

La diplomacia cultural de los países europeos comunistas en Buenos Aires a través del cine durante las décadas de 1950 y 1960

Michal Zourek

Universidad de Mendel, Brno
zourek@centrum.cz

Valeria Galvan

IIP/UNSAM, CONICET,
galvan.valeria@gmail.com

Resumen: El estudio analiza la diplomacia cultural de los países comunistas en la Argentina por medio del cine, prestando una atención especial a la Unión Soviética y Checoslovaquia durante las décadas de 1950 y 1960. A través de la prensa de la época y de entrevistas, se describen los circuitos de circulación y promoción, nucleados fundamentalmente en torno al distribuidor local Artkino. Asimismo, se detalla el impacto cuantitativo de estas películas en las salas porteñas. La investigación ofrece una contribución al análisis de las repercusiones de la propaganda comunista en la sociedad argentina de las décadas mencionadas y, al mismo tiempo, muestra el interés y los desafíos de la diplomacia cultural de los países comunistas hacia Argentina en la época de la Guerra Fría.

Palabras claves: cine, Guerra Fría, Argentina, diplomacia cultural comunista.

Abstract: The study analyses the cultural diplomacy of communist countries in Argentina through cinema, paying special attention to the Soviet Union and Czechoslovakia during the 1950s and 1960s. Through the press of the time and interviews, it describes circulation and promotion circuits, chiefly centered around the local distributor Artkino. It also details the quantitative impact of these films in Buenos Aires cinemas. This research offers a contribution to the analysis of the repercussions of communist propaganda in Argentine society in the decades mentioned above and, at the same time, shows the interest and challenges of the cultural diplomacy of communist countries towards Argentina during the Cold War.

Keywords: cinema, cold war, Argentina, communist cultural diplomacy.

Introducción

Durante la Guerra Fría, la Unión Soviética puso en marcha una serie de medidas de propaganda en los países latinoamericanos que, involucrando agencias de inteligencia, el servicio diplomático, diversos medios de comunicación, clubes sociales y empresarios, apuntaron —en términos generales— a difundir y convencer acerca de las ventajas del propio sistema. La diplomacia cultural soviética hacia América Latina se vio fortalecida tras la muerte de Stalin en el año 1953. Si bien, con anterioridad, ya había habido iniciativas de control gubernamental de la propaganda comunista en el exterior; a partir de aquel momento se reestructuró profundamente el aparato propagandístico¹. Este giro en la política exterior, a su vez, influyó en los estados europeos ubicados en la esfera de influencia soviética². En este marco, los países del Este pusieron en práctica renovadas técnicas propagandísticas con el fin de difundir hacia el resto del mundo un modelo social, político y cultural cuyas ventajas frente al modelo imperante en el occidente capitalista debían seducir a sus destinatarios.

Aun cuando la historiografía sobre la diplomacia cultural comunista cuenta con algunos trabajos pioneros³, el tema, tanto en sus aspectos generales como en relación con América Latina en particular fue incluido recientemente en la agenda de los historiadores de la Guerra Fría⁴. El caso de los vínculos con Argentina no

¹ Nigel GOULD-DAVIES: «The logic of Soviet cultural diplomacy», *Diplomatic history*, 27(2) (2003), pp. 193-214, y Patryk BABIRACKI y Austin JERSILD (eds.): *Socialist internationalism in the Cold War: exploring the Second World*, Nueva York, Springer, 2016.

² En este trabajo nos referimos al conjunto de los países europeos ubicados tras la simbólica Cortina de Hierro, que estaban bajo la influencia soviética, con los términos «bloque del Este», «bloque soviético» o «países comunistas».

³ Bayram RIZA y Catherine QUIRK: «Relaciones culturales entre la Unión Soviética y América Latina», en Gregory OSWALD y Anthony STROVER (eds.): *La Unión Soviética y la América Latina*, México, Letras, 1972, pp. 39-51; Frederick C. BARGHOORN: *The soviet cultural offensive. The role of culture diplomacy in soviet foreign policy*, Connecticut, Greenwood Press, 1976.

⁴ Patrick IBER: *Neither Peace nor Freedom: The Cultural Cold War in Latin America*, Cambridge, Harvard University Press, 2015; Tobias RUPPRECHT: *Soviet internationalism after Stalin. Interaction and Exchange between the Unión Soviética*

ha sido muy estudiado, aunque este país siempre conservó una posición privilegiada en la diplomacia de los países del bloque soviético. Buenos Aires fue reconocido como un influyente centro editorial y artístico, cuyo campo de fuerza alcanzaba a toda la región. En este sentido, los países comunistas buscaron establecer en esta ciudad la base de su aparato propagandístico para Sudamérica⁵.

En relación con ello, el despliegue propagandístico orientado hacia esta región se valió de diversos recursos y técnicas que apuntaban a ganar desde Buenos Aires el mercado latinoamericano. Además de los organismos estatales, la sofisticada acción propagandística de los países comunistas europeos también contó con la colaboración de agentes locales encargados de articular estas transferencias de bienes culturales y de organizar la respuesta del contexto local. De esta manera, desde asociaciones y clubes de inmigrantes hasta intelectuales y políticos, agencias de viaje y empresarios culturales, todos fueron un eslabón fundamental a la hora de traducir el contenido de la diplomacia de los países comunistas al público argentino.

Una de las estrategias que mayor atención recibió en el bloque del Este en este periodo fue la propaganda a través del cine narrativo⁶. A pesar de que no llegó a representar una competencia real para el cine de los países capitalistas, especialmente norteameri-

and Latin America during the Cold War, Cambridge, Cambridge University Press, 2015; Germán ALBURQUERQUE: *La trinchera letrada. Intelectuales latinoamericanos y guerra fría*, Santiago de Chile, Ariadna, 2011; Michal ZOUREK: *Praga y los intelectuales latinoamericanos (1947-1959)*, Rosario, Prohistoria, 2019; Rafael PEDEMONTE: «La diplomacia cultural soviética en Chile (1964-1973)», *Bicentenario, Revista de Historia de Chile y de América*, 9(1) (2010), pp. 57-100, e íd.: «Una relación tensa y ambivalente: el medio intelectual cubano ante “lo soviético” en los primeros años revolucionarios (1959-1966)», *Historia*, 1(50) (2017), pp. 141-173.

⁵ Mario RAPOPPORT: «La Argentina y la Guerra Fría. Opciones económicas y estratégicas de apertura hacia el Este (1955-1973)», *Revista Ciclos en la Historia, la economía y la sociedad*, 5 (1995), pp. 91-122; Adriana PETRA: *Intelectuales y cultura comunista: Itinerarios, problemas y debates en la Argentina de posguerra*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2017; íd.: «Libros, revistas y publicaciones del comunismo argentino: Una introducción», *Badabec*, 9(18) (2020), pp. 132-156, y Michal ZOUREK: *Checoslovaquia y el Cono Sur 1945-1989. Relaciones políticas, económicas y culturales durante la Guerra Fría*, Praga, Karolinum, 2014, pp. 43-139.

⁶ Tony SHAW y Denise J. YOUNGBLOOD: *Cinematic Cold War: The American and Soviet Struggle for Hearts and Minds*, Lawrence, University Press of Kansas, 2010.

cano⁷, su impacto en el escenario local fue relevante gracias a la acción conjunta de entidades gubernamentales comunistas y de diversos agentes de transferencia cultural vinculados a la industria cinematográfica local, y se tradujo en la difusión de una serie de representaciones y discursos acerca de la cotidianidad, la historia, las artes y la heroicidad de los países comunistas y sus ciudadanos. Algunos de los agentes de mediación cultural fundamentales en este proceso fueron, sin duda, los empresarios cinematográficos locales. Entre ellos, se destacó el rol desempeñado por Argentino Vainikoff, dueño y fundador de la distribuidora Artkino Pictures.

Si bien Artkino no fue la única compañía distribuidora de cine comunista en Argentina, fue principalmente a partir de su desempeño comercial que el imaginario de Europa del Este llegó y permaneció en las pantallas porteñas por varias décadas. De esta manera, la iconografía y los valores comunistas acerca de los beneficios de la vida cotidiana, los avances de la ciencia y la heroicidad del soldado ruso en la guerra contra el fascismo terminaron por moldear el gusto del emergente consumidor cultural porteño de la década de los sesenta. El espectador tipo de Artkino era el joven ciudadano, moderno, de clase media, con inquietudes intelectuales y que concurría asiduamente a los eventos de los círculos de arte vanguardista locales. Así fue como el auge de este «nuevo cine» constituyó un elemento más de la ola modernizadora que bañó las costas rioplatenses a comienzos de la década de los sesenta.

El relativo éxito de las películas soviéticas no hegemonizó las representaciones cinematográficas acerca de las democracias socialistas europeas en el prisma de los porteños. También otros países detrás de la Cortina de Hierro, bajo el impulso de sus respectivas embajadas y respondiendo a una renovación de sus propias industrias cinematográficas, llegaron hasta las pantallas argentinas con una estética bien diferenciada de la soviética y lograron cautivar al espectador local⁸.

En el trabajo que sigue nos proponemos comenzar a analizar el papel que desempeñó en la sociedad argentina en los años cincuenta y sesenta la cinematografía de los países del bloque del

⁷ Joseph S. NYE: *Soft power: The means to success in world politics*, Nueva York, Public Affairs, 2004, pp. 73-75.

⁸ Michal ZOUREK: *Checoslovaquia y el Cono Sur...*, pp. 115-139.

Este, entendida esta última como un instrumento más de la diplomacia cultural comunista. En este sentido, prestamos atención especialmente al cine soviético y checoslovaco, debido a la predominancia de estas cinematografías en las salas porteñas. En menor medida, también merecen mención el cine polaco y húngaro debido a que tuvieron cierta relevancia.

Mientras que, en los últimos años, los países postcomunistas han facilitado el acceso a varios archivos que nos permiten analizar más en profundidad los instrumentos de la propaganda del bloque soviético, aunque la recepción de esta política en los países latinoamericanos es un asunto que aún resulta muy poco conocido. En el caso argentino nos enfrentamos al problema de la escasa sistematización y al dificultoso acceso de los documentos dedicados a la distribución de cine. Por eso, en nuestra investigación nos basamos principalmente en artículos de prensa de la época y, en menor medida, también en entrevistas. A diferencia de la historiografía existente sobre el impacto de la diplomacia cultural del bloque comunista en la Argentina, centrada, sobre todo, en los intercambios académicos e intelectuales, en este trabajo nos centramos en el desarrollo de los vínculos culturales con la Argentina a través del mercado cinematográfico, en los casos específicos de la Unión Soviética y Checoslovaquia.

Después de la Segunda Guerra Mundial los estados del bloque del Este empezaron a establecer contactos y cerrar contratos sobre el intercambio de la producción de cine con los países del tercer mundo. Estos vínculos se profundizaron en los años cincuenta y sesenta. En este sentido, presentaremos una breve descripción de los orígenes y la historia del Artkino y de su importancia como agente de mediación local en el contexto de la modernización cultural argentina en los sesenta. En segundo lugar, detallaremos los circuitos de circulación y promoción que intervinieron en este proceso de transferencia cultural.

Un papel importante en la distribución de las películas entre Argentina y el mundo comunista lo representaban los festivales, especialmente los que eran de la categoría A de la FIAPF (Federación Internacional de Asociaciones de Productores Cinematográficos). En el caso de la Europa del Este los festivales se celebraban en Moscú y Karlovy Vary, que por razones políticas alternaban cada año, y en el caso de la Argentina en Mar del Plata. Entre las

normas definidas por la categoría A estaba la costumbre de ofrecer los títulos ganadores del festival en la distribución nacional⁹. Mientras que la presentación en la primera edición no competitiva del festival argentino en 1954 desempeñó un papel importante en la política de Perón de profundizar los lazos económicos con los países del Este, entre los años 1959-1970 las películas fueron presentadas, galardonadas y más tarde distribuidas a pesar de que los gobiernos argentinos se mostraban cada vez más hostiles hacia la Unión Soviética y sus satélites¹⁰.

Además de evaluar la importancia del Festival Internacional de Cine marplatense para la diplomacia cultural comunista, la intención del artículo es analizar la relevancia real de la cinematografía del Este en el circuito cultural local, a partir de una descripción del impacto cuantitativo de sus películas en las pantallas porteñas. De esta manera queremos contribuir no solo al análisis de las repercusiones generales del cine comunista en las representaciones de los sectores medios porteños, sino también mostrar la complejidad de los canales locales a través de los cuales la cultura del bloque del Este penetraba en el subcontinente latinoamericano. En efecto, la diplomacia cultural comunista, apuntaba a ciertos centros latinoamericanos, considerados relevantes como núcleos de difusión hacia el resto de la región latinoamericana¹¹. En este sentido, el análisis del impacto del cine comunista en Buenos Aires da cuenta también de la relevancia de la región en la política exterior del bloque del Este.

La distribuidora Artkino pictures

Durante la Segunda Guerra Mundial, las noticias de la guerra inundaron los periódicos argentinos¹². Argentino Vainikoff, hijo de

⁹ Matěj NYTRA: *Africké, asijské a latinskoamerické filmy v československé produkci (1945-1989)*, tesis de maestría, Universidad de Masaryk (Brno), 2015.

¹⁰ Clara KRIGER: «Inolvidables jornadas vivió Mar del Plata. Perón junto a las estrellas», *Archivos de la Filmoteca*, 46 (2004), pp. 118-131; Nuria TRIANA TORIBIO: «El festival de los cinéfilos transnacionales: Festival cinematográfico Internacional de la República Argentina en Mar del Plata, 1959-1970», *Secuencias*, 25 (2007), pp. 25-45.

¹¹ Michal ZOUREK: *Praga y los intelectuales latinoamericanos...*, p. 32.

¹² Luis Alberto ROMERO y María Inés TATO: «La prensa periódica y el régimen

inmigrantes rusos, vio la oportunidad de negocio que esta sed de información presentaba y abrió una distribuidora —Radium Films— que proyectaba noticiarios cinematográficos con las novedades de la guerra en el cine Mundial, en pleno corazón de la ciudad de Buenos Aires (a media cuadra del emblemático obelisco)¹³.

Si bien la idea original de incursionar en la moderna industria cinematográfica porteña se la había sugerido a Vainikoff Natalio Botana, director del importante diario *Crítica*, donde este trabajaba como reportero gráfico, el joven emprendedor se apropió con gusto de la idea y encontró en ese campo un nicho de desarrollo comercial permanente¹⁴. En este primer momento de su trayectoria profesional, la pantalla de Vainikoff se enfrentaba a un público eminentemente obrero. También desde la vida privada el pequeño empresario fue desarrollando su sensibilidad social: su esposa era delegada obrera en la empresa Bunge y Born y él era maestro voluntario de los hijos de inmigrantes que no estaban escolarizados. En conjunto, todas estas experiencias marcaron su carrera en el mundo del cine¹⁵.

Tres años más tarde, ya en la década de los cuarenta, Botana volvió a proponerle un negocio a Vainikoff que le permitiría coordinar sus ideales políticos con su vida profesional¹⁶. De esta manera, el director del diario *Crítica* puso en contacto a Vainikoff con el adinerado empresario Pablo Coll y le propuso importar y distribuir películas rusas, por intermedio de Artkino Pictures de Estados Unidos¹⁷. Así nació Artkino Pictures Argentina, que no solo se haría cargo pronto de la distribución del cine soviético hacia toda Latinoamérica, sino que se habría de convertir en el emblema de toda una generación.

nazi», en Ignacio KLICH (ed.): *Sobre nazis y nazismo en la cultura argentina*, College Park, Hispamérica, 2002, pp. 157-176.

¹³ Entrevista a Luis Vainikoff, por Valeria M. Galván y Michal Zourek, Buenos Aires, 20 de julio de 2016.

¹⁴ Silvia SAÏTTA: *Regueros de tinta. El diario «Crítica» en la década de 1920*, Buenos Aires, Sudamericana, 1998, p. 83.

¹⁵ Entrevista a Luis Vainikoff, cit.

¹⁶ Argentino Vainikoff había sido activista en el Partido Comunista durante su juventud, sin embargo, después de su exilio en Chile en la década de los cuarenta y debido a profundas discordancias con el líder del partido local, Victorio Codovilla, se alejó de las filas comunistas de modo formal.

¹⁷ Entrevista a Luis Vainikoff, cit.

Efectivamente, después de la Segunda Guerra Mundial se había empezado a configurar una amplia red de distribución encabezada desde 1945 por la empresa soviética Sovexportfilm, que en los años cincuenta abrió sus oficinas también en Buenos Aires¹⁸. Así, en este contexto favorable, Artkino quedó a cargo del estreno de los éxitos del cine soviético y a partir de los sesenta también del pujante cine checoslovaco. De esta manera, Artkino representó a dos países comunistas cuya producción convocó un mayor público en las salas porteñas. En aquel entonces el público intelectual y de clase media de las pantallas Artkino distaba mucho del público del viejo cine Mundial que concurría para estar informado, pues la escena cultural de Buenos Aires se había visto afectada por los cambios radicales de carácter político y social vinculados con la proscripción del peronismo (movimiento político mayoritario), el impacto de la Revolución Cubana en la región, el proceso de descolonización, el desarrollo en Europa Oriental, la creciente preponderancia de la cuestión árabe en la agenda política internacional y las consecuencias del Concilio Vaticano II¹⁹.

Asimismo, la emergencia de los jóvenes como actor político y cultural protagónico de la década, sumada a la modernización cultural, habían renovado los lenguajes y criterios estéticos del campo artístico porteño que ingresó, de esta manera, en un proceso de internacionalización orientado hacia todas las direcciones del globo²⁰. Este ingreso de la escena cultural y artística argentina al contexto mundial se instrumentalizó a través de festivales, concursos, becas artísticas y visitas culturales de extranjeros, entre otros²¹.

¹⁸ Véase Tobías RUPPRECHT: *Soviet internacionalism...*, p. 57.

¹⁹ Beatriz SARLO: *La batalla de las ideas (1943-1973)*, Buenos Aires, Ariel, 2001; Silvia SIGAL: *Intelectuales y poder en Argentina. La década del sesenta*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2002, y Oscar TERÁN: *Nuestros Años Sesenta. La formación de la nueva izquierda intelectual argentina 1956-1966*, Buenos Aires, El Cielo por Asalto, 1993.

²⁰ Valeria MANZANO: *La era de la juventud en Argentina*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2017.

²¹ Véase María V. GALVÁN: «La mirada del nacionalismo argentino sobre los sixties: la modernización estética y cultural de la década del sesenta en las páginas del semanario argentino Azul y Blanco», *Revista Iberoamericana*, 58 (2015), pp. 87-100; Sergio PUJOL: «Rebeldes y modernos. Una cultura de los jóvenes», en Daniel JAMES (ed.): *Nueva Historia Argentina. Violencia, proscripción y autoritarismo (1955-1976)*, t. IX, Buenos Aires, Sudamericana, 2003; Andrea GIUNTA: «Las batallas de la vanguardia entre el peronismo y el desarrollismo», en José E. BURUCÚA:

En conjunto, esta profunda renovación estética y social y la internacionalización de los circuitos de reconocimiento y legitimación artísticos, principalmente en Buenos Aires, repercutieron también en una modernización de los consumos culturales de los porteños, que se volvieron más exigentes y demandantes no solo de cierta calidad artística, sino también de actualidad. El campo del arte argentino ahora estaba vinculado a lo que pasaba en el resto del mundo y el público de Buenos Aires quería ser partícipe de esa «ventana al mundo» desde su sillón de espectador. En este sentido, Artkino Pictures contó durante más de una década con un número seguro de espectadores que buscaban en sus salas no solo ver qué pasaba del otro lado de la Cortina de Hierro, sino también estar al día de los últimos avances de la filmografía del Este²².

Este público que solía llenar las salas del circuito ampliado de cine-arte en Buenos Aires no fue del todo minoritario en términos proporcionales. Y, muy probablemente, una prueba de ello sea la importancia que los censores argentinos le prestaban a este tipo de proyecciones, a las que generalmente se les exigían numerosos cortes²³. En este sentido, la cinematografía de Europa del Este en la Argentina siempre fue seguida muy de cerca por las redes de la censura de cada uno de los gobiernos desde 1937 hasta comienzos de la década de los noventa, independientemente de si eran democráticos o dictatoriales²⁴. Sobre todo, se cuestionaban los contenidos de las películas que traían por causas morales, pero la objeción por motivos políticos también fue muy importante y, principalmente, debido a esta última, los filmes seleccionados por Artkino para el público argentino evitaban los contenidos explícitamente políticos²⁵.

De cualquier manera, el problema de la censura no terminaba en los contenidos de la filmografía que se pretendía estrenar. Luego

Nueva Historia Argentina. Arte, sociedad y política, Buenos Aires, Sudamericana, 1999, e íd.: *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2008.

²² Entrevista a Luis Vainikoff, cit.

²³ Entrevista a Hernán GAFFET, por Valeria M. Galván y Michal Zourek, Buenos Aires, 9 de septiembre de 2016.

²⁴ Fernando RAMÍREZ LLORENS: «Censura, campo cinematográfico y sociedad», *Oficios Terrestres*, 33 (2015), pp. 77-98, <http://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/oficiosterrestres/article/view/2308/2379>.

²⁵ Entrevista a Luis Vainikoff, cit.

del golpe militar de 1943, Artkino fue prohibido y Vainikoff detenido, hasta que finalmente debió exiliarse en Chile. A su regreso, ya con Perón en el gobierno, se levantó la prohibición y, pese a las persecuciones a las que aún el Subsecretario de Comunicaciones peronista, Raúl Alejandro Apold, sometía a Artkino, se le encargó a Vainikoff parte de la organización de la primera edición del Festival de Cine de Mar del Plata²⁶.

La llegada del cine comunista a la Argentina peronista

Al año siguiente de la muerte de Stalin, había surgido una gran oportunidad para el cine soviético de presentarse ante el público argentino gracias a la primera edición del Festival Internacional del Cine celebrado entre los días 8 y 14 de marzo de 1954²⁷. El evento que tuvo lugar en Mar del Plata, importante punto turístico situado a unos 400 kilómetros al sur de Buenos Aires, estaba estrechamente vinculado con un cambio en la política peronista. Apold ideó la muestra con el fin de promover el desarrollo de la industria cinematográfica nacional y pretendiendo que el festival se podía convertir en un espacio para apoyar el gobierno²⁸.

Paradójicamente, como dijimos en el apartado anterior, el mismo Apold había sido el principal autor del decreto que en los años 1950-1951 prohibió las películas soviéticas. Sin embargo, ya en el marco de los severos problemas que atravesaba la economía argentina y la necesidad de buscar nuevos mercados, después del año 1951 el gobierno peronista se esforzó por mejorar las relaciones con los países comunistas²⁹. En este nuevo contexto, según rememora el

²⁶ Pablo DE VITA: «Luis Vainikoff: Perón siempre veía el cine ruso. El Cosmos, referente de la cinefilia porteña», *La Nación*, 30 de noviembre de 2014, <http://www.lanacion.com.ar/1748134-luis-vainikoff-peron-siempre-veia-cine-ruso>.

²⁷ Para más informaciones sobre la historia del Festival Internacional de Cine de Mar del Plata, véase Julio Mauricio NEVELEFF, Miguel MONFORTE y Alejandra PONCE DE LEÓN: *Historia del Festival Internacional de Cine de Mar del Plata: primera época: 1954-1970: de epopeya a la resignación*, vol. 1, Buenos Aires, Corregidor, 2013.

²⁸ Norberto GALASSO: *Perón. Formación, ascenso y caída (1893-1955)*, Buenos Aires, Colihue, 2005, p. 652.

²⁹ Michal ZOUREK: *Checoslovaquia y el Cono Sur...*, p. 54.

hijo de Vainikoff, los peronistas le pidieron a su padre que organizara la llegada de las delegaciones soviéticas debido a sus contactos detrás de la Cortina de Hierro.

En esta primera edición del Festival, que no tuvo carácter competitivo, se presentaron dieciocho países. El gobierno argentino invitó también a los países del bloque del Este, de los cuales todos, menos Rumanía, aceptaron y mandaron sus delegaciones. Ante el pedido oficial, el dueño y fundador de Artkino logró convocar a una delegación rusa de cincuenta personas, entre los que estaba, por ejemplo, el Ministro de la Industria y el Comercio. Gracias al éxito de la iniciativa, Artkino logró que se le autorizase proyectar una cantidad determinada de películas y, de esta manera, el tejido de los censores peronistas comenzó a relajarse para el cine del Este³⁰.

Además de presentar sus películas³¹, ya la sola presencia de los países comunistas tuvo un importante carácter simbólico. Luego de varios años de poco interés por el continente latinoamericano, la Unión Soviética había enviado una delegación de once personas, una de la más grandes de los países participantes, que, entre otros, incluyó al notable director Serguei Bondarchuk. Los países comunistas generaban gran curiosidad en el público argentino. De acuerdo con la prensa de la época, en Mar del Plata se había difundido que las personas de las delegaciones de Europa del Este eran inabordables y rehuían el contacto con las que no pertenecían a ella³²; pero la realidad era diferente.

La Unión Soviética prestó mucha atención a su auto-presentación. Por ejemplo, durante el festival los soviéticos agasajaron a las otras delegaciones en una gran fiesta en el Yacht Club marplatense. Los invitados —entre ellos, la delegación estadounidense— fueron convidados con vodka especialmente traído de Moscú y caviar de Crimea. El acontecimiento fue titulado por la prensa argentina: «Moscú y Hollywood de abrazo». Allí, «Kathleen Hug-

³⁰ Entrevista a Luis Vainikoff, cit.

³¹ Los países del bloque del Este presentaron seis películas largometrajes: *El almirante Ushakov* y *Sadko, el intrépido* (Unión Soviética); *El panadero del Emperador* y *Viejas leyendas checas* (Checoslovaquia); *La espada mágica* (Yugoslavia), y *La juventud de Chopin* (Polonia).

³² «Quiere el cine ruso calidad», *La Nación*, 17 de marzo de 1954, p. 4.

hes, beldad norteamericana, del brazo de Sergei Stoliaroff, actor de *Sadko*, sonríen frente al fotógrafo, Walter Pidgeon y Mdeveva, rubia y lozana como soprano wagneriana, sonríen también». Esta escena peculiar de la Guerra Fría en la ciudad costera argentina contribuía, sin dudas, a acrecentar la mística que provocaba el cine comunista. Así, la nota finalizaba con un tono romántico: «solo falta la nívea paloma de la paz revoloteando en torno de tantas estrellas ruso-norteamericanas para que uno se convenza de que la concordia reina ya sobre la tierra»³³.

Resulta interesante ver estos hechos desde una mirada más amplia. Coincidentemente, en aquellos días, tuvo lugar en Caracas la X Conferencia Interamericana donde Estados Unidos propuso el proyecto de acción conjunta de las repúblicas americanas contra el comunismo. Es decir que, mientras que en la capital venezolana se debatía intensamente sobre la resolución anticomunista que al final fue aprobada (Argentina se abstuvo), Perón daba la bienvenida a las delegaciones comunistas en la tierra gaucha y los actores soviéticos, polacos y checos conversaban, brindaban y reían con sus colegas argentinos, británicos y norteamericanos. En este contexto, es posible interpretar el festival marplatense como una clara manifestación del «tercerposicionismo» peronista. Es decir, la reafirmación de una posición independiente de los dictados de las dos grandes potencias en el mundo bipolar de la Guerra Fría.

En el acto organizado en el Yacht Club había participado el violinista David Óistraj, uno de los más grandes virtuosos de su época y uno de los principales embajadores de la cultura soviética, acompañado por la pianista Tatiana Nicolaeva. Tras el festival, ambos artistas rusos ofrecieron una serie de recitales en Buenos Aires, en los que causaron sensación. Argentino Vainikoff participó en el espectáculo que tuvo lugar en la residencia del mismo Perón y lo recuerda en una entrevista donde se refleja su posición reservada frente al régimen que lo había perseguido en los años anteriores³⁴.

Al finalizar el Festival marplatense, la muestra continuó. El cine soviético se acercó al público porteño a través de la «Gran Semana del Cine Soviético» celebrada en los días 18-24 de marzo en Gran

³³ «Otras películas se proyectaron en el Mar del Plata», *La Nación*, 13 de marzo de 1954, p. 4.

³⁴ «Reabre sus puertas el cine Cosmos», *La Nación*, 26 de noviembre de 1997.

Teatro Ópera en la calle Corrientes y, como bien refleja la prensa, el evento despertó mucha atención.

El Festival en Mar del Plata había iniciado la colaboración en el campo del cine y a este puntapié inicial le siguió el proyecto de seleccionar algunas muestras de cine argentino para presentar en los países comunistas. Los criterios de selección de las delegaciones de Europa Oriental eran principalmente temáticos: no debía haber escenas violentas ni contenido sexual explícito y tenían que priorizar la música. Según estas características fueron elegidas dos: *Las aguas bajan turbias*, basada en la novela del escritor comunista Alfredo Varela, y *La edad del amor*, que se convirtió en el punto de partida de la increíble fama que la actriz principal Lolita Torres tuvo durante décadas en la Unión Soviética³⁵. Desde entonces, las películas argentinas empezaron a presentarse regularmente en los festivales internacionales de cine en Moscú y en Karlovy Vary. En esta misma línea, en marzo de 1955 llegó a Argentina un grupo de cineastas soviéticos para filmar una serie de documentales sobre el paisaje, el folclore, el arte, el deporte y otras expresiones de Argentina³⁶.

Distribución del cine de la Europa comunista en el circuito cinematográfico argentino

Con la «Revolución Libertadora», que en septiembre de 1955 derrocó al gobierno peronista, se inició una nueva etapa. Sin embargo, en el campo del cine, el nuevo régimen continuó la política del gobierno anterior y autorizó el material proveniente desde los países comunistas sin graves problemas. La nueva edición del festival del cine en Mar del Plata se siguió realizando hasta cinco años después, en marzo de 1959. Desde ese momento el festival tuvo carácter competitivo. Entre los años 1959 y 1970 se realizaron diez ediciones de este festival, que se ubicó como el más importante de América Latina. En él se congregaban numerosas delegaciones de varios países —incluyendo estrellas mundiales como Paul New-

³⁵ «Dos films argentinos se dieron en Moscú», *Heraldo*, 16 de marzo de 1955, p. 58, y Mario GALLINA: *Querida Lolita. Retrato de Lolita Torres*, Buenos Aires, Ediciones del Dragón, 2006.

³⁶ «Documentales rusos sobre la Argentina», *Heraldo*, 25 de marzo de 1955.

man o Jean Paul Belmondo— para dar a conocer su producción al público argentino e internacional³⁷. Los países comunistas participaron regularmente y sus delegaciones fueron recibidas por varios presidentes argentinos. Muchas de las figuras que participaron aprovechaban la ocasión para visitar también los festivales en Punta del Este o Viña del Mar, en un verdadero tour cinematográfico de fiestas y conferencias.

Las premiadas fueron principalmente las películas checoslovacas, polacas y húngaras. Así, el cine del Este ganó dos veces el mayor Premio del Gran Jurado otorgado a la mejor película: en 1963, el relato húngaro *Tierra de ángeles* (*Angyalok földje*) de György Révész sobre la vida dura y triste de los proletarios de Budapest; tres años más tarde, repitió este éxito la película checoslovaca *¡Qué viva la república!* (*At' žije republika!*) de Karel Kachyňa, que narra una historia ambientada hacia el final de la Segunda Guerra Mundial, en un pueblo de campesinos de Moravia, desde la perspectiva de un joven de doce años. También hay que mencionar los grandes éxitos del cine de animación. Los cortometrajes checoslovacos y eventualmente los polacos ganaron casi todas las ediciones³⁸.

Al final de los sesenta, debido a los problemas económicos y a la crisis de la industria cinematográfica, hubo dos años (1967 y 1969) en que el festival no se editó. Una de las razones fue que el gobierno dictatorial del general Juan Carlos Onganía no quería que participaran las filmografías de los países comunistas. «Como este festival había sido calificado como festival internacional competitivo de primera categoría al mismo nivel que Cannes, Venecia, Berlín y San Sebastián, y uno de sus principios fundamentales era la no discriminación política, se decidió que si los países del Este no participaban no había festival³⁹. Tras la edición de 1970 hubo una larga interrupción, hasta 1996 cuando el festival regresó completamente renovado.

³⁷ La edición del 1964 fue excepcional porque el festival se mudó a Buenos Aires realizándose bajo el nombre Festival Cinematográfico Internacional de la República Argentina.

³⁸ La lista completa de las películas premiadas, por ejemplo, en Julio Mauricio NEVELEFF, Miguel MONFORTE y Alejandra PONCE DE LEÓN: *Historia del Festival...*

³⁹ Fernando FERREIRA: *Luz, cámara... memoria. Una historia social del cine argentino*, Buenos Aires, Corregidor, 1995, p. 68.

Si bien el Festival fue una instancia de promoción y distribución que marcó un antes y un después para la cinematografía del Este, el ámbito decisivo para la promoción de este cine era el circuito porteño. Efectivamente, las salas donde se proyectaban las películas y las delegaciones acotadas que Vainikoff lograba reunir para la promoción de algún estreno específico tenían una influencia directa sobre el número final de espectadores. Es que, si bien, como recuerdan testigos de la época, el público de los años sesenta creía en la opinión de los críticos, en los premios internacionales⁴⁰, marcaba una diferencia si las películas se mostraban en las salas de estreno (el cine Broadway, el Ópera, el Metropolitan), que conformaban el primer circuito, o en salas de barrio, es decir —con excepción de algunas pocas— salas menores que ni siquiera contaban para las estadísticas oficiales.

Artkino estaba vinculado a todas las salas de la calle Lavalle (parte del primer circuito) y tenía una relación particularmente privilegiada con el empresario cinematográfico Camilo Lococo, propietario de los cines Ópera, Metropolitan e Ideal, del primer circuito y de los cines Pueyrredón y del Roca, entre otros del segundo circuito⁴¹. En estas salas Vainikoff presentaba las películas más comerciales. Sin embargo, en 1956 adquirió su propia sala, el cine Cataluña —en el segundo circuito— que diez años más tarde —ya durante la dictadura de Onganía— se rebautizó como Cosmos 70, en un guiño al papel de la Unión Soviética en la carrera espacial y al imaginario en torno a ella. Aun cuando la gran apertura del cine Cosmos se iba a hacer con el estreno de la película checoslovaca *La Tienda de la Calle Mayor*, ganadora del Oscar el año anterior, en el contexto represivo de la autodenominada Revolución Argentina, Vainikoff, siguiendo el consejo de Lococo, inauguró el cine con una película francesa, en lugar de una «comunista».

El cine Cosmos fue un verdadero emblema de las sucesivas generaciones de jóvenes modernos e intelectuales de clase media y sobrevivió a la distribuidora que le dio origen, hasta su cierre definitivo en el año 2009. Sin embargo, a pesar del prestigio de Artkino (y luego, de su cine Cosmos) entre los cinéfilos porteños, las pe-

⁴⁰ Entrevista a Luis Vainikoff, cit., y entrevista a Hernán Gaffet, cit.

⁴¹ Claudio ESPAÑA: «Sesenta años al ritmo del Ópera», *La Nación*, 7 de agosto de 1996, <http://www.lanacion.com.ar/171174-sesenta-anos-al-ritmo-del-opera>.

lículas no siempre seguían un criterio de selección estrictamente artístico. De hecho, en algunos casos, la elección de las películas no era del todo libre. Muchas veces ese fue el caso, por ejemplo, del cine checoslovaco.

El cine checoslovaco ingresó en el circuito porteño, también de la mano de Artkino. Si bien Vainikoff se había concentrado en el cine estrictamente soviético, a partir de los años sesenta amplió su cartera hacia Checoslovaquia. En aquel momento, por iniciativa de la embajada del país del Este, en 1961 Vainikoff firmó contrato con Filmexport y estrenó *Las aventuras del Barón Munchhausen*, *Una invención diabólica*, *Joe Cola Loca* y otros filmes reemplazando al distribuidor anterior. Gracias a las redes ya establecidas por Vainikoff, el cine checoslovaco logró un éxito inmediato entre los espectadores porteños⁴².

Paradójicamente, el ingreso tardío de la filmografía checoslovaca en Artkino se debió a que este era el distribuidor más conocido e importante de cine soviético y, en ese sentido, los checoslovacos no se querían ver asociados internacionalmente a una entidad que tuviese un vínculo tan estrecho con la Unión Soviética. Sin embargo, esta asociación natural que se establecía en el imaginario de los contemporáneos entre Artkino y los soviéticos⁴³ no pudo ser soslayada frente a la oportunidad comercial que ofrecía el renombre local de Artkino para los checoslovacos.

El nombre «Artkino» se había inspirado en Artkino Pictures de Estados Unidos, pero no guardaba relación de ningún tipo con su homónima norteamericana. Cuando Artkino Estados Unidos perdió su rol central debido a las persecuciones que atravesó con el *macarthismo*, Vainikoff comenzó a encargarse de la distribución del cine soviético que se hacía a los países vecinos. Principalmente, se le pasaba material al Artkino de Uruguay y, a través de este, al Artkino de Paraguay. En Chile, Artkino desapareció con la dictadura militar de Pinochet y todos sus materiales se perdieron en el exilio de su dueña en Alemania. Al archivo fílmico y a los contactos de Vainikoff con la Unión Soviética, en América Latina solo los superaba la Cinemateca de México (que reci-

⁴² Entrevista a Luis Vainikoff, cit.

⁴³ «Reabre sus puertas el cine Cosmos...».

bía de regalo todo el material por parte de la embajada local de la Unión Soviética)⁴⁴.

Las distribuidoras latinoamericanas estaban estrechamente vinculadas con los partidos comunistas locales. Además, como muestran los archivos comunistas desclasificados recientemente, según la recomendación de la dirección soviética, en los cincuenta y en el inicio de los sesenta Artkino desempeñó un papel clave en la conexión entre la dirección de los comunistas locales y los diplomáticos de los países del bloque del Este⁴⁵. Sin embargo, la experiencia estadounidense y la creciente atmósfera anticomunista en América Latina obligaron al argentino Vainikoff a recurrir a la cautela. Según su hijo, el empresario siempre decía: «todo negocio que estuviese vinculado al partido iba a desaparecer, porque era la tendencia en América». En ese sentido, Argentino Vainikoff, si bien había militado en su juventud en el partido comunista, no estaba dispuesto a ceder su autonomía profesional a un partido con el que, además, ya a esa altura, tenía claras diferencias que, sin embargo, no alteraban sus ideales marxistas. Y estas diferencias con la tendencia central del partido lo llevaron, en muchas oportunidades, a tener que competir con distribuidoras oficiales que periódicamente abría la embajada soviética porteña⁴⁶.

De este modo, cuando Artkino finalmente incursionó en el cine checoslovaco, descubrió un nuevo mundo. En efecto el cine checoslovaco era el cine de estilo más occidental que había en la Europa del Este de mediados de los sesenta, luego de la renovación estética que había experimentado⁴⁷. No obstante las virtudes de este nuevo cine, para Artkino comprar películas checoslovacas conllevaba una dificultad extra debido a que se regían según las normas del libre mercado del cine mundial y, por lo tanto, eran productos demasiado caros en comparación con los precios subvencionados de la filmografía soviética destinada a la exportación.

⁴⁴ Entrevista a Luis Vainikoff, cit.

⁴⁵ Zpráva z Montevidea č. 18 ze 9. 5. 1961 (10 de mayo de 1961), Archiv bezpečnostních složek, Praga (ABS), I. Správa SNB, 80650.

⁴⁶ Entrevista a Luis Vainikoff, cit.

⁴⁷ Iwona KURZ: «Our Folks: Ordinary People in Czechoslovak and Polish Cinema around 1968», en Petra HANÁKOVÁ y Kevin JOHNSON (eds.): *Visegrad Cinema: Points of Contact from the New Waves to the Present*, Praga, Katedra filmových studií FF UK, Casablanca, 2010, pp. 99-110.

Por ese mismo motivo, apenas traían películas del resto de los países del Este:

«Los húngaros y los polacos tenían otra visión comercial. Nosotros decíamos que esto era, en principio, una promoción del cine. Porque si nosotros no traíamos las películas y las exhibíamos ¿quién lo iba a hacer? Porque esto no era solamente traer las películas, también traíamos delegaciones enteras»⁴⁸.

La selección de películas soviéticas, si bien no cualquiera, era subtitulada al castellano para su distribución en Hispanoamérica, lo que le dejaba a Vainikoff mayor margen de elección. Había películas que se compraban y se pagaban después de que pasaban la censura. En general, las películas se seleccionaban en festivales de cine a los que iba Vainikoff, pero muchos materiales también venían por intermedio de la embajada. Si la copia al llegar no despertaba interés comercial o tenía riesgo de ser censurada, entonces se devolvía y se pedía otra a cambio, pero, como el costo que este proceso tenía para los rusos era muy alto, las copias terminaban archivadas de cualquier manera en las oficinas de Artkino⁴⁹. Asimismo, con el bloque soviético se propiciaba a rajatabla un verdadero intercambio ya que también se invitaban (con gastos pagados) a grandes delegaciones argentinas a promocionar estrenos nacionales en todos los países comunistas y a competir en los festivales de cine de Moscú, Taskent o Karlovy Vary. Estas delegaciones incluían actores, distribuidores y críticos de cine y los premios que los argentinos obtenían allí les procuraban salas llenas al volver a casa.

En definitiva, se podría decir que el interés de Artkino por el cine soviético fue doble: ideológico a la vez que comercial. Sin embargo, las motivaciones que llevaron a otros empresarios cinematográficos locales a importar filmes de Europa del Este no se agotaban en las variables mencionadas. Así, por ejemplo, la distribuidora Orbe/Elga/Gala del productor Néstor Gaffet, se había hecho famosa por introducir al público argentino —entre otras ci-

⁴⁸ Entrevista a Luis Vainikoff, cit.

⁴⁹ Este también era el caso de las películas que se distribuían a Latinoamérica antes de pasar por el censor soviético, que las interceptaba ya en la embajada. Entrevista a Luis Vainikoff, cit.

nematografías occidentales de vanguardia— el cine sueco de Ingmar Bergman.

Efectivamente, esta compañía —fundada a mediados de la década de los cincuenta con el nombre de Orbe y que, a partir de 1958, pasaría a llamarse Elga y en 1964 cambiaría nuevamente su nombre por el de Gala— fue la que mayor cantidad de películas polacas trajo a las pantallas porteñas, en pos de cuidar la calidad estética y el vanguardismo de las obras presentadas al consumidor cultural porteño de la época. Esta importación selectiva, si bien no se limitó al cine del Este, llegó a él debido a su novedosa presencia en los Festivales de Cine de Europa Occidental, donde competía a la par de las nuevas vanguardias europeas. Así, Gaffet fue quien trajo todas las películas del reconocido realizador polaco Andrzej Wajda. A estas se le sumaron luego producciones húngaras y yugoslavas⁵⁰.

En este sentido, como ilustra el caso de Gaffet, sin desmerecer las motivaciones de Vainikoff, también existía otra razón que se distanciaba tanto de los motivos ideológico-políticos como de los económicos para importar el cine de los países del Este: el valor estético en sí de estas renovadas cinematografías.

El impacto del cine de Europa del Este en las pantallas porteñas

El Heraldo, semanario argentino de cine con mayor trayectoria, ofrece valiosos datos que permiten una mirada —si se quiere más despersonalizada— de la situación del cine del Este en la Argentina⁵¹. En sus páginas encontramos un informe sobre todos los filmes que se estrenaron semana a semana con calificaciones numéricas y genéricas, la fecha de estreno, la empresa que estaba a cargo de su distribución y la sala donde se estrenó. Además de los nombres de directores y actores, brindaba comentarios sobre el argumento. En la revista también encontramos varias estadísticas sobre la cantidad de películas que se proyectaban según los países de origen, de semanas en cartel, de recaudaciones, etc.

⁵⁰ Entrevista a Hernán Gaffet, cit.

⁵¹ Fundada en 1931 bajo el título *El Heraldo Cinematografista*. Desde el año 1967, hasta su cierre en 1988, se publicó con el título *El Heraldo de Cine*.

TABLA 1

Cantidad de películas estrenadas según los países (1954-1970)

Año/ País	Unión Soviética	Checoslovaquia	Polonia	Yugoslavia	Hungría	Bulgaria	Rumania	Total Europa Oriental	Total todo el mundo
1954	8		1	1				10	368
1955	10	1	1		2			14	336
1956	15	2	1					18	623
1957	23+1C*	6	1	1	3	1+1C*		35+2C*	700
1958	25	2	2	1C*				29+1C*	560
1959	5		5 +1C*	1	2			13+1C*	472
1960	11	4 +1C*	3	1	1	1C*		20+2C*	533
1961	6	4	5	2				17	492
1962	3		1	2	1			7	453
1963	9	1	1	1				12	450
1964	11	5	1	3 +1C*		1		21+1C*	456
1965	5	2	1	4				12	348
1966	5+1C*	2					1	8+1C*	384
1967	9	3		2C*	1			13+2C*	457
1968	7	3	1	1C*			1	12+1C*	423
1969	5	1	1	1	2			10	345
1970	7		2					9	429
TOTAL	164+2C*	36+1C*	27+1C*	17+5C*	12	2+2C*	2	260+7C*	7.829

* C indica el número de coproducciones.

Nota: no se ha incluido la RDA porque no consta ningún estreno de ese país.

Fuente: *Heraldo*, 1954-1970.

Estos cuadros impresionistas del circuito cinematográfico porteño muestran que en el periodo 1954-1970, en Argentina, se estrenaron 7.829 películas de las cuales 260 (más siete coproducciones) fueron producidas en los países comunistas, es decir,

solamente el 3,3 por 100⁵². A pesar de su baja cantidad, estas obras, como sugerimos en los apartados anteriores, tuvieron un impacto social muy particular y algunas de ellas registraron gran éxito comercial.

En total, la gran mayoría de las películas del Este (casi dos tercios) era de origen soviético: 164 y dos coproducciones. La producción de otros países quedaba muy por detrás: la checoslovaca con 36 películas y una coproducción, la polaca con 27 y una coproducción, la yugoslava con 17 y cinco coproducciones y la húngara con 12. La producción de Bulgaria y Rumania era casi invisible, mientras que las películas de la RDA no se presentaron pese a que igualmente se compraban e ingresaban al país por medio de Vainikoff.

La posición de Artkino era dominante. Efectivamente, esta empresa trajo casi todas las películas soviéticas y en la década del sesenta, también todas las checoslovacas. Entre los años 1955-1970 llegó a traer 168 películas de países comunistas: 148 soviéticas y 20 checoslovacas. En total, 250 películas del bloque del Este (más siete coproducciones) fueron exhibidas en Argentina, de las cuales casi dos de tres películas fueron distribuidas por Artkino. Entre otras de las empresas que estaban a cargo de la distribución del cine del Este en dicha época, podemos mencionar las siguientes: América (trece películas), Elga (once), Orbe (ocho), Norma (siete), Dasa (cinco) y Clase (cuatro).

Destacar las películas más exitosas observando el número de espectadores no es sencillo. Nos enfrentamos con datos que simplemente no existen o son inexactos. Las informaciones de recaudaciones, así como de los precios de la entrada al cine, aparecen a partir del 8 de septiembre de 1963. Desde ese momento, disponiendo de estas cifras, ya podemos averiguar el número aproximado de los espectadores de películas cuyos números empezaron a publicarse a partir de marzo de 1967. A pesar de que las cifras tienen más bien el carácter ilustrativo, se trata de una vía segura para averiguar qué películas tuvieron mejor recepción en el público porteño. Las distribuidoras en Argentina antes de septiembre de 1963 no permitían la reproducción de las cifras recaudadas, como se hacía en otras

⁵² Se trata de películas largometrajes, sin reestrenos.

partes del mundo, y por eso para esta época no disponemos ni siquiera de los datos aproximados.

Tomando en cuenta su cantidad, no puede sorprender que, dentro de las películas del Este, las que contaron con mayor número de espectadores fueran las soviéticas, aunque también las películas checoslovacas resultaron muy exitosas. Entre las catorce películas que alcanzaron los 50.000 espectadores encontramos cinco de este país. Esto resulta particularmente relevante para nuestro análisis porque estos éxitos del cine soviético y checoslovaco fueron traídos a las salas porteñas por Artkino y las películas cuya distribución estuvo a cargo de otras empresas tuvieron un impacto mucho menor. Entre las cuarenta películas que alcanzaron 15.000 espectadores encontramos solamente dos polacas, una húngara, una rumana y una yugoslava.

Así, cinco películas de países comunistas, tres soviéticas y dos checoslovacas, alcanzaron en las salas porteñas el número de 100.000 espectadores. En este marco, el primer gran éxito comercial vino en 1964 con el filme checoslovaco *Un día, un gato*. Según un comentario de *Heraldo*:

«su éxito millonario en el Metropolitan puede representar un importante avance hacia la apertura de grandes cines de primera línea a películas de origen no habitual. Si bien las han programado esporádicamente, como en el caso de esa creación checa, no ha existido una disposición a arriesgar tal clase de lanzamientos en cines que deben cubrir altos presupuestos de operación semanal»⁵³.

Esta película, cuyo estreno se venía anunciando desde hacía varias semanas con llamativas publicidades gráficas fue también muy bien acogida por la crítica de los diarios de tirada nacional⁵⁴. También Argentino Vainikoff admitía la importancia de esta película para su empresa: «Checoslovaquia ha reconocido el manejo que Artkino da aquí a su material, especialmente después que *Un día, un gato* obtuvo en Argentina resultados que no se lograron en todas partes, y por eso nos ha confiado todas las películas del nuevo convenio»⁵⁵.

⁵³ *Heraldo*, 8 de julio de 1964, p. 205.

⁵⁴ *La Nación*, 27 de mayo de 1964.

⁵⁵ *Heraldo*, 2 de septiembre de 1964, p. 290.

Pronto se importaron otras obras cuyo éxito vino de la mano de premios internacionales. Sin duda, la mayor influencia la tenían los premios Oscar (*Tienda en la Calle Mayor*, *Trenes rigurosamente vigilados*, *La Guerra y la Paz*, y las nominadas *El Faraón* y *Los amores de una rubia*) y, eventualmente, también los triunfos en Cannes (*Un día, un gato*, *La dama del perrito* y *La epopeya de los años de fuego*), San Sebastián (*Joe Cola Loca*) o en Mar del Plata (*Último mes de otoño* y *Muchachas*) tuvieron un rol importante. Esto se puede apreciar en la incorporación de los premios en las estrategias de marketing gráfico. Asimismo, en el caso del Festival de Mar del Plata, aprovechando la domesticidad del evento, esto se combinaba con la promoción del cine a través de la visita de importantes delegaciones del Este, como fue el caso con el estreno de la segunda parte de *La Guerra y la Paz*⁵⁶. Finalmente, también convocaban numerosos espectadores los musicales y el ballet (*La bella durmiente del bosque* y *El lago de los cisnes*)⁵⁷.

De todas estas, solo dos películas aparecieron en el primer puesto de las películas más redituables de la semana: la rusa *La Guerra y la Paz* y la checoslovaca *Trenes rigurosamente vigilados*, ambas dos semanas. *La Guerra y la Paz* (tanto la primera como, en menor medida, la segunda parte) fue presentada con gran expectativa y acogida por la crítica especializada porteña que no escatimó en elogios al despliegue técnico y artístico de esta superproducción. Asimismo, destacaba la fidelidad a la letra tolstiana y, sobre todo, mostraba admiración por la perspectiva crítica de la guerra que se presentaba a través de la metáfora histórica «Sucedió —dirá Tolstoi— un acto contrario a la razón humana y a toda la naturaleza del hombre. Esa dimensión absurda de la guerra arrasa con todo, borra y desdibuja hasta los problemas individuales de cada uno»⁵⁸.

⁵⁶ «*Gloria y Ocaso de Napoleón* [segunda parte de *La Guerra y la Paz*] será presentada esta noche en una avant-premiere que tendrá carácter de homenaje a la delegación rusa que asistió al X Festival de Mar del Plata», *La Nación*, 17 de marzo de 1970.

⁵⁷ Los tópicos clásicos de la alta cultura fueron explotados por la diplomacia soviética en particular en Latinoamérica debido a la reconocida predilección de sus elites por la alta cultura europea. Véase Tobías RUPPRECHT: *Soviet internacionalism...*, p. 61.

⁵⁸ *La Nación*, 19 de marzo de 1970.

En este sentido, la exaltación y la poesía de la metáfora bélica descuellan en la crítica de un filme que no solo provenía de un país aún envuelto en una contienda, sino que además solía reservar, precisamente, el motivo estético de la guerra tan solo para recuperar la figura heroica del soldado soviético en la Gran Guerra Patria y su papel en el logro de la tan valorada paz, como lo muestra, entre otras, el éxito cinematográfico *Pasaron las grullas*, estrenada en Buenos Aires en 1958 y reestrenada en 1963.

Por otra parte, de *Trenes rigurosamente vigilados* la crítica —que venía anunciando el desembarco de este éxito internacional a partir de gráficas que presentaban la película checoslovaca tan solo con la estatuilla de los premios Oscar— destacó su innovación y superioridad estilística, cualidades que la acercaban al neorrealismo italiano. Así se enfatizó en el vanguardismo de primer nivel de su director, Jiří Menzel y en los logros de su obra en dicho sentido: «en efecto, tanto la fotografía como el montaje, la música de fondo, la escenografía y la interpretación en general apoyaron con méritos valederos la inspiración creadora de quien se incorporó positivamente a la galería de los hombres que en Europa han hecho del cine una forma artística de auténticos relieves»⁵⁹.

Sin embargo, pese a este cuadro optimista de los estrenos del Este en Buenos Aires, desde una perspectiva más amplia, ni las películas más exitosas fueron capaces de competir con la producción de los países occidentales. Por ejemplo, *Trenes rigurosamente vigilados* quedó en el puesto nueve entre las películas más redituables de 1968 con 34.930.737 pesos (la más exitosa *¿Sabes quién viene a cenar?* cobró 87.790.770 pesos). En 1964 la película *Un día, un gato* quedó en el puesto dieciséis con 8.325.080 pesos (*Cleopatra*, 25.699.130 pesos). En esto probablemente influyera aquel cambio en la calidad del público que el peronismo, primero, y la modernización cultural de la escena porteña, después, determinaron en las salas elegidas. El público del cine del Este de los años cincuenta y sesenta era elitista.

Pero este sesgo no debe soslayar el hecho de que el circuito porteño del cine-arte se caracterizó por una alta asistencia de público en las décadas mencionadas. Debido a ello, siguiendo las temáti-

⁵⁹ *La Nación*, 3 de mayo de 1968.

cas predominantes en el cine soviético más exitoso en Buenos Aires, se puede hipotetizar que la imagen de una Europa comunista culta, desarrollada con tecnología punta, y cuya población gozaba de los beneficios de una cotidianidad bucólica e igualitaria, gracias al sacrificio patriótico que habían realizado sus héroes nacionales, impregnó en la clase media porteña. Y aun cuando desde otros países de la Europa comunista se intentó desbancar, en cierto sentido, esta imagen idealizada del comunismo —como fue el caso, por ejemplo, de *Un día, un gato*, que precisamente cuestionaba el acriticismo frente a la realidad a través de la metáfora de los anteojos del gato— el esteticismo y la renovación de los recursos artísticos que estas modernas cinematografías desplegaban prevaleció sobre la crítica social y política de sus narrativas. Así, la incorporación de otras cinematografías del Este al circuito del consumidor de cine soviético, lejos de cuestionar las temáticas propuestas por la Unión Soviética, terminó por abonar ese imaginario de una Europa comunista culta y, ahora también, igual de moderna y vanguardista que los círculos de arte de la Europa Occidental.

TABLA 2

*Las películas con más de 40.000 espectadores en Buenos Aires
(8 de septiembre de 1963-31 de diciembre de 1970)*

<i>Título</i>	<i>Original</i>	<i>Nacionalidad</i>	<i>Distribución</i>	<i>Espectadores</i>	<i>Estreno</i>	<i>En cartel</i>
La bella durmiente del bosque	Spyashchaya Krasavitsa	Unión Soviética	Artkino	169.591	21/4/1965	157 días
La guerra y la paz	Voyna i mir	Unión Soviética	Artkino	159.282	4/6/1969	28 sem.
Trenes rigurosamente vigilados	Ostře sledované vlaky	Checoslovaquia	Artkino	151.884	2/5/1968	22 sem.
Un día, un gato	Až přijde kocour	Checoslovaquia	Artkino	130.695	27/5/1964	78 días
Me compré un papá	Ya kupil papu	Unión Soviética	Artkino	122.687	junio 1965	69 días
Último mes de otoño	Posledniy mesyats oseni	Unión Soviética	Artkino	93.124	9/5/1967	10 sem.
Tienda de la calle mayor	Obchod na korze	Checoslovaquia	Artkino	84.849	19/10/1966	23 sem.

<i>Título</i>	<i>Original</i>	<i>Nacionalidad</i>	<i>Distribución</i>	<i>Espectadores</i>	<i>Estreno</i>	<i>En cartel</i>
En pos del sol	Chelovek idyot za solntsem	Unión Soviética	Artkino	80.679	24/7/1964	73 días
El Faraón	Faraon	Polonia	Norma	74.825	17/1/1968	13 sem.
La dama del perrito	Dama s sobachkoy	Unión Soviética	Artkino	69.331	12/3/1963	57 días
Joe Coca Loca	Limonádový Joe aneb Koňská opera	Checoslovaquia	Artkino	64.862	9./9/1965	7 sem.
Muchachas	Devchata	Unión Soviética	Artkino	57.375	28/3/1963	41 días
Los amores de una rubia	Lásky jedné plavovlásky	Checoslovaquia	Artkino	54.959	16/6/1966; 25/7/1968 (reestr.)	11 sem. (reestr.)
La epopeya de los años de fuego	Povest plamennykh let	Unión Soviética	Artkino	50.925	22/8/1963	55 días
El fascismo desnudo	Obyknovennyy fashism	Unión Soviética	Artkino	44.370	24/4/1969	11 sem.
Gloria y ocaso de Napoleón	Voyna i mir (II)	Unión Soviética	Artkino	42.125	18/3/1970	8 sem.
Juana de los Ángeles	Matka Joanna od aniolów	Polonia	Clase	42.104	26/2/1964	48 días

Fuente: Herald, 1963-1970.

Conclusión

A partir de mediados de los años cincuenta, la diplomacia cultural de los países comunistas prestó una atención particular a la importancia estratégica de Buenos Aires como mercado de peso en la región para sus productos culturales. En este marco, el cine pronto se reveló como una forma eficaz de transmitir una imagen renovada y aperturista de la vida y la cultura de los países detrás de la Cortina de Hierro.

Así, la exportación y distribución de filmes fue una de las aristas principales de la diplomacia cultural comunista en la Argentina. Artkino, que distribuía las obras soviéticas y checoslovacas, se constituyó como centro de esta red. Su fundador, Argentino Vainikoff, vio en ello no solo una oportunidad de negocio, sino la posibilidad de cumplir con sus ideales políticos. Por otro lado, otros

empresarios —ellos mismos cinéfilos— llegaban a las cinematografías comunistas buscando la excelencia estética y el vanguardismo que exigía el público del cine-arte porteño en los sesenta, por lo que tampoco se limitaron a traer películas de la Europa Oriental, exclusivamente.

En definitiva, a pesar de las dificultades en el contexto local y de las desventajas de la cinematografía del Este para competir con las producciones occidentales, esta tuvo un peso llamativamente relevante en la Argentina y marcó la vida cultural porteña de los años sesenta.