FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS Y SOCIALES

LA INDUSTRIA DEL CINE COMO HERRAMIENTA DE *SOFT POWER* DE ESTADOS UNIDOS DURANTE LA GUERRA FRÍA

Entre la diplomacia cultural y la propaganda de Hollywood

Autora: Irene Rincón Díez

5º Doble Grado en Derecho y Relaciones Internacionales E-5

Tutora: Ana Trujillo Dennis

Área de cultura, arte y relaciones internacionales

Madrid

Abril 2026

RESUMEN

Durante los inicios de la Guerra Fría, la industria del cine se convirtió en una de las herramientas de *soft power* más relevantes de Estados Unidos para alcanzar sus objetivos políticos en su confrontación con la Unión Soviética. A través de mecanismos de propaganda y diplomacia cultural de la mano de multitud de iniciativas gubernamentales, la cultura estadounidense y, particularmente, en lo que interesa al presente trabajo, las producciones cinematográficas de Hollywood, contribuyeron a construir un relato ideológico que reforzaba la legitimidad del sistema estadounidense, promocionando ideales y valores como el *American Dream*, y construyendo la imagen de la temida amenaza soviética. A través de sus películas, Estados Unidos consolidó una narrativa cultural que le llevó a convertirse en la potencia cultural más influyente a nivel mundial de las últimas décadas y que se ha mantenido hasta nuestros días.

Palabras clave: Guerra Fría, Estados Unidos, Unión Soviética, diplomacia cultural, propaganda, *soft power*, *American Dream*.

ABSTRACT

During the early years of the Cold War, the film industry became one of the most important soft power tools used by the United States to achieve its political objectives in its confrontation with the Soviet Union. Through mechanisms of propaganda and cultural diplomacy, supported by numerous governmental initiatives, American culture, and particularly, for the purposes of this study, Hollywood film productions, helped construct an ideological narrative that reinforced the legitimacy of the American system, promoting ideals and values such as the American Dream, while also shaping the image of the feared Soviet threat. Through its films, the United States consolidated a cultural narrative that enabled it to become the most influential cultural power worldwide in recent decades, a position it has maintained to this day.

Keywords: Cold War, United States, Soviet Union, cultural diplomacy, propaganda, soft power, American Dream.

“A man may die, nations may rise and fall, but an idea lives on”.

John F. Kennedy (1963)

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN. 5

1.1. Finalidad y motivos de la elección del tema 5

1.2. Estado de la cuestión 6

1.3. Objetivos y preguntas de investigación 7

1.4. Metodología 8

2. MARCO TEÓRICO. PODER, CULTURA Y DIPLOMACIA: EL CASO DE ESTADOS UNIDOS 9

2.1. Diplomacia cultural, *soft power* y propaganda: conceptos y evolución histórica 9

2.1.1. Orígenes del concepto de diplomacia cultural 9

2.1.2. La diplomacia cultural como instrumento de política exterior y su relación con la diplomacia pública 10

2.1.3. Definición de soft power y vínculo con la diplomacia cultural 11

2.1.4. Diferencias entre soft power, diplomacia cultural y propaganda 12

2.2. Estados Unidos y la construcción internacional de su imagen: una trayectoria histórica de diplomacia cultural 13

2.2.1. Los orígenes y la expansión de la diplomacia cultural norteamericana 13

2.2.2. La identidad global de Estados Unidos en la Guerra Fría como marca cultural y la promoción de sus valores. Mención particular al American Dream o American way of life 15

2.3. El cine como herramienta de diplomacia cultural a nivel global 16

2.3.1. Introducción al uso americano del cine como herramienta de diplomacia cultural 17

3. LA GUERRA FRÍA COMO ESCENARIO DE BATALLA CULTURAL 18

3.1. Breve introducción a los orígenes y características del conflicto 18

3.2. La dimensión cultural de la Guerra Fría. La "Guerra Fría Cultural" 20

3.3 Institucionalización del poder blando estadounidense. Instituciones y programas culturales más relevantes de la Guerra Fría..... 21

3.3.1. Agencias gubernamentales: la USIA y la CIA 22

3.3.2. El Programa Fulbright y los intercambios académicos 24

3.3.3. Voice of America y el jazz 25

3.4. Una perspectiva global del cine norteamericano y el sistema de estudios de Hollywood durante la Guerra Fría 25

3.4.1. La evolución y expansión de la industria de Hollywood y su función como herramienta de soft power..... 25

3.4.2. Hollywood y el apoyo gubernamental estadounidense de la CIA y otras agencias a lo largo del conflicto 27

3.4.3. El macartismo y su control ideológico sobre Hollywood durante la Guerra Fría..... 29

3.5. Breve mención al contrapoder cultural soviético..... 30

4. LA EVOLUCIÓN DE LOS GÉNEROS CINEMATOGRÁFICOS PREDOMINANTES DURANTE LOS INICIOS DE LA GUERRA FRÍA. DE LA PROPAGANDA ANTICOMUNISTA A LA PROMOCIÓN DE LA DISTENSIÓN 31

4.1. Cine de propaganda anticomunista y el uso del espionaje..... 32

4.2. Cine de ciencia ficción y la perspectiva del terror y la ansiedad hacia el enemigo soviético y la amenaza nuclear 34

4.3. Cine representativo del esplendor del *American Dream* 36

4.4. Cine de sátira política y cine crítico 37

4.5. La evolución hacia la distensión tras la década de 1960 y el final de la Guerra Fría 38

5. CONCLUSIONES. INTERPRETACIÓN Y SÍNTESIS DEL CINE COMO SÍMBOLO DEL PODER ESTADOUNIDENSE EN EL CONFLICTO..... 39

6. BIBLIOGRAFÍA 42

1. INTRODUCCIÓN.

1.1. Finalidad y motivos de la elección del tema

La industria del cine es una de las mayores fuentes de entretenimiento de nuestro tiempo, y la influencia y el impacto que tiene en nuestra forma de pensar, sentir y actuar como sociedad tiende a pasar desapercibida por nuestra consideración del cine como fuente de diversión, distracción y pasatiempo. Sin embargo, a lo largo de la historia el cine ha constituido una de las herramientas de diplomacia cultural más relevantes: desde el fomento de determinados estilos de vida y de consumo hasta la expansión de discursos políticos propagandísticos, las películas influyen de manera sigilosa y sutil e insertan ideales y pensamientos que poco a poco van calando en la sociedad.

Por ello, es, a mi juicio, fundamental comprender el uso que los Estados hacen de la industria cinematográfica para inculcar determinados valores e ideas a los ciudadanos, y generarles rechazo hacia los del "enemigo"; y más concretamente, comprender el caso concreto del mayor generador de películas del último siglo, Estados Unidos, en uno de sus periodos históricos más relevantes, como es la Guerra Fría. Como amante del cine y de la cultura del entretenimiento, resulta para mí de gran interés profundizar en esta cuestión y descubrir los entresijos de la diplomacia cultural estadounidense en esta disciplina artística para conseguir culminar sus objetivos políticos.

La industria cinematográfica se ha constituido a lo largo de la historia reciente de Estados Unidos como una de sus herramientas de *soft power* más influyentes, tanto desde una perspectiva de diplomacia cultural como propagandística, apoyándose en agencias gubernamentales como la USIA y la CIA, entre otras[1]. No obstante, algunas de las presidencias recientes del siglo XXI, como la actual y anterior presidencia de Donald Trump y la de George W. Bush parecen mostrar que la política estadounidense hacia el *soft power* está cambiando, y esta herramienta de poder se está viendo minimizada en favor del *hard power*, defendiendo intervenciones militares más fuertes y acciones gubernamentales más directas. Por tanto, estas tendencias políticas ponen en duda la prioridad que los próximos gobiernos estadounidenses piensan otorgar a la diplomacia cultural y, en consecuencia, al cine como uno de sus instrumentos más fuertes.

[1] La USIA (*United States Information Agency*) y la CIA (*Central Intelligence Agency*) se constituyen como dos agencias gubernamentales de Estados Unidos que colaboraron activamente con la industria cinematográfica durante la Guerra Fría, lo que se detallará más adelante en el presente trabajo.

1.2. Estado de la cuestión

La Guerra Fría es uno de los conflictos de mayor relevancia y amplitud en el tiempo de las últimas décadas y, por tanto, ha sido ampliamente observado y estudiado. En lo que al presente trabajo resulta relevante, la dimensión cultural del conflicto ha sido reconocida como una de sus vertientes más relevantes y, por ello, numerosos académicos han profundizado en su análisis. Así, se encuentran multitud de artículos doctrinales y libros al respecto, tales como *The Cultural Cold War: The CIA and the World of Arts and Letters* de Frances S. Saunders (2000), que analiza la Guerra Fría Cultural y hace un análisis detallado de la influencia de la CIA en la promoción cultural estadounidense. En relación con la labor del gobierno de Estados Unidos en el conflicto dentro del ámbito cultural, se encuentran también obras doctrinales como el libro *Intelligence Studies in Britain and the US: Historiography since 1945* de Cristopher R. Moran y Cristopher J. Murphy (2013) que recoge capítulos de gran interés respecto a esta materia, puntualizando la importante labor que ejercieron las agencias de gobierno estadounidenses en el conflicto cultural, como el caso del *Congress For Cultural Freedom* en el Capítulo 2.

Desde una perspectiva teórica, en relación con conceptos básicos para la fundamentación del análisis como diplomacia cultural, diplomacia pública, *soft power* o propaganda, destacan las obras de Joseph S. Nye, tales como "Public Diplomacy and Soft Power" (2008) o "Soft Power" (1990), que asientan las bases y las características de la innovadora idea del poder blando; u otros artículos y libros, tales como *The New Public Diplomacy. Soft Power in International Relations* de Jan Melissen (2005), exponiendo la diplomacia pública, con un capítulo dedicado a la diplomacia estadounidense, y *Propaganda & Persuasion* (2015) de Garth S. Jowett y Victoria O'Donnell, este último realizando un estudio profundo del funcionamiento y finalidades de la propaganda en la sociedad.

Teniendo en cuenta que el presente trabajo se centra en el estudio de la industria del cine en Estados Unidos, concretamente Hollywood, ha resultado necesario indagar sobre el funcionamiento de esta industria, su expansión, y su influencia política y cultural a escala mundial, así como sus vínculos con el gobierno durante la Guerra Fría. Para ello, se han analizado multitud de obras doctrinales, respecto de las que cabe recalcar la existencia de diversos artículos de revista, como "The implementation of USA's soft power via Hollywood: looking back to Cold War", de Yiğit A. Güzelipek (2018).

Vinculada a la expansión de Hollywood se encuentra la promoción de los valores e ideales americanos a través de sus películas, fundamentalmente el *American Dream*, contribuyendo así al asentamiento de Estados Unidos como hegemonía cultural, lo que también ha sido comentado por multitud de autores. Ejemplo de ello es el artículo "The 'American' hegemonic culture: its roots, features and implications to world culture", de Kasiyarno (2014), que ha sido de utilidad para el presente estudio a la hora de ofrecer una imagen global de Estados Unidos y sus orígenes como gran influencia cultural a escala mundial.

Finalmente, para la profundización en el análisis del presente estudio, se han visualizado determinadas películas mencionadas a lo largo del mismo, llegando a conclusiones amparadas y apoyadas por la doctrina existente. Algunas obras que realizan comentarios e interpretaciones acerca de estas películas y sus vínculos con el conflicto son el libro *The Edinburgh Companion to Twentieth-Century British and American War Literature*, de Adam Piette y Mark Rawlinson (2012), que recoge un capítulo especialmente enfocado en películas de relevancia del periodo de la Guerra Fría; o *Cinematic Cold War: The American and Soviet Struggle for Hearts and Minds*, de Tony Shaw y Denise J. Youngblood (2010), que también en algunos capítulos realiza comentarios acerca de diversas películas representativas del conflicto y promocionales de la ideología estadounidense.

Cabe destacar, además, la existencia de diversos trabajos académicos como Trabajos de Fin de Grado, Trabajos de Fin de Máster o Tesis Doctorales que han realizado estudios acerca de la materia, lo que demuestra su interés en la doctrina reciente, y cuya lectura ha resultado de utilidad para ofrecer una vista "panorámica" de las cuestiones de análisis que aquí se estudian.

1.3. Objetivos y preguntas de investigación

En base a este pretexto, el presente trabajo busca analizar la política cultural de Estados Unidos durante la Guerra Fría, concretamente a través de las producciones cinematográficas de la época y la colaboración e influencia gubernamental con la industria de Hollywood y, por tanto, dar respuesta a las siguientes hipótesis:

1. Teniendo en cuenta la definición y características del concepto de diplomacia cultural, ¿la influencia gubernamental de Estados Unidos ejercida en la industria

del cine durante el periodo inicial de la Guerra Fría, es una forma de diplomacia cultural o de propaganda?

2. ¿Qué papel ejerció el poder político estadounidense en la influencia cultural global del país a través del cine y de Hollywood durante la Guerra Fía?
3. ¿Las películas producidas durante la Guerra Fría priorizaban fomentar el miedo al "enemigo soviético" o promocionar sus ideales y valores culturales propios?

1.4. Metodología

La metodología empleada en el presente Trabajo de Fin de Grado se basa en un enfoque cualitativo de carácter histórico-analítico, enfocado hacia el papel del cine estadounidense como herramienta de *soft power* durante los inicios de la Guerra Fría, para lo cual se ha recurrido al uso de fuentes doctrinales, como artículos y libros especializados en la materia, y de fuentes cinematográficas (en particular, producciones realizadas durante el periodo temporal objeto de estudio).

En primer lugar, la revisión de la literatura ha permitido establecer el marco teórico del trabajo e identificar los principales debates y terminologías en torno a los conceptos de diplomacia cultural, *soft power*, y propaganda, entre otros; y también ha permitido conocer a fondo el contexto histórico de la Guerra Fría y las políticas culturales del gobierno de Estados Unidos en torno a la industria del cine y otras disciplinas del ámbito cultural.

En segundo lugar, también a través de dicha labor de investigación y revisión de la literatura, se han identificado diversos géneros cinematográficos predominantes en la industria durante el conflicto, especialmente durante las primeras décadas del mismo, y se han seleccionado diversas películas representativas de cada uno de ellos. Dichas producciones reflejan el impacto de la cultura y la intervención gubernamental estadounidenses en la industria y, a través de su análisis, junto con las interpretaciones de algunos académicos, se ha determinado su relevancia histórica y su influencia.

En base a estos precedentes, se ha desarrollado un análisis comparativo que ha permitido identificar la continuidad y los cambios en la narrativa cinematográfica a lo largo del periodo objeto de análisis. De esta manera, se ha podido observar la evolución del discurso ideológico en la industria del cine estadounidense y las transformaciones en su estrategia cultural conforme al avance paralelo del conflicto, todo ello a través de la interpretación crítica de todos los elementos objeto de estudio.

2. MARCO TEÓRICO. PODER, CULTURA Y DIPLOMACIA: EL CASO DE ESTADOS UNIDOS

2.1. Diplomacia cultural, *soft power* y propaganda: conceptos y evolución histórica

2.1.1. Orígenes del concepto de diplomacia cultural

En el desarrollo de las relaciones internacionales, los Estados incorporan en sus agendas de política exterior herramientas de muy distintos ámbitos, fundamentalmente económicas y militares, pero también incluyen herramientas vinculadas a una fuerte y relevante dimensión cultural, llegando incluso a ser ésta reconocida como un "tercer pilar" añadido a las dimensiones de carácter político (que engloba seguridad y defensa) y económico de la política internacional de los Estados (Sadikki, 2009, p. 108). Esa dimensión cultural como instrumento de política exterior tradicionalmente se ha venido conociendo como diplomacia cultural.

La diplomacia cultural engloba dos conceptos bastante amplios: la cultura y la diplomacia. Aunque las definiciones son múltiples y variadas en la literatura existente, la cultura, en palabras de la UNESCO, se define como:

> "el conjunto de los rasgos distintivos espirituales y materiales, intelectuales y afectivos que caracterizan una sociedad o a un grupo social y que abarca, además de las artes y las letras, los modos de vida, las maneras de vivir juntos, los sistemas de valores, las tradiciones y las creencias" (UNESCO, 2001, p. 1).

De la misma manera, el concepto de diplomacia ha sido definido en múltiples ocasiones, aunque habitualmente suele entenderse como "la conducta de las relaciones formales entre Estados por medio de la negociación, el diálogo, o cualesquiera otros medios que puedan promover las relaciones pacíficas entre Estados" (Cornago, 2009, p. 2). Por tanto, ambos conceptos forman la unión de un modo de hacer y de actuar en las relaciones internacionales, que sería la diplomacia, respecto de un contenido concreto, en este caso de la cultura, dando así origen a la práctica de la diplomacia cultural en la política exterior (Rodríguez, 2015, p. 37).

Dentro de las amplias y extensivas interpretaciones de este concepto, cabe hacer mención de aquéllas más globales, que son las que giran en torno a la diplomacia cultural como un *conjunto* que incluye las "estrategias y actividades de un Estado en el exterior, mediante la cooperación cultural y educativa, con ayuda de socios para fines de política exterior" (Montoya, 2025, p. 60), así como las que la conciben como un *intercambio* de

"ideas, información, arte y otros aspectos de la cultura entre las naciones y sus pueblos con el fin de fomentar el entendimiento mutuo", tal como formuló Milton Cummings en 2003 (citado en Saddiki, 2009, p. 109).

2.1.2. La diplomacia cultural como instrumento de política exterior y su relación con la diplomacia pública

La relevancia de la diplomacia cultural en la política exterior "radica en el hecho de que una pluralidad de Estados utiliza a la diplomacia cultural con fines políticos para lograr un reconocimiento en el mundo" (Rodríguez, 2015, p. 37). En otras palabras, esta concreta dimensión diplomática permite a los Estados conectar y cooperar entre ellos, difundiendo una imagen favorable de sí mismos y de su cultura hacia el exterior para lograr mantener su prestigio, formar alianzas y desarrollar relaciones de carácter político y comercial, llegando incluso a ser entendida indistintamente como sinónimo de "relaciones culturales internacionales" (Rodríguez, 2015, p. 38). No se trata, por tanto, únicamente de la proyección cultural que quieren transmitir los Estados, sino también de comprender la visión que los demás buscan transmitir, de mantener una cooperación cultural basada fundamentalmente en la reciprocidad, puesto que "el éxito de la diplomacia cultural depende del diálogo intercultural y del respeto mutuo" (Saddiki, 2009, p. 109).

El objetivo último de la diplomacia cultural como instrumento de política exterior se basa en crear un clima de confianza y estabilidad duraderas en las relaciones con otros Estados que permita la consecución de sus intereses, logrado a través del entendimiento e intercambio de las diferentes manifestaciones culturales representativas de cada país (Rodríguez, 2015, p. 42).

En la literatura existente, en muchas ocasiones el significado de diplomacia cultural suele venir hilado al de diplomacia pública, entendida como "las acciones enfocadas a la información, divulgación a través de los medios de comunicación, electrónicos o digitales con el fin de dar a conocer o promover una acción concreta de los Estados y/o gobiernos en materia cultural o educativa" (Rodríguez, 2015, p. 45). Sin embargo, su principal diferencia radica en la forma de hacer efectivos sus intereses, ya que la diplomacia pública suele focalizarse en necesidades políticas tanto a largo como a corto plazo, mientras que la diplomacia cultural busca desarrollar relaciones recíprocas a lo largo del tiempo (Saddiki, 2009, p. 109). Además, la diplomacia pública busca atraer no solo a los gobiernos de otros países, sino también a su sociedad civil, sus individuos y

sus organizaciones, a través de estrategias volátiles que deben ir actualizándose de manera constante, y no a través de la tradicional y estable riqueza cultural de los Estados en la que la diplomacia cultural basa sus esfuerzos (Rodríguez, 2015, p. 46). Por ello, Joseph Nye distingue tres dimensiones de la diplomacia pública: las comunicaciones diarias, las comunicaciones estratégicas, y el desarrollo de relaciones duraderas con individuos a largo plazo (Nye, 2008, pp. 101-102), fundamental a la hora de comprender que "los medios de comunicación y la tecnología son a la diplomacia pública lo que las artes son a la diplomacia cultural" (Rodríguez, 2015, p. 45).

2.1.3. Definición de soft power y vínculo con la diplomacia cultural

Entender la diplomacia cultural como herramienta utilizada por los Estados para transmitir su imagen al resto de la comunidad internacional implica englobarla dentro del concepto de *soft power*. Sin embargo, aunque comparten gran parte de su raíz y significado y están muy entrelazados, no son idénticos. Primeramente, para entrar en esta comparativa, es necesario conocer qué se entiende exactamente por *soft power* y cómo se vincula a la diplomacia cultural.

El *soft power* como forma de poder y control ocurre cuando un particular Estado logra que otros Estados quieran lo que él mismo promueve y quiere (Nye, 1990, p. 166): se trata de "la capacidad de un Estado de conseguir sus objetivos no a través de la amenaza y recompensa económica, sino a través de la atracción y la persuasión, la cultura o los ideales de un país" (Rodríguez, 2015, p. 46). Es decir, que el uso del *soft power*, en palabras de Joseph Nye, implica que "un Estado consiga los resultados de su preferencia en la política internacional porque otros Estados han querido seguirle o han llegado a un acuerdo respecto de una situación que produce los resultados buscados" (Nye, 1990, p. 166), a través de recursos como la atracción cultural, las instituciones internacionales o una particular ideología, a diferencia del tradicional uso del poder como medio para ordenar al resto a hacer lo que un Estado quiere (Nye, 1990, p. 167). Nye distingue, por tanto, tres recursos fundamentales sobre los que recae el *soft power* de un Estado: su cultura, sus valores políticos y sus políticas exteriores (Nye, 2008, p. 96), llevando así a que los conceptos de diplomacia cultural y diplomacia pública se hayan enmarcado dentro de la idea del *soft power* y, en base a ello, que ambos se hayan asimilado en tantas ocasiones (Rodríguez, 2015, p. 46).

Es en base a esta redefinición del poder de los Estados que introdujo Joseph Nye en los años 90 que los recursos culturales como forma de ejercer influencias comenzaron

a valorarse como una herramienta con fuerza asimilable a otros incentivos y formas de control y presión tradicionales, tal y como ya mencionaba el autor al observar cómo incluso los adolescentes soviéticos hacían uso de los vaqueros y los estudiantes chinos mostraban la Estatua de la Libertad como símbolo durante los levantamientos prodemocracia de 1989 (Nye, 1990, p. 169): un reflejo de cómo Estados Unidos había llevado a cabo estrategias de *soft power* a través de la promoción de su cultura, sus ideales y su imagen como país, dando así forma a una diplomacia cultural de gran relevancia. Es, por ello, necesario en el escenario actual de las relaciones internacionales lograr esa "coherencia entre política exterior, diplomacia pública y diplomacia cultural y su articulación en la diversificación de las relaciones culturales internacionales" para desarrollar una agenda internacional y un *soft power* efectivo en relación con otros Estados (Montoya, 2012, p. 188).

2.1.4. Diferencias entre soft power, diplomacia cultural y propaganda

Además de sus similitudes entre ellos, los conceptos de *soft power* y diplomacia cultural también guardan una estrecha relación con el concepto de propaganda, al que tradicionalmente se le atañe una connotación negativa, entendiendo que "mientras que la propaganda es por definición engañosa y manipuladora, la diplomacia cultural tiene como objetivo reforzar el entendimiento mutuo y la confianza entre las naciones" (Saddiki, 2009, p. 110). La propaganda, entendida como un medio de difusión de información de carácter unidireccional al que recurren los Estados y que tiene como objetivo último convencer a la sociedad civil (García de Alba, 2009, p. 222), en muchas ocasiones se ha asimilado al concepto de diplomacia pública, aunque varios autores consideran que "a la propaganda simple le falta credibilidad y es, por tanto, contraproducente como diplomacia pública" (Nye, 2008, p. 101). Autores como Elliot y Nye consideran que el *soft power* y, por tanto, la diplomacia cultural, se fundamentan en la autenticidad y en la naturalidad provenientes de la sociedad civil y su cultura, mientras que la propaganda, en su búsqueda de control y manipulación, necesita ser creada por los Estados y sus gobiernos para cumplir sus fines comunicativos (Henry y Saini, 2024, p. 25). Es por ello que la propaganda cobra gran relevancia en acontecimientos importantes como la Guerra Fría y las Guerras Mundiales, ya que persigue lograr los objetivos de los Estados "difundiendo noticias y hechos que, en ocasiones, son inválidos" (Baskoro, 2020, p. 44). Se observa, por tanto, cómo a pesar de coincidir en su intención de persuadir a los individuos en sus decisiones, la diplomacia cultural y la diplomacia pública difieren de la

propaganda en sus patrones comunicativos, persuadiendo ésta última al individuo y asegurando sus respuestas antes de que pueda deliberar por sí mismo y llegar a conclusiones propias (Melissen, 2005, p. 18), razón última por la que a la propaganda se le ha achacado tradicionalmente la connotación negativa manipuladora. Así, "las cualidades polémicas de la propaganda son mucho más evidentes y más explícitamente dirigidas a la instrucción social y a la persuasión política" (Smith, 2014, p. 21).

2.2. Estados Unidos y la construcción internacional de su imagen: una trayectoria histórica de diplomacia cultural

2.2.1. Los orígenes y la expansión de la diplomacia cultural norteamericana

Es innegable que Estados Unidos mantiene el liderazgo global como potencia cultural desde hace décadas, pero, ¿por qué todos los rincones del mundo consumen películas grabadas en suelo norteamericano, cadenas de comida rápida norteamericanas, o moda diseñada por grandes marcas norteamericanas? ¿Qué ha llevado al país a constituirse como uno de los más influyentes a nivel cultural de la historia reciente y a expandir la "americanización" de la cultura popular a todos los ámbitos de nuestras vidas?

El éxito de Estados Unidos en la construcción y promoción internacional de su imagen se debe, fundamentalmente, a su "diseño global, que es el de una utopía del Nuevo Mundo liberal y popular, construida de manera consciente" (Ostendorf, 2001, p. 342), materializada en la construcción de una economía de mercado de carácter neoliberal, la fuerte presencia del imperio de la ley, la promoción de una comunidad moral, y el reconocimiento del multiculturalismo y la raza negra, entre otros aspectos (Ostendorf, 2001, 346-357). El conjunto de esas características a lo largo del último siglo ha permitido que la proyección cultural estadounidense hacia el exterior transmita la libertad de la sociedad, llegando a causar un impacto tan grande que, en palabras de Bill Clinton, "probablemente no sea incorrecto decir que Elvis Presley hizo más para ganar la Guerra Fría cuando su música fue introducida de contrabando en la antigua Unión Soviética que cuando sirvió como soldado raso en Alemania" (Ivey, 2008, p. 126).

Algunos autores sitúan el inicio de la exportación de la diplomacia cultural de Estados Unidos hacia 1938, cuando la División de Relaciones Culturales se creó por parte del Estado, ya que, hasta entonces, la cultura norteamericana se había exportado a través de otros medios, como inversiones, turistas, o sociedades internacionales (Wagnleitner, 1986, p. 61). Desde entonces, comenzó a ganar un mayor protagonismo a partir de la

Guerra Fría (Peralta, 2021, p. 41), ya que el contexto cultural y la visión del comunismo de la Unión Soviética como enemigo y amenaza generaron una mayor preocupación por la promoción y el incentivo de su propia cultura estadounidense.

A partir de entonces, Estados Unidos pasó a constituirse como una hegemonía cultural que se vio fuertemente influenciada por su visión política. Algunos autores achacan este éxito a la preeminencia en su cultura política de la idea del "excepcionalismo americano" (*American exceptionalism*, en inglés), fundamentado en la arbitrariedad estadounidense a la hora de cumplir con tratados internacionales y los dobles estándares en relación con otros Estados y a la hora de interpretar el derecho (Kasiyarno, 2014, p. 23-24). De hecho, tal como expresaba Henry Kissinger, los presidentes estadounidenses de la época asumían la responsabilidad de actuar como "reflector" (*searchlight*, en inglés) para la humanidad (Güzelipek, 2018, p. 234), reflejando así su misión como Estado invencible y permitiéndole afianzarse como el mayor poder existente e influyente en todos los ámbitos cultural, político y económico.

La influencia cultural norteamericana ganó tanta importancia durante el siglo XX que incluso en épocas en las que el Estado encontraba dificultades a la hora de implementar ciertas políticas domésticas relativas a los derechos civiles de sus ciudadanos, como la década de 1960, su cultura resaltaba en el mundo global de las artes, donde ciertas minorías encontraron su lugar de expresión libre, de respeto y de oportunidades, tal como muestra la expansión del *jazz* o del *rock and roll*, representativos de las aspiraciones políticas y sociales de aquellos que los practicaban (Ivey, 2008, p. 126).

Sin embargo, tras lograr el apogeo de su diplomacia cultural durante la mayor parte del siglo XX, a final de siglo (con el fin de la Guerra Fría) Estados Unidos había perdido cierta influencia, sumado, además a que el panorama internacional existente tras los acontecimientos acaecidos el 11 de septiembre de 2001 en Nueva York supuso un gran desafío para la estabilidad y la reputación internacional de la nación en todas las vertientes (Peralta, 2021, pp. 41-42).

A pesar de la cierta pérdida de influencia internacional que Estados Unidos ha comenzado a experimentar recientemente en sus medios de poder tradicionales (Cooper, 2025, p. 3), de la mano de la preeminencia de nuevas potencias emergentes, la fuerte posición estadounidense como hegemonía cultural sigue siendo indiscutible. A través del

comercio, el turismo, los intercambios culturales o las alianzas internacionales fruto de la globalización, Estados Unidos ha conseguido la "americanización" global: que sus valores y su forma de vida se hayan extendido por el mundo entero, conllevando incluso que su expansión cultural se haya considerado una forma de "imperialismo cultural" fruto, también, de la imposición de una visión americano-centrista del mundo (Kasiyarno, 2014, p. 27).

2.2.2. La identidad global de Estados Unidos en la Guerra Fría como marca cultural y la promoción de sus valores. Mención particular al American Dream o American way of life

La construcción política, social y cultural americana comenzó su exteriorización internacional en la década de 1940, tras el éxito americano en la destrucción del fascismo de la Segunda Guerra Mundial; periodo en el que el país pasará a convertirse en sinónimo de democracia por sus esfuerzos en Japón y en Europa y ante las Naciones Unidas (Yarrow, 2009, p. 21). Consecuentemente, en los inicios de la Guerra Fría, Estados Unidos busca fervientemente fomentar estos valores democráticos en contraposición a los valores opresivos del comunismo soviético, por lo que pondrá especial énfasis en las instituciones y las elecciones libres, el establecimiento de un gobierno representativo y el mantenimiento de las garantías de libertad individual y del derecho a la libertad de opinión y de religión fuera de opresiones políticas (Yarrow, 2009, pp. 21-22).

En la vertiente económica, tras la estrategia del New Deal y la "oleada de optimismo y confianza" que acompañó a la época, (Sánchez-Escalonilla, 2019, p. 58) predominaban los ideales liberales capitalistas, con una economía más orientada hacia el consumidor, y también los deseos populares de conseguir una "buena vida"; todo ello fundamentando en el compromiso con la libertad (entendida en su sentido amplio y también como libertad individual) (Yarrow, 2009, p. 7). Esos ideales pasaron a ser esenciales en la construcción cultural estadounidense, y ayudaron a fortalecer el *American way of life* que se explicará a continuación. Así, en la expansión cultural estadounidense hacia el exterior durante la Guerra Fría, la idea de la abundancia material fue clave, y multitud de productos americanos contribuyeron a su internacionalización gracias a la promoción de la libertad de mercado: en la década de 1950, la Coca-Cola, las camisetas, los vaqueros, los chicles o los cómics y las películas estadounidenses conquistaron a la juventud (Wagnleitner, 1986, p. 76), donde se hallaba el futuro del país.

Sentados estos precedentes, y como resultado de la unión de todos estos ideales, se encuentra el *American Dream* (en español, el sueño americano) o *American way of life*. En palabras de John Archer, "el sueño americano es un concepto, una aspiración, y una expectativa, tan conocida que rara vez necesita explicación" (2014, p. 7). El concepto de sueño americano o *American Dream* se introdujo por primera vez por James Adams en 1931, en su obra *The Epic of America*, y se basaba en esa "búsqueda de la felicidad mencionada en la Declaración de Independencia" (Sánchez-Escalonilla, 2021, p. 233). Así, el sueño americano siempre se ha entendido como un mito, como un símbolo fundamentado en la expectativa de que "todo el mundo puede conseguir éxito y prosperidad a través del trabajo duro, la determinación y el compromiso con la libertad individual y con la oportunidad" (Albulanee y Luaibu, 2024, p. 1040). Hilado también a la abundancia económica, la posesión de una propiedad y la idea de familia eran un valor fundamental del sueño americano (Archer, 2014), por lo que se aprecia que la prosperidad (esencialmente en términos económicos) era un claro elemento definidor de la identidad y grandeza americanas durante la época (Yarrow, 2009, p. 13). Por tanto, en la esencia del *American way of life* se hallaba esa abundancia y ese consumismo: "la democracia significaba la capacidad de elegir entre los infinitos productos disponibles debido a la libertad de mercado; y así, Estados Unidos había avanzado hasta un nuevo nivel de libertad, libertad conseguida por el largo y duro trabajo de los empleados y de las amas de casa" (Yarrow, 2009, pp. 41-42).

Por tanto, en el periodo de la Guerra Fría, el surgimiento de la "sociedad de la abundancia", y la idea de que "la supremacía americana y el excepcionalismo se fundaban en la riqueza, la capacidad productiva y el crecimiento económico" como medida del valor social, tanto en relación con el Estado como en relación con el desarrollo y la realización individual (Yarrow, 2009, p. 13), tuvieron un papel muy relevante en la construcción socio-cultural de Estados Unidos. En base a ello, la expansión propagandística y de diplomacia cultural del país, en su búsqueda de desacreditación del enemigo soviético, pretendía, como ulterior objetivo, la promoción y expansión del conjunto de estos valores.

2.3. El cine como herramienta de diplomacia cultural a nivel global

Como se ha introducido previamente, los Estados buscan proyectar su imagen y sus valores al resto de la comunidad internacional a través de la diplomacia cultural, particularmente a través de destrezas culturales tales como la música, el arte, la

arquitectura, o el cine. Así, el cine, objeto de estudio del presente trabajo, se convierte en un instrumento muy presente en las agendas culturales de *soft power* de los Estados. A través del cine, se consiguen transmitir valores e ideología sin usar la fuerza, influyendo de manera sutil pero efectiva a la población, tanto sobre su propia cultura –como el caso de la película francesa *Ámélie*, que consolidó la imagen romántica y artística de París–, como sobre la cultura de otros países –como refleja la trilogía de *The Godfather*, dirigida por el cineasta estadounidense de orígenes italianos Francis Ford Coppola, que afianzó la imagen de la mafia italiana y la lealtad familiar – (CLM 24, 2024).

A su vez, más allá de las ideas que las películas buscan transmitir, los festivales de cine internacionales también juegan un papel importante, ya que ofrecen "una plataforma única para que los países presenten y promuevan su cine y su cultura ante audiencias de todo el mundo" (CLM 24, 2024), tales como el Festival de Cannes, el Festival Internacional de Cine de Berlín, o los Premios Óscar.

Por tanto, es muy habitual que, a través de las diferentes vías de transmisión de cultura y visión política presentes en la industria cinematográfica, los Estados busquen potenciar su impacto e influencia en la comunidad internacional mediante esta rama de la diplomacia cultural, reafirmando así sus capacidades de *soft power*.

2.3.1. Introducción al uso americano del cine como herramienta de diplomacia cultural

Que Estados Unidos sea el mayor líder global en la industria cinematográfica no es ninguna sorpresa: su relevancia es tal que incluso otras industrias del mundo, como las existentes en Nigeria y la India, se denominan "Nollywood" y "Bollywood" (Cooper, 2025, p. 9), mostrando cómo el éxito de Hollywood ha llegado tan lejos que ha servido como modelo de copia y pega para muchos Estados. Gracias a su fuerte influencia cultural en esta industria, el país ha sido capaz de transmitir a lo largo de toda su historia reciente sus valores y su cultura a prácticamente todos los rincones del planeta y, además, también su política, ya que "la realidad es que el cine americano (igual que el teatro, la radio, los periódicos y la televisión americanos) siempre ha sido político de alguna u otra manera" (Shaw y Youngblood, 2010, p. 17), especialmente a través de la industria de Hollywood.

Así, como se desarrolla más adelante en el presente trabajo, "toda una cultura popular mundial surgió en torno a la imaginería y mitología cinematográficas hollywoodienses" (Sánchez, 2003, p. 9) en múltiples aspectos culturales, como su música,

sus formas de vestir, o sus formas de entretenimiento, mostrando la fuerza cultural arrasadora del cine estadounidense a escala mundial.

3. LA GUERRA FRÍA COMO ESCENARIO DE BATALLA CULTURAL

3.1. Breve introducción a los orígenes y características del conflicto

Antes de adentrarme en la dimensión cultural concreta que se fue desarrollando en la Guerra Fría conforme el conflicto iba evolucionando, conviene ofrecer una breve visión panorámica de los orígenes del conflicto y sus principales características. Para ello, el presente apartado se fundamentará en las ideas recogidas en la obra de Robert J. McMahon, denominada *La Guerra Fría. Una breve introducción* (2003). Debido a la extensión limitada del presente trabajo, no puede entrarse a analizar el desarrollo del conflicto durante todos los periodos de su duración, por lo que se centrará fundamentalmente en los acontecimientos más relevantes acaecidos durante los primeros años del mismo.

El comienzo de la Guerra Fría se sitúa en la Segunda Guerra Mundial, que había dejado atrás un continente europeo en ruinas y un continente asiático también devastado. Esta situación vaticinaba así la destrucción del orden internacional eurocéntrico imperante hasta el momento, puesto que "dos gigantes militares de proporciones continentales – que ya se calificaban de superpotencias – se habían alzado en su lugar y trataban de forjar, por separado, un nuevo orden acorde con sus particulares necesidades y valores" (McMahon, 2003, p. 15). Así, la URSS y Estados Unidos se presentaban como los Estados con "mejores bazas diplomáticas, económicas y militares" para establecer un nuevo sistema internacional. En definitiva, como bien explica McMahon (2003, p. 17), "las raíces inmediatas de la Guerra Fría, al menos en un sentido general y estructural, se hunden en la intersección entre un mundo postrado por un conflicto global devastador y las recetas opuestas para la creación de un orden internacional que Washington y Moscú pretendían imponer a un mundo moldeable destrozado por la guerra".

Las tensiones inevitables desarrolladas entre ambos, no obstante, no fueron breves, sino que alcanzaron una duración de cuatro décadas, debido a las fuertes y polarizadas "aspiraciones, necesidades, historias, instituciones gubernamentales, e ideologías divergentes" entre ambas potencias (McMahon, 2003, p. 18). Durante el conflicto, tanto los soviéticos como los estadounidenses mantuvieron una fuerte ideología basada en su papel como grandes potencias que debían regir el mundo y unos intereses

impulsados por “nobles motivaciones” con la finalidad de “conducir a la humanidad a una nueva era de paz, justicia y orden” (McMahon, 2003, p. 34).

Desde la perspectiva estadounidense y centrando el presente trabajo en los primeros años del conflicto, los esfuerzos iniciales de la potencia americana hacia 1947 se basaron en la pretensión de contener a la URSS, reduciendo la atracción del comunismo, fundamentalmente a través de la reconocida Doctrina Truman, que “vino a significar la declaración de una Guerra Fría ideológica y de una Guerra Fría geopolítica” (McMahon, 2003, p. 56); y en el establecimiento del también muy reconocido Plan Marshall, que buscaba aliviar los problemas económicos de los Estados europeos, pero también suponía una oportunidad para hacer frente a la ideología comunista local y frenar la expansión soviética. A su vez, también jugó un papel importante en la ofensiva diplomática del gobierno del presidente Harry S. Truman la “reorientación de su política respecto a Alemania” (McMahon, 2003, p. 59), que conllevó la división del país en 1948 y la creación de una Alemania Occidental para evitar el riesgo de que su posible unificación pudiera suponer su alineación con la URSS.

Por tanto, durante esta primera etapa, Estados Unidos afianzó sus alianzas con Europa, lo que consecuentemente se plasmó en la creación de la Organización del Tratado del Atlántico Norte (OTAN) en 1948. No obstante, los esfuerzos de política exterior no se limitaron a la región europea, sino que Estados Unidos también ejerció una fuerte influencia en Asia: en Japón, el líder americano buscaba la protección de los japoneses frente a amenazas comunistas, ya que lo consideraba como un potencial “motor de la recuperación económica de la región” (McMahon, 2003, p. 72) que, además, era de gran valor estratégico; y en la región de Corea, tras la guerra sucedida entre 1950 y 1953 y la consecuente división entre las dos Coreas, Estados Unidos se convirtió en el fundamental aliado y líder de Corea del Sur, frente a la influencia soviética en el territorio norcoreano.

Tras este desarrollo de los acontecimientos políticos globales en los que ambas potencias se veían inmersas y ejercían su poder y su influencia ideológica, el conflicto tomó una indudable escala mundial que desembocó en la conocida carrera armamentística, en la que tanto la URSS como Estados Unidos desarrollaron su fuerza nuclear, reafirmando así la dimensión militar del conflicto.

A modo de recapitulación de estos acontecimientos, los primeros años del conflicto dejan entrever que este enfrentamiento americano-soviético no era una mera

rivalidad política, sino un enfrentamiento estructural y una competencia estratégica entre los dos modelos, creando así un sistema de bipolaridad que se mantendrá durante toda la duración del mismo, división conocida popularmente como el "Telón de Acero"[2]. Su impacto, como bien expresa McMahon, fue "tan profundo y multifacético en la estructura de la política internacional y las relaciones entre los Estados que ha llegado a ser habitual denominar el periodo comprendido entre 1945 y 1990 como 'la era de la Guerra Fría'" (2003, pp. 173).

3.2. La dimensión cultural de la Guerra Fría. La "Guerra Fría Cultural"

En el mundo académico, la Guerra Fría y su evolución hasta su desenlace a finales de los 80 fue principalmente estudiada, en un origen, desde perspectivas enfocadas hacia categorías tradicionales relacionadas con lo político, lo militar, lo económico o incluso lo diplomático (Johnston, 2010, p. 290). Sin embargo, tiempo después, la revisión de la literatura comenzó a contemplar la Guerra Fría en mayor profundidad, y los autores, indagando más allá de las ideas preconcebidas de lo que engloba un conflicto, llegaron a la conclusión de que la Guerra Fría llegaba más lejos. De hecho, algunos autores han afirmado, que "podría incluso discutirse que las ideas, la retórica y el simbolismo fueron los campos de batalla reales de la Guerra Fría" (Geppert, 2002, p. 51), conllevando así que los trabajos realizados bajo este enfoque se enmarquen en la denominada "Guerra Fría Cultural" (Johnston, 2010, p. 290), por el fuerte papel que la dimensión cultural tuvo en su desarrollo a lo largo del siglo XX.

Desde la perspectiva estadounidense, las diferentes instituciones del gobierno (que se desarrollarán más adelante), vieron en la "Guerra Fría Cultural", con la expansión de la cultura americana, una gran herramienta para derrotar al enemigo soviético, puesto que suponía una influencia más discreta que otras vertientes políticas o económicas, pero igualmente poderosa. Fundamentalmente, se basaban en dos grandes ideas de la política exterior estadounidense de la época: la Doctrina Truman y el Plan Marshall (Ruiz, 2014, pp. 137-138), mencionadas anteriormente, puesto que reflejaban a la perfección su propósito de contener la expansión soviética y el comunismo a Europa y al resto del mundo. Así, la política estadounidense de la Guerra Fría se veía reflejada en todos los

[2] El término "Telón de Acero" se refiere comúnmente a la división ideológica entre ambos bloques americano y soviético, que fue acuñado por el primer ministro Winston Churchill en 1946 en su discurso en la universidad de Fulton, junto al presidente estadounidense Harry S. Truman. Aunque en su origen hacía referencia a una línea divisoria imaginaria, el levantamiento del muro de Berlín en 1961 materializaría el Telón de Acero en un muro real hasta su caída en 1989.

campos culturales: en el arte, el gobierno subvencionaba ciertas exposiciones artísticas, como el caso de algunas exposiciones de la escuela Bauhaus en el Museo Guggenheim de Nueva York, con las que buscaba fomentar el expresionismo abstracto como arma contra el colectivismo y el realismo de la Unión Soviética (Ruiz, 2014, p. 137); en la literatura, se confeccionaban listados de libros que estratégicamente proyectaran la historia y evolución estadounidense para prestigiar su desarrollo literario y su posición internacional, como las obras de Louisa May Alcott, William Faulkner, o Ernest Hemingway (Ruiz, 2014, p. 137); en la música, el gobierno impulsaba emisiones de radio que "anunciaran al extranjero que América estaba hablando" (Shulman, 1987, p. 23), haciendo uso del *jazz* y sus artistas más significativos como herramienta de influencia; o en el cine, epicentro del presente trabajo y que constituyó una de las herramientas más fuertes de presión propagandística anticomunista, se llevaron a cabo políticas como la "caza de brujas" del macartismo (Alonso, 2019, p. 134), y se apoyó a la industria de Hollywood como pionera en el campo y difusora de las ideologías americanas.

El foco de atención de Estados Unidos en la Guerra Fría, por tanto, no era únicamente derrotar a la Unión Soviética, sino derrotar todo lo que ella implicaba: desmantelar su ideología, sus valores, sus principios y su cultura. En la "Guerra Fría Cultural", Estados Unidos buscaba convertirse en el símbolo de la modernidad, de la abundancia, de "la derrota de lo antiguo, de lo tradicional, de lo pequeño, de lo angosto y de lo pobre" (Wagnleitner, 1992 p. 3), apoyándose en todas las áreas culturales que pudieran influenciar y moldear el pensamiento que su población y el extranjero pudieran tener del país y de su imagen.

3.3 Institucionalización del poder blando estadounidense. Instituciones y programas culturales más relevantes de la Guerra Fría

Estados Unidos llevaba a cabo sus esfuerzos en materia de diplomacia cultural y propaganda a través de multitud de instituciones en función del área cultural que se buscaba promocionar y exteriorizar. Debido a la limitada extensión del presente trabajo, se hará en este apartado una breve mención a algunas de las instituciones o programas gubernamentales más destacados durante la Guerra Fría, con el fin de ofrecer una panorámica general sobre su funcionamiento político respecto de la cultura estadounidense.

3.3.1. Agencias gubernamentales: la USIA y la CIA

La *United States Information Agency* (USIA, por sus siglas en inglés), se constituyó como "la organización gubernamental principalmente responsable de las actividades internacionales de información, radiodifusión e intercambio educativo y cultural de Estados Unidos durante la Guerra Fría" (Gregory y Cull, 2009, p. 122). Se fundó en 1953, bajo la presidencia de Dwight D. Eisenhower (Chodkowski, 2012, p. 4), con el fin de promocionar información sobre "la sociedad americana, los procesos políticos, y política tanto exterior como doméstica", apoyándose en iniciativas creadas durante las Guerras Mundiales (tales como la emisora de radio *Voice of America*, que se describirá más adelante) (Diem, 2021).

De acuerdo con el autor Chodkowski, la misión de USIA se basa en "entender, informar e influenciar al público extranjero promocionando el interés nacional, y ampliar el diálogo entre los americanos y las instituciones de Estados Unidos, y sus homólogos en el extranjero" (2012, p. 2). Durante la Guerra Fría, fundamentalmente, USIA ofrecía información de carácter global, y tenía una fuerte participación e impacto en la promoción de la cultura del país, incluyendo intercambios culturales, publicaciones, y actividades promocionales de los valores americanos (entre ellos, el *American Dream*) y de su cultura popular, contribuyendo así al "proceso de homogeneización global" y a la fijación del enemigo soviético (Diem, 2021). Por tanto, su labor se puede dividir en dos mandatos: el principal, basado en la búsqueda de la influencia de "audiencias extranjeras sobre la democracia y los mercados al estilo estadounidense"; y el mandato más secundario, pero no menos relevante, centrado en la búsqueda del "entendimiento entre la población de Estados Unidos y la población de otros países", reflejado en dichos intercambios culturales (Snow, 1997, p. 3).

La *Central Intelligence Agency* estadounidense (CIA, por sus siglas en inglés), creada en 1947, también fue una herramienta fundamental de gran influencia en la guerra cultural lidiada con la Unión Soviética para "inocular al mundo contra el contagio del comunismo, y para facilitar la consecución de los intereses de la política exterior estadounidense en el extranjero" (Saunders, 2000, p. 1). Gracias a su autonomía funcional y al cierto desconocimiento de las fuentes de donde provenían sus fondos, así como a su coordinación con otras instituciones, como el Departamento de Estado, el Departamento de Defensa, o incluso la Junta de Estrategia Psicológica, la CIA pudo abarcar una amplia

gama de actividades y así establecer una estrategia cultural, tanto interna como externamente (Gagliano, 2024, p. 1).

Desde la vertiente cultural, la CIA colaboraba y apoyaba proyectos intelectuales, artistas independientes u otros instrumentos de *soft power*, como la emisora *Voice of America* (Dillard, 2012, p. 40), y que, en muchas ocasiones, se encontraban secretamente financiados por dicha agencia (Gagliano, 2024, p. 2). La CIA, por tanto, ejercía una gran influencia en la cultura americana más allá de la diplomacia cultural a través del ejercicio propagandístico de la misma, y para analizar en detalle esta cuestión, la revisión de la literatura, siguiendo en este caso a Jowett y O'Donell (2015, pp. 20-26) nos muestra que pueden distinguirse tres tipos de propaganda: la "propaganda blanca", que "proviene de una fuente correctamente identificada, y cuya información suele ser certera"; la "propaganda negra", que tiene lugar "cuando la fuente está oculta o se atribuye a una autoridad falsa y difunde mentiras, invenciones y engaños"; y la "propaganda gris", que se encuentra de algún modo entre ambas, ya que puede ser que la fuente no esté del todo identificada o que la información no sea del todo correcta, pero sin la radical falsedad de la "propaganda negra".

En el caso específico que aquí nos ocupa, las actividades de la CIA y de la USIA en el ámbito cultural se clasifican en estas tres categorías según sus objetivos, como analiza Gagliano (2024), de la siguiente manera: en la "propaganda blanca", se recogen las operaciones oficiales de la USIA, ejemplificada en la información que *Voice of America* emitía durante el periodo de paz (Jowett y O'Donell, 2015, p. 20); en la "propaganda gris", se engloba el uso de canales de comunicación locales para extender contenido proamericano, como también muestran las emisiones de radio de *Voice of America* respecto de la invasión de la Bahía de Cochinos en Cuba en 1961, negando implicaciones estadounidenses en las actividades respaldadas por la CIA (Jowett y O'Donell, 2015, pp. 24-25); y en la "propaganda negra", se comprenden las actividades más controvertidas, y que suponían gran desinformación de origen anónimo con respecto al enemigo soviético (Gagliano, 2024, p. 2).

Así, la CIA llegó a convertirse en una suerte de "Ministerio de Cultura" con poderes efectivos, que buscaba alejar a los intelectuales de la ideología soviética y

extender así su concepto de "Pax Americana"[3] (Ruiz, 2014, p. 135). En el papel de la CIA en la Guerra Fría Cultural es de gran interés mencionar una de las instituciones centrales de su campaña propagandística cultural, el *Congress for Cultural Freedom* (CCF, por sus siglas en inglés), que fue creado en 1950 y se dedicó fundamentalmente a "promocionar una conciencia anticomunista internacional entre los intelectuales liberales y los izquierdistas no comunistas" (Pullin, 2013, p. 47). Así, de la mano de la CIA, el CCF "contribuyó a contrarrestar el atractivo del comunismo entre artistas e intelectuales, al tiempo que socavaba la pretensión comunista de superioridad moral" (Warner, 1995, p. 89).

3.3.2. El Programa Fulbright y los intercambios académicos

La diplomacia cultural estadounidense, en relación con sus preocupaciones políticas derivadas del conflicto, dependía en gran parte de recursos privados para implementar sus políticas culturales, por lo que, debido a su "experiencia y sus papeles únicos en la sociedad democrática", el gobierno comenzó a considerar a los filántropos, a las universidades y a las organizaciones profesionales como elementos indispensables en el desarrollo de esta materia, especialmente en lo que respecta a los programas de intercambio (Bu, 1999, p. 393). A través de estos intercambios culturales se abría otra vertiente más de promoción de la cultura americana hacia el exterior, integrando al sector público y al privado (Bu, 1999, p. 393).

Los intercambios culturales se dieron a conocer con el Programa Fulbright, que vio la luz en 1946 de la mano del senador James W. Fulbright y el presidente Harry S. Truman como forma de promocionar el "entendimiento mutuo" con otros Estados (US Deparment of State, 2026). Este instrumento tuvo un protagonismo tan fuerte y acogía tantas perspectivas culturales que, de acuerdo con el autor Bu, "el concepto de 'intercambio académico' se volvió tan inclusivo que algunos académicos lo consideraban un sinónimo de relaciones culturales en la América de la posguerra" (1999, p 393). Más adelante, el Programa Fulbright pasaría a las manos de USIA en 1961, cuando la agencia asumió el control de los programas de intercambios culturales del país a través del *Fulbright-Hays Act* (Chodkowski, 2012, p. 4). En un ambiente marcado por el fuerte énfasis en los objetivos políticos e intereses nacionales, los intercambios académicos

[3] "Pax Americana" hace referencia al periodo iniciado en 1945 de establecimiento del nuevo orden internacional en el que Estados Unidos se asentó como líder en las relaciones internacionales, hegemonía basada en su dominio militar y económico y en sus capacidades de *soft power* (Layne, 2012, pp. 1-3).

durante la Guerra Fría fueron una herramienta fundamental en la diplomacia cultural estadounidense de la época.

3.3.3. Voice of America y el jazz

Voice of America, la emisora internacional de radiodifusión que nació en 1942, en el seno de la Segunda Guerra Mundial, fue también un instrumento fundamental durante la Guerra Fría a la hora de ejercer influencia en la población americana. En un origen, fue creada tras el incidente de Pearl Harbor durante la Segunda Guerra Mundial, tras el cual el presidente Franklin D. Roosevelt percibió que Estados Unidos necesitaba crear su propia emisora de radio, con la intención de ejercer un esfuerzo propagandístico americano, y así contrarrestar los programas de propaganda extranjeros, como los alemanes y británicos, contactando a John Houseman para su creación (Shulman, 1987, p. 25).

Años más tarde, ya durante la época de la Guerra Fría, la emisora de radio comenzó a focalizarse hacia otro propósito propagandístico: demostrar al mundo sus ideales y valores democráticos, ejemplificativos de su supuesta libertad e igualdad racial y, por ello, comenzaron a emitir programas musicales de *jazz* de la mano de artistas como Louis Armstrong (Dillard, 2012, p. 41). Así, podían situar la lucha racial como uno de sus políticas domésticas e internacionales más relevantes, a la par que convertir a la música, y principalmente al *jazz*, en una potencial arma de *soft power* para combatir al enemigo soviético, orquestada desde la CIA y la diplomacia pública del Departamento de Estado (Dillard, 2012, p. 40). De esta manera, el *jazz* pasó a ganar gran popularidad en *Voice of America* y, se convirtió en una "manera cultural de vender América como una sociedad multirracial 'a la moda'" (Yarrow, 2009, p. 15).

3.4. Una perspectiva global del cine norteamericano y el sistema de estudios de Hollywood durante la Guerra Fría

3.4.1. La evolución y expansión de la industria de Hollywood y su función como herramienta de soft power

Tras la destrucción de los grandes competidores de la industria cinematográfica europea en la Primera Guerra Mundial, la industria estadounidense se introdujo en el mercado europeo (Wagnleitner, 1992, p. 4) y, ya en la década de 1920, en países como Reino Unido, Francia o Noruega, más del 50% de las películas proyectadas eran de origen norteamericano (Wagnleitner, 1986, p. 71). Años más tarde, la situación global en la que

se dio la Guerra Fría permitió a Hollywood la penetración definitiva en el mercado cinematográfico europeo, donde la producción de películas conllevaba menos costes y podía hacer uso de lugares exóticos para sus grabaciones (Siefert, 2012, pp. 75-76). Dicho contexto económico, cultural, político y social de crisis europeas fue de especial relevancia en la historia de éxito de Hollywood y su asentamiento como principal industria del cine en la región (Wagnleitner, 1992, p. 4).

De esta manera, Hollywood se convirtió en "el principal significante, símbolo y vanguardia de la industria capitalista del siglo XX" (Wagnleitner, 1992, p. 4). A día de hoy, la industria de Hollywood es un sistema de entretenimiento estadounidense que engloba seis grandes empresas parte de la *Motion Picture Association of America* (MPAA, por sus siglas en inglés), y que, con alcance global, está valorada en más de 42 billones de dólares, lo que ofrece una idea general de la gran influencia que esta industria ejerce en el mundo entero (Pillay, 2024, p. 42). Esta fuerza hollywoodiense, sin embargo, no es reciente, sino que se remonta a los inicios del siglo XX, cuando un grupo de compañías cinematográficas provenientes de Nueva York y Chicago se reunieron en Los Ángeles (Metz, 2006, pp. 1-2), ciudad que se convertiría en la localización definitiva y más reconocida de la industria. El desarrollo capitalista de la época fue fundamental en el auge de Hollywood, ya que el fomento de las iniciativas individuales en el país creaba el clima perfecto para su evolución (Sánchez, 2003, p. 23).

En 1930, el oligopolio que formaban las cinco compañías cinematográficas conocidas como las *big five* (Paramount, MGM, 20th Century Fox, Warner Bros, y RKO) controlaban todas las áreas de la industria, desde su producción hasta su exhibición en los cines (Metz, 2006, p. 3). A partir de entonces, Hollywood comenzó a ganar protagonismo, y los años 1946-1947 marcaron el punto más alto de asistencia al cine por habitante en toda su historia (Metz, 2006, p. 5).

La industria no sólo ha sido influyente en la promoción de valores e ideologías, sino que, gracias a sus proyecciones, ha llegado también a tener un fuerte papel en la exportación y expansión de productos americanos gracias a su capacidad de crear un vínculo con sentimientos de felicidad, tales como los productos de Coca Cola o de McDonald's (Pillay, 2024, p. 45). Así, Hollywood fue un gran contribuyente en la promoción de la cultura popular estadounidense, que incluía la proyección de moda, música, comida, bebida, deportes y otras muchas categorías de entretenimiento, gracias también a sus motivos políticos y el apoyo gubernamental (Sánchez, 2003, p. 9).

Hollywood, por tanto, ha estado fuertemente vinculada a la política exterior estadounidense durante toda su historia como herramienta particular de *soft power*, propagando "la cultura americana y los valores políticos con el objetivo de cambiar las percepciones y distorsionar la realidad" (Pillay, 2024, p. 45), tratando así de llevar a la audiencia global su visión liberal-capitalista y democrática del orden mundial.

3.4.2. Hollywood y el apoyo gubernamental estadounidense de la CIA y otras agencias a lo largo del conflicto

En esos esfuerzos por utilizar a una de las vertientes culturales más poderosas de su historia, el gobierno estadounidense ha colaborado con la industria de Hollywood no solo de manera indirecta a través de la promoción de valores culturales, sino de manera directa: durante la Guerra Fría, Washington controlaba las películas que se exportaban, para que sólo aquellas que transmitían mensajes propagandísticos positivos del país recibieran subsidios (Wagnleitner, 1992, p. 11). Incluso contaban con un grupo de expertos que "proporcionaban a Hollywood información de mercado vital, con todos los conocimientos necesarios sobre las costumbres y los gustos locales, los perjuicios nacionales y los valores culturales" (Wagnleitner, 1992, p. 11).

Hollywood, desde la caída del fascismo de 1945, ya se encontraba sometido a la presión del gobierno estadounidense, especialmente bajo el HUAC[4] y su caza de comunistas en la industria, que se desarrolla a continuación (Shaw y Youngblood, 2010, p. 19). Bajo este clima de terror e inquisición al que Hollywood se vio sometida desde el inicio de la Guerra Fría, el gobierno estadounidense fue capaz de infiltrarse en el sistema. La USIA también ejercía influencia en la industria hollywoodiense, ya que patrocinaba documentales que "exaltaban las virtudes del 'capitalismo popular'" y "promovían la naturaleza pacífica de las armas nucleares" (Shaw y Youngblood, 2010, p. 28). Así, al mismo tiempo, el Departamento de Estado, la CIA y la USIA colaboraban y trabajan para "penetrar el Telón de Acero cinemáticamente" (Shaw y Youngblood, 2010, p. 28).

Según el autor Redmond, hacia 1950, la CIA comenzó a insertarse en el sistema de Hollywood, con la ayuda de individuos como Carlton Alsop[5], colaborando en la

[4] El *House Un-American Activities Committee* (HUAC, por sus siglas en inglés) fue creado en 1938 con la finalidad de luchar contra la subversión, sin importar la tendencia ideológica. Este Comité, durante la Guerra Fría, se hallaba detrás de muchas de las actividades gubernamentales anticomunistas que tuvieron lugar durante la época.

[5] Entre otros autores, Eldridge defiende que la consideración de Carlton Alsop como figura influyente en las relaciones de la CIA y Hollywood no es del todo acertada, puesto que no hay evidencia directa de su trabajo como agente de la CIA en Hollywood, y que, sin embargo, la figura de Luigi G. Luraschi, Jefe de

creación de una "imagen superficial de América como un paraíso moralmente progresista", y teniendo un papel fundamental en la promoción del estilo de vida americano (2017, p. 291). Aunque en sus orígenes colaborativos con Hollywood la CIA pasaba más desapercibida y se mantenía en secreto, hacia las décadas de 1960 y 1970, esta agencia ya era una trama común en muchas películas hollywoodienses. Hasta entonces, la CIA, a diferencia del FBI, no se mencionaba de manera directa en los largometrajes de espionaje de Hollywood (Willmetts, 2013, p. 128). Sin embargo, el involucramiento de la CIA en Hollywood no siempre ha sido opinión generalizada, y algunos autores defienden que "la ausencia de la CIA en las producciones de Hollywood durante los primeros años de la Guerra Fría fue principalmente el resultado de la autocensura de la industria, más que el producto de cualquier interferencia externa por parte de la propia agencia" (Willmetts, 2013, p. 129), y el autor Willmetts expresa que la CIA prefería evitar la atención de Hollywood, y de ahí la ausencia de menciones a la agencia en las producciones de espionaje de la época (2013, p. 132). Según Shaw y Youngblood, el gobierno, a través de la CIA, participaba en Hollywood con el fin de fomentar la "americanización" y los programas de la Guerra Fría en la década de 1950, como se aprecia en la financiación secreta de una adaptación británica animada de la obra contra el totalitarismo de 1945 de George Orwell, *Animal Farm* (2010, pp. 27-28). Así, su participación con el Pentágono en proyectos como la franquicia de James Bond tuvo lugar desde la sombra, sin reconocimiento público ni oficial (Redmond, 2017, p. 301).

A día de hoy, las menciones y la presencia de la CIA en Hollywood y en la cultura popular ya son de sobra conocidas y toleradas, y su influencia en la creación de largometrajes se ha consolidado hasta la actualidad (Redmond, 2017, p. 307), tal como se aprecia en su participación directa desde el fin de la Guerra Fría en películas como *Meet the Parents* (2000) o *Mission: Impossible – Rogue Nation* (2015) (Secker y Alford, 2017, p. 383). Así, en las últimas décadas, la CIA, continúa en la búsqueda de "ganar los corazones y las mentes"[6] con su influencia en la industria del cine, mostrando que "los tipos de películas que la CIA apoya están mucho más orientadas hacia la intriga y hacia la necesidad de permanecer vigilantes para proteger a Estados Unidos frente a un mundo

Censura Nacional e Internacional en Paramount Pictures, sí tuvo gran relevancia y "encajaba perfectamente con los intereses de la CIA" (2000, pp. 150-152).

[6] Del inglés *win hearts and minds*, que significa la búsqueda de ganar "confianza y apoyo de un grupo de personas, especialmente comparado con una situación en la que aceptan algo sólo porque son forzados a ello", (Cambridge Dictionary, 2026), y que se emplea habitualmente en contextos de conflicto en los que las fuerzas líderes buscan conectar emocionalmente con la población.

hostil e impredecible de amenazas, mediante métodos sutiles de engaño" (Secker y Alford, 2017, p. 402), lo que no parece ser muy distante a los intereses estadounidenses predominantes de la Guerra Fría.

3.4.3. El macartismo y su control ideológico sobre Hollywood durante la Guerra Fría

Tal como se ha mencionado, Hollywood, gracias a la gran fuerza de la que disponía por ser la industria más poderosa en el campo cinematográfico durante la Guerra Fría, fue visto por el gobierno estadounidense como una herramienta capaz de irradiar una imagen sobre el comunismo y la demonización del enemigo soviético, puesto que mostraba el país al público como "el gigante americano", la superpotencia mundial que gozaba de "superioridad política, social, moral y de liderazgo" (Mota, 2023, p. 117). Así, desde finales de los años 40 y principios de los 50, Hollywood ya se constituía como una de las herramientas más relevantes a la hora de combatir el comunismo (Güzelipek, 2018, p. 232), y para recalcar su importancia debe hacerse énfasis en el efecto que el macartismo tuvo en el control ideológico anticomunista.

El macartismo (cuyo nombre tiene su origen en el senador republicano Joseph R. McCarthy, figura de gran relevancia en los esfuerzos propagandísticos de la Guerra Fría) es la representación más evidente del control ideológico estadounidense frente al comunismo soviético, constituyéndose como "la expresión política de las devociones y ortodoxias que estaban diseñadas para constituir una unidad asediada en la lucha contra el comunismo" (Whitfield, 2006, p. 257), aunque el término recoge un fenómeno que ya se había iniciado tres años antes a la irrupción del senador en el gobierno (Pelaz, 2008, p. 127).

Dentro de los eventos y políticas que tuvieron lugar durante la etapa del macartismo destaca su fuerte interés por combatir a las figuras de Hollywood con tendencias comunistas, ya que "era sabido que entre los elementos intelectuales de izquierda allí afincados se contaban un cierto número de afiliados al Partido" (Pelaz, 2008, p. 126). De manera más concreta, se puede mencionar la nombrada lista negra, también conocida como los "Diez de Hollywood" (*Hollywood Ten*, en su nombre original en inglés), que recogía aquellos nombres de Hollywood asociados a actividades comunistas que habían sido identificados por el HUAC (Güzelipek, 2018, p. 233). El HUAC lanzó en 1947 una investigación que recogía a múltiples personalidades de la industria del cine para testificar sobre las tendencias comunistas que se estaban dando en el entorno de Hollywood, con el fin de enjuiciarlas por colaboración con dichas ideologías

(Tan y Wang, 2025, p. 7). No obstante, los Diez de Hollywood se negaron a cooperar con el HUAC en virtud de sus derechos a no declarar en relación con su ideología política, conllevando así que recibieran cargos por desacato y, finalmente, que fueran enjuiciados y encarcelados (Tan y Wang, 2025, p. 7).

La paranoia extendida entorno al comunismo durante la época del macartismo fue tal que incluso la estrella de cine Charles Chaplin (que no tenía siquiera nacionalidad americana) fue acusado de tendencias comunistas y ello le acabó llevando finalmente al exilio (Güzelipek, 2018, p. 233), y la reconocida y aclamada película *It's a Wonderful Life* (1946) fue llegada a ver como propaganda comunista, simplemente por representar a un banquero frío y avaricioso como uno de sus personajes protagonistas (Tan y Wang, 2025, p. 25). Así, el macartismo fue cambiando el desarrollo de Hollywood, ya que no sólo conllevó un impacto negativo para las figuras individuales de la industria, sino que supuso un cambio importante en el contenido cinematográfico predominante en aquella época, dejando atrás temas de carácter más progresista y evolucionando hacia contenido de carácter más conservador (Tan y Wang, 2025, p. 4). Al haberse intensificado los esfuerzos por localizar a comunistas infiltrados por parte del gobierno, "Hollywood no se mantuvo al margen y adoptó una actitud de colaboración con las autoridades políticas", conllevando colaboraciones forzosas en la producción de películas por parte de la industria[7] (Sánchez-Escalonilla, 2019, p. 167).

3.5. Breve mención al contrapoder cultural soviético

La Unión Soviética no era indiferente a los esfuerzos estadounidenses de proyectar su imagen democrática y salvadora, por lo que su gobierno también se focalizó en mostrar al mundo una imagen positiva de su sociedad que pudiera facilitar la consecución de sus objetivos políticos, lo que se trató de conseguir transmitiendo la idea de búsqueda y fomento de la paz y el diálogo con Occidente a través de intercambios culturales (Ruiz, 2014, pp. 142-143). Hacia el exterior, mostraban especial interés en influenciar a los pueblos que experimentaban sentimientos de opresión por el "nuevo imperialismo americano", tales como diferentes regiones latinoamericanas. Enfatizaban "el inevitable triunfo del comunismo, las 'contradicciones' del capitalismo que le llevarían al colapso, y la miseria de la clase trabajadora, de los pobres y de las poblaciones

[7] Ejemplo de ello, tal como explica Sánchez-Escalonilla, es la producción *Above and Beyond* (1952), que legitimaba el uso de armamento nuclear y justificaba los acontecimientos sucedidos en Hiroshima (2019, p. 167).

marginadas" (Yarrow, 2009, p. 6). Los soviéticos trataban de hacerse ver en el exterior a través de diferentes ámbitos culturales, tales como las exposiciones internacionales para expandir sus hazañas culturales, ejemplificándolas en la Feria Mundial de Bruselas de 1958 (Ruiz, 2014, p. 145).

En contraposición a Hollywood y la industria cinematográfica estadounidense, la Unión Soviética también trató de promocionarse internacionalmente a través de esta disciplina. Para ello, además de producir sus propias películas, trató de coproducir largometrajes en colaboración con potencias europeas, lo que le permitiría adentrarse en el mercado cinematográfico global (Siefert, 2012, p. 73) y seguir fomentando esa idea de "paz y diálogo" que buscaba con Occidente. Incluso se llegaron a plantear iniciativas de coproducción y festivales de cine conjuntos con Estados Unidos, como el acuerdo de intercambio cinematográfico firmado entre ambos en octubre de 1958 (Siefert, 2012, pp. 78-79). Inevitablemente, la filmografía soviética también estaba fuertemente vinculada a la ideología política desarrollada en la Guerra Fría: sus películas solían representar confrontaciones con Occidente en materias de espionaje u hostilidades, y movilizaban a personalidades culturales para defender el cine soviético y condenaban el cine americano como "fuente y emblema de la decadencia de la burguesía", ya que sus películas eran la herramienta de propaganda del enemigo (Kapterev, 2009, p. 779). Sin embargo, ello no impidió que el cine americano se integrara en la sociedad soviética, y muchos cineastas estudiaban los métodos y técnicas americanas de Hollywood y sus producciones (Kapterev, 2009, p. 799): "paradójicamente, en una situación en la que Hollywood estaba efectivamente vetado del lucrativo mercado soviético, el cine estadounidense formaba una parte significativa del ámbito soviético del mundo de la Guerra Fría" (Kapterev, 2009, p. 806).

4. LA EVOLUCIÓN DE LOS GÉNEROS CINEMATOGRÁFICOS PREDOMINANTES DURANTE LOS INICIOS DE LA GUERRA FRÍA. DE LA PROPAGANDA ANTICOMUNISTA A LA PROMOCIÓN DE LA DISTENSIÓN

La industria del cine americano experimentó grandes cambios a lo largo de los años en los que duró la Guerra Fría, y durante las diferentes fases, diferentes géneros predominaban, diferentes visiones de la cultura americana se mostraban, y diferentes objetivos políticos se perseguían. Shaw y Youngblood (2010) distinguen cinco etapas en las producciones de Hollywood durante la Guerra Fría: (i) el periodo de 1947 a 1953, dominado por la propaganda más drástica y negativa; (ii) el periodo de 1953 a 1962,

focalizado en una propaganda con tendencias más positivas y enfocada en las discrepancias negociadas; (iii) el periodo de 1962 a 1980, con propaganda a favor de la distensión; (iv) el periodo de 1980 a 1986, centrado en la propaganda hacia la *New Right*; (v) y, finalmente, el periodo de 1986 a 1990, en el que se trataba de expresar un llamamiento a la paz. De la misma manera, Lawrence Murray diferencia la respuesta de Hollywood a la Guerra Fría en tres tipos de respuesta diferenciadas: (i) las películas de propaganda, que buscan la persuasión del público acerca de la conspiración soviética, que pretende acabar con el estilo de vida estadounidense; (ii) las películas de guerra, que buscan representar la lucha directa en los campos de batalla contra los enemigos soviéticos; (iii) las películas de ciencia ficción, que buscan reflejar las ansiedades y miedos hacia Moscú de forma simbólica; y (iv) las películas que, de forma más genérica, buscan transmitir la mentalidad de la Guerra Fría (Pelaz, 2008, p. 136).

Para desarrollar el presente apartado, el trabajo se basará en la fusión de los diferentes periodos y respuestas de la industria para diferenciar los géneros e ideales cinematográficos predominantes en cada uno de ellos, con especial énfasis en la fase inicial de la Guerra Fría. No obstante, cabe recalcar que estos periodos y géneros no son excluyentes, pudiéndose solapar diferentes géneros a lo largo de cada etapa.

4.1. Cine de propaganda anticomunista y el uso del espionaje

En los primeros años del conflicto, recién declarada la guerra al comunismo, Hollywood siguió los pasos de la promoción de la ideología política comunista y la influencia de la opinión pública en sus producciones (Shaw y Youngblood, 2010, p. 19). Durante estos primeros años en los que reinaba la psicosis anticomunista, el miedo a la subversión que muchos autores han denominado como "terror rojo" o "amenaza roja"[8], Hollywood se vio protagonista no sólo como medio propagandístico, sino también como fuente de sospechas para el HUAC, como se vio en los ya analizados anteriormente "Diez de Hollywood". Este suceso conllevó que la industria se viera fuertemente presionada a actuar como como poder influyente. Así, la Motion Picture Alliance for the Preservation of American Ideals, creada en 1944, se encargaba de aconsejar regularmente a los productores y directores de la industria sobre cómo debían reflejar en sus producciones su patriotismo en la "Guerra Fría Cultural" (Shaw y Youngblood, 2010, p. 20).

[8] Ambos términos son la traducción del inglés *Red Scare* o *Red Menace*, que hacen referencia al miedo y a la paranoia extendida sobre la amenaza comunista, que alcanzó su máximo esplendor entre 1950 y 1954, con el senador McCarty (UVA Miller Center, s.f.).

En este contexto, *The Iron Curtain*[9], estrenada en 1948 y dirigida por William A. Wellman, fue una de las películas anticomunistas más conocidas de Hollywood en los orígenes de la Guerra Fría, pudiendo llegar a considerarse, por tanto, como uno de los primeros movimientos de propaganda estadounidenses en la industria (Güzelipek, 2018, p. 232). La historia sigue a un criptógrafo soviético destinado en la embajada de la Unión Soviética en Canadá, y muestra sus incomodidades con la red de espionaje soviética en América del Norte, lo que le lleva a desertar y robar una serie de documentos demostrativos de dicho espionaje, por lo que será perseguido por agentes soviéticos que buscarán silenciarlo. La película se estrenó catorce meses después del anuncio de la Doctrina Truman, y es un claro ejemplo del cine de espionaje presente durante la época. Este largometraje, como argumenta Mota, es "una de las consecuencias de la creación y reactivación durante la década de 1940" de organismos tales como el HUAC, que, "por un lado, impulsaron películas anticomunistas como esta y, por otro, filtraron y persiguieron todos los posibles sesgos antiamericanos en el cine" (2023, p. 120). Así, este género de espionaje representa la traición antiamericana, que puede dividirse, a su vez, en dos grandes categorías: películas policiacas centradas en las actividades que llevan a cabo las fuerzas del orden, y dramas familiares que tratan de representar la forma de actuar y de pensar de los traidores (Auerbach, 2012 p. 173).

Algunos autores también defienden que el género *western* constituía una clara representación de las tensiones Estados Unidos-Unión Soviética, incluso a pesar de las diferencias entre comunistas e indios (Auerbach, 2012, p. 175). A diferencia del género del espionaje y de la paranoia, "jugar a vaqueros y (con frecuencia) a indios permitió a los cineastas abordar la violencia en la frontera como un dilema moral, a menudo con un notable grado de ambigüedad", dejando atrás el pánico y la confusión que conllevaban las producciones de otros géneros (Auerbach, 2012, p. 175). La comúnmente conocida como Trilogía de la Caballería de John Wayne[10] dirigida por John Ford es un ejemplo de la representación de los dilemas morales que se generaban en el contexto del conflicto en torno a la incursión militar como justificación de la defensa nacional, legitimando en muchas ocasiones la conquista y la dominación (Auerbach, 2012, p. 175-176). No

[9] Otras películas en la misma línea del cine anticomunista serían *High Noon* (1952) y *On the waterfront* (1954), que han sido categorizadas comúnmente como alegorías acerca del macartismo.
[10] Formada por las tres películas *Fort Apache* (1948), *She Wore a Yellow Ribbon* (1949) y *Rio Grande* (1950).

obstante, esta opinión no es generalizada: únicamente constituye una posible interpretación de las películas de este género que se dieron durante la época.

Las películas producidas durante estos primeros años, no obstante, tenían en muchas ocasiones argumentos pobres y hacían uso de una propaganda fácilmente detectable, lo que conllevó que, de manera general, este tipo de producciones no llegara a la cima de las listas anuales de taquilla; aunque el no convertirse en taquilleras no implicaba que no fueran exitosas en otros ámbitos, ya que algunos largometrajes, como *I was a communist for the FBI* (1951) fueron incluso nominadas a los Premios Óscar (Shaw y Youngblood, 2010, pp. 22). Quizás esta discrepancia entre éxito en audiencia y éxito en premios nacionales encuentre su razón de ser en la influencia gubernamental detrás de la industria que buscara influir en la población y en los Estados, haciéndoles creer que un premio era sinónimo de calidad cinematográfica e impulso para acudir a los cines.

4.2. Cine de ciencia ficción y la perspectiva del terror y la ansiedad hacia el enemigo soviético y la amenaza nuclear

En el desarrollo del inicio del conflicto, las dos potencias también competían en el ámbito tecnológico: la defensa militar estadounidense frente a la amenaza soviética se entrelazaba con la necesidad de controlar estratégica y tecnológicamente el cosmos, el más allá, lo que conllevó el desarrollo de sus capacidades tecnológicas y de la exploración espacial, fundamentalmente "mediante armas nucleares y misiles intercontinentales de largo alcance" (Sánchez-Escalonilla, 2019, p. 163) Estos avances tecnológicos y bélicos, junto con la constante percepción radical del enemigo soviético, se hallaban detrás de las tensiones de los ciudadanos estadounidenses, que a menudo los percibían como "amenaza directa contra el hogar nacional y familiar" (Sánchez-Escalonilla, 2019, p. 164) y que motivaron la preeminencia del cine de ciencia ficción durante esta etapa.

El cine de ciencia ficción se reconoce como el género por excelencia más característico de la Guerra Fría, ya que "fusiona las ansiedades en torno a la infección, los gérmenes, los virus, la radiación atómica, el control del pensamiento y el flujo de información (…), todo ello concebido como una forma de invasión alienígena análoga a la infiltración comunista en el cuerpo político estadounidense" (Auerbach, 2012, p. 176). Así, Robert Torry, tomando las palabras de Susan Sontag en su ensayo "La Imaginación del Desastre", expresa que el surgimiento de los largometrajes de ciencia-ficción tuvo lugar en la era post Nagasaki e Hiroshima, en la que se dio una aceleración de las expectativas terminales, y respecto de la que le preocupaba la "falta de voluntad para

construir una respuesta racional y útil ante las posibilidades apocalípticas que representaban" (1991, pp. 7-8). Las películas de este género, al representar ese "contagio" e "invasión" de una manera más irracional que los géneros predominantes anteriormente, eran capaces de provocar fuertes sentimientos de terror y de ansiedad en sus audiencias (Auerbach, 2012, p. 176).

The Day the Earth Stood Still[11], dirigida por Robert Wise en 1951, sin embargo, muestra el uso del cine para representar el rechazo a la amenaza del uso mutuo de bombas nucleares. El largometraje representa esta idea a través de la llegada a la tierra de un alienígena llamado Klaatu que advierte de las terribles consecuencias del uso de estas armas y bombas e insta a las partes a que cesen las pruebas con ellas para evitar que se destruya el planeta (Mota, 2023, p. 122). Por tanto, esta película de ciencia ficción difiere de otros largometrajes del género, ya que es una crítica a la amenaza nuclear, que pretende transmitir la necesidad de entablar diálogo y entendimiento entre ambas potencias para evitar el desarrollo de la guerra (Mota, 2023, p. 134), arrojando una posición ciertamente diferenciada de la hasta entonces expandida histeria anticomunista del macartismo (Torry, 1991, p. 12). Algunos autores también han dado una interpretación incluso más extensiva de este extraterrestre visitante, entendiendo que Klaatu es una representación de Cristo, "que desciende desde arriba trayendo un mensaje de potencial salvación para la humanidad, que es traicionado por un conocido, asesinado por autoridades militares, y resucitado. Entrega el mensaje a una reunida multitud y asciende de nuevo a los cielos, dejando a los demás atrás para aceptar o rechazar la guía que él les ha ofrecido" (Torry, 1991, p. 12). Sin embargo, tal como expresa Sánchez-Escalonilla (2019, p. 166) "pese al carácter benigno de los alienígenas presentado en este título, en Hollywood se impuso finalmente un tratamiento de los extraterrestres como seres hostiles".

Lo característico de este largometraje es que, a pesar de formar parte de un género en el que todavía predominaban un fuerte temor y rechazo hacia el enemigo soviético, *The Day Earth Stood Still* muestra un camino hacia la negociación y la comprensión mutua: recapitulando las palabras de Booker y Thomas, "lejos de alimentar el frenesí anticomunista de la época, la película de Wise es una súplica a la paz global y al

[11] Algunos largometrajes en este género de ciencia ficción durante el conflicto son *It Came from Outer Space* (1951) o *When Worlds Collide* (1951), que recogen también la visión apocalíptica destructiva e invasiva respecto de lo desconocido.

entendimiento" (Kozlovic, 2023, p. 1755), adelantando así el periodo de distensión que se iría introduciendo en los siguientes años.

4.3. Cine representativo del esplendor del *American Dream*

A mediados de la década de 1950, y tras la exposición pública de la caza de brujas del macartismo, se abrieron nuevas puertas para aquellos más liberales de Hollywood, y comenzaron a ofrecerse alternativas en pantalla a la perspectiva que hasta entonces se había ofrecido de la Guerra Fría, aunque todavía sometidas a presiones políticas que les impedían llegar muy lejos en la subversión (Shaw y Youngblood, 2010, p. 25). Así, el *American Dream* como narrativa cinematográfica autónoma (ya que en muchos géneros sí estaba presente, pero de manera implícita) volvió a cobrar protagonismo y los largometrajes promocionales del *American way of life* en sí mismo comenzaron a ser predominantes, con sus valores de "individualidad, libertad de elección, abundancia material, cultura vibrante y moderación política presente en los antiguos años 20" (Shaw y Youngblood, que se mencionaban anteriormente. De esta manera, en un ambiente en el que predominaba la paranoia y el miedo al comunismo soviético y todavía se notaban las consecuencias de la Segunda Guerra Mundial en la moral de los ciudadanos, se ofrecía a la población una vía de escape a través de películas ligeras, divertidas y, en la medida de lo posible, libre de mensajes políticos propagandísticos.

Aunque los musicales fueron especialmente predominantes a principios de la década de 1930, cuando Estados Unidos sentía que "la nación tenía que tomar la responsabilidad de líder cultural", dando lugar al surgimiento del teatro musical como "contribución americana única" (Branigan, 2014, p. 26), en 1950 retomaron cierto protagonismo, con emblemáticas producciones como *An American in Paris*, estrenada en 1951 y dirigida por Vincente Minnelli, o *Singin' in the Rain*, estrenada en 1952 y dirigida por Gene Kelly y Stanley Donen (Branigan, 2014, p. 23). Los musicales surgieron en una época en la que el conflicto y la cultura estaban en constante cambio "entre el teatro tradicional y el cine" o "entre el *jazz* emergente y la música popular del music hall", ofreciendo a la audiencia "un lugar de fantasía y romanticismo en tiempos de dificultad" y confirmando que "la familia americana es una de las cosas más importantes que conseguir en la vida" (Branigan, 2014, p. 43). De esta manera, muchas películas de la "época dorada" de 1950 recogen "la fundación de la vida familiar feliz, la compra de una casa en los suburbios y la defensa del sistema económico capitalista", lo que también se

refleja en los musicales, haciendo que Hollywood transmita el mensaje final de protección a los valores capitalistas y patriarcales predominantes en la época (Álvarez, 2014, p. 36).

4.4. Cine de sátira política y cine crítico

Las décadas de 1960 y 1970 comenzaron a mostrar signos de cambios en el desenvolvimiento de las relaciones entre la Unión Soviética y Estados Unidos, lo que se reflejaba al mismo tiempo en las películas que producía la industria: un panorama más crítico hacia las actividades del país que Robert Wise en *The Day the Earth Stood Still* supo interpretar, adelantándose a su época, y que se apreciaba en las políticas estadounidenses iniciadas con el presidente John F. Kennedy (Mota, 2023, p. 124). Así lo muestra la película *One, Two, Three*[12], dirigida por Billy Wilder en 1961, en la que el protagonista es el representante de una empresa multinacional americana (Coca Cola) que se asienta en Berlín Occidental con el fin de hacer negocios, y se enfrenta a numerosas problemáticas de carácter social y político (Mota, 2023, p. 124). A pesar del tono satírico de la película hacia el conflicto y la exposición de las diferencias entre ambas potencias, Wilder también persigue la intención de situar a "la moral estadounidense por encima de la soviética", en un contexto "donde el mundo libre capitalista es dueño de su destino y el comunismo soviético es un sistema totalitario que obliga a la sociedad a someterse al partido y al Estado comunista" (Mota, 2023, p. 124).

En una línea similar, la emblemática película *Dr. Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb*, dirigida por Stanley Kubrick en 1964, introducía una perspectiva que "confrontaba lo anticomunista y la narrativa de 'amenaza roja' alimentada a la población americana a lo largo de la década de 1950 y la deconstruía" (Langer, 2014, p. 1). En Dr. Strangelove, un general americano llamado Jack D. Ripper decide enviar un escuadrón bomba a la Unión Soviética sin autorización superior, desconociendo que, por su parte, los soviéticos cuentan con su propio armamento nuclear capaz de destruir el mundo. Desde ahí, se desencadena una comedia humorística que busca burlarse de las superpotencias y sus líderes, aunque mantiene la idea de que es el sistema soviético el que supone un mayor peligro en comparación a un sistema como el estadounidense, incluso cuando cuenta con locos oficiales como Jack D. Ripper (Sorlin, 1998, pp. 379-380). Este largometraje recoge todos las tendencias interpretativas del

[12] En la línea de cine crítico (aunque ya no tan sátira como las dos películas mencionadas), *The Manchurian Candidate* (1962) trata de mostrar el peligro de ambos bandos del conflicto, con comparativas extremas de los prejuicios implantados en la década de 1950, ya que "ambos eran igualmente capaces de manipulación mediante poderes sin escrúpulo" (Langer, 2014, p.7).

conflicto de los años anteriores, fundamentalmente el peligro de la carrera armamentística y nuclear y las diferencias entre ambos liderazgos americano y soviético, ofreciendo una perspectiva satírica de la Guerra Fría en la que Kubrick deja claro que "ningún lado del debate de la Guerra Fría tenía la razón" (Langer, 2014, p. 10).

De esta manera, la década de 1960 elevó un nuevo debate y cambió el paradigma predominante hasta el momento sobre la Guerra Fría y su representación cinematográfica (Langer, 2014, p. 11). Los largometrajes puramente propagandísticos comenzaban a quedarse atrás, y estas nuevas películas ponían en tela de juicio la ideología incrustada en la población estadounidense, provocando a los ciudadanos la necesidad de reflexionar más allá de la pura rivalidad ideológica.

4.5. La evolución hacia la distensión tras la década de 1960 y el final de la Guerra Fría

Durante los últimos años de la Guerra Fría, Estados Unidos, aunque potenciando otros ideales dentro del concepto, seguía promocionando el sueño americano a través de sus películas. En la década de 1980, cobraron protagonismo los géneros de acción y de guerra y los *thrillers*; periodo en el que Ronald Reagan lideraba el país y se experimentaba "un renacimiento de los valores patrióticos del *American Dream*, en virtud del cual el cine se contagiaba del "optimismo nacionalista de un país que, definitivamente, vence a la Guerra Fría a finales de la década con la caída del muro de Berlín en noviembre de 1989" (Sánchez-Escalonilla, 2019, p. 87). Así, *Top Gun*[13], estrenada en 1986 y dirigida por Tony Scott, es uno de los ejemplos más representativos de la promoción del patriotismo estadounidense y la influencia militar en la juventud. El taquillero largometraje muestra cómo el Estado trata de enseñar al público el "lado bueno" de sus fuerzas armadas, evitando mostrar escenas de carácter violento o *gore* o incluso lenguaje malsonante (Martin, 2023, p. 4) para dejar una huella inspiradora y optimista en la audiencia.

En este clima de transición a la paz, *The Hunt for Red October*, obra de la dirección de John McTiernan, fue estrenada en 1990 y realizada con la ayuda de la marina militar estadounidense, y es una de las grandes contribuciones de Hollywood en el último

[13] En la última etapa cinematográfica estadounidense de la Guerra Fría, también cabe destacar *Rocky IV* (1985), que "contiene mensajes políticos únicos dirigidos al 'mundo libre'", y recoge la paradoja de los tradicionales discursos estadounidenses de política exterior frente a lo soviético, especialmente en la preparación de los luchadores para su gran combate (Güzelipek, 2018, p. 235).

periodo de la Guerra Fría, convirtiéndose en una producción paradigmática a favor de la distensión del conflicto (Shaw y Youngblood, 2010, p. 36). A pesar de su estreno en los últimos años de la Guerra Fría, *The Hunt for Red October* todavía tenía presente la narrativa centrada en el miedo al ataque nuclear (Mota, 2023, p. 134), dejando ver que esta amenaza se mantuvo como una preocupación constante para Estados Unidos a lo largo de toda la duración del conflicto.

5. CONCLUSIONES. INTERPRETACIÓN Y SÍNTESIS DEL CINE COMO SÍMBOLO DEL PODER ESTADOUNIDENSE EN EL CONFLICTO

Tras la revisión de la política cultural estadounidense durante el conflicto y el papel de la industria del cine en la promoción cultural del país, cabe dar respuesta a la primera pregunta objeto del presente trabajo: ¿fue realmente una forma de diplomacia cultural la influencia gubernamental de Estados Unidos ejercida en la industria del cine durante el periodo inicial de la Guerra Fría, o más bien una forma de propaganda? Como bien expresa Gagliano "durante la Guerra Fría, la diplomacia cultural americana evolucionó hacia una herramienta estratégica de política exterior, combinando métodos oficiales y no oficiales" (2024, p. 1), y aunque la USIA trataba de funcionar como un organismo de diplomacia cultural basado en la promoción cultural y democrática hacia el exterior, otros organismos como la CIA funcionaban mediante estrategias puramente propagandísticas a través de la manipulación (Gagliano, 2024, p. 1). Estas conductas se aprecian claramente en el papel represivo que el gobierno ejerció durante el macartismo en Hollywood y en muchas de sus figuras representativas, y también en el apoyo y la subvención a largometrajes que perseguían claras finalidades políticas e ideológicas: así, demuestran que, durante la Guerra Fría, especialmente en los años iniciales del conflicto, el gobierno estadounidense hizo uso de la industria cinematográfica como una herramienta de *soft power* con fines propagandísticos manipulativos, y no tanto como una estrategia de diplomacia cultural, a diferencia de otros sectores culturales, como los intercambios académicos, en los que sí se hallaba más presente el elemento de entendimiento con otros Estados y la colaboración cultural duradera. Los organismos gubernamentales, por tanto, manifestaban una estrategia de propaganda que pudiera influir no sólo en otras fuerzas estatales, si no en la sociedad civil, tanto estadounidense como de otros países, buscando su convencimiento respecto del "mal" soviético y las "virtudes" americanas.

En relación con la segunda pregunta objeto de análisis, el poder político estadounidense en la influencia cultural global del país durante el conflicto es indiscutible: Hollywood, en su labor de propaganda de la política exterior de Estados Unidos, extiende "los valores políticos y culturales americanos con el fin de cambiar las percepciones" de la población, convirtiendo al país en una suerte de "impero cultural" con capacidad para promocionar sus intereses estratégicos al exterior (Pillay, 2024, p. 45). No cabe duda, por tanto, de la influencia cultural del país en el mundo entero gracias a su fuerza política y a herramientas promocionales indirectas como es la industria cinematográfica, ya no sólo durante la Guerra Fría (que se aprecia en el énfasis del *American Dream*, que acabaría convirtiéndose en un fenómeno mundialmente conocido y mantenido a día de hoy), si no durante toda su historia. El *American Dream* y el "excepcionalismo americano" se convirtieron en la base de gran parte de la política exterior cultural estadounidense en la Guerra Fría, buscando establecer un nuevo orden internacional y demostrando cómo el poder cultural ha sido incluso más influyente que el político y el económico (Kasiyarno, 2014, p. 27), lo que ha conllevado así a afianzar la influencia global de Estados Unidos como potencia cultural desde entonces hasta la actualidad. Su dominio en la población mundial es claro, ya que "una fuerte mayoría piensa que la cultura de Estados Unidos tuvo un gran impacto en otros países durante el siglo XX", y no parece que vaya a quedarse atrás en el futuro, ya que también "una abrumadora mayoría cree que tendrá igual o mayor influencia en el siglo XXI" (Kasiyarno, 2014, p. 25).

Finalmente, entrando en las características particulares de las producciones de Hollywood durante esta etapa de conflicto, cabe dar respuesta a la última pregunta objeto de análisis: ¿era prioritario en la industria fomentar el miedo al "enemigo soviético", o promocionar el conjunto de sus ideales culturales? De las películas comentadas en el presente trabajo, se puede deducir que la mayoría de ellas muestran recurrentemente, ya sea de manera más directa, como el cine de espionaje, o de manera más indirecta o crítica, como el cine de final de etapa más orientado hacia la distensión, la construcción del "enemigo soviético", basada en la representación de "buenos y malos", la superioridad moral estadounidense frente a lo soviético, (Mota, 2023, p. 117) y las ansiedades y miedos vinculadas al armamento nuclear. Aunque la promoción de valores e ideales americanos se encontraba implícita en varias de estas películas, el foco de atención hacia el público parece centrarse más en la problemática de la Guerra Fría y el miedo a la URSS y a sus

ideologías, especialmente en la etapa inicial del conflicto; y será, en cambio, en los musicales y en películas enfocadas más hacia la promoción del *American Dream* (tanto en dicha etapa inicial como ya en los últimos años del conflicto) donde la influencia política parecerá mostrarse más tendente a la propagación de la cultura americana que a la propaganda anticomunista y antisoviética. De esta manera, se observa cómo las propias producciones de Hollywood transmitían la visión ideológica propagandística del conflicto que el gobierno trataba de expandir, reflejando la perspectiva de la época que predominaba el país y contribuyendo a la retroalimentación de la identidad americana frente a la soviética.

Por tanto, del conjunto de todas las cuestiones analizadas, resulta indudable la fuerza político-cultural que Estados Unidos ejerció a nivel global durante el conflicto de la Guerra Fría, transmitiendo su discurso ideológico basado en la promoción de sus ideales y de su cultura y en la proyección negativa de todo aquello representativo del mundo soviético a través de las películas producidas por Hollywood. En muchas ocasiones, además, la vinculación de la industria del cine con diferentes agencias gubernamentales dejaba entrever los esfuerzos propagandísticos del país y sus intenciones enfocadas hacia la manipulación y la influencia de la población. Así, la fuerza y el desarrollo progresivos de la industria de Hollywood como promotora de la cultura del país le llevó a convertirse en uno de los elementos culturales más representativos de Estados Unidos, no sólo durante el periodo de la Guerra Fría, sino durante todo el siglo XX hasta nuestros días, contribuyendo a la consolidación del país como una hegemonía cultural cuyos valores, ideales y sueños se han transmitido hasta los lugares más recónditos y se han consolidado como un imaginario colectivo capaz de determinar cómo el mundo entiende el propio significado de la democracia, la libertad, la modernidad y las aspiraciones vitales.

En relación con lo investigado y analizado en el presente Trabajo de Fin de Grado, como futuras líneas de investigación cabría plantear, de manera más genérica, otros periodos de la historia reciente de Estados Unidos en los que las fuerzas políticas han contribuido a construir otros "enemigos" ideológicos; o, también, de manera más particular, la influencia que el gobierno estadounidense ejerció en otros ámbitos culturales durante la Guerra Fría, como podría ser la música (especialmente el *jazz* o el *rock and roll*), y cómo su fuerza cultural ha sido también una herramienta de *soft power* en la promoción del país.

6. BIBLIOGRAFÍA

Albulanee, A. H. y Luaibi, S. H. (2024). The American Dream, the Dream of America, *Lark Journal*, 16(3), 1032-1046.

Alonso, E. (2019). Guerra Fría y Cine, *FILMHISTORIA Online*, 29(1-2), 133-150.

Álvarez, P. (2014). America Dreams with Music: Reflecting the American Dream in Hollywood Musicals, en Álvarez, E. et al. (ed.) *Building Interdisciplinary Knowledge. Approaches to English and American Studies in Spain* (pp. 31-38). KRK Ediciones.

Archer, J. (2014). The Resilience of Myth: The Politics of the American Dream, *Traditional Dwellings and Settlements Review*, 25(2), 7-21.

Auerbach, J. (2012). Cold War films, en Piette, A. y Rawlinson, M. (ed.) *The Edinburgh Companion to Twentieth-Century British and American War Literature* (pp. 172-180). Edinburgh University Press.

Baskoro, R. (2020). The Truth of Cultural Diplomacy, *AEGIS*, 4(2), 34-47.

Branigan, M. (2014). *1950's America; When the Stars Shined the Brightest* [Tesis de Fin de Grado, Dublin Business School] (recuperado el 2 de febrero de 2024: https://esource.dbs.ie/bitstreams/c63021ef-b14b-498e-8aaf-d432e9ae2de/download).

Bu, L. (1999). Educational Exchange and Cultural Diplomacy in the Cold War, *Journal of American Studies*, 33(3), 393-415.

Cambridge University Press & Assessment (s.f.). Hearts and minds. En *Cambridge Dictionary* (recuperado el 10 de abril de 2026: https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/hearts-and-minds#:~:text=trust%20and%20support%20from%20a,as%20winning%20hearts%20and%20minds.).

Chodkowski, W. (2012). *The United States Information Agency*, American Security Project.

CLM 24. (21 de agosto de 2024). *La influencia del cine en la diplomacia cultural*, CLM 24 (recuperado el 2 de febrero de 2026: https://www.clm24.es/articulo/comunicados/influencia-cine-diplomacia-cultural/20240821231503430389.html).

Cooper, E. (2025). *The Power of US Cultural Diplomacy*, The Stimson Center.

Cornago, N. (2009). La diplomacia como heterología, *Universidad del País Vasco*, 1-6.

Diem, G. (2021). *United States Information Agency (USIA)*, EBSCO, (recuperado el 15 de febrero de 2024: https://www.ebsco.com/research-starters/history/united-states-information-agency-usia).

Dillard, J. E. (2012). All that jazz: CIA, Voice of America, and Jazz Diplomacy in the Early Cold War Years, 1955-1965, *American Intelligence Journal*, 30(2), 39-50.

Eldridge, D. N. (2000). 'Dear Owen': The CIA, Luigi Luraschi and Hollywood, 1953, *Historical Journal of Film, Radio and Television*, 20(2), 149-196.

Gagliano, G. (2024). The Transformation of American Cultural Diplomacy: From Public to Secret, *International Institute for Global Analyses*, 1-8.

García de Alba, C. (2009). Diplomacia pública, propaganda y poder blando", *Revista Mexicana de Política Exterior*, 221-228.

Geppert, D. (2002). Cultural Aspects of the Cold War, *Bulletin of the German Historical Institute London*, 2, 50-71.

Gregory, B. y Cull, N. J. (2009). The Cold War and the United States Information Agency: American Propaganda and Public Diplomacy, 1945-1989, *Naval War College Review*, 62(2), 122-123.

Güzelipek, Y. A. (2018). The implementation of USA's soft power via Hollywood: looking back to Cold War, *Journal of Süleyman Demirel University Social Sciences Year*, 3(32), 228-240.

Henry, A. y Saini, A. (2024). Soft Power, Cinema, and Democratic Discourse, *International Journal of Politics and Media*, 3(2), 25-33.

Ivey, B. (2008). America, Art and the World, en *Arts, Inc.: How Greed and Neglect Have Destroyed Our Cultural Rights* (pp. 124-154). University of California Press.

Johnston, G. (2010). Revisiting the cultural Cold War, *Social History*, 35(3), 290-307.

Jowett, G. S. y O'Donell, V. (2015). *Propaganda and Persuasion*, SAGE Publications.

Kapterev, S. (2009). Illusionary Spoils. Soviet Attitudes toward American Cinema during the Early Cold War, *Kritika: Explorations in Russian and Eurasian History*, 10(4), 779-807.

Kasiyarno. (2014). The 'American' hegemonic culture: Its roots, features and implications to world culture", *RUBIKON*, 1(1), 19-30.

Kozlovic, A. K. (2025). Robert Wise's The Day the Earth Stood Still (1951) is Not an Alien Invasion Film: A Re-Evaluation of the Filmic Evidence, *Quarterly Review of Film and Video*, 42(7), 1749-1773.

Langer, A. P. (2014). Dr. No & Dr. Strangelove: Cold War Anxiety in Film, 1962-1964, *CONCEPT*, 37, 1-13.

Layne, C. (2012). This Time It's Real: The End of Unipolarity and the Pax Americana, *International Quarterly Studies*, 1-11.

Martin, R. (2023). Aiming to be Top Gun: Military Recruitment, Propaganda, and Shaping the Image of War through Popular Media, *Intersect*, 16(2), 1-8.

Melissen, J. (2005). The New Public Diplomacy: Between Theory and Practice, en Melissen, J. (ed.) *The New Public Diplomacy*, (pp. 3-25). Palgrave Macmillan.

Metz, W. (2006). Hollywood Cinema, en Bigsby, C. (ed.) *The Cambridge Companion to Modern American Culture* (pp. 374-391). Cambridge University Press.

Montoya, S. (2012). La redefinición de la diplomacia cultural en el mundo contemporáneo, *OASIS*, (17), 165-202.

Montoya, S. (2025). Diplomacia cultural en relaciones internacionales: preguntas, debates y propuestas, en Montoya, S. (ed.) *Diplomacia cultural y estigma: Esperanza y tragedia en América Latina* (pp. 59-90). Editorial Universidad del Rosario.

Mota, D. (2023). La narrativa estadounidense de Guerra Fría en el cine de ficción (1947-1991), *FILMHISTORIA Online*, 33(1), 115-137.

Nye, J. S. (1990). Soft power, *Foreign Policy*, (80), 153-171.

Nye, J. S. (2008). Public Diplomacy and Soft Power, *The Annals of the American Academy*, 616(1), 94-109.

Ostendorf, B. (2001). Why is American Popular Culture So Popular? A view from Europe, *American Studies*, 46(3), 339-366.

Pelaz, J. V. (2008). Cae el telón. El cine norteamericano en los inicios de la Guerra Fría (1945-1954), *Historia Actual Online*, (15), 2008, 125-136.

Peralta, C. (2021). Globalización y diplomacia cultural estadounidense: desafíos y oportunidades, en Shaw, E. (ed.) *Globalización, posmodernidad, capitalismo tardío. Coyunturas para repensar hoy los estudios internacionales* (pp. 37-50). Editorial CEA.

Pillay, A. M. (2024). How Hollywood and US Foreign Policy Mirror Each Other to Produce Surrealism, *An Interdisciplinary Journal*, 9(2), 42-58.

Pullin, E. (2013). Chapter 2: The Culture of Funding Culture: The CIA and the Congress for Cultural Freedom, en Moran, C. R. y Murphy, C. J. (ed.) *Intelligence Studies*

in Britain and the US: Historiography since 1945 (pp. 47-64). Edinburgh University Press.

Redmond, P. (2017). The Historial Roots of CIA-Hollywood Propaganda, *The American Journal of Economics and Sociology*, 76(2), 280-310.

Rodríguez, F. (2015). Diplomacia cultural. ¿Qué es y qué no es?, *Espacios Públicos*, 43(18), 33-49.

Ruiz, F. J. (2014). El Congreso por la Libertad Cultural, visto desde las dinámicas de la Guerra Fría, *Memoria y Sociedad*, 18(36), 134-148.

Saddiki, S. (2009). El papel de la diplomacia cultural en las relaciones internacionales, *Revista CIDOB d'Afers Internacionals*, (88), 107-118.

Sánchez, E. E. (2003). Hollywood y su hegemonía planetaria: una aproximación histórico-estructural, *Revista Universidad de Guadalajara*, 28, 1-40.

Sánchez-Escalonilla, A. (2019). *El American Dream en el cine de exploración espacial (1950-2018)*, [Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid] (recuperado el 1 de febrero de 2026: https://docta.ucm.es/entities/publication/cb468480-433b-4df6-a3d7-ed62a6e8402d).

Sánchez-Escalonilla, A. (2021). Hollywood y la evolución del sueño americano. De la sociedad ansiosa de los 90 a los escenarios del apocalipsis y la regeneración, *Historia y comunicación social*, 27(1), 233-242.

Saunders, F. (2000). *The Cultural Cold War: The CIA and the World of Arts and Letters*, The New Press.

Secker, T. y Alford, M. (2017). Why are the Pentagon and the CIA in Hollywood?, *American Journal of Economics and Sociology*, 76(2), 381-403.

Shaw, T. y Youngblood, D. J. (2010). American Cinema and the Cold War, en *Cinematic Cold War: The American and Soviet Struggle for Hearts and Minds* (pp. 17-36). University Press of Kansas.

Shulman, H. (1987). John Houseman and The Voice of America: American foreign propaganda on the air, *American Studies*, 28(2), 23-40.

Siefert, M. (2012). Co-Producing Cold War Culutre: East-West Film-Making and Cultural Diplomacy, en Romijn, P. et al. (ed.) *Divided Dreamworlds?: The Cultural Cold War in East and West* (pp. 73-94). Amsterdam University Press.

Smith, J. (2014). A Bifocal View of Hollywood during the Blacklist Period: Film as Propaganda and Allegory, en *Film, Criticism, the Cold War, and the Blacklist. Reading the Hollywood Reds* (pp. 17-49). University of California Press.

Snow, N. (1997). United States Information Agency, *Foreign Policy in Focus*, 1-7.

Sorlin, P. (1998). The Cinema: American Weapon for the Cold War, *Film History*, 10(3), 375-381.

Tan, H. R. y Wang, T. (2025). Mccarthyism, media and political repression: evidence from Hollywood, *NBER Working Paper Series*, (32682), 1-76.

Torry, R. (1991). Apocalypse Then: Benefits of the Bomb in Fifties Science Fiction Films, *Cinema Journal*, 31(1), 7-21.

UNESCO. (2001). *Declaración Universal de la UNESCO sobre la Diversidad Cultural* (recuperado el 25 de enero de 2026: https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=&ved=2ahUKEwivgZD47_WTAxUU5AIHHXWqLFgQFnoECB8QAQ&url=https%3A%2F%2Fwww.congreso.es%2Fdocu%2Fdocum%2Fddocum%2Fdosieres%2Fsleg%2Flegislatura_10%2Fspl_70%2Fpdfs%2F30.pdf&usg=AOvVaw2WWvO5Cv_siI6I60vU0ZES&opi=89978449).

US Department of State. (s.f.). *The Fulbright Program*, US Department of State (recuperado el 10 de marzo de 2026: https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=&cad=rja&uact=8&ved=2ahUKEwjf_9Cc5PGTAxXSP_sDHTAoLu0QFnoECAwQAQ&url=https%3A%2F%2Fwww.state.gov%2Fthe-fulbright-program&usg=AOvVaw0kxibd9ZLBCAx4e_gSPHQe&opi=89978449).

UVA Miller Center. (s.f.). *McCarthyism and the Red Scare*, UVA Miller Center (recuperado el 12 de marzo de 2026: https://millercenter.org/the-presidency/educational-resources/age-of-eisenhower/mcarthyism-red-scare).

Wagnleitner, R. (1986). Propagating the American Studies International, *American Studies International*, 24(1), 60-84.

Wagnleitner, R. (1992). American Cultural Diplomacy, the Cinema, and the Cold War in Central Europe, *Center for Austrian Studies*, 92(4), 1-15.

Warner, M. (1995). Origins of the Congress for Cultural Freedom, 1949-1950, *Studies on Intelligence*, 89-98.

Whitfield, S. (2006). The Culture of the Cold War, en Bigsby, C. (ed.) *Modern American Culture* (pp. 256-274). Cambridge University Press.

Willmetts, S. (2013). Quiet Americans: The CIA and Early Cold War Hollywood Cinema, *Journal of American Studies*, 47(1), 127-147.

Yarrow, L. (2009). Selling a New Vision of America to the World, *Journal of Cold War Studies,* 11(4), 3-45.

ANEXO: Declaración de uso de herramientas de IA generativa

Nombre Grado/Máster:	**Derecho y Relaciones Internacionales E-5**
Nombre Alumno:	**Irene Rincón Díez**
Coordinador/a TFG/TFM:	**Marta Paradés Martín**
Nombre Director/a de TFG/TFGM:	**Ana Trujillo Dennis**

Declaro que para la elaboración del presente Trabajo Fin de Grado / Trabajo Fin de Máster se ha utilizado inteligencia artificial generativa como herramienta de apoyo.	SÍ X	NO

1) Uso de la IA Generativo

Si tu respuesta ha sido SÍ, contesta a las siguientes preguntas. Si has contestado NO, pasa al apartado 2.

Uso ético

	SÍ	NO
¿A la hora de usar la herramienta IA, en los *prompts* utilizados has incluido datos de carácter sensible o de carácter personal (fotos de personas reales, datos personales, etc.)? *Si tu respuesta es afirmativa especifica cuáles.*		X
¿Has orientado tu uso a suplantar tu trabajo personal sin hacer una revisión crítica de lo extraído en la herramienta IA? *Si tu respuesta es afirmativa especifica cuáles.*		X

¿Has tenido en cuenta las recomendaciones académicas que te han hecho específicamente en el Grado/Máster sobre lo que está permitido o no con la IA?	X	

Uso técnico realizado:

¿Qué herramientas has utilizado (ChatGPT, Copilot, Claude, Nano Banana….)? Especifica la versión o tipo de licencia.

Marcar lo que corresponda:

☐ Generación de texto *(Especificar qué herramientas)* →

☒ Reformulación *(Especificar qué herramientas)* → ChatGPT

☒ Traducción / corrección *(Especificar qué herramientas)* → ChatGPT

☒ Sugerencia de estructura *(Especificar qué herramientas)* → ChatGPT

☐ Apoyo metodológico *(Especificar qué herramientas)* →

☐ Buscar o citar bibliografía *(Especificar qué herramientas)* →

☐ Generar contenido audiovisual (videos, infografías, audios, imágenes, gráficos. *Especifica en concreto qué contenidos has generado con IA además de citarlo correctamente en el trabajo.*

☐ Otros *(Especificar qué herramientas)* →

Confirmo que el contenido final ha sido revisado, corregido y validado íntegramente por mí como autor/a y asumo la plena responsabilidad académica del mismo.

La utilización de la IA no ha sustituido el análisis crítico, la reflexión personal ni el trabajo intelectual propio exigido en un TFG/TFM.

Firma:

