



Facultad de Ciencias Humanas y Sociales
Grado en Relaciones Internacionales

Trabajo Fin de Grado

Palomitas con sabor a propaganda

El poder del cine estadounidense en la
Guerra Fría

Estudiante: **Clara Moya Caparrós**

Director: Emilio Sáenz-Francés San Baldomero

Madrid, junio de 2026

RESUMEN

El presente trabajo analiza el cine comercial estadounidense como instrumento de *soft power* durante la Guerra Fría (1947–1989), examinando el modo en que determinadas producciones de Hollywood contribuyeron a la difusión transnacional y legitimación del *American Way of Life* frente al modelo ideológico del bloque soviético. A partir de un enfoque interdisciplinar que combina la teoría de las Relaciones Internacionales con el análisis del discurso ideológico, el estudio aplica una metodología cualitativa de carácter descriptivo-analítico a un corpus de cuatro películas representativas de cada década del conflicto: *On the Waterfront* (1954), *Dr. Strangelove* (1964), *Logan's Run* (1976) y *Red Dawn* (1984). El análisis revela que Hollywood no operó como un mero vehículo de entretenimiento, sino como un andamiaje estratégico de la diplomacia cultural de Washington, capaz de adaptar sus narrativas propagandísticas a los sucesivos climas de opinión domésticos e internacionales. El trabajo constata una continuidad ideológica en la exaltación del individualismo liberal y la construcción de la alteridad soviética, así como una progresiva sofisticación en las técnicas de persuasión, que transitaron desde el adoctrinamiento explícito de los años cincuenta hasta las formas indirectas de influencia características de las décadas posteriores. Finalmente, el estudio identifica los límites intrínsecos del cine como herramienta de poder blando, evidenciando cómo las estrategias de movilización cultural generaron efectos contraproducentes en el propio tejido social estadounidense.

Palabras clave: *soft power*, Guerra Fría, Hollywood, diplomacia cultural, propaganda, *American Way of Life*, análisis del discurso, hegemonía cultural.

ABSTRACT

This paper analyses American commercial cinema as an instrument of soft power during the Cold War (1947–1989), examining how certain Hollywood productions contributed to the transnational diffusion and legitimisation of the *American Way of Life* against the ideological model of the Soviet bloc. Drawing on an interdisciplinary approach that combines International Relations theory with ideological discourse analysis, the study applies a qualitative descriptive-analytical methodology to a corpus of four films representative of each decade of the conflict: *On the Waterfront* (1954), *Dr. Strangelove* (1964), *Logan's Run* (1976) and *Red Dawn* (1984). The analysis reveals that Hollywood did not operate merely as an entertainment vehicle, but as a strategic framework of Washington's cultural diplomacy, capable of adapting its propagandistic narratives to successive shifts in domestic and international public opinion. The study identifies an ideological continuity in the exaltation of liberal individualism and the construction of Soviet otherness, alongside a progressive sophistication in persuasion techniques, transitioning from the explicit indoctrination of the 1950s to the subtler forms of influence characteristic of later decades. Finally, the paper identifies the intrinsic limits of cinema as a soft power tool, demonstrating how cultural mobilisation strategies produced counterproductive effects within American society itself.

Key words: soft power, Cold War, Hollywood, cultural diplomacy, propaganda, American Way of Life, discourse analysis, cultural hegemony.

ÍNDICE

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES	5
ÍNDICE DE SIGLAS Y ABREVIATURAS.....	5
DECLARACIÓN DE USO DE HERRAMIENTAS DE INTELIGENCIA ARTIFICIAL GENERATIVA	6
INTRODUCCIÓN	9
1.1 JUSTIFICACIÓN E INTERÉS DEL TEMA	9
1.2 PREGUNTA DE INVESTIGACIÓN Y OBJETIVOS	10
1.3 METODOLOGÍA	11
1.4 ESTRUCTURA.....	11
2 MARCO TEÓRICO	13
2.1 EL CONCEPTO DE <i>SOFT POWER</i> EN LAS RELACIONES INTERNACIONALES.....	13
2.2 DIPLOMACIA CULTURAL, PROPAGANDA Y DIPLOMACIA PÚBLICA	14
2.3 CULTURA, CINE E IDEOLOGÍA EN EL SISTEMA INTERNACIONAL	15
2.4 LA ECONOMÍA POLÍTICA DE HOLLYWOOD: MONOPOLIO DE DISTRIBUCIÓN Y DATOS DE PENETRACIÓN GLOBAL	16
2.5 EL <i>AMERICAN WAY OF LIFE</i> COMO CONSTRUCCIÓN IDEOLÓGICA.....	18
3 ANTECEDENTES HISTÓRICOS: EL CINE COMO HERRAMIENTA POLÍTICA	20
3.1 EL CINE ESTADOUNIDENSE DURANTE LA SEGUNDA GUERRA MUNDIAL COMO PRECEDENTE	20
3.2 DE LA PROPAGANDA BÉLICA A LA DIPLOMACIA CULTURAL EN LA GUERRA FRÍA	20
3.3 EL CINE COMERCIAL COMO APARATO IDEOLÓGICO Y LA CONSTRUCCIÓN DEL CONSENSO HEGEMÓNICO	21
4 METODOLOGÍA	26
4.1 ENFOQUE METODOLÓGICO Y TIPO DE ANÁLISIS	26
4.2 ANÁLISIS DISCURSIVO E IDEOLÓGICO APLICADO AL CINE	26
4.3 CRITERIOS DE SELECCIÓN DEL CORPUS CINEMATOGRAFICO	27
4.4 JUSTIFICACIÓN DEL DESCARTE DE OBRAS ALTERNATIVAS EN LA DELIMITACIÓN DEL CORPUS	28
5 ANÁLISIS DEL CINE ESTADOUNIDENSE DURANTE LA GUERRA FRÍA	30
5.1 <i>ON THE WATERFRONT</i> (1954): MORAL INDIVIDUAL Y LA DEMONIZACIÓN DEL COLECTIVO	30
5.1.1 Contexto histórico e hito geopolítico: <i>La Caza de Brujas y la guerra ideológica interna</i>	30
5.1.2 Análisis narrativo y de personajes: <i>El héroe moral como autojustificación política</i> ..	32
5.1.3 Análisis simbólico e instrumentalización de la fe en el <i>American Way of Life</i>	33
5.2 <i>DR. STRANGELOVE</i> (1964): SÁTIRA NUCLEAR Y PROPAGANDA INDIRECTA.....	34

5.2.1	<i>Contexto histórico e hito geopolítico: La Crisis de los Misiles y la ansiedad de la era atómica</i>	34
5.2.2	<i>Análisis narrativo y deshumanización de los procesos burocráticos</i>	34
5.2.3	<i>La Sala de Guerra y la corrupción del liderazgo por el ego geopolítico</i>	36
5.2.4	<i>Sátira del patriotismo ciego y catarsis del American Way of Life</i>	36
5.3	<i>LOGAN'S RUN (1976): LIBERTAD E INDIVIDUALISMO FRENTE A LA SOCIEDAD CONTROLADA</i>	38
5.3.1	<i>Contexto histórico e hito geopolítico: El desencanto de la postguerra y la crisis del modelo hegemónico</i>	38
5.3.2	<i>Análisis narrativo y la deconstrucción de la uniformidad colectivista</i>	39
5.3.3	<i>El confort material como anestesia discursiva y legitimación de la violencia</i>	40
5.3.4	<i>El individualismo liberal frente a la sumisión de la masa: El Santuario exterior</i>	41
5.4	<i>RED DAWN (1984): PATRIOTISMO Y REAFIRMACIÓN IDEOLÓGICA EN LA FASE FINAL DE LA GUERRA FRÍA</i>	42
5.4.1	<i>Contexto histórico e hito geopolítico: La Segunda Guerra Fría y la Revolución Conservadora</i>	42
5.4.2	<i>Análisis narrativo y la inversión discursiva de la insurgencia</i>	43
5.4.3	<i>El adoctrinamiento de la juventud y el nacionalismo generacional</i>	45
5.4.4	<i>Los falsos dioses del belicismo y la apología del orden armamentístico</i>	46
6	DISCUSIONES	47
6.1	CONTINUIDADES Y CAMBIOS EN LA PROPAGANDA CINEMATOGRAFICA ESTADOUNIDENSE	47
6.2	DEL MENSAJE EXPLÍCITO AL SOFT POWER SUTIL	49
6.3	LÍMITES Y CONTRADICCIONES DEL CINE COMO HERRAMIENTA DE PODER BLANDO	51
7	CONCLUSIONES	53
7.1	RESPUESTA A LAS PREGUNTAS DE INVESTIGACIÓN Y CUMPLIMIENTO DE OBJETIVOS	53
7.2	BALANCE DE LAS REGULARIDADES E INNOVACIONES DEL SOFT POWER CINEMATOGRAFICO	54
7.3	PROSPECTIVA Y RELEVANCIA DE LOS MEDIOS CULTURALES EN LAS RELACIONES INTERNACIONALES	55
	REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	57

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

<i>ILUSTRACIÓN 1.</i> FOUR FREEDOMS [CARTEL]. (1943). NORMAN ROCKWELL / UNITED STATES OFFICE OF WAR INFORMATION. DOMINIO PÚBLICO. WIKIMEDIA COMMONS.	24
<i>ILUSTRACIÓN 2.</i> STOP COMMUNISM [CARTEL]. (1951). UNITED STATES NATIONAL ARCHIVES (NARA), PROPAGANDA POSTERS DISTRIBUTED IN ASIA. DOMINIO PÚBLICO.	25
<i>ILUSTRACIÓN 3.</i> ANTICOMMUNIST LITERATURE [PANFLETO]. (CA. 1950S). UNITED STATES NATIONAL ARCHIVES. DOMINIO PÚBLICO. WIKIMEDIA COMMONS.	31

ÍNDICE DE SIGLAS Y ABREVIATURAS

HUAC — HOUSE UN-AMERICAN ACTIVITIES COMMITTEE (Comité de Actividades Antiestadounidenses)

MAD — MUTUALLY ASSURED DESTRUCTION (Destrucción Mutua Asegurada)

MPAA — MOTION PICTURE ASSOCIATION OF AMERICA (Asociación Cinematográfica de América)

MPEA — MOTION PICTURE EXPORT ASSOCIATION (Asociación de Exportación Cinematográfica)

OWI — OFFICE OF WAR INFORMATION (Oficina de Información de Guerra)

RAND — RESEARCH AND DEVELOPMENT (corporación de análisis estratégico)

URSS — Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas

USIA — UNITED STATES INFORMATION AGENCY (Agencia de Información de los Estados Unidos)

DECLARACIÓN DE USO DE HERRAMIENTAS DE INTELIGENCIA ARTIFICIAL GENERATIVA

Nombre Grado/Máster:	Doble Grado Relaciones Internacionales y ADE
Nombre Alumno:	Clara Moya Caparrós
Coordinador/a TFG/TFM:	Daniel Pérez Fernández Analilia Huitrón Morales Javier Gil Pérez
Nombre director/a de TFG/TFGM:	Emilio Sáenz-Francés San Baldomero

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	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 <i>prompts</i> utilizados has incluido datos de carácter sensible o de carácter personal (fotos de personas reales, datos personales, etc.)? <i>Si tu respuesta es afirmativa especifica cuáles.</i>		X
¿Has orientado tu uso a suplantar tu trabajo personal sin hacer una revisión crítica de la extraído en la herramienta IA? <i>Si tu respuesta es afirmativa especifica cuáles.</i>		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.

Claude Sonnet 4.6 , Gemini Pro.

Marcar lo que corresponda:

Generación de texto (*Especificar qué herramientas*) → Utilizada para la redacción de propuestas de desarrollo analítico y ampliación de epígrafes concretos bajo supervisión (Claude Sonnet 4.6 y Gemini Pro).

Reformulación (*Especificar qué herramientas*) → Empleada para aligerar la densidad sintáctica, mejorar la fluidez académica y reestructurar pasajes complejos eliminando redundancias (Claude Sonnet 4.6 y Gemini Pro).

Traducción / corrección (*Especificar qué herramientas*) →

Sugerencia de estructura (*Especificar qué herramientas*) → Utilizada para el diseño metodológico de la lógica capitular y la ordenación transversal del apartado de discusión (Gemini Pro).

Apoyo metodológico (*Especificar qué herramientas*) → Utilizada como soporte para la delimitación del marco metodológico cualitativo, la justificación del corpus filmico seleccionado y la articulación de los criterios de descarte de las obras alternativas del periodo (Gemini Pro).

Buscar o citar bibliografía (*Especificar qué herramientas*) → Empleada como soporte para la verificación de formatos de citación e indexación automatizada bajo normativa APA 7.^a edición (Claude Sonnet 4.6 y Gemini Pro).

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*) →

Confirmando 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: 

Clara Moya Caparrós

INTRODUCCIÓN

Desde sus orígenes, el cine ha sido algo más que una forma de entretenimiento, ya que, al igual que otras manifestaciones artísticas, actúa como herramienta para transmitir un mensaje. En el caso de los Estados Unidos de América, el cine adquirió un papel central en la labor de difusión de valores, posicionamiento de actores y narrativas políticas durante la Guerra Fría. El país se benefició del alcance global del conglomerado cinematográfico Hollywood para mostrarse como una potencia con una sociedad idílica asociada a valores excepcionales, reforzando así su posición hegemónica en el sistema internacional.

Durante la Guerra Fría, comprendida entre los años 1947 y 1989, los rivales no solo se midieron en el ámbito militar o económico, sino que, con la intención de reforzar sus correspondientes esferas de influencia, también actuaron en el plano ideológico y cultural. No solo aspiraban a tener aliados; iban más allá, querían ser la fuente de inspiración y, en el campo de batalla cultural, ser capaces de hacer que su modelo político y social fuera percibido como deseable e imitable. A través de sus producciones, Hollywood difundió un modo de vivir y entender el mundo denominado *American Way of Life*, que comprendía un conjunto de valores en el que destacaban la libertad, el individualismo, la democracia liberal, el consumo y, sobre todo, la superioridad moral frente al modelo comunista (Belmonte, 2008; Crane, 2014).

1.1 JUSTIFICACIÓN E INTERÉS DEL TEMA

Si bien existe una amplia literatura acerca de la propaganda y el papel de los medios de comunicación en la Guerra Fría, gran parte de los estudios se han centrado en la propaganda explícita y no han reconocido plenamente el papel del cine comercial norteamericano como herramienta de influencia ideológica basada en el *soft power* (Shaw, 2007; Belmonte, 2008). Este trabajo busca cubrir ese vacío, señalando al cine no solo como un mero producto cultural, sino como una herramienta crítica de influencia en el marco de la confrontación ideológica de la Guerra Fría.

El interés de este estudio radica en su capacidad para vincular cultura, política internacional e ideología, aportando una perspectiva que trasciende el análisis puramente

cinematográfico y sitúa al cine como un actor relevante dentro de las dinámicas de poder de la Guerra Fría. De este modo, el trabajo pretende contribuir a una mejor comprensión del papel de los medios culturales en las Relaciones Internacionales y de los mecanismos mediante los cuales Estados Unidos utilizó el cine como herramienta estratégica de influencia global.

1.2 PREGUNTA DE INVESTIGACIÓN Y OBJETIVOS

Este trabajo de fin de grado se propone analizar el rol del cine estadounidense como mecanismo de *soft power* durante los años de la Guerra Fría, examinando la manera en la que determinadas producciones contribuyeron a cimentar y difundir el *American Way of Life* como discurso ideológico frente al bloque soviético. El marco temporal abarca desde 1947 hasta 1989, apoyándose en la Segunda Guerra Mundial como antecedente histórico que esclarece la evolución de las tácticas propagandísticas y culturales previas.

El objetivo principal es examinar el cometido del cine estadounidense como instrumento de *soft power* durante la Guerra Fría, con la meta de comprender su contribución a la difusión y legitimación del *American Way of Life* frente al bloque comunista. De manera específica, este estudio persigue los siguientes objetivos:

- Analizar la manera en la que el cine estadounidense incorporó elementos ideológicos y propagandísticos, tanto de manera explícita como implícita, en su contenido.
- Examinar el desarrollo de estas expresiones filmicas de acuerdo con el contexto político de cada década de la Guerra Fría.
- Evaluar la magnitud y las limitaciones del cine como instrumento de *soft power* en la contención del bloque soviético.

A partir de estos objetivos, el trabajo busca responder a las siguientes preguntas de investigación: ¿de qué manera el cine estadounidense incorporó elementos propagandísticos explícitos e implícitos para difundir el *American Way of Life* durante la Guerra Fría?, ¿cómo evolucionaron estos discursos en función del contexto político de cada década?, y ¿hasta qué punto el cine puede considerarse un instrumento eficaz, y a la vez limitado, de *soft power* en el marco de la confrontación ideológica con el comunismo?

1.3 METODOLOGÍA

Para alcanzar los objetivos descritos, este trabajo adopta una metodología cualitativa de carácter descriptivo-analítico, apoyada en el análisis del discurso ideológico aplicado al texto filmico. Desde la perspectiva de las Relaciones Internacionales, el estudio se enmarca en el constructivismo, entendiendo que las identidades y los valores son construcciones sociales que influyen en el comportamiento de los Estados y en la configuración del sistema internacional. El concepto central que articula el análisis es el de *soft power*, desarrollado por Joseph Nye, que define el poder no como coerción sino como la capacidad de atraer, persuadir y seducir al receptor. El corpus de análisis está formado por cuatro producciones cinematográficas estadounidenses representativas de cada una de las décadas de la Guerra Fría: *On the Waterfront* (1954), *Dr. Strangelove* (1964), *Logan's Run* (1976) y *Red Dawn* (1984). Los criterios de selección y la justificación metodológica detallada se desarrollan en el capítulo 3.

1.4 ESTRUCTURA

Para garantizar la coherencia metodológica y el cumplimiento sistemático de los objetivos fijados, el presente Trabajo de Fin de Grado se articula en torno a una estructura capitular progresiva que vincula la abstracción teórica con el análisis empírico. De este modo, cada uno de los bloques que integran el documento cumple una función analítica específica y complementaria dentro del diseño general de la investigación.

El segundo capítulo, titulado Marco Teórico, constituye el andamiaje conceptual sobre el cual se asienta el análisis posterior. En él se desarrollan los conceptos de *soft power*, diplomacia cultural, diplomacia pública y propaganda, y se caracteriza el *American Way of Life* como construcción ideológica deliberada al servicio de la política exterior estadounidense.

El tercer capítulo detalla la metodología cualitativa adoptada, explicitando los criterios de selección del corpus cinematográfico y la justificación del descarte de obras alternativas, lo que blinda el rigor científico de la investigación.

El cuarto capítulo, denominado Análisis del cine estadounidense durante la Guerra Fría, constituye el núcleo empírico del trabajo. A través de cuatro subapartados, se analiza cada

película atendiendo a su contexto histórico y geopolítico, su narrativa, sus personajes y su simbolismo ideológico.

El quinto capítulo está dedicado a la Discusión, donde se adopta una perspectiva comparativa para debatir las continuidades y mutaciones del discurso propagandístico de Hollywood, la transición del mensaje explícito hacia el *soft power* sutil, y las contradicciones y límites del cine como herramienta de influencia.

Finalmente, el sexto capítulo recoge las Conclusiones, donde se da respuesta explícita a las preguntas de investigación, se evalúa el grado de consecución de los objetivos y se ofrece una reflexión prospectiva sobre la vigencia del estudio de los medios culturales en las Relaciones Internacionales contemporáneas.

2 MARCO TEÓRICO

Este capítulo establece los cimientos conceptuales sobre los que se sostiene el análisis posterior. La premisa de partida es sencilla: el poder en el sistema internacional no es unidimensional, y la cultura, lejos de ser un terreno secundario, ha resultado en muchos momentos decisiva para alcanzar y conservar la hegemonía. A partir de esta idea, los siguientes apartados desarrollan los conceptos de *soft power*, diplomacia cultural, propaganda y diplomacia pública, examinan la función ideológica de la cultura y el cine en el sistema internacional, y caracterizan el American Way of Life como construcción ideológica central en el discurso estadounidense durante la Guerra Fría.

2.1 EL CONCEPTO DE *SOFT POWER* EN LAS RELACIONES INTERNACIONALES

El poder ocupa un lugar central en el estudio de las Relaciones Internacionales, ya que permite explicar el comportamiento de los Estados y las dinámicas que estructuran el sistema. Durante décadas, este estudio estuvo dominado por la perspectiva realista, que entendía el poder casi exclusivamente como la capacidad de un Estado para imponer su voluntad mediante la fuerza militar o la presión económica. La obra de Joseph S. Nye (2004) supuso un giro relevante en esta concepción al introducir el concepto de *soft power* o poder blando, que define como la capacidad de obtener lo que un actor desea a través de la atracción y la persuasión, en lugar de la coacción o el pago.

Frente al *hard power*, basado en recursos tangibles como el arsenal militar o las sanciones económicas, esto es, la lógica del «palo y la zanahoria», el *soft power* se nutre de tres fuentes principales: la cultura de un país allí donde resulta atractiva para otros, sus valores políticos cuando los aplica de manera coherente dentro y fuera de sus fronteras, y su política exterior cuando se percibe como legítima y moralmente justificada (Nye, 2004). Esta forma de poder, en consecuencia, no se impone, sino que seduce.

Para Nye, la atracción suele ser más eficaz que la coerción, porque consigue que los demás actores quieran lo que tú quieres y reduce así la necesidad de emplear la fuerza. En el contexto de la Guerra Fría, esta dimensión del poder adquirió una relevancia crítica.

La amenaza de destrucción mutua asegurada limitaba el recurso al poder duro y desplazaba la competencia entre las dos superpotencias hacia el terreno de las ideas, los valores y la percepción social. La hegemonía estadounidense no se sostuvo, por tanto, únicamente sobre su superioridad económica o militar, sino también sobre la creación de un ecosistema cultural global capaz de situar sus valores en la cúspide de lo deseable y de reducir las resistencias frente a su influencia.

2.2 DIPLOMACIA CULTURAL, PROPAGANDA Y DIPLOMACIA PÚBLICA

Comprender cómo se materializa el *soft power* en la práctica exige distinguir tres conceptos próximos pero distintos: la diplomacia pública, la diplomacia cultural y la propaganda.

La diplomacia pública consiste en el esfuerzo de un gobierno por influir en las poblaciones de otros países con el fin de generar un clima de opinión favorable a sus políticas exteriores. A diferencia de la diplomacia tradicional, que opera de Estado a Estado, la diplomacia pública se dirige directamente a la sociedad civil extranjera. Dentro de ella se inscribe la diplomacia cultural, entendida como una forma de política exterior mediante la cual los Estados promueven sus valores e intereses a través de la exportación de productos artísticos, educativos y lingüísticos (Saddiki, 2009). Sus prácticas habituales incluyen los intercambios académicos, la difusión del idioma, los eventos culturales internacionales y la promoción del patrimonio nacional. En este contexto adquiere especial relevancia la cultura popular, es decir, la música, la televisión, los medios audiovisuales y la literatura, gracias a su capacidad para conectar con públicos amplios.

La propaganda, por su parte, designa el uso deliberado y sistemático de información para moldear percepciones y orientar comportamientos en favor de una causa política. Aunque el término arrastra a menudo una connotación negativa, en las Relaciones Internacionales se entiende como una herramienta legítima de movilización ideológica (Saddiki, 2009). Durante la Guerra Fría, la frontera entre diplomacia cultural y propaganda se volvió particularmente difusa, en especial cuando el vehículo de transmisión era la cultura popular.

Dentro de esta cultura popular, el cine ocupa un lugar destacado por su facilidad de circulación internacional y por su capacidad para integrar mensajes ideológicos en narrativas atractivas que el espectador asume sin esfuerzo crítico. Esta capacidad de influencia explica que numerosas producciones hayan sido financiadas, total o parcialmente, por el Estado, o que hayan contado con su respaldo (Belmonte, 2008). Hollywood funcionó precisamente como un híbrido paradigmático: operaba bajo la lógica comercial propia de la diplomacia cultural, pero sus narrativas estaban profundamente alineadas con los intereses estratégicos de Washington frente al discurso soviético. Como señala Saddiki (2009), estas prácticas permiten al Estado promover sus intereses nacionales bajo la apariencia de un intercambio cultural desinteresado. Las narrativas que de ahí resultan articulan valores como la libertad, la democracia, el liderazgo o el individualismo, y contribuyen a construir una visión dicotómica del mundo a través de la identificación de un enemigo externo claro.

2.3 CULTURA, CINE E IDEOLOGÍA EN EL SISTEMA INTERNACIONAL

La cultura no es solo un conjunto de expresiones artísticas, sino también un campo de disputa ideológica. En el sistema internacional, opera como una estructura que define identidades y establece marcos de referencia sobre lo que se considera legítimo, aceptable, deseable o, simplemente, natural. Una vez interiorizados, estos marcos resultan difíciles de cuestionar y todavía más difíciles de revertir, lo que otorga a la dimensión cultural una relevancia central en el análisis de las relaciones de poder. En esta línea, el pensamiento de Antonio Gramsci, referencia obligada para entender la noción de hegemonía, recuerda que la dominación no se mantiene solo por la fuerza, sino también, y de forma más duradera, mediante el consenso cultural (Gramsci, 1971, citado en Gubern, 2014).

El cine es, posiblemente, el canal más eficaz para producir ese consenso. Su fuerza reside en la capacidad de integrar la ideología en el entretenimiento. Al espectador no se le presenta un discurso político árido, sino una narrativa emocional con la que tiende a identificarse. A través de la gran pantalla, los valores abstractos se vuelven tangibles y los marcos de referencia se hacen comprensibles. La libertad se encarna en un héroe que lucha contra la opresión, el capitalismo se visualiza en la abundancia de los hogares

estadounidenses, y la democracia adquiere forma en la posibilidad del disenso individual frente al poder.

A esta función se suma otra igualmente decisiva: la construcción de la alteridad. Durante la Guerra Fría, el cine estadounidense no se limitó a ensalzar los valores propios, sino que articuló una visión dicotómica del mundo. En ese marco interpretativo, el sistema estadounidense aparecía asociado al progreso, la moralidad y la individualidad, mientras que el bloque soviético quedaba retratado como el espacio de la grisura, la deshumanización y el colectivismo opresor (Gubern, 2014; Shaw, 2007).

2.4 LA ECONOMÍA POLÍTICA DE HOLLYWOOD: MONOPOLIO DE DISTRIBUCIÓN Y DATOS DE PENETRACIÓN GLOBAL

Para comprender la efectividad del *soft power* estadounidense durante la Guerra Fría, resulta metodológicamente insuficiente limitar el análisis a la dimensión puramente estética o discursiva de los textos filmicos. El éxito de la diplomacia cultural de Washington no se sostuvo únicamente sobre el atractivo abstracto de sus valores, sino sobre una sólida infraestructura de economía política que garantizó el monopolio comercial y la distribución asimétrica de sus productos audiovisuales a escala planetaria (Oktaviano y Ayudia, 2025). La hegemonía cultural de los Estados Unidos fue posible gracias a la posición dominante de la industria cinematográfica de Hollywood en los procesos de globalización, transformando el cine comercial en el estándar de modernidad global mediante el control material de los mercados extranjeros (Crane, 2014).

Tras el fin de la Segunda Guerra Mundial, mientras las industrias cinematográficas europeas y asiáticas se encontraban financieramente devastadas y desarticuladas en su capacidad logística, el conglomerado de Hollywood disfrutaba de una posición de acumulación de capital y capacidad exportadora sin precedentes históricos (Gubern, 2014). Esta asimetría estructural fue capitalizada estratégicamente por la *Motion Picture Association of America* (MPAA) y, específicamente, por su división de exportación, la *Motion Picture Export Association* (MPEA), la cual operó en la práctica como un cartel legalizado de comercio exterior respaldado por el Departamento de Estado de Washington (Oktaviano y Ayudia, 2025).

A través de la implementación de bloques de venta obligatoria y acuerdos bilaterales de comercio que condicionaban la ayuda económica de la reconstrucción occidental a la

apertura de las pantallas nacionales al cine norteamericano, el Estado y la industria estadounidense aseguraron una penetración de mercado arrolladora (Oktaviano y Ayudia, 2025). Los datos estadísticos del periodo demuestran la magnitud de este monopolio industrial, constatando que, ya a mediados de la década de 1950, las producciones de Hollywood acaparaban más del sesenta por ciento del tiempo de pantalla en Europa Occidental y superaban el setenta y cinco por ciento de las cuotas de mercado en regiones estratégicas como América Latina (Crane, 2014; Oktaviano y Ayudia, 2025).

Esta escala de distribución masiva transformó la naturaleza del consumo cinematográfico transnacional, permitiendo que la exportación de películas funcionara como el vehículo de tracción de la economía de mercado estadounidense (Belmonte, 2008). Hollywood no limitaba su actividad a la venta de entradas de cine o al cobro de derechos de exhibición; su verdadera potencia radicaba en la exportación implícita de la sociedad idílica norteamericana asociada al *American Way of Life* (Belmonte, 2008). Las películas operaban como catálogos visuales de la prosperidad material capitalista, exhibiendo ante los ojos de las poblaciones extranjeras el estilo de vida suburbano, el acceso a la vivienda en propiedad, el automóvil familiar y la abundancia de electrodomésticos modernos como pruebas irrefutables del éxito del sistema liberal (Belmonte, 2008; Crane, 2014).

A nivel macroeconómico, se consolidó la máxima comercial de que el comercio seguía al filme, dado que la exhibición de estos bienes de consumo idílicos generaba de forma inmediata una demanda transnacional de productos manufacturados norteamericanos, alineando los intereses de la política exterior de contención anticomunista con el crecimiento industrial de las corporaciones estadounidenses (Oktaviano y Ayudia, 2025). En definitiva, la dimensión material y los datos de captación comercial de Hollywood demuestran que el poder blando estadounidense no dependió de un proceso de seducción artística desinteresada, sino de una maquinaria de dominación económica e industrial que saturó los mercados mundiales, logrando que millones de personas internalizaran el modelo liberal capitalista no como una opción ideológica, sino como el estándar indiscutible de la civilización y el progreso global (Crane, 2014; Oktaviano y Ayudia, 2025).

2.5 EL *AMERICAN WAY OF LIFE* COMO CONSTRUCCIÓN IDEOLÓGICA

El *American Way of Life* constituye el núcleo del discurso cultural estadounidense durante la segunda mitad del siglo XX. Conviene aclarar de entrada qué no es. No es una descripción objetiva de las costumbres de la población estadounidense, ni un estilo de vida adoptado de forma espontánea. Se trata, más bien, de un relato político-cultural construido de manera deliberada para servir a la estrategia de contención frente al comunismo y para integrarse en la política exterior del Estado (Belmonte, 2008). Los países con capacidad de generar admiración y de erigirse como modelos a seguir disfrutaban de una posición ventajosa para forjar alianzas y contrarrestar la influencia de sus rivales. En esa lógica, Estados Unidos promovió el *American Way of Life* como un modelo aspiracional destinado a proyectar una imagen positiva y deseable de su sistema político, económico y social, al tiempo que erosionaba el atractivo del bloque soviético.

Este modelo se sostuvo sobre tres pilares fundamentales. El primero es el individualismo y la libertad, que sitúan al ciudadano como motor de su propio destino frente al determinismo estatal soviético. El segundo es el consumismo y la prosperidad, ya que la capacidad adquisitiva y el acceso a bienes materiales como el automóvil, los electrodomésticos o la vivienda en propiedad se presentaban como prueba irrefutable del éxito del modelo liberal-capitalista. El tercero combina democracia y religión, vinculando los valores democráticos con una base moral, a menudo religiosa, que contrastaba con el ateísmo oficial de la URSS (Belmonte, 2008).

Esta construcción ideológica se sintetizó en el *American Dream* o Sueño Americano, esto es, la idea de que, bajo el sistema estadounidense, el esfuerzo personal garantiza el ascenso social, en una nación construida sobre la migración y abierta a quien quisiera incorporarse a ella. Hollywood actuó como el gran escaparate de este mito. Al exportar películas a todos los rincones del mundo, Estados Unidos no se limitaba a vender entradas de cine: difundía una cosmovisión completa. Como sostiene Crane (2014), la posición hegemónica de la industria cinematográfica estadounidense, derivada del lugar dominante del país en los procesos de globalización, permitió que el *American Way of Life* se convirtiera en el estándar de modernidad global y consiguió que millones de personas

más allá de sus fronteras percibieran el modelo estadounidense no solo como una opción política, sino como el destino natural de cualquier sociedad civilizada.

3 ANTECEDENTES HISTÓRICOS: EL CINE COMO HERRAMIENTA POLÍTICA

3.1 EL CINE ESTADOUNIDENSE DURANTE LA SEGUNDA GUERRA MUNDIAL COMO PRECEDENTE

Durante el periodo 1941-1945, Hollywood abandonó su naturaleza estrictamente comercial para integrarse en la estructura del esfuerzo bélico. La administración Roosevelt comprendió que la victoria no solo dependía de la superioridad logística y militar, sino de la hegemonía del relato y la moral de la población.

Un hito fundamental en esta etapa fue la creación de la *Office of War Information* (OWI) en 1942. Esta agencia marcó un precedente en la historia de las Relaciones Internacionales al formalizar la supervisión estatal de los guiones cinematográficos (Gubern, 2014). El objetivo no era meramente censor, sino estratégico: garantizar que cada producción contribuyera a la cohesión nacional y proyectara una imagen de unidad democrática frente al totalitarismo del Eje (Gubern, 2014).

El ejemplo paradigmático de esta era es la serie documental *Why We Fight* (1942-1945), dirigida por Frank Capra. A través de estas piezas, el gobierno articuló una narrativa maniquea que dividía al mundo en dos: el "mundo libre" frente al "mundo de la esclavitud" (Gubern, 2014; Belmonte, 2008). Esta técnica de contraste discursivo, apoyada en un montaje emocionalmente cargado, sentó las bases de la retórica que Estados Unidos emplearía posteriormente para deslegitimar al bloque comunista durante la Guerra Fría. En este periodo se perfeccionó la narrativa del héroe individualista pero comprometido, cuyo sacrificio por la comunidad se convertiría en un valor central del futuro *American Way of Life* (Belmonte, 2008).

3.2 DE LA PROPAGANDA BÉLICA A LA DIPLOMACIA CULTURAL EN LA GUERRA FRÍA

Tras el fin de la contienda en 1945, el escenario geopolítico mutó drásticamente. El enemigo ya no era una potencia expansionista militar de corte fascista, sino un modelo social, económico e ideológico alternativo representado por la URSS. Esta transición de

una "guerra caliente" a una confrontación ideológica obligó a una sofisticación de las tácticas de persuasión.

El cine dejó de ser una "ametralladora ideológica" de movilización inmediata para convertirse en un escaparate de seducción y diplomacia cultural. Como se ha analizado en el marco teórico, el objetivo principal viró de la derrota del enemigo a la atracción de terceros actores hacia el modelo estadounidense. Hollywood comenzó a exportar imágenes de abundancia, modernidad tecnológica y libertades civiles. La representación de la vida cotidiana, familias suburbanas, electrodomésticos modernos y el éxito del emprendimiento individual, se convirtió en una forma de *soft power* que sugería la superioridad del capitalismo sobre la austeridad planificada del bloque soviético (Belmonte, 2008; Crane, 2014).

No obstante, esta diplomacia cultural no estuvo exenta de control interno. El impacto del Macartismo y la denominada "Caza de Brujas" en la década de 1950 fue un evento traumático que aseguró la pureza ideológica de la industria. Gubern (2014) subraya cómo la purga de profesionales sospechosos de afinidad comunista garantizó que el cine comercial de la época se ajustara estrictamente a los intereses de la política exterior de Washington. Finalmente, con la creación de la *United States Information Agency* (USIA) en 1953, el cine se integró formalmente en la estrategia de diplomacia pública, consolidándose como la herramienta más eficaz de Estados Unidos para moldear la percepción global y contener la influencia ideológica del bloque soviético.

3.3 EL CINE COMERCIAL COMO APARATO IDEOLÓGICO Y LA CONSTRUCCIÓN DEL CONSENSO HEGEMÓNICO

Para comprender la operatividad del *soft power* a través de las industrias culturales, resulta metodológicamente imprescindible profundizar en los mecanismos teóricos que explican cómo los productos de entretenimiento masivo consiguen transmitir discursos políticos sin activar las resistencias conscientes de la población. La teoría clásica de las Relaciones Internacionales ha tendido a compartimentar el poder en recursos tangibles, invisibilizando a menudo las estructuras de dominación sutiles que operan en el plano de las superestructuras culturales. En este sentido, la convergencia entre la noción de hegemonía formulada por Antonio Gramsci y la conceptualización de los aparatos ideológicos desarrollada por la corriente estructuralista permite descifrar el verdadero

alcance estratégico del cine comercial como una herramienta de cohesión y proyección internacional.

El pensamiento de Antonio Gramsci introduce una mutación fundamental en el análisis de las dinámicas de poder al establecer que la dominación de una clase o de un Estado hegemónico sobre el conjunto del sistema no se mantiene de forma duradera únicamente mediante el ejercicio de la violencia física o la coerción económica, elementos propios de la sociedad política. Por el contrario, la conservación de la hegemonía exige la edificación de un consenso cultural profundo dentro de la sociedad civil, un espacio donde los valores, los mitos y las aspiraciones de la potencia gobernante son asimilados por las clases subordinadas como parte del sentido común, es decir, como el orden natural, legítimo e incuestionable de las cosas. La hegemonía cultural es, por tanto, un proceso dinámico de dirección intelectual y moral que se libra en los canales de la vida cotidiana, la educación, la religión y las manifestaciones artísticas.

En el marco de la confrontación ideológica de la Guerra Fría, este consenso cultural se convirtió en el principal campo de batalla entre las superpotencias. El cine de Hollywood emergió como el canal más eficaz para la producción de este sentido común global, operando bajo la lógica de lo que Louis Althusser tipificó como Aparatos Ideológicos del Estado. A diferencia de los Aparatos Represivos, los cuales funcionan predominantemente mediante la fuerza y la sanción institucional penal, los aparatos ideológicos actúan de forma masiva e invisible a través de la ideología (Althusser, 1988). La gran ventaja estratégica del medio cinematográfico reside en que, a pesar de pertenecer formalmente al ámbito privado de la industria comercial, sus discursos narrativos se encuentran profundamente alineados con los intereses de la política exterior del Estado. La fuerza de penetración del cine comercial norteamericano radica en su capacidad para integrar la ideología hegemónica en los códigos de la cultura popular y el entretenimiento de masas. Al espectador no se le expone ante un manifiesto político árido o un discurso gubernamental que invite a la reflexión crítica, sino ante una experiencia estética y emocional con la que tiende a identificarse de manera desinteresada. Mediante esta operación de interpelación ideológica, los conceptos abstractos de la diplomacia pública se transforman en representaciones tangibles y deseables. De este modo, las premisas éticas del modelo liberal capitalista se asimilan mediante la empatía hacia el héroe individualista, la abundancia del consumo se valida en la escenografía del confort doméstico, y el disenso político se reduce a una variable integrada en la libertad de mercado.

Asimismo, los aparatos ideológicos cinematográficos desempeñan una función crucial en la delimitación de las identidades internacionales mediante la construcción de la alteridad. La eficacia del *soft power* no solo depende de la capacidad de atracción del modelo propio, sino de la descalificación sistemática del sistema rival. A través de la gran pantalla, Hollywood edificó un marco interpretativo dicotómico que encajonó la realidad de la Guerra Fría en un juego de contrastes asimétricos. En este diseño discursivo, el sistema estadounidense quedó asociado a los valores universales del progreso, la moralidad, la madurez cívica y la libertad del espíritu humano, mientras que el espacio geopolítico ocupado por el bloque soviético fue retratado de forma persistente como el territorio de la grisura, la deshumanización automatizada, el colectivismo opresor y la infancia civil.

Esta interiorización de los marcos de referencia occidentales resulta extremadamente difícil de revertir una vez que se ha asentado en el imaginario colectivo transnacional. Al diluir la intencionalidad política del Estado en la espectacularidad de las producciones comerciales, la industria cinematográfica estadounidense consiguió que millones de ciudadanos más allá de sus fronteras percibieran las coordenadas de la política de Washington no como una opción geopolítica contingente o egoísta, sino como el horizonte civilizatorio natural e inevitable de cualquier sociedad moderna. En conclusión, el estudio del cine bajo la rúbrica de la hegemonía cultural demuestra que las imágenes y los símbolos de la pantalla grande constituyen andamiajes estratégicos de primer orden, diseñados para fabricar el consenso internacional que sostiene y perpetúa las dinámicas de poder en el sistema global (Gubern, 2014; Belmonte, 2008).

A modo ilustrativo, las figuras 1 y 2 recogen ejemplos representativos de propaganda explícita producida por las agencias gubernamentales estadounidenses durante el periodo analizado.



Ilustración 1. Four Freedoms [Cartel]. (1943). Norman Rockwell / United States Office of War Information. Dominio público. Wikimedia Commons.



Ilustración 2. Stop Communism [Cartel]. (1951). United States National Archives (NARA), Propaganda Posters Distributed in Asia. Dominio público.

4 METODOLOGÍA

El presente Trabajo de Fin de Grado se adscribe al área de las Relaciones Internacionales, adoptando un enfoque interdisciplinar que vincula la historia política, la teoría del *soft power* y los estudios culturales. El objetivo de este capítulo es detallar el diseño de la investigación y las herramientas analíticas empleadas para examinar el cine como vector de influencia ideológica.

4.1 ENFOQUE METODOLÓGICO Y TIPO DE ANÁLISIS

Se ha optado por una metodología cualitativa de carácter descriptivo-analítico. Dado que el objeto de estudio es la construcción de un relato político-cultural (el *American Way of Life*), la investigación no busca una cuantificación de datos, sino una interpretación profunda de los significados, valores y símbolos presentes en las producciones cinematográficas.

Desde la perspectiva de las Relaciones Internacionales, este trabajo se apoya en el constructivismo, entendiendo que las identidades y los valores son construcciones sociales que influyen en el comportamiento de los Estados y en la configuración del sistema internacional. Por ello, el análisis se centra en cómo el cine ayuda a construir la identidad del "yo" (Estados Unidos como defensor de la libertad) frente al "otro" (la amenaza soviética).

4.2 ANÁLISIS DISCURSIVO E IDEOLÓGICO APLICADO AL CINE

La técnica principal empleada es el análisis del discurso ideológico. Siguiendo las premisas de autores como Román Gubern, se entiende que el cine no es un producto neutro, sino un "aparato ideológico" que transmite visiones del mundo específicas. El análisis se estructurará bajo los siguientes ejes:

- Análisis narrativo: Identificación del conflicto central y de cómo se resuelven las tensiones entre el individuo y el sistema.

- Análisis de personajes: Estudio del arquetipo del héroe (asociado a valores estadounidenses) y del villano o antagonista (asociado a valores colectivistas o totalitarios).
- Análisis simbólico: Examen de la iconografía del *American Way of Life* (consumo, familia, libertad de expresión) y su contraste con la representación del bloque enemigo.

4.3 CRITERIOS DE SELECCIÓN DEL CORPUS CINEMATOGRAFICO

La selección de las cuatro películas que conforman el corpus de este trabajo no responde únicamente a un criterio cronológico, sino a su capacidad para representar hitos y climas de opinión específicos dentro de la evolución de la Guerra Fría. Se han elegido obras que permiten observar cómo la propaganda mutó de formas explícitas a mensajes más sutiles de *soft power*:

1. Hito: El Macartismo y la lealtad interna (*On the Waterfront*, 1954): Se selecciona esta obra por ser el exponente máximo del dilema moral de la delación y la integridad individual en el contexto de la "caza de brujas". Representa la construcción del héroe moral que debe elegir entre la lealtad al grupo o la ética individual, un pilar del discurso democrático frente al "conformismo" comunista.
2. Hito: La Crisis de los Misiles y la era nuclear (*Dr. Strangelove*, 1964): Elegida para analizar el uso de la sátira y el humor negro como herramienta de diplomacia pública. En un momento de máxima tensión nuclear (la doctrina de Destrucción Mutua Asegurada), la película proyecta la responsabilidad y el liderazgo estadounidense (aunque sea de forma irónica) frente a la irracionalidad del conflicto.
3. Hito: La crisis de valores y la distopía de los 70 (*Logan's Run*, 1976): Esta cinta de ciencia ficción se incluye por su valor simbólico. En una década marcada por el desencanto tras Vietnam, la película utiliza la distopía para reforzar el valor de la libertad individual frente a sociedades altamente controladas y uniformes, lo que supone una crítica velada al modelo de vida bajo regímenes colectivistas.
4. Hito: La Segunda Guerra Fría y el patriotismo reaganiano (*Red Dawn*, 1984): Se selecciona como cierre del estudio por representar el retorno a la propaganda

explícita y al patriotismo activo de los años 80. La película encarna la doctrina de la "paz a través de la fuerza" y la reafirmación ideológica de Estados Unidos como el protector final de la libertad frente a una invasión directa.

4.4 JUSTIFICACIÓN DEL DESCARTE DE OBRAS ALTERNATIVAS EN LA DELIMITACIÓN DEL CORPUS

La solidez de una investigación fundamentada en el análisis del discurso fílmico como vector de poder blando no solo depende de la pertinencia de las obras seleccionadas, sino también de la clarificación metodológica de los descartes efectuados (Nye, 2004; Saddiki, 2009). Durante el proceso de diseño de este trabajo, se evaluó la inclusión de diversas producciones emblemáticas de la cinematografía estadounidense de la Guerra Fría que, a pesar de su innegable relevancia histórico cultural, fueron finalmente desestimadas en favor de un corpus más equilibrado y representativo de las mutaciones sistémicas del periodo (Belmonte, 2008).

En la delimitación de la primera etapa, correspondiente a la década de 1950 y al apogeo del Macartismo, se sopesó la inclusión de obras fundacionales de la ciencia ficción de serie B como *Invasion of the Body Snatchers* (1956), dirigida por Don Siegel (Lev, 2000). Dicha producción ha sido ampliamente interpretada por la crítica como una alegoría del pánico a la pérdida de la individualidad frente a una asimilación colectiva e invisible, una metáfora que encajaba de manera óptima con el temor occidental a la infiltración ideológica comunista (Telotte, 1999).

Sin embargo, se prefirió la selección de *On the Waterfront* (1954) debido a que la obra de Elia Kazan no opera mediante el desplazamiento metafórico del género, sino que se inscribe de forma directa en el realismo social de la época (Sklar, 2002; Gubern, 2014). Esto permite analizar las dinámicas materiales de la clase obrera estadounidense y, fundamentalmente, diseccionar la dimensión ética de la delación institucionalizada en el contexto exacto de las purgas de las listas negras de Hollywood, un elemento ausente en las narrativas de anticipación científica (Sklar, 2002).

Para el análisis de los años sesenta y la gestión de la psicosis nuclear, se evaluó la incorporación del largometraje *The Manchurian Candidate* (1962), dirigido por John Frankenheimer (Kirshner, 2001). Esta cinta resultaba idónea para abordar los conceptos de lavado de cerebro, subversión psicológica y la paranoia ante la existencia de agentes

durmientes comunistas infiltrados en las más altas esferas del poder político de Washington (Kirshner, 2001).

A pesar de estas virtudes analíticas, el texto filmico fue descartado en beneficio de *Dr. Strangelove* (1964) de Stanley Kubrick (Shaw, 2007). La razón metodológica principal es que la obra de Kubrick introduce el uso de la sátira y la comedia de pesadilla como una modalidad de diplomacia pública indirecta radicalmente innovadora (Maland, 1979). Mientras que la cinta de Frankenheimer incidía en el alarmismo defensivo tradicional del poder duro, el largometraje de Kubrick permitió examinar cómo la propia tolerancia hacia la autocrítica y la burla institucionalizada se convirtió en la mayor demostración de superioridad moral y pluralismo democrático del poder blando norteamericano frente al hermetismo del bloque socialista (Maland, 1979; Shaw, 2007).

Finalmente, de cara a la evaluación de la Segunda Guerra Fría y el renacimiento nacionalista de los años ochenta bajo la administración Reagan, se contempló el análisis de *Rocky IV* (1985), dirigida y protagonizada por Sylvester Stallone (Pajkovic, 2017). Este filme representa de forma explícita la polarización deportiva y la confrontación icónica entre el héroe norteamericano individualista y la máquina tecnificada del comunismo soviético, encarnada en el antagonista Ivan Drago (Pajkovic, 2017).

No obstante, se determinó que *Red Dawn* (1984) aportaba un valor metodológico muy superior para las Relaciones Internacionales (Pajkovic, 2017). A diferencia del marco acotado de un cuadrilátero de boxeo, la película de John Milius plantea una sofisticada operación de inversión discursiva a escala macro estratégica, situando el escenario de la guerra civil e insurgente directamente sobre el suelo norteamericano invadido (Pajkovic, 2017). Esto no solo permitía evaluar de forma más rica el impacto de las políticas de defensa nacional de la era Reagan, sino también la instrumentalización psicológica del miedo territorial y el adoctrinamiento de la juventud civil en las aulas, ofreciendo un reflejo mucho más denso de la cultura de las armas y la seguridad doméstica contemporánea (Pajkovic, 2017; Plum, 2011).

5 ANÁLISIS DEL CINE ESTADOUNIDENSE DURANTE LA GUERRA FRÍA

5.1 *ON THE WATERFRONT* (1954): MORAL INDIVIDUAL Y LA DEMONIZACIÓN DEL COLECTIVO

5.1.1 CONTEXTO HISTÓRICO E HITO GEOPOLÍTICO: LA CAZA DE BRUJAS Y LA GUERRA IDEOLÓGICA INTERNA

El análisis de *On the Waterfront* (*La ley del silencio*), dirigida por Elia Kazan en 1954, exige desplazar el foco de atención de la tradicional confrontación militar de la Guerra Fría hacia el complejo terreno de la seguridad y la pureza ideológica interna de las superpotencias. Durante este periodo, la competición internacional no se limitaba a una proyección de poder duro mediante el despliegue de arsenales nucleares; el verdadero conflicto se libraba en el plano cultural y discursivo. Ambos bloques operaban bajo un miedo crónico a la infiltración, temiendo que sus propios ciudadanos se sintieran atraídos por las narrativas del bando contrario.

En el caso de los Estados Unidos, el modelo capitalista liberal forzaba a la clase obrera a dinámicas de subsistencia que los supeditaban a las decisiones de los grandes conglomerados empresariales. Para las élites de Washington, la existencia de unas condiciones laborales profundamente desiguales abría una peligrosa ventana de oportunidad para que la ideología marxista y la retórica de la "solidaridad de clase" calaran en el tejido social estadounidense. Una unión obrera sólida y autónoma suponía una amenaza directa al *statu quo* económico, ya que podía articular una rebelión que alterase la estructura de poder hegemónica.

Es en esta coyuntura donde el Comité de Actividades Antiestadounidenses (HUAC) y el Macartismo institucionalizaron la persecución cultural a través de listas negras, forzando a la industria de Hollywood a alinearse de manera unívoca con los intereses del Estado (Gubern, 2014). Como expone el historiador Robert Sklar (2002), la película no es un producto artístico aislado, sino una respuesta directa a este clima de coerción ideológica. El filme fue concebida por el director Elia Kazan y el guionista Budd Schulberg tras haber testificado ambos ante el HUAC en 1952, delatando a antiguos compañeros de militancia

izquierdista para salvaguardar sus posiciones de privilegio dentro de la industria cinematográfica (Sklar, 2002).

El siguiente panfleto, distribuido en la década de 1950, ilustra el clima de coerción ideológica que el Macartismo ejerció sobre la industria cinematográfica. El texto apela directamente a la ciudadanía para que boicotee las producciones de directores, guionistas y actores sospechosos de simpatías comunistas, contexto en el que figuras como Elia Kazan y Budd Schulberg optaron por colaborar con el HUAC para preservar sus carreras (Sklar, 2002).

AMERICANS
DON'T PATRONIZE REDS!!!!

—•—

YOU CAN DRIVE THE REDS OUT OF TELEVISION, RADIO AND HOLLYWOOD

THIS TRACT WILL TELL YOU HOW.

WHY WE MUST DRIVE THEM OUT:

1) The REDS have made our Screen, Radio and TV Moscow's most effective Fifth Column in America . . .
2) The REDS of Hollywood and Broadway have always been the chief financial support of Communist propaganda in America . . . 3) OUR OWN FILMS, made by RED Producers, Directors, Writers and STARS, are being used by Moscow in ASIA, Africa, the Balkans and throughout Europe to create hatred of America . . . 4) RIGHT NOW films are being made to craftily glorify MARXISM, UNESCO and ONE-WORLDISM . . . and via your TV Set they are being piped into your Living Room—and are poisoning the minds of your children under your very eyes ! ! !

So REMEMBER — If you patronize a Film made by RED Producers, Writers, Stars and STUDIOS you are aiding and abetting COMMUNISM . . . every time you permit REDS to come into your Living Room VIA YOUR TV SET you are helping MOSCOW and the INTERNATIONALISTS to destroy America ! ! !

Ilustración 3. Anticomunista Literature [Panfleto]. (ca. 1950s). United States National Archives. Dominio público. Wikimedia Commons.

5.1.2 ANÁLISIS NARRATIVO Y DE PERSONAJES: EL HÉROE MORAL COMO AUTOJUSTIFICACIÓN POLÍTICA

La estructura narrativa de la obra se articula como una sofisticada operación de *soft power* orientada a demonizar el sindicalismo y, por extensión, los ideales colectivistas del comunismo (Sklar, 2002; Gubern, 2014). La trama sitúa al espectador en los muelles de *Hoboken*, controlados por un sindicato portuario que es retratado explícitamente como una organización mafiosa, violenta y extorsionadora liderada por Johnny Friendly (Lee J. Cobb). A través de esta construcción discursiva, el cine comercial norteamericano manipula el concepto de organización trabajadora: el sindicato ya no es el órgano de defensa del obrero frente a la explotación del capital, sino un aparato de opresión criminal que asfixia la libertad de sus miembros. La narrativa inculca el mensaje implícito de que aquellas estructuras que prometen mejorar las condiciones materiales del individuo en realidad solo buscan instrumentalizarlo, convirtiéndolo en un peón deshumanizado dispuesto a sacrificarse por una causa espuria (Sklar, 2002).

Frente a esta colectividad corrupta se alza el arquetipo del héroe individualista encarnado por Terry Malloy (Marlon Brando). El arco de transformación del personaje, analizado desde la óptica crítica del espectador especializado, desvela una profunda contradicción ética entre la realidad del autor y la ficción de la pantalla. Mientras que Terry arriesga su vida y se enfrenta a la muerte para romper la "ley del silencio" y actuar conforme a sus valores éticos, Elia Kazan esquivó la muerte civil y profesional rehuendo los suyos a través de la delación. Resulta metodológicamente reseñable el oportunismo político de Kazan al concluir que sus antiguos valores ya no eran los correctos justo en el momento exacto en el que rehusar cooperar con el gobierno implicaba el fin de su carrera.

Esta necesidad de autojustificación psicológica y limpieza de imagen se evidencia en el clímax final de la obra, donde un Terry Malloy brutalmente golpeado desafía al líder sindical. Esta catarsis cinematográfica se ilumina de forma definitiva al recuperar las declaraciones del propio director en su autobiografía *Elia Kazan: A Life* (1988), donde explicita que cuando Brando le grita al jefe mafioso que está orgulloso de lo que ha hecho, es el propio cineasta expresando con idéntica fuerza que se alegraba de haber testificado como lo hizo. La película manipula las emociones del espectador a través de la magistral y vulnerable interpretación de Brando, cuya técnica interpretativa es ensalzada por críticos como Roger Ebert (1999), para lograr que un acto de fractura de los lazos de

lealtad comunitaria y traición interpersonal sea decodificado por la audiencia como un hito supremo de integridad democrática e individualismo heroico.

5.1.3 ANÁLISIS SIMBÓLICO E INSTRUMENTALIZACIÓN DE LA FE EN EL *AMERICAN WAY OF LIFE*

El armazón ideológico de *On the Waterfront* se completa mediante la articulación de un contraste simbólico entre el orden institucional del Estado liberal y la amoralidad atribuida al colectivismo enemigo. Para cohesionar el relato y legitimar la acción del protagonista, la película introduce una poderosa dimensión mística y religiosa a través del personaje del Padre Barry (Karl Malden). La retórica de la Guerra Fría exigía establecer líneas divisorias nítidas para unir al pueblo norteamericano: si el comunismo soviético era definido oficialmente por su ateísmo militante, la religión cristiana debía erigirse como el pilar moral incuestionable del *American Way of Life*.

La fe y la espiritualidad, esencias que de manera legítima promueven la bondad, los valores humanos y la esperanza en el individuo, son instrumentalizadas en el filme como herramientas de confrontación y exclusión geopolítica. El Padre Barry actúa como el catalizador que sacraliza la delación, transformando el acto político de testificar ante la Comisión del Crimen del gobierno en un deber cristiano y un camino de redención espiritual.

Visualmente, como apunta Ebert (1999), la atmósfera opaca y neblinosa de los muelles, metáfora del purgatorio moral del colectivismo, se disipa únicamente cuando las instituciones de la justicia estatal y el amparo de la Iglesia intervienen para rescatar al individuo de la desolación. La resolución de la película, en la que los obreros abandonan en masa la sumisión al sindicato para entrar al almacén detrás de un Terry Malloy ensangrentado, lanza un mensaje nítido de *soft power*: el ciudadano solo alcanza la verdadera libertad y la dignidad cuando renuncia a la autoorganización colectiva autónoma y se somete voluntariamente a la tutela del Estado liberal y a la brújula moral de la religión institucionalizada, consolidando la hegemonía cultural estadounidense frente a la alteridad soviética.

5.2 DR. STRANGELOVE (1964): SÁTIRA NUCLEAR Y PROPAGANDA INDIRECTA

5.2.1 CONTEXTO HISTÓRICO E HITO GEOPOLÍTICO: LA CRISIS DE LOS MISILES Y LA ANSIEDAD DE LA ERA ATÓMICA

El inicio de la década de 1960 marcó un punto de inflexión crítico en el devenir de la Guerra Fría, caracterizado por una profunda psicosis colectiva derivada de la Crisis de los Misiles de Cuba en 1962. La sociedad internacional asimiló de manera abrupta que la doctrina de la Destrucción Mutua Asegurada (MAD) transformaba la diplomacia global en un juego de sumas cero de naturaleza suicida. En este escenario de pánico atómico crónico, el cine comercial estadounidense desempeñó un papel dual en el marco de las Relaciones Internacionales, funcionando como un canal para procesar la ansiedad social ante la posibilidad real de una aniquilación mutua global y actuando como un vector de propaganda indirecta y *soft power* altamente sofisticado.

El estreno en 1964 de *Dr. Strangelove*, dirigida por Stanley Kubrick, ejemplifica este viraje estratégico en la diplomacia pública de Washington (Shaw, 2007). A diferencia de la censura restrictiva que caracterizó a las administraciones de la década anterior, el gobierno estadounidense permitió la difusión de una obra que ridiculizaba de manera explícita a sus propias instituciones presidenciales y militares. Como analiza el historiador Thomas Shaw (2007), esta tolerancia estatal funcionó como una sutil demostración de superioridad moral frente al bloque socialista: al exhibir al exterior la capacidad de asimilar la autocrítica feroz y la disidencia artística, Estados Unidos se proyectaba como una sociedad abierta, democrática y transparente, contrastando con el hermetismo y la rígida censura del aparato estatal soviético.

5.2.2 ANÁLISIS NARRATIVO Y DESHUMANIZACIÓN DE LOS PROCESOS BUROCRÁTICOS

Desde una perspectiva analítica y discursiva, el largometraje se configura como una deconstrucción satírica de la racionalidad de la disuasión nuclear. La trama se desencadena cuando el general Jack D. Ripper, bajo un brote psicótico fundamentado en

teorías conspirativas anticomunistas sobre la contaminación de los fluidos corporales estadounidenses, activa de manera unilateral el "Plan de Ataque R", enviando una flota de bombarderos B-52 a atacar territorio de la URSS. El desarrollo del filme desnuda la irracionalidad subyacente en los ensayos estratégicos de las élites de la época, inspirados en figuras reales como el estratega Herman Kahn de la corporación RAND.

Como demuestra el investigador Charles Maland (1979), la genialidad de la obra radica en su articulación como una comedia de pesadilla (*nightmare comedy*), un género satírico que destruyó de manera sistemática la llamada ideología del consenso liberal estadounidense. Dicho consenso asumía ciegamente que la seguridad del mundo estaba a salvo en manos de burócratas, científicos y militares racionales que controlaban el futuro mediante la planificación técnica.

En esta misma línea, el politólogo Jonathan Kirshner (2001) expone que *Dr. Strangelove* operó como una subversión frontal de los pilares de la política exterior de la Guerra Fría, desafiando la legitimidad del estamento de la defensa nacional al exponer sus contradicciones sistémicas. El análisis de las estructuras de toma de decisiones presentes en la obra desvela la falsedad de ese control y evidencia el fenómeno de la deshumanización de los procesos políticos en las Relaciones Internacionales.

Como analiza Woodson (2024) en su revisión ética del filme para el Carnegie Council, la genialidad de Kubrick reside en mostrar que los protocolos automáticos de la disuasión nuclear, diseñados para funcionar con mínima supervisión humana, eliminan la posibilidad de frenar una catástrofe global mediante la racionalidad o la compasión, convirtiendo decisiones de vida o muerte en mecanismos impersonales que escapan al control de sus propios creadores (Maland, 1979; Woodson, 2024). Al delegar la defensa del Estado liberal en protocolos automáticos rígidos, representados mediante el Plan R estadounidense y la secreta Máquina del Juicio Final soviética, los actores internacionales pierden la capacidad de frenar un cataclismo global mediante la racionalidad humana o la compasión. El peligro sistémico de la carrera armamentística no radicaba únicamente en la hostilidad manifiesta del rival, sino en la edificación de andamiajes automáticos desprovistos de empatía que escapaban por completo al control de sus propios creadores.

5.2.3 LA SALA DE GUERRA Y LA CORRUPCIÓN DEL LIDERAZGO POR EL EGO GEOPOLÍTICO

El espacio escénico de la Sala de Guerra (*The War Room*) funciona como una potente metáfora visual de la degradación moral de los líderes internacionales, prisioneros del ego y de la ambición ciega por el poder individual y nacional. Norman Kagan (1989) destaca cómo la composición visual y escenográfica de Kubrick encierra a los personajes en un entorno geométrico abstracto, acentuando su desconexión con la realidad de las poblaciones civiles a las que supuestamente representan. En este foro deliberativo, mientras los mapas luminosos registran el avance inexorable hacia el fin de la humanidad, los altos mandatarios políticos y generales actúan de espaldas al sufrimiento real, priorizando su orgullo estamental y sus intereses egoístas. Esta dinámica se manifiesta de forma explícita cuando los líderes se enzarzan en disputas infantiles de espionaje recíproco o cuando asumen con entusiasmo lúgubre el plan postapocalíptico del Dr. Strangelove de confinarse en refugios subterráneos calculando cuotas de selección reproductiva de mujeres jóvenes por cada miembro de la élite dirigente.

Esta actitud discursiva de los líderes cinematográficos halla un reflejo empírico en la tendencia de los gobernantes a corromperse por las dinámicas del poder, supeditando el bienestar social y el respeto al prójimo a la consecución del triunfo unilateral sobre el adversario. Como argumenta Maland (1979), la alta política exterior, en lugar de encarnar un ideal de excelencia moral y protección ciudadana, opera con frecuencia bajo lógicas de egoísmo geopolítico que reducen las decisiones de vida o muerte a fríos cálculos estratégicos. *Dr. Strangelove* acentúa estas pulsiones ególatras para evidenciar el sinsentido intrínseco de las decisiones políticas desvinculadas de una auténtica conciencia moral (Maland, 1979; Shaw, 2007).

5.2.4 SÁTIRA DEL PATRIOTISMO CIEGO Y CATARSIS DEL *AMERICAN WAY OF LIFE*

El clímax y desenlace del largometraje condensa la crítica más incisiva hacia las contradicciones de la identidad cultural y el chovinismo estadounidense. La icónica escena en la que el piloto tejano, el mayor "King" Kong, desatasca manualmente las

compuertas del bombardero y cae al vacío cabalgando a horcajadas sobre un misil nuclear mientras agita su sombrero de vaquero y emite gritos de júbilo de rodeo, simboliza la culminación del sinsentido político. La acción ilustra la figura del individuo que ejecuta un mandato táctico destructivo con absoluta complacencia y vaciamiento ético, celebrando el haber propinado el último golpe militar al enemigo sin reparar en que dicha acción desencadena la aniquilación de su propia civilización.

Este violento contraste visual se potencia mediante la yuxtaposición de imágenes de detonaciones atómicas reales acompañadas por la dulce y nostálgica melodía musical de los años 40, *We'll Meet Again*. La banda sonora feliz subraya el triunfo de una voluntad patriótica adoctrinada que se muestra conforme al haber impuesto sus valores, asumiendo las consecuencias terminales como un daño colateral irrelevante. Como demuestran Maland (1979) y Shaw (2007) en sus respectivos análisis del discurso en el cine de la Guerra Fría, esta secuencia opera como una disección del estereotipo del patriotismo ciego, caracterizado por una defensa identitaria rígida basada en el aislamiento discursivo y el desprecio por los efectos económicos o humanos globales en aras de la autoafirmación nacional (Maland, 1979; Shaw, 2007). Es la plasmación satírica de consignas políticas basadas en el America First o el God Bless America, donde el individuo abdica de la reflexión crítica para validar el belicismo del Estado.

A través de este contra-discurso cómico, Hollywood generó un valioso mecanismo de *soft power* indirecto. Al satirizar y desmitificar la épica del nacionalismo ciego, la propia sociedad estadounidense demostraba una madurez democrática y un pluralismo ausentes en el bloque comunista, blindando su hegemonía internacional mediante el uso inteligente del humor, el absurdo y la autocrítica.

5.3 *LOGAN'S RUN* (1976): LIBERTAD E INDIVIDUALISMO FRENTE A LA SOCIEDAD CONTROLADA

5.3.1 CONTEXTO HISTÓRICO E HITO GEOPOLÍTICO: EL DESENCANTO DE LA POSTGUERRA Y LA CRISIS DEL MODELO HEGEMÓNICO

La década de 1970 representó un periodo de profunda fractura institucional y depresión psicológica en la sociedad estadounidense. El fin de la participación militar en la Guerra de Vietnam en 1975, sumado al escándalo político del *Watergate* en 1974 y a una severa crisis económica derivada del choque del petróleo, resquebrajó la confianza de la ciudadanía en las estructuras gubernamentales y en el optimismo tecnológico que había caracterizado a la era aeroespacial precedente. En este clima de desencanto colectivo, las estrategias de *soft power* y diplomacia cultural de los Estados Unidos debieron sofisticar sus discursos para seguir proyectando la superioridad del modelo liberal capitalista frente al bloque socialista sin recurrir a la propaganda explícita de las décadas anteriores.

El estreno en 1976 de *Logan's Run* (La fuga de Logan), dirigida por Michael Anderson, ejemplifica de manera paradigmática cómo el cine de ciencia ficción de la época se convirtió en un vector de proyección ideológica sutil e indirecta (Lev, 2000). El filme despliega una distopía futurista que funciona como una alegoría política orientada a reforzar las premisas de la política exterior estadounidense en un momento de vulnerabilidad. Como analiza el historiador Peter Lev (2000), la cinematografía de anticipación de mediados de los setenta canalizó la desconfianza hacia el Estado planificador e intervencionista, transformando el temor hacia las burocracias hipertrofiadas en una crítica velada hacia los regímenes de socialismo real, caracterizados discursivamente por Occidente como sistemas de asfixia individual y colectivismo obligatorio. La propia arquitectura de la cúpula geodésica ha sido analizada como un espejo de esa paranoia: un espacio urbano cerrado, perfectamente controlado y desconectado del mundo exterior, que funciona como metáfora visual del hermetismo del bloque soviético (Sol, 2018).

Esta respuesta cinematográfica coincide con lo que la historiografía de las identidades nacionales define como crisis generacionales de postguerra, periodos en los que las sociedades que no han participado directamente en los combates terrestres o que

experimentan el trauma de la derrota militar tienden a desarrollar subculturas de apatía, disenso o rechazo hacia los mitos nacionalistas oficiales (Plum, 2011). La diplomacia cultural norteamericana instrumentalizó esta desilusión civil, redirigiendo el descontento juvenil de los setenta hacia una narrativa de consumo comercial que asociaba la supervivencia y la madurez cívica con el desmantelamiento de los sistemas planificados y la recuperación de la soberanía individual frente a la planificación técnica del Estado (Plum, 2011).

5.3.2 ANÁLISIS NARRATIVO Y LA DECONSTRUCCIÓN DE LA UNIFORMIDAD COLECTIVISTA

La estructura narrativa de la película sitúa a la humanidad superviviente en el año 2274, recluida en una megaciudad sellada por cúpulas geodésicas donde un Ordenador central automatizado provee todas las necesidades materiales y recreativas de la población.

Como señala Sol (2018), el diseño de la ciudad bajo cúpula refleja simultáneamente la paranoia de la Guerra Fría y el rechazo a la contracultura de los años sesenta: un espacio utópico que en realidad encarcela a sus habitantes bajo la apariencia del paraíso material. Los ciudadanos viven en un entorno hedonista de consumo permanente y ausencia de trabajo. No obstante, este confort artificial esconde un coste demográfico totalitario para evitar la superpoblación: al cumplir los treinta años, los individuos son obligados a participar en la ceremonia de masas del Carrusel, una puesta en escena mística donde se les promete la renovación espiritual pero donde en realidad son desintegrados de forma sistemática por el aparato estatal. El conflicto central se desata cuando el protagonista, Logan 5, un agente ejecutor encargado de cazar a los disidentes que intentan huir del sistema sufre la alteración de su registro cronológico por parte del Ordenador y se ve forzado a experimentar la huida y a descubrir la falsedad del paraíso tecnológico.

Desde la óptica del análisis discursivo e ideológico, la sociedad de la cúpula opera como una representación hiperbólica de la uniformidad colectivista atribuida al bloque soviético. En este microcosmos automatizado, el sistema ha extirpado de manera deliberada la institución de la familia y los lazos afectivos profundos; los ciudadanos nacen en incubadoras estatales y carecen de filiación paterna o materna. Como argumentan Telotte (1999) y Lev (2000) en sus análisis del cine de ciencia ficción de la época, la destrucción de las raíces históricas y familiares constituye un instrumento de

ingeniería social diseñado para despojar a la población de la memoria y los vínculos comunitarios primarios (Telotte, 1999; Lev, 2000).

Al aislar al ciudadano y forzarlo a una existencia de uniformidad estética y habitacional, el Estado anula la empatía que impulsa al sujeto a luchar por el prójimo, manteniéndolo confinado en una jaula de sumisión voluntaria. La mega producción de Hollywood utiliza el Ordenador Central como la encarnación máxima de la hiper planificación burocrática del comunismo. Su lógica desprovista de sensibilidad humana reduce la existencia del sujeto a un algoritmo estadístico intercambiable, enviando un mensaje directo de advertencia en el marco del poder blando: la búsqueda de una igualdad material garantizada por el Estado requiere necesariamente la extirpación de la individualidad, la libertad de pensamiento y la destrucción de los derechos individuales de la persona (Nye, 2004; Telotte, 1999).

5.3.3 EL CONFORT MATERIAL COMO ANESTESIA DISCURSIVA Y LEGITIMACIÓN DE LA VIOLENCIA

La película deconstruye los mecanismos mediante los cuales un sistema político utiliza la satisfacción de las pasiones y el consumo exuberante como una estrategia de anestesia social y legitimación de la violencia institucional. Los habitantes de la cúpula aceptan la obligatoriedad de la eutanasia a los treinta años debido a que el Estado ha edificado un relato político cultural que naturaliza dicha pérdida en favor del mantenimiento de un estándar de vida idílico y libre de preocupaciones. Esta dinámica discursiva ilustra cómo las estructuras de poder emplean el bienestar material como una tacha colectiva orientada a convencer a los ciudadanos de que las injusticias o las vulneraciones sistemáticas de derechos fundamentales dentro del sistema son males inevitables que no deben ser combatidos, siempre y cuando la estabilidad general del modelo económico quede salvaguardada.

Tyner (2021) profundiza en esta lógica señalando que el Carrusel no elimina individuos por ser jóvenes, sino precisamente por estar en riesgo de dejar de serlo: el sistema no teme la juventud sino la vejez, entendida como improductividad. Es una racionalidad capitalista llevada al extremo distópico, donde el valor del individuo queda subordinado a su utilidad económica para el Estado (Tyner, 2021).

Esta lógica de subordinación ética al interés de la estructura estatal es analizada de manera recurrente por la historiografía de los movimientos de adoctrinamiento juvenil (Plum,

2011). Los regímenes que buscan canalizar la sumisión de las masas tienden a edificar puestas en escena rituales y conmemorativas donde el sacrificio del individuo es despojado de su naturaleza violenta y revestido de un aura mística de renovación colectiva o deber patriótico (Plum, 2011). En el filme, la ceremonia del Carrusel funciona precisamente como ese espacio de sumisión ceremonial ritualizada, donde los jóvenes de la cúpula flotan y celebran su propia eliminación física bajo la ilusión de una trascendencia espiritual orquestada por el poder central.

Al retratar a esta juventud conformista, apática y adormecida por los placeres materiales que le proporciona el sistema tecnológico, la película lanza una advertencia sobre los peligros de renunciar a la libertad a cambio de la seguridad económica estatal (Lev, 2000). De este modo, el texto fílmico opera como una poderosa apología indirecta del capitalismo de libre mercado. Se establece discursivamente que mientras el modelo estadounidense asocia el bienestar material con el éxito del esfuerzo personal y la libertad individual, los regímenes colectivistas planificados solo pueden sostener su confort artificial mediante la coerción demográfica, el desmantelamiento de la moral humana y la eliminación sistemática de los disidentes cívicos (Belmonte, 2008; Saddiki, 2009).

5.3.4 EL INDIVIDUALISMO LIBERAL FRENTE A LA SUMISIÓN DE LA MASA: EL SANTUARIO EXTERIOR

El clímax de la obra y su resolución simbólica se articulan como una firme apología del individualismo liberal y de la superioridad moral de la libertad personal frente al colectivismo gris e hiper planificado. Cuando Logan y Jessica logran evadir los límites físicos de la cúpula y acceden al mundo exterior, se encuentran ante un Washington D.C. postapocalíptico reconquistado por la naturaleza. El descubrimiento de las ruinas del edificio del Capitolio y el encuentro con un anciano ermitaño, el único ser humano con arrugas y signos de envejecimiento natural que han contemplado, marca la quiebra definitiva del discurso de la cúpula. Los protagonistas constatan que el legendario "Santuario" buscado por los fugitivos no es un refugio físico, sino la propia libertad exterior, la capacidad de recuperar la soberanía sobre la propia biología, de asumir el paso del tiempo y de construir relaciones humanas auténticas desvinculadas de la tutela gubernamental.

Esta liberación física del espacio cerrado representa también, en la lectura de Tyner (2021), el rechazo al principio del deber de morir: la huida de Logan es la negación del sistema que define la vida por su productividad y condena al individuo que envejece.

Como señala el investigador J. P. Telotte (1999), la huida de los personajes hacia el exterior simboliza la máxima plasmación del discurso de la libertad interior, evidenciando que la autenticidad y el autoconocimiento exigen la aceptación de la incertidumbre y la vulnerabilidad física fuera de la comodidad protectora de la tiranía técnica. El largometraje establece una dicotomía ideológica nítida: los individuos que optan por romper con el sistema son retratados como sujetos plenos, sabios y dotados de la entereza moral necesaria para abrazar tanto lo positivo como lo adverso de la existencia real.

Por el contrario, los sujetos colectivistas que permanecen dentro de la cúpula quedan descalificados discursivamente como una masa infantilizada y egoísta que ha sacrificado su dignidad humana a cambio de la satisfacción inmediata de placeres programados por el Estado. Al regresar a la urbe y provocar el colapso del Ordenador central, Logan fuerza a la multitud a abandonar el confinamiento artificial y a confrontar la realidad exterior. A través de este desenlace, Hollywood operó como una poderosa herramienta de *soft power* indirecto en la fase tardía de la Guerra Fría; al asociar el individualismo estadounidense con la madurez, la verdad y la verdadera naturaleza humana, el cine comercial norteamericano presentaba la caída de las estructuras planificadas y el retorno a la libertad de mercado y de pensamiento no como una opción política contingente, sino como el destino emancipatorio e inevitable de cualquier sociedad civilizada.

5.4 *RED DAWN* (1984): PATRIOTISMO Y REAFIRMACIÓN IDEOLÓGICA EN LA FASE FINAL DE LA GUERRA FRÍA

5.4.1 CONTEXTO HISTÓRICO E HITO GEOPOLÍTICO: LA SEGUNDA GUERRA FRÍA Y LA REVOLUCIÓN CONSERVADORA

La transición hacia la década de 1980 estuvo marcada por la ruptura definitiva de la distensión diplomática debido a la invasión soviética de Afganistán en 1979 y el consecuente ascenso a la presidencia de los Estados Unidos de Ronald Reagan en 1981 (Pajkovic, 2017). La denominada Segunda Guerra Fría sustituyó el desencanto institucional y la parálisis estratégica de los años setenta por un renacimiento del orgullo

nacionalista y una retórica gubernamental abiertamente agresiva, articulada en torno a la doctrina de la paz a través de la fuerza y la catalogación de la Unión Soviética como el Imperio del Mal (Pajkovic, 2017). En este nuevo escenario de confrontación bipolar, la administración Reagan identificó la necesidad estratégica de contrarrestar el trauma post-Vietnam, el cual proyectaba una imagen de debilidad y vulnerabilidad estadounidense ante el sistema internacional (Pajkovic, 2017).

Para revertir esta percepción de fragilidad y recabar el apoyo social necesario hacia sus ambiciosas políticas de rearme, la Iniciativa de Defensa Estratégica y el incremento del gasto en defensa nacional, el gobierno norteamericano recurrió al *soft power* de la industria cultural de Hollywood (Pajkovic, 2017). Como expone el investigador Niko Pajkovic (2017), el cine comercial de los años ochenta experimentó una reorientación ideológica hacia la derecha, abandonando la autoría crítica y el cuestionamiento institucional de la década previa para transformarse nuevamente en una herramienta de propaganda directa y afirmación jingoísta (Pajkovic, 2017).

El estreno en 1984 de *Red Dawn*, dirigida por John Milius, constituyó el exponente paradigmático de la revolución reaganiana en la gran pantalla (Pajkovic, 2017). La producción de la obra no fue un fenómeno puramente comercial, sino que contó con la asesoría estratégica directa del exsecretario de Estado Alexander Haig, quien había servido bajo la administración Reagan (Pajkovic, 2017). La participación de Haig garantizó que los detalles tácticos de la invasión ucrónica y el diseño geopolítico del guion estuvieran perfectamente alineados con las hipótesis de conflicto y los intereses de seguridad nacional defendidos por el ala más conservadora de Washington, diseñando una narrativa anticomunista orientada a redefinir las coordenadas de la identidad nacional frente a la alteridad soviética (Pajkovic, 2017).

5.4.2 ANÁLISIS NARRATIVO Y LA INVERSIÓN DISCURSIVA DE LA INSURGENCIA

La estructura narrativa del filme plantea un escenario de ucronía militar en el que las fuerzas combinadas de la Unión Soviética, Cuba y Nicaragua ejecutan una invasión sorpresa sobre el territorio continental de los Estados Unidos tras el colapso de la Alianza Atlántica en Europa (Pajkovic, 2017). El conflicto se focaliza en un entorno rural de Colorado, donde un grupo de estudiantes de secundaria logra evadir la ocupación inicial

y refugiarse en las Montañas Rocosas (Pajkovic, 2017). Adoptando el nombre de los *Wolverines*, el equipo deportivo de su instituto, los jóvenes organizan una guerrilla insurgente armada para hostigar mediante emboscadas, sabotajes y ejecuciones a las tropas invasoras comunistas (Pajkovic, 2017).

Desde la perspectiva del análisis discursivo en Relaciones Internacionales, la genialidad propagandística de la obra reside en una sofisticada operación de inversión de los roles históricos del poder (Pajkovic, 2017). Tradicionalmente, a lo largo del siglo XX y de forma evidente durante la Guerra de Vietnam, los Estados Unidos habían operado como la superpotencia tecnificada que desplegaba su fuerza militar en territorios extranjeros, mientras que las tácticas de guerra de guerrillas eran el patrimonio de las resistencias locales (Pajkovic, 2017). *Red Dawn* altera por completo esta correlación de fuerzas, situando discursivamente a los ciudadanos estadounidenses en la posición de víctimas locales indefensas que defienden legítimamente su hogar frente a un imperio invasor deshumanizado y masivo (Pajkovic, 2017).

Esta manipulación ideológica del texto filmico persigue un doble objetivo estratégico (Pajkovic, 2017). En primer lugar, busca apelar a las emociones de la audiencia mediante la mitificación de la propia historia norteamericana, asimilando la resistencia de los adolescentes a la gesta fundacional de los pioneros y colonos de la Guerra de Independencia (Pajkovic, 2017). En segundo lugar, neutraliza la memoria de las intervenciones militares y violaciones de la soberanía internacionales cometidas por el propio gobierno estadounidense (Pajkovic, 2017). Al situar a la población civil en el rol de invadida, la película inculca en la audiencia un pánico colectivo explícito, fomentando el miedo al enemigo exterior e incrementando el fervor patriótico mediante la representación de un escenario catastrófico que debe ser evitado a toda costa (Pajkovic, 2017). Esta instrumentalización del miedo para deshumanizar al rival político y justificar la animadversión sistémica guarda paralelismos discursivos con las estrategias históricas de adoctrinamiento empleadas por regímenes totalitarios de la primera mitad del siglo XX, donde la propaganda estatal imputaba crímenes e invasiones ficticias a potencias extranjeras para cohesionar la lealtad interna.

5.4.3 EL ADOCTRINAMIENTO DE LA JUVENTUD Y EL NACIONALISMO GENERACIONAL

La utilización de adolescentes de educación secundaria como protagonistas de la resistencia armada constituye un núcleo discursivo esencial en la efectividad del *soft power* de la obra (Pajkovic, 2017). Tal y como argumenta la historiadora Catherine Plum (2011) en su estudio sobre el nacionalismo generacional y las expresiones juveniles en el siglo XX, las autoridades y los aparatos de propaganda han identificado las aulas escolares, las actividades de ocio y las agrupaciones juveniles como espacios estratégicos para controlar, moldear y canalizar la energía social y el entusiasmo de las nuevas generaciones hacia los intereses nacionalistas del Estado en tiempos de conflicto. Los sujetos en edad adolescente resultan metodológicamente idóneos para el adoctrinamiento político debido a que sus identidades e ideales no se encuentran completamente configurados, mostrándose altamente permeables a dinámicas de presión social, la búsqueda de estatus y la necesidad apremiante de autoafirmación dentro de su comunidad. La narrativa de la película explota estas vulnerabilidades psicológicas al retratar la asunción de la violencia armada no como una tragedia deshumanizadora, sino como un rito de paso heroico hacia la madurez cívica y el patriotismo (Pajkovic, 2017). Al carecer de los arraigos familiares o de las responsabilidades directas propias de la vida adulta, los jóvenes son despojados de sus roles civiles para ser reconvertidos en combatientes ideales. La estructura ideológica del filme les induce a asumir que el sacrificio final y la muerte por la patria representan el mecanismo supremo para validar su lealtad y generar un legado de orgullo familiar. Como expone Plum (2011), los regímenes políticos recurren de forma sistemática a estos rituales de militarización juvenil para fijar memorias colectivas rígidas basadas en la existencia de un enemigo existencial incuestionable. Esta movilización de la juventud se ve reforzada por una rigurosa deconstrucción lingüística de la alteridad enemiga (Kulikova y Riabov, 2023). Siguiendo las tesis de Marina N. Kulikova y Oleg V. Riabov (2023), el filme priva a las fuerzas de ocupación soviéticas e hispanoamericanas de un habla inglesa estándar, recurriendo a acentos guturales, diálogos extranjeros y subtítulos que marcan su inferioridad civilizatoria y su hostilidad política. Al anular la capacidad de comunicación interpersonal, la película impide cualquier atisbo de empatía o acuerdo generacional entre los jóvenes combatientes, consolidando un marco discursivo dicotómico, impenetrable y conforme con las exigencias de exclusión de la Segunda Guerra Fría.

5.4.4 LOS FALSOS DIOSES DEL BELICISMO Y LA APOLOGÍA DEL ORDEN ARMAMENTÍSTICO

El clímax de la obra y su posterior resolución simbólica, donde el sacrificio mortal de los hermanos Eckert es sacralizado mediante un monumento de memoria histórica, opera como una firme apología del individualismo armado y de la doctrina de la paz a través de la fuerza (Pajkovic, 2017). El texto filmico promueve de manera explícita el belicismo, instalando en la audiencia la noción de que ante la amenaza internacional el diálogo profundo, la diplomacia pública o la resolución pacífica de los conflictos resultan estériles (Pajkovic, 2017). La lógica discursiva impone la premisa de que si el enemigo posee armas, es imposible defenderse mediante la paz; por consiguiente, las armas son proyectadas como una necesidad de defensa absoluta de la soberanía civil (Pajkovic, 2017).

Esta apología de las armas como garante último de la soberanía civil e individual constituye el núcleo argumental por el cual discursos similares dentro del *American Way of Life* se han vuelto inamovibles en la cultura política norteamericana (Belmonte, 2008). La narrativa inculca una psicología de la confrontación preventiva basada en la premisa de anticiparse a la agresión del otro mediante la eliminación física del adversario (Pajkovic, 2017). Se genera de este modo un ciclo discursivo fundamentado en el pánico: se visibilizan los problemas y peligros extremos que las armas generan al mostrar el terror de un agresor capaz de masacrar a la población civil, pero la solución planteada refuerza el orden armamentístico individual al concluir que dicho peligro solo se neutraliza si el ciudadano mata primero.

Este tipo de contra-discursos cinematográficos trasciende el contexto específico de la Guerra Fría y alimenta el estereotipo del patriotismo ciego contemporáneo, sintetizado en consignas aislacionistas de corte nacionalista como el *America First* o el *God Bless America* (Pajkovic, 2017). Al subordinar la reflexión ética y las consecuencias humanas globales a la exaltación del chovinismo doméstico, la película valida una noción de ciudadanía subordinada al belicismo del Estado, demostrando cómo el uso estratégico del cine puede instrumentalizar las ansiedades colectivas para perpetuar la cultura de las armas y la exclusión de la alteridad internacional (Pajkovic, 2017; Belmonte, 2008).

6 DISCUSIONES

6.1 CONTINUIDADES Y CAMBIOS EN LA PROPAGANDA CINEMATOGRÁFICA ESTADOUNIDENSE

El análisis evolutivo del corpus cinematográfico seleccionado permite identificar un conjunto de regularidades discursivas y mutaciones formales que evidencian cómo la industria de Hollywood adaptó sus estructuras narrativas a las vicisitudes estratégicas de la política exterior de Washington a lo largo de la Guerra Fría. A pesar de las transformaciones estéticas e institucionales experimentadas por el cine comercial norteamericano entre las décadas de 1950 y 1980, la función subyacente del medio como vector de legitimación del orden liberal-capitalista se mantuvo inalterada. De este modo, se demuestra la flexibilidad y la persistencia del poder blando estadounidense en el marco de la confrontación ideológica con el bloque soviético.

Dentro de las continuidades ideológicas más significativas, destaca la supremacía del individualismo como pilar moral y ético incuestionable del discurso cultural de Occidente. En todas las obras analizadas, independientemente de su adscripción genérica o de su contexto histórico específico, la noción de integridad y la posesión de la verdad ética residen exclusivamente en la figura del individuo soberano que ejerce su libre albedrío frente a la opresión del entorno (Belmonte, 2008; Nye, 2004). Esta premisa se manifiesta desde la resistencia moral de Terry Malloy frente a la coerción de la estructura portuaria en los años cincuenta, hasta la insumisión biológica de Logan 5 ante el totalitarismo de la cúpula en los setenta, culminando en la insurgencia de los hermanos Eckert en defensa de la soberanía territorial en los ochenta.

Como contrapartida sistémica, el peligro, la corrupción y la degradación moral quedan vinculados de forma unívoca a la acción de la colectividad uniforme o gregaria. A través de esta contraposición discursiva, el cine comercial norteamericano inoculó la idea de que cualquier andamiaje político basado en la primacía de la organización colectiva conduce a la anulación de la dignidad humana y al fracaso social (Gubern, 2014; Shaw, 2007). Cuarenta años de insistencia discursiva en esta dicotomía maniquea operaron como una eficaz estrategia de diplomacia cultural orientada a deslegitimar las bases ideológicas del marxismo, naturalizando el modelo de economía de mercado y libertades civiles como el destino natural de las sociedades del bloque occidental.

No obstante, esta continuidad en el fondo ideológico requirió de profundas mutaciones en la forma y en los mecanismos de proyección del relato político cultural. La evolución de los mensajes filmicos demuestra que las estrategias de persuasión hubieron de sofisticarse para responder a los cambios en el clima de opinión doméstico e internacional. Durante la década de 1950, bajo la influencia coercitiva del macartismo y la depuración ideológica de la propia industria a través de las listas negras, la propaganda operó de forma explícita y defensiva, focalizándose en la lealtad interna y el miedo crónico a la infiltración comunista en el tejido social estadounidense (Sklar, 2002; Gubern, 2014).

Sin embargo, tras el impacto psicológico de la Crisis de los Misiles de Cuba en 1962 y la asimilación del peligro de exterminio nuclear, el consenso liberal de la defensa nacional ya no podía ser sostenido mediante discursos rígidos de movilización interna. El estreno de obras como *Dr. Strangelove* inauguró un viraje estratégico fundamental en la diplomacia pública de Washington (Shaw, 2007). Al permitir e instrumentalizar canales comerciales para la difusión de una sátira hacia el propio estamento militar y presidencial estadounidense, el aparato estatal demostró una sofisticada comprensión de las dinámicas del poder blando. Esta aparente tolerancia hacia la disidencia artística y la autocrítica no respondía a una concesión moral, sino a una calculada operación de superioridad discursiva (Shaw, 2007). Al exhibir al exterior que la sociedad democrática liberal era capaz de tolerar y comercializar la burla hacia sus propias instituciones de seguridad, los Estados Unidos se proyectaban como un sistema abierto, plural y transparente ante la sociedad internacional (Shaw, 2007). Esta flexibilidad discursiva permitió ganar la batalla moral frente al hermetismo y la censura restrictiva del aparato de propaganda de la Unión Soviética (Shaw, 2007; Maland, 1979).

Este proceso de sofisticación continuó en las décadas posteriores, adaptándose a las sucesivas crisis de legitimidad del modelo. En los años setenta, el trauma militar de la Guerra de Vietnam y el desencanto civil forzaron al cine a recurrir a la alegoría indirecta de la ciencia ficción distópica, utilizando el temor hacia las burocracias para desacreditar la planificación centralizada del bloque enemigo (Lev, 2000; Plum, 2011). Finalmente, la reactivación de las tensiones en los años ochenta bajo la administración Reagan resucitó la propaganda directa mediante el cine de acción, invirtiendo los papeles de la insurgencia militar para infundir un sentimiento de resiliencia y justificar el rearme estratégico (Pajkovic, 2017). En definitiva, las continuidades en los valores fundamentales del *American Way of Life* y los cambios en las fórmulas narrativas revelan que el cine

comercial de Hollywood no operó como un rodillo ideológico estático, sino como un andamiaje dinámico capaz de reconfigurar sus discursos para asegurar la hegemonía cultural estadounidense a lo largo de las mutaciones geopolíticas de la Guerra Fría (Belmonte, 2008; Pajkovic, 2017; Shaw, 2007).

6.2 DEL MENSAJE EXPLÍCITO AL SOFT POWER SUTIL

La evolución de las tácticas propagandísticas durante la Guerra Fría revela una transformación estructural en el uso del cine como instrumento de la política exterior estadounidense. Este cambio supuso el abandono progresivo de los mensajes políticos burdos y explícitos en favor de estrategias refinadas de *soft power*, orientadas a moldear las percepciones globales sin activar las resistencias críticas del espectador. Al contrastar la producción cinematográfica de las diferentes décadas, se observa un proceso de sofisticación metodológica donde la efectividad de la influencia cultural ya no radicaba en la imposición ideológica, sino en la capacidad de atracción y seducción institucionalizada.

El punto de partida de esta evolución se sitúa en la década de 1950, un periodo caracterizado por la coerción cultural y el control estatal directo sobre las producciones cinematográficas. Como se analiza en el marco histórico, la institucionalización de la persecución política por parte del Comité de Actividades Antiestadounidenses (HUAC) y el fenómeno del Macartismo funcionaron como un mecanismo de filtrado ideológico que forzó a Hollywood a alinearse de manera unívoca con los intereses de Washington (Gubern, 2014; Belmonte, 2008). Producciones como *On the Waterfront* ejemplifican este periodo de control explícito, donde la narrativa se estructuró con el propósito de justificar la delación interna y purgar cualquier afinidad con el colectivismo comunista.

Sin embargo, las autoridades estadounidenses y las agencias de diplomacia pública, como la *United States Information Agency* (USIA), asimilaron que el control punitivo y las listas negras proyectaban al exterior una imagen autoritaria que contradecía los valores de libertad del discurso liberal. La coacción cultural resultaba contraproducente para los objetivos transnacionales de legitimación, ya que asimilaba las tácticas occidentales al hermetismo y la opresión del bloque soviético.

Esta asimilación propició una sofisticación del *soft power* en las décadas posteriores, desplazando el control hacia la sutil integración de mensajes en el entretenimiento de masas. El estreno de *Dr. Strangelove* en la década de 1960 supuso una ruptura

metodológica fundamental (Shaw, 2007). Al permitir y exportar una obra que satirizaba los protocolos militares atómicos y la propia cordura de los líderes nacionales, el aparato estatal de Washington transformó la disidencia y la autocrítica en un activo estratégico de diplomacia pública (Shaw, 2007; Maland, 1979). La sutil paradoja de esta estrategia radicaba en que, al exhibir las vulnerabilidades del propio sistema, Estados Unidos demostraba una madurez democrática y un pluralismo que el bloque soviético era incapaz de emular debido a su rígida censura estatal. De este modo, la propaganda indirecta se tornó más eficaz que el adoctrinamiento explícito, pues convertía la libertad de expresión en la principal fuente de atracción de la sociedad liberal.

Durante las décadas de 1970 y 1980, el refinamiento de las técnicas de persuasión recurrió a la hibridación genérica y a la inversión de los marcos interpretativos tradicionales. En el escenario de crisis de legitimidad post-Vietnam, el cine comercial norteamericano sustituyó los discursos gubernamentales directos por la alegoría de la ciencia ficción distópica. Películas como *Logan's Run* consiguieron inocular premisas ideológicas anticomunistas al desplazar el conflicto geopolítico hacia un futuro tecnológico imaginario. La crítica hacia la planificación centralizada y la uniformidad estatal se consumía como un producto de entretenimiento masivo, eludiendo el rechazo del espectador hacia la propaganda institucional.

Finalmente, la reactivación jingoísta de los años ochenta en *Red Dawn* perfeccionó esta sutileza metodológica al invertir los roles de la ocupación militar. Al posicionar a los ciudadanos estadounidenses como guerrilleros insurgentes y despojados frente a un masivo imperio invasor comunista, Hollywood neutralizó la memoria histórica de las intervenciones militares exteriores de su propio gobierno. El espectador asimilaba de manera desinteresada un discurso de rearme defensivo y patriotismo activo bajo la apariencia de una narrativa de supervivencia juvenil. La trayectoria histórica del cine de la Guerra Fría demuestra que el poder blando más efectivo es aquel que logra diluir la intencionalidad política del Estado en los códigos estéticos y emocionales de la cultura popular.

6.3 LÍMITES Y CONTRADICCIONES DEL CINE COMO HERRAMIENTA DE PODER BLANDO

El estudio del cine comercial como instrumento de la diplomacia cultural estadounidense durante la Guerra Fría revela que el poder blando no opera como un mecanismo de control perfecto, lineal o unidireccional. Si bien el Estado y los grandes estudios consiguieron institucionalizar ciertos relatos hegemónicos, la utilización de la cultura popular como vector de influencia internacional desveló profundas grietas y contradicciones sistémicas. Estos límites se manifestaron tanto en la capacidad de los creadores para subvertir las directrices oficiales desde el propio seno de la industria, como en la emergencia de efectos políticos internos imprevistos que terminaron por distorsionar el plano doméstico norteamericano.

La primera contradicción reside en la naturaleza plural y comercial del propio medio cinematográfico, la cual permitió la emergencia de discursos abiertamente subversivos frente al consenso de la política exterior de Washington. A diferencia de los modelos de propaganda rígidamente centralizados de los regímenes totalitarios, el sistema de producción de Hollywood dependía de la rentabilidad en la taquilla y del atractivo para las masas, lo que abría ventanas de autonomía para directores contestatarios.

El estreno de *Dr. Strangelove* evidenció este límite al transformar las infraestructuras comerciales de la industria en un altavoz para ridiculizar y deslegitimar los pilares de la doctrina de la defensa nacional. Al desnudar la irracionalidad burocrática y el vaciamiento ético de la estrategia nuclear, la obra socavó la confianza de la ciudadanía en la infalibilidad de sus líderes estratégicos. Esta subversión interna demuestra que los canales diseñados para proyectar el poder blando del Estado pueden ser instrumentalizados por los propios agentes culturales para cuestionar la legitimidad de las acciones gubernamentales, erosionando la univocidad del mensaje hegemónico.

La segunda limitación crítica del cine como herramienta de *soft power* se halla en la generación de consecuencias discursivas contraproducentes que desbordan los objetivos de la política exterior para erosionar la estabilidad interna. Los relatos diseñados para cohesionar a la población frente a una amenaza internacional con frecuencia activan psicosis colectivas y radicalizaciones ideológicas que fragmentan el tejido social doméstico.

En la era del Macartismo, la exigencia de lealtad absoluta y la demonización del colectivismo presentes en obras como *On the Waterfront* legitimaron una atmósfera de sospecha interna que menoscabó las libertades civiles en el plano doméstico. Esta dinámica de polarización se agudizó de manera drástica durante la Segunda Guerra Fría en la década de 1980. La retórica hiperviolenta y jingoísta desplegada en producciones como *Red Dawn* pretendía justificar el incremento del gasto militar ante la opinión pública norteamericana. No obstante, al llevar el conflicto bélico de manera explícita a los entornos rurales y escolares del país, la narrativa inoculó un pánico profundo hacia la vulnerabilidad territorial y un miedo sistemático hacia la alteridad extranjera.

Este tipo de construcciones culturales alimentó a largo plazo una mitología de la inseguridad doméstica y el aislamiento identitario que ha trascendido la propia confrontación con la Unión Soviética (Pajkovic, 2017). El discurso del asedio exterior y la exaltación del individualismo armado promovieron la noción de que el ciudadano debe desconfiar de las propias estructuras institucionales y protegerse de forma autónoma.

De este modo, se constata que las estrategias culturales de contención geopolítica corren el riesgo de convertirse en bumeranes ideológicos. El chovinismo radical y los falsos dioses del belicismo preventivo, diseñados originalmente como herramientas de cohesión estatal frente al comunismo, terminaron sembrando dinámicas de polarización civil e intolerancia que debilitaron las bases de la propia sociedad liberal democrática, evidenciando los límites intrínsecos de la manipulación cultural en las Relaciones Internacionales.

7 CONCLUSIONES

7.1 RESPUESTA A LAS PREGUNTAS DE INVESTIGACIÓN Y CUMPLIMIENTO DE OBJETIVOS

El propósito fundamental de este Trabajo de Fin de Grado ha sido examinar el cometido del cine estadounidense comercial como un instrumento crítico de *soft power* durante la Guerra Fría, analizando su contribución específica a la difusión transnacional y legitimación del relato político cultural denominado *American Way of Life* frente al modelo ideológico del bloque comunista. A través del análisis del discurso aplicado al corpus cinematográfico seleccionado, que abarca desde 1954 hasta 1984, se ha podido constatar que la producción cinematográfica de Hollywood no operó como un mero bien de consumo recreativo, sino como un vector estratégico de la diplomacia cultural de Washington. Este andamiaje audiovisual demostró una gran eficacia para moldear las percepciones globales, situando las coordenadas del modelo liberal capitalista en la cúspide de las aspiraciones internacionales y erosionando sistemáticamente el atractivo sistémico de la Unión Soviética.

En respuesta a la primera pregunta de investigación planteada en la introducción de este estudio, el cine norteamericano incorporó elementos propagandísticos tanto explícitos como implícitos mediante la construcción de narrativas emocionales orientadas a naturalizar los valores del individualismo, la libertad de elección, la democracia liberal y la prosperidad material asociada al consumo. Mientras que en periodos de alta tensión geopolítica el mensaje ideológico se manifestó de forma evidente a través de la militarización juvenil o la demonización del enemigo extranjero, en las fases de distensión o crisis de legitimidad doméstica la propaganda operó de manera implícita. Esta sutileza se logró mediante el desplazamiento metafórico de los conflictos hacia el género de la ciencia ficción o la comedia satírica, consiguiendo que la audiencia global asimilara los marcos de referencia occidentales de forma desinteresada y sin activar sus resistencias críticas.

Respecto a la segunda cuestión, vinculada a la evolución histórica del discurso en función del contexto de cada década, la investigación demuestra que las expresiones fílmicas reconfiguraron sus códigos estéticos al compás de las vicisitudes de la política exterior de los Estados Unidos. La trayectoria analizada revela una transición que va desde la

paranoia defensiva y la exigencia de lealtad interna propias del Macartismo en los años cincuenta, hacia la gestión institucional de la ansiedad atómica mediante la comedia de pesadilla en los sesenta. Posteriormente, el discurso se adaptó a la crisis de hegemonía post-Vietnam de los setenta recurriendo a la alegoría de las distopías tecnológicas para desacreditar la planificación estatal de los regímenes de socialismo real, concluyendo en la década de 1980 con un renacimiento jingoísta y una apología del orden armamentístico preventivo bajo la administración Reagan. Esta plasticidad formal confirma que Hollywood funcionó como un ecosistema dinámico capaz de renovar sus narrativas para dar respuesta a las sucesivas fracturas del consenso liberal doméstico.

Finalmente, en lo concerniente al alcance y las limitaciones del cine como herramienta de poder blando, este trabajo concluye que la efectividad del medio reside precisamente en su naturaleza híbrida, donde la lógica comercial de la industria diluye la intencionalidad política del Estado. No obstante, dicha herramienta presenta contradicciones intrínsecas, ya que las estructuras de distribución masiva pueden ser subvertidas por los propios creadores para cuestionar el estamento de la defensa nacional, al tiempo que las estrategias de movilización chovinista generan bumeranes ideológicos en el plano doméstico. La cultura del miedo exterior y la apología de la violencia preventiva, diseñadas para contener la influencia soviética, terminaron por inocular dinámicas de polarización civil, intolerancia y sospecha institucional dentro de la propia sociedad civil estadounidense, evidenciando las grietas y los límites éticos de la manipulación cultural en el sistema internacional.

7.2 BALANCE DE LAS REGULARIDADES E INNOVACIONES DEL SOFT POWER CINEMATOGRAFICO

La evaluación transversal del corpus permite fijar la existencia de estructuras estables y variables dentro de la estrategia de influencia cultural norteamericana. La regularidad discursiva más persistente a lo largo de las tres décadas de la Guerra Fría es la articulación de una visión maniquea y dicotómica del mundo, fundamentada en la contraposición asimétrica entre el individuo libre y la colectividad uniforme. El cine comercial estadounidense consiguió de forma sistemática que el arquetipo del héroe moral se identificara con la soberanía personal, las instituciones del Estado liberal y la brújula espiritual de la religión institucionalizada. Por el contrario, cualquier forma de

autoorganización autónoma, burocracia planificada o sistema colectivo quedó descalificada discursivamente como una masa alienada, corrupta o deshumanizada que amenazaba el desarrollo natural de la civilización.

Por su parte, la principal innovación metodológica de la diplomacia pública estadounidense consistió en el refinamiento de los mecanismos de control, transitando desde la coacción punitiva de las listas negras hacia la instrumentalización de la autocritica abierta. El análisis demuestra que el Estado liberal capitalista identificó que las purgas ideológicas directas dañaban su proyección internacional al asimilar sus métodos a la opresión del bloque soviético. La sofisticación del *soft power* radicó en convertir la libertad de expresión y la disidencia artística en una demostración de superioridad moral. Permitir y comercializar largometrajes que satirizaban las estructuras militares y presidenciales de Washington funcionó como una sutil estrategia de seducción que proyectaba la imagen de una sociedad madura, transparente y plural, neutralizando el discurso de la alteridad comunista de forma mucho más eficaz que el adoctrinamiento directo.

7.3 PROSPECTIVA Y RELEVANCIA DE LOS MEDIOS CULTURALES EN LAS RELACIONES INTERNACIONALES

Los hallazgos de este Trabajo de Fin de Grado confirman la necesidad de consolidar el enfoque interdisciplinar de los estudios culturales dentro de la teoría de las Relaciones Internacionales, superando las limitaciones de las lecturas realistas tradicionales que reducen el poder a la mera acumulación de capacidades militares o económicas. En un sistema internacional contemporáneo caracterizado por la proliferación de guerras de la información, disputas por la hegemonía digital y la emergencia de nuevos actores que instrumentalizan las plataformas audiovisuales para la proyección de narrativas geopolíticas, comprender los mecanismos históricos a través de los cuales se edifica el consenso cultural resulta imperativo. El análisis de la Guerra Fría demuestra que las dinámicas de dominación no se sostienen de forma duradera únicamente mediante la fuerza del *hard power*, sino que requieren de la construcción deliberada de un imaginario social que transforme el modelo político de una potencia en una aspiración legítima y deseable para el resto de los actores internacionales.

En conclusión, el cine estadounidense durante la Guerra Fría operó como un andamiaje estratégico de primer orden que no solo reflejó las tensiones del sistema internacional, sino que participó activamente en la configuración de las identidades y los valores de la segunda mitad del siglo XX. El mito del Sueño Americano y el relato político cultural del American Way of Life hallaron en la gran pantalla su gran escaparate global, logrando que millones de personas internalizaran los principios de la modernidad liberal capitalista como el único horizonte social civilizado (Belmonte, 2008; Crane, 2014). Estudiar estas dinámicas desde las Relaciones Internacionales devela que las imágenes, los símbolos y las emociones de la cultura popular constituyen un verdadero campo de batalla ideológico, donde se libran y se consolidan las hegemonías que estructuran el orden mundial (Nye, 2004; Gubern, 2014).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Althusser, L. (1988). *Ideología y aparatos ideológicos del Estado*. Nueva Visión.
- Belmonte, L. A. (2008). *Selling the American Way: U.S. propaganda and the Cold War*. University of Pennsylvania Press.
- Capra, F. (Dir.). (1942–1945). *Why We Fight* [Serie documental]. Office of War Information; United States Department of War.
- Crane, D. (2014). Cultural globalization and the dominance of the American film industry: Cultural policies, national film industries, and transnational film. *International Journal of Cultural Policy*, 20(4), 365–382. <https://doi.org/10.1080/10286632.2013.832233>
- Ebert, R. (1999, 21 de marzo). On the Waterfront [Reseña]. *RogerEbert.com*. <https://www.rogerebert.com/reviews/great-movie-on-the-waterfront-1954>
- Gubern, R. (2014). *Historia del cine*. Anagrama.
- Kagan, N. (1989). *The cinema of Stanley Kubrick*. Continuum.
- Kazan, E. (1988). *Elia Kazan: A life*. Alfred A. Knopf.
- Kirshner, J. (2001). Subverting the Cold War in the 1960s: *Dr. Strangelove*, *The Manchurian Candidate*, and *Planet of the Apes*. *Film & History*, 31(2), 40–44.
- Kulikova, M. N., y Riabov, O. V. (2023). Linguistic means of constructing ‘enemy number one’ in the US Cold War cinema. *RUDN Journal of Language Studies, Semiotics and Semantics*, 14(3), 719–731. <https://doi.org/10.22363/2313-2299-2023-14-3-719-731>
- Lev, P. (2000). *American cinema of the 1970s: Themes and variations*. Rutgers University Press.
- Maland, C. (1979). *Dr. Strangelove* (1964): Nightmare comedy and the ideology of liberal consensus. *American Quarterly*, 31(5), 697–717.
- Nye, J. S. (2004). *Soft power: The means to success in world politics*. PublicAffairs.
- Oktaviano, N., y Ayudia, D. (2025). Going beyond (cultural) soft power: The political economy of Hollywood in Cold War. *Hasanuddin Journal of Strategic and International Studies*, 3(2), 78–92. <https://doi.org/10.20956/hjsis.v3i2.44620>
- Pajkovic, N. (2017). The revival of Cold War tensions and propaganda filmmaking: *Red Dawn* and *Threads* as films of the ‘Second Cold War’. *Film Matters*, 8(3), 11–15. https://doi.org/10.1386/fm.8.3.11_1

- Plum, C. (2011). Youth patriots, rebels and conformists in wartime & beyond: Recent trends in the history of youth nationalism and national identity in the twentieth century. *Memoria y Civilización*, 14, 133–151.
- Saddiki, S. (2009). El papel de la diplomacia cultural en las relaciones internacionales. *Revista CIDOB d'Afers Internacionals*(88), 107–118.
- Shaw, T. (2007). *Hollywood's Cold War*. Edinburgh University Press.
- Sklar, R. (2002). *Movie-made America: A cultural history of American movies*. Vintage Books.
- Sol, H. (2018). Dome and away: *Logan's Run* post-apocalyptic cityscapes. En J. Duarte y L. Urbano (Eds.), *The city plays itself: Cinema and the city* (pp. 71–82). *The Apollonian: A Journal of Interdisciplinary Studies*, 5. <https://theapollonian.in/wp-content/uploads/2023/04/TA-Last-Issue.pdf>
- Telotte, J. P. (1999). *A distant technology: Science fiction film and the machine age*. Wesleyan University Press.
- Tyner, J. A. (2021). Meaningful life at the end of times: Ageism and the duty-to-die in *Logan's Run*. En E. T. Harper y D. Specht (Eds.), *Imagining apocalyptic politics in the Anthropocene* (pp. 123–141). Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781003128854-8>
- Woodson, A. (2024, 10 de diciembre). Ethics on film: Discussion of “Dr. Strangelove.” *Carnegie Council for Ethics in International Affairs*. <https://carnegiecouncil.org/media/series/ethics-on-film/dr-strangelove>