

LA NARRATIVA ESTADOUNIDENSE DE GUERRA FRÍA EN EL CINE DE FICCIÓN (1947-1991)

DAVID MOTA ZURDO¹

Universidad de Valladolid (UVa)

david.mota@uva.es

ORCID. <https://orcid.org/0000-0002-9578-8069>

Recibido: 20 de febrero de 2023

Aceptado: 25 de marzo de 2023

Publicado: 31 de octubre de 2023

Resumen

Este artículo recoge el análisis de 35 películas estadounidenses producidas durante la Guerra Fría que han sido utilizadas para identificar los cambios, inmutabilidades y sinergias de la industria cinematográfica de Hollywood. Aun habiendo cierta heterogeneidad de enfoques, el examen de las cintas permite concluir que la evolución de la industria del celuloide estadounidense entre las décadas de 1940 y 1980 no sufrió grandes alteraciones de discurso y se mantuvo invariable en tres pilares narrativo(s), presentes desde las primeras producciones de Guerra Fría: la imagen de superioridad estadounidense, el enemigo comunista interno y externo, y el miedo a un holocausto nuclear. Tres elementos que constatan la utilización del cine como instrumento de guerra psicológica, configurador de estereotipos y constructor de amenazas en torno a la incidencia del comunismo sobre la sociedad norteamericana.

Palabras clave: Cine, Guerra Fría, Estados Unidos, narrativa, comunismo.

LA NARRATIVA ESTATUNIDENCA DE GUERRA FREDA AL CINEMA DE FICCIÓ (1947-1991)

Resum

Aquest article recull l'anàlisi de 35 pel·lícules nord-americanes produïdes durant la Guerra Freda que han estat utilitzades per identificar els canvis, immutabilitats i sinergies de la indústria cinematogràfica de Hollywood. Tot i haver-hi certa heterogeneïtat d'enfocaments, l'examen de les cintes permet concloure que l'evolució de la indústria del cel·luloide nord-americà entre les dècades de 1940 i 1980 no va patir grans alteracions de discurs i es va mantenir invariable en tres pilars narratiu(s), presents des de les primeres produccions de Guerra Freda: la imatge de superioritat nord-americana, l'enemic comunista intern i extern, i la por a un holocaust nuclear. Tres elements que constaten la utilització del cinema com a instrument de guerra psicològica, configurador d'estereotips i constructor d'amenaçes al voltant de la incidència del comunisme sobre la societat nord-americana.

Paraules clau: Cinema, Guerra Freda, Estats Units, Narrativa, Comunisme.

¹ Este trabajo se ha realizado en el marco del grupo de investigación "Franquismo y transición en Castilla y León. Historia con fuentes orales" de la Universidad de Valladolid.

DOI: <https://doi.org/10.1344/fh.2023.33.1.115-137>

Copyright © 2023 David Mota Zurdo

Copyright de la edició © FilmHistoria Online, 2023. Todo su contenido escrito está bajo una licencia de Creative Commons Reconocimiento-No comercial-Compartir bajo la misma licencia 4.0.

THE AMERICAN COLD WAR NARRATIVE IN FICTION FILM (1947-1991)

Abstract

This article is an analysis of 35 American films produced during the Cold War that have been used to identify the changes, immutabilities, and synergies of the Hollywood film industry. Starting from the hypothesis about the heterogeneity of approaches, the examination of the tapes allows us to conclude that the evolution of the US celluloid industry between the decades of 1940 and 1980 was not significant. Moreover, it remained unchanged in three narrative pillars that were present since the first Cold War productions: the image of American superiority, the internal and external communist enemy, and the fear of a nuclear holocaust. Three elements that serve to verify that the cinema was used as an instrument of psychological warfare, fixing stereotypes and fears about communism in American society.

Keywords: Cinema, Cold War, USA, Narrative, Communism

1. INTRODUCCIÓN, METODOLOGÍA E INSTRUMENTOS DE ANÁLISIS

Las producciones cinematográficas están trufadas de múltiples narrativas. Éstas son en sí mismas un producto histórico (un artefacto) que representa una de muchas realidades. No en vano, la reconstrucción de un proceso histórico, es decir, cómo el cineasta/guionista lo interpreta, es reflejo de una perspectiva concreta que, al igual que en la historiografía, está condicionada por subjetividades e intersubjetividades, que contribuyen a construir o retroalimentar imaginarios colectivos e identidades. Siguiendo a Burke (2001, 202), la historia, sea filmada, escrita o pintada, es un acto interpretativo y como tal responde a una cultura específica, a un microcosmos, a una forma de entender la realidad pasada. Partiendo de esos mimbres es como se construyen las narrativas que vertebran los imaginarios colectivos: sirven a la difusión de un relato que reconstruye o deforma la realidad, acomodándola o cuestionándola, de acuerdo con el canon cultural imperante. En palabras de Coro Rubio (2010, 12), es “un instrumento informal de socialización [...] y de conformación de la memoria colectiva” que sirve a la transmisión de códigos culturales.

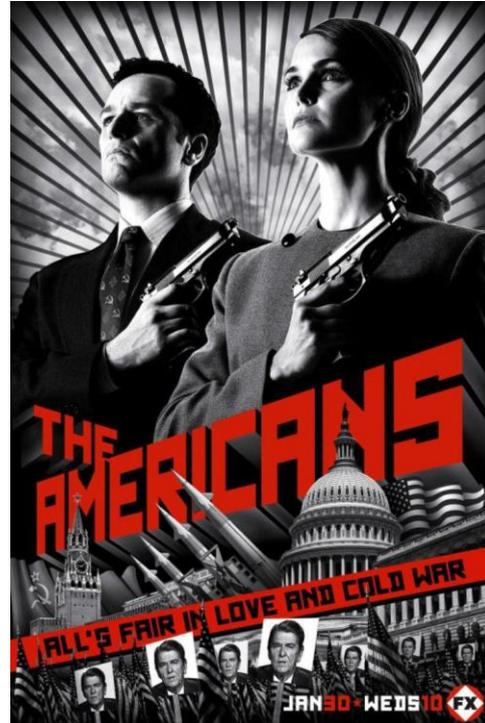


Imagen 1. Cartel de la serie The Americans.
Fuente: [Filmaffinity](#)

La imagen que irradió Hollywood sobre el comunismo durante la Guerra Fría es un ejemplo del poder que ha tenido la industria cinematográfica estadounidense a la hora de fijar en múltiples imaginarios la demonización de su principal enemigo: la Unión Soviética (URSS). Esta representación ha sido habitualmente maniquea (una historia de *buenos y malos*), ha servido a la homogeneización y, por su simplificación, ha contribuido a la polarización del público². En gran parte, esto se debe a que el cine capta el pulso social, siendo la traslación artística de un problema o una preocupación política, pero también por su uso como instrumento de propaganda. Siguiendo a Crespo (2009, 9), el rastro de ese tipo de discursos es fácilmente identificable en la cinematografía estadounidense donde se ven las políticas, las estrategias o los comportamientos del *gigante americano*, que ha sido representado como *la* superpotencia mundial durante la Guerra Fría frente al *oso ruso*, que ha personificado *el* enemigo del mundo occidental. Esta narrativa, donde Estados Unidos de América (EUA) ejerce su superioridad política, social, moral y de liderazgo en el bloque de las democracias, tuvo una notable incidencia sobre la cultura popular de Occidente y es visible en varios de los filmes que aquí se analizarán como *Telón de acero* (1948), *Fugitivos del Terror Rojo* (1953), *Un, dos, tres* (1961) o *El Teléfono* (1977). Incluso es rastreable en la actualidad en películas y series de ficción televisiva como la estadounidense *The Americans* (2013), la británica *Traitors* (2019) o la francesa *Shadowplay* (2020).

En este artículo se analiza(n) la(s) narrativa(s) estadounidense(s) de Guerra Fría a través del cine de ficción hollywoodiense. El objetivo es observar si hubo una suerte de foto fija sobre la bipolaridad -una constante- durante todo el conflicto o si se produjeron espacios de ruptura, es decir, puntos de inflexión -claros o velados- para la crítica de la imagen de defensor de la democracia occidental de la que hizo bandera EUA. Ante la ingente cantidad de películas sobre el tema, se han seleccionado algunas cintas, muchas desconocidas para el gran público, con la finalidad de dibujar una línea clara sobre cuál fue la incidencia del relato canónico de la Casa Blanca sobre la industria del celuloide; es decir, de acuerdo con la fase en la que se encontrara la bipolaridad, si la sintonía entre el Gobierno de EUA y los cineastas fueron más evidentes, si la censura operó como mecanismo de coerción para los directores y guionistas, y cómo, quiénes y cuándo esa desvinculación comenzó a ser divergente.

En definitiva, se tratará de mostrar si hay una heterogeneidad de acercamientos y elementos de convergencia, no sin antes problematizar las diferentes interpretaciones sobre el fenómeno. Por eso, se analizará la evolución de esa(s)

² Judt (2008, 356-357) ya apuntó al respecto que ese maniqueísmo también se apoderó de la historiografía norteamericana de Guerra Fría, especialmente, de John L. Gaddis, que ofreció una lectura canónica norteamericana sobre el conflicto, que se propagó a distintos espacios culturales.

narrativa(s) desde las primeras producciones hasta el cine de postguerra fría, constatando si hay elementos coincidentes o fluctuantes a lo largo del tiempo y cómo estos han contribuido a la proliferación de la imagen de superioridad de Estados Unidos, donde el cine fue utilizado como un instrumento de guerra psicológica para parapetar a la sociedad norteamericana de la injerencia comunista.

2. MÁXIMA TENSIÓN: EL IMPERIO DEL MAL SOVIÉTICO

La organización del mundo tras la Segunda Guerra Mundial (SGM), y en especial de Europa, que Lowe (2015) ha definido como la reconstrucción de un continente salvaje, tuvo diferentes puntos de fricción entre las potencias aliadas. Las maniobras de las principales vencedoras de la guerra (EUA y la URSS) por obtener la hegemonía y control del desarrollo del nuevo orden internacional fueron fundamentalmente preventivas, aunque se mostraran como fruto del entendimiento, incluso de cierta sintonía posbélica (Miralles, 1996). Sin embargo, mientras se trataba de llegar a un punto de encuentro en las conferencias de Yalta y Potsdam, las dos potencias fueron organizándose a la par ante un eventual enfrentamiento armado. No en vano, pese a la creación de la Organización de Naciones Unidas (ONU) como instrumento de arbitraje entre los Estados, hitos y conflictos como la guerra civil griega, la cuestión turca, la división de Alemania o el bloqueo de Berlín fueron muestra evidente de las cada vez mayores desavenencias.

En 1946, los servicios de inteligencia de Reino Unido llegaron a la conclusión de que la URSS, que conspiraba contra sus antiguos aliados con actividades informativas, aspiraba a ocupar una posición de poder equiparable a su gran extensión y necesidad de recursos en la escena internacional. Dos años después, la preocupación fue *in crescendo*. Según los británicos, la URSS tenía el supuesto objetivo de eliminar el capitalismo y las democracias, sustituirlas por el comunismo y construir una sociedad socialista a escala internacional. Los acontecimientos que vinieron después alimentaron esos temores. La explosión de la primera bomba soviética y el ascenso de Mao en China en 1949 hicieron temblar a EUA y Reino Unido y evidenciaron que esa expansión internacional del comunismo era real (Fontana, 2011).

Con este marco de fondo, en la primavera de 1948, se estrenó la película del director estadounidense William A. Wellman *The Iron Curtain* (*El Telón de Acero*), protagonizada por Dana Andrews. El filme, adaptación de las memorias del soviético Igor Gouzenko, fue producida por la *20th Century Fox*. Se trata de una pieza propagandística, consecuencia de la maquinaria anticomunista de la Administración Truman (1945-1953), que estuvo presente en todos los ámbitos, desde las relaciones sociales a la producción cultural (Saunders, 1999). En esta película, de tono

semidocumental, se muestra cómo el agente ruso Gouzenko (Andrews), dedicado a (des)cifrar mensajes en la legación diplomática soviética de Ottawa (Canadá) durante la SGM y, posteriormente, obtener información sobre la energía nuclear estadounidense, opta por desertar tras sentirse traicionado por su país (la URSS, y especialmente por Stalin, que maquinaba contra sus aliados y compatriotas). Así, se muestra cómo Gouzenko, que ha tenido la oportunidad de disfrutar de libertades y garantías democráticas en Occidente, identifica a Stalin como un dictador.

Este tipo de sesgos anticomunistas fue una constante en el cine norteamericano: una continuación de la trayectoria iniciada por Hollywood en la

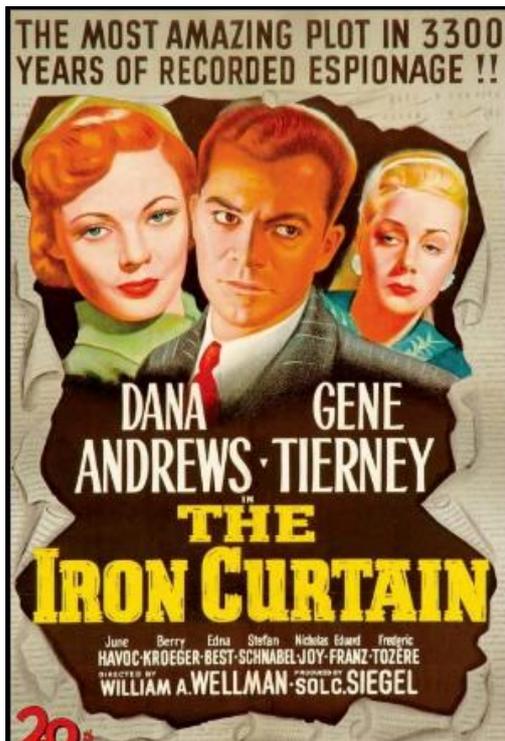


Imagen 2. The Iron Curtain. Fuente: [Imdb](https://www.imdb.com)

década de 1930 con producciones como *Ninotchka* (1939) o *Camarada X* (1940). Si bien, en la SGM, durante la que EUA y la URSS fueron aliados, hubo un parón: en el cine norteamericano hubo predilección por explotar la existencia del quintacolumnismo nazi. El fallecimiento del presidente Franklin D. Roosevelt, el final del conflicto y la inauguración de la Guerra Fría recuperó las viejas esencias de la industria del celuloide norteamericana al retomar el miedo a la infiltración comunista ("el enemigo interior", ya explotado por J. Edgar Hoover, el director del *Federal Bureau of Investigation*, FBI). *The Iron Curtain* es precisamente una de las primeras películas donde la

representación de los comunistas es idéntica a la que en años previos hicieron de los nazis, siendo descritos como bandidos sin escrúpulos, muy al estilo del cine negro de la década de 1930. Como ha destacado Pelaz (2009, 131):

Telón de acero proporcionaba todo un arsenal de elementos que avalaban la justificación moral que los Estados Unidos siempre quisieron dar a la Guerra Fría en tanto que enfrentamiento de la libertad contra la tiranía, del bien contra el mal. Contener a los soviéticos no era solo una necesidad geoestratégica, sino una cuestión de supervivencia de la propia democracia en el mundo. Estamos ante la interpretación clásica de la Guerra Fría que ha sostenido un sector importante de la historiografía occidental.

Esta cinta fue, no obstante, una de las consecuencias de la creación y reactivación durante la década de 1940 de organizaciones como el Comité de Actividades Antiamericanas del Congreso (CAAC) o la Alianza Cinematográfica para la Preservación de los Ideales Estadounidenses (ACPIE) que, por un lado, impulsaron películas anticomunistas como esta, y, por otro, filtraron y persiguieron todos los posibles sesgos antiamericanos en el cine, identificando supuestas inclinaciones de directores y guionistas por el socialismo y elaborando listas negras con desafectos al Gobierno de EUA. Dejó así el terreno abonado para la “caza de brujas” del Macartismo, que truncó la carrera de varios actores, guionistas y cineastas y marcó el rumbo de la industria cinematográfica estadounidense.

La producción de Wellman no fue la única emanada o “recomendada” por las instituciones anteriormente señaladas. Hubo muchos otros filmes norteamericanos durante estos años en los que la tónica fue establecer una narrativa maniquea del conflicto, presentando todas las bondades de EUA frente a las miserias soviéticas, estas son: *The Red Danube* (El Danubio Rojo, 1949), dirigida por el neoyorquino George Sidney y protagonizada por Walter Pidgeon; *Walk a Crooked Mile* (La Gran Amenaza, 1948) dirigida por el norteamericano Gordon Douglas y guion de Bertram Milhauser; *I Married a Communist/The Woman on Pier 13* (Casada con un comunista, 1949) del director estadounidense Robert Stevenson y la actriz Laraine Day; y, entre muchas otras, *Man on a Tightrope* (Fugitivos del terror rojo, 1953) de Elia Kazan. En todas ellas se ofrece una visión sesgada -la narrativa estadounidense- sobre el enfrentamiento de Guerra Fría, donde se irradia una imagen de la URSS muy concreta: “el eje del mal” (Sand, 2004: 370).

3. VIGILANCIA MUTUA Y PROPAGANDA “ANTI”

En 1953, la muerte de Stalin permitió la apertura de un periodo favorable al entendimiento pacífico entre los bloques. Los soviéticos asumieron la inconveniencia de propagar el socialismo mediante la fuerza y rechazaron la inevitabilidad de la guerra. EUA, por su parte, adoptó la doctrina de la represalia masiva, es decir, la amenaza del uso de armas nucleares como vía para garantizar la coexistencia. La guerra de Corea reforzó la idea de que el mundo se había dividido en zonas de influencia, pero, su final, sirvió para inaugurar una fase de cierta distensión entre Moscú y Washington, donde la propaganda y, por supuesto, el cine, jugaron un papel de primer orden.

Esta narrativa tuvo su recorrido también en el cine de ciencia ficción con películas de diverso calado. *The Thing from Another World* (El enigma de otro mundo, 1951) del director Christian Nyby es un ejemplo de cómo el relato estadounidense trató de reforzar ese miedo hacia lo ruso. Precisamente, en plena efervescencia de la fiebre por los “platillos volantes” en EUA, el argumento de la cinta incidió en que esos Objetos Voladores No Identificados (OVNI) eran parte de una tecnología experimental soviética que se iba a utilizar en una hipotética invasión de EUA. El filme, por tanto, buscó alimentar ese temor, a la par que fue un guiño, un pacto de connivencia con la Casa Blanca para poner en alerta a la sociedad estadounidense y defender los pilares del modelo de vida americano.



Imagen 3. *The Thing from Another World*.
Fuente: [Imdb](#)



Imagen 4. *Red Planet Mars*. Fuente
[FilmAffinity](#)

La Doctrina Eisenhower o compromiso de un Estado a responder de forma contundente a la agresión recibida sobrevoló toda la década de 1950, infundiendo un miedo atroz a la sociedad ante un posible conflicto nuclear y una histeria anticomunista muy notable. Durante estos años se grabaron decenas de películas respetando las pautas que habían establecido el CAAC y el ACPIE, que contribuyeron a demonizar por completo a la URSS y todo lo soviético, como *Diplomatic Courier* (Correo diplomático, 1952) de Henry Hathaway, *Pickup on South Street* (Manos peligrosas, 1953) de Sam Fuller, o *Jet Pilot* (Amor a Reacción, 1957) de Joseph von Sternberg. Todas ellas contaron con códigos narrativos similares y coincidentes: el “temor al rojo”, ya fuera interpretada por Tyrone Power o John Wayne, o contaran con cobertura de dos de los grandes estudios de Hollywood: *20th Century Fox* y *RKO Radio Pictures*, como sucedió con las películas anteriormente indicadas (López Leboreiro, 2008, 148 y ss.).

Red Planet Mars (Marte, el planeta rojo, 1952) trató de hacerlo por otras vías. Esta nefasta película de Harry Horner fue un alegato religioso en el que, tras su visionado, se llegaba a la conclusión de que la URSS estaba siendo la responsable de la caída de Occidente. A diferencia de otras cintas coetáneas, lo llamativo fue su planteamiento optimista en el cierre: la paz entre bloques era posible si se trabajaba en la confraternización entre rusos y norteamericanos. Una conciliación que, empero, era *sui generis*, basada en extender el mensaje de Dios a los infieles comunistas soviéticos.

Esta tampoco fue la única película que espejó la política internacional en la pantalla. *It Came from Outer Space* (Vinieron de otro mundo, 1953) es un ejemplo paradigmático de esa continuidad. Esta película de John Arnold, un clásico del género monstruoso ³, planteó a través de un contacto con extraterrestres que el entendimiento, incluso con especímenes extraplanetarios, era posible siempre y cuando se dejara a un lado el odio y las suspicacias hacia lo diferente. Se trataba de una insinuación de que ese era el camino hacia el entendimiento con los soviéticos, pues la invasión alienígena era en el fondo una metáfora de la contaminación comunista (Montes de Oca, 1996; Martín Párraga, 2010). Una comprensión que, a la postre, era fundamental para evitar que ambas civilizaciones (el planeta) se destruyeran mutuamente.

Por otro lado, pese al Macartismo imperante en EUA, hubo alegatos antibelicistas, críticos con el uso de la bomba atómica, que se colaron dentro de las salas de cine. Dentro del género de los “platos volantes”, *The Day the Earth Stood Still* (Ultimátum a la tierra, 1951), de Robert Wise, es un ejemplo de cómo se utilizaron las herramientas cinematográficas para realizar una reprobación más o menos evidente a la amenaza mutua en el uso de la bomba nuclear. El argumento principal del filme es el siguiente: un extraterrestre llega a nuestro planeta para advertir de las consecuencias del uso de armas nucleares e impone la exigencia de que cesen las pruebas con este tipo de energía y así evitar que su civilización destruya la Tierra. Aunque ha habido lecturas de diversa naturaleza sobre este trabajo, interesa subrayar la que ha destacado el mensaje pacifista transmitido en el filme: una llamada de atención al Gobierno de EUA y su política de amenaza nuclear (Gómez, 2018, 129).

Pese a estar alejada del género de Ciencia Ficción, *Men in War* (La colina de los diablos de acero, 1957) es otra cinta destacable por su crítica. Dirigida por Anthony Mann, muestra la insensatez e irracionalidad de la guerra, así como la insistencia en la construcción imaginaria que se hace del enemigo, donde los ejércitos y, por

³ Sobre el cine monstruoso la obra de Tiburcio (2019) es un referente por el planteamiento del cine de terror -y lo monstruoso- como espacio para la crítica social y política.

consiguiente, los soldados, son simples peones de una ideología irracional, del enfrentamiento entre comunismo y democracia. Casas (2015, 109) lo ha descrito con gran elocuencia (el subrayado es mío):

En estos filmes, la guerra, como tema en sí mismo, se diluye para mostrar básicamente hechos y gestos, acciones de simple supervivencia desprovistas y descargadas de toda noción heroica: un avance fatigoso, una pierna gangrenada, una escaramuza nocturna, el asedio a una colina tomada por “los otros”, ya que a veces el enemigo carece de rostro y es tan solo una presencia con la que hay que luchar, nada más que eso. La verdad se impone través del hombre y el espacio en el que se encuentra, aunque nunca es por decisión propia.

Pero la realidad es que las películas de esta última tipología fueron *rara avis* durante estos años. Lo habitual fue la producción de filmes ofensivos contra ese eje del mal que se ha indicado anteriormente, junto con la insistencia en determinados procesos históricos que ponían en solfa la integridad de la URSS y del comunismo internacional; es decir, ataques propagandísticos a la órbita soviética con los que se trataba de mostrar la situación bajo el comunismo. Películas como *The Journey* (Rojo Atardecer, 1959) de Anatole Litvak, centrada en cómo ciudadanos húngaros trataron de huir del país magiar tras el fracaso de los movimientos revolucionarios contra las políticas prosoviéticas de su gobierno, son muestras de este tipo de producciones propagandísticas.

Según Crespo (2009, 182) las tensiones sólo comenzaron a relajarse cuando entró en vigor el Tratado de Intercambio Cultural entre EUA y la URSS, que ambos países firmaron en 1957. La finalidad fue retomar los contactos entre la industria cinematográfica estadounidense y el aparato soviético, permitiendo que en ambos espacios se estrenaran películas rusas y norteamericanas. Y aunque en el ámbito del intercambio cultural esto supuso un punto de inflexión en el acercamiento entre ambas potencias y en la comprensión entre las dos órbitas culturales no significó que explícitamente el cine de ambos bloques omitiera su tinte propagandístico.

4. CINE Y DISTENSIÓN: DEL ESTEREOTIPO A LA AUTOCRÍTICA

Durante las décadas de 1960 y 1970 las relaciones entre la URSS y EUA entraron en una nueva fase. La llegada de John F. Kennedy al poder contribuyó a cambiar la rigidez política de su predecesor Dwight D. Eisenhower, dotándola de un nuevo talante que basó en la defensa de la democracia allá donde fuera preciso con organizaciones como la Alianza para el Progreso en el caso de América Latina. La Administración Kennedy dedicó mayor atención a los problemas internacionales, como hizo al volcarse en solventar el problema de Berlín en 1961, que supuso aceptar la separación del territorio por una barrera física (el muro) que aliviara la tensión entre la República

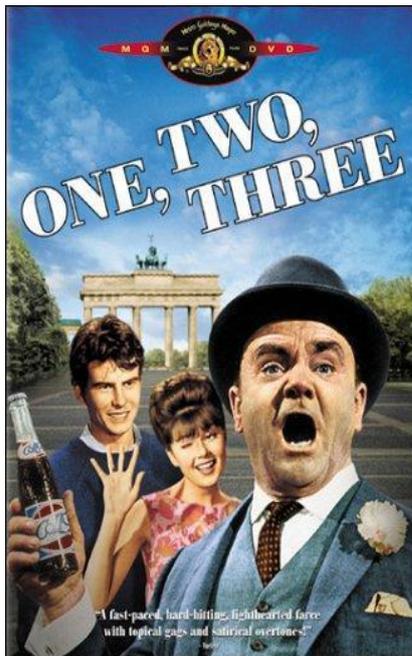


Imagen 5. One, Two, Three. Fuente: Film Affinity

Federal de Alemania (RFA) y la República Democrática de Alemania (RDA).

A la hora de mostrar estas problemáticas también sobresalió el cine. *One, Two, Three* (Un, dos, tres, 1961) de Billy Wilder es, en este sentido, una película que, continuando parcialmente con el tono previo, sirve de vierteaguas entre etapas. Su argumento es el de un representante de la multinacional estadounidense Pepsi Cola, empresa simbólica del modo de vida americano junto a Coca Cola, que llega a Berlín para hacer negocios, encarando paralelamente diferentes problemáticas políticas y sociales. Acto seguido, se observa cómo la narrativa utilizada es una loa al neoimperialismo estadounidense, en la que se muestra cómo una multinacional norteamericana llegaba donde no podía su gobierno; es decir, una empresa que, convertida en un instrumento de estrategia diplomática informal, le permita ganar socios y batir al enemigo soviético en la guerra cultural e ideológica. La cinta de Wilder muestra la confrontación existente entre dos modelos de sociedad, donde la crítica al socialismo es sagaz y punzante, y en la que se olvidan las desigualdades que genera el capitalismo, pues al fin y al cabo la finalidad es mostrar a EUA como entidad superior. En este sentido, el filme es una continuación del maniqueísmo indicado para otras etapas, donde el mundo libre capitalista es dueño de su destino y el comunismo soviético es un sistema totalitario que obliga a la sociedad a someterse al partido y al Estado comunistas, aunque se hagan vanos intentos que muestran empatía.

Con el filme, Wilder trató de demostrar que la moral estadounidense estaba por encima de la ética soviética. Una intencionalidad que para Amado (2001, 43) es

evidente desde el momento en que la narrativa de Wilder, usada para ensalzar a su país, describe a la URSS en términos de “laxitud de los criterios morales, éticos, e incluso ideológicos”, y, por consiguiente, tilda a quienes viven bajo la órbita soviética de personas vulnerables a la corrupción por la cerrazón y constreñimiento de su régimen. Para ello, el director y guionista del filme se autolegitima con diversas escenas en la pantalla en las que banaliza el marxismo y muestra las bondades del capitalismo, que, según su perspectiva, no tenía opositor en la batalla ideológica de la Guerra Fría (Alonso Franch, 2019, 136).

La pretendida y presuntuosa superioridad ética estadounidense es identificable en otros filmes, incluso en aquellos que, sin estar centrados en la batalla cultural entre bloques, acaban reforzando el canon hegemónico norteamericano. Una de esas películas es *Judgment at Nuremberg* (El juicio de Núremberg, 1961) de Stanley Kramer. Esta laureada producción de la *Metro-Goldwin-Mayer*, que dispuso de un impresionante reparto (Spencer Tracy, Burt Lancaster, Marlene Dietrich y Judy Garland), introdujo subtramas vinculadas con la Guerra Fría que se centraron en poner de manifiesto cómo la política internacional marcó el desarrollo de los juicios: una estrategia para el descargo de responsabilidades. No es baladí que se dedique, por ello, espacio al golpe de Estado de los comunistas en Checoslovaquia y al bloqueo soviético de Berlín de 1948, dos hitos históricos que, dado el enfoque utilizado en la cinta, se convierten en elementos justificativos de las sentencias indulgentes recibidas por los alemanes.

En realidad, esta no es la única interpretación al respecto. Hay lecturas diversas sobre el film y los acontecimientos que narra: por un lado, un guiño a Alemania. El filme producido en EUA buscó reconciliar a los Aliados con el pasado nazi del país germano en un contexto en el que el *gigante americano* precisaba de sus simpatías en la lucha contra el comunismo, en tanto que principal amenaza ideológica; por otro, sirvió para poner de manifiesto que la geoestrategia de Guerra Fría se había impuesto sobre el tablero de las relaciones internacionales antes de restañar las heridas provocadas por el nazismo, afectando al relato, a la justicia y a la verdad histórica (Crespo, 2009, 238).

Hubo más filmes que explotaron estos vínculos, a veces un tanto enmarañados. *The Manchurian Candidate* (El mensajero del miedo, 1962) de John Frankenheimer, una película que revolucionó el cine norteamericano e inauguró el género de thriller político, fue una de ellas (Castrillo y Echart, 2018, 200). Su argumento, un tanto estrambótico si se cuenta con la ventaja retrospectiva, consiste en el lavado de cerebro de un soldado norteamericano capturado en Corea que se convierte en un androide dispuesto a asesinar al presidente de EUA. Este se convierte así en una

suerte de robot humano que es capaz de cometer un magnicidio de tal envergadura por la determinante manipulación de su madre, una comunista infiltrada que, a su vez, está casada con un político estadounidense fascista. Este extravagante argumento hizo que la película recibiera muchas críticas: fue mal recibida tanto por el progresismo como por el conservadurismo de EUA ya que, pese a explotar el miedo al enemigo comunista, en última instancia, evidenciaba cómo la ideología estaba contribuyendo a la polarización irracional de la sociedad estadounidense (Casper, 2007, 301).

En paralelo a la producción de estos filmes, la etapa del deshielo evidenció una progresiva relajación de posturas entre los bloques. Ciertamente no fue ajena a la reavivación de la tensión, como ocurrió con el conflicto de los misiles de Cuba de 1962, pero los cambios fueron notables. Las figuras de Nikita Jruschov y Kennedy fueron muy importantes como líderes abiertos al diálogo, al punto de que evitaron que sus países entraran en una guerra nuclear y se esforzaron en la vía política para favorecer el entendimiento entre Washington y Moscú. De la crisis cubana nació el teléfono rojo, una vía de contacto directa entre ambos gobiernos para evitar desencadenar un conflicto destructor sin precedentes, y abrió un periodo de entendimiento.

Pero que mejorara la comunicación no implicó que sus políticas de rearme quedaran en *standby*. Por eso, se puede indicar que EUA y la URSS iniciaron una política confusa en la que combinaron medidas disuasorias de la guerra nuclear con el aumento de armamento y proyectos militares y tecnológicos. Uno de ellos fue la carrera espacial donde EUA trató de tomar ventaja incorporando sus hitos al imaginario americano, que incorporó al cine, en un contexto de "sueño espacial" militarizado. Y es que, tras los éxitos soviéticos cosechados con el Sputnik, la Administración Kennedy respondió con el programa lunar de la NASA: un proyecto que si bien fue de poca utilidad científica sirvió enormemente a la propaganda del sueño americano en la pequeña y la gran pantalla (Sánchez-Escalonilla, 2019, 548).

El teléfono rojo, ese nuevo mecanismo para el diálogo entre las potencias, dio origen a reconocidísimos filmes como *Dr. Strangelove or How I Learned To Stop Worrying And Love The Bomb* (¿Teléfono rojo? Volamos hacia Moscú, 1964) de Stanley Kubrick. Esta producción británica mostró desde la sátira y la comedia la incidencia del quintacolumnismo comunista sobre la histeria colectiva al explotar el argumento de que los comunistas habían penetrado en EUA y que, por ello, un general del ejército estadounidense decidía lanzar un ataque nuclear sorpresa sobre la URSS. Tácitamente, la película fue una crítica al poder adquirido por los mandos militares sobre la sociedad del momento y sirvió para poner en evidencia -como de hecho se hace en el filme- que el error de una persona podía provocar un holocausto nuclear.

En otras palabras, que la integridad de la sociedad internacional, por tanto, no podía quedar al albur de unas pocas manos.



Imagen 6. Fail Safe.
Fuente: [Film Affinity](#)

Otra película que incidió en esta cuestión fue *Fail Safe* (Punto Límite, 1964) de Sidney Lumet. A diferencia de la de Kubrick, este filme utilizó el thriller para denunciar el progresivo incremento del armamento nuclear, cuyo detonante habría sido un error informático. Esta cinta influyó en la opinión que tenía el público sobre el armamento nuclear y concienció a la sociedad de la necesidad de establecer medidas disuasorias efectivas que frenaran la escalada de este tipo de tecnología. En esta atmósfera crítica, surgieron películas que abogaron por el desarme como *Seven Days in May* (Siete días de mayo, 1964) de Frankenheimer: una defensa de llegar a un acuerdo con los soviéticos para la desnuclearización del armamento y, a su vez, una crítica al poder alcanzado por el Ejército. En la película, los

militares dan un golpe de Estado para evitar que el presidente norteamericano firme un acuerdo de reducción y destrucción de armamento nuclear con la URSS bajo el pretexto de sus suspicacias hacia el comunismo. A todas luces, esta película fue un ataque a los estereotipos y a la creencia de que el enemigo soviético sólo buscaba la destrucción de EUA a cualquier precio.

El tono de las películas ambientadas en problemas políticos durante la Guerra Fría comenzó a cambiar a mediados de los años 60. No hay duda de que la influencia de Kubrick y su *Dr. Strangelove* fue notable y que ello también se tradujo en un cambio social: los estadounidenses se mostraron dispuestos a reírse de sí mismos como forma de afrontar la tensión cotidiana. Un arquetipo de este nuevo cine fue *The Russians Are Coming! The Russians Are Coming!* (¡Qué vienen los rusos! ¡Qué vienen los rusos!, 1966), un filme dirigido por Norman Jewison que utilizó la comedia para denunciar la falta de diálogo habida entre las dos superpotencias durante más de veinte años. A fin de lograr este propósito, Jewison hizo que el eje de la historia girara en torno a la avería de un submarino soviético que quedaba varado en un pequeño pueblo de pescadores de Nueva Inglaterra. Un hecho que, como se comprueba en los primeros compases del filme, crea agitación y exacerba los ánimos de sus habitantes cuando estos llegan a la errónea conclusión de que es el inicio de una invasión

soviética. Con todo, tras su visionado, hay una serie de ideas fuerza que quedan patentes y definen la tónica del momento: en primer lugar, la necesidad del entendimiento; y, en segundo, la importancia de destruir estereotipos para lograr avances en materia diplomática, trabajando por el diálogo.

Otras películas como *Torn Curtain* (Cortina Rasgada, 1966) de Alfred Hitchcock insistieron en que la Guerra Fría sólo se resolvería mediante la osadía e intrepidez norteamericana. Según se infiere de sus fotogramas e interpretación, la imposición de la moral estadounidense en el conflicto posibilitaba la salvación del mundo, la preservación de las democracias, frente a cualquier acción soviética. Con el papel estelar de Paul Newman y Julie Andrews, la cinta muestra a un científico estadounidense que traspasa el telón de acero y acude a la RDA para obtener información sobre la tecnología nuclear soviética. Se trata de una acción que muestra el coraje de un científico americano que logra engañar a los soviéticos, obtiene la información necesaria y previene a Occidente de las estrategias futuras de la URSS. De nuevo, Hollywood recupera el mito del eje del mal y profundiza en el héroe: un norteamericano salva al mundo del eje del mal.

The Shoes of the Fisherman (Las sandalias del pescador, 1968) de Michael Anderson, recupera parcialmente la atribución de actitudes perversas a los soviéticos e introduce un nuevo actor en la mediación del conflicto: la Iglesia católica. Protagonizada por Anthony Quinn, cuenta la historia de un obispo ucraniano que fue condenado a trabajos forzados en un campo soviético y de cómo este logró convertirse en el Papa Cirilo I. Para lograrlo tuvo que intervenir en un contexto convulso y ejercer su papel de guía espiritual para evitar el holocausto nuclear. Así, se muestra cómo su papel de árbitro en el conflicto de Guerra Fría, en especial en las relaciones entre China, EUA y la URSS es determinante a la hora de orientar a la sociedad, lograr el diálogo entre potencias y asegurar la paz internacional.

Aparte de estas grandes tramas ideológicas, el cine también sería un espacio muy importante para tratar las consecuencias sociales del enfrentamiento entre ambas potencias en terceros países. En concreto, el cine es reflejo del impacto psicológico que generó la Guerra Fría en general y la Guerra de Vietnam en particular sobre la sociedad estadounidense. Como es sabido, durante la década de 1960, la presidencia de EUA no quedó al margen de los conflictos de baja intensidad que se produjeron en otros escenarios. Fueron los años en los que se cometieron los trágicos magnicidios de John y Robert Kennedy y en los que EUA entró en Vietnam con el argumento de evitar la propagación del comunismo y garantizar la integridad de las democracias. Lyndon B. Johnson, que se centró en implementar políticas sociales progresistas, se embarcó en este conflicto, olvidando reforzar su relación con Europa,

y presenciando el desarrollo de la guerra con movimientos revolucionarios internos de signo contestatario como el mayo de 1968 (Mota Zurdo, 2019).

El final de la Administración Johnson apartó la política de Destrucción Mutua Asegurada, gracias a que en 1967 había sentado las bases del tratado SALT para la limitación de armas estratégicas con la URSS, que quedaron plasmadas en el Tratado de No Proliferación Nuclear de un año después. Richard M. Nixon, su relevo en el despacho oval, y su secretario de Estado, Henry Kissinger, se encargaron de hacer campaña por la retirada estadounidense de Vietnam (que no se cumpliría hasta 1975, con Gerald Ford en la Casa Blanca) y se mostraron partidarios de buscar el entendimiento con la URSS (también con China), comprometiéndose a cumplir los tratados e interviniendo en un tercer país sólo cuando una nación aliada se viera amenazada por una potencia nuclear.

La industria del celuloide fue reflejo de cómo estos conflictos afectaron a la sociedad. La historia reciente y el trauma generado por Vietnam tuvieron un notable impacto en el cine de finales de la década de 1970 con tres películas: *Taxi Driver* (1976) de Martin Scorsese, *The Deer Hunter* (El Cazador, 1978) de Michael Cimino y *Apocalypse Now* (1979) de Francis Ford Coppola. Todas ellas cuentan desde distintas perspectivas cuáles fueron las experiencias y consecuencias que sufrieron distintos sectores de la sociedad estadounidense: desde las dificultades para la reinserción de un exmarine violento con trastorno de estrés postraumático, como se ve en la cinta de Scorsese, a las atrocidades cometidas y vividas por parte de diferentes unidades militares que representaban y defendían la democracia yendo a la guerra en el citado país del sureste asiático, como se observa en las de Cimino y Coppola.

Pese a este cine crítico, las películas que retroalimentaban las tesis del enemigo interior, el héroe americano o la fatal destrucción total continuaron durante esta fase de la Guerra Fría. La película de Don Siegel *They'll Do Anything to Stop Telephone* (El Teléfono, 1977) es un ejemplo de esa continuidad sobre el quintacolumnismo comunista, el enemigo interior y las diferentes maniobras conspirativas de la URSS para destruir EUA desde dentro. El argumento del filme es significativo: tras la crisis de los misiles de Cuba de 1962, los soviéticos introducen a lo largo y ancho de EUA agentes de espionaje durmientes con el objetivo de sabotear la industria militar del país (Pérez, 2010). Sin embargo, el tiempo pasa, la rutina se establece y el plan queda en *standby* a causa de la distensión. La clave argumental radica por ello en lo siguiente: un agente del KGB, que cree en las posibilidades de su país en un eventual conflicto abierto, se traslada a EUA y comienza a activar a los durmientes, que destruyen infraestructuras de poco valor estratégico y posteriormente se suicidan. Estos hechos van contribuyendo a una escalada de

tensión que genera un problema diplomático entre las potencias de primer nivel. Un conflicto que sólo es resuelto por un hombre: el héroe americano (Charles Bronson). Una vez más, Hollywood muestra EUA como el único contendiente capaz de calmar las aguas -como finalmente sucede- en un turbio contexto de conspiraciones en el que los soviéticos son proclives a casi todo para batir a su enemigo.

A la par de estas producciones, también hubo otras en las que se produjeron avances significativos en el enfoque y narrativa sobre la Guerra Fría desde EUA. *The Front* (La Tapadera, 1976) de Martin Ritt es un ejemplo notable de cómo determinados cineastas decidieron mirar al pasado para hacer autocrítica y reflexionar sobre la historia de EUA, yendo a los episodios más espurios y represivos de la Guerra Fría, en concreto, el Macartismo. Este filme, protagonizado por Woody Allen, es una amarga comedia dedicada a hacer crítica a ese periodo aciago de su historia, denunciando la caza de brujas contra la izquierda del cine hollywoodiense y poniendo sobre la mesa la necesidad de iniciar una conversación sobre cómo, por qué y con qué ayuda, se pudo llevar a cabo una campaña de tal naturaleza.

5. DE LA ESCALADA AL FIN DE LA GUERRA FRÍA

Tras el escándalo Watergate, que trajo consigo la dimisión de Nixon, Ford se puso al frente del Gobierno de EUA conservando íntegramente su gabinete e integrando jóvenes prebostes del Partido Republicano como Donald Rumsfeld o George H. Bush. Fue un periodo realmente complejo, en el que la nueva administración sufrió las consecuencias de su intervencionismo, que en lo tocante a la política interior llevó a un durísimo periodo de recesión económica y de aumento del paro.

En política internacional se inició, pues, la escalada: se sobrevaloró la capacidad soviética y se infló su potencialidad para explotar el miedo a la URSS de etapas previas y continuar con la participación en conflictos ajenos y la carrera armamentística. Su política exterior, como la de su sucesor Jimmy Carter, fue esquizofrénica, moviendo al país entre la distensión y el rearme. Prueba de ello es que durante su mandato se creara una organización como el Comité sobre el Peligro Presente, que se encargó de alarmar sobre las posibles amenazas de la URSS a EUA.

Carter se encargó de reactivar la Guerra Fría con un plan de empleo de armas nucleares para disuadir al enemigo, buscando la eliminación sistemática de sus dirigentes con ataques guiados. Este plan pudo acabar de un plumazo con el equilibrio conseguido mediante la política de destrucción mutua asegurada e implicó aumentar el gasto militar para situarse a la cabeza de la carrera militar. Es así como en lo relativo a las negociaciones con los soviéticos, Carter dejó su mandato en su punto más bajo desde Stalin.

Ronald Reagan, su sucesor, avivó un nuevo periodo de tensión en las relaciones entre EUA y la URSS. Recuperó las ideas más intransigentes de la Guerra Fría y dejó conscientemente en parálisis las conversaciones START sobre reducción de armas estratégicas. A cambio, desarrolló un costosísimo plan para el desarrollo de un sistema de defensa a escala internacional, la Iniciativa de Defensa Estratégica (SDI) o “guerra de las galaxias”. En realidad, fue un instrumento para facilitar un ataque nuclear preventivo y que pronto generó situaciones de enorme tensión como ocurrió con el KAL 007: el avión de pasajeros surcoreano que fue derribado por los soviéticos cuando este entró dentro de su espacio aéreo.

No obstante, a mediados de los años 80 hubo un cambio de postura propiciado por la llegada al poder de Mijaíl Gorbachov en la URSS. Este realizó diferentes concesiones para poner fin al armamento nuclear y estrechar lazos con EUA, buscando incesantemente la distensión. Fue así como se calmaron los ánimos y se logró establecer el diálogo. Si bien, hubieron de presenciarse tragedias como la de la explosión de la central nuclear ucraniana de Chernóbil para que se demostrara no sólo la obsolescencia de la tecnología soviética -y, por consiguiente, la superioridad norteamericana- sino la necesidad de propuestas atrevidas que propiciaran el desarme nuclear.

Este tipo de cambios en política internacional dejaron una notable impronta sobre el cine. *Raise the Titanic* (Rescaten el Titanic, 1980) de Jerry Jameson recoge esa reactivación de las etapas más tensas del enfrentamiento bipolar, centrándolo en la carrera armamentística. La película muestra cómo un grupo empresarial estadounidense se encarga de reflotar el transatlántico Titanic para conseguir de sus bodegas un mineral que es materia prima fundamental para construir armamento defensivo contra misiles balísticos intercontinentales. El argumento es, pues, una carrera desahogada de ambas potencias por tratar de conseguir ese recurso, que acaban obteniendo empresas estadounidenses y, como se muestra en el filme, permite que Occidente esté, por ello, mucho más seguro.

Pese a que la industria del celuloide clamara por el apaciguamiento, hubo también películas que implícitamente justificaron la reactivación de la carrera armamentística y los programas como el SDI, y contribuyeron a continuar mostrando a la URSS como una potencia amenazadora. Una de ellas es el filme *Firefox* (1982) de Clint Eastwood, que explota la histeria colectiva desatada en los años 80 ante la posibilidad de que los soviéticos tuvieran un arma secreta para atacar a EUA. Precisamente, la cinta trata de cómo los sistemas de espionaje de la OTAN descubren un prototipo de avión invisible soviético (Firefox) y cómo los estadounidenses, a través de su protagonista (el héroe americano), trazan un plan para robar los planos y el

ejemplar, salvando de este modo al mundo libre. Una cinta similar es *Top Gun* (Top Gun: ídolos del aire, 1986) de Tony Scott, donde un joven Tom Cruise encarna a *Maverick*, un piloto de aviones de combate, hijo de un aviador estadounidense en la Guerra de Vietnam, que salva a sus compañeros de caer en manos de los aviones soviéticos en una misión de vigilancia en aguas del Índico. Aquí, al igual que en *Firefox*, la narrativa ensalza exageradamente al estadounidense, que siempre sale vencedor del enfrentamiento con los soviéticos.



Imagen 7. Clint Eastwood en Firefox. Fuente: [Justwatch](#)

Hubo otras cintas que se encargaron de utilizar el argumento del “arma definitiva” y explotar la superioridad norteamericana en el apartado tecnológico, haciendo proselitismo de ello. *The Right Stuff* (Elegidos para la gloria, 1983) de Philip Kaufman es un claro ejemplo de explotación de ese fenómeno en el que se revisita la década de 1950 como punto de inflexión en la postrera trayectoria de EUA y consiguiente supremacía creadora. La película dispuso de un reparto estelar (Ed Harris y Dennis Quaid, entre otros), fue galardonada con numerosos premios y fue definida como un intento de evitar la transmisión de una visión nostálgica sobre los logros estadounidenses en la carrera espacial. Que el filme profundice en cómo los astronautas trataron de evitar ser utilizados como un instrumento más de esa carrera es un factor diferenciador con películas de etapas previas. Sin embargo, el aderezo constante de patriotismo, característicos de la Era Reagan, omite los logros soviéticos y acaba ofreciendo una imagen unidireccional sobre la lucha por la hegemonía aeronáutica.

Desde una perspectiva más intelectual, centrado en la tecnología computacional, otra película que recupera la amenaza nuclear durante esta etapa y que profundiza en la superioridad norteamericana es *WarGames* (Juegos de Guerra, 1983) de John Badham. Trata de cómo un joven hacker (Mathew Broderick) es capaz

de poner en solfa al sistema informático del NORAD, la organización de defensa y control aéreo de todo Norteamérica, y cómo tras aceptar todos los retos del superordenador ideado por el físico Stephen Falken llega a la conclusión de que la mejor forma de evitar la guerra nuclear es no jugar a ella. Por tanto, aunque en esta película sea una vez más un estadounidense quien se erige como salvador del mundo, es reseñable la crítica hacia la reactivación del enfrentamiento nuclear entre EUA y la URSS. Una crítica que se reproduciría en posteriores relecturas de la Guerra Fría, donde el miedo a la guerra nuclear permearía las producciones como ocurre en *The Hunt for Red October* (La Caza del Octubre Rojo, 1990) de John McTiernan o *Crimson Tide* (Marea Roja, 1995) de Tony Scott. En ambas, aparte de recuperarse ese miedo, se incide en cómo EUA sale victorioso de la Guerra Fría a la par que se observa la caída de la URSS y la pérdida de la hegemonía: “el fin de la Historia”, que narrara Francis Fukuyama (1992) contrarrestado por la historiografía.

6. CONCLUSIÓN. UNA CONSTANTE: LA SUPERIORIDAD NORTEAMERICANA

Como se ha observado a lo largo del artículo, los largometrajes elegidos reflejan de forma directa o tangencialmente factores que son recurrentes en el cine norteamericano de Guerra Fría: la idea de superioridad moral de la nación americana; la categorización de EUA como tierra de promisión (definición que es contrapuesta a una URSS, que es descrita como férrea, obsesiva, represora y antisocial); el planteamiento de la defensa del individuo frente al colectivo como fundamento de libertad y desarrollo; el miedo al enemigo interno y externo comunista como vía para penetrar el imaginario colectivo del americano medio, temeroso de que el marxismo pudiera socavar los pilares de la civilización occidental; y la presencia reiterativa de un hipotético holocausto nuclear en el que la responsabilidad última de su desarrollo sería de los dirigentes soviéticos (los agresores): una imagen que contrasta con la de los estadounidenses, preocupados por salvar a Occidente, la democracia, el planeta. Estos son los ejes temáticos identificables en el cine norteamericano de Guerra Fría entre las décadas de 1940 y 1980. Pilares que son evidentes o tenues dependiendo de la etapa, pero que persisten durante todo el periodo, pese a los progresivos cambios aperturistas en la industria que introdujeron en los estertores del conflicto.

Siguiendo a Junco Ezquerro (2004, 218), durante la primera etapa de la Guerra Fría se identifica una clara narrativa anticomunista en el cine norteamericano, de la que se desprenden dos grandes líneas temáticas: por un lado, el comunismo internacional como enemigo, visible en películas como *The Iron Curtain*, *The Red Danube*, *Jet Pilot* o *Man on a Tightrope*; y, por otro, la amenaza interior quintacolumnista, como se observa en *Walk a Crooked Mile*, *I Married a Communist* y *Pickup on South Street*.

Son películas en las que los directores “apenas disfrazan su contenido anticomunista” que, como se ha visto a lo largo del artículo, permite identificar en ellas el pulso social y político de EUA: un claro reflejo del canon cultural imperante, a saber, el discurso político anticomunista monopolizador de la opinión pública estadounidense (Junco Ezquerro, 2004, 217). Y es que, como se ha indicado, la industria de Hollywood fue instrumentalizada por el CAAC, con la clara connivencia de los grandes estudios y productoras, para emitir un mensaje “anti” que caló profundamente en el imaginario colectivo norteamericano y que llevó a que cualquiera que no demostrara su defensa vehemente de los valores estadounidenses del *American Way of Life* pasara directamente a ser sospechoso de comunismo.

Aunque hubo excepciones, con películas que hicieron crítica a la falta de entendimiento entre las potencias y la necesidad de establecer un diálogo que evitara el conflicto abierto, como se observa en *Men in War* y *The Day the Earth Stood Still*, donde el factor de la amenaza nuclear jugó también un papel destacable, como se ve en esta última especialmente, lo cierto es que hasta los años 60 y los inicios de la distensión imperó un clima ideológico en el que el comunismo, representado en la URSS, se convirtió en el eje del mal. En esas películas, visible incluso en las de cine de terror extraterrestre, hubo un factor subyacente sobre el pulso real que atravesaba la sociedad norteamericana: la diferencia entre lo que sucedía realmente y la imagen que Hollywood quería irradiar a sus aliados (la propaganda) y a su enemigo soviético. Según Vila y Guzman (2011, 171), los estadounidenses ofrecían “una imagen de pueblo próspero que no tiene preocupaciones, mientras que en la realidad [...] la colectividad americana es un compendio de miedos y paranoias” hacia la guerra nuclear.

Esa histeria colectiva por la amenaza nuclear se fue canalizando sin desaparecer con el paso de los años. Al final de la década de 1960, aunque hubo cintas que trabajaron “el deshielo” de las relaciones culturales -y políticas- entre EUA y la URSS, haciéndolo desde el humor, como se ha observado para *Dr. Strangelove* y *Fail Safe*, con críticas directas, otras más sutiles, que sirvieron para derribar en parte el mitificado estereotipo soviético y su indómita maldad destructora (Areste, 2015, 202), la realidad es que el miedo al ataque nuclear y al enemigo interno y externo siguió presente, como se observa en filmes como *The Russians Are Coming*, *Torn Curtain*, *The Shoes of the Fisherman*, *War Games* o *The Hunt for Red October*. Un miedo que aparte de paliativo fue preventivo, a decir de Sánchez Lobera (2021, 78). Porque el cine al recoger la atmósfera de zozobra por un posible holocausto nuclear “concienció a todos al mismo tiempo del peligro de las armas nucleares [...] estas películas llevaron a muchos al pacifismo y al antimilitarismo, y esta corriente de opinión [...] propició la firma de los tratados de eliminación o reducción de las armas nucleares”.

Por tanto, esta selección de 35 películas producidas durante la Guerra Fría sirve para establecer algunas conclusiones generales y homogeneizadoras. En el conjunto de cintas producidas por Hollywood entre 1947 y 1991 esta muestra contribuye a delimitar la narrativa de EUA y concluir que, salvo excepciones muy puntuales ya indicadas en el texto, esta se construyó en torno a tres ejes: el miedo al holocausto nuclear, la invasión soviética (interna y externa) y la batalla ideológica (propagandística) por mostrarse superior a la URSS. Estos pilares sirven para constatar que el cine fue un arma de primer orden en la guerra cultural que libraron ambos bandos y que EUA utilizó diligentemente con notable éxito durante más de 40 años. Un canon cultural que comenzó a erosionarse cuando las películas producidas en Europa del Este tuvieron acogida significativa en EUA, cuestionando la imagen estereotipada sobre lo soviético y lo ruso. Aun con todo, el canon de la “maléfica URSS” ha continuado hasta nuestros días y todavía pervive en determinados autores del cine *mainstream*.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alonso Franch, Eduardo (2019). “Guerra Fría y Cine”, *Filmhistoria Online*, 29, 1-2, pp. 133-150. <https://revistes.ub.edu/index.php/filmhistoria/article/view/30700/30842>
- Amado, Víctor Manuel (2001). Uno, dos, tres. Una visión de la Guerra Fría demasiado irónica para su tiempo. En Santiago de Pablo, ed. *La historia a través del cine. La Unión Soviética* (123-148). Bilbao: UPV-EHU.
- Aresté, José María (2015). “La Guerra Fría caldea las películas”, *Nueva Revista de política, cultura y arte*, 152, pp. 194-206. <https://reunir.unir.net/bitstream/handle/123456789/4320/guerrafria.pdf?sequence>
- Burke, Peter (2001): *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, Barcelona: Crítica.
- Casas, Quim (2015). “Cine bélico. Cuerpos, espacios y verdad”, *Quintana: Revista do Departamento de Historia Da Arte*, 14, 105-11. <https://revistas.usc.gal/index.php/quintana/article/view/3827>.
- Casper, Drew (2007): *Post-War Hollywood*, Malden: MA-Blackwell.
- Castrillo, Pablo y Echart, Pablo (2018). ‘La premisa Manchurian’: los mensajeros del miedo desde la Guerra Fría hasta el 11-S. En Alberto N. García Martínez y María J. Ortiz, eds., *Cine y series: la promiscuidad infinita* (199-216), Salamanca: Comunicación Social Ediciones y Publicaciones. <https://doi.org/10.52495/c10.emcs.1.c37>
- Crespo, Alejandro (2009): *El cine y la industria de Hollywood durante la Guerra Fría 1946-1969*. Madrid: Universidad Autónoma.

https://repositorio.uam.es/bitstream/handle/10486/2672/21927_crespo_jusdado_al_ejandro.pdf

- Fontana, Josep (2011): *Por el bien del imperio. Una historia del mundo desde 1945*. Barcelona: Pasado y Presente.
- Fukuyama, Francis (1992). *El fin de la Historia y el último hombre*. Barcelona: Planeta.
- Gómez, Pablo (2018). "The Alien as a Vehicle for Cosmpolitan Discourses: The Case of The Day the Earth Stodd Still", *Atlantis: Journal of the Spanish Association of Anglo-American Studies*, 40, 2, 123-144. <https://doi.org/10.28914/Atlantis-2018-40.2.07>
- Judt, Tony (2008): *Sobre el olvidado siglo XX*. Madrid: Taurus.
- Junco Ezquerro, Víctor (2004). "Guerra Fría en Hollywood: construcciones de identidad y alteridad en el ciclo de cine anticomunista, 1948-1952", *Revista Canaria de Estudios Ingleses*, 49, 215-232. https://riull.uill.es/xmlui/bitstream/handle/915/29392/RECEI%2049_%282004%29_13.pdf?sequence=1&isAllowed=y
- López Leboeiro, Daniel (2008): *Disidencia política, desobediencia civil y voluntad de trascendencia personal en la obra cinematográfica de Dalton Trumbo*. Madrid: Universidad Complutense. <https://eprints.ucm.es/id/eprint/8129/1/T30494.pdf>
- Lowe, Keith (2015): *Continente salvaje. Europa después de la Segunda Guerra Mundial*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Martín Párraga, Javier (2010). "El cine de terror norteamericano de los 40 y 50 como instrumento de propaganda anti-comunista", *Especulo: Revista de Estudios Literarios*, 46. <http://webs.ucm.es/info/especulo/numero46/cineter.html>
- Miralles, Ricardo (1996): *Equilibrio, hegemonía y reparto: las relaciones internacionales entre 1870 y 1945*, Madrid: Síntesis.
- Montes de Oca, Antonio (1996): *La pesadilla roja: cine anticomunista norteamericano 1946-1954*, San Sebastián: Festival de San Sebastián
- Mota Zurdo, David (2019). La violencia política en Estados Unidos: The Black Liberation Army y The Weather Underground Organization. En Juan Avilés, José Manuel Azcona y Matteo Re, eds., *Después del 68. La deriva terrorista en Occidente (545-574)*, Madrid: Sílex.
- Pelaz, José-Vidal (2009). "Cae el telón. El cine norteamericano en los inicios de la Guerra Fría (1945-1954)", *Historia Actual Online*, 15, 125-136.
- Pérez, Xavier (2010): *Películas claves del cine de espías*, Barcelona: MaNonTroppo
- Sánchez Lobera, Francesc (2021). "La amenaza nuclear durante la Guerra Fría vista por el cine. *Film Historia*, 31, 1, 67-80. <https://revistes.ub.edu/index.php/filmhistoria/article/view/35535/34812>

- Sánchez-Escalonilla, Antonio (2019): *El American Dream en el cine de exploración espacial (1950-2018)*, Madrid: Universidad Complutense.
<https://eprints.ucm.es/id/eprint/56735/1/T41323.pdf>
- Sand, Shlomo (2004): *El siglo XX en pantalla*. Barcelona: Crítica.
- Saunders, Frances Stonor (1999): *La CIA y la Guerra Fría cultural*. Barcelona: Debate.
- Tiburcio, Erika (2019): *Y nació el asesino en serie. El origen del monstruo en el terror fílmico y popular estadounidense*. Catarata: Madrid.
- Vila, José Roberto y Guzmán, Vanessa F. (2011). "El cine de ciencia ficción como reflejo de la paranoia anticomunista de la sociedad estadounidense en la década de los años 50. Especial referencia a la figura del invasor infiltrado", *Admira*, 3, 155-174.
https://idus.us.es/bitstream/handle/11441/76223/b08024_a711b4f354d445198182c390a2dbfe8c.pdf?sequence=1&isAllowed=y