

XIV Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia de la Facultad de Filosofía y Letras. Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, 2013.

El cine norteamericano y la resignificación de la carrera espacial: El caso de Apolo XIII.

Marqués y Matías Adolfo.

Cita:

Marqués y Matías Adolfo (2013). *El cine norteamericano y la resignificación de la carrera espacial: El caso de Apolo XIII*. XIV Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia de la Facultad de Filosofía y Letras. Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-010/893>

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.

XIV Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia 2 al 5 de octubre de 2013

ORGANIZA:

Departamento de Historia de la Facultad de Filosofía y Letras

Universidad Nacional de Cuyo

Número de la Mesa Temática: **104**

Título de la Mesa Temática: **Historia reciente y cine. El registro audiovisual como pre-texto histórico**

Apellido y Nombre de las/os coordinadores/as:

Eduardo Jakubowicz
Laura Radetich
Oscar Edelstein

El cine norteamericano y la resignificación de la carrera espacial: El caso de Apolo XIII

Marqués, Matías Adolfo

Universidad de Buenos Aires (UBA)

matmarques@gmail.com

El cine como relato histórico

¿Qué recordamos? ¿Qué hechos memorizamos y cuales se destinan al olvido?
¿Por qué un acontecimiento merece ser conmemorado y celebrado y otro rechazado e ignorado?

Desde la profesionalización de la Historia, la disciplina creó una narración basada en los hechos, que durante muchos años se utilizó para institucionalizar la práctica del historiador, quien tuvo que elegir, seleccionar y recortar el pasado. Siendo el pasado el registro con la cual la Historia trabaja, dicha disciplina puso en marcha un dispositivo narrativo particular, que seguía el precepto general de lograr una explicación que descansa sobre supuestos con pretensiones de objetividad científica. Mediante esta operación, el relato histórico se constituirá en el pilar fundamental del campo histórico, siendo el historiador quien determinaría, de acuerdo con toda una serie de condiciones objetivas y subjetivas, donde comienza donde termina el relato a construir.

Es preciso aclarar que este relato histórico siempre irrealiza lo real porque no lo puede re-producir, ya que en esa presumible fragilidad radica la explicación de la plasticidad de la historia. De esta manera, siguiendo esta lógica, la historia debe ser comprendida entonces como un relato imaginario más que opera mediante la interpretación de la realidad. Por lo tanto, ya que historia no es sinónimo de pasado, es necesario abandonar la pretensión de objetividad y legitimidad: no importa cuanto se intente, la historia es pausable de subjetividad.

El historiador, de esta manera, realizaría una operación histórica que, como afirma Michel De Certeau, refiere a la combinación de un espacio social y de prácticas científicas. Dicho funcionamiento puede ser explicado a partir de dos momentos esenciales: los hechos históricos y los modelos como ejemplo. Así es como la relación con la realidad pasa a ser una relación entre los términos de una operación, dando un lugar, a la historia en las ciencias sociales (De Certau, 1985).

Esta operación estará limitada también por la relación que el creador sostiene con su obra y por ello, la obra misma, se encuentran afectadas por el sistema de las relaciones sociales en las cuales se realiza la creación y por la posición del creador en la estructura del campo intelectual. Como afirma Bourdieu este campo intelectual constituye “un sistema de líneas de fuerza, esto es, los agentes o sistemas de agentes que

forman parte de él se oponen y se agregan confiriéndole su estructura específica en un momento dado del tiempo”. (Bourdieu, 2005).

A partir del surgimiento de la Escuela de Annales, el historiador conoció otros tipos de fuentes. Y cuando se acercó al cine como objeto de estudio para explicar la Historia, lo hizo procediendo como si se tratara de documentos históricos, enmarcándolas en su contexto de producción y producto de su época. Esta operación, si bien era válida, reducía al cine como objeto de estudio y lo equiparaba con las llamadas fuentes “tradicionales” (cartas, testimonios, archivos gubernamentales) evitando su particularidad: un lenguaje y discurso propio que posee una manera particular de expresión, siendo considerado reflejo de la realidad que servía para reconstruir una época. (Piccinelli, 2010: 69).

El cine también se ha analizado prioritariamente como un lenguaje y una verdadera herramienta de reproducción ideológica. Ver cine implica la puesta en juego de complejos mecanismos de significación y es a su vez un modelo de representación, que marca conductas deseables y condenables, señalando los modos en que cada sociedad construye su mundo. Precisamente esta fue una de las tantas razones por la cual el cine fue objeto de análisis tanto de historiadores del cine como por antropólogos, lingüistas y otros profesionales de las ciencias sociales, pero será una corriente llamada Historia contextual del cine quien comenzará a advertir al cine como una de las herramientas para enseñar Historia.

El historiador francés Marc Ferro, cuyas obras mas importantes acerca del uso del cine en la historia son “Cine e Historia” (1976) y “El cine, una visión de la historia” (2003) fue uno de los primeros en utilizar del arte cinematográfico como fuente de la ciencia histórica y como medio didáctico de la Historia. Analizando los filmes realizados en su propio periodo (llamados “de reconstrucción”, según la terminología de Marc Ferro) contenedores de un valor socio-antropológico y que luego con el paso del tiempo cobrarán verdadera entidad como documento histórico. De esta manera tales filmes testimonian simultáneamente el hoy o el ayer de los hombres y las mujeres de una determinada época, retratan a la gente, su modo de vivir, sentir, comportarse, vestir e incluso de hablar. Es esta la cualidad por la cual el historiador francés privilegia del cine en detrimentos de otras fuentes históricas y por lo que debe tratarse como cualquier documento “tradicional” teniendo en cuenta su subjetividad ya que como afirma Ferro

“todos saben que nadie escribe la historia inocentemente, pero este criterio no había quedado nunca tan patente como con el nacimiento de nuestro siglo, precisamente cuando aparece el cinematógrafo (Ferro, 1998: 33).

Sin embargo, las películas que reconstituyen el pasado, según Pierre Sorlin, nos hablan más de cómo era o es la sociedad que las ha realizado, de su contexto, que del hecho histórico o referente que intentan evocar. Por ejemplo, “*La Marsellesa*”, de Jean Renoir (1937), clarifica más cómo era la gente del Frente Popular francés que lo que realmente fue la Revolución Francesa. De esta manera, como afirma Sorlin “para revistar las cosas brevemente, la película a menudo es cómoda, pero no es más ni menos “verídica” que el texto y, cuando sirve de ilustración, desempeña una función que no difiere en nada de la de un documento escrito”. (Sorlin, 1985: 35).

En tanto Robert Rosenstone afirma que ha llegado el momento en el que el historiador debe aceptar el cine como un nuevo tipo de Historia, junto a la oral y a la escrita por lo que el cine se ha constituido no sólo como fuente histórica, sino, también, como una producción social que se realiza en una época determinada – que posee un valor intrínseco como objeto cultural- y que, fundamentalmente, se funda como un nuevo tipo de Historia que se manifiesta “escrita en imágenes” y comparable a las formas tradicionales de hacer historia. (Rosenstone, 1997: 133)

Por lo tanto el valor del cine para el conocimiento de la Historia dependerá de dos factores. En primer lugar de la capacidad del espectador para comprender la película e interpretarla como una manifestación más de un momento histórico determinado así como su capacidad para seleccionar y distinguir los elementos del argumento de una película que realmente tiene valor histórico de aquellos que son solamente dramáticos y que sólo sirven a la narración.

Pero lo que se omite y se olvida en estos análisis es que el cine, cuando efectúa una narración histórica, procede de la misma manera que lo haría un historiador. Esta situación va a cambiar cuando, con la irrupción del “giro lingüístico” en el campo historiográfico con los aportes de Hyden White¹ se produjo una apertura conceptual

¹ Se afirma que la historia, el pasado, subsiste simplemente a través de unos signos lingüísticos y forja su objeto a través de las reglas del universo lingüístico que conoce el historiador, Un proceso, por cierto, completamente inverso al que produjo el nacimiento de la historia científica en el ámbito historiográfico del siglo XIX, cuando precisamente fue la fase narrativa de la historia la que se pretendía superar.

hacia otras formas de concebir la representación que permite realizar la Historia. A partir de ese momento el cine histórico se convirtió en una forma importante de expresión que ha sido incorporado como valioso en la transmisión de conocimientos y disparador de problemas y cuestiones para reflexionar sobre el pasado de la humanidad.

¿A que nos referimos con esta operación? A que el cine plasma en su relato una construcción ideológica. Desde esta lógica, lejos de poseer un papel objetivo, el cine también construye relato histórico, poniendo de relieve sucesos, hechos y acontecimientos que la historiografía tradicional ignora u omitió por diversas razones. Desde el momento que las imágenes son proyectadas, estas visiones son las que finalmente quedan instaladas como “verdad histórica”, por lo que el cine puede “inventar” un hecho que se transformará en historia real, hecho que previamente no tenía necesariamente peso en el registro histórico del ciudadano común. (Nigra, 2010: 17). En dicha lógica, la sociedad se inscribe en un complejo que le permite sólo un tipo de producciones y le prohíbe otras. Como plantea De Certeau “el ámbito posibilita ciertas investigaciones, gracias a coyunturas y problemáticas comunes, pero imposibilita otras (De Certeau, 1985: 31).

Para comprobar e ilustrar la hipótesis de que el cine construye relato histórico propio, autónomo de lo que comúnmente se llama “historiografía tradicional”, se recurrirá a un estudio de caso: el film *Apolo XIII* (Roy Howard: 1995).

El cine norteamericano como vector de ideología

Antes de comenzar con el relato histórico que el film realiza, es preciso aclarar que la industria cinematográfica norteamericana es uno de los más poderosos aparatos políticos ideológicos del mundo, por lo que tiene una forma propia de observar y contar su propio pasado.

Por lo tanto, la ideología que imparte funciona para legitimar un pasado, plasmado en un relato histórico. Dicha construcción es funcional para que este sistema de representación colectivo tenga apoyo y consenso para que el conjunto del grupo sienta que forma parte de ese pasado en común. Esta operación le permitirá a ese vector de ideología (en nuestro caso el cine) crear cohesión en una sociedad para que los agentes sociales creen en la superioridad del hecho social sobre el hecho individual. De

ahora en más, existirá una conciencia colectiva mediante un sistema de creencias y prácticas que los unirá. En otras palabras, se debe crear un mito de origen, fundacional y postularlo como basamento imprescindible de una particularidad legitimidad.

Esta operación da como resultado la construcción de “imaginarios sociales”: referencias específicas en el amplio sistema simbólico que produce toda colectividad pero que, asimismo, están subordinados a los intereses de una clase que posee los medios de producción. Precisamente este sería el caso del cine norteamericano donde ideología e imaginario social coexisten en el relato que construye el cine.

José María Caparrós Lera hace una clasificación del cine histórico de ficción en tres apartados. En primer lugar las llamadas *películas de valor histórico o sociológico*, que para Caparrós Lera serían aquellas películas que, sin una voluntad directa de “hacer Historia”, poseen un contenido social y, con el tiempo, pueden convertirse en testimonios importantes de la Historia, o para conocer las mentalidades de cierta sociedad en una determinada época. (Caparrós Lera, 1990: 178). A este tipo de film Marc Ferro las denomina *reconstrucción histórica*, ya que ayudan a los historiadores a reconstruir un determinado período, su modo de vivir, de pensar o, incluso de hablar². El film Apolo 13 estaría dentro de este período. Ahora bien, ¿Qué elementos del pasado trabaja la película para construir su relato?

El hecho histórico

El film se ubica temporalmente en el año 1970 en los Estados Unidos en el contexto de Guerra Fría y, específicamente, en la fase denominada “carrera espacial”.

La carrera espacial fue una competencia entre Estados Unidos y la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS), que se desarrolló entre 1957 y 1975 que incluía explorar el espacio exterior con satélites artificiales, de enviar humanos al

² Según Caparros Lera, en segundo lugar estarían las *películas de intencionalidad histórica* que serían aquellos films que, con una voluntad directa de “hacer Historia”, evocan un período o hecho histórico, reconstituyéndolo con más o menos rigor, dentro de la visión subjetiva de cada realizador. Finalmente las *películas de género histórico*, son aquellos títulos que evocan un pasaje de la Historia, o se basan en unos personajes históricos, con el fin de narrar acontecimientos del pasado aunque su enfoque no sea muy riguroso. A veces también denominados como “ficción histórica” estas películas evocan un momento histórico determinado o a un personaje, y a partir de allí cuentan una historia. En estos casos, no siempre el enfoque histórico es riguroso: puede ser que se narre la vida de algún personaje, con algunas situaciones inventadas. Además constituyen, sin pretenderlo, testimonios de la Historia siendo filmes de ficción –o aparentemente de ficción– que requieren ya la atención del historiador, investigador o docente.

espacio y de posar a un ser humano sobre la superficie lunar. Entre los hechos destacados de la “carrera espacial” podemos mencionar el 4 de octubre de 1957, cuando la URSS lanzó con éxito el Sputnik I, el primer satélite artificial en alcanzar la órbita. Luego, un mes después con el lanzamiento del Sputnik II, la perra Laika se convirtió en el primer animal en llegar al espacio. En tanto, la primera victoria de los EE.UU. fue poner en órbita el primer satélite de comunicaciones (el SCORE) el 18 de diciembre de 1958. El 12 de abril de 1961 el soviético Yuri Gagarín se convirtió en el primer hombre en alcanzar la órbita terrestre y el 16 de junio de 1963, Valentina Tereshkova, en la primera mujer en conseguir dicho objetivo. Finalmente, como veremos, el 16 de julio de 1969, los EE.UU. con la misión Apolo XII lograron que un hombre pise la superficie lunar. A simple vista se podría afirmar que la carrera espacial llevada a cabo entre EE.UU. y la URSS durante la Guerra Fría, en especial en las décadas del 50 y del 60, no permitía ningún tipo de error de cálculo. El país que lograba depositar a un hombre en la órbita lunar o directamente sobre la superficie de dicho satélite sería respetado y venerado por un lado del “telón de acero”.

Frente a un avance tecnológico cada vez más evidente del lado soviético, EE.UU. crea el programa Apolo a partir de julio de 1960. La NASA presentó su proyecto con el objetivo de lanzar un sobrevuelo tripulado de la Luna para localizar una zona apropiada con vistas a un eventual alunizaje de astronautas. Se cumpliría así el viejo sueño del viaje a la Luna por parte del ser humano.

Pero dichos planes iniciales se vieron modificados en 1961 con el anuncio del presidente John F. Kennedy de enviar y depositar un hombre en la Luna, y traerlo de vuelta a salvo antes de que finalizara la década. La meta se alcanzó con 17 meses de anterioridad cuando el 20 de julio de 1969 Neil Armstrong y Edwin Buzz Aldrin a bordo de la Apolo 11 alunizaron en el Mar de la Tranquilidad, hito histórico retransmitido a todo el planeta desde las instalaciones del Observatorio Parkes (Australia). Con este resultado, sin dudas, el Proyecto Apolo fue uno de los triunfos más importantes de la tecnología moderna. Seis misiones lograron posarse sobre la superficie lunar (Apolo 11, 12, 14, 15, 16 y 17) con un solo fallo: la misión Apolo 13.

Precisamente para 1970, a tres años del histórico paseo de Neil Armstrong y Edwin *Buzz* Aldrin por la Luna, el público veía con tanta cotidianidad los vuelos lunares que ya no sentía atracción por las misiones Apolo. En este contexto el hecho histórico

afirma que la misión del Apolo XIII fue lanzada el 11 de abril de 1970 a las 13:13 horas. Pero el alunizaje fue abortado debido a la explosión de un tanque de oxígeno dos días después del despegue, inhabilitando el módulo de servicio del cual dependía el módulo de comando.

La misión empezó con un pequeño incidente: durante el vuelo de la segunda etapa, el motor central se apagó dos minutos antes de lo previsto. Los cuatro propulsores externos estuvieron encendidos más tiempo para compensarlo, y el vehículo continuó hacia una órbita exitosa. Rumbo a la luna, aproximadamente a 321 868,8 kilómetros de la Tierra el Control de Misión le pidió a la tripulación que encendieran los ventiladores de los tanques de hidrógeno y oxígeno, los cuales estaban destinados a estratificar los contenidos criogénicos e incrementar la precisión de las lecturas de cantidades. Aproximadamente 93 segundos después los astronautas escucharon una gran explosión, acompañado de fluctuaciones en la energía eléctrica. Pero lo que en realidad pasó fue que el tanque de oxígeno número 2, uno de los dos tanques ubicados en el módulo de servicio, había explotado. (NASA, 1970). Un aislamiento de teflón dañado en los cables que iban a los ventiladores dentro del tanque 2 permitió que los cables hicieran cortocircuito. El fuego resultante incrementó la presión más allá de su límite y la cúpula del tanque se rompió, llenando la bahía de células de combustible con oxígeno que se expandió rápidamente (NASA, 1970). El daño en el módulo de servicio hizo que un alunizaje fuese imposible, así que el director de vuelo Gene Kranz inmediatamente abortó la misión.

A pesar de los apuros causados por la energía limitada, pérdida de calor en la cabina, falta de agua potable y la crítica necesidad de reparar el sistema de extracción de dióxido de carbono, la tripulación regresó a salvo a la Tierra el 17 de abril. Vale detenerse que Hollywood, dos años antes, puso en la pantalla un supuesto desastre espacial mostrando los posibles fracasos en la carrera espacial³.

Desde este contexto el resultado final la misión del Apolo XIII sería un fracaso. Prueba de ello es que dicho acontecimiento estuvo alejado de la memoria

³ Nos referimos a *Marooned* en 1969, con Gregory Peck y Gene Hackman, sobre una cápsula con tres tripulantes que no podía regresar a la Tierra. Y un año antes, en 1968, la espectacular "*2001, Odisea en el espacio*" sobre una trágica misión tripulada a Júpiter. El módulo de mando del Apolo 13 había sido bautizado *Odisea*, muy en boga con esta película, y cuando la tripulación del Apolo 13 escuchaba en la cabina el tema de Strauss de "Así hablaba Zarathustra" (tema identificado con "2001") fue cuando sobrevino la explosión a bordo.

norteamericana, negado y olvido. Hasta que en 1995, lejos del contexto de guerra fría y con la URSS desaparecida cuatro años antes, hizo su irrupción este hecho en las salas de cine.

Apolo 13 en el cine

La temática referida a los viajes espaciales no era nueva en el imaginario social desde el corto del francés George Méliès, “Viaje a la Luna” (1902)⁴. Pero, durante la Guerra Fría, en la década del 50 y 60 la carrera espacial también tuvo su competencia en las salas de cine. Tanto Estados Unidos como la Unión Soviética elaboraron un programa ideológico firme y directo a los espectadores. El primero, hizo hincapié en la proyección de films de ciencia ficción, principalmente los referidos a OVNIS, quienes representaban, en forma alegórica, a los soviéticos⁵ y la lucha entre la máquina y el hombre, como ilustra perfectamente la célebre cinta de Stanley Kubrick “2001: Odisea en el espacio” (1969). En tanto, la URSS, dirigió sus esfuerzos a mostrar la vida en el espacio exterior, prueba de ello “Solaris”, del año 1972, o “El gran viaje espacial”.

Con la Unión Soviética disuelta en 1991 y el fin de la Guerra Fría, “*Apolo 13*” fue la última película de “no ficción” y basada en hecho reales estrenada en 1995⁶. El film fue dirigido por Ron Howard. Contó con la actuación de Tom Hanks (personificando al astronauta James Lovell), Kevin Bacon (Jack Swigert), Bill Paxton (Fred Haise) y Ed Harris, quien personifica a Gene Kranz, director de vuelo de la NASA. El film es una adaptación libre de la novela *Lost Moon*, escrita por Jim Lovell (el comandante de la misión Apolo 13) y Jeffrey Kluge. Asimismo la película contó con el asesoramiento del mismismo Lovell, y David R. Scott, comandante del Apolo 15 y que fue realizada con la completa colaboración de la NASA

El argumento de la película es sencillo: James Lovell, Jack Swigert, y Fred Haise han sido seleccionados por la NASA para acudir a la siguiente misión estadounidense lunar, Apolo 13. Cuando una explosión de un tanque de oxígeno aleja al

⁴ El segundo autor de estos orígenes del cine sería el aragonés Segundo de Chomón, *Excursión a la luna* (1908) y *Viaje a Jupiter* (1909).

⁵ Algunos filmes de esta época referidos a dicha temática son: *Ultimatum a la tierra*, *El ser del planeta X* y *El enigma de otro mundo*.

⁶ Título original: *Apollo XIII* (Apollo 13). Estados Unidos, duración, 140 minutos (aproximadamente), director: Ron Howard, productor: Brian Grazer. La película gana dos premios Oscars: Mejor Montaje y Mejor Sonido.

diminuto vehículo espacial miles de millas de la Tierra, el mundo entero estará pendiente de los tres astronautas y de su lucha para regresar a la Tierra. La historia se cuenta desde el punto de vista de James A. Lovell, relatando los esfuerzos de él y de los otros dos astronautas perdidos en el espacio, mientras cientos de personas en la NASA y en el gobierno se mueven a contrarreloj para intentar que los tres astronautas logren llegar sanos a la Tierra.

Varios hechos negativos signaron la misión que los involucraba (la número 13). La tripulación tuvo que ser modificada en el último momento, el piloto de reemplazo también fue sustituido por un posible contagio por sarampión, el lanzamiento se produciría a las 13:13 horas del mediodía y cuando la mujer de Jim Lovell pierde el anillo de casada en el desagüe de la bañera.

El director de cine Ron Howard va a tomar esta misión fallida de la NASA durante la carrera espacial pero dándole un nuevo sentido: no sólo da conocer al público norteamericano lo sucedido sino que también le otorga una resignificación completamente distinta. El desplazamiento que realiza el film redirecciona valores negativos para la nación norteamericana” (fracasar al alunizar tiene como consecuencia la humillación por no lograr el objetivo) hacía sentimientos de heroísmo, orgullo y valentía. Dicho mecanismo es fundamental para entender como el cine norteamericano se apropió de un acontecimiento histórico con una clara intencionalidad, utilizando los mismos procedimientos para construir un relato histórico que la “historiografía tradicional” había omitido, creando así una propia narración histórica.

Dicha película rescata y vanagloria la determinación y los esfuerzos de cientos de norteamericanos para devolver a los astronautas sanos y salvos. La frase que inmortaliza la película “Houston, tenemos un problema”, es utilizada para resignificar un obstáculo a vencer. En lugar de resignarse los valores que exalta la película son el compromiso y la fuerza de voluntad de los astronautas y su equipo técnico de control. Se visualiza el sufrimiento psicológico de sus respectivos familiares, la parafernalia técnica y burocrática específica de los proyectos que dan vida a los viajes espaciales, la exhaustiva preparatoria para llevar a cabo la odisea y las contingencias que la vida depara, la desesperante y heroica misión de rescate, sin perder de vista que se debe trabajar en equipo para superar esta crisis.

La otra frase que mejor sintetiza los valores que intenta resaltar el film es la que pronuncia Gene Kranz, director de vuelo de la NASA durante el Proyecto Gemini y el Proyecto Apolo.: “Nunca hemos perdido a un americano en el espacio y estamos seguros, como que el infierno existe, de que ninguno se perderá ante mis ojos. El fracaso no es una opción”. Esta frase refleja el valor de heroísmo y competitividad del “ser americano”, el éxito es el único resultado en la carrera (y competencia) espacial. Se debe derrotar al enemigo que este caso es la URSS pero que luego tomará la forma de afgano, iraní o iraquí. La competencia llevará al triunfo por el valor y honor norteamericano, de no rendirse frente a la adversidad.

Conclusión

Los elementos de una película no son elementos de la realidad, sino que de un enunciado, de una construcción narrativa. Cuando esta construcción refiere a la Historia, la evocación de las ideas expuestas cobra vital relevancia, ya que el uso que se pretende realizar de ese pasado forma parte una ideología determinada. El ciudadano norteamericano, a ver películas como Apolo 13, siente que es valiente y heroico y que ello esta intrínsecamente en cada uno de sus habitantes. La imagen persuade y se confunde lo transmitido con el significado.

La película “Apolo 13” es un claro ejemplo del cine como trasmisor de ideología y constructor de relato histórico. La película fija un hecho histórico que había sido olvidado y negado por la “historia oficial”. Publicitar y recordar el desastre espacial ponía de manifiesto la debilidad y humillación que no deseaba mostrar el gobierno norteamericano en el contexto de Guerra Fría frente al adversario a vencer.

Tuvieron que pasar varias décadas y que concluya la Guerra Fría para que el cine norteamericano exalte los valores de valentía, honor y cooperación de un grupo de astronautas que luchaban por su vida en el espacio exterior. De esta manera, gran parte de la sociedad norteamericana, pudo conocer el hecho y el cine le dio una nueva significación, creando un imaginario social pertinente a los valores norteamericanos e impartiendo, de esta manera, ideología a la sociedad norteamericana.

Bibliografía

- Barthes, Roland (1987), “El discurso de la historia”; en Roland Barthes. *El Susurro del Lenguaje*; Barcelona, Paidós.
- Bordieu, Pierre (2005) “Campo intelectual y proyecto creador”, en Pierre Bordieu. *Campo de poder, campo intelectual. Itinerario de un concepto*; Buenos Aires, Quadrata, 2005.
- Caparrós Lera, J. M. (1910), “El film de ficción como testimonio de la Historia”, en *Historia y Vida, n° 58, extra: El cine Histórico*, Barcelona, pp 177-178.
- De Certeau, Michel (1993) “La Escritura de la Historia”; México, Universidad Iberoamericana, pp 57-65 y 101-118
- Ferro, Marc, (1980) “Cine e Historia”, Barcelona, Editorial Gustavo Gil. Colección Punto y Línea
- Piccinelli, Mariana (2010), “La historia que nos cuenta el cine: El Álamo y la reedición de la Doctrina del Destino Manifiesto en el siglo XXI” en Nigra, Fabio (coord.) (2010), “Hollywood, Ideología y Consenso en la Historia de Estados Unidos”; Ituzaingó, Maipue, pp: 61-80.
- NASA, (1970), [Apollo 13 Command and Service Module CSM](http://nssdc.gsfc.nasa.gov/nmc/spacecraftDisplay.do?id=1970-029A), URL: nssdc.gsfc.nasa.gov/nmc/spacecraftDisplay.do?id=1970-029A. Consultado el 15 de abril de 2013
- NASA (1970), [Report of apollo 13 review board](http://history.nasa.gov/ap13rb/ap13index.htm), URL: <http://history.nasa.gov/ap13rb/ap13index.htm>. Consultado el 15 de abril de 2013.
- Nigra, Fabio (coord.) (2010), “Hollywood, Ideología y Consenso en la Historia de Estados Unidos”; Ituzaingó, Maipue, pp: 11-30.
- Rosenstone, Robert A., (1997) “El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la historia”, Barcelona, Ariel.
- Sorlin, Pierre, (1985) “Sociología del cine”, México, FCE.
- White, Hayden (2011), “El Discurso de la Historia”, en Hayden White. *Ficción de la narrativa. Ensayos sobre Historia, literatura y teoría, 1957-2007*; Buenos Aires, Eterna Cadencia.