

Facultat de Ciències Polítiques i Sociologia

Treball de Fi de Grau

Títol: Art i Política: El cinema com a fàbrica d'ideologies

Autor: Andreu Alcaraz Cordón

Tutor: Ernesto Manuel Pascual Bueno

Data: 20/05/2019

Grau en: Ciències Polítiques i Gestió Pública

Art i Política: El cinema com a fàbrica d'ideologies

La Guerra Freda va ser una batalla entre els dos blocs antagònics que es va produir a molts nivells, polític, econòmic, militar, però un dels principals objectius va ser aconseguir una hegemonia cultural. Dins d'aquest conflicte, el cinema com a generador d'identitats col·lectives va jugar un paper fonamental. La finalitat d'aquest treball és analitzar les relacions entre l'art i la política, concretament dins del període que va de 1948 fins a 1968 durant la guerra freda.

Paraules clau: Guerra Freda, cinema, cultura, política, imatge, hegemonia.

The Cold War was a battle among the two antagonistic blocs that produced at a lot of levels, politician, economic, military, but one of the principal aims was to achieve a cultural hegemony. In this conflict, the cinema as a generator of collective identities played a fundamental paper. The purpose of this work is to analyse the relations among the art and the politician, concretely in the period that goes of 1948 until 1968 during the cold war.

Keywords: Cold War, cinema, culture, politics, image, hegemony.

Índex

1. Marc Teòric.....	3
2. Context de la Guerra Freda	6
2.1 Doctrina Truman	7
2.2 El Comitè d'activitats antiamericanes (HUAC)	8
2.3 La Guerra Freda cultural a Estats Units	9
3. Anàlisi de pel·lícules nord-americanes entre 1948 i 1968 (estereotips i propaganda anticomunista)	11
3.1 I was a communist for the FBI	12
3.2 El enigma de otro mundo	13
3.3 Correo diplomático.....	14
3.4 La ley del silencio.....	15
3.5 ¡Que vienen los rusos!.....	16
4. Conclusiones.....	17
Bibliografia.....	20
Cinematografia.....	25

1. Marc Teòric

La finalitat d'aquest treball és analitzar les relacions entre l'art i la política, concretament dins del període que va de 1948 a 1968 durant la Guerra Freda. Sent l'objecte principal d'estudi el cinema nord-americà i la seva maquinària propagandística anticomunista per crear estereotips sobre l'enemic extern i la dissidència interna, així com també, per seduir la ciutadania i l'opinió pública d'aquest bàndol, tot i que també per la resta de països aliats o satèl·lits. Una lluita per mantenir el seu model d'ordre social i convèncer sobre les bondats del seu estil de vida enfront del gran altre que era la URSS, com a estendard del comunisme internacional. Aquest treball per tant, analitzarà els grans missatges que es van transmetre en les pel·lícules a Estats Units durant l'anomenada etapa del conflicte i farà un breu repàs per situar la filmografia en el seu context històric. Es tracta d'un treball eminentment teòric, de reflexió, que neix del neguit de l'autor sobre les concepcions culturals dominants establertes en les nostres societats. I també, sota la sospita de la importància que té el cinema com a instrument per la construcció de realitats posteriors, a través de la construcció de mites, imaginaris, pautes de comportament i pulsions. El contingut clarament oníric que impregna els fotogrames i les idees alliberades inconscientment amb ells o com es fa servir com a eina de manipulació de les masses. S'ha parlat abastament de la Guerra Freda, però potser no s'ha fet prou incís en la importància que va tenir la cultura al voltant del conflicte, d'això i d'altres qüestions com la connexió entre l'inconscient i la creació de l'art és el que es tracta en aquest treball.

La batalla entre els dos blocs antagònics es va produir a molts nivells, polític, econòmic, científic i militar, però un dels principals objectius va ser aconseguir una hegemonia cultural. Era una guerra no només ideològica sinó també una guerra de poder (Lozano, 2007). Dins d'aquesta, el cinema com a generador d'identitats col·lectives, va jugar un paper fonamental. També va tenir especial transcendència a l'hora d'enfortir les files pròpies sobre la superioritat moral del seu model polític, mentre es va produir un intent per tal de convèncer de les perillositats de l'enemic i del seu mode de vida pels interessos dels ciutadans del "món lliure". Algunes teories sostenen que l'home és fonamentalment un productor de símbols i estableix la pervivència d'aquests símbols a la ment de les persones sota la forma d'estructures atemporals, és a dir, dels arquetips que conformen l'inconscient col·lectiu (Jung, 1964).

D'altres en una direcció similar sostenen que si la ideologia està lligada bàsicament a la representació com a sistema de representacions (imatges, mites, idees, conceptes) que existeixen i compleixen un paper en una societat concreta (Althusser, 1974). El cinema conté en si mateix una finalitat ideològica, sigui quin sigui el gènere cinematogràfic. Les imatges no són innocents, tota pel·lícula influeix en la manera en què l'individu percep les coses, i per tant,

afecta en la concepció que té de si mateix i del món que l'envolta, donat que crea hàbits, normes de comportament, mentalitats, formes de vida i mites. En definitiva imatges que constitueixen la ideologia (Camarero, 2002).

Segons les teories d'Althusser i també les de Bordieu, i portant-ho a la pràctica, si analitzem tot el conjunt de discursos que amaguen continguts ideològics sense identificar-se de manera explícita amb cap doctrina, i s'aplica a la producció social de discursos, el cinema n'és un d'ells (Barthes, 1957). L'anàlisi dels discursos a Europa neix a través de les aportacions de la ideologia i la semiologia. Althusser per tant va obrir una via on fa sortir la teoria marxista de la preponderància de les infraestructures per desplaçar la reflexió cap a l'anàlisi del contingut ideològic dels missatges socials (Imbert, 1997). Així sorgeix la idea de que la imatge és una reconstrucció que no té com a finalitat allò real, ja que no és una reproducció, no intenta imitar el rostre concret de l'objecte inicial, i per tant, és un simulacre, és a dir una manipulació (Barthes, 1964).

Segons Barthes es poden distingir tres nivells de missatge: el lingüístic (descriptiu) que s'articula en denotació i connotació; el nivell merament icònic, constituït d'una sèrie de signes discontinus; i el nivell de l'articulació entre significat i significat, productor de sentit, fortament codificat, lloc de la ideologia (Barthes, 1964). Aquesta teoria obre per tant un debat sobre missatge literal i simbòlic, aportant que la ideologia potser no és tant una imposició de continguts visibles en termes polítics sinó més aviat un procés invisible de imposició del poder (Imbert, 2002).

Alguns autors mantenen que si parlem de cinema, és sense cap mena de dubtes, de tots els discursos socials, juntament amb la televisió, el que millor recull l'imaginari col·lectiu, el condensa, li dona forma narrativa i l'inscriu en la cultura quotidiana (Imbert, 2002).

Ara bé, la idea sobre la qual és fonamentarà aquest treball serà sobre la base teòrica de la imatge. Segons la major part de les teories que envolten l'estudi de la imatge, *"l'origen de tota imatge és la realitat. Essent la selecció de la realitat el primer dels tres fets específics de la naturalesa icònica, passant aquesta pel procés responsable de la selecció de la imatge, el procés de la percepció, i juntament amb aquesta, el procés representatiu, formen el cos conceptual de la teoria de la imatge"* (Villafañe, 1985: 30).

Tot i la dificultat d'analitzar el cinema a través de la teoria de la imatge donada la freqüent parcialitat explicativa de moltes de les anomenades teories perceptives (de la percepció), podem distingir un elevat nombre de teories dins la disciplina. D'una banda, la Gestalt, probablement la més antiga i amb més lleis i preceptes, es podria definir com *"una agrupació d'estímul que no es fruit de l'atzar"* no obeeix a quelcom relacionat amb els objectes sinó més

aviat amb l'observador (Villafaña, 1992: 57-65). Destaquen els termes de "camp", "isomorfisme" i pregnància". D'altra banda trobem teories com la psicofísica de la percepció, on es sosté que hi ha una relació entre les variables de l'estimulació i les de la percepció (Gibson, 1974). O d'altres com la teoria neurofisiològica que intenta explicar la percepció a partir d'allò conegut a nivell de retina y cervell, sense contemplar l'existència de generadors de configuracions visuals. No obstant aquest treball d'estudi es basarà d'una banda en la visió psicoanalítica, on les aportacions d'autors com Freud, Jung, Lacan, Rosolato o Ehrenzweig donen forma a una teoria sobre la imatge a través del subconscient de l'individu. Possiblement la més desenvolupada de les idees al voltant d'aquesta teoria pertany a Anton Ehrenzweig, *"que estableix que existeixen dues tipologies de percepció, la superficial, que es basa en una tendència articulant i la profunda amb una tendència poc articulada"* (Villafaña, 1992: 74). Aquest darrer tipus de percepció es produeix al ser estimulats els estrats més profunds de la ment, trobant-se a més paralitzades funcions superficials. També aplicant les seves teories de la percepció a l'art parla de dues visions antagòniques; *"l'analítica i la sincrètica"* (Villafaña, 1992: 74). Defineix *"l'analítica com una forma de percepció diferenciadora, que fragmenta l'objecte o la realitat en els diferents components que la formen. A l'altra banda es troba el sincretisme, que el defineix com la captació comprensiva i precisa d'un tot, els elements dels quals son variables i intercanviables. Segons l'autor dins l'art existeix una estructura profunda que només es pot percebre mitjançant una visió sincrètica o inconscient"* (Villafaña, 1992: 74).

I es basarà d'altra banda en les teories de la socialització primària i secundària dels individus. Etapes on les persones interactuen amb el seu entorn de manera capital, entenem que a partir d'aquesta socialització i a través del cinema, aquest pot tenir certa ascendència sobre les persones i els seus hàbits de conducta (Arango, 2001). La cultura es un emissor de missatges sota el que estem exposats tota la vida, i per tant sempre hi ha la possibilitat d'estar aprenent de manera inconscient continguts amb una clara tendència ideològica, com en el cas de les pel·lícules (Pardo, 2001).

La pregunta d'investigació és la següent; Podem afirmar que el cinema com a eina ideològica dins de tota la manipulació cultural existent en el terreny de la guerra psicològica, o del "soft power" va ser decisiva en la resolució del conflicte de la Guerra Freda?

La hipòtesi que es planteja és: *El cinema com a seqüència d'imatges constitueix un conjunt amb significació, que va influir en la percepció que es tenia sobre la Unió Soviètica i sobre el comunisme internacional a través del qual les pel·lícules nord-americanes projectaven mitjançant estereotips i propaganda anticomunista.*

2. Context de la Guerra Freda

Enmig d'un clima enrarit i cada cop més ple de desconfiances cap a la Unió Soviètica, des de les acaballes de la Segona Guerra Mundial, així es trobaven els països que havien sigut els seus aliats durant el conflicte. D'altra banda a Europa es respirava un aire de certa esperança pels possibles aires de canvi que podrien sorgir a molts països un cop finalitzada la guerra que tant va devastar-ho tot. Just en aquells moments va néixer la popular expressió que donaria nom al conflicte. Tot i les discussions de diversos historiadors a l'hora d'adjudicar l'autoria del concepte, sembla que la versió més àmpliament acceptada es la següent; El primer cop que s'utilitza el terme de "Guerra Freda" ho fa el periodista Herbert B. Sope amb motiu de la realització del discurs per al senador nord-americà Barnard Baruch. Més tard seria divulgat pel també periodista i analista polític Walter Lippmann en la seva obra *The Cold War* l'any 1947. El terme pretenia exemplificar la diferència respecte altres tipologies de conflicte tradicional. Es tractava d'una guerra més discreta, silenciosa, on mai es va produir un enfrontament directe entre els dos blocs ideològicament oposats en territori propi de cap dels dos. No obstant sí que es van produir topades, enfrontaments de països aliats en enclavaments d'aquests tercers actors. S'enfrontaven el model del socialisme d'estat timonejat per la URSS, i el seu enemic antagònic el capitalisme encapçalat pels Estats Units. Però convé recordar quines circumstàncies acompanyarien aquests primers anys posteriors a la fi del major conflicte viscut al món fins aquells moments. Trobem la Guerra Civil a Grècia amb la primera insurrecció comunista després de 1945 contra conservadors monàrquics, amb la corresponent por de l'administració del moment als Estats Units a que el fenomen s'estengués cap a països com l'Iran o cap al continent africà en general, sense oblidar l'amenaça que suposaven els països europeus on els partits comunistes tenien una forta presència (França, Itàlia). També es convertirà en un conflicte clau durant l'inici de la Guerra Freda la Guerra de Corea, amb dos bàndols clarament diferenciats on el sud va crear la seva república mitjançant el suport d'Estats Units l'any 1948 i la URSS va recolzar per la seva part una altra república en aquests cas popular unes setmanes després. Trobem un triomf de les forces comunistes (maoistes) a la Xina l'any 1949. La URSS va detonar la seva primera bomba atòmica el 29 d'agost del mateix any, tot i que els Estats Units entre altres no esperaven que ho assolís tan aviat. D'altra banda la creació de la OTAN, tot això sumat a la divisió d'Alemanya. El triomf de la revolució a la Xina, va incentivar les pors a l'extensió hipotètica de les forces comunistes arreu del món. Aquest fet en part, pot explicar els incansables esforços que van realitzar els Estats Units a Indoxina, especialment a la guerra del Vietnam anys més tard, per tal d'evitar l'expansió revolucionària a la zona. Aquests van ser els antecedents, sense ells és difícil entendre el que vindria després.

2.1 Doctrina Truman

El 12 de març de 1947 el president d'Estats Units, Harry S. Truman va formular la seva famosa doctrina en una compareixença al congrés dels Estats Units. Cal recordar que la guerra civil a Grècia es trobava en el seu punt àlgid aleshores. El govern britànic havia anunciat la fi dels ajuts aportats fins al moment cap al govern grec enfront de les guerrilles comunistes. Fonamentalment el seu discurs anunciava que creia que *“la política dels EEUU ha de ser recolzar els pobles lliures a preservar les seves institucions lliures i la seva integritat nacional que estan intentant imposar règims totalitaris”* (Martínez, 2006: 103). Això aclaria les intencions del president d'iniciar noves postures al voltant de conflictes oberts en aquell moment com el de Turquia o el de Grècia on creia que es jugaven l'equilibri de l'ordre internacional existent i estaven disposats a donar suport econòmic i polític a molts nivells si així ho aprovava el congrés per valor de 400 milions de dòlars per aconseguir la contenció d'un canvi posat en marxa per part del comunisme internacional. Es podia apreciar a les seves paraules el que propugnaven al món sencer, defensa dels valors individuals, eleccions multi partidistes, llibertat religiosa, i capitalisme com a mode de producció. Truman va aconseguir aprovar els ajuts econòmics i polítics, utilitzant una retòrica que només acabava de començar, la del terror, la de bé i el mal, discurs que seria repetit durant el conflicte constantment. En paraules de Josep Fontana, *“la doctrina en tant que trencament dels acords amb la URSS pot ser considerada una declaració de guerra explícita i formal”* (Fontana, 2011: 68). Paral·lelament a aquests fets va tenir lloc la idea del pla Marshall (European Recovery Program) pels països europeus a causa de la precària situació en la qual es trobaven. Existia una por (element clau del conflicte) a què els partits comunistes guanyessin les eleccions a França o Itàlia. Per tant la finalitat del pla econòmic no només era la recuperació econòmica dels propis països sinó també reduir la importància del comunisme entre les seves democràcies liberals.

Els Estats Units van crear també una nova organització de defensa que s'ajustava millor als paràmetres del conflicte existent. Al juliol de 1947 es va aprovar la unificació dels antics departaments de guerra i marina en el que ara passava a denominar-se departament de defensa. Quedava completat amb les figures de l'estat major conjunt i el National Security Council (NSC) i la creació de la CIA en el mateix any. Va tenir molta importància l'aprovació del que seria la nova estratègia a seguir en política exterior, del document elaborat pel NSC anomenat NSC 68. Bàsicament es tractava d'augmentar encara més el pressupost en defensa per tal de combatre l'enemic, *“la Guerra Freda és de fet una guerra real per la supervivència del món lliure, on els soviètics estan animats per una nova fe antitètica a la nostra, tracten d'imposar la seva autoritat sobre la resta del món.”* (Fontana, 2011: 88)

2.2 El Comitè d'activitats antiamericanes (HUAC)

El sorgiment d'aquest comitè, té el seu origen durant els anys trenta, en oposició a la política de Roosevelt durant el New Deal, que va motivar al congressista Martin Dies a promoure des de 1938 el que s'anomenaria posteriorment el Comitè d'activitats antiamericanes (House Un-American Activities Committee) i que romandria en actiu fins l'any 1975. En els seus inicis buscaven individus subversius dins dels sindicats o les organitzacions que pertanyien al New Deal. Es va reactivar a mitjans dels anys cinquanta, compartint espai amb altres organitzacions com els comitès presidits per Mccarthy, que comptaven amb el ple suport del director del FBI Edgar Hoover. Tanmateix el comitè en aquests anys de la Guerra Freda es dedicava a investigar possibles sospitosos de subversió o propaganda que ataquessin la forma de govern dels Estats Units. És a dir, es van centrar els esforços a perseguir comunistes o sospitosos de ser-ho, per exemple, va ser especialment famós va ser el cas de Alger Hiss condemnat per perjuri l'any 1950 prèvia acusació de comunista dos anys abans.

Durant l'any 1947, el comitè va mantenir durant unes setmanes audiències per acusar de realitzar propaganda comunista i intentar influir a la indústria nord-americana de cinema a Hollywood, als famosos deu de Hollywood. Una llista de productors, guionistes i directors que van ser sentenciats per desacatament, fet que inevitablement va dur a que els acusats fossin inclosos en la llista negra de Hollywood. Fet que no desapareixeria si no declaraven no ser comunistes i ho demostrassin, i mentre no ho fessin se'ls acomiadava de les seves feines i se'ls vetaria dins de la indústria i s'entorpiria la seva activitat dins del cinema. A mesura que passava el temps, la llista va anar augmentant el nombre de sospitosos. Però si algú destaca dins d'aquest període i aquests fets, va ser el senador republicà Joseph McCarthy. Ell va ser un dels principals ideòlegs d'aquesta persecució i va obtenir un major protagonisme quan va anunciar que comptava amb una llista d'uns dos-cents noms de comunistes infiltrats en el departament d'estat. Mai va poder demostrar-ho però tenia el reconeixement dels cercles més conservadors del poder. Aquests anys van ser coneguts com els del Maccarthisme o la cacera de bruixes, degut a les persecucions polítiques i ideològiques al país. El senador va posar sota l'ombra de la sospita l'exèrcit, i aquell va ser l'error que va acabar apropant la fi de la seva carrera política. Va acusar el president Eisenhower de formar part d'una xarxa d'activitats comunistes. Fet que va ajudar a que prosperés una moció de censura que van presentar contra McCarthy l'any 1954. Més tard va ser televisada una audiència al senat on va perdre la credibilitat que li quedava al acusar oficials de l'exercit de comunistes. Finalment acabaria amb problemes greus de salut degut al seu alcoholisme morint l'any 1957.

2.3 La Guerra Freda cultural a Estats Units

La utilització als Estats Units de propaganda política va venir donada per l'existència d'una política similar a la Unió Soviètica. Va organitzar-se una gran conferència anticomunista a la part occidental de la ciutat de Berlín. Es va inaugurar el congrés per la llibertat de la cultura (Congress for cultural Freedom) el dia 26 de juny de l'any 1950. Aquest comptava amb el suport d'intel·lectuals que antigament recolzaven el comunisme i havien fet una metamorfosi ideològica per passar a defensar el trotsquisme o postures encara més de dretes. L'objectiu principal de l'organització era intentar demostrar que els que sostenien que la democràcia liberal era menys compatible amb el món de la cultura que no pas el comunisme s'equivocaven. Per aconseguir-ho intentaven posar en evidència les relacions d'amistat entre els nombrosos intel·lectuals occidentals i la Unió Soviètica. Les seves estratègies principals van ser les de donar suport en política internacional a l'esquerra no comunista per tal de combatre els comunistes i els seus aliats. El finançament econòmic es va demostrar anys més tard que provenia en gran mesura del suport econòmic que els proporcionava la CIA a través d'un entramat de fundacions que en molts casos eren falses per camuflar el veritable origen de les mateixes (Saunders, 2013). Es finançaven tota mena d'activitats, des de congressos, exposicions d'art, concerts, subvenció de determinades revistes o fins i tot la publicació de llibres de determinades editorials privades. Des del servei d'intel·ligència nord-americà van comprendre la importància de restar protagonisme al pes de la cultura que lluitava a favor del comunisme, per això l'aposta per un determinat art en la pintura (expressionisme abstracte) per combatre el seu homòleg soviètic (realisme socialista) va ser una constant. El suport cap a música com el jazz que a més servia per contrarestar les acusacions de racisme que rebien, en detriment de la música russa o el ballet que exportaven els soviètics en son altres exemples. Durant l'any 1967 la revista *Ramparts* i el *The Saturday Evening Post* van denunciar les connexions existents entre el Congrés per la llibertat de la cultura amb la CIA, acusacions que serien reconegudes per la pròpia CIA més tard. Molts dels que havien rebut ajuts durant anys van negar les acusacions i es van sorprendre de la procedència dels diners rebuts. Com bé deia Christopher Lasch "Durant vint anys se'ls ha dit als nord-americans que el seu país era una societat oberta i que els habitants dels països comunistes vivien a l'esclavitud. Ara resulta que els mateixos que es dedicaven a predicar activament l'evangeli estaven al servei (uns sabent-ho, d'altres ignorant-ho) de la policia secreta" (Lasch, 1968: 356). Però tornant a l'aspecte de la cultura que ens ocupa, el cinema no va ser menys important que d'altres branques de l'art a l'hora de lluitar contra el comunisme, degut a la seva popularitat. Anteriorment s'ha exposat la persecució de membres de la indústria de Hollywood amb sensibilitat d'esquerres. La por que

van produir aquestes purgues van provocar acusacions entre companys de professió, en alguns casos només per allargar les seves pròpies carreres. Igualment aquesta por va provocar una autocensura dels propis directors i guionistes a l'hora de produir les seves pel·lícules ja que temien les possibles reaccions a la seva obra, això es va deixar notar durant aquest temps. En conseqüència això va provocar l'èxode de determinats actors o professionals del món del cinema a altres indrets, una evident pèrdua de la qualitat del cinema produït i sobretot que guanyés un major protagonisme els sectors que acompanyaven a la CIA i el militarisme. Les constants referències als valors defensats per aquestes organitzacions es van plasmar en les pel·lícules de l'època com veurem més endavant.

3. Anàlisi de pel·lícules nord-americanes entre 1948 i 1968 (estereotips i propaganda anticomunista)

En aquest apartat del treball ens endinsarem en l'anàlisi d'algunes de les pel·lícules del període anunciat. La finalitat d'això rau en la idea que aquestes pel·lícules poden servir per exemplificar millor tot l'argumentari latent en el cicle de cinema anticomunista, especialment centrant-nos en la primera etapa de la Guerra Freda i més concretament en la primera dècada.

Per fer-ho, a l'hora d'analitzar les pel·lícules concentrarem esforços en destacar aquells elements interessants que puguin servir per posar de relleu la importància del context de Guerra Freda dins de les pròpies pel·lícules. Per contra no ens aturarem tant per parlar d'elements més estrictament tècnics dels films.

En conseqüència l'estructura d'anàlisi serà, una petita fitxa tècnica per cadascun dels cinc títols triats, que inclourà una llista dels elements bàsics, títol, director, productor, guionista, intèrprets, fotografia, música, any de realització. Dins l'anàlisi destacarem aquelles escenes o conceptes que entenem son importants per tal de comprendre la funció que realitzen als metratges.

El nombre de pel·lícules obeeix raons estrictament relacionades amb l'extensió màxima obligatòria a seguir durant el treball d'estudi. Creiem que les seleccionades representen amb fidelitat la raó de ser de l'objecte d'estudi. La selecció dels títols està relacionada amb el tipus de cinema creat aleshores, trobem cinema negre, cinema de ciència-ficció (clàssic molt repetit durant la dècada), cinema d'espionatge (temàtica molt repetida), cinema relacionat amb el Maccarthisme, i per concloure una sàtira. Entenem que es tracta d'una bona mostra de la dinàmica habitual d'aquests anys. A més a més servirà per apreciar l'evolució de com es va presentar l'enemic al cinema. Es tracta per tant d'un recull de films que representen el cinema anticomunista als Estats Units, especialment centrat en els primers deu anys del conflicte que ens porten cinematogràficament parlant fins a finals dels anys seixanta. Tot el cinema posterior resulta interessant per entendre els canvis en la concepció del cinema a Hollywood però sobrepassen l'objecte del treball. Malgrat el gran èxit en termes de popularitat que van suposar alguns títols de l'època i la possible influència que potser van acabar adquirint al conflicte.

3.1 I was a communist for the FBI

Títol original: I was a communist for the FBI

Any: 1951

Direcció: Gordon Douglas

Guió: Crane Wilbur

Música: William Lava, Max Steiner

Fotografia: Edwin B. DuPar

Intèrprets: Frank Lovejoy, Dorothy Hart, Philip Carey, James Millican, Richard Webb, Edward Norris, Paul Picerni, Konstantin Shayne, Ron Hagerthy, Hugh Sanders, George Magrill, Hope Kramer, Charles Sherlock

Productor: Warner Bros. Pictures

Aquesta pel·lícula nominada a millor documental als Oscars l'any 1952, narra la història de Matt Cvetic. Un obrer de la metal·lúrgia que va treballar com a confident del FBI, fent-se passar per un membre del partit comunista dels Estats Units durant nou anys, a Pittsburgh (Pennsylvania). La seva història va saltar a la vida pública del seu país quan es van publicar les seves vivències al *Saturday Evening Post*, i va convertir-se en tota una celebritat. No obstant la confessió va provocar que el repudiés la seva família.

Recordem que el context històric de la pel·lícula es troba immers en anys especialment delicats pel que fa als Estats Units. El bloqueig de Berlín, la bomba atòmica a la URSS, la revolució a la Xina i per últim la guerra de Corea. Això va provocar l'intent de Hollywood de realitzar pel·lícules que milloressin la imatge que el senador McCarthy i el HUAC estaven creant al seu voltant. Com a conseqüència trobem aquest film de cinema negre, on veiem un decàleg de totes aquelles raons que fan del comunisme un perill d'abast mundial pels nord-americans. Té una clara tendència ultradretana, on també es pot apreciar la histèria col·lectiva del moment al cinema però també en termes polítics que vivien els Estats Units. Les suggerències sobre els vincles existents entre els *comitès de defensa* que havien recaptat fons per protegir les minories racials acusades de delictes greus, i la possibilitat que aquestes fossin una trampa per poder desviar els fons al Partit Comunista dels Estats Units són una constant durant la pel·lícula. El film intenta explicar com actuaven els comunistes sempre posant en valor i lloant la actuació de l'informador com un heroi.

En la mateixa línia que d'altres pel·lícules anteriors com *El telón de acero*, s'utilitzen uns fets reals, en aquell cas la deserció, en aquest la infiltració, per fer-ne un ús clarament propagandístic i treure'n profit.

3.2 El enigma de otro mundo

Títol original: The Thing from Another World

Any: 1951

Direcció: Christian Nyby, Howard Hawks

Guió: Charles Lederer (Història: John W. Campbell)

Música: Dimitri Tiomkin

Fotografia: Russell Harlan

Intèrprets: Margaret Sheridan, Kenneth Tobey, Robert Cornthwaite, Douglas Spencer, James Young, Dewey Martin, Robert Nichols, William Self, Eduard Franz, Sally Creighton, James Arness, Edmund Breon, Nicholas Byron, John Dierkes

Productor: RKO Pictures (Howard Hawks)

Ens trobem davant d'una pel·lícula típica durant aquella dècada dels anys cinquanta, un dels gèneres més utilitzats era el de les pel·lícules de ciència-ficció, especialment de sèrie B. La pel·lícula en qüestió ens situa a Anchorage a Alaska, en una base militar. On se'ns presenta a dos dels personatges principals el capità de l'exèrcit Hendry i el periodista, Scotty. Reben l'avís d'un avió estavellat al Pol Nord. Allà el doctor Carrington els explicarà el que ha succeït. Han trobat un plat volador, però al intentar alliberar-lo el destrueixen. Tot i això en el procés queda un tripulant amb vida. Els problemes arriben quan per manca d'atenció la criatura fuig, provocant la por i els intents desesperats per caçar-lo. Tot i que a simple vista pugui semblar que el film pugui ser un intent de posar en valor a l'exèrcit i menysprear els científics, també es pot comprovar la crítica envers l'estament militar. Posant de manifest que per la seva excessiva jerarquia i rigidesa son els culpables de perdre tota la informació útil sobre la nau, i donant a entendre incapacitat a l'hora d'actuar. No obstant, la crítica cap a la figura del científic si que es veu permanentment durant el metratge. La visió negativa sobre el científic entesa com aquell individu que ha provocat l'existència d'armes nuclears, i que ha produït aquets context de tensió en augment. El film va ser entès en clau de Guerra Freda pels espectadors, fet que no sorprèn donat el context del moment. Però cal dir que tot i que s'entén fàcilment el missatge que va extreure el públic de la cinta, en cap moment es fa una analogia simplista o directa cap al comunisme. Ara bé, tot i no ser una relació clara entre ambdós idees, si que deixa un missatge en la darrera escena on s'expressa més clarament que volien transmetre. Allà el capità anuncia la victòria contra les forces invasores, fins i tot recordant Noé al salvar el món en el passat (component religiós), i deixa la frase més famosa del diàleg *"Vigileu el cel! A tot arreu! Continueu vigilant el cel!"*. Fonamentalment volien deixar clar, la importància dels Estats Units en la defensa del món lliure, i la advertència d'una possible invasió en qualsevol moment, tant externa com interna, en forma d'idees revolucionaries a terra americana.

3.3 Correo diplomático

Títol original: Diplomatic Courier

Any: 1952

Direcció: Henry Hathaway

Guió: Liam O'Brien, Casey Robinson (Novel·la: Peter Cheyney)

Música: Sol Kaplan

Fotografia: Lucien Ballard

Intèrprets: Tyrone Power, Patricia Neal, Stephen McNally, Hildegard Knef, Karl Malden, James Millican, Stefan Schnabel, Herbert Berghof, Arthur Blake, Helene Stanley, Charles Bronson, Lee Marvin

Productor: 20th Century Fox

En la següent pel·lícula Mike Kells és enviat pel Departament d'Estat a Salzburg on ha de rebre de part de Carew un document important sobre els plans de Iosif Stalin d'envair Europa. Just abans de rebre'ls Carew es llençat a les vies del tren. Aleshores comença una cursa amb els soviètics per veure qui aconsegueix els documents abans.

Es tracta d'una pel·lícula d'espies, el segon tipus de gènere més habitual durant els anys cinquanta juntament amb les de ciència-ficció. Originàriament la història havia d'estar basada en el context de la Segona Guerra Mundial, però el moment fa que s'acabi canviant l'enemic nazi pel soviètic. L'acció té lloc a Trieste, frontera entre Itàlia i Iugoslàvia, ubicació que ens permet veure de primera mà les tensions entre els blocs en aquest indret durant la Guerra Freda.

La pel·lícula no desenvolupa els estereotips de manera molt elaborada, el plantejament es senzill, els nord-americans se'ls presenta com els bons i als soviètics com a dolents. I per assolir els seus objectius es valen d'assassinats i de mentides. També es fomenta la idea que molts soviètics volien desertar i fugir del terror que vivien, l'agent doble Janine és utilitzada al film per presentar uns suposats anhels de llibertat que trobaria a Amèrica. D'altra banda els Estats Units, encapçalant les forces occidentals vetllen pel bon funcionament i la protecció dels països del món lliure. Així mateix es presenta la necessitat d'intervenció dels nord-americans en una zona amb gran inestabilitat on la seva presència es fa necessària per contenir l'enemic pel possible risc d'una invasió. La utilització del context geogràfic de la pel·lícula no és en va, serveix per alimentar el fantasma de la possible intenció de Moscou d'envair Iugoslàvia. S'aprofiten per tant les tensions existents entre els règims de la URSS i Iugoslàvia des dels temps de Stalin, per introduir la ombra de la sospita sobre les intencions de la Unió Soviètica. De fet els papers entorn dels quals tot gira durant la pel·lícula en realitat amagaven això, la intenció d'envair el país balcànic.

3.4 La ley del silencio

Títol original: On the Waterfront

Any: 1954

Direcció: Elia Kazan

Guió: Budd Schulberg

Música: Leonard Bernstein

Fotografia: Boris Kaufman

Intèrprets: Marlon Brando, Eva Marie Saint, Karl Malden, Lee J. Cobb, Pat Henning, James Westerfield, Rod Steiger, Leif Erickson, John Heldabrand, John Hamilton, Martin Balsam, Rudy Bond

Productor: Columbia Pictures

Pel que fa a aquesta pel·lícula, la trama gira al voltat de Terry Malloy, estibador que s'enamora de l'Eddie Doyle, germana d'un noi que ha estat assassinat per la màfia que controla el sindicat del port. El protagonista s'empenedeix d'haver encobert el crim i decideix denunciar-ho davant les autoritats ajudat per un mossèn.

Aquesta pel·lícula és important perquè serveix per entendre millor al seu director, que va ser clau en els anys de la caça de bruixes, Elia Kazan. Fonamentalment va realitzar aquest film per exposar les seves raons per haver denunciat l'abril de 1952 antics companys de partit i de professió davant el comitè d'investigació. Es tracta doncs d'una pel·lícula amb un caire biogràfic, ja que el productor Sam Spiegel també va declarar davant del comitè. Així doncs el protagonista de la història estaria basat en la pròpia experiència del director, traslladant els fets del port de Nova York al món de la interpretació. Tanmateix trobem la seva justificació i argumentació dels fets que es van produir a la vida real durant el llargmetratge. Es tracta d'una pel·lícula clau dels anys més foscos del Maccarthisme, perquè s'explica des de l'òptica d'algunes persones que en formaven part i la justificaven. Parlem doncs d'un tipus de relat amb l'objectiu clar de defensar l'actuació d'aquells anys i d'exculpar-se de les crítiques que van rebre els delators.

La representació del propi comitè a la pel·lícula es tracta d'una manera intencionadament benèvola i poc creïble, ja que sempre es parla de garanties constitucionals, així com la descripció dels mètodes dels estibadors (entesos com els companys de teatre de Kazan) com a corruptes o gàngsters. Tampoc apareix en cap moment cap coacció ni represàlies del comitè per testificar. El paper del mossèn com a gran veu autoritzada i de saviesa, per animar a declarar també és significatiu.

Globalment, va ser una de les pel·lícules que millor descriu el període i les intencions més ocultes del seu director.

3.5 ¡Que vienen los rusos!

Títol original: The Russians are Coming

Any: 1966

Direcció: Norman Jewison

Guió: William Rose (Novel·la: Nathaniel Benchley)

Música: Johnny Mandel

Fotografia: Joseph F. Biroc

Intèrprets: Alan Arkin, Eva Marie Saint, Paul Ford, Brian Keith, Carl Reiner, Jonathan Winters, Theodore Bikel, Tessie O'Shea, John Phillip Law

Productor: The Mirisch Corporation

La darrera pel·lícula escollida explica les peripècies que tenen lloc a una petita illa fictícia de Massachussets quan un submarí rus, queda atrapat per culpa de la estupidesa del seu capità. Per solucionar la situació, el tinent Rozanov i un grup de la tripulació intenten buscar ajuda per remolcar-se. Un cop els veïns de la illa els veuen arribar, la histèria col·lectiva acaba per fer embogir els ciutadans, fent-los creure que està tenint lloc una invasió soviètica.

Aquest film marca un canvi de tendència en el cinema de propaganda americà, després de dues dècades de cinema amb un to altament agressiu, incendiari fins i tot. En aquest moment es comença a humanitzar l'enemic. Oblidant els antics estereotips, on es presentava als soviètics com a gent sense escrúpols, ni cap rastre de bona voluntat, sense emocions o fins i tot presentant-los com alienígenes a la ciència-ficció. Ara passaven a ser gent de carn i ossos, amb la seva pròpia ineptitud, les seves pors i desitjos.

Per fer-ho, fa ús de la sàtira. Fet que serveix per permetre's la llicència de riure de la pròpia situació del conflicte, i fins i tot de la percepció que es té de l'altre i d'un mateix. El context de distensió també ajuda a realitzar aquest tipus de rodatges. Així doncs per mitjà de l'humor es deixen entreveure diversos missatges molt interessants. Com per exemple la gran importància donada a les persones, al cap i a la fi persones a tot arreu sota qualsevol ideologia, com a eix vertebrador de la història desenvolupada, o la lectura sense tants catastrofismes en contraposició al que s'havia fet anteriorment amb avisos constants sobre el perill nuclear i un enfrontament gairebé inevitable. Sense oblidar la gran al·lusió que es fa als efectes que ha produït tanta propaganda anticomunista amb el pas del temps sobre la població, com es pot veure en les reaccions absolutament desmesurades dels veïns, o en la mateixa extensió del que en realitat era una falsa alarma, donant lloc a una crisi encara major. Una crítica evident doncs contra els efectes d'aquesta propaganda, que havia donat lloc a una societat amb una clara manca de racionalitat i sentit crític.

4. Conclusions

En el moment inicial de la realització d'aquest treball, partíem amb la finalitat d'aconseguir comprovar com mitjançant les relacions existents entre l'art i la política, el conflicte de la Guerra Freda es va veure influït pel cinema en tant que eina ideològica. Per a poder construir un conjunt d'idees en el subconscient de la població, mitjançant la teoria de la imatge (cinema), i fent servir el clàssic "soft power" (cultural) per fer hegemònic un estil de vida des de l'etapa més primària de formació dels individus (socialització primària i també secundària).

Per fer-ho possible, ens hem aturat a veure el desenvolupament del conflicte de manera breu des del seu inici. Hem vist com el context va acabar per afectar totes les facetes de la vida quotidiana, entre elles el setè art. En un intent d'utilització del cinema com a eina propagandística per part del poder polític. Tot plegat, acotat en un període de temps concret des de 1948 fins a 1968. Dins de l'enfrontament de la Guerra Freda entre les dues superpotències que va tenir lloc en aquests anys, la indústria cinematogràfica dels Estats Units també es va veure afectada pel conflicte bipolar. Fet que va condicionar el tipus de cinema produït per Hollywood en aquells anys.

Per tant partint de les suposicions inicials esmentades al marc teòric, i mitjançant la hipòtesi de treball sota la que es fonamenta la raó de ser del treball, això ens ha dut a diverses conclusions:

Un cop analitzades les pel·lícules podem afirmar que, es va decidir optar a quatre de les cinc pel·lícules, exceptuant "*¡Que vienen los rusos!*" (per humanitzar els russos al fer-la en color), per fer-les en blanc i negre enfront d'una tendència creixent aleshores com era el color (Technicolor). Això es deu principalment al desig de crear la sensació de dramatisme en el públic. Sent especialment destacat aquest fet, en la que correspon al gènere per antonomàsia de l'efecte dramàtic que parlàvem (noir) "*I was a communist for the FBI*".

També es va fer una defensa del paper de la persona que delatava a aquells relacionats amb el comunisme durant l'etapa, especialment destaca el film com a coartada de Elia Kazan, on es fa una defensa aferrissada d'aquest comportament. De la mateixa manera es defensa el paper d'un informador o infiltrat a la pel·lícula basada en la vida de Matt Cvetic. Naturalment es justificaven tota mena d'accions d'espies a "*Correo Diplomático*" per un bé major com era acabar amb el comunisme.

Tanmateix l'ús dels símbols es torna imprescindible per entendre el missatge a transmetre. La importància d'associar comunisme amb pràctiques mafioses, o amb la carència de sentiments o també amb la representació d'una entitat desconeguda altament hostil com a "*El enigma de otro mundo*" dins la ciència-ficció. Per suposat en algunes de les escenes el paper de la religió

guanya importància com el factor que fa que tot mantingui sentit, com a la pel·lícula de Kazan on el mossèn té un paper important a l'hora d'acompanyar el protagonista pel dur tràngol de la delació dels seus companys. La metàfora de la llibertat també planeja sobre l'inconscient col·lectiu, sobre si aquesta es trobava en perill o a que estava associada en un sentit positiu (delació, interrogatoris del HUAC). La música destaca en la forma en que pretén donar presència al dramatisme de les històries que expliquen.

Fins i tot a la darrera pel·lícula escollida, que marca un canvi de to en el cicle de cinema anticomunista d'aquelles dècades, observem que tot i l'humor que regeix el film, la histèria acumulada aquells anys de manipulació massiva no és negada.

Tot i els esforços per part dels Estats Units per realitzar un cinema de propaganda exitós, bona part d'aquest cinema dels anys cinquanta no té gaire èxit. Les causes que fan que no triomfin títols com els analitzats amb anterioritat són diverses. Després de l'afany dedicat a aconseguir plantar cara en el cinema entre moltes altres arts als soviètics, destaca que la majoria dels films de l'època no funcionaven a les taquilles. No van tenir gaire reconeixement de part del públic, ni eren decisives per arribar a convèncer de la superioritat del règim occidental. Eren pel·lícules, en gran mesura massa simples, molt directes, amb uns missatges propagandístics obvis. Fins i tot tan evidents en els seus plantejaments, i de tan baixa qualitat que en molts casos només eren pel·lícules destinades a adolescents en gran mesura. Conseqüentment la manca de sofisticació dels arguments d'una banda, sumada a l'arribada del fenomen de la televisió a les llars dels Estats Units, van dificultar l'èxit d'aquestes pel·lícules.

Per assolir un veritable triomf dels valors del bloc capitalista van haver de posar en marxa alguns canvis en aquest cinema de guerra psicològica. Posant com a punt més important que en primer lloc fossin pel·lícules d'un èxit i reconeixement aclaparador, i en segon lloc que fossin molt més subtils en el seu missatge a transmetre.

La lliçó extreta per part de la indústria del cinema nord-americà i del poder polític va ser notable. L'aposta passava per crear un cinema molt més sibil·lí, que tot d'una propugnés els valors més clàssics de la nació que són (valors religiosos), i a més defensés el seu estil de vida (american way of life) dins de les pel·lícules. Aquí trobem grans produccions de cinema bíblic com *"Los diez mandamientos"*, *"Ben-Hur"*, *"La túnica sagrada"*. Aquest fet, va obrir camí pel que acabarien sent els grans èxits de Hollywood en el futur, la suma del binomi entre pel·lícules comercials i american way of life.

En definitiva, el que demostren aquestes cinc pel·lícules, és que la percepció dels ciutadans arreu del món va estar en certa mesura influenciada per les creacions cinematogràfiques dels Estats Units. Creacions que introduirien especialment valors relacionats amb el bloc representat per aquest país durant la Guerra Freda. Valors que precisament van tenir més impacte sobre l'inconscient col·lectiu quan eren més subtils i no sota missatges tan propagandístics. I que van anar socialitzant noves generacions d'individus d'arreu, introduint els mites desitjats des de la indústria cinematogràfica americana. En resum, si recollim la pregunta d'investigació plantejada inicialment, no podem afirmar que el cinema fos decisiu per resoldre el conflicte de la Guerra Freda. Però si podem entendre la importància que va tenir la cultura i especialment el cinema dins d'aquesta per condicionar les creences de la població, en un moment on el que es jugava era el mode de vida que havia de ser dominant en el món.

Bibliografía

- ALTHUSSER, Louis. Ideología y aparatos ideológicos de Estado. 1987.
- ARESTÉ, José María. Cine: La guerra fría caldea las películas. 2015.
- BARANDIARÁN, Javier Avilés. *Interpretación de la historia del mundo contemporáneo en la obra cinematográfica de Steven Spielberg*. 2016. Tesis Doctoral. Universidad Rey Juan Carlos.
- BARRIOS, Isabel Matilde. *La representación fílmica de la "Caza de brujas" y sus consecuencias en Hollywood*. 2007. Tesis Doctoral. Universidad de Salamanca.
- BARTHES, Roland. Lo obvio, lo obtuso, imagines, gestos, voces. 1992.
- BARTHES, Roland. *Mitologías*. Siglo xxi, 1999.
- BEN, Julia María Labrador. Cine e identidades virtuales. *Arbor*, 2006, vol. 182, no 722, p. 883-892.
- BIRD, Robert. *Andrei Tarkovsky: elements of cinema*. Reaktion Books, 2008.
- CABEZA GUTÉS, Elisabet. Indis, cowboys i mestresses de casa construcció i deconstrucció d'arquetips del somni americà al western i melodrama de Hollywood dels anys 50. 2015.
- CÁLAD, Carlos A. Arango. Hacia una psicología de la convivencia. *Revista Colombiana de Psicología*, 2001, no 10, p. 79-89.
- CAMARERO, Gloriaed. *La mirada que habla: cine e ideologías*. 2002.
- CASTRO, Antonio. Elia Kazan y la Caza de Brujas. *Dirigido por...: Revista de cine*, 1999, no 278, p. 76-82.
- CHRISTIE, Ian; TAYLOR, Richard. *The film factory: Russian and Soviet cinema in documents 1896-1939*. Routledge, 2012.
- COLÓN, Pedro Sangro. El cine en el diván: teoría fílmica y psicoanálisis. *Revista de Medicina y Cine*, 2008, vol. 4, no 1, p. 4-11.

- COLÓN, Pedro Sangro; FLORIANO, Miguel Ángel Huerta. Cine y psicoanálisis: la fábrica de sueños. *Revista de Medicina y Cine*, 2008, vol. 4, no 1, p. 2-3.
- COMA, Javier. Caza de brujas: films antisoviéticos al comenzar la guerra fría. *Dirigido por...: Revista de cine*, 2007, no 370, p. 58-65.
- CRESCO JUSDADO, Alejandro. El cine y la industria de Hollywood durante la Guerra Fría 1946-1969. 2009.
- DEL MOLINO GARCÍA, Ricardo. El Discurso Del Miedo Apocalíptico Y Sus Representaciones Cinematográficas Durante La Guerra Fría (The Apocalyptic Fear Speech and Film Representations During the Cold War). *Comunicación y Ciudadanía*, 2013, no 6.
- EHRENZWEIG, Anton. *El orden oculto del arte*. Labor,, 1973.
- EHRENZWEIG, Anton; I RAMIÓ, Joaquim Romaguera. *Psicoanálisis de la percepción artística*. Gustavo Gili, 1976.
- EZQUERRA, Víctor Junco. Guerra Fría en Hollywood: construcciones de identidad y alteridad en el ciclo de cine anticomunista, 1948-1952. *Revista canaria de estudios ingleses*, 2004, no 49, p. 215-232.
- FERRERUELA, Fernando Sanz. Las huellas del cine negro en el ciclo religioso y anticomunista de Aspa Films (1950-1955). En *El género eterno: estudios sobre novela y cine negro*. Andavira, 2015. p. 463-472.
- FILMOTECA GENERALITAT VALENCIANA. *El Cine soviético de todos los tiempos, 1924-1986*. Filmoteca Generalitat Valenciana, 1988.
- FONTANA, Josep. La nova historiografia de la guerra freda. *Segle XX: revista catalana d'història*, 2009, no 2, p. 107-119.
- FONTANA, Josep. Por el bien del imperio: una historia del mundo desde 1945. Barcelona: Pasado & Presente, 2013.

GIBSON, James J. La percepción del mundo visual. Infinito, Buenos Aires, 1974.

GONZÁLEZ-TREVIJANO, Pedro. La caza de brujas: el fracaso de la primera y quinta enmiendas: el fracaso de la primera y quinta enmiendas. *Nickel Odeon: revista trimestral de cine*, 2001, no 22, p. 138-143.

HEVIA, Leoncio González. El cine sobre la " Guerra Fría" en el siglo XXI: una aproximación ontológica pluralista. *La balsa de piedra: revista de teoría y geoestrategia iberoamericana y mediterránea*, 2013, no 5, p. 5.

IMBERT, Gérard. Violencia y representación. De la crisis del valor al valor de la crisis en el cine actual. *Semiósfera*, 1997, no 6/7.

JIMÉNEZ, Francisco J. Rodríguez. Controversias de la Guerra Fría cultural. Una reflexión desde los American Studies, 1945-1975/Controversies of the Cultural Cold War. A reflection on the American Studies, 1945-1975. *Revista Complutense de Historia de América*, 2010, vol. 36, p. 79.

JUNG, Carl Gustav. *El hombre y sus símbolos*. Paidós, 2006.

LASCH, Christopher. The cultural Cold War: A short history of the Congress for Cultural Freedom. *Towards a new past: Dissenting essays in American history*, 1968, p. 322-59.

LÓPEZ, José Vidal Pelaz. Cae el telón. El cine norteamericano en los inicios de la Guerra Fría (1945-1954). *Historia Actual Online*, 2008, no 15, p. 125-136.

LOZANO, Álvaro. *La guerra fría*. Melusina, 2007.

NAVARRO, Antonio José. *Choque de titanes: 50 películas fundamentales sobre la Guerra Fría*. Editorial UOC, 2018.

PARDO, Alejandro. El cine como medio de comunicación social y la responsabilidad social del cineasta. 2001.

- PETRIE, Graham; DWYER, Ruth (ed.). *Before the Wall came down: Soviet and East European filmmakers working in the West*. University Press of America, 1990.
- PLAJOV, Andrei. *El cine soviético de todos los tiempos*. Agencia de prensa Nóvosti, Moscú, 1988.
- RAMONET, Ignacio; REAL, Isora Acosta. *Propagandas silenciosas: masas, televisión, cine*. Instituto Cubano del Libro, 2001.
- RILEY, John. El cine soviético: Entre el arte y la propaganda. En *La caballería roja: creación y poder en la Rusia soviética de 1917 a 1945:[exposición] 07.10. 2011-15.012012*. La casa encendida, 2011. p. 512-527.
- RUEDA, Fernando Martínez. *Materiales para la historia del mundo actual I*. Ediciones AKAL, 2006.
- SAUNDERS, Frances Stonor. *La CIA y la guerra fría cultural*. Debate, 2013.
- SBARDELLATI, John. *J. Edgar Hoover Goes to the Movies: The FBI and the Origins of Hollywood's Cold War*. Cornell University Press, 2012.
- SCHINITZER, Luda. El cine soviético visto por sus creadores. 1975.
- SCHNITZER, Luda; MARTIN, Marcel; SCHNITZER, Jean. *Cine y revolucion:(el cine soviético por los que lo hicieron)*. Ed. de la Flor, 1974.
- SEGURA, Eugenio Gómez. Quo vadis? Una pieza más en el puzzle de la Guerra Fría. *Revista Latente: Revista de Historia y Estética del Audiovisual*, 2005, no 3, p. 91-100.
- SLATER, Thomas J. *Handbook of Soviet and East European films and filmmakers*. Greenwood Pub Group, 1992.
- SUKOVATAYA, Viktoria A. Spy and Counterspy as a “Cultural Hero” in the Soviet Cinema of the Cold War. *Diacronie. Studi di Storia Contemporanea*, 2017, no 30, 2.
- VELYKODNA, Olena. *Vánitas del siglo xx. Andrey tarkovskiy frente a la tradición estética de su país y los desafíos de la guerra fría*. 2018. Tesis Doctoral. Universitat Pompeu Fabra.

VILLAFÁÑE, Justo. *Introducción a la teoría de la imagen*. Pirámide, 1992.

VILLALOBOS-RUMINOTT, Sergio. Cine, arte y política a pesar del golpe. *Revista de Estudios Hispánicos*, 2017, vol. 51, no 3, p. 693-700.

Cinematografía

Amanecer rojo, John Milius

Apocalypse now, Francis Ford Coppola

Berlín Occidente, Billy Wilder

Buenas noches y buena suerte, George Clooney

Con la muerte en los talones, Alfred Hitchcock

Correo diplomático, Henry Hathaway

Cortina rasgada, Alfred Hitchcock

Daniel, Sidney Lumet

Desde Rusia con amor, Terence Young

El crisol, Nicholas Hytner

El Danubio rojo, George Sidney

El día después, Nicholas Meyer

El enigma de otro mundo, Christian Nyby, Howard Hawks

El espía que surgió del frío, Martin Ritt

El hombre que mató a Liberty Valance, John Ford

El mensajero del miedo, John Frankenheimer

El premio, Mark Robson

El tercer hombre, Carol Reed

Elegidos para la gloria, Philip Kaufman

Espartaco, Stanley Kubrick

Estado de alarma, James B. Harris

Fugitivos del terror rojo, Elia Kazan

Funeral en Berlín, Guy Hamilton

Indiana Jones y el reino de la calavera de cristal, Steven Spielberg

Invasión USA, Joseph Zito

Johnny cogió su fusil, Dalton Trumbo

La caza del octubre rojo, John Mctiernan

La chaqueta metálica, Stanley Kubrick

La gran amenaza, Gordon Douglas

La guerra de los mundos, Byron Haskin

La hora final, Stanley Kramer

La invasión de los ladrones de cuerpos, Don Siegel

La ley del silencio, Elia Kazan

La oreja, Karel Kachyna

Las sandalias del pescador, Michael Anderson

Los intimidadores, Jacques Tourneur

Manos peligrosas, Samuel Fuller

My son John, Leo McCarey

Ninotchka, Ernst Lubitsch

Noches de sol, Taylor Hackford

Patton, Franklin. Schaffner

Punto límite, Sidney Lumet

¡Que vienen los rusos! Norman Jewison

Quo Vadis, Mervyn Leroy

Rambo III, Peter McDonald

Rambo: Acorralado Parte II, George Pan Cosmatos

Rocky IV, Sylvester Stallone

Satán nunca duerme, Leo McCarey

Scorpio, Michael Winner

Se interpone un hombre, Carol Reed

Siete días de mayo, John Frankenheimer

¿Teléfono rojo, volamos hacia Moscú, Stanley Kubrick

Topaz, Alfred Hitchcock

Trece días, Roger Donaldson

Túnel 28, Robert Siodmak

Ultimátum a la Tierra, Robert Wise

Uno, dos, tres. Billy Wilder