lunas con un monolito perpendicular que forma una cruz [latina], como si el astronauta estuviera a punto de convertirse en un nuevo salvador”. Según Hollister, el monolito de la película no tendría que ser representar por fuerza la divinidad abrahámica (o su equivalente), sino que se trataría de “una deidad monolítica totalitaria, inhumana, inescrutable más allá de nuestra influencia o comprensión”. El propio Kubrick, en una entrevista para la revista *Playboy*<sup>18</sup>, llegó a afirmar lo siguiente sobre la relación entre el mito cinematográfico y el mito religioso:

“I will say that the God concept is at the heart of 2001 but not any traditional, anthropomorphic image of God. I don't believe in any of Earth's monotheistic religions, but I do believe that one can construct an intriguing scientific definition of God [...] Perhaps there is a certain element of the lumpen literati that is so dogmatically atheist and materialist and Earth-bound that it finds the grandeur of space and the myriad mysteries of cosmic intelligence anathema.”

---

<sup>18</sup> NORDEN, E. (1968, Septiembre). *Stanley Kubrick: Playboy Interview*. Playboy Magazine. Recuperado de: <https://scrapsfromtheloft.com/2016/10/02/playboy-interview-stanley-kubrick/>

Aunque Kubrick era ateo y redujo al astronauta a pura sustancia alegórica, se mostraba especialmente contrario a la visión antropocéntrica del hombre en el cosmos y, por consiguiente, a los postulados falocéntricos derivados de ésta, como la voluntad poder y la masculinidad hegemónica. En el año 2000, Brian De Palma realizó su propia versión del mito con *Mission to Mars* (Brian De Palma, 2000), una película que comparte varios recursos narrativos y visuales con *2001*. En ella, Jim McConnell encabeza una misión de rescate a Marte que acaba contactando con una civilización extraterrestre, que resulta ser la creadora del hombre. No obstante, y al contrario que David Bowman, Jim, un hombre solitario y torturado por la muerte de su esposa, decide ser dueño de su propio destino y acompañar voluntariamente al alienígena hacia otros mundos y realidades.

*Mission to Mars* basa su estructura narrativa en *2001*, pero la tipología figurativa del héroe no evoca tanto a Bowman como al astronauta nocturno de *Dark Star*. El trabajo de De Palma es el primero de una serie de películas, junto a *Solaris* (Steven Soderbergh, 2002), tercera adaptación de la novela homónima del escritor ruso Stanislaw Lem<sup>19</sup>, escrita en 1961, y *Sunshine* (Danny Boyle, 2007), que abandonan la simbología diurna en virtud de un régimen genuino de la nocturnidad. Partiendo del imaginario satírico de *Dark Star*, estos directores rompen con el anatema espacial construyendo un régimen sustentado en tres ideas fundamentales: la ausencia, la masculinidad alternativa y la epifanía reveladora.

#### 4.2.1. *El astronauta nocturno*

Tres son los representantes del régimen nocturno en el imaginario heroico espacial: Jim McConnell (Gary Sinise - *Mission to Mars*), Chris Kelvin (George Clooney - *Solaris*) y Robert Capa (Cillian Murphy - *Sunshine*). En todos los casos la nocturnidad se construye alrededor de un *pathos* melancólico que nace de la ausencia. En un principio, esa ausencia se representa con la idea de la pérdida del ser amado (las esposas de Kelvin y McConnell) o una abstracción que lo represente (la familia de Capa). El héroe, que viaja por un espacio que es ausencia en sí mismo –el vacío cósmico, la nada-, vive recogido y turbado por recuerdos del pasado que alivian el sentimiento inconsciente y destructivo de soledad. Un ahora heroico que, según la filosofía de Giorgio Agamben, es propio del aquél hombre contemporáneo que regresa constantemente a un presente en el que nunca ha estado:

---

<sup>19</sup> La primera adaptación de la obra de Lem fue *Solaris* (Boris Nireburg & Lidiya Ishimbayeva, 1968), telefilm en dos partes producido por la Televisión Central Soviética (SSSR). Más tarde, en 1972, Andrei Tarkovski adaptó libremente la novela en su tercer largo, *Solyaris* (Andrei Tarkovsky, 1972).

“Es en este sentido que se puede decir que la vía de entrada al presente tiene necesariamente la forma de arqueología. Que, sin embargo, no retrocede a un pasado remoto, sino a lo que en el presente no podemos vivir de ninguna manera y, al permanecer sin vivir, es incesantemente absorbido, hacia el origen, sin que se pueda alcanzar jamás. Dado que el presente no es otra cosa más que lo no-vivido de todo lo vivido y lo que impide el acceso al presente es justamente la masa de lo que, por alguna razón (su carácter traumático, su demasiada cercanía), no logramos vivir en él” (Agamben, 2009).

Esta idea de la doble pérdida remite a la concepción *freudiana* de la melancolía. El héroe sabe qué ha perdido, pero no lo que ha perdido en él: la melancolía se refiere por tanto a una pérdida de objeto sustraída de la conciencia, algo en lo que se diferencia del duelo (Freud, 1917). Esto provoca en primera instancia un empobrecimiento del *yo* que aísla el personaje de su entorno y le incapacita para establecer relaciones afectivas con su entorno. La pérdida de un miembro de la tripulación, por ejemplo, no supone una dicha más grande de la que soporta el héroe, que vive en una espiral narcisista en la que la misión altruista está en muchos casos supeditada (o igualada en términos de preferencia) a la ambición personal: llenar el vacío, encontrar un mañana. Éste está lejos de residir en el hogar maternal, la Tierra, y habita en algún lugar del cosmos en formas inescrutables.

En los casos de Kelvin y McConnell, el universo maternal y la intimidad protectora se concretan en la figura de la amada, la devoción amorosa. El refugio existe en la imagen del otro femenino: “*Where is home?*”, pregunta Kelvin al recuerdo materializado de Rheyra; *With you, were we live*”, afirma la criatura<sup>20</sup>. El sujeto se encuentra entonces en un estado de falso duelo permanente, en el cual ha perdido por completo lo que Freud (1917) llama “posición libidinal” –el deseo sexual, el amor pasional– en virtud del anhelo edípico de refugio –recuérdese: se sabe qué ha perdido, pero no lo que ha perdido en él. Lo que el héroe busca, por consiguiente, no es tanto un hogar como tal, sino la *sensación de hogar*, en una huida perenne de la soledad y el vacío que devora al sujeto astronáutico.

---

<sup>20</sup> Cabe señalar que, a lo largo del filme, lo que se conoce como Rheyra no es sino una proyección creada por Solaris del recuerdo que Kelvin tiene de la Rheyra *real*. Como tal, resulta más apropiado el tratamiento de *alteridad*, antes que una *otredad* legítima, lo que reafirma la tesis edípica ante el anhelo libinidioso.



**Imagen 13.** Tanto Jim McConnell (arriba, izq.) como Chris Kelvin viven en un ahora melancólico eterno, aislados del mundo exterior.

El destino final de ambos héroes es en palabras de Durand (2004), “el retorno a la tranquilidad del seno materno”, el fin como principio. McConnell decide viajar hasta el hogar de su creador para encontrar refugio de su doloso ahora. Kelvin, por su parte, a pesar de la oportunidad de abandonar la estación Solaris, permanece en ella mientras su órbita decae hasta la colisión. El impacto nunca se muestra en pantalla, y la última escena nos retrotrae a uno de los *flashbacks* del héroe, donde parece sugerirse —la herida que se cura por sí misma— que éste se encuentra en algún lugar del ente: se produce la unión mística con la entidad alienígena (Solaris) que precede a la eterna rotación, la reproducción cíclica de una fantasmagoría de imágenes pretéritas, en un contexto donde la vida y la muerte no existen y el deseo libinidoso es supeditado a la satisfacción edípica.

Volviendo al ahora heroico, los protagonistas, al igual que hicieran Doolittle y Talby, viven en un constante *conflicto de horizontes*: la ética de la responsabilidad hacia su profesión y hacia su comunidad o, en contraposición, la ética de la convicción personal. En el imaginario diurno —el héroe clásico—, la ética de la convicción coincide o se revela eventualmente como ética de la responsabilidad. La estructura narrativa que envuelve al astronauta nocturno, en cambio, gira en torno a una misión de rescate —de escala variable— que revela una oportunidad de salvación/redención/liberación del héroe atormentado. En este régimen ambas éticas, responsabilidad y convicción, tensionan entre sí desde polos opuestos, afectando a la moral, destruyendo los absolutos míticos del género y orientando la convicción hacia al narcisismo. Esta tendencia se culmina en *Solaris*, cuando Kelvin está dispuesto a poner en peligro la estabilidad mental de la Tierra llevando la proyección de Rhexa de vuelta al planeta —con el objetivo de *revivir el pasado de forma distinta*.

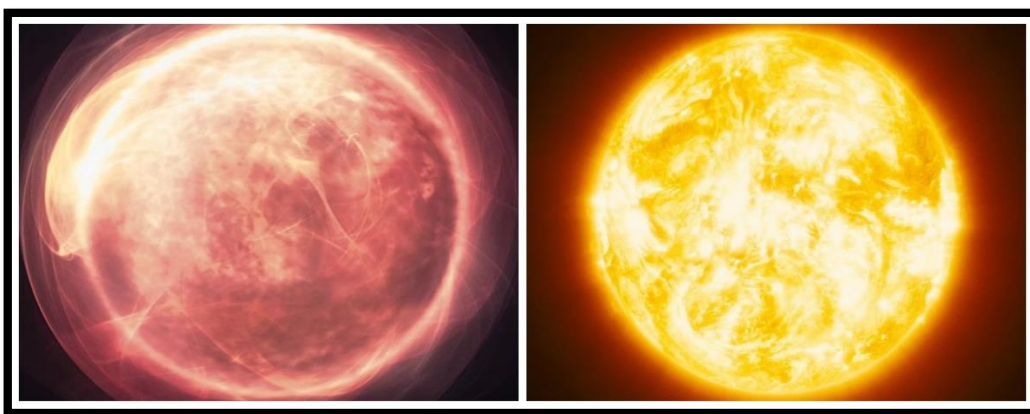
Si enmarcamos la moral astronáutica en la dialéctica *Superhombre-Superyo*, es posible situar a McConnell o Kelvin como figura esencialmente *Übermensch*. Ambos personajes se encuentran en permanente conflicto entre lo apolíneo (el deber astronáutico, orden y autocontrol) y lo dionisiaco (el querer como individuo, pasión y emoción), con especial prevalencia de esta última dimensión. Como el *Superhombre*, ambos héroes –en especial Kelvin– no responden ante nadie más que su propio código moral, una ética narcisista que los envuelve y domina. No obstante, este *Superhombre nocturno* no sigue la lógica masculina de dominación, fuerza y poder, ni tiene objetivos orientados a ese fin, sino al contrario: su horizonte está construido en imágenes de recogimiento e intimidad. De la misma forma, la metamorfosis ulterior del héroe no estará enfocada hacia la evolución (superación del hombre) sino a la regresión introspectiva, la paz espiritual y moral.

Si tenemos en cuenta el horizonte de expectativas, esta conciliación de opuestos es también perversión del concepto original (y mítico) del *Superhombre* y la moralidad astronáutica. En *Sunshine*, Capa se enfrenta a la personificación de esa corrupción: Pinbacker, el capitán de la fracasada misión Icarus I. Boyle construye a Pinbacker desde una óptica suprahumana: su carne ha sido consumida por la radiación solar, mientras que la cámara es incapaz de captar su imagen con nitidez. Dominado por su propia locura narcisista, el excapitán intenta sabotear el intento de Capa por lograr un mañana colectivo. La lucha entre astronauta nocturno y *Superhombre* se revela así como batalla entre fe y obra para alcanzar el umbral del conocimiento, al mismo tiempo que resitúa la voluntad heroica en un punto clave entre la misión altruista y la voluntad narcisista.

#### 4.2.2. Revelación epifánica

La importancia figurativa de la idea de ausencia no es un concepto totalmente nuevo para el género de la ciencia ficción. En su artículo *Melancolía y sacrificio en la ciencia ficción contemporánea*, el investigador Iván Pintor (2009) propone que la idea del Apocalipsis en este género, en un constante mirar a la hora cero de los atentados del 11-S, encuentra su centro neurálgico en la imagen del sol negro, velo de tristeza con el que la naturaleza se revela con respecto al *yo* lastrado de la melancolía nocturna. Lo que busca satisfacer esta melancolía, según Pintor, es la “negación narcisista del mundo externo como objeto de amor y la persecución de un fantasma”; ausencia luctuosa, la del héroe, reflejada en la contraimagen del sol negro como vestigio, el retorno forzado de una oscuridad vedada.

En el régimen nocturno de la odisea espacial también encontramos una estructura del imaginario comparable a la descrita, incluso análoga en muchos sentidos. Recuérdese: el héroe nocturno bajo el pathos *melancólico* de la ausencia luctuosa –la pérdida inconcreta- y la culpa, la negación narcisista del mundo exterior como objeto deseable, la persecución de una fantasmagoría –el hogar, la imagen maternal, eterna rememoración- y la contraimagen del astro solar que, no obstante, se revela como pura luminiscencia. Desde la alegoría cíclica de *Dark Star* –los asteroides Fénix- hasta la referencia explícita en *Sunshine*, el Sol aparece como ente lumínico donde reside la alteridad ignota y el conocimiento filosófico; un umbral definitorio para la conciliación de opuestos y un espacio atemporal donde se desarrolla la epifanía reveladora y la metamorfosis heroica.



**Imagen 14.** El astronauta nocturno se ve atraído por la contraimagen divina del astro solar, umbral de conocimiento, metamorfosis y ascensión, así como contrapunto lumínico del monolito en *2001*. En la imagen, el planeta-ente solaris (izq.) y el Sol en *Sunshine* (der.).

Primero *Solaris* y luego *Sunshine* describen un camino figurativo donde la imagen del Sol fulgoroso tiende a la literalidad, siguiendo la lógica tentadora del mito –del monolito tenebroso al destello solar-. *Sunshine* significa *luz solar* en inglés, y toda la película gira en torno a la reactivación de la estrella mediante una hipotética explosión nuclear mientras la tripulación se ve corrompida por su poder fascinador. De la misma forma, la palabra *solar* viene del latín *solaris* y significa “relativo al sol”. A pesar de esa revelación etimológica, el *Solaris* de Tarkovsky es un planeta-océano de superficie física, transitable y fantasmagórica, una experiencia fenomenológica de la cual participa tanto el héroe como el espectador. El planeta *solaris* de Soderbergh, por el contrario, se revela como una versión amable de la estrella terrestre, la cual imita su estética cromática mientras construye el sentido místico de su imagen desde la mirada extasiada del héroe.

De la relación entre héroe nocturno y su contraimagen luminosa se asume un componente deístico en la figuración del primero. Concebido en un inicio como conducta cómica (Talby y su delirio marginal por los asteroides Fénix), las figuras heroicas posteriores al *astronauta carpenteriano* muestran una tendencia innata o una predisposición inmutable hacia la creencia en de aquella “deidad monolítica, inhumana, inescrutable más allá de nuestra influencia o comprensión” que describía Hollister (2006), negando al mismo tiempo la providencia divina y la religión revelada (Byrne, 2013). Esta concepción teológica dialoga con la ética narcisista del astronauta nocturno, pues se trata de una búsqueda por la religión natural, aquella que solo puede ser descubierta por uno mismo y no puede ser revelada más que por la alteridad materializada<sup>21</sup> (Byrne, 2013).

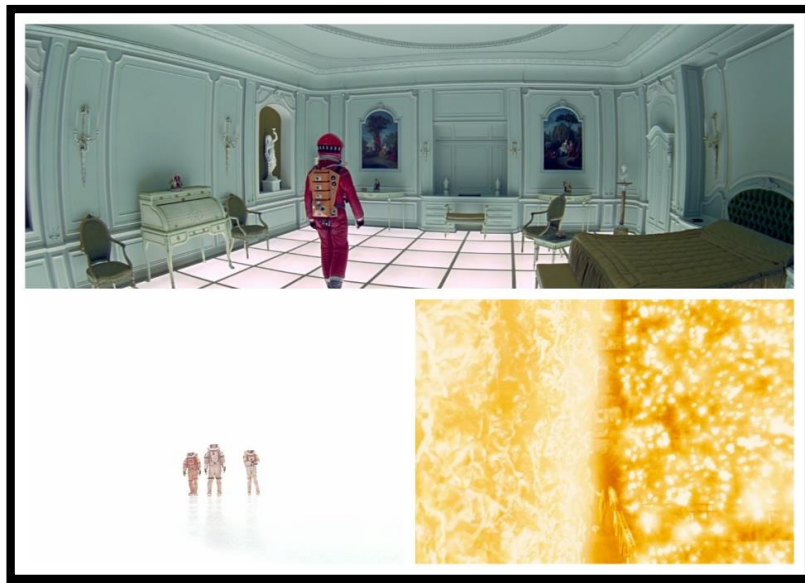
En *Sunshine*, la contraimagen del Sol se caracteriza por una naturaleza basada en la *coincidentia oppositorum*: la imagen solar es, al mismo tiempo, experiencia epifánica (ascensional) y Padre Cronos, una presencia que, al igual que el monolito en *2001*, genera estados simultáneos de fascinación y desasosiego, cuando no miedo. En el imaginario primigenio esta dualidad antagónica no está presente, mostrando el astro solar como imagen que gravita alrededor de símbolos y arquetipos relativos al ciclo, el fluir temporal, vector de la metamorfosis heroica propia del régimen sintético de la nocturnidad (Durand, 2004). Esta imagen del astro solar como imagen puramente benigna está presente tanto en *Dark Star* como *Solaris*, donde el ente planetario resuelve la incompatibilidad de opuestos mediante la proyección fantasmática en forma de eterna rotación, el héroe situado en la rueda del recuerdo expiatorio. Boyle amplía ese horizonte de expectativas mediante la reproducción de una imagen nuclear, el Sol, entendida como fuerza divina de trascendencia (el umbral transformador, Padre) y pura temporalidad (el fuego devorador, Cronos), una *alteridad* antitética que el héroe combate por supervivencia y anhela.

La ascensión epifánica es, en términos del régimen sintético, un protocolo de iniciación o transformación que lleva al héroe a un estado superior (Durand, 2004). Para alcanzar la ascensión interior, el héroe debe llevar a cabo la ascensión exterior o física en un contexto, el espacio, donde no existen direcciones. Si en la teoría de Pintor (2009) la raíz de la experiencia fenomenológica era la sustracción (ausencia sin fin) que correspondía a un umbral que se escapa, en este imaginario la luminosidad de los astros se acerca al

---

<sup>21</sup> A pesar que, en su contexto cinematográfico, se trata de un dogma único y original para cada individuo, su imaginería e iconografía se basa en lugares comunes de las religiones abrahámicas, y en concreto del cristianismo, como el arco dramático de la culpa judeocristiana o el gesto manual de la creación/salvación.

individuo (o viceversa) para llenar el vacío de esa pérdida. En *Mission to Mars*, el contexto narrativo facilita la ascensión literal mediante un dispositivo alienígena, el cual lleva al héroe hacia la experiencia catártica del agua purificadora. Chris Kelvin, por su parte, se traslada desde la Tierra hacia el purgatorio de Solaris, en lo que podría ser una catábasis previa a la ascensión expiatoria –“*Up here*”, comentan sus habitantes sobre la posición de la estación. En *Sunshine*, la tripulación viaja hacia el omnipotente Helios, estampa mítica y mitificada, mientras lucha contra la pesadilla onírica de la caída –imagen catamorfá que evoca el miedo hacia el fracaso en la ascensión y la ausencia sempiterna.

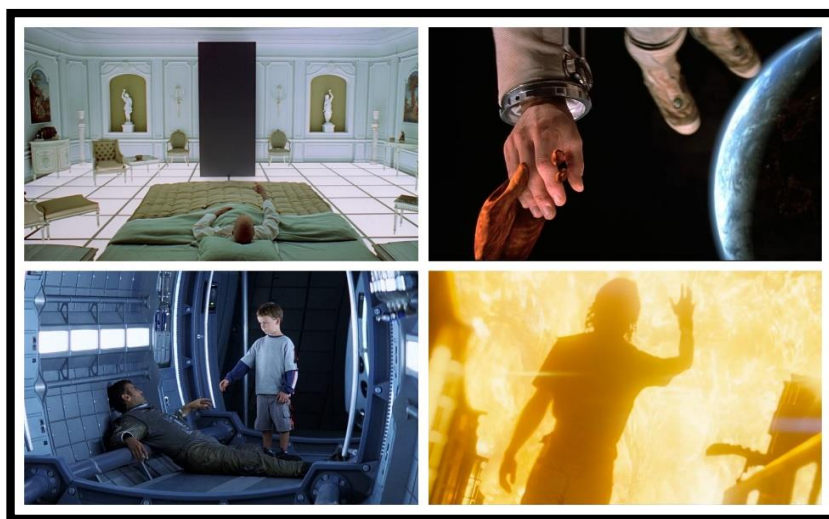


**Imagen 15.** La epojé astronáutica, espacios-parentésis donde el héroe se enfrenta al contacto con la alteridad y la epifanía reveladora. En el sentido de las agujas del reloj: *2001. A Space Odyssey*, *Sunshine*, *Mission to Mars*.

Tanto en *2001* como en su reverso satírico, *Dark Star*, la experiencia epifánica solo se revelaba en un contexto donde las doctrinas y teorías de la realidad eran alteradas o suspendidas: en el filme de Kubrick ese contexto era la habitación misteriosa, mientras que en la comedia de Carpenter era la relatividad temporal del cosmos. Este concepto, observable desde la cúpula alienígena de *Mission to Mars* hasta la superficie solar no cuantificable de *Sunshine*, remite a la fenomenología de Husserl y su concepto de *epojé*: un paréntesis (*Einklammerung*) de desconexión (*Ausschaltung*) de la cotidianeidad que pone al individuo en el umbral del conocimiento filosófico (Mendoza-Canales, 2018). La *epojé* astronáutica, convertida en tótem de un imaginario, se revela como espacio conciliador de opuestos, un *momentum* climático que posibilita la epifanía significativa.



Es a través del rostro heroico que somos testigos de ese fenómeno. La expresión facial heroica parte desde una posición racional y atea, dada la condición científica que atesora el astronauta –Kelvin es psiquiatra y Capa, físico. Gradualmente y a lo largo del filme, la mirada escéptica se transforma en vector de la vulnerabilidad masculina. Esa fragilidad emocional se capta mediante la proliferación de primeros planos del rostro heroico, que se abre a expresiones y emociones afectivas como el sufrimiento, la nostalgia o el miedo, para culminar en la visión beatífica. En todos los casos el proceso sigue una misma estructura secuencial: comienza con el sufrimiento lacerante previo a la entrada al no-lugar *husserliano*, continua con la mirada agonizante del héroe ante la alteridad y termina con la epifanía divina, la cual genera la primera y única sonrisa visible en el astronauta nocturno, gesto que evoca al mismo tiempo terminación y preludio.



**Imagen 16.** El gesto cristiano de la creación es también el anhelo de salvación del astronauta nocturno. En el sentido de las agujas del reloj: *2001. A Space Odyssey*, *Mission to Mars*, *Solaris* (2002) y *Sunshine*.

Ese contacto se lleva a cabo mediante el gesto devoto de la salvación, que es a su vez gesto creador por excelencia en la iconografía cristiana. Previo a la revelación epifánica, y de nuevo ubicado en el no-lugar *husserliano*, la alteridad se muestra en formas diversas (la criatura alienígena en *Mission to Mars*, la figura totémica del niño de las estrellas en *Solaris*, un fulgor luminoso en *Sunshine*) para dotar al héroe con el conocimiento último y trascendente. Como ya hizo Bowman ante la última aparición del monolito, esta imagen remite a *La creación de Adán*, de Miguel Ángel (1511): el héroe, lánguido y exhausto, y desde una jerarquía inferior, extiende la mano suplicante ante la alteridad divina. El Padre creador entrega la conciencia pura y trascendente al astronauta nocturno que, metamorfosis mediante, se convierte también en la simbólica figura del *primer hombre*.

### 4.2.3. Masculinidad, mito y religión

Como alegoría del hombre y símbolo de la humanidad, Bowman funcionaba como proyección profética del hombre del futuro: una visión apolínea y pesimista marcada por la suspensión de la virilidad. A partir de aquí, y de los referentes históricos –recuérdese: *lo mejor que el mundo puede ofrecer*-, el astronauta ha sido y es un termómetro en lo que se refiere a la representación de la actitud masculina. En este sentido, el astronauta nocturno supone la aparición de una masculinidad alternativa al canon Mercury, puesto que se trata de un héroe que no destaca por unas cualidades intelectuales, físicas o intangibles –la voluntad de poder, *lo que hay que tener*- privilegiadas, sino por su capacidad sensible y la naturaleza de los procesos introspectivos que desarrolla. Representa, en definitiva, lo que Agamben describe como el hombre contemporáneo:

“Contemporáneo es aquel que tiene la mirada fija en su tiempo, para percibir no la luz sino la oscuridad. Todos los tiempos son, para quien experimenta la contemporaneidad, oscuros [...] Puede decirse contemporáneo solo aquel que no se deja cegar por las luces del siglo y que logra distinguir en ellas la parte de la sombra, su íntima oscuridad [...] Percibir en la oscuridad del presente esta luz [de las estrellas] que trata de alcanzarnos y no puede hacerlo, eso significa ser contemporáneo” (Agamben, 2009).

Aunque el *pathos* melancólico en el que se articula el astronauta nocturno es generado en gran parte por la ausencia, la culpa es otro de sus vectores fenomenológicos. Esa culpa está ligada a la tradición judeocristiana en su proceso interior –el pecador que busca la expiación o la redención-, pero no en su origen: ni Kelvin ni Capa obran en oposición a la moral convenida, sino que el sentimiento culposo está asociado al acto trágico y la a la perspectiva masculina del yo. Como resultado de ese pecado, el *eros* heroico es totalmente anulado y los espacios que habita el protagonista actúan como proyección de la catábasis psicológica de éste: las naves espaciales se revelan como espacios fríos, opresivos, contruídos mediante una fotografía oscura que revela la psicología del héroe.

Tanto Kelvin como Capa son objeto de una metamorfosis interior que vincula el sentimiento culposo con la conducta masculina, aunque con diferencias conceptuales en cada caso. En los *flashbacks* que se muestran en *Solaris*, aparece un Chris Kelvin *pretérito* que se comporta bajo el arquetipo de galán, a su vez resultado del *star-image* histórico del actor, George Clooney, Se nos muestra un Kelvin seductor, seguro de sí mismo, de gestualidad sofisticada y altamente erotizado tanto en cuerpo –la cámara capta varias

veces su cuerpo desnudo- como en mirada. La imagen cinematográfica adquiere un régimen más cálido y luminoso mientras muestra las habilidades sociales de un héroe que se esfuerza por crear una imagen mental de sí mismo basada en el control, el ego y el escepticismo ateo. Eventualmente, Rheyta queda embarazada de Kelvin y, de forma unilateral, decide abortar. Cuando el psiquiatra conoce la noticia comienza una discusión violenta, reacción agresiva al temor clásico del hombre a la castración, a la imposibilidad de procrear. Kelvin abandona entonces a Rheyta, quien más tarde se suicida.



**Imagen 16.** Arriba, *Solaris* (2002): el comportamiento agresivo de Kelvin provoca la tragedia. Abajo, *Sunshine*: Mace y Capa representan dos perspectivas sobre la masculinidad que chocan entre ellas.

Devorado por la culpa del suceso trágico, Kelvin comienza a alejarse del régimen figurativo del héroe pretérito (luminoso) para acercarse al régimen del hombre contemporáneo de Agamben (oscuro). Comienza así un proceso expiatorio que tiene reflejo en su figuración: del héroe erotizado de gestualidad jocosa se transmuta al hombre irredento que opta por el cubrimiento sacerdotal del cuerpo y la profusión hierática. El recuerdo de Rheyta que *solaris* materializa en la estación confronta al héroe ante su propio reflejo masculino: en primera instancia lo rechaza, enviando al ente fuera de la estación, reprimiendo su *yo pretérito*; más tarde asumirá ese yerro personificado para abonarse a la expiación cíclica, la eterna reparación, una liberación moral inalcanzable que, en palabras de Nietzsche, “es no sentirse ya nunca más avergonzado de uno mismo”<sup>22</sup>.

<sup>22</sup> Extraído de NIETZSCHE, F. (1974). *La genealogía de la moral*. NoBooks Editorial.

El caso de Capa en *Sunshine* es diferente en tanto que la culpa no sigue un proceso explícito de causalidad. El filme presenta a un héroe en permanente segundo plano, un *outsider* sensible y retraído dentro de la tripulación. Su apariencia frágil y tendencia al recogimiento contrastan con la personalidad explosiva de Mace (Chris Evans), un líder nato que demuestra decisión, iniciativa y carisma en los momentos más críticos del viaje. Ambos personajes llegarán al conflicto físico en dos ocasiones, siendo su hostilidad no precisada la única relación de ese cariz entre todos los miembros de la tripulación.

Mace es la personificación del astronauta mitológico, un héroe independiente que sin embargo subordina su voluntad al objetivo altruista, siguiendo en el proceso una lógica resolutive lineal: si A, entonces B. Por ende, Mace repudia toda desviación de esa linealidad heroica, literal y metafóricamente. Lo hace cuando aboga por no inspeccionar los restos del Icarus I y centrarse en la misión –con resultados trágicos que más tarde cargará sobre Capa-, pero sobre todo en su confrontación constante a la desviación de la conducta astronáutica hegemónica; una hostilidad contra la feminización heroica que representa Capa, su interés por el candor femenino no-sexual y su fragilidad emocional.

La mirada inculpadora de Mace sobre Capa actúa como reflejo del poder opresivo de un imaginario mítico y mitificado, una dominación sociocultural que demoniza la masculinidad alternativa e induce al héroe nocturno a la frustración y la culpa; un dedo acusador, en definitiva, que interpela al héroe como un hombre que no tiene *lo que hay que tener*. Lo que hace particularmente relevante a este aspecto concreto de *Sunshine* es el discurso que construye alrededor de la relación entre expectativas culturales y masculinidad hegemónica astronáutica: su autoridad cultural e influencia social es directamente proporcional a la capacidad para generar no solo una crisis de identidad singular, sino para generar un debate sobre la condición masculina del hombre del futuro.

## 5. *La crisis del héroe o la recuperación de una masculinidad solarística*

En toda su historia cinematográfica es posible situar la odisea astronáutica como un subgénero de la ciencia ficción enfocado esencialmente a la colonización o humanización del espacio; un régimen híbrido entre la ciencia ficción dura (*hard science fiction*), en su aspiración de verosimilitud, y la vertiente humanística de la ciencia ficción suave o blanda (*soft science fiction*), centrada en el individuo<sup>23</sup>. Este acercamiento *suave* a la figura del astronauta se limita, dependiendo de su imaginario, al valor de sus acciones (el pionero, héroe diurno) o su aproximación a temas e imagería relativos a la ciencia ficción cristiana o espiritual (el héroe atormentado o astronauta nocturno). En los últimos años varias películas han reproducido una visión extrema y minoritaria del humanismo espacial, en lo que representa una revisión sustancial de toda una mitología ideológica, socioeconómica y antropológica predominante, de ánimo capitalista y antropocéntrica.

En concreto, *First Man* (Damien Chazelle, 2018), *High Life* (Claire Denis, 2018) y *Ad Astra* (James Gray, 2019) forman un tríptico específico que basa su imagería y la figuración del héroe en la aproximación puntual de un director no occidental, Andrei Tarkóvsky, a la odisea espacial<sup>24</sup>. *Solaris* (Andrei Tarkovsky, 1972) es considerada de forma global el contrapunto metafísico de *2001. A Space Odyssey*, en un contexto histórico-político de máxima tensión entre EEUU y la URSS. La trama del filme no difiere de otras producciones similares: un científico es enviado a la estación espacial cercana a un remoto planeta-océano para investigar la misteriosa muerte de un médico. La película, sin embargo, es una de las obras pioneras en utilizar la odisea espacial como un medio para explorar los lazos emocionales entre un hijo y su padre, el significado de la conexión humana, las consecuencias mentales de la pérdida, los roles de género y la confrontación con la otredad. Ideas e imágenes, todas ellas, que proliferan en la práctica mayoría de las obras del cineasta, independientemente de su género o ambientación.

---

<sup>23</sup> El término *hard science fiction* fue acuñado por primera vez en 1957 por el crítico y escritor P. Schuyler Miller. Su concepto antagónico, *soft science fiction*, se le atribuye al académico literario Peter Nicholls, quien lo desarrolló a finales de la década de los 70. Ambos términos, aunque no forman parte de un régimen taxonómico especialmente riguroso, están formados por analogía de la distinción popular entre ciencias naturales (“*hard*”, biología, química o física) y sociales (“*soft*”, antropología, lingüística, sociología). Extraído de: HENDERSON, C. J. (2001). *The encyclopedia of science fiction movies*. Facts: On File.

<sup>24</sup> Es probable que la odisea espacial de Tarkovsky estuviera influenciada estéticamente, temática y narrativamente por el filme checoslovaco *Ikarie XB 1* (Jindrich Polák, 1963), obra de culto del género.

## 5.1. *Presencia y ausencia de la figura paterna*

La relación entre héroe y la figura paterna es moderadamente inédita en el imaginario astronáutico. En el régimen más clásico de la odisea espacial, la figura del progenitor es inexistente en tanto que el héroe es una figura independiente de cualquier fuerza que se oponga a su voluntad; un sujeto mítico que vive en un constante ahora, sin pasado ni futuro. El astronauta nocturno, por otro lado, prescindía de la figura paterna humana al situar al héroe bajo la ética narcisista. En el monomito de Campbell, el encuentro con el padre es descrito como un proceso psicoanalítico de reconciliación espiritual, una prueba de madurez ante la figura autoritaria y temible que otorga al héroe el dominio categórico sobre sí mismo, el control último sobre sus miedos e inseguridades (Campbell, 2011).

En los estudios académicos sobre la masculinidad, uno de las vías de investigación recurrentes explora la figura paterna como ideal y referente masculino. Sin ir más lejos, y como cito en la introducción, la primera investigación que se considera parte de los estudios del hombre es un examen sobre la ausencia del padre en las familias de tradición marinera y el impacto de este fenómeno en la personalidad de su descendencia<sup>25</sup>. Tanto la teoría monomítica como gran parte de las investigaciones socioculturales sobre la figura paterna se centran en la fenomenología de su presencia, mientras que la odisea astronáutica, primero con la *Solaris* de Tarkovsky y mucho más tarde con *Ad Astra* (James Gray, 2019), la figuración del héroe está determinado por los efectos de su ausencia.

En la *Solaris* de Tarkovsky, el arco dramático de Kelvin gira en torno a la reconciliación con el padre. Entre otros factores, como la ausencia temprana de su madre o el suicidio de su esposa, es la incomunicación con la figura paterna lo que lleva al científico a una conducta cínica y socialmente autista. La ruptura se hace evidente mediante la puesta en escena de miradas resentidas, distancias físicas y nulas conexiones emocionales entre ambos. La escena final del filme muestra a un Kelvin arrodillado frente a la proyección solarística-fantasmagórica del padre, imagen que remite a *El retorno del hijo pródigo*, de Rembrandt (1662): el héroe, turbado y arrepentido de su conducta, regresa al hogar familiar después de su deambular espiritual, capaz de asumir el amor y el perdón de su padre —o, al menos, su ilusión—, alegoría de la conquista emocional de la última frontera.

---

<sup>25</sup> GRONSETH, E., & TILLER, P. O. (1957).



**Imagen 17.** Tanto la odisea espacial de *Solaris* (1972, arriba) como *Ad Astra* (abajo) giran en torno a la reconciliación con el padre autoritario.

Este *leitmotiv* relativo al padre es recuperado por James Gray en *Ad Astra*. Roy McBride (Brad Pitt) es un astronauta excepcional que vive bajo la sombra de su padre ausente, Clifford (Tommy Lee Jones), considerado un héroe para el gran público. Roy es esclavo del culto a la masculinidad que despierta la figura heroica de Clifford. Su ausencia carcome la memoria y el ahora heroico, mientras que los problemas de comunicación y expresión afectiva se extienden a cualquier esfera que trascienda los límites de su inmutable deber profesional, un valor inculcado por su padre. Cuando los comandantes comunican a Roy que dicho padre puede estar vivo, éste reacciona mediante una inercia negativa: el protagonista niega esa posibilidad no tanto por una deducción científica o racional, sino por su incapacidad de enfrentar emocionalmente a la figura paterna.

De alguna manera, Clifford McBride alberga en su figura toda la evolución del imaginario astronáutico previo. De la información que se deja entrever a lo largo de la película, sabemos que Clifford es el astronauta más condecorado de la historia y que ha contribuido decisivamente a la expansión del hombre por el cosmos. Eventualmente se nos informa que calificó un compañero que dejó esa comunidad como un “traidor”, en una probable referencia al dogma homosocial que imperaba en el imaginario clásico del héroe espacial. Más tarde, en una misión que lo lleva a los confines del Sistema Solar en busca de vida inteligente, desaparece sin dejar rastro durante 16 años. En el último mensaje que deja a su hijo Roy, Clifford habla en los siguientes términos:

*“I feel your energy back home and, of course, I think of God.  
I’m overwhelmed at seeing and feeling his presence so close”*

Como una especie de sucedáneo moderado del capitán Pinbacker de *Sunshine*, Clifford representa la imagen del astronauta nocturno como tótem obsoleto y devorado por su megalomanía. La obsesión de Clifford por hallar vida inteligente es el pretexto de la búsqueda desesperada de la alteridad, el anhelo emocional de la epifanía reveladora y el rechazo subsiguiente a la banalidad del hogar. En un momento del filme, Clifford espeta a Roy que busca *encontrar lo que la ciencia dice que no existe*, en una clara referencia al concepto de *fe* (religiosa) como antagonismo de *ciencia*. En este sentido, Gray pone el foco en los efectos psico-emocionales que la obsesión por el *yo* causa en el entorno afectivo del héroe y, específicamente, en la identidad masculina del vástago.

La figura del padre en los mitos freudianos presenta una característica similar: la muerte por asesinato. Tal muerte tiene una estrecha relación con la satisfacción pulsional y la verdad inconsciente. El sujeto freudiano esconde o reprime el deseo edípico inconsciente de matar al padre y ese deseo va a retornar bajo la forma de síntoma (Portillo, 2006). En *Ad Astra*, esa idea se estructura en la constitución del deseo inconsciente de Roy por la muerte del padre como imagen mental, y su posterior regreso sintomático desde lo reprimido, el recuerdo. La pulsión emocional de Roy es la de certificar la muerte del progenitor, de una opresión cultural, de un referente figurativo que lo ha creado a imagen y semejanza, y liberarse como hombre en el proceso. De esta forma, Gray reorienta el anhelo edípico del astronauta nocturno sublimando al padre y negando a la madre.

Eventualmente Roy confronta a Clifford con la intención inicial de llevarlo consigo a la Tierra. La puesta en escena repite el patrón jerárquico de *La creación de Adán*, ahora desde una perspectiva antropocéntrica: Clifford mira con severidad desde las alturas mientras Roy contempla la figura intimidatoria del padre autoritario desde una posición inferior. El gesto de la salvación –el deseo de comunión– le es negado cuando Clifford rechaza el contacto, por lo que el héroe fuerza el vínculo atando a ambos mediante una misma cuerda. Este trasunto del cordón umbilical primigenio fuerza la unión entre dos cuerpos que, bajo un mismo signo, se repelen mientras se arrastran hacia la caída. *Let me go, Roy. Unhook me*, suplica el padre, en lo que es un desplazamiento simbólico de la imagen catamorfa: la caída de un héroe, de la moral, de Ícaro, del referente, del padre.





**Imagen 18.** En el sentido de las agujas del reloj: el conflicto paterno-filial se muestra empujando a Roy ante la escala cósmica; cuando Clifford cae, Roy se eleva.

La (falsa) reconexión con el padre se revela como la reconexión con uno mismo. La propia identidad, la armonía con el yo reprimido, se convierte en el anhelo último para el héroe astronáutico. Como consecuencia de ese proceso, se acepta la dación de mano del otro, ahora concebido como igual –al final de la película, Roy admite la ayuda externa con una satisfacción sincera- mientras se desmitifica al astronauta nocturno y su ofuscada búsqueda de la alteridad incognoscible. En este sentido, Roy expresa una reflexión sobre la vocación astronáutica que resitúa la odisea espacial hacia postulados más humanistas y antropocéntricos que los que concibió Tarkovsky en su película seminal:

“They were beautiful, magnificent, full of awe and wonder. But beneath their sublime surfaces there was nothing. No love or hate. No light or dark. He could only see what was not there, and missed what was right in front of him”.

La enajenación de Clifford McBride se explica por la imposibilidad de encontrar el mañana, encarnado en la alteridad divina que ocupa una posición eminentemente paternal –en tanto que posee el poder sobre la vida y la muerte del sujeto. Desde la perspectiva monomítica, Clifford es, por consiguiente, incapaz de reconciliarse con su padre primordial. Siguiendo con la teoría monomítica, la reconciliación con el padre forma parte de la etapa de iniciación del héroe, un medio para alcanzar un fin determinado, que, sin embargo, es el punto central del viaje: todos los pasos anteriores han conducido a este lugar y todos los que siguen a continuación se alejarán de él (Campbell, 2018). A diferencia de su progenitor, Roy concibe el acto reconciliador como un fin en sí mismo, una forma de cauterizar la prevalencia del pasado para recuperar su presente.

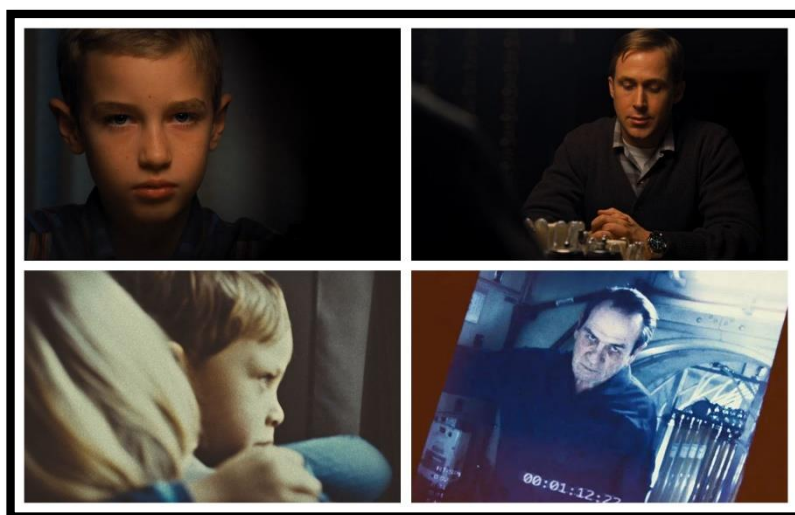
La idea de paternidad, tanto en sentido ascendente (héroe como hijo, representado en *Solaris* y *Ad Astra*) como descendente (héroe como padre), está presente en todas las grandes odiseas interestelares del último lustro. Ya en *Interstellar*, aunque el filme pertenece a un imaginario heroico completamente distinto, el viaje del héroe se articulaba alrededor del vínculo afectivo entre padre e hija, concretamente en como el primero conseguía vencer al tiempo para salvar al mundo y reencontrarse con su descendiente. En *First Man*, Damian Chazelle reformula la aventura espacial primigenia –los programas Apolo y el prototipo del héroe Mercury- como una aventura íntima sobre el proceso doloso de un padre. En el caso de *High Life*, el milagroso nacimiento de una niña a bordo de una cárcel estelar supondrá un último resquicio de humanidad para el héroe trágico.



**Imagen 19.** Héroe astronáutico e hija, un vínculo emocional más allá de su imaginario. En el sentido de las agujas del reloj: Monte y Willow en *High Life*, Karen y Armstrong en *First Man*, Cooper y Murph en *Interstellar*.

En todos los casos, destaca sobremanera que el vínculo emocional se establezca siempre con el vástago de género femenino, mientras que los lazos afectivos para con los hijos varones suelen ser inexistentes, marginados o tratados con superficialidad indisimulada. Este hecho puede observarse de forma especialmente gráfica en una escena de *First Man*. Un alienado Neil Armstrong (Ryan Gosling) se prepara para su viaje a la Luna cuando su mujer lo fuerza a tener una última charla con sus dos hijos, dada la peligrosidad de la misión y las posibilidades reales de no volver. Armstrong, desapegado emocionalmente de su familia, afronta la conversación como si se tratara de una rueda de prensa de carácter técnico, contestando las preguntas de su progenie con frialdad y parquedad extremas.

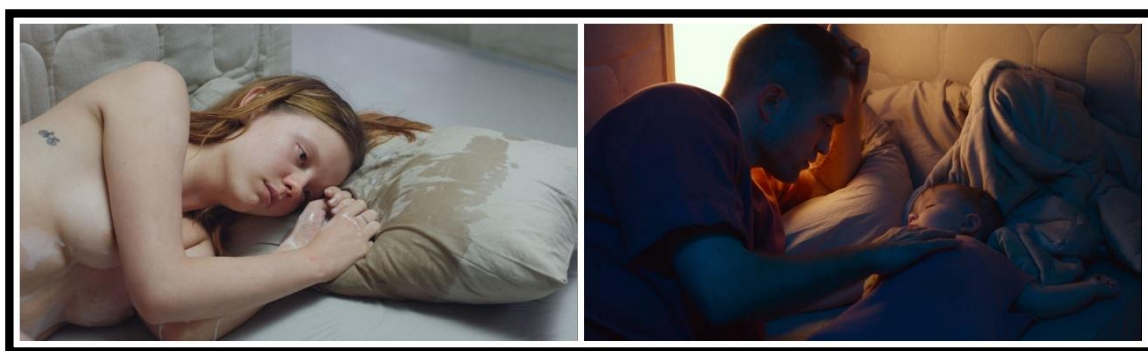
De esta fenomenología de la paternidad se infieren dos axiomas del género en su *corriente solarística*. Por un lado, la vocación astronáutica es de alguna manera incompatible con la pedagogía paterno-masculina; por otro, tanto la propia figura del astronauta como su esfera directa de influencia –su prole varonil- se puede leer desde la base conceptual del relato edípico clásico: un protagonista masculino que, para acceder a la madurez, precisa matar simbólicamente a su madre y reconciliarse con la figura del padre (Freud, 1986). Es preciso entender que esta correlación no se basa en la rivalidad incestuosa, sino que reproduce un esquema simétrico de género: para deconstruir e identificar su propia identidad masculina, el individuo necesita el anclaje de una familia estructurada en torno al padre sacralizado, continente último de la autoridad moral, ideológica y representativa.



**Imagen 20.** La ausencia y la incomunicación generan la crisis masculina. Arriba, Armstrong no puede devolver la mirada a su hijo, antes de partir. Abajo, un Roy niño se verá igualmente afectado por el vacío paterno.

Así pues, en *Ad Astra* la vehemencia de Clifford para con su profesión genera una ausencia afectiva y moral en la identidad y masculinidad de Roy, quien ocasiona a su vez vacíos emocionales en la relación con su entorno –como su esposa, atrapada en un limbo entre la presencia física y la ausencia espiritual del héroe. En *First Man*, esta concatenación trágica de la ausencia reincidirá en la salud emocional de la descendencia del héroe, en la medida que los hijos de Armstrong se verán afectados en el futuro por el distanciamiento de su progenitor. Se establece de esta forma la proclividad astronáutica como una pulsión trágica, casi masoquista, un círculo vicioso que reproduce un andamiaje edípico, en la que la búsqueda obsesiva del afecto paterno –la reconciliación- implica o precisa la reducción de la figura materna a la ausencia o presencia intrascendentes.

En la odisea espacial astronáutica, la figura de la madre aparece representada desde la alegoría simbólica, siendo la Tierra y el hogar maternal primario, en el régimen nocturno del imaginario, la representación más habitual. En el plano literal, el héroe-astronauta es un arquetipo huérfano de madre, ya sea por deceso (Khris Kelvin, Roy McBride) u omisión deliberada (Neil Armstrong, Monte)<sup>26</sup>. En estos dos últimos casos, tanto el *Primer Hombre* como el último –Monte, resultado de la extinción de la humanidad- se construyen a partir de la idea nuclear de la paternidad soltera o la paternidad como un proceso individual, exclusivo e intransferible a la figura materna –en lo que representa una separación *de facto* del deber paterno entre la enseñanza masculina y la femenina.



**Imagen 20.** *High Life* materializa el discurso que el género proyecta sobre paternidad y maternidad. En la imagen, una traumatizada madre (Boyce, izq.) ante un padre devoto (Monte, der.).

Es en *High Life* donde la santificación del padre y la demonización de la madre se reproduce de forma más vehemente. Monte (Robert Pattinson) forma parte de un grupo de condenados a muerte que son enviados a un agujero negro para obtener energía. Durante el viaje, el conjunto de reos son objeto de los experimentos sexuales de la doctora Dibs (Juliette Binoche), quien vive obsesionada con concebir un bebé a bordo. Dibs, una doctora condenada por asesinar brutalmente a su prole, no intenta expiar su culpa, sino obrar de forma delirante el milagro de la vida en el cosmos. Cuando consigue engendrar el niño en cuerpo ajeno, la doctora se suicida. De esta forma rechaza los deberes que exige una maternidad que también repelen con agresiva hostilidad las reclusas de la tripulación: en un momento dado, la joven Boyse (Mia Goth) contempla con horror y desesperación como sus pechos secretan leche materna a causa de su embarazo no deseado.

---

<sup>26</sup> Esta ausencia de los progenitores es uno de los elementos figurativos que más se repiten a lo largo de toda la historia del género, independientemente del imaginario que reproduzcan. Así, por ejemplo, en *Interstellar* el héroe diurno es huérfano y padre soltero, mientras que en *Sunshine*, el héroe nocturno envía un mensaje de despedida a su hermana y sobrinos. Este fenómeno deriva de la concepción clásica del astronauta como un hombre estoico aferrado al ahora, sin pasado ni futuro más allá de su voluntad de poder.

La película abre con una imagen que une elementos aparentemente incompatibles en la odisea espacial: un astronauta repara el casco de su nave mientras escucha llantos de un bebé por el comunicador. La aventura interestelar se revela entonces como el periplo de un hombre para criar a su hija contra la fuerza inhibidora del vacío. Monte tiene la capacidad de convertirse en un héroe y redimirse, pero decide dedicarse por entero a cuidar al bebé: ante la imagen cultural de la gloria astronáutica, elige asumir su pulsión parental. El proceso resulta duro, agotador y cansino, hasta que el montaje lleva al espectador a una imagen concluyente: Monte y Willow compartiendo cama, un cuerpo encima del otro. A medida que la nave se aleja más y más de la Tierra, la moralidad pierde su razón hasta dibujar una relación paterno-filial que replantea las relaciones humanas.



**Imagen 20.** En la última escena de *High Life*, Claire Denis lleva al límite de lo moral (el umbral definitivo) el tótem padre-hija en la odisea astronáutica.

Claire Denis se sirve del concepto totémico del *ahora astronáutico* y la ausencia de horizontes para llevar a límites inexplorados el andamiaje edípico que envuelve al *héroe solarístico*; en concreto, Denis desarrolla lo que Carl Gustav Jung (1970) llama complejo de Electra, la atracción sexual y/o amorosa de la niña por la figura paterna. Un esquema afectivo asimétrico que, al igual que en *First Man*, es generado aquí por la voluntad del héroe trágico (rodeado de muerte, *Tánatos*) de concentrar todas sus necesidades emocionales en la figura virginal femenil (*Eros*): Karen y Willow como imágenes de pureza afectiva, arquetipo universal de madre, hija y pareja sentimental. “*She’s mine. I’m her*”, afirma Monte en un momento del filme, antes de que ambos se dirijan hacia el interior del agujero negro, el último umbral -metafórico y literal- por superar. “*Shall we?*”, pregunta el héroe, un interrogante de la trasgresión última; ecos incestuosos que remiten de nuevo al concepto bíblico del *primer hombre* y sus orígenes consanguíneos.

## 5.2. *La odisea de la huida y la herida permanente*

La odisea espacial representa, en esencia, una mirada colectiva hacia el cosmos en busca de vida inteligente y progreso. Este afán por el desarrollo –tecnológico, social, moral– puede ser colectivo, como evocan las conquistas del héroe astronáutico clásico, o individual, como representa la búsqueda egoísta del astronauta nocturno. En cualquier caso, la mirada que se dirige al cosmos lo hace entre la fascinación y el anhelo, esperando una contrapartida reveladora que puede ser tanto física como espiritual. En el esquema *solarístico* la mirada del héroe carece de dirección o profundidad, y la aventura espacial se manifiesta como huida, un deambular cósmico de recogimiento y duelo; un deseo catártico que, de alguna forma, es negada al héroe en el seno del hogar maternal.

En su *Poética*, Aristóteles (2013) sugiere que el héroe trágico debe evocar un sentimiento de pena y miedo en el espectador, afirmando que “el cambio de fortuna presentado [...] no debe ser el espectáculo de un hombre virtuoso traído de la prosperidad a la adversidad”. En el mismo texto, el pensador clásico explica que la desgracia innecesaria viene provocada por una falla en el personaje, llamada *hamartia*. Es posible asociar el arquetipo de héroe aristotélico al *astronauta solarístico*: un ser virtuoso, honrado y moralmente inclinado, pero que aun así está sujeto al equívoco y la confusión; un héroe defectuoso atrapado por su propia grandeza, de extraordinaria competencia, justa pasión por el deber y cierta arrogancia asociada a su imagen pública y expectativa cultural.

En *Solaris* (1972), Kelvin vive atormentado por su propia e inclemente *hamartia*: su esposa Hari se suicidó después de que éste la abandonara diez años atrás. Esta estructura, con matices de culpabilidad en cada caso, será una parte fundamental de la figuración del *héroe solarístico*: de la misma forma que Neil Armstrong se siente responsable por la muerte prematura de su hija, Roy McBride se autocastiga por la ausencia de su padre y Monte elige vivir como un monje para redimirse por el asesinato que cometió de niño. Cada una de las *hamartias* se convierte en una pulsión de lo trágico, de manera que lo reprimido retorna como un síntoma permanente del recuerdo doloso. De esta forma, los arcos dramáticos de estos héroes giran en torno a una huida hacia adelante, a su vez catábasis psicológica y emocional; un repliegue hacia lo sombrío para un hombre que se solo puede comprenderse –tanto él mismo como el espectador– en relación con su alma.



**Imagen 21.** El héroe astronáutico, la tragedia y la *hamartia*. En el sentido de las agujas del reloj: *First Man*, *Ad Astra*, *High Life*.

El *horizonte de expectativas* astronáutico establece que el relato tenga las características propias de lo épico: el cantar de las hazañas de unos héroes centrífugos (astronautas) que, al mismo tiempo, implican el destino de pueblos o civilizaciones enteras (Rubio Hípola, 2016). En *2001. A Space Odyssey*, el viaje de Bowman es, esencialmente, una alegoría del periplo histórico de la humanidad, desde su origen animal hasta su destino suprahumano. En el caso del astronauta nocturno, la iconografía cristiana prima la épica individual en representaciones de relatos primordiales que van de lo teológico a lo metafísico; el tema épico se vuelve centrípeto para centrarse en la psicología del héroe y la historia personal que lo ha llevado a esas circunstancias (Rubio Hípola, 2016).

*Solaris* (1972) desmitifica estética y narrativamente el relato para enfatizar la tragedia íntima dentro de un andamiaje conceptual de lo épico. De las dos fuerzas –tragedia y épica- que tensionan el relato se extrae una dirección inversamente proporcional: cuanto más lejos llega el héroe o más grande es su hazaña, más cae en las profundidades de su propio desaliento. Dado que el espectador nunca conoce al héroe en estado pre o post-traumático, esta característica condicionará la imagen mental generada, incapaz de situar al héroe en otro estado o circunstancia o que no sea una conducta turbada y depresiva.

Así, es posible afirmar que la *corriente solarística* asocia la figura astronáutica a lo trágico. Ya en el relato seminal de *Solaris* (1972) todos los tripulantes supervivientes de la estación se encuentran traumatizados por el retorno del suceso trágico reprimido –la

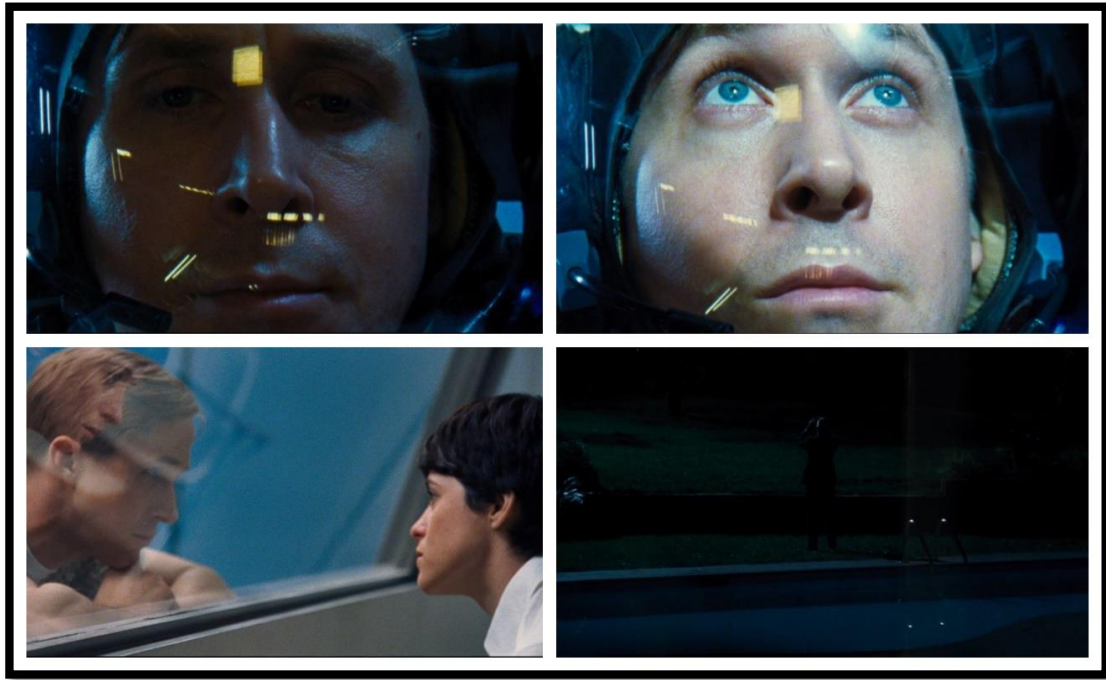
materialización del recuerdo del otro por parte del ente. De la misma forma, recuérdese que la vocación astronáutica se revela como un síntoma del trauma en *Ad Astra* y *First Man*, relatos ambos que sugieren que la voluntad profesional está supeditada al deseo íntimo –la reconciliación con el padre y la búsqueda de un espacio de duelo, simultáneamente. En *High Life*, todos los tripulantes están marcados por vidas trágicas, lo que, eventualmente, conducirá a hostilidad y violencia: la tragedia engendra tragedia.

En *El nacimiento de la tragedia*, Nietzsche (1998) afirma que, en un mundo trágico, no existe redención, es decir, salvación del ente infinito. En él rige únicamente “la ley inexorable de la decadencia de todo aquello que desde el fundamento del ser ha salido a una existencia particular y desgajada de la vida fluyente del todo”. En la *retórica solarística* el suceso trágico no es inicio, final o punto de inflexión: tan solo es, como es el mundo y como es el hombre. El *pathos trágico* no que envuelve al héroe no es luz ni oscuridad, sino que es, en palabras de Nietzsche (1998), una “afirmación de la existencia” [...] “un asentimiento jubiloso incluso a lo terrible y lo horrible, a la muerte y a la ruina”.

Esta normalización de lo trágico antepone el hombre ante el héroe sin democratizar su excepcionalidad. Igualmente, el *pensamiento nietzscheano* nos retrotrae a la dualidad de lo apolíneo-dionisiaco y la figura del astronauta como *Superhombre*. Para Nietzsche (1998), el “prodigioso fenómeno de lo dionisiaco” nace del instinto y el sentimiento que conforman la tragedia. Ésta, añade, fue destruida por “el socratismo de la moral, la dialéctica, la suficiencia y la seguridad del hombre teórico”. A partir de esta máxima, y aplicada a las expectativas culturales, es posible leer lo trágico como un mecanismo para representar al hombre real, el espíritu dionisiaco, un postulado que llevaría irónicamente a considerar al hombre sensible como encarnación última de los valores del *Übermensch*.

La noción misma del sentir trágico choca con la expectativa cultural de una comunidad astronáutica que encuentra en el otro rasgos y vínculos de representación compartidos – sobre todo, aunque no solo, masculinos- con los que construir una identidad común. De la misma forma, la odisea espacial suele subordinar la tensión dramática a la escala, perfilándose como *películas-celebración* del ser –como colectivo o individuo-. El relato centrípeto de lo trágico se presenta como una falla anómala en el discurso canónico, una disonancia que afecta tanto a la percepción del arquetipo heroico como la relación de éste con su entorno. La misantropía de Roy, el autismo social de Armstrong y el nihilismo de Monte se pueden leer no solo como huellas de lo trágico, sino como *hamartias* permanentes en relación con su bagaje heroico y el horizonte de expectativas astronáutico.





**Imagen 22.** En *First Man*, el discurso figurativo del héroe es construido a partir de la mirada, su dirección, profundidad y objeto/sujeto receptor.

Uno de los elementos nucleares de *First Man* es la fenomenología de la *mirada*. La cámara en mano de Chazelle –también Gray y Denis, aunque no en el mismo nivel de obstinación- desviste la mirada heroica como constructora de sentido (trágico), el elemento de expresión más íntimo del que dispone el hombre. Durante gran parte del filme, varios astronautas (también Armstrong) expresan su deseo de que la misión lunar se revele como experiencia catalizadora de nuevas perspectivas, nuevas formas de mirar al otro, al todo o a uno mismo. En el plano textual, la mirada perdida y taciturna del héroe le dota de una apariencia “distraída” e “inestable”, según los miembros directivos de la NASA. Sin embargo, es a través de ese rictus ocular donde el espectador es capaz de discernir la verdad trágica y sensible de un héroe, de un hombre, de un género; unos ojos que buscan pero no encuentran, que dirigen su anhelo a la imagen simbólica de la luna o, finalmente, al rostro compasivo de la otredad femenina como refugio maternal.

Las odiseas espaciales de Roy y Armstrong son también vías de escape de un hogar altamente feminizado, que ambos inicialmente rehúyen<sup>27</sup>. En los primeros minutos del filme, Roy proclama su preferencia por el espacio exterior ante la perspectiva hogareña.

<sup>27</sup> Más allá del suceso trágico y el hogar feminizado, no es la única causa que se sugiere como vector de la huida del *héroe solarístico*. En *Ad Astra*, en un discurso de reminiscencia socialista, Roy expresa su desprecio por el ánimo expansionista y capitalista que galvaniza el mundo exterior, con el cual mantiene una relación extremadamente tirante.

Lo hace por una voluntad intensa de aislamiento social, pero también por la imposibilidad de encontrar al otro –representado por una contraplano femenino que devuelve un rostro borroso. Armstrong, por su parte, y a partir del hecho trágico, entra en una espiral alienadora que altera los cimientos afectivos de la unidad familiar, lo que origina que el héroe descuide tanto su matrimonio como sus deberes como padre. Así, el hogar antes refugio de intimidad y recogimiento se revela como espacio opresor para la sensibilidad masculina, una fantasmagoría de lo trágico que imposibilita la catarsis liberadora.

También en el imaginario cinematográfico clásico, especialmente presente en las producciones de los años 30 y 50, la vida marital y la dimensión del hogar eran rehuidos por el héroe, que asimilaba ese espacio como una rutina inamovible, el fin de la aventura épica, una fuerza que lo alejaba de los mundos apasionantes reservados para espíritus aventureros (Boy & Pérez, 2000). En el imaginario del *héroe solarístico*, la voluntad de evadirse del hogar no se produce por una presencia inhibidora de lo heroico, sino por la ausencia trágica. El héroe habita un espacio que galvaniza la fantasía onírica de lo reprimido, la figura ausente que sostiene el universo afectivo y maternal del astronauta.

Desde la perspectiva del héroe, el hogar adquiere la imagen simbólica de la tumba, un espacio incompatible con las etapas dolorosas masculinas asociadas a la pérdida. Como resultado, éste emprende la huida del horizonte doméstico, ahora demonizado -en *High Life*, Monte observa las imágenes de la vida en la Tierra con desprecio, calificándolas como “virus” o “parásito”. De esta forma se muestra al astronauta como una figura doliente, incapaz de delegar o compartir con el otro su angustia emocional y reservando su cualidad sensible para la privilegiada mirada del espectador. Un trabajo figurativo, el del *héroe solarístico*, que pone en cuestión su propio imaginario totémico para revelar la imagen astronáutica clásica como un estereotipo pernicioso de lo masculino.

### 5.3. *El astronauta como estigma de lo masculino*

La sensibilidad reprimida del cosmonauta es generada por dos elementos figurativos nucleares: por un lado está su categoría profesional, el *ser astronauta*, que prima la razón ante la emoción; por otro, su condición masculina, en la que el individuo se encuentra indirectamente coaccionado por las rígidas normas socioculturales de una comunidad (astronautas, en *First Man*) o de la sociedad en general (*Ad Astra*, *High Life*) que enaltecen conductas, gestos e incluso ideologías contrarias a su propia identidad.

De esta forma, directores como Chazelle o Gray presentan la cualidad astronáutica como un estigma social desde la perspectiva de género. Como prolongación de su halo trágico, el *héroe solarístico* hereda de la antigüedad la división de un exterior e interior, entre el cuerpo y el espíritu, la esencia y la apariencia (Aristóteles, 2013). Su virtud y desgracia es la tenencia del conocimiento que conduce a la afectación de la catarsis, posibilidad que le es negada. La lucha contra ese estigma se traduce en el desarrollo de una personalidad huraña, cuasi antipática, que, a ojos del espectador, les proyecta como una especie de antihéroes: hombres extraordinarios por condición profesional e imagen mental que, no obstante, generan poca empatía como héroes cinematográficos e iconos de lo épico.

Tanto Armstrong como Roy –también Monte en *High Life*, aunque de forma distinta- son víctimas de las expectativas culturales y la *masculinidad performativa* derivada de éstas. De cara al público, especialmente hacia sus superiores y compañeros, ambos manifiestan una actitud propia del héroe del wéstern: hombres atractivos y proporcionados que muestran cómo ser un hombre, de comportamiento lacónico, emocionalmente reprimidos; individuos silenciosos que nunca tendrán un hogar y siempre estarán pendientes de su llamada al deber (Bou & Pérez, 2000). A lo largo de sus arcos dramáticos somos testigos de cómo superan situaciones límites –Roy llega a afrontar la imagen catamorfa de la caída con relativa tranquilidad-, toman las mejores decisiones posibles y acaban con lo que se interponen en su camino. Son, en esencia, héroes de acción que tienen lo que hay que tener, aunque sus hazañas no producen satisfacción alguna en el ego del sujeto.



**Imagen 22.** Las referencias al desdoblamiento del héroe son explícitas o implícitas, como en esta imagen donde converge el mito y las expectativas culturales (la figura de Armstrong) y la realidad tras la máscara (la medicación).

Dos de los tres protagonistas que aquí se analizan representan al arquetipo del gran héroe norteamericano, que *a priori* deberían ser personificaciones de la pulsión colonizadora capitalista y la *Doctrina Manifiesto*. A estas expectativas contribuye el *star-persona* de los actores principales, Brad Pitt (*Ad Astra*) y Ryan Gosling (*First Man*), estrellas de Hollywood atractivas y carismáticas que basan su *acting* en la seducción y el magnetismo de su presencia. Su selección de *casting* responde a una voluntad entre lo explícito y lo implícito, entre realidad y ficción, en la que el héroe (¿y el actor?) aspiran a ser percibidos y tratados no como objetos idealizados, sino como sujetos genuinamente sensibles: poner en cuestión el *star-persona* para disputar al mismo tiempo el arquetipo astronáutico.

En *Ad Astra*, Roy McBride debe pasar un examen periódico sobre su salud mental y emocional, de manera que solo los astronautas que dominan sus impulsos y sentimientos son considerados aptos para la misión. Entre otros requisitos –como mantener una pulsación permanente por debajo de los 80 BPM- se le valora la capacidad para *no depender de nadie ni de nada, no ser vulnerable a los errores o no comprometerse emocionalmente* con la misión. Como si fuera un gran ciclo figurativo, el héroe vuelve a su posición original, ese rol mítico en el que un David Bowman apolíneo y mimetizado con la máquina ha sido, como afirma el mismo Roy, *entrenado para separar las cosas*. Será la propia identidad del *héroe solarístico* la que se verá afectada por esa lógica fragmentaria, tal como afirma el mismo Roy en un momento determinado del filme:

“I always wanted to become an astronaut for the future of mankind and all. At least that’s what I always told myself. I see myself from the outside. Smile, present a side. It’s a performance, with me eye on the exit. Always on the exit.”

Roy habla de su actitud masculina pública como un conjunto de actuaciones, hechos y atributos ortodoxos que le proporcionan réditos sociales y profesionales, pero que sin embargo no forman parte de su identidad como hombre. Se menciona la *performance* como vector de un desdoblamiento sistemático del arquetipo heroico, una situación que Gray busca enfatizar al verbalizarla y Chazelle sugiere al insinuarla en una de las escenas más importantes de su película. Cuando Neil Armstrong pisa por primera vez la luna – una imagen capital de épico y lo glorioso-, éste se aleja del módulo lunar hasta un cráter solitario, donde se levanta la visera del casco para realizar un último y sentido homenaje a su hija fallecida; acto seguido, cuando se dispone a unirse al eufórico Aldrin, protege su rostro doloso con la opacidad que le confiere el visor polarizado del casco.



**Imagen 23.** Chazelle convierte la llegada del hombre a la Luna en un momento de duelo y recogimiento del héroe trágico, quien se abre emocionalmente en soledad.

Esta escena fuerza al público a realizar un ejercicio de relectura que abarca tres niveles entre lo textual y lo cultural. Primero, el espectador ratifica la causalidad que propiciaba una tipología de héroe anómala dentro del género –en este caso, la pérdida trágica. En segundo lugar, se cuestiona la máxima totémica de la voluntad de poder en virtud del anhelo íntimo, hecho que obliga a releer la figura de uno de los mayores héroes de la historia de la humanidad desde la óptica sensible. En tercer plano, y de forma indirecta, el simple gesto de la visera insta al auditorio a repensar el imaginario hegemónico de la odisea astronáutica desde sus figuras totémicas hasta los discursos antropológicos dominantes –hecho propiciado por el contexto histórico y visual en el que se ambienta el filme, durante la mítica y mitificada carrera espacial y el proyecto Gemini. Esta ambición de relectura pasa por lo que la filósofa Judith Butler llama performatividad de género:

“Hablar de performatividad del género implica que el género es una actuación reiterada y obligatoria en función de unas normas sociales que nos exceden [...] La performatividad del género no es un hecho aislado de su contexto social, es una práctica social, una reiteración continuada y constante en la que la normativa de género se negocia. En la performatividad del género, el sujeto no es el dueño de su género, y no realiza simplemente la performance que más le satisface, sino que se ve obligado a actuar el género en función de una normativa genérica que promueve y legitima o sanciona y excluye.” (Butler, 2007)

Es interesante comparar esta teoría postestructuralista con el imaginario astronáutico y su horizonte de expectativas. Aunque la tesis de Butler apunta hacia postulados más ambiciosos –deconstruir el género como concepto-, es posible identificar lugares comunes en relación a la obra de Tom Wolfe y el astronauta primigenio de *lo que hay que tener*: conceptos como la repetición, el contexto social o la promoción-sanción son la base figurativa de la imagen astronáutica clásica y la causa primera de la afección del *héroe solarístico*. La concepción del primero como una mera *performance* de lo varonil y lo extraordinario supone releer todo el arquetipo heroico astronáutico como un artificio sistemático que, además, se revela irónicamente como síntoma de la masculinidad frágil.

Todo imaginario mítico está basado en la estructura de la imitación y la repetición. Dice Aristóteles (2013) que el *mythos* [narración] es una imitación secundaria de una acción. De la misma forma, la teoría antropológica sostiene que la habilidad más importante del *homo sapiens* es la imitación. En *Teatralidad y cultura: hacia una est/ética de la representación*, Mejía (2013) sostiene que “el hombre aprende de aquello que observa porque puede reproducirlo [...] Imitar, además, es una máxima infalible de convivencia: la reproducción mimética del modelo garantiza la integración social”. Roy es astronauta porque esa era la vocación de su padre, así como Joseph Cooper (*Interstellar*) reproduce el gesto del astronauta Mercury para evocar su discurso e ideología. Igualmente, la continua orfandad del héroe astronáutico, entre otras cuestiones, responde únicamente a una lógica de la repetición inconsciente, la imitación de un canon sempiterno.

Cuando se explora y se cuestiona esa cadena de la repetición y lo *performativo* es cuando surge la figura del *héroe solarístico*, propiciadora de nuevas perspectivas sobre la relación entre el hombre y el cosmos. Quizá la más rompedora hasta el momento sea la de *High Life* y su nihilismo espiritual. Monte, el protagonista del filme, es un héroe astronáutico, y así lo vemos en la primera escena de la película, pero también es, en esencia, un reo: cumple condena por haber asesinado a su amiga cuando era tan solo un niño. A lo largo

de la película el héroe apenas habla, se muestra hostil con los demás miembros de la tripulación y mantiene una actitud impasible: simplemente decide subsistir ocultando su alma al mundo, viviendo bajo los votos monásticos de castidad, pobreza y obediencia.



**Imagen 23.** Solo en la más completa soledad y aislamiento cambiará Monte de actitud masculina. De la violencia animal a la intimidad y afecto paternos.

*High Life* es una obra extremadamente rupturista con el arquetipo astronáutico de lo masculino en la medida que su héroe es agredido sexualmente por una mujer durante el filme y dedica gran parte de su tiempo al cuidado de un bebé. Ambas imágenes, antítesis de lo canónico y asociadas cinematográficamente a lo femenino, dibujan un arquetipo heroico fuera de toda taxonomía. Denis subvierte varios de los elementos totémicos del género para experimentar con sus componentes: un astronauta que no es científico ni militar, la concepción de la odisea astronáutica como condena, la presencia nuclear de sustancias orgánicas y físicas como la sangre, semen, sudor, saliva...

Claire Denis concibe el vínculo entre hombre y cosmos no como un territorio virgen por conquistar o un habitáculo de lo divino al que aspirar, sino como un espacio liberador de creencias, pasiones y moral. También de los códigos clásicos de la masculinidad y lo que significa ser un hombre más allá de la comunidad social. Es en ese espacio donde Monte se siente más libre y auténtico, donde sus acciones y decisiones no pueden ser privilegiadas o sancionadas por el público histórico. De esta forma la mirada de la artista cuestiona la propia mirada del espectador y su poder hegemónico sobre los modelos de representación dominantes en un género y un tipo de arte; también lo hace, indirectamente, con la búsqueda permanente de la figura del *Superhombre*, la persecución de un mito idealizado que hoy se revela como una fantasmagoría de tiempos pretéritos.

## 6. CONCLUSIONES

Hace ya medio siglo que Neil Armstrong pisó por primera vez la Luna, un gesto con el que la humanidad cerraba una de las etapas más estimulantes e idealizadas de su historia. 50 años después, este mismo hecho nos sigue hablando e intrigando desde la imagen cinematográfica, en un género, la odisea astronáutica, que entronca con las raíces culturales de una sociedad y un modelo de vida, ese que aún los valores fundacionales de los Estados Unidos, la *Doctrina Manifiesto* y la figura mítica del pionero. Sea a causa o como consecuencia de ello, la aventura espacial, tanto en su vertiente histórica como cinematográfica, ha evocado siempre un relato transformador del individuo, de la sociedad, del ser humano como especie, un relato de superación de su propia condición.

Este género no puede entenderse sin *2001. A Space Odyssey* ni su versión *nietzscheana* de la metamorfosis del héroe; tampoco sin el gesto de David Bowman, intentando alcanzar la oscuridad insondable del monolito. En esa imagen de reminiscencias pictóricas identificamos varios elementos de la investigación, como la voluntad transformadora o el contacto con la alteridad divina. A partir de ahí, esta investigación ha esbozado un recorrido por los distintos imaginarios que han (co)existido en relación a la exploración del cosmos, centrando su análisis tanto el régimen de las imágenes como en el psicoanálisis del mito. Desde la épica diurna hasta la aparición de un *astronauta nocturno* de fundamentos cristianos, la figura astronáutica ha sido un perfecto receptáculo de discursos sobre la relación del hombre con su entorno y su identidad masculina.

En el centro de ese debate se encuentra la imagen hegemónica del hombre de las estrellas, el Bailarín Cósmico, ese *Übermensch* absoluto como mantra ancestral que ha determinado la historia de un género y una figura cultural. Una disquisición entre razón y pasión, entre animal y máquina, proyectada en una figura concebida más como continente que como contenido, un objeto antes que sujeto. Como hemos visto durante la investigación, el relato del hombre que vence con su voluntad a las fuerzas de la naturaleza está condenado a repetirse en una eterna rotación, como una pulsión cultural que remite a ese intangible determinante que Tom Wolfe ya destacó con su propia visión del fenómeno: lo antiguo, lo primigenio, lo irresistible para el público histórico. Aquello que la sociedad reprime y el cine devuelve como principal vector de la imagen mítica.



Sin duda, el cine ha sido, es y será uno de los medios de expresión que más ha contribuido a la propaganda ideológica y a la celebración bombástica de la doctrina capitalista, pero también, y no sería justo ni acertado ignorarlo, ha desarrollado una perspectiva genuina en la que la mirada hacia el firmamento es también una oportunidad para la comprensión propia. Así, el progresivo decaimiento emocional del astronauta cinematográfico puede ser perfectamente interpretado como una metáfora de la situación actual del género en la contemporaneidad. Como ya hiciera Khri Kelvin en *Solaris* (1972), los héroes de *First Man*, *High Life* y *Ad Astra* representan un nuevo modelo de hombre que no solo carga con el peso emocional de su propio y genuino relato, sino el de un género que, en conjunto, parece no responder a inquietudes y necesidades de su compleja época.

No obstante, la presente investigación no puede ni debe darse por concluida con este último acercamiento al *héroe solarístico*, sino que representa una oportunidad de nuevas vías de investigación con las que ampliar y profundizar la temática planteada. Es indispensable señalar y/o proponer una línea de investigación que extienda el análisis del corpus fílmico hacia el género femenino y la figura de la heroína astronáutica. Películas seminales como *Frau im Mond* [La mujer en la luna] (Fritz Lang, 1929), o las más recientes *Gravity* (Alfonso Cuarón, 2013), *Proxima* (Alice Winocour, 2019) o *Lucy in the Sky* (Noah Hawley, 2019) introducen el matiz de lo femenino dentro de uno de los imaginarios más masculinizados de la historia del audiovisual. Un análisis comparativo fundamental, el propuesto, que merece un espacio propio en investigaciones futuras.

Quizá deberíamos fijarnos en lo que se encuentra más allá de las fronteras de la ficción para estudiar el retrato de la figura astronáutica *real* o histórica. Para ello encontramos numerosos ejemplos en la nueva y prolífica era del documental, amén de referentes pretéritos. *For All Mankind* (Al Reiner, 1989), *The Last Man on the Moon* (Mark Craig, 2014) o *Apollo 11* (Todd Miller, 2019) son solo ejemplos de la posibilidad de establecer un puente entre la imagen mítica, la imagen cinematográfica y la imagen histórica. Otro apartado pendiente sería el análisis en profundidad sobre el imaginario religioso de la epopeya espacial, así como el vínculo entre astronauta y figura profética. En cualquier caso, la presente investigación no termina con estas últimas páginas, sino que ante todo busca servir como un alentador punto de partida con el que seguir explorando la construcción, percepción y proyección de la figura mítica del hombre de las estrellas.

Barcelona, septiembre de 2020

# 7. REFERENCIAS

## 7.1. BIBLIOGRAFÍA

- AGAMBEN, G. (2009). What is the contemporary? En *What is an apparatus? and other essays*, 39-54. Stanford University Press. Extraído de: <https://bit.ly/30IOHD5>
- ARISTÓTELES (2013). *Poética*. Alianza Editorial.
- BARTHES, R. (1999). *Mitologías*. Siglo XXI.
- BOU, N. A., & PÉREZ, X. (2000). *El tiempo del héroe: épica y masculinidad en el cine de Hollywood* (Vol. 122). Paidós Iberica Ediciones SA.
- BRADLEY, H. (2007). *Gender*. Cambridge: Polity Press.
- BRUNETTA, G. P. (2011). *Historia mundial del cine I: Estados Unidos I* (Vol. 1). Ediciones AKAL.
- BUTLER, J. (2007). *El género en disputa: el feminismo y la subversión de la identidad*. Paidós.
- BYRNE, P. (2013). *Natural religion and the nature of religion: The legacy of deism*. Routledge.
- CAMPBELL, J. (2018). *El héroe de las mil caras: psicoanálisis del mito*. Fondo de cultura económica.
- CHADWICK, H. (1993). *The Early Church*. Penguin.
- DE LAURETIS, T. (1992). *Alicia ya no: feminismo, semiótica, cine* (Vol. 9). Universitat de València.
- DURAND, G. (2004). *Las estructuras antropológicas del imaginario. Introducción a la arquetipología general*. Fondo de cultura económica.
- FREUD, S. (1917). *Duelo y melancolía*. Obras completas, 14, 235-255.
- FREUD, S. (1986). *Tótem y tabú y otras obras*. Obras completas, 13.
- ELIADE, M., & ANAYA, R. (1994). *El mito del eterno retorno*. Altaya.
- GONZÁLEZ ETXEBERRÍA, J. (2016). *Crisis de la masculinidad hegemónica:(re) escrituras finiseculares de la batalla de los sexos en Estados Unidos*. Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid.

- GRONSETH, E., & TILLER, P. O. (1957). *The impact of father absence in sailor families upon the personality structure and social adjustment of adult sailor sons*. *Studies of the family*, 2, 97-114.
- HAMMARÉN, N., & JOHANSSON, T. (2014). *Homosociality: In between power and intimacy*. *SAGE Journal*, January-March 2014: 1-11.
- HENDERSON, C. J. (2001). *The encyclopedia of science fiction movies*. Facts File.
- HOLLISTER, M. (2006). *Hollyworld*. Authorhouse.
- JAUSS, H. R. (1992). *Experiencia estética y hermenéutica literaria*. Madrid: Taurus.
- JUNG, C. G. (1970). *Teoría del psicoanálisis*. Trotta.
- LAUNIUS, R. D. (2000). *Project Apollo in American memory and myth*. In *Space 2000* (pp. 1-13).
- LAUNIUS, R. D. (2005). *Heroes in a vacuum: the Apollo astronaut as cultural icon*. In *43rd AIAA aerospace sciences meeting and exhibit* (p. 702).
- LLINARES, D. (2008). Contesting the Astronaut as a Masculine Ideal: Narratives of Myth in Tom Wolfe's 'The Right Stuff'. En: *Bound and Unbound: Interdisciplinary Approaches to Genders and Sexualities*. Cambridge Scholars Publishing, Newcastle, pp. 76-92.
- MAILER, N. (2014). *Of a Fire on the Moon*. Random House Trade Paperbacks.
- MARTÍNEZ PÉREZ-CANALES, A. (2019). *El yo disidente*. Tesis doctoral: Universidad Carlos III de Madrid.
- MCGREGOR, D. (2009). *2001; or, How one film-reviews with a hammer*. Visual Memory. Recuperado de <http://www.visual-memory.co.uk/amk/doc/0013.html>.
- MCKEEVER, R. J. (1989). American Myths and the Impact of the Vietnam War: Revisionism in Foreign Policy and Popular Cinema in the 1980s. En *Vietnam Images: War and Representation* (pp. 43-56). Palgrave Macmillan, London.
- MENDOZA-CANALES, R. (2018). *La fenomenología como teoría del conocimiento: Husserl sobre la epojé y la modificación de neutralidad*. *Revista de Filosofía*, 43(1), 121.
- NEUFELD, M. J. (Ed.). (2013). Cultural images of humans in space. En *Spacefarers: Images of astronauts and cosmonauts in the heroic era of spaceflight*. *Journal for the history of Astronomy*. 2017, Vol. 48(3), pp. 362-377.
- NIETZSCHE, F. (1998). *El nacimiento de la tragedia* (Vol. 223). Edaf
- NIETZSCHE, F. (1974). *La genealogía de la moral*. NoBooks Editorial.

- NIETZSCHE, F. (2014). *Más allá del bien y del mal*. Alianza Editorial.
- NORDEN, E. (1968, Septiembre). *Stanley Kubrick: Playboy Interview*. Playboy Magazine. Recuperado de: <https://scrapsfromtheloft.com/2016/10/02/playboy-interview-stanley-kubrick/>
- PINTOR IRANZO, I. (2009). *Melancolía y sacrificio en la ciencia ficción contemporánea*. Formats: revista de comunicació audiovisual. Universitat Pompeu Fabra. Extraído de: <https://core.ac.uk/download/pdf/39042739.pdf>
- PORTILLO, R. (2006). *El padre como síntoma*. Freudiana: Revista psicoanalítica publicada en Barcelona bajo los auspicios de la Escuela Lacaniana de Psicoanálisis, (47), 137-141.
- RUBIO HÍPOLA, J. (2016). *La tragedia del héroe épico*. Democresía: Pensamiento. Recuperado de: <https://democresia.es/pensamiento/la-tragedia-del-heroe-epico/>
- SHAW, D. B. (2004). *Bodies out of this world: The space suit as cultural icon*. Science as Culture, 13(1), 123-144.
- SWENSON, L. S., ALEXANDER, C. C., & GRIMWOOD, J. M. (1966). *This new ocean: a history of Project Mercury* (Vol. 4201). Scientific and Technical Information Division, Office of Technology Utilization, NASA.
- URBANO, H. (1993). Ídolos, figuras, imágenes. La representación como discurso ideológico. Ramos, Gabriela/Urbano, Henrique (comps.). *Catolicismo y extirpación de idolatrías. Siglos XVI-XVIII*. Cuzco: Centro Bartolomé de Las Casas, 7-30.
- WOLFE, T. (2018). *Elegidos para la gloria: Lo que hay que tener*. Anagrama.

## 7.2. FILMOGRAFÍA

- BAY, M. (1998). *Armageddon* [Película cinematográfica]. EEUU: Jerry Bruckheimer Films, Touchstone Pictures.
- BOYLE, D. (2007). *Sunshine* [Película cinematográfica]. UK: Fox Searchlight, DNA Films, UK Film Council.
- CHAZELLE, D. (2018). *First Man* [Película cinematográfica]. EEUU: Universal Pictures, DreamWorks SKG, Temple Hill Entertainment, Perfect World Pictures.
- CARPENTER, J. (1974). *Dark Star* [Película cinematográfica]. EEUU: Bryanston Pictures, Jack Harris Enterprises.
- DENIS, C. (2018). *High Life* [Película cinematográfica]. FR-UK-DE-PL: Alcatraz Film, Pandora Film, Andrew Lauren Productions (ALP), Apocalypse Films Company, Madants, Canal+, arte France Cinéma, BFI Film Fund.
- DE PALMA, B. (2000). *Mission to Mars*. [Película cinematográfica]. EEUU: Touchstone Pictures, Spyglass Entertainment.
- EASTWOOD, C. (2000). *Space Cowboys* [Película cinematográfica]. EEUU: Village Roadshow. Malpaso Productions, Mad Chance.
- GRAY, J. (2019). *Ad Astra* [Película cinematográfica]. EEUU-BR-CN: Plan B Entertainment, Regency Enterprises, Keep Your Head Productions, MadRiver Pictures, 20th Century Fox, New Regency, RT Features, Bona Film Group.
- HOWARD, R. (1995). *Apollo 13* [Película cinematográfica]. EEUU: Imagine Entertainment.
- ISHIMBAYEVA, L. & NIRENBURG, B. (1968). *Solyaris*. [Telefilm]. URSS: Iz Sobraniya Gosteleradio, Studio Orlenok, Central Television USSR.
- KAUFMAN, P. (1983). *The Right Stuff* [Película cinematográfica]. EEUU: Warner Bros.
- KUBRICK, S. (1968). *2001. A Space Odyssey* [Película cinematográfica]. UK-EEUU: Metro-Goldwyn-Mayer (MGM)
- NOLAN, C. (2014). *Interstellar* [Película cinematográfica]. EEUU: Warner Bros., Syncopy Production, Paramount Pictures, Legendary Pictures, Lynda Obst Productions.
- POLÁK, J. (1963). *IKARIE XB I*. [Película cinematográfica]. CS: Filmové Studio Barrandov.
- SCHAFFNER, F. J. (1968). *Planet of the Apes* [Película cinematográfica]. EEUU: 20<sup>th</sup> Century Fox.

- SCOTT, R. (2015). *The Martian*. [Película cinematográfica] EEUU: 20th Century Fox, Scott Free Productions, TSG Entertainment
- SODERBERGH, S. (2002). *Solaris*. [Película cinematográfica]. EEUU: 20th Century Fox, Lightstorm Entertainment.
- STURGES, J. (1969). *Marooned*. [Película cinematográfica]. EEUU: Columbia.
- TARKOVSKY, A. (1972). *Solyaris* [Película cinematográfica]. URSS: Mosfilm.
- TRUMBULL, D. (1972). *Silent Running*. [Película cinematográfica]. EEUU: Universal Pictures, Trumbull-Gruskoff Producti

## 8. ANEXO I: OBRAS PICTÓRICAS

- MIGUEL ÁNGEL (1511). *La creación de Adán*. [Fresco]. Capilla Sixtina, Ciudad del Vaticano (Italia).
- REMBRANDT (1662). *El retorno del hijo pródigo*. [Óleo sobre lienzo]. Museo del Hermitage, San Petersburgo (Rusia).