



Universidad de Valladolid

Facultad de Filosofía y Letras

Grado en Periodismo

Arte y propaganda en el siglo XX: la producción cultural estadounidense durante la Guerra Fría

Javier Martínez Prada

Tutora: Mercedes Miguel Borrás

Departamento de Historia Moderna, Contemporánea y de América y Periodismo

Curso: 2021-2022

A mi abuela, por todas las veces que le ha pedido a la Virgen que sacara la carrera,
a mi padre, a mi madre, a Andrea y a mi familia por haber trabajado y haberme apoyado tanto,
y a mis amigos por haber sido un hogar todos estos años que he estado lejos de casa.

ÍNDICE

1.	INTRODUCCIÓN	7
1.1	Justificación	7
1.2	Fuentes	9
1.3	Objetivos	9
1.4	Preguntas e Hipótesis	9
1.5	Metodología	9
2.	CONTEXTO HISTÓRICO	12
2.1	Inicio de la Guerra Fría, la Guerra Civil Griega y el Plan Marshall (1945-1948).....	13
2.2	La Primera Guerra Fría (1948-1962).....	14
2.3	La Coexistencia Pacífica (1962-1973).....	15
2.4	Segunda Guerra Fría (1973- 1991).....	16
2.5	Dimensiones, particularidades y hechos de la Guerra Fría	18
3.	EL CONTEXTO ARTÍSTICO DURANTE LA GUERRA «DE PARÍS A NUEVA YORK»	20
3.1	Peggy Guggenheim, «la gallina de los huevos de oro»	22
4.	INSTRUMENTALIZACIÓN PROPAGANDÍSTICA DEL ARTE DURANTE LA GUERRA FRÍA	23
5.	LA CIA EN LA «GUERRA FRÍA CULTURAL»	26
5.1	«Garabatos Yanquis», el expresionismo abstracto y Jackson Pollock	28
5.1.1	<i>Number 1 (Número 1)</i> , Jackson Pollock (1949)	31
5.1.2	<i>Interchange (Intercambio)</i> , Willem De Kooning (1955)	33
5.2	Se cierra «el telón de acero», el caso de Hollywood	35
5.2.1	<i>The Russians are Coming, the Russians are Coming (¡Que vienen los rusos!)</i>	39
5.2.2	<i>Big Jim McLain (El gran Jim McLain)</i>	41
6	CONCLUSIONES	43
7	BIBLIOGRAFÍA	46
8	ÍNDICE DE IMÁGENES.....	48

ARTE Y PROPAGANDA EN EL SIGLO XX: LA PRODUCCIÓN CULTURAL ESTADOUNIDENSE DURANTE LA GUERRA FRÍA

AUTOR

Javier Martínez Prada

TUTORA

Mercedes Miguel Borrás

RESUMEN

El objeto de estudio de este Trabajo de Fin de Grado es establecer una comparación entre la propaganda de «alta cultura» (arte plástico) y la propaganda de «baja cultura» (arte audiovisual) durante la Guerra Fría en los EEUU, cuando se planteó esta estrategia comunicativa con el fin de alcanzar a todos los estratos de la sociedad independientemente de su nivel socioeconómico y/o cultural.

Desde el caso estadounidense pretendo aportar una investigación en la que se evidencie como ambas cosmovisiones compartían aspectos y objetivos comunes; estaban condicionadas por la propaganda, utilizando ambas expresiones culturales como herramientas adaptables en función del contexto.

Además de evidenciar y romper la idea de arte libre que abanderaba la concepción de la creación en los países capitalistas encabezados por estados unidos, pero que a la hora de la verdad se utilizaba la expresión artística como un peón más en la Guerra Fría.

PALABRAS CLAVE

Arte, propaganda, Guerra Fría, CIA, Expresionismo abstracto, cine, Hollywood.

ART AND PROPAGANDA IN THE 20TH CENTURY: AMERICAN CULTURAL PRODUCTION DURING THE COLD WAR

ABSTRACT

The aim of the study of this Final Degree Project is to establish a comparison between "high culture" propaganda (visual art) and "low culture" propaganda (audiovisual art) during the Cold

War in the USA, when this communicative strategy was proposed with the aim of reaching all strata of society regardless of their socio-economic and/or cultural level.

I intend to provide an investigation in which it becomes evident how both worldviews shared common aspects and common objectives, and were conditioned by propaganda, showing how the competition in some way encouraged art, used it as it pleased and adapted it to its context.

As well as evidencing and breaking the idea of free art that was the standard bearer of the conception of creation in the capitalist countries headed by the United States, but that when it came down to it, artistic expression was used as just another pawn in the Cold War.

KEYWORDS

Art, propaganda, Cold War, CIA, abstract expressionism, cinema, Hollywood.

1. INTRODUCCIÓN

1.1 Justificación

Comprender el cine y el arte plástico como fenómenos comunicativos es el primer paso para entender la estrecha vinculación con el poder político y económico, que han utilizado, utilizan y utilizarán estos como elementos propagandísticos para lograr unos fines propios.

Planteando una breve aproximación histórica, todas las sociedades humanas han usado de alguna forma o de otra la propaganda como herramienta, el valor de las imágenes (enmarcando el arte plástico dentro de esto) ha sido necesario para ilustrar y condicionar; aún más teniendo en cuenta que prácticamente toda la población no era capaz de leer ni escribir. Por lo que toma aún más relevancia debido a ser el único canal de información que es un lenguaje universal, es decir, que cualquier receptor es capaz de descodificar un mensaje independientemente de su procedencia o idioma.

Un buen reflejo del uso de las imágenes y el arte como arma de control en sociedades analfabetas es el ejemplo del barroco, mediante el cual la Iglesia Católica y los gobiernos absolutistas, lo utilizaron como herramienta de control del pueblo llano. Los gobernantes absolutistas plantean una sociedad vertical, en la que el pueblo debe subordinarse a su poder.

La legitimación de poder de los dirigentes se dio en colaboración con la iglesia que junto al absolutismo atravesaban un momento de profunda crisis por la Reforma protestante, es así como el arte barroco surge como una especie de campaña de marketing político para salvar a ambos. Para ello la inquisición pasó a juzgar a los artistas e indicarles cómo deberían ser las representaciones de arte religioso, planteando un arte humanizado donde se reflejara el dolor y los pecados para conseguir generar cercanía y empatía con sus receptores, una cercanía desde la culpa y el punitivismo para tratar de convencer de que los humanos pecaban y eran imperfectos, pero todo era perdonable a los ojos de dios; estas imágenes se ubicaron en las iglesias (puntos neurálgicos en el momento), mediante cuadros y frescos o por la propia estructura de la construcción, haciendo que los fieles interiorizaran el mensaje. (Casiopea, 2010, párr. 1-30).

Este hecho es un ejemplo y reflejo de la apropiación por parte de las élites de la expresión cultural, de la concepción de creación artística, y hasta de la definición del propio artista. Este planteamiento no empezó a cambiar hasta finales del siglo XVII, cuando algunos artistas como Jacques Louis David comenzaron a plantear la creación por convicción propia, definiendo sus criterios estéticos y políticos. (Clark, 2000, p. 10)

Otras figuras más cercanas como la de Francisco de Goya, reflejan la ambigüedad que hubo durante el romanticismo, en el caso del pintor tuvo una división entre su labor como pintor del Rey y una mentalidad transgresora que lo llevó a desarrollar una obra propia crítica con la situación política y social. (Clark, 2000)

De esta forma aparece una visión del artista plástico como sujeto ajeno, es decir, que su producción es propia y desligada de las tradicionales élites de poder; la creación pasaba a tener independencia ideológica. Sin embargo, esta influencia y corrupción nunca se fue, de alguna forma solo se ocultó. El valor de las artes seguía siendo el mismo, e incluso más si la imagen que ibas a consumir la considerabas como una producción libre y sin sesgos ideológicos. Estas influencias también participaron en la desvirtuación de la concepción de la obra, que comenzó con una imagen representada y un discurso similar a lo que se veía, pero dio lugar a piezas que estaban vacías y no podían comprenderse sin un discurso, componiendo obras en las que la acción propagandística no es inherente a la imagen sino al discurso.

El caso del cine es distinto por su novedad en comparación con el arte plástico, pero similar en intenciones. Desde principios del siglo XX el cine ha sido uno de los mayores medios de comunicación, a pesar de las intenciones periodísticas que tuvieron las primeras grabaciones fue rápido el control sobre este; cuando los gobiernos más importantes de la época como la Alemania Nazi o la URSS, lo concibieron como un instrumento de persuasión mucho más eficaz que la pintura y con mucho más alcance. (Clark 2000, p. 14) En la URSS fue Eisenstein uno de los principales promotores del cine como herramienta propagandística. Pero el mayor reflejo de esta corriente de cine será Goebbels y Leni Riefenstahl en la Alemania Nazi. (Rodríguez, 2016, pp. 9).

En el siglo XX la situación del arte y de la propaganda tomaron formas nunca vistas, por un lado debido a la globalización y la celebración de acontecimientos internacionales como las Exposiciones Universales; en las que los artistas podían dar a conocer a todo el mundo sus obras, pero convirtiéndose en creadores de la imagen pública del gobierno que les enviase. Por otro lado el desarrollo de conflictos bélicos como las guerras mundiales, o la Guerra Fría convertirán la propaganda en un asunto de interés nacional. (Bellido, 2018, p.5).

Autores como Domenach afirman que «la propaganda es polimórfica y usa recursos casi infinitos» (Domenach 1979, como se citó en Pizarroso, 1999, p. 19). Esa visión obliga a una forma de estudio multidisciplinar de la propaganda; siendo uno de estos campos el arte (Pizarrosos, 1999). Bajo este pretexto la propaganda artística debe enmarcarse dentro de la historia de la comunicación social, siendo esta un reflejo más de las particularidades sociales, políticas, económicas y culturales de un momento histórico.

La investigación pretende abordar uno de los mayores hechos de la historia de la propaganda y de la historia del arte. Mostrando desde el caso de los Estados Unidos como el enfrentamiento con la Unión Soviética logró transformar y controlar las políticas comunicativas y culturales, convirtiendo cualquier tipo de forma de producción en un fenómeno que algunos autores han retratado como «guerra fría cultural». En el que la CIA controló y prácticamente dirigió la industria cultural estadounidense como arma para derrotar al comunismo.

1.2 Fuentes

Para llevar a cabo la investigación he utilizado diversas fuentes combinando las primarias y las secundarias, con estas últimas en mayor medida. Y destacando la utilización de elementos como el libro *Arte y propaganda en el siglo XX* de Toby Clark, el libro *La CIA y la guerra fría cultural* de Frances Stonor, y el uso de trabajos académicos como la Tesis *El Cine y la industria de Hollywood durante la guerra fría* de Alejandro Crespo, entre otros.

1.3 Objetivos

Realizar una investigación sobre las características y el contexto en el que se desarrolló el arte estadounidense durante la Guerra Fría.

Objetivos específicos:

- Exponer la relación entre la CIA y las altas esferas culturales estadounidenses.
- Desmontar el mito de la libre expresión en los países capitalistas y mostrar el entramado de relaciones corruptas que sucedían.

1.4 Preguntas e Hipótesis

Preguntas:

- ¿Cuáles eran las diferencias entre la propaganda de «alta cultura» y la propaganda de «baja cultura»?
- ¿Cuál fue el contexto que convirtió a Nueva York en capital del arte y que agentes intervinieron?

Hipótesis:

- Durante la Guerra Fría Estados Unidos utilizó el arte como instrumentación propagandística.
- El supuesto «arte libre» de los Estados Unidos estaba controlado por las altas esferas políticas como arma de propaganda social anticomunista.

1.5 Metodología

La metodología usada para este trabajo se ha basado en un diseño de investigación de estudio de un caso concreto, planteando un análisis de dos fenómenos comunicativos propagandísticos (cine y arte plástico). Para poderlo llevar a cabo he planteado una investigación cualitativa junto a un análisis de contenidos. Krippendorff (1982) plantea el análisis de contenido como una «técnica de investigación para hacer inferencias válidas y confiables de datos con respecto a su contexto». Sin embargo, más allá de

planteamientos teóricos, es una metodología útil para analizar procesos comunicativos en contextos variables y multidisciplinarios; desde estudios del discurso para conocer la personalidad de un individuo, a la investigación de las intenciones propagandísticas de una campaña, como en el caso de este trabajo.

Para ello se realizará un análisis de la producción cultural estadounidense durante la Guerra Fría, centrando la investigación en el cine y el arte plástico; por su relevancia comunicativa al tener una doble intención, la mera obra, y su intención propagandística.

De acuerdo con Pineda la propaganda es «un fenómeno comunicativo cuyo objetivo particular es la influencia sobre la cultura. Con ese fin, suele emplear para la difusión ideológica medios y formatos de comunicación que no son considerados a priori como habituales para la acción propagandística» (Pineda, 2009, p.2). Esta definición es una buena aproximación al planteamiento teórico de la investigación, pues plantea la relación directa entre la propaganda y sus injerencias en la cultura. Para esta investigación seguiré las pautas planteadas por Fernández (2002), con el fin de justificar la utilidad del análisis de contenido en este estudio:

La importancia, variedad y naturaleza de los documentos (p.35): para el desarrollo del trabajo ha sido muy relevante el origen de la información, así como la importancia académica de los autores. La mayor parte de las fuentes son obras de carácter científico, libros, trabajos y artículos que me han servido para ilustrar las partes de la investigación, teniendo un carácter multidisciplinar, siendo estos de campos como la historia, la comunicación o el arte, entre otros.

La variedad de análisis de los documentos (p.36): las fuentes usadas han servido como referencia para el análisis desde cinco prismas, como plantea Fernández (2002).

- En sus relaciones externas: para identificar el contexto histórico, geográfico, político, militar, económico, social, cultural, ético, moral, legal, laboral, científico, tecnológico, ambiental, etc., del momento de su aparición.
- En sus dimensiones psicológicas: para conocer la personalidad, actitudes, opiniones, etc., de su autor.
- En sus características internas: para conocer los valores en que se basa, los principios que apoya, los mensajes que pretende transmitir.
- En sus alcances sociológicos: para caracterizar a los posibles receptores, individuales, grupales o institucionales.
- En sus sentidos ideológicos: para identificar los posibles significados que le pueden atribuir al mensaje que pretende transmitir, etc.

El trabajo utiliza todos estos elementos de forma individual o conjunta para ilustrar la investigación.

Propósitos, usos y características del análisis de contenidos (p.37): De acuerdo con la definición de Fernández (2002) el principal objetivo del análisis es identificar ciertos elementos de los documentos escritos; bajo este contexto el uso del análisis de

contenido es variado, dependiendo de las necesidades e intenciones del investigador. Y siendo útil para aspectos como medir la claridad comunicativa, describir tendencias y desvelar semejanzas en el contenido comunicativo, analizar el contenido de las comunicaciones y compararlo, entre otros.

De esta forma según Fernández (2002) se plantea una investigación con unas características favorables al desarrollo de esta, como la objetividad por contar con unos procedimientos definidos, sistematicidad por el uso del mismo método para la investigación, ser susceptible de cuantificación por poder expresar los resultados en indicadores, y por último ser de aplicación general.

Etapas del proceso del análisis de contenido (p.38): Siguiendo con la definición de Fernández (2002), para el desarrollo de la investigación científica es necesaria la identificación de la población a estudiar, escogiendo una muestra adecuada para las necesidades del proyecto. Por población se entiende a todas las fuentes documentales que sirven como objeto de estudio para el trabajo.

De esta forma se plantean las unidades de análisis que son «los segmentos que interesa investigar del contenido de los mensajes escritos, susceptibles posteriormente de ser expresados y desglosados en categorías y subcategorías» (Fernández, 2002, p.38). En el caso de este trabajo, ha sido por un lado la contextualización histórica del momento en el que se desarrollan los hechos de la investigación, por otro lado como sucedió la instrumentalización propagandística del arte, y por último el papel que tuvo la CIA en esta labor.

Usando como punto de partida los conocimientos de la relación entre Jackson Pollock y la CIA, con los que contaba tras haber cursado la asignatura *Politics and Culture* en la NKUA¹. El interés creció tras la lectura de una de las fuentes más usadas en este trabajo, el libro *La CIA y la guerra fría cultural*, que me sirvió para ilustrar y observar junto a otras fuentes la vinculación entre la élite política y los círculos culturales, comenzando a desarrollar una investigación que mediante datos, hechos y declaraciones históricas evidencia la relación entre esto dos agentes.

¹ NKUA (National and Kapodistrian University of Athens), institución donde desarrolle un programa Erasmus en el curso 20-21.

2. CONTEXTO HISTÓRICO

Cualquier contextualización del inicio de la Guerra Fría tiene que tener en cuenta la Segunda Guerra Mundial en todos los aspectos, la muerte y devastación generada por la guerra creó el caldo de cultivo para el comienzo del conflicto, la guerra acabó con Europa y Asia pero sobre todo acabó con el antiguo orden internacional configurando el actual. El eurocentrismo quedó a un lado tras la efímera relación entre Estados Unidos y la Unión Soviética al compartir un punto en la agenda, derrotar a las potencias del Eje durante la Segunda Guerra Mundial, liberando a Europa de los Nazis. (McMahon, 2009, pp.11-18).

En los inmediatos años tras la Segunda Guerra Mundial aun la Guerra Fría «oficial» como tal no se encontraba establecida al 100%, pero sí que ciertos elementos característicos de este acontecimiento ya se comenzaban a percibir, incluso se podría llegar a afirmar que los elementos fundamentales de la Guerra Fría comenzaron a terminar la Primera Guerra Mundial. Siendo así la Segunda Guerra Mundial tan solo el interludio dentro de la lucha internacional dada entre las democracias occidentales y el totalitarismo soviético; debido a que ambos bandos se veían amenazados por el ascenso del fascismo y el nazismo. (Judt ,2005, pp.159-164).

Cuando comenzaba a vislumbrarse el final de la Guerra Mundial se podía apreciar como EE.UU. y la URSS pasaron a llevar la delantera en cuanto a economía, diplomacia y fuerza militar. Esto planteó una nueva geopolítica donde Europa, que se encontraba exhausta tras el final de la Segunda Guerra Mundial dejó un vacío de poder en el mundo y en el propio continente, después de quinientos años de hegemonía. Washington y Moscú, los vencedores principales de la guerra, aprovecharán la oportunidad y pasarán a un primer plano como dos grandes superpotencias militares y geográficas, pero con intereses completamente opuestos, por un lado, la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas (el bloque comunista) y Estados Unidos (El bloque capitalista). (Bermejo, 2021, párr. 1-3).

Los enfrentamientos entre la Unión soviética y Estados Unidos comenzarían a endurecerse poco a poco, siendo esto percibido ya desde 1946 por la opinión pública europea como el camino a un nuevo enfrentamiento decisivo. Se apreciaba una clara divergencia de opiniones dadas las dificultades para alcanzar tratados de paz y por las

noticias que llegaban desde el Este. Es por estos momentos cuando comenzarían a ser expulsados de los gobiernos los respectivos partidos comunistas de Europa, destacando especialmente los casos de Italia y Francia. (Maramella, 1996, p. 93).

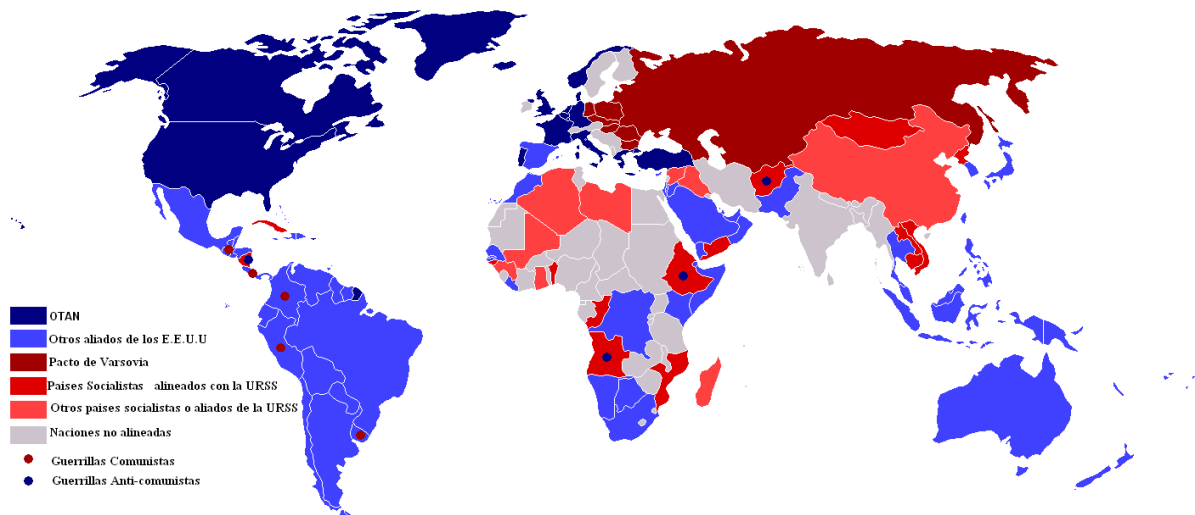
2.1 Inicio de la Guerra Fría, la Guerra Civil Griega y el Plan Marshall (1945-1948)

La Guerra Fría comienza tras el fin de la Segunda Guerra Mundial y acaba con la caída de la Unión Soviética; aunque cabe mencionar como la historiografía posterior ha dividido este conflicto en varios periodos, comenzando por la introducción a la guerra fría, datando esto de 1945 a 1948. Durante estos primeros momentos de la inmediata posguerra mundial, comenzarían a vislumbrarse una relación de desconfianza entre las dos potencias que se estaban alzando en aquellos momentos, EE. UU. y la URSS. Sin embargo, dentro de este clima de miedo e inseguridad, no se debe olvidar el efecto que conllevaría la tenencia de la última gran arma descubierta, la bomba atómica; algo que EE.UU. poseía y la URSS aún no. Es en este primer periodo un capítulo a destacar, la continuación de la Guerra Civil Griega; una guerra que no sería más que el primer exponente de lo que el inmediato futuro depararía a este nuevo conflicto. (Veiga, 2016, pp.17-20).

No obstante, no se debe olvidar otro factor de gran importancia de la Guerra Civil Griega, pues debido a este conflicto se instauraría el conocido Plan Marshall, un entramado de préstamos a bajo interés, ayudas a fondo perdido y ventajosos acuerdos comerciales para la superpotencia norteamericana. Este plan no se llevaría a cabo solo en Grecia, sino que llegaría a abarcar un total de dieciséis países, aplicando acciones para reducir la inflación y equilibrar la balanza de pagos de estos. Para llevar a cabo todo este proyecto, es decir, la distribución de las ayudas y facilitar el intercambio entre los diversos países, se crearía el primer organismo paneuropeo: la Organización Europea para la Cooperación Económica (OECE), siendo esta la primogénita precursora de lo que nos alcanza hasta nuestra más inmediata actualidad con la Unión Europea. Sin embargo, el Plan Marshall no solo tendría el objetivo de llevar a cabo una rápida recuperación económica (en cinco años era el propósito), sino que también conduciría a la connotación ideológica, llegando incluso a ser este el objetivo primordial; basándose

esto en contrarrestar la supuesta amenaza comunista dentro de los países occidentales, dado el contexto de miseria y pobreza de la posguerra. (Veiga, 2016).

Imagen 1. División del tablero internacional por la Guerra Fría



Fuente: https://es.wikipedia.org/wiki/Guerra_Fr%C3%ADa#/media/Archivo:Guerra_Fria_1980.png

2.2 La Primera Guerra Fría (1948-1962)

Seguidamente se instauraría lo que se ha denominado como la «Primera Guerra Fría», la cual data de 1948 a 1962. No solo conduciría a este conflicto el escenario europeo, sino que sería esencial la victoria del Partido Comunista chino, instaurándose en 1949 la República de la China Popular. Este episodio causaría un gran impacto en Estados Unidos, dados los vínculos tan directos que mantenían desde hacía décadas con China. Dado el acontecimiento de China, EE. UU. Decidiría intervenir en la Guerra de Corea (1950-1953) para así frenar el avance del comunismo en Asia. (Veiga, 2016); algo que posteriormente, a partir de 1964, reproducirá igualmente en la Guerra de Vietnam.

Por otro lado, merece especial atención el caso de la Guerra de Corea, ya que este conflicto reproduciría a menor escala y por medio del ataque armado lo que significaría la Guerra Fría. En este acontecimiento bélico se daría la primera intervención militar de Naciones Unidas, pero como hemos mencionado, destacaría especialmente por ser la primera contienda (convencional) entre ejércitos comunistas y occidentales. De hecho, los estadounidenses, al participar y contemplar este conflicto, quedarían sumamente

impresionados por la fuerza de combate de los comunistas, algo que acrecentaría aún más las actitudes extremistas de Estados Unidos. (Veiga, 2016).

Es en esta misma etapa cuando acontece la muerte de Stalin, en 1953. La desaparición de la cabeza de la URSS daría lugar a una serie de repercusiones considerablemente significativas en el curso de la Guerra Fría. Una vez más se iba a ver una guerra por la sucesión del poder, dándose pues una pugna entre los jóvenes líderes del PCUS (Partido Comunista de la Unión Soviética); un episodio que recordaría bastante a lo ocurrido tras la muerte de Lenin. Finalmente, en 1958 acabaría imponiéndose Jruschov, comenzando ahora el proceso de desestalinización. (Veiga, 2016).

2.3 La Coexistencia Pacífica (1962-1973)

En 1962 se abriría una nueva etapa dentro de la Guerra Fría, conocida como la Coexistencia Pacífica (1962-1973). Con la construcción del muro de Berlín el 13 de agosto de 1961 se materializaría el «telón de acero», dejando no solo a la ciudad de Berlín separada, sino que también dividiría Europa en cuestión de días, siendo este el símbolo definitivo de la bipolaridad mundial que se había establecido con la Guerra Fría. Es también dentro de esta etapa cuando se establecería la carrera espacial, la cual había adquirido una notable influencia en la opinión pública, pero que no dejaba de ser más que una siniestra carrera de misiles. (Veiga, 2016).

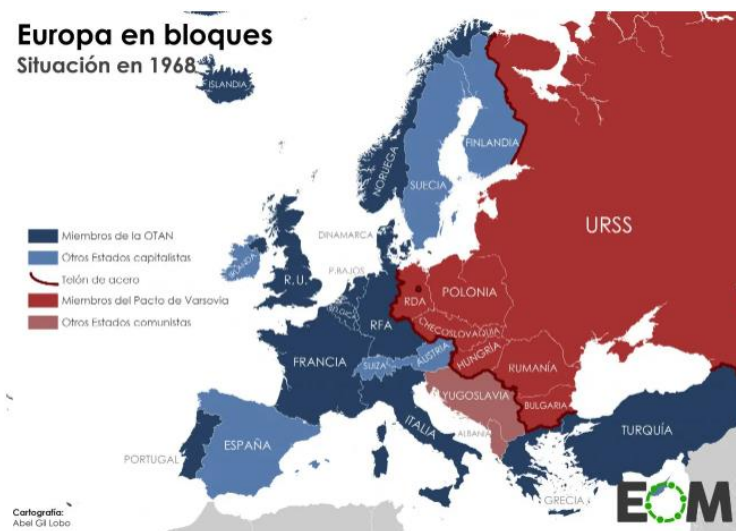


Imagen 2. El «telón de acero» en Europa

Fuente:
<https://elordenmundial.com/mapas-y-graficos/europa-telon-de-acero/>

Igualmente, dentro de esta etapa se enmarca otro importante acontecimiento, la «Revolución Cubana», que llevaría implícita la soviétización de la isla. Esto acabaría

desembocando hacia la «crisis de los misiles» a la altura de octubre de 1962. Este acontecimiento se basó en la instalación por parte de los soviéticos de cuatro rampas de misiles balísticos de alcance medio con capacidad nuclear en la costa cubana, aquella que quedaba a 150 km de Estados Unidos, y por tanto siendo un peligro para estos últimos. Se llegaría a contemplar la idea de llevar a cabo un bombardeo inmediato contra las instalaciones, que posiblemente habría llevado hacia un conflicto directo entre estados Unidos y la URSS; sin embargo, el presidente Kennedy, haciendo uso de su cautela, optó por el bloqueo naval de la isla de Cuba, impidiendo así que llegaran más barcos soviéticos con armamento nuclear. Esto significaría una aparente derrota para los soviéticos, acabando por desmantelar el emplazamiento de los misiles de Cuba, aunque posteriormente se supo que Kennedy había aceptado hacer lo mismo con los cohetes norteamericanos instalados en Turquía, siendo esto realmente un «empate». (Veiga, 2016).

2.4 Segunda Guerra Fría (1973- 1991)

En octubre de 1973, dada la explosión de la Guerra de Yom Kippur en Oriente Medio, se abriría una nueva etapa, la llamada «Segunda Guerra Fría». Es así, que de nuevo la cuerda de las relaciones soviético-americanas se tensaría aún más de forma indirecta, dando igualmente lugar a nuevos conflictos, aunque ahora más focalizados en Oriente Medio: Revolución Iraní, asentamiento del Estado de Israel... (Veiga, 2016).

Sin embargo, el acontecimiento que marcaría un punto de inflexión dentro de esta etapa sería la invasión soviética de Afganistán el 23 de diciembre de 1979. La URSS había vendido su imagen como la de aliados de los países pobres, pero esta rápida y atroz invasión deterioraría de forma irreversible su reputación. Y tal y como era de esperar, este acto conllevaría la reacción norteamericana; el presidente Carter en enero de 1980 anunciaría una serie de sanciones hacia la URSS, lo cual incrementaría aún más las tensiones entre las fuerzas militares de ambas potencias. Esta situación se agravaría si cabe con la entrada al poder del presidente Reagan en 1981. (Veiga, 2016).

Por otro lado, tras varias sucesiones muy rápidas acabaría ascendiendo al poder en marzo de 1985 Gorbachov. Este instauraría una nueva serie de políticas de reconstrucción de la URSS, por medio de la transparencia como premisa básica, lo que

se configuraría como la conocida *Perestroika*. Esta nueva política de transparencia se haría vigente dado el fatídico acontecimiento de Chernóbil de 1986, aquel que informaría al resto del mundo de la obsoleta situación de la tecnología y economía soviética. Gorbachov tendría muy claro que la URSS no podría seguir el ritmo que el presidente estadounidense Reagan había instaurado desde hacía unos años. Es así que Gorbachov iniciaría una serie de iniciativas para desarticular la Guerra Fría de forma paulatina, siendo la primera de estas iniciativas la propuesta del 30 de septiembre de 1985, en la Conferencia de Ginebra, para disminuir de forma considerable las armas estratégicas. (Veiga, 2016).

Sería durante la segunda mitad de la década de 1980 que el bloque oriental se iría derrumbado poco a poco, destacando los casos de Polonia y Hungría. Sin embargo, un acto que sería de vital significado en esta caída del bloque oriental fue el derrumbamiento del muro de Berlín en 1989, que llevaría hacia el camino de reunificación de Alemania posteriormente. Esto conduciría hacia las puertas de la nueva década de 1990, momento en el que la Guerra Fría rozaba su fin, por medio del denominado «nuevo orden internacional», aunque aún quedarían ciertas incertidumbres como las derivadas de Yugoslavia, pero todo esto quedaría finalmente eclipsado por el gran acontecimiento que tendría lugar en el verano de 1991, la desintegración de la misma Unión Soviética. La URSS ya desde finales de los años 80 se hallaba en quiebra y el país estaba desproveído, encontrándose la economía soviética en una delicadísima situación sin rumbo aparente. En julio de 1989 las huelgas no dejaban de florecer y el gobierno de la URSS se veía incapaz de controlarlas. Esta serie de problemas dejarían a Gorbachov en una situación crítica, en la que el uso de la fuerza de poco podría servir si no era para empeorar el ambiente. Tal situación llevaría a los líderes nacionalistas de los diversos países que componían la URSS hacia la creación de la Comunidad de Estados Independientes el 1 de diciembre de 1991; llegando así al 25 de diciembre de ese mismo año a la dimisión de Gorbachov, la cual traería consigo la caída de la URSS. Este acontecimiento se llega a considerar como la puerta de entrada al siglo XXI, puesto que comienza en este momento la recomposición geoestratégica mundial bajo nuevas premisas. (Veiga, 2016).

2.5 Dimensiones, particularidades y hechos de la Guerra Fría

Este conflicto dividió el tablero internacional en el bloque oriental comunista, liderado por la URSS y el bloque occidental capitalista, encabezado por Estados Unidos. Durante el conflicto ambos bandos trataron de convencer e imponer sus ideales e interés en el orden mundial, utilizando para ello diversas estrategias que pretendían convencer a una tierra destrozada por la guerra para instaurar su visión del orden internacional, y que convirtió unas tensiones geopolíticas en una confrontación que duró cuatro décadas (1945-1989). (McMahon, 2009, p. 16).

Se puede afirmar que la magnitud de la Guerra Fría llegó a ser tan grande como la de cualquiera de las dos guerras mundiales anteriores, pero con la principal diferencia de que este nuevo conflicto no se combatiría con armas de fuego o tanques, sino que las verdaderas armas aquí serían los sentimientos y mentes de la población civil, pues la victoria se hallaba cuando los habitantes de un país creían que cierto modelo (el capitalista o el comunista) era mejor que el otro y estarían más a gusto en tal modelo. Para ganarse a la población ambos bandos se vieron dispuestos a emplear todos los métodos necesarios, pasando desde la manipulación de los medios de comunicación a la amenaza de la violencia. (Lowe, 2015, p.416).

Todo el desarrollo de esta guerra estuvo marcado por la presencia de armas de destrucción masiva, nadie quería apretar el botón nuclear, la propaganda de la guerra nuclear se utiliza para legitimar el conflicto; e infundir la dosis adecuada de miedo sobre la población, se implanta la idea de que la guerra nuclear es segura y puede ganarse, se suscita el miedo controlado para que no haya un descontrol, pero se asume el imaginario de guerra. Es por esto por lo que la lucha toma otras formas, en las que cada bando hace lo necesario por demostrar que su estilo de vida es el correcto, pero de una forma silenciosa (en sus suelos), ni en Washington ni en Moscú se percibía un clima de guerra abierta, las armas no se perciben, son las ideas, la cultura, la propaganda y el espionaje mediante sus agencias de inteligencia, la KGB y la CIA. (McMahon, 2009, p. 51).

A pesar de que la guerra directa nunca llegase a la URSS o a EEUU, se provocarían varios conflictos a menor escala, interviniendo en los asuntos políticos de terceros países callando voces críticas, interviniendo para ayudar a sus aliados, e incluso apoyar golpes de Estado para expandir su influencia o para evitar que una injerencia de la

ideología opuesta se hiciera con el control. Por ejemplo, al acabar la Guerra EEUU preparó un plan para tratar de reconstruir el tejido social y económico de Europa occidental, con el fin de frenar a la Unión Soviética, viendo el avance imparable de las ideas Marxistas en la Europa precaria de posguerra. El conocido como Plan Marshall se presentó en 1947 y se enmarcaba en la doctrina Truman; una medida creada por el país que pretendía apoyar a los países alineados con el bloque capitalista y que marcó la política exterior estadounidense durante la Guerra Fría, la doctrina consideraba que el mundo estaba dividido en dos bloques, donde los estadounidenses defendían la libertad y la democracia frente al totalitarismo soviético que amenazaba al capitalismo, para frenar la influencia soviética en el mundo pero principalmente en Europa Occidental. Los soviéticos respondieron creando el Consejo de Ayuda Mutua Económica (Comecom), mediante el cual se buscaba promover la colaboración comercial y económica entre los países alineados con el eje comunista. (Bermejo, 2021, párr. 3-7).

Por otro lado también cabe mencionar el aspecto de la integración militar; los países capitalistas crearon la Organización del Tratado del Atlántico Norte (OTAN); de esta forma se protegerían y se prestarían asistencia mutua con medios políticos y militares. Los países comunistas crearían el Pacto de Varsovia en 1955, una alianza similar pero conformada por los países del oeste. Estos hechos supusieron el establecimiento del conocido Telón de Acero, una frontera ideológica, económica y militar que llegó a ser palpable en lugares como Berlín; dividiendo a Europa y el mundo en dos esferas. (Bermejo, 2021)

Imagen 3. Insignia de las OTAN



Imagen 4. Escudo de Pacto de Varsovia



Fuente 3: https://es.wikipedia.org/wiki/OTAN#/media/Archivo:NATO_OTAN_Insignia.svg

Fuente 4:

https://es.wikipedia.org/wiki/Pacto_de_Varsovia#/media/Archivo:Warsaw_Pact_Logo.svg

Algunas de estas injerencias se reflejaron en la guerra de Corea (1950-1953) o la guerra de Vietnam (1954-1975), siendo ambos casos representaciones de la acción directa de la Guerra Fría entre los dos bloques principales, tal y como se ha comentado anteriormente. No obstante, la Guerra de Vietnam daría lugar a una serie de consecuencias bastante negativas para Estados Unidos. Este conflicto generaría un impresionante gasto para el país, paralizando así una amplia serie de proyectos, aunque cabría destacar el caso de la carrera armamentística con los países soviéticos. Desde un plano más social, la imagen de Estados Unidos quedaría gravemente dañada, pues la Guerra de Vietnam sería la primera guerra televisada, exponiendo una visión bastante crítica al público; además, se debe contar los demolidores testimonios de los supervivientes a esta guerra, que tan solo incrementarían el movimiento popular reaccionario a esta guerra, y por ende al Gobierno de EEUU (Veiga, 2016, p.77).

Viendo lo anteriormente expuesto se puede afirmar que la Guerra Fría supondría un cambio de paradigma dentro de la conflictividad internacional, siendo este mismo acontecimiento histórico diferente a cualquier otro conflicto librado anteriormente en el mundo. Tanto Europa, como el resto de los países del globo, se polarizaría en dos bloques, siendo esta la característica más determinante de la segunda mitad del siglo XX. Igualmente, esta nueva forma de guerra pondría a Europa en medio del conflicto, pero por primera vez en la historia, no serían los europeos los que tuviesen las riendas del conflicto, sino que estos tan solo serían los peones que se moverían al son de las dos superpotencias protagonistas de la Guerra Fría (Lowe, 2015, p.416).

3. EL CONTEXTO ARTÍSTICO DURANTE LA GUERRA «DE PARÍS A NUEVA YORK»

En el contexto artístico occidental, Europa también había perdido su capitalidad, más concretamente París; la ciudad llevaba años siendo el lugar más importante para la creación artística de muchas de las vanguardias del siglo XX como el surrealismo; término acuñado en París en 1917 por el escritor Guillaume Apollinaire, con el fin de

describir dos ejemplos de innovación artística. (Bradley, 1999, p.6).

El término surge por un lado del ballet de Jean Coteau, *Parade*, creado en una colaboración multidisciplinar junto a otros artistas con las partituras de Eric Satie y vestuarios y decorados creados por Pablo Picasso. Apollinaire escribió en el programa de la obra que la combinación de elementos en la función de aquella noche era una verdad más allá del realismo, «una especie de sur-realismo». (Bradley, 1999)

Por otro lado el segundo ejemplo fue una obra del propio Apollinaire *Les mamelles de Tirésias (Los pechos de Tirésias)* que el autor calificó como un drama surrealista. Sin embargo, ambos precedentes no podrían enmarcarse bajo la concepción del surrealismo actual. (Bradley, 1999)

No es hasta 1924 cuando se crea el *Manifeste du surrealisme* por André Breton y Philippe Soupault quienes ligaron el nombre surrealismo con la nueva forma de expresión que tenían a su disposición y que deseaban transmitir a sus amigos. (Bradley, 1999, p.6). Uno de los máximos representantes del surrealismo en el cine será el director Luís Buñuel, sus dos filmes surrealistas más importantes son por un lado *Un perro andaluz*, que fue su primer gran éxito; y *La edad de oro*, que fue censurada por sus motivos antirreligiosos y antifascistas. Ambas películas cuentan con la colaboración de Salvador Dalí, con quien entabló amistad durante su etapa universitaria. (Obradors, 1971, p.2).

Por otro lado el impresionismo en cine fue una corriente importante en el primer tercio del siglo XX, deudor del movimiento pictórico del último tercio del siglo XIX. Esta corriente surgirá en Francia en el marco de las consecuencias de la Revolución Francesa, en la que la nueva burguesía dejó de lado a la tradicional aristocracia y al entonces imperante rococó. (Ocampo, 1990, p.9). Uno de las figuras clave del impresionismo es el director Jean Epstein siendo este un representante de la primera vanguardia cinematográfica ligada a los valores del arte plástico impresionista; y movimiento por el que el autor tiene un gran interés desde una perspectiva teórica y práctica, siendo algunas de sus piezas más relevantes filmes como *El espejo de las tres caras* (1927) o *El domador de tempestades* (1947). (Gómez, 2010, pp.3-4).

Sin embargo, tras la ocupación Nazi en mayo de 1940 muchos artistas e intelectuales europeos abandonan Francia y se exilian en EEUU, haciendo que dejara de ser el

epicentro de las artes y convirtiendo a Nueva York en este. (Bellido, 2018, p.5). Este hecho será un punto a favor para EEUU en la «guerra fría cultural», el arte parisino era visto como afeminado e inapropiado para la ruda realidad que atravesaba la cultura occidental, siendo la contraposición de este Nueva York y su arte «viril». Ya no era necesario el viaje de maduración a Europa por el que los artistas estadounidenses tenían que pasar, Nueva York se había convertido en la capital del mundo político, económico y cultural. (Stonor, 2013, p.294).

3.1 Peggy Guggenheim, «la gallina de los huevos de oro»

Una de las figuras clave para la configuración de Nueva York como epicentro cultural fue Peggy Guggenheim, una multimillonaria excéntrica y filántropa que se reconocía como adicta al arte; Peggy acogió a los artistas europeos tras abandonar también París. (Guggenheim, 2002, pp.15-19). El éxodo de artistas e intelectuales europeos provocó recelo entre los locales estadounidenses, generando un conflicto entre una visión más proteccionista, que pretendía generar un nuevo arte únicamente norteamericano, llamados aislacionistas, en contraposición a una tendencia que reconocía la necesidad de adoptar las nuevas vanguardias europeas, conocidos como internacionalistas. (Stonor, 2013, p.295).

Imagen 5. Peggy Guggenheim



Fuente: <https://www.elmundo.es/cultura/laesferadepapel/2019/07/19/5d272bcd21efa0ad218b4591.html>

A pesar de este debate Peggy recibió a todos los artistas con los brazos abiertos, gracias a ella el Surrealismo ganó credibilidad, sin su influencia esta corriente habría desaparecido considerando a sus miembros como personas excéntricas que pretendían escandalizar a todo aquel que no mirase bajo su mismo prisma el concepto del arte. (Rocamora, 2001, p. 1)

Si bien es cierto que la posición de Peggy era de absoluto privilegio gracias a su fortuna familiar, también lo es que la canalizó de una forma adecuada, por la vía del arte; y se adentró en un mundo hostil para las mujeres llegando a dominarlo. (Rocamora, 2001). Su fama de «promiscua» llegó a eclipsar su trabajo como investigadora de arte contemporáneo, pero la realidad es que es imposible desligar sus adquisiciones e inquietudes artísticas de su vida sentimental. (Rodríguez, 2012, p.2). Actuó como mecenas con sus amigos o artistas que le gustaban, abriendo galerías, e incluso un museo en el *Pallazo Vernier dei Leoni* en Venecia. (Rocamora, 2001, p. 1). Se reconocía a sí misma como una «adicta al arte»; y es cierto, durante su estancia en París llegó a comprar una obra de arte al día, y solía decir que ella no era galerista, era un museo. (Rodríguez, 2012, p.8).

4. INSTRUMENTALIZACIÓN PROPAGANDÍSTICA DEL ARTE DURANTE LA GUERRA FRÍA

La palabra propaganda tiene unas connotaciones macabras ligadas a la manipulación e intimidación, la antítesis total del significado que tiene la concepción del arte en occidente, una actividad a través de la cual se busca la libertad y la belleza; es por esto que para muchas personas el «arte de propaganda» es un oxímoron. Sin embargo, las connotaciones negativas de la propaganda toman forma en el siglo XX, surgiendo debido a las luchas ideológicas y/o conflictos como es el caso de la Guerra Fría. (Clark, 2000, p.7).

No obstante, es en la Primera Guerra Mundial cuando algunos expertos toman conciencia de la importancia de la propaganda en las nuevas guerras, las tácticas militares estaban obsoletas y las guerras del siglo XX utilizarían la propaganda como nueva «artillería». También se esbozarán de forma coetánea las primeras teorías de propaganda, como la de Harold D. Lasswell *Propaganda Technique in the World War*

(*Técnicas de propaganda en la guerra mundial*), escrita en 1927. Estos hechos reflejan la creciente preocupación de las nuevas élites intelectuales y políticas por la opinión pública; comenzando a articular un aparato teórico que investigaba y estudiaba sobre el fenómeno de la propaganda, para después utilizarlo como herramienta de control. (Pizarroso, 1999, p. 7). Algunos teóricos como Violet Edwards consideran que, «propaganda es la expresión de una opinión o una acción por individuos o grupos, deliberadamente orientada a influir opiniones o acciones de otros individuos o grupos para unos fines predeterminados y por medio de manipulaciones psicológicas». (Edwards, 1936, p. 40).

Los gobiernos colocan a la opinión pública como una cuestión de importancia nacional, y dirigirán esta influencia mediante todos los canales a su alcance, como los medios de comunicación, los carteles o el cine. Sin embargo, las connotaciones contemporáneas del término «arte de propaganda» en occidente se crean como reacción al ambiente de Guerra Fría en los EEUU. París deja de ser la capital mundial del arte y Nueva York toma el relevo en el bloque occidental por su hegemonía económica. (Clark, 2000, p.8).

Uno de los agentes más influyentes en este momento fue el crítico de arte Clement Greenberg, quien desde 1939 observó y criticó un nuevo fenómeno artístico presente en la cultura de masas norteamericana, así como en el arte popular oficial de los regímenes de la Alemania nazi y la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas, el *kitsch*. (Clark, 2000).

Según Greenberg el *kitsch* es la expresión cultural creada durante el siglo XX, destinado a los campesinos alfabetizados que llegaron a las ciudades durante la industrialización, creando una nueva forma de expresión cultural, que sería un punto intermedio entre la cultura de la ciudad y la cultura popular, dedicada a una nueva masa de público, quienes según él eran «insensibles a los valores de la cultura genuina, estaban hambrientos de distracciones que solo algún tipo de cultura puede proporcionar». Bajo este pretexto Greenberg acuña el término *kitsch* del lenguaje *yiddish*, una combinación de distintos idiomas como el hebreo o el alemán, utilizada por los judíos centroeuropeos; y popularizó el uso del término en públicos más amplios mediante sus artículos. (Greenberg 1961, como se citó en de Llano, 2013, p. 6).

Lo que Greenberg buscaba con esto era defender la verdad, planteando una concepción del arte y del artista en la que estos sujetos debían ser inmutables ante las corrientes y explotación política, mediante un arte abstracto centrado puramente en conceptos artísticos. Esta noción del arte como materia ajena a la política es anterior, pero gana influencia en este momento debido a su reiteración en el nuevo y creciente sistema de galerías, publicaciones y museos dedicados al arte moderno; esbozando de esta forma una nueva concepción histórica del arte, la cual planteaba que los mayores logros del arte occidental desde mediados del siglo XIX habían sido el resultado de la liberación del arte de sus tradicionales grupos de dominio (la Iglesia, la monarquía, la aristocracia y el gobierno). De esta manera, las nuevas corrientes artísticas liberadas del yugo del control podrían dedicarse exclusivamente al desarrollo, práctica y búsqueda de sus cualidades formales; siendo valorado por un nuevo público que apreciase las innovaciones artísticas, evidenciando la creatividad innata del espíritu humano. (Clark, 2000, p.8).

En un marco más teórico, cuando se define una obra de arte como «arte propagandístico» se manifiesta que la creación nace como una estrategia de instrumentalización propagandística, de esta forma el artífice compone la obra con una intención propagandística, lo que supone un objetivo de poder. (Bellido, 2018, p.4).

Algunos teóricos como Pineda plantean este hecho bajo el nombre de «modelación cultural propagandística», siendo una forma de propaganda encubierta que tiene una intención de control deliberada pero a su vez oculta, y que utiliza como canal medios culturales por los que difunde su ideología. (Pineda 2006, como se citó en de Bellido, 2018, pp. 4-5).

La modelación cultural propagandística crearía una sensibilidad previa hacia ciertos temas: anatematizaría unos y glorificaría otros, pero sin referencia explícita a una instancia de poder. Su objetivo es crear un determinado ambiente cultural, con predisposiciones favorables del receptor hacia ciertas cuestiones, o desfavorables hacia otras cuestiones. (Pineda, 2009, p.2).

5. LA CIA EN LA «GUERRA FRÍA CULTURAL»

La élite intelectual estadounidense comenzó a ver la necesidad de tener un arte con estatus por su condición de superpotencia, y el expresionismo abstracto comenzó a tomar forma como herramienta de responsabilidad artística imperialista; a pesar del éxito en el panorama artístico internacional, tuvo una fuerte oposición en el congreso que comenzó a asociar el arte de vanguardia con el antiamericanismo. (Stonor, 2013, p.295). Estas posiciones generaron críticas y evidenciaron que el arte estadounidense libre era una especie de paradoja que solo existía de forma ideal, comenzando a considerarse el país como un lugar carente de cultura, legitimando así, los rumores de los soviéticos, que decían que el sistema capitalista agonizaba porque eran incapaces de aportar nada nuevo al mundo del arte. (Cavanilles, 2012, pp.2-3).

En el contexto de hostilidad con el expresionismo abstracto, los dirigentes políticos recurrieron a la CIA y estos a su vez recurrieron al MoMA (Museum of Modern Art, conocido por su acrónimo MoMA), para ganar credibilidad institucional y evidenciando el *modus operandi* de la agencia, del expresionismo abstracto y de la «guerra fría cultural», que se articularon gracias a grandes fortunas, en este caso gracias a los Rockefeller. (Stonor, 2013, pp. 297-298). El crítico de arte Philip Dodd llegó a decir:

Siguiendo esta línea, puede existir un argumento perverso según el cual la CIA fue el mejor crítico de arte en Estados Unidos durante los cincuenta, porque comprendieron obras que en realidad les deberían haber resultado antipáticas realizadas por izquierdistas, procedentes del surrealismo europeo y comprendieron el poder potencial de ese tipo de arte y se hicieron con él. No podemos decir lo mismo de muchos críticos de arte de la época (Dodd 1994, como se citó en Afanador, 2013, párr. 7).

Imagen 6. Rockefeller en el MoMA



Fuente: <https://news.artnet.com/art-world/artcurious-cia-art-excerpt-1909623>

El mecenazgo de la CIA fue multidisciplinar, desde jornadas literarias hasta conciertos y producciones audiovisuales, entre otros. Estos actos estaban dirigidos al espionaje, pero sobre todo a la propaganda de alta cultura internacional, es decir, para convencer a la élite intelectual extranjera. Las campañas de la CIA y el MoMA no solo tenían interés en la asociación de la idea de que el Expresionismo Abstracto representaba el estilo de vida de los Estados Unidos, sino también contrarrestar mediante campañas internacionales la idea de los soviéticos, quienes planteaban que en los Estados Unidos no había producción cultural. (Cockcroft, 1985, pp.127-154).

Como sucede en el caso del expresionismo abstracto la propaganda en el arte no siempre es inherente a la imagen misma, y puede no derivarse de las intenciones del artista. Aún más, el arte puede convertirse en propaganda a través de su función y emplazamiento, su entorno (espacios públicos o privados) y su relación con un entramado de objetos y acciones de otro tipo. (Clark, 2000, p.13).

Es decir, se trata de una instrumentalización propagandística del arte a posteriori, cuando la obra ya ha sido creada por el artista siguiendo sus criterios. (Bellido, 2018, p. 5). Durante los años cincuenta se defendió la escuela americana de expresionistas abstractos, donde estaba Pollock como el epítome del arte libre y puro. Lejos de la realidad el programa de propaganda de los EEUU le sacó hasta la última gota durante la Guerra Fría. (Clark, 2000).

Las relaciones entre la CIA y el MoMA eran numerosas y evidentes; solo durante la etapa de Rockefeller como coordinador de Asuntos Interamericanos (CIAA) patrocinaron diecinueve exposiciones itinerantes de obras contemporáneas estadounidenses acordadas con el MoMA. (Stonor, 2013, pp.301-302). Todas estas exposiciones estaban acompañadas de manifestaciones de sus creadores, enfrentando el discurso nacionalista a la supuesta libertad artística estadounidense, y acercando posiciones con el criticado *Kitsch* soviético. Estas relaciones se acabarán destapando a mediados de los sesenta, provocando un fuerte impacto en una generación de artistas y críticos ya radicalizados por la Guerra de Vietnam y los derechos humanos; generando un debate en los círculos culturales y públicos en los que se cuestionó la idea de que el arte podía o debía mantenerse ajeno a los intereses políticos. (Clark 2000, p.9).

5.1 «Garabatos Yanquis», el expresionismo abstracto y Jackson Pollock

La percepción del arte contemporáneo y de los artistas en EEUU era radicalmente diferente a la de la falsa sensación de libertad bajo la que se articulaba supuestamente la creación en el «mundo libre», o el oasis artístico que podrían suponer los círculos artísticos o las intervenciones de Peggy Guggenheim. Los artistas eran considerados degenerados y subversivos, se les acusaba de «comunistoides» y de pretender destruir el orden establecido. Esta visión supuso un choque con la realidad para los artistas europeos que se habían exiliado, y al llegar habían encontrado una sociedad que despreciaba al arte moderno, generando una paradoja en EEUU; un supuesto país donde se defendía la libertad individual y de expresión en el exterior, pero que se quejaba de aquellos que utilizaban ese supuesto derecho en el territorio nacional. La realidad es que gran parte de esos artistas sí habían estado en contacto con movimientos políticos izquierdistas, haciendo que el Departamento de Estado ordenase que no se pudieran exponer autores que hubiesen tenido vinculación con los comunistas. Un grupo de artistas surgido a finales de los años cincuenta denominados como expresionistas abstractos fueron quienes más ataques sufrieron, uno de los más destacados fue Jackson Pollock. (Frances, 2013, pp.290-292).

Imagen 6. Pollock haciendo *dripping*



Fuente: <https://www.lacamaradelarte.com/2019/07/numero-1-jackson-pollock.html>

La aportación de Pollock al arte fue el *dripping* (chorreo); esta técnica fue creada junto a su mujer, Lee Krasner, artista con igual o mayor talento que su marido, pero que quedó eclipsada por su figura. El *dripping* planteaba obras agresivas debido a la técnica usada. (Aranda, 2004, p.313). Se generaban manchas por medios de chorretones (*dripping*), dando como resultado pictórico una composición abstracta, en la que el artista plantea un proceso visual usando la pintura como medio de expresión. El pigmento se lanzaba sobre telas, formando estructuras irregulares y expresivas, denominando a esta forma de creación *action painting* (pintura de acción). (Gómez, 2010, p.2).

El desarrollo de los procesos plásticos que introduce el accidente en el arte moderno como el surrealismo, del que se deriva al *dripping* de Pollock y del grupo de expresionistas abstractos estadounidenses. Basan su forma de producción en el factor sorpresa, transformando la simple aplicación de la pintura en un acto transgresor. Estas técnicas generan una teorización obligada sobre la significación de elementos no figurativos, provocando una crisis del sentido del arte. (Aranda, 2004, p.37).

La teoría del Expresionismo Abstracto era sobre el papel completamente vanguardista y rompedora, planteando una forma de arte no figurativo, que sería una de las corrientes más relevantes del siglo XX. Sin embargo, esa realidad era falsa, o no falsa del todo, pero si completamente premeditada, rompiendo el aura de misticismo que envolvía el *dripping* y el *action painting* como formas de creación aleatorias.

La realidad es que los soviéticos ya tenían una serie de artistas como el Lizistki, cuya

función era tratar de representar y explicar las esencias del comunismo a las élites intelectuales. Las obras soviéticas estaban compuestas por formas geométricas bien estructuradas y dibujadas. Esta corriente se denominó Constructivismo, y su intención era representar una economía planificada, al estilo comunista, donde el Estado articula todo de forma ordenada y a la perfección. Aquí es donde entra Pollock, el expresionismo abstracto y el *dripping*, de alguna forma era el equivalente capitalista, su antítesis. Arte desordenado frente a líneas y formas geométricas; las manchas y gotas representaban la esencia del libre mercado, individuos y agentes actuando de forma espontánea sin ningún control ni planificación estatal; llegando Rockefeller a denominarla como «pintura de libre empresa», Según el doctor y crítico en bellas artes Antonio García Villarán y el periodista especializado en política Enrique A. Fonseca Porras. (Canal Antonio García Villarán, 2018, 8m55s)

Gracias al apoyo de algunos críticos como Harold Rosenberg, su nombre, asociado a las obras realizadas con la técnica *dripping*, se convirtió en uno de los más significativos representantes del expresionismo abstracto o de la *action painting*. Fue así mismo uno de los primeros artistas en eliminar en sus obras el concepto tradicional de la composición y en mezclar signos caligráficos con los trazos pictóricos. (Saborío, 2021, p. 3).

A pesar de las malas opiniones de algunos colectivos, la élite intelectual estadounidense vio más allá, una idea totalmente opuesta. Al no ser figurativo, ni poder tener una lectura política, era la verdadera antítesis del arte comunista como el realismo socialista, era una aportación estadounidense al arte moderno, que representaba las ideas de la libertad y de la libre empresa, significando y simbolizando los valores y voluntades nacionales; ser un verdadero estadounidense, no un «europeo trasplantado». (Frances, 2013, pp.291-294).

Él era el gran pintor americano. Esa persona, ese arquetipo, tendría que ser un verdadero americano, no un europeo trasplantado. Y debería tener las virtudes viriles del hombre americano –debería ser un americano pendenciero, mejor, de pocas palabras, y si es un *cowboy*, mejor que mejor. Ciertamente no debería ser del Este, ni nadie que hubiese estudiado en Harvard. No debería estar influido por los europeos en el mismo grado en que esté influido por los nuestros, los

indios mexicanos y estadounidenses, etc. Debe surgir de nuestro propio suelo, no de Picasso ni de Matisse. Además se le debe permitir el gran vicio americano, el vicio de Hemingway: ser un borracho. (Hopkins 1995, como se citó en Frances pp. 292-293).

5.1.1 *Number 1 (Número 1)*, Jackson Pollock (1949)

Imagen 7. Número 1, Jackson Pollock (1949)



Fuente: <https://www.wikiart.org/es/jackson-pollock/number-1>

5.1.1.1 Ficha técnica

Título: *Número 1 (Number 1)*

Autor: Jackson Pollock

Fecha: 1949

Estilo: Expresionismo abstracto, action painting

Técnica: *dripping*, *action painting*

Periodo: *drip period* (periodo de goteo)

Dimensiones: 160.02 x 260.35 cm

Ubicación: MoMA, New York, Estados Unidos

(Reyes, 2019, párr. 1-8).

5.1.1.2 Contexto histórico de la obra

Pollock crea el cuadro en 1949, durante estos años la abstracción comienza a tomar forma y popularizarse como vanguardia artística que se está asentando en Nueva York debido a la Segunda Guerra Mundial; y tendrá una gran acogida en el sistema de museos, exposiciones y galerías neoyorquinas. Muchos de sus «colegas» artistas como Duchamp, Man Ray o Francis Picabia escogerán también Nueva York, convirtiendo a la metrópoli en la capital del arte contemporáneo. Estos pintores coetáneos al periodo de postguerra fueron denominados como «expresionistas abstractos americanos»; sus creaciones cuentan con una intensidad plástica, plantean el lienzo como un acontecimiento donde todo es relevante menos la acción de pintar en sí.

Esta corriente bebe de las bases teóricas del surrealismo, por pretender escandalizar a la élite económica e ir a contracorriente con las bases del arte. (Reyes, 2019).

5.1.1.3 Análisis formal

Las obras de Pollock no pueden ser enmarcadas ni limitadas por su carácter abierto, es decir, al haber sido producidas por *dripping* si ocultamos alguna parte de la obra no se podría apreciar la importancia de todos los trazos, manchas y líneas que componen la pieza. El artista es uno de los primeros ejemplos de abstracción, planteando nuevas formas de creación en las que supera los límites del simple pincel; sus composiciones requieren de otros elementos como palos, cuchillos o jeringas porque surgen de manera espontánea. (Reyes, 2019).

Sigo sin utilizar las herramientas típicas del pintor, como el caballete, paleta, pinceles, etc. Prefiero palos, llanas, cuchillos y pintura goteante, o una espesa mezcla de arena y vidrios rotos con el añadido de otras materias raras. [...]

Mi pintura no es de caballete. Raramente extiendo la tela antes de pintar. Prefiero sujetarla, sin abrirla, a la pared o al suelo. Necesito la resistencia de una superficie dura. Trabajo más cómodamente en el suelo. Me siento más cerca, más parte de la propia obra, pues de este modo puedo andar a su alrededor, trabajar por los cuatro lados y, literalmente, estar “en” el cuadro. (Pollock como se citó en Soriano 2014, p. 49)

Estas declaraciones muestran no solo la personalidad del artista, sino también de su obra. *Número 1* ha sido pintada con la técnica del *dripping*, lanzando pintura sobre el

lienzo e interviniendo sobre esa pintura. (Reyes 2019, párr. 13). Esta y muchas de las pinturas de Pollock están compuestas mediante la característica técnica *all over painting*, una forma de comprender la producción artística alternativa, en la que en la obra no hay principio ni final; siendo la posibilidad de cambio uno de los elementos claves en esta forma de expresión, y difuminando las líneas del comienzo y el fin de la obra. (Gómez, 2010, p.2).

La nueva forma de creación creada por Pollock cautivó a los críticos de arte del momento, que lo calificaban como genio y artista de vanguardia. (Reyes, 2019, párr. 14-15).

5.1.2 *Interchange (Intercambio)*, Willem De Kooning (1955)

Imagen 8. *Intercambio*, Willem De Kooning 1955.



Fuente: <https://historia-arte.com/obras/intercambio>

5.1.2.1 Ficha técnica

Título: *Intercambio (Interchange)*

Autor: Willem De Kooning

Fecha: 1955

Estilo: Expresionismo abstracto, *action painting*

Técnica: óleo sobre lienzo

Periodo: periodo pictórico

Dimensiones: 200.7 x 175.3 cm

Ubicación: pertenece a la colección privada de Kenneth C. Griffin, pero actualmente se encuentra prestado al Art Institute of Chicago (Instituto de Artes de Chicago).

(Pastor 2017, párr. 1-8)

5.1.2.2 Contexto histórico de la obra

La pieza fue creada en 1955, teniendo un contexto bastante similar a la obra *Número 1* de Pollock; capitalidad artística de Nueva York y unas instituciones culturales favorables al Expresionismo Abstracto. (Díaz, 2011, p. 176). Sin embargo, el año en el que se crea esta obra supone el fin de la década de crisis de la pintura europea (1945-1955), siendo este cuadro el reflejo del relevo de Nueva York, con una vanguardia artística diversa que ha captado la atención del mundo entero con el *acción painting* y el *dripping*, acabando definitivamente con los valores tradicionales que agonizaban en Europa. (Ciriot, 1964. p.1)

La relevancia de esta obra fue tan grande que durante unos años se convirtió en la venta más cara de la Historia del Arte, con un valor de 300 millones de dólares pagados por la colección privada de Kenneth C. Griffin, pero que actualmente se encuentra prestado al Art Institute of Chicago (Instituto de Artes de Chicago). (Lampkin, 2019, párr. 1).

5.1.2.3 Análisis formal

Kooning fue otro de los expresionistas abstractos más conocidos, siendo esta obra una de las más difundidas del artista; sin embargo, nunca tuvo un fuerte vínculo con la corriente, mezclando esta con otras como el surrealismo y el cubismo. Tiene influencia de autores como Matisse o Chirico y en etapas posteriores toma referencia de personajes como Picasso. (Pastor, 2017, párr. 8-9).

El trazo en la pieza es violento, reflejando las conductas autodestructivas del pintor. Las pinceladas son gruesas y difusas, creando una composición sin orden ni organización.

La obra está compuesta principalmente por el color blanco, acompañado de una variada gama cromática compuesta por tonos rojos, azules, verdes y amarillos. La composición tiene un gran dinamismo y movimiento, creando una abstracción gestual en la que los ojos tratan de seguir un recorrido sobre la pieza. (Pastor, 2017)

5.2 Se cierra «el telón de acero», el caso de Hollywood

El caso del cine fue bastante similar al caso del arte plástico, sin embargo, antes de la Guerra Fría, los estadounidenses y los soviéticos mantuvieron una efímera relación cultural al compartir enemigos comunes; tras el ataque de Hitler a la Unión Soviética y el japonés a Pearl Harbor en 1941, ambas naciones se convirtieron en aliadas. Es por esto que se llegaron a producir en Hollywood varios filmes con una marcada simpatía por la URSS, y que fueron producidas por guionistas simpatizantes con el Partido Comunista Norteamericano. Este oasis cultural cayó por su propio peso tras la victoria de los Aliados sobre las potencias del Eje, y puso en una situación complicada a aquellos creadores que habían expresado su simpatía con la Unión Soviética o los valores comunistas. (López, 2008, p.1).

En el nuevo contexto geopolítico internacional, la Guerra Fría entre los dos bloques hegemónicos, se presentaba bajo unas nuevas condiciones históricas, una lucha por el control global marcado por el componente ideológico de esta batalla. (López, 2008). Es en este escenario, donde el papel del cine entra en juego, es importante tener en cuenta como la cinematografía es una de las mayores expresiones culturales y artísticas; pero con un fuerte componente diferenciador respecto al arte plástico, es decir, su condición de cultura de masas, y sobre todo en el contexto del siglo XX, donde era una de las principales industrias del entretenimiento, y la principal fuente audiovisual antes de la democratización del acceso a la televisión en todos los hogares. Además, estaba siendo un momento histórico de toma de relevancia por parte de la clase media, a quien se le empezara a destinar la cultura de masas. (Crespo, 2009, pp. 7-8).

Es por esto, que la producción cultural, y en este caso el cine, es uno de los mayores reflejos de la situación social, económica y cultural del momento histórico que atraviesa una determinada sociedad. La industria cinematográfica mantiene una estrecha relación con su ambiente sociopolítico; por un lado debido a la demanda del público que quiere

consumir ciertos temas, y por otro el de los creadores que sienten la necesidad que compartir y expresar sus ideas y sentimientos. No obstante, esta cultura puede ser utilizada como herramienta de poder, con más alcance que elementos de las guerras tradicionales y mucho más silenciosa. Por esta razón el cine tendrá un papel relevante como arma de control psicológico durante la Guerra Fría. (Crespo, 2009).

De esta forma, los Estados Unidos tenían dos frentes abiertos, primeramente frenar el avance de la Unión Soviética en el tablero internacional, y secundariamente evitar las infiltraciones ideológicas de las ideas comunistas en sus ciudadanos. Estas injerencias eran especialmente peligrosas en el mundo audiovisual, por ejemplo en Hollywood. El control de los medios era una forma de influencia y dominación en el capital social y económico, siendo el cine una posible herramienta para difundir ideas contrarias a los «valores del Tío Sam». (López, 2008, p.2).

Este es el principal motivo por el que la propaganda, y en concreto el cine, fueron una de las principales herramientas para tratar de vencer al comunismo; se pretendía desprestigiar a los soviéticos y exaltar los valores estadounidenses. La élite política era consciente del poder de alcance mundial que tenía Hollywood, y de que debían usarlo para sus propios intereses. Para ello llevaron a cabo diversas tácticas, como la creación de oficinas y normativas que regularon las políticas gubernamentales cinematográficas y el apoyo a grupos que divulgaran los valores norteamericanos. (Crespo, 2009, pp. 166-167).

Algunas de estas políticas se enmarcan dentro de la operación «Militant Liberty», un informe de alto secreto exponía que esta política estaba pensada para tratar de explicar de una forma accesible las condiciones reales que se viven en el comunismo, y plantear de forma sencilla los valores fundamentales del «mundo libre». El objetivo era que los ciudadanos de este «mundo libre» tomaran conciencia de la magnitud del peligro que suponía la amenaza comunista a la que se enfrentaban, para así generar una motivación y que combatieran este problema. (Stonor, 2013, p.326).

Los estudios que produjeron filmes anticomunistas fueron bien vistos por la Casa Blanca; sin embargo, saltaba a la vista como estas producciones eran demasiado obvias y rudas en muchos casos. (Crespo 2009, p. 167). A pesar de esto, algunas de las personalidades influyentes del mundo del cine de la época, como John Ford (director y

productor cinematográfico), mostraron abiertamente su apoyo a que las agencias de información gubernamentales propusieran temáticas para las producciones de Hollywood. Llegando el propio Ford a solicitar ejemplares del *Militant Liberty*, para poder entregárselo a sus guionistas, y que entraran en contacto con la idea, además de solicitar la asistencia de un representante del Estado Mayor Conjunto, para que ayudase a introducir los principios del *Militant Liberty* en el filme. (Stonor 2013, p.328).

La trayectoria patriótica de Ford era intachable, marino y militar de la Armada de los Estados Unidos, participó en la Segunda Guerra Mundial siendo oficial de los servicios cinematográficos, entre otras cosas. Sin embargo, durante los años 30, cuando el director ya tenía cierta fama, defendió las ideas del Presidente Roosevelt y del *New Deal* (unas políticas intervencionistas que trataron de luchar contra el impacto de la Gran Depresión en los Estados Unidos). Además, colaboró con la Liga Antinazi de Hollywood, fue uno de los fundadores del Sindicato de Directores de Cine y apoyó al gobierno republicano español durante la Guerra Civil Española (1936-1939). (Navarro 2008, párr.7-13). Teóricos como McBride consideraron que:

A un nivel racional, el ilustre expediente de guerra de Ford debería haber puesto su patriotismo fuera de toda duda. Pero sus liberales declaraciones durante la era del *New Deal* podían parecer algo sospechosas a la facción dura de los anticomunistas durante el Terror Rojo de la posguerra, que no era únicamente un síntoma de la guerra fría sino también una reacción tardía contra el *New Deal*. (McBride 2004, como se citó en Pastor, 2008, párr. 85).

La evolución política del director sería una de las razones de su necesidad de reafirmar su férreo americanismo, y sobre todo de demostrar su aún más fuerte anticomunismo; esto llevó a Ford a ingresar en la Alianza Cinematográfica para la Conservación de los Ideales Americanos, alejando posturas con los directores liberales de izquierdas de Hollywood, con los que en un pasado había mantenido una simpatía política. (Navarro, 2008)

No obstante, no fue solo Ford, muchos de sus «colegas» de Hollywood compartían el interés de erradicar el comunismo, estos fueron: Merian Cooper, John Wayne y Ward Bond. En junio y julio de 1956 este grupo y un conjunto de representantes del Estado Mayor Conjunto, tuvieron unas intensas reuniones en el despacho de Ford en la MGM

(Metro Goldwyn Mayer) y en la casa del propio John Wayne, comprometiéndose a implantar los valores del *Militant Liberty* en los filmes. (Stonor 2013, pp.326-327).

Imagen 9. John Wayne (centro) junto a Richard Nixon (derecha) Henry Kissinger (izquierda).



Fuente: https://www.lavanguardia.com/files/content_image_desktop_filter/uploads/2019/06/05/5f15f0495b191.jpeg

La primera producción «americana» fue *Centauros del Desierto* en 1956, dirigida por Ford; la serie trata sobre como la búsqueda compulsiva de una niña secuestrada por los indios conduce a John Wayne a la locura. Algunos analistas que plantean teorías en las que la serie es una especie de retrato del «macartismo» (un término que se utiliza para referirse a las acusaciones de traición a la patria, comunismo o deslealtad que daban lugar a unas condiciones especiales en las que no se llevan a cabo procesos judiciales justos, en los que no se consideraban los derechos humanos del acusado). (Crespo, 2009, p. 174).

El plan *Militant Liberty* solo podía darse en unos Estados Unidos que fueran conscientes de su responsabilidad como superpotencia. Y John Wayne era el perfecto reflejo de estos valores; una paradoja en la que un hombre que hizo todo lo posible para librarse

del servicio militar durante la Segunda Guerra Mundial, se convirtió en el modelo de soldado americano, la personificación de la «americanidad». Wayne encarnaba los valores del plan, la virilidad, el deber y la obediencia. El actor participó en el rodaje de numerosos filmes, como *El gran Jim McLain*, uno de los mayores ejemplos de odio al comunismo, siendo este filme un homenaje al Comité de Actividades Antiamericanas. Esta es una de tantas producciones audiovisuales que se vieron atrapadas por el contexto sociopolítico, como el *Capitán América*, que dejó de luchar contra los nazis para combatir a comunistas.

Estos valores funcionaron y se implantaron en el mercado de los Estados Unidos; pero no fueron igual de bien recibidos en la industria internacional; como en el caso de la europea, donde no tuvieron una buena acogida. (Stonor, 2013, pp.328-329).

5.2.1 *The Russians are Coming, the Russians are Coming (¡Que vienen los rusos!)*

Imagen 10. Cartel de la película *¡Que vienen los rusos!*



Fuente: <https://www.filmaffinity.com/es/film339860.html>

5.2.1.1 Ficha técnica

Título original: *The Russians are Coming, the Russians are Coming*.

Año: 1966.

Martínez, J. P. (2022). *Arte y propaganda en el siglo XX: la producción cultural estadounidense durante la Guerra Fría*. Universidad de Valladolid, Castilla y León.

Duración: 120 min.

País: Estados Unidos.

Dirección: Norman Jewison.

Guion: William Rose, basado en la novela de Nathaniel Benchley.

Música: Johnny Mandel.

Fotografía: Joseph F. Biroc.

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

Productora: The Mirisch Corporation.

Distribuidora: United Artists.

Género: comedia, submarinos, Guerra Fría.

Fuente: filmaffinity.

5.2.1.2 Sinopsis

Un submarino ruso se queda encallado en la costa de un pequeño pueblo mariner de Nueva Inglaterra por la mala conducción de su capitán, el teniente Rozanov. Todo el equipo desembarca en la localidad para tratar de encontrar un barco que sea capaz de remolcarles. Sin embargo, sus intenciones se verán alteradas cuando les descubren, ya que los habitantes del pueblo piensan que se está produciendo una invasión rusa y la histeria se apodera de ellos. Además, en medio de todo este caótico escenario se encuentran unos veraneantes neoyorkinos, los Whitaker, quienes estaban de vacaciones en el pueblo. (Crespo, 2009, p.397).

5.2.1.3 Contexto histórico-político

El filme se lanza en el 1966, por el director Norman Jewison. El conflicto había comenzado hace veinte años, por lo que estaba completamente asentado en el imaginario social, y de alguna forma ya era legítimo realizar comedia sobre la situación. La película es una pieza basada en los tópicos de la Guerra Fría, satirizando la situación política internacional y la histeria colectiva de la población. Este no fue el primer filme

de carácter humorístico, sino que le habían precedido otros como, *Uno, dos, tres, o Teléfono Rojo volamos hacia Moscú*. (Crespo, 2009, pp. 397-398)

La película no oculta de ninguna forma su contenido anticomunista y propagandístico, por ejemplo el comienzo del filme proyecta unos créditos en los que una animación va superponiendo la bandera de los EEUU y de la URSS mientras que suena la canción *Yankee Doodle* (Garabatos Yanquis) con piezas militares rusas. Otro de los mayores reflejos será el hijo mayor de los Whitaker, Pete, un niño de ocho años con un fuerte sentimiento anticomunista, que quiere acabar a tiros con ellos; este personaje es el reflejo de la influencia de la propaganda en la infancia estadounidense, que asentó férreamente los valores del anticomunismo y que desea responder a estos con violencia. (Crespo, 2009, pp. 398)

5.2.2 *Big Jim McLain (El gran Jim McLain)*

Imagen 11. Cartel de la película *El gran Jim McLain*



Fuente: <https://www.filmaffinity.com/es/film133808.html>

5.2.2.1 Ficha técnica

Título original: Big Jim McLain.

Año: 1952.

Duración: 90 min.

País: Estados Unidos Estados Unidos.

Dirección: Edward Ludwig.

Guion: James Edward Grant, Richard English y Eric Taylor.

Música: Paul Dunlap, Arthur Lange y Emil Newman.

Fotografía: Archie Stout (B&W).

Reparto: John Wayne, Nancy Olson, James Arness, Alan Napier, Veda Ann Borg, Hans Conried, Hal Baylor, Gayne Whitman, Gordon Jones, Robert Keys, John Hubbard, Soo Yong, Dan Liu, Peter Brocco, Franklyn Farnum.

Productora: Warner Bros y Wayne-Fellows Productions

Género: acción, drama, intriga, romance y Guerra Fría.

Fuente: Filmaffinity.

5.2.2.2 Sinopsis

La película está protagonizada por Jim McLain y Mal Baxter, dos agentes del FBI que han sido enviados por el Comité de Actividades Antiamericanas a Hawái. Allí deberán investigar a una célula comunista que está tratando de asentarse en Honolulu; a la par de esta trama, el agente McLain comenzará una relación romántica con la viuda Nancy Olson. (Polo, 2007, p.52).

5.2.2.3 Contexto histórico-político

La pieza fue grabada en 1952 de forma coetánea al apogeo de la Comisión Wood (una gran oleada de investigaciones contra supuestos «antiamericanos» infiltrados en la sociedad), por lo que la película es un enaltecimiento de la Comisión y del Comité de Actividades Antiamericanas. (Crespo, 2009, pp. 335)

La película es un claro medio de transmisión de propaganda de los valores estadounidenses de la época: religión, patriotismo y alabanza de las instituciones (principalmente el FBI y el Ejército). Toda la trama y escenas de la película se dirigirán a resaltar los valores. Además, la otra cara propagandística de la pieza irá dirigida a

crear una histeria colectiva por las supuestas amenazas de injerencias comunista en el contexto de la Guerra de Corea. A pesar del discurso evidente caló rápido en la sociedad, ya que la paranoia contra los comunistas se encontraba en su punto más álgido tras saberse que la Unión Soviética había conseguido desarrollar el arma nuclear.

No puede pasarse por alto que la película está dirigida y producida por John Wayne, una de las estrellas más grandes de Hollywood, conocido por sus ideales conservadores y anticomunistas, además de sus evidentes lazos con la élite política, que le llevaron a realizar filmes propagandísticos como este.

6 CONCLUSIONES

El planteamiento del contexto histórico en el trabajo tiene como objetivo no solo situar el momento que se atravesaba, sino evidenciar como la situación geopolítica influía y dominaba las manifestaciones culturales y las relaciones sociales.

Durante la guerra tanto los artistas estadounidenses como soviético se vieron envueltos por el mismo problema, aunque con distintas perspectivas. Los artistas soviéticos tenían la misión de que su producción cultural fuese comunista y que representase y exaltase esos valores; mientras que los artistas del bloque capitalista vivían en un supuesto contexto de libertad al que se hacía apología como el valor más importante de occidente; pero lejos de la realidad, la situación era de absoluto control, influencia y dominación silenciosa para servir como instrumentos de propaganda con el mismo fin que los soviéticos: difundir los valores «americanos».

Este secreto a voces no fue un hecho puntual, sino unas estrategias planificadas y organizadas por la élite gubernamental y cultural estadounidense que duraron veinte años, lo que supone que estas políticas fueran conocidas por las cuatro administraciones que gobernaron en aquel momento y que usaron el arte como propaganda gubernamental, uno del Partido Republicano Dwight D. Eisenhower y por otro lado tres del Partido de Demócrata Harry S. Truman, de John F. Kennedy y de Lyndon B. Johnson.

A pesar de la cuestionable propaganda lo cierto es que funcionó, caló en la sociedad de los EEUU y también tuvo cierta influencia en el contexto internacional. Lograron

provocar un clima y un sentimiento de anticomunismo que acabó derivando en una histeria colectiva, la cual logró junto al desarrollo económico de occidente el asentamiento de la clase media y el aburguesamiento de esta; consiguiendo que las injerencias comunistas dejaran de ser un peligro para occidente, donde su población contaba con una «leyenda negra» tanto de la Unión Soviética como de los valores del comunismo que les harían alejarse por su propia cuenta.

Durante estos años los círculos culturales de los EEUU acabaron completamente fragmentados por las distintas cosmovisiones, condicionado en ambos casos la propia producción. No obstante, la recepción de ambas formas de propaganda no tuvieron el mismo recibimiento; en el caso del Expresionismo Abstracto hubo un debate político respecto a él, con dos posiciones divididas, una a favor y otra en contra. Las posiciones contrarias acusaban a los artistas de «comunistas» o de «izquierdistas». Pero hay quienes vieron más allá de la simple crítica y utilizaron las mismas herramientas que los comunistas para desacreditarlos, pero resignificándolos con los valores capitalistas y estadounidenses. La producción en sí no era representativa, era una especie de cascarón que había que llenarlo de ideas, mensajes y propaganda, en un contexto social en el que se reclamaba de forma falsa la apoliticidad de la obra.

Al igual que la producción en sí, todo el proceso artístico estaba influenciado: los catálogos, exposiciones, críticas, etc. Todo eso era carente por sí mismo hasta que el mayor crítico de arte, la CIA, les daba un valor.

No sucedió de la misma forma en el caso del cine y de Hollywood, quizás porque la composición sociocultural de los agentes participantes en la industria cinematográfica en el momento eran radicalmente diferentes a el del grupo de artistas plásticos (más *snoobs* e intelectuales). Hollywood estuvo más ligado en todo momento a los auténticos valores «americanos», y a pesar de que sufrieron grandes injerencias, no estuvieron tan manipulados ni tan condicionadas como en el caso del Expresionismo por sus simpatías previas.

Ambas representaciones culturales fueron usadas como baluarte y elemento divulgativo de la supremacía cultural estadounidense, tanto las películas hollywoodienses como el Expresionismo Abstracto fueron usados para plasmar la superioridad de la producción artística estadounidense; además de para ganar terreno al mercado europeo,

evidenciando de esta forma su posición y control sobre la industria cultural del bloque capitalista como potencia hegemónica.

También ambas expresiones tuvieron un máximo representante que encarnaba los valores estadounidenses, por un lado estaba Jackson Pollock, el considerado «el gran pintor americano», y por otro lado estaba John Wayne, «la personificación de la “americanidad”», ambos hombres compartían valores asociados al «americanismo» como la virilidad, el deber, ser estadounidenses «de pura cepa», y el gran vicio americano, ser un borracho. Una hiperromantización de la droga que obligaba a el equipo de producción de Wayne a trabajar durante la mañana porque a la hora de comer ya estaba ebrio; y en el caso de Pollock a morir en un accidente de automóvil debido a conducir estando bajo los efectos del alcohol.

Por último y lo que marca la verdadera línea entre ambas formas de expresión, fue su público objetivo. Por un lado estaba el de la industria cinematográfica, que se dirigía a las masas y a la creciente clase media; y por otro lado estaba el del Expresionismo, cuyo *target* era la élite intelectual y cultural estadounidense, quienes eran bien conocidos por tener mayor simpatía por el marxismo.

Tras haber realizado la investigación he alcanzado los objetivos fijados, **demostrando las hipótesis** que me llevaron al desarrollo del trabajo. La investigación demuestra como la **CIA**, junto a varias administraciones de los EEUU, **instrumentalizaron completamente el arte** como herramienta **propagandística anticomunista**, al ser la cultura uno de los elementos de lucha en «**la guerra fría cultural**». Además, la confirmación de esta hipótesis corrobora a su vez la segunda, la cual pretendía demostrar como la idea del «**arte libre**» **estadounidense era falsa**, confirmándose mediante la utilización de este como **herramienta por la élite política** previamente demostrada, ya que al haberse producido una **campana dirigida desde las sombras** respecto a la producción cultural **echa por tierra la idea de la creación libre**.

7 BIBLIOGRAFÍA

- Afanador, L. F. (2013) La CIA apoya la cultura. *Semana.com*.
- Anónimo. (2010) *El barroco como agente propagandístico de una sociedad en crisis*. Casiopea.
- Aranda, I. (2005) *El accidente de coche en el arte defensa de la huella del icono del automóvil y los siniestros derivados de él como temática en la representación artística*. Madrid: UCM.
- Bermejo, C. (2021) ¿Qué fue la Guerra Fría, por la que Estados Unidos y la URSS dividieron al mundo?. *El Orden Mundial*.
- Bradley, F. (1999) *Surrealismo: Movimientos en el Arte Moderno (Serie Tate Gallery)*. Londres: Encuentro Ediciones.
- Canal Antonio García Villarán. (2017) *la CIA, el MoMA y Rockefeller crearon a Jackson Pollock ft. Visualpolitik*. Youtube.
<https://www.youtube.com/watch?v=EsOKAoGzBfU&t=543s>
- Carriedo, P. (2005) *Guerra fría y cultura*. León: ULE.
- Cirlot, J.E. (1964) El Expresionismo abstracto americano y la " Action Painting". *Cuadernos de arquitectura, 2-4*
- Cockroft, E. (1985) *Abstract Expressionism, weapon of the Cold War*. Pollock and after: The critical debate, Nueva York.
- Crespo, A. (2009) *El Cine y la industria de Hollywood durante la guerra fría*. Madrid: UAM Ediciones.
- De Llano, P. (2009) *Vanguardia y kitsch en el universo del totalitarismo*. Santiago de Compostela: USC.
- Díaz, P. (2011) *La integración del arte y la creatividad en ciudades antagónicas: Estocolmo y Nueva York*. II Congreso Internacional Ciudades Creativas.
- Edwards, V. (1938) *Group Leader's to Propaganda Analysis*. Nueva York: Institute for Propaganda Analysis.
- Fernández, F. (2002) El análisis de contenido como ayuda metodológica para la investigación. *Revista de Ciencias Sociales (Cr)*, 2(96), 35-53.

- Guggenheim, P. *Confesiones de una adicta al arte*. Palabra en el tiempo. Barcelona: Lumen, 2002.
- Gómez, A. (2010) *El cuerpo en la pintura de Jackson Pollock*. Corporación Universitaria Unitec.
- Judt, T. (2005) *Postguerra, una Historia de Europa desde 1945*. Madrid: Taurus.
- Krippendorff, K. (1982). *Contentanalysis*. Beverly Hills, CA: Sage Publishing.
- Lampkin, F. (2019) Intercambio Durante años, el cuadro más caro del mundo. *historia-arte.com*
- Lopez, J.V. (2008) *Cae el telón. El cine norteamericano en los inicios de la Guerra Fría*. Historia Actual Online (15).
- Lowe, K. (2015) *Continente Salvaje. Europa después de la Segunda Guerra Mundial*. Barcelona: Galaxia Gutemberg,
- Maramella, G. (1996) *Historia de Europa contemporánea desde 1945 hasta hoy*. Barcelona: Ariel Historia.
- McMahon, R. (2009) *La guerra fría. Una breve introducción*. Madrid: Alianza.
- Navarro, M.A. (2008) *Democracia y periodismo en la vida y obra de John Ford*. Santo Domingo de la Calzada: El Catoblepas.
- Obradors, L. (1971) *Un perro andaluz*. Era.
- Ocampo, E. (1990) *El impresionismo: pintura, literatura, música*. Barcelona: Montesinos.
- Pineda, A. (2009) *Branded content antes del branded content: la modelación cultural propagandística como forma de propaganda encubierta*. Sevilla: US.
- Pizarroso, A. (1999) *La historia de la propaganda: una aproximación metodológica*. Historia y comunicación social. Madrid: UCM.
- Polo, H. (2007) *Dashiell Hammett: novela negra y caza de brujas en Hollywood*. Editorial El Viejo Topo.
- Reyes, C. (2019) Comentario histórico artístico de Número 1 de Jackson Pollock. *Lacamaradelarte.com*
- Rocamora, C. (2001) *Dos maneras de impulsar el arte: Peggy Guggenheim y Gertrude Vanderbilt*. Arbor.

- Rodríguez, C. (2016) *El cine como instrumento de propaganda: El NO-DO*. Valladolid: UVa.
- Rodríguez, V. (2012) *La labor de Peggy Guggenheim en la salvaguarda del Patrimonio Artístico*. Madrid: UCM.
- Saborío, A. (2021) Pollock maestro del expresionismo abstracto. *Revista Acta Académica UACA*.
- Soriano, C. (2014). *El espíritu del paisaje y su proceso de abstracción*. Valencia: UPV
- Stonor, F. (2013) *La CIA y la guerra fría cultural*. Barcelona: Debate.
- Veiga, F. (2016). *La guerra fría*. Barcelona: UOC.

8 ÍNDICE DE IMÁGENES

- **Imagen 1.** División del tablero internacional por la Guerra Fría.
- **Imagen 2.** El «telón de acero» en Europa
- **Imagen 3.** Insignia de las OTAN
- **Imagen 4.** Escudo de Pacto de Varsovia
- **Imagen 5.** Peggy Guggenheim
- **Imagen 6.** Rockefeller en el MoMA
- **Imagen 7.** Número 1, Jackson Pollock (1949)
- **Imagen 8.** *Intercambio*, Willem De Kooning 1955
- **Imagen 9.** John Wayne (centro) junto a Richard Nixon (derecha) Henry Kissinger (izquierda).
- **Imagen 10.** Cartel de la película *¡Que vienen los rusos!*
- **Imagen 11.** Cartel de la película *El gran Jim McLain*