

Propaganda comunista en Latinoamérica. El impacto cultural del cine de los países socialistas en Argentina (1954–1970)

Valeria GALVAN

CONICET, Grupo de Estudios Históricos de la Guerra/Instituto Ravignani (UBA)

Michal ZOUREK

Instituto Tecnológico y de Negocios, České Budějovice

CONICET, Grupo de Estudios Históricos de la Guerra/Instituto Ravignani (UBA)

Abstract

The aim of this paper is to study a specific aspect of the Soviet foreign propaganda policy in Latin America: its cultural influence through the export of films. Renewed after Stalin's death, Communist cultural propaganda concentrated on gaining the favor of foreign public. Particularly in Argentina, several propaganda techniques were implemented. Although the export of films was just one of them, it soon became very successful thanks to the collaboration of a local cultural mediator, the film distribution company Artkino Pictures, as well as its owner and founder, Argentino Vainikoff. His expertise in the field actually gained him a new business deal with Czechoslovak filmography, which somewhat contested USSR imaginary.

In all, here –with the aid of oral history as well as contemporary press analysis– we argue that Artkino's role in the import of an idealized imaginary of Communism was crucial and had a particularly strong impact on middle-class citizens of the cultural and artistic regional center that Buenos Aires was in the fifties and sixties, and from where all Latin America, as the Soviets soon acknowledged, could be reached.

Keywords: Cold War, Latin America, Communist Foreign Propaganda, Film Industry, Cultural Mediators

Introducción

La batalla cultural entablada en el marco de la Guerra Fría por los principales países de la contienda implicó un importante despliegue de arsenal propagandístico de ambos lados. Hacia fines de la década del cincuenta, con América Latina como escenario principal, tanto Estados Unidos como la Unión Soviética pusieron en marcha una serie de medidas que, involucrando agencias estatales de inteligencia y difusión cultural, el servicio diplomático, diver-

Los medios de comunicación, clubes sociales y empresarios apuntaron –en términos generales– a difundir y convencer acerca de las ventajas del propio sistema.¹

Del lado soviético, esta tendencia se vio fortalecida luego de la muerte de Stalin en el año 1953. Si bien, con anterioridad, ya habían habido iniciativas de control gubernamental de la propaganda comunista en el exterior,² a partir de aquel momento se reestructuró el aparato propagandístico de la URSS y, en consecuencia, renovadas técnicas de cooptación se pusieron en práctica en función 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. En este programa, América Latina fue uno de los interlocutores principales.

Aun cuando la historiografía sobre la diplomacia cultural soviética cuenta con algunos trabajos pioneros,³ el tema, tanto en sus aspectos generales como en relación a América Latina en particular fue incluido muy recientemente en la agenda de los historiadores de la guerra

¹ Véase Jean FRANCO, *The Decline and Fall of the Lettered City. Latin America in the Cold War*, Harvard, Harvard University Press, 2002. Benedetta CALANDRA, Marina FRANCO, *La guerra fría cultural en América Latina. Desafíos y límites para una nueva mirada de las relaciones interamericanas*. Buenos Aires, Biblos, 2012. Claudia GILMAN, *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2003. Gilbert M. JOSEPH, “Los que sabemos y lo que deberíamos saber: la nueva relevancia de América Latina en los estudios sobre la guerra fría,” in Daniela SPENSER (coord.), *Espejos de la guerra fría: México, América Central y el Caribe*, México, Secretaría de Relaciones Exteriores/Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social / Miguel Ángel Porrúa, 2004, pp. 67–92. Juan Alberto BOZZA, “Trabajo silencioso. Agencias anticomunistas en el sindicalismo latinoamericano durante la Guerra fría”, in *Conflicto social*, 2, 2009, pp. 49–75. Karina JANNELLO, “El Congreso por la Libertad y la Cultura: el caso chileno y la disputa por las ‘ideas fuerza’ de la Guerra Fría”, in *Revista Izquierdas*, 14, 2002, pp. 14–52. Karina JANNELLO, “Los intelectuales de la Guerra Fría. Una cartografía latinoamericana (1953–1961)”, in *Políticas de la Memoria*, 14, 2013/2014, pp. 79–101. Marta RUIZ GALVETE, “Cuadernos del Congreso por la Libertad de la Cultura: anticomunismo y guerra fría en América Latina”, in *El Argonauta español*, 3, 2006, disponible en: <http://argonauta.imageson.org/document75.html>, (7/7/2016). Jorge NÁLLIM, “Redes transnacionales, antiperonismo y Guerra Fría: Los orígenes de la Asociación Argentina por la Libertad de la Cultura”, in *Prismas*, 16, 1, 2012. Disponible en http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1852-04992012000100006, 7.7.2016. Jorge NÁLLIM, *Las Raíces del Antiperonismo. Orígenes históricos e ideológicos*, Buenos Aires, Capital Intelectual, 2014. Jorge NÁLLIM, *Intelectuales y Guerra Fría: El Congreso por la Libertad de la Cultura en Argentina y Chile, 1950–1964*, in *Anuario del Instituto de Historia Argentina*, 14, 2014, disponible en <http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/46492/Documento_completo_.pdf?sequence=1> (7/7/2016). Laura PRADO ACOSTA, “Concepciones culturales en pugna. Repercusiones del inicio de la Guerra Fría, el zhdanovismo y el peronismo en el Partido Comunista argentino”, in *Nuevo Mundo Mundos Nuevos. Cuestiones del tiempo presente*. 2013 <<http://nuevomundo.revues.org/64825>> (7.7.2016).

² Cultural Soviet propaganda for exportation exists since 1925 and was centralised by the All-Union Society for Cultural Ties (VOKS).

³ Bayram RIZA, Catherine QUIRK, “Relaciones culturales entre la Unión Soviética y América Latina”, in Gregory OSWALD, Anthony STROVER, *La Unión Soviética y la América Latina*, México, Letras, 1972, pp. 39–51. Frederick C. BARGHOORN, F. *The soviet cultural offensive. The role of culture diplomacy in soviet foreign policy*. Connecticut, Greenwood Press, 1976.

fría.⁴ Pero, a pesar de este reconocimiento tardío, los trabajos que analizan las relaciones culturales entre esta región y la URSS aun tienden a considerar al subcontinente como un bloque relativamente homogéneo, por lo que terminan soslayando aspectos fundamentales de los contextos político, económico, social y cultural de cada país latinoamericano, en desmedro de una real simetría geográfica en el análisis, factor decisivo al momento de explicar el impacto efectivo de la propaganda soviética en la región.

A partir de estas consideraciones, el objetivo de este trabajo es comenzar a desentrañar las relaciones culturales entre la Unión Soviética y la Argentina, país que siempre conservó una posición privilegiada en la diplomacia soviética, no sólo porque su estructura económica posibilitaba un intercambio comercial sin precedentes en la región, sino también porque el Partido Comunista local era uno de los más leales. Específicamente en el plano cultural, el país socialista reconocía a Buenos Aires como un influyente centro editorial y artístico, cuyo campo de fuerza alcanzaba a toda la región. En este sentido, la URSS buscó establecer en esta ciudad la base de su aparato propagandístico para Sudamérica. Así, en función de ello, se abrieron nuevas representaciones diplomáticas socialistas, concretamente, la checoslovaca, la polaca, la húngara, la búlgara y la rumana.⁵

En este marco, el despliegue propagandístico orientado hacia esta región se valió de diversos recursos y técnicas. Entre otros, se presentaron exhibiciones artísticas, conferencias, se ofrecieron becas para estudiar en universidades de la URSS, se organizaron visitas culturales, se publicaron revistas y periódicos en idioma castellano, se emitieron programas de radio de interés general especialmente diseñados para el público hispanoparlante de la región y se exportaron obras literarias, ensayísticas y cinematográficas. Por otro lado, esta sofisticada acción propagandística 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, agencias de

⁴ Véase Tobias RUPPRECHT, *Soviet internationalism after Stalin. Interaction and Exchange between the URSS 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. Rafael PEDEMONTE, “La diplomacia cultural soviética en Chile (1964–1973)”, in *Bicentenario, Revista de Historia de Chile y de América*, 9, 1, 2010, pp. 57–100. Adriana PETRA, *Cultura Comunista y Guerra Fría: los intelectuales y el Movimiento por la Paz en la Argentina*. In *Cuadernos de historia (Santiago)*, 38, 2013, pp. 99–130. Nigel GOULD-DAVIS, “The Logic of Soviet Diplomacy”, in *Diplomatic History*, 27, 2003, pp. 193–214.

⁵ Michal ZOUREK, *Checoslovaquia y el Cono Sur*, Praga, Karolinum, 2014, p. 54.

viaje y empresarios culturales, todos fueron un eslabón fundamental al momento de traducir el contenido de la diplomacia soviética al público argentino.

Una de las estrategias de cooptación que mayor atención recibió en la URSS en este período fue la propaganda a través del cine narrativo.⁶ Su impacto en el escenario local, gracias a la acción conjunta de entidades gubernamentales soviéticas y de diversos agentes de transferencia cultural vinculados a la industria cinematográfica local, resultó en la difusión de una serie de representaciones y discursos acerca de la cotidianidad, la historia, las artes y la heroicidad de la URSS y sus ciudadanos. De este modo, el renovado imaginario socialista desembarcó en las pantallas porteñas (y también de algunas otras ciudades importantes del país) y definió el gusto del espectador local medio durante décadas, compitiendo con las películas de las grandes productoras norteamericanas y de Europa Occidental.

Algunos de los agentes de mediación cultural fundamentales en este proceso fueron, sin dudas, los empresarios cinematográficos locales (productores, distribuidores, propietarios de salas de cine, críticos, etc.). 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 soviético en Argentina, fue principalmente a partir de su desempeño comercial que el imaginario socialista 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 socialista, 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 del 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 del sesenta.

Sin embargo, 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” –Checoslovaquia, Polonia, Hungría–, bajo el impulso de sus respectivas embajadas y respondiendo a una renovación de

⁶ CITA Youngblood

sus propias industrias cinematográficas, llegaron hasta las pantallas argentinas con una estética bien diferenciada de la soviética y lograron cautivar al espectador local.

En conjunto, este proceso de “importación” de un imaginario socialista a la escena cultural argentina a partir del cine, aun cuando se vio cruzado por las –siempre presentes– redes de censura de diferentes gobiernos, repercutió en las representaciones que predominaron acerca de esos países en la sociedad civil. Por este motivo, en el trabajo que sigue nos proponemos analizar el rol que desempeñó en la sociedad argentina entre los años 1954-1970 la cinematografía de los países socialistas, entendida esta última como un instrumento más de la diplomacia cultural comunista.

Para ello, en primer lugar, presentaremos una breve descripción de los orígenes y desarrollo del principal agente de mediación local, Artkino, en el contexto de la modernización cultural argentina en los sesenta. En segundo lugar, detallaremos los intersticios de cada una de las instancias que intervinieron en este proceso de transferencia cultural (circuitos de circulación y promoción), articuladas por Artkino y argumentaremos en favor de la relevancia de esta distribuidora en su rol de mediadora, a partir de una descripción del impacto cuantitativo de sus películas en las pantallas porteñas. Por último, presentaremos las repercusiones generales de estas medidas propagandísticas en las representaciones de los sectores medios porteños acerca de la vida y de la cultura detrás de la “Cortina de Hierro”, a través del análisis semiológico de los documentos filmicos más exitosos a nivel comercial y de su recepción crítica tanto en la prensa especializada como en el público espectador más general.

La distribuidora Artkino Pictures

Durante la Segunda Guerra Mundial, los argentinos estaban ávidos de novedades acerca de los últimos acontecimientos en los frentes europeos. En este sentido, las noticias de la guerra inundaron los periódicos argentinos.⁷ Sin embargo, esto no bastaba. Los argentinos querían ver imágenes del paisaje europeo en llamas. Imágenes en movimiento. De esta manera, respondiendo a esta demanda, el joven Argentino Vainikoff, hijo de 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

⁷ Véase Luis Alberto ROMERO, María Inés TATO, “La prensa periódica y el régimen nazi”, in Ignacio KLICH (comp.), *Sobre nazis y nazismo en la cultura argentina*, College Park, Hispamerica, 2002, pp. 157–176.

en el cine Mundial, en pleno corazón de la ciudad de Buenos Aires (a media cuadra del emblemático obelisco). Los porteños hacían colas de varias cuadras para entrar a ver imágenes de la guerra en Europa.⁸

Si bien la idea original de incursionar en la moderna industria cinematográfica porteña le había sido sugerida a Vainikoff por Natalio Botana, director del importante diario *Crítica*, donde Vainikoff trabajaba como reportero gráfico, el joven emprendedor se apropió con gusto de la idea y encontró en ese campo un nicho de desarrollo comercial permanente.⁹ En este primer momento de su trayectoria profesional, la pantalla de Vainikoff se enfrentaba a un público eminentemente obrero. En efecto, el empresario argentino comenzó convocando a inmigrantes españoles, contactados a través de su esposa. Ella misma, no sólo era miembro activo de esa comunidad, sino que era delegada obrera en la empresa Bunge y Born, donde trabajaba. Vainikoff también militaba como maestro voluntario de los hijos de inmigrantes que no estaban escolarizados. En conjunto, de todas estas experiencias, adquirió una sensibilidad social y política que marcó su carrera en el mundo del cine.¹⁰

Tres años más tarde, ya en la década del cuarenta, Botana volvió a proponerle un negocio a Vainikoff que le permitiría coordinar sus ideales políticos con su vida profesional¹¹. De esta manera, el director del diario *Crítica* contactó a Vainikoff con el adinerado empresario Pablo Coll y le propuso importar y distribuir películas rusas, por intermedio de Artkino Pictures de Estados Unidos.¹² Así nacía Artkino Pictures Argentina, que no sólo pronto se haría cargo de la distribución del cine soviético hacia toda Latinoamérica, sino que se habría de convertir en el emblema de toda una generación.

⁸ Luis VAINIKOFF, entrevistado por Valeria M. GALVÁN y Michal ZOUREK, Buenos Aires, 20. 7. 2016.

⁹ Como empresario dedicado al mundo de la cultura, Natalio Botana no pasó por alto el incipiente mundo del cine que se estaba abriendo camino en Buenos Aires. Así, “el alto interés de *Crítica* por la cinematografía se infiere tanto de su sección especial y de la organización de festivales cinematográficos, como también de la actividad cinematográfica como práctica del diario”. Silvia SAÍTTA, (1998), *Regueros de tinta. El diario CRÍTICA en la década de 1920*, Buenos Aires, Sudamericana, 1998, p. 83.

¹⁰ Luis VAINIKOFF, op. cit.

¹¹ Argentino Vainikoff había sido activista en el Partido Comunista durante su juventud, sin embargo, luego de su exilio en Chile en la década del cuarenta y debido a profundas discordancias con el líder del partido local, Victorio Codovilla, se alejó de las filas comunistas de modo formal.

¹² Luis VAINIKOFF, op. cit.

Efectivamente, la distribuidora tuvo a su cargo el estreno de los éxitos del cine soviético y del pujante cine checoslovaco que mayor público convocó en las salas porteñas durante la década del sesenta. El público intelectual y de clase media de las pantallas Artkino en la década del sesenta, distaba mucho del público del viejo cine Mundial que concurría para estar informado. Es que la escena cultural de Buenos Aires en aquel momento 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 II.¹³ Asimismo, la emergencia de los jóvenes como actor político y cultural protagónico de la década, sumada a la novel 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 globo. 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 otros.¹⁴

En conjunto, esta profunda renovación estética y social y la internacionalización de los circuitos de reconocimiento y legitimación artísticos, principalmente en Buenos Aires, repercutió también en una modernización de los consumos culturales de los porteños, que se volvieron más exigentes y demandantes no sólo de cierta calidad artística, sino también de actualidad. El campo del arte argentino ahora estaba vinculado a los 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 sólo ver qué pasaba del otro

¹³ Véase 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. Oscar TERÁN, *Nuestros Años Sesenta. La formación de la nueva izquierda intelectual argentina 1956–1966*, Buenos Aires, El Cielo por Asalto, 1993.

¹⁴ 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”, in *Revista Iberoamericana*, 58, 2015, pp. 87–100. Sergio PUJOL, “Rebeldes y modernos. Una cultura de los jóvenes”, in *Nueva Historia Argentina. Violencia, proscripción y autoritarismo (1955–1976)*, Tomo IX. Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 2003. Andrea GIUNTA, “Las batallas de la vanguardia entre el peronismo y el desarrollismo”, in José E. BURUCÚA, *Nueva Historia Argentina. Arte, sociedad y política*, Buenos Aires, Sudamericana, 1999. Andrea GIUNTA, A., *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2008.

lado de la Cortina de Hierro, sino también estar actualizado con los últimos avances de la filmografía del Este.¹⁵

Pero más allá de este sesgo elitista que cruzó las proyecciones de Vainikoff, su actividad siempre fue seguida muy de cerca por las redes de la censura de cada uno de los gobiernos, contemporáneos a la existencia de Artkino, desde 1937 hasta comienzos de la década de los noventa, independientemente de si eran democráticos o dictatoriales¹⁶. En efecto, según recuerda el hijo de Argentino Vainikoff, independientemente de la orientación política o del carácter constitucional o no de los gobiernos, la censura siempre existió. Fundamentalmente, 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 políticos.¹⁷

De cualquier manera, el problema de la censura no terminaba en los contenidos de la filmografía que se pretendía estrenar. Luego 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 aun 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 Plata.¹⁸

Las películas comunistas en el circuito cinematográfico argentino

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 Inter-

¹⁵ Luis VAINIKOFF, op. cit.

¹⁶ En términos de censura, el único rasgo que unificaba a todos estos gobiernos (principalmente, los de la “Revolución del 43”, el de Juan Domingo Perón, el de Arturo Frondizi, la dictadura de Juan Carlos Onganía y el de la última dictadura del 76) fue el exceso autoritario del poder estatal que, en general, llegó a condensar motivos económicos, políticos, culturales y religiosos para intervenir en el mercado cultural argentino. Fernando RAMÍREZ LLORENS, “Censura, campo cinematográfico y sociedad”, in *Oficios Terrestres*, 33, julio-diciembre 2015, pp. 77–98. <<http://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/oficios terrestres/article/view/2308/2379>> (7/7/2016).

¹⁷ Luis VAINIKOFF, op. cit.

¹⁸ Pablo DE VITA, “Luis Vainikoff: Perón siempre veía el cine ruso. El Cosmos, referente de la cinefilia porteña”, in *La Nación*, 30. 11. 2014, disponible en <<http://www.lanacion.com.ar/1748134-luis-vainikoff-peron-siempre-veia-cine-ruso>>, (7/7/2016).

nacional del Cine celebrado entre los días 8 y 14 de marzo.¹⁹ El evento que tuvo lugar en Mar del Plata, importante punto turístico situado unos 400 km 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 proyectando que el festival se podía convertir en un espacio para apoyar el gobierno.²⁰

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. Argentino Vainikoff en sus recuerdos de este período difícil menciona: “nos seguían pidiendo películas para ver en la residencia presidencial. Estuve con Evita y ella me dijo: A mí, personalmente, las películas de ustedes son las que a más me gustan.”²¹ Sin embargo, ya en el marco de los severos problemas que atravesó 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 comunistas.²² En este nuevo contexto, los peronistas pidieron a Vainikoff – debido a sus contactos detrás de la cortina de hierro – que organizara la llegada de las delegaciones soviéticas.

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 Rumania, aceptaron y mandaron sus delegaciones. Específicamente, el gobierno peronista le encargó a Argentino Vainikoff que arme una delegación rusa. Ante el pedido oficial, el dueño y fundador de Artkino logró convocar a una delegación de cincuenta personas, entre los que estaba, por ejemplo, el ministro de la industria y el comercio. Gracias

¹⁹ Para más informaciones sobre la historia del FIC Mar del Plata véase: Julio Mauricio NEVELEFF, Miguel MONFORTE, Alejandra PONCE DE LEÓN: *Historia del Festival Internacional de Cine de Mar del Plata: primera época: 1954–1970: de epopeya a la resignación*, volumen 1, Buenos Aires, Corregidor, 2013.

²⁰ El festival fue inaugurado por el mismo presidente quien se quedó en Mar del Plata durante casi toda la semana del festival. El 10 de marzo, Perón inició en Mar del Plata su campaña para las elecciones nacionales y provinciales de abril próximo. De esta manera pudo aprovechar la congregación de público nacional, así como de la prensa extranjera. Norberto GALASSO, *Formación, ascenso y caída (1893–1955)*, Buenos Aires, Colihue, 2005, p. 652.

²¹ Paraná SENDRÓS, “Volver al Cosmos”, in *Film*, 31, diciembre/enero, 1997, p. 24.

²² Michal ZOUREK, op. cit., p. 54.

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 comenzó a relajarse.²³

En el día del inicio del festival el diario *Clarín* publicó una nota donde se mostraban tanto las expectativas como los estereotipos que el público argentino tenía sobre la producción de estos países. “Bulgaria viene con novedades documentales de cortometraje”, “Checoslovaquia mostrando el virtuosismo de sus dibujantes y titiriteros”, “Hungría impresionada por sus hombres tenaces y sus inmensas campiñas”, “Polonia lírica y apasionada”, “Rusia contenida en sus críticas sociales e inclinándose a la expresión de su arte tradicional”, y, al final, “Yugoslavia rebelde y original.”²⁴

Además de presentar sus películas,²⁵ ya la sola presencia de los países comunistas tuvo un importante carácter simbólico. La URSS, después de largos años de poco interés por el continente latinoamericano, envió una delegación de once personas, una la más grandes de los países participantes, que, entre otros, incluyó al notable director Serguei Bondarchuk. Los países comunistas, envueltos en el misterio, generaban gran curiosidad en el público argentino. Como muestra la prensa de la época, en Mar del Plata se difundió que las personas de las delegaciones de Europa del Este eran inabordables y rehuían el contacto con las que no pertenecían a ella: “Tiempo perdido intentar una entrevista exclusiva con los rusos. Son herméticos, desconfían, se aíslan y no se mezclan con las demás delegaciones.”²⁶ Pero la realidad era diferente.

La URSS 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 Hughes, 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

²³ Luis VAINIKOFF, op. cit.

²⁴ “Participan en el Festival delegaciones de 18 países”, in *Clarín*, 8. 3. 1954, p. 10.

²⁵ Los países del Bloque del Este presentaron seis películas largometrajes: *El almirante Ushakov*; *Sadko, el intrépido* (URSS); *El panadero del Emperador*, *Viejas leyendas checas* (Checoslovaquia), *La espada mágica* (Yugoslavia); *La juventud de Chopin* (Polonia).

²⁶ “Quiere el cine ruso calidad”, in *La Nación*, 17. 3. 1954, p. 4.

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: “sólo falta la nivea 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.”²⁷

Resulta interesante ver estos hechos desde una mirada más amplia. Coincidentemente, en aquellos días, tuvo lugar en Caracas la X Conferencia Interamericana donde los EE.UU. propusieron 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 (Guatemala votó en contra, México y Argentina se abstuvieron), 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 en el Yacht Club había participado el violinista David Óistray, uno de los más grandes virtuosos de su época y a la vez uno de los principales embajadores de la cultura soviética, acompañado por pianista Tatiana Nicolaeva. Luego del 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 el régimen que lo había perseguido en los años anteriores.²⁸

Antes de dejar el país, las delegaciones extranjeras concurrieron a la Casa de Gobierno para saludar al presidente Perón. El jefe de la delegación soviética, Piotr Nikiforovich Zimin, presidente del Soviet Export Film, uno de los más importantes funcionarios del cine soviético, entregó al presidente argentino como obsequio personal, una copia de la película filmada en Rusia sobre aspectos del canal Volga-Don.²⁹ Según las palabras del mismo Zimin, los soviéticos habían pasado una muy buena estadía en Argentina: “Mar del Plata nos hace recordar las

²⁷ “Otras películas se proyectaron en el Mar del Plata“, in *La Nación*, 13. 3. 1954, p. 4.

²⁸ “Reabre sus puertas el cine Cosmos“, in *La Nación*, 26. 11. 1997.

²⁹ “El Festival de Mar del Plata“, in *La Nación*, 19. 3: 1954, p. 4.

playas del Mar Negro y del Mar de Azov y en particular a una de Crimea: Evpatoria. A los rusos nos gusta comer y aquí lo hemos hecho bien.”³⁰

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 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 socialistas. 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,³¹ 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 Soviética.³² 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 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 de otras expresiones de Argentina.³³

Con la “Revolución Libertadora”, que en septiembre de 1955 derrocó al gobierno peronista, se inició una nueva etapa. Por lo menos en el campo del cine, el nuevo régimen siguió en la política del gobierno anterior y autorizaba el material proveniente desde los países comunistas sin graves problemas. Sin embargo, la nueva edición del festival del cine se siguió realizando hasta cinco años después, en marzo de 1959. Desde ese momento el festival tuvo carácter competitivo y contaba con la más prestigiosa categoría, denominada clase A, lo que lo unió al lado de los festivales desarrollados en Venecia, Cannes, Berlin y San Sebastian. En-

³⁰ “Quiere el cine ruso calidad“, *La Nación*, 17. 3. 1954, p. 4.

³¹ Esta película de Hugo del Carril fue proyectada en julio 1954 en Checoslovaquia en el marco del FIC de Karlovy Vary como la históricamente primera película argentina. Michal ZOUREK, op. cit., p. 120.

³² “Dos films argentinos se dieron en Moscú“, *Heraldo*, 16. 3. 1955, p. 58. Mario GALLINA: *Querida Lolita – Retrato de Lolita Torres*, Buenos Aires, Ediciones del Dragón, 2006.

³³ “Documentales rusas sobre la Argentina“, in *Heraldo*, 25. 3. 1955.

tre 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 Newman o Jean Paul Belmondo– para dar a conocer su producción al público argentino e internacional.³⁴ Los países comunistas participaron regularmente y sus delegaciones estaban 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.

Como los soviéticos no presentaron sus mejores películas, las premiadas fueron principalmente las 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 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!* (Ať 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.³⁵ También hay que mencionar los grandes éxitos del cine de animación. Los cortometrajes checos y eventualmente los polacos, ganaron casi todas las ediciones.³⁶

Más allá de las producciones cinematográficas en sí, los argentinos estaban muy interesados en los visitantes de los “místicos” países del Este. En este sentido, la prensa refleja varios estereotipos relacionados ante todo con la sorpresa que estas delegaciones suscitaban debido a que sus costumbres no se correspondían con los ideales comunistas. Así, se mencionaba que “los soviéticos pidieron las ventanas hacia el mar, mientras la delegación checoslovaca, que se hospedaba en habitaciones comunes del Hotel Provincial, pidió traslado a un departamento de lujo pagando la diferencias. Además, los checoslovacos se alimentaban con los platos más exquisitos y saborean las bebidas más finas.” Enfatizando la crítica, los correspon-

³⁴ 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.

³⁵ Además, en 1964 ganó la coproducción italo-franco-yugoslava *Los compañeros* (Il compagni) del director Mario Monicelli.

³⁶ La lista completa de las películas premiadas, por ejemplo, en Julio Mauricio NEVELEFF, Miguel MONFORTE, Alejandra PONCE DE LEÓN, op. cit.

sales argentinos en el Festival terminaban la nota preguntándose “¿Qué dirán, después, de estos excesos burgueses detrás de la Cortina de Hierro?”³⁷

Al final de los sesenta, debido a los problemas económicos y a la crisis de la industria cinematográfica, hubieron dos años (1967 y 1969) en que el festival no se editó. Una de las razones había sido 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 por la FIAPF³⁸ (como festival internacional competitivo de primera categoría al mismo nivel que Cannes, Venecia, Berlín y San Sebastian, y uno de sus principios fundamentales era la no discriminación política, se decidió que si los países del Este no participaban no había festival.”³⁹ Tras la edición de 1970 hubo una larga interrupción, hasta 1996 cuando el festival regresó completamente renovado.

Si bien el Festival, fue una instancia de promoción y distribución que marcó un antes y un después para Artkino –principalmente porque significó el fin de su enemistad con el peronismo– el ámbito decisivo para la promoción del cine de Europa del Este era, según el parecer de Vainikoff, 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 recuerda el hijo de Argentino Vainikoff, el público de los años sesenta “creía en la opinión de los críticos, en los premios internacionales”⁴⁰, 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 la 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 del cine

³⁷ Julio Mauricio NEVELEFF, Miguel MONFORTE, Alejandra PONCE DE LEÓN, op. cit., p. 262; “Quién es quién: Jerzy Passendorfer”, in *La Nación*, 11. 1. 1961, p. 11.

³⁸ Fédération Internationale des Associations de Producteurs de Films (Federación Internacional de Asociaciones de Productores Cinematográficos).

³⁹ Jorge Miguel COUSELO: “Un inolvidable aporte cultural”, in Fernando FERREIRA, *Luz, cámara... memoria. Una historia historia social del cine argentino*, Buenos Aires, Corregidor, 1995, p. 68.

⁴⁰ Luis VAINIKOFF, op. cit.

Pueyrredón y del Roca, entre otros del segundo circuito.⁴¹ 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 rol 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. Pero, no obstante el prestigio de Artkino (y luego, de su cine Cosmos) entre los cinéfilos porteños, las películas no siempre seguían un criterio de selección estrictamente artístico. De hecho, en algunos casos, la selección de las películas no era del todo libre. Muchas veces ese fue el caso, por ejemplo, del cine checoslovaco.

Si bien Vainikoff desde el comienzo se dedicó al cine estrictamente soviético, a partir de los años sesenta Checoslovaquia se incorporó a la cartera de Artkino, cuando el servicio secreto checoslovaco descubrió que el distribuidor anterior aprovechaba sus contactos diplomáticos para la venta ilegal de diamantes en Brasil. Así, para evitar un escándalo internacional, la embajada checoslovaca contactó a Vainikoff para que estrenase las películas checas que ya habían sido traídas al país. En ese momento, se estrenaron *Las aventuras del Barón Munchausen*, *Una invención diabólica*, *Joe Cola Loca* y otras que ya venían negociándose con el distribuidor anterior. Todas de mucho éxito, pero ninguna seleccionada por Artkino.⁴²

El ingreso tardío de la filmografía checoslovaca en Artkino se debió fundamentalmente a que éste 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

⁴¹ Claudio ESPAÑA, “Sesenta años al ritmo del Opera”. in *La Nación*, 7.8.1996, disponible en <<http://www.lanacion.com.ar/171174-sesenta-anos-al-ritmo-del-opera>>, (7/7/2016).

⁴² Luis VAINIKOFF, op. cit.

establecía en el imaginario de los contemporáneos entre Artkino y los soviéticos⁴³ soslayaba el hecho de que, en realidad, Artkino se había fundado siguiendo el modelo de Artkino Picturres de Estados Unidos, que era la casa central.

Más tarde se abrirían filiales en Uruguay, Bolivia, Chile, Perú, Ecuador y Argentina. Cuando Artkino Estados Unidos, perdió su rol central debido a las persecuciones que atravesó con el *macchartyismo*, 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 éste, 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 filmico y a los contactos de Vainikoff con la Unión Soviética, sólo los superaba la Cinemateca de México, que recibía de regalo todo el material por parte de la embajada local de la URSS. Es que lo que los rusos necesitaban era llevar a cambio películas mexicanas a su país y, en esto, la importancia e internacionalidad de la cinemateca en México fueron decisivas de ese trato privilegiado.⁴⁴

La mayoría de las filiales de Artkino, que habían derivado de la de Estados Unidos estaban estrechamente vinculadas al partido comunista. Y precisamente por carecer de autonomía respecto del partido, tuvieron una vida más efímera. En eso, se diferenció la filial de Vainikoff. 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 porteña. Estas, sin embargo, tenían poco éxito. Es que nadie conocía los intersticios del mundillo cinematográfico local como Argentino Vainikoff.⁴⁵

⁴³ “Reabre sus puertas el cine Cosmos,” in *La Nación*, 26.11.1997, disponible en <<http://www.lanacion.com.ar/81604-reabre-sus-puertas-el-cine-cosmos>>, (7/7/2016).

⁴⁴ Luis VAINIKOFF, op. cit.

⁴⁵ Luis VAINIKOFF, op. cit.

De este modo, cuando Artkino finalmente incursionó en el cine checoslovaco, descubrió un nuevo mundo. En efecto el cine checo 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 experimentado.⁴⁶ No obstante las virtudes de este nuevo cine, para Artkino comprar películas checoslovacas conllevaba una dificultad extra debido a que se regían según las reglas 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. Por ese mismo motivo, casi tampoco 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.⁴⁷

La selección de películas soviéticas, si bien no cualquiera era subtitulada al castellano para su distribución en Hispanoamérica, le dejaba a Vainikoff mayor margen de elección. Había películas que se compraban y se pagaban después 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 en 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 Artkino.⁴⁸ Asimismo, con la Unión Soviética se honraba a rajatabla un verdadero intercambio ya que también se invitaban (con gastos pagos) a grandes delegaciones argentinas a promocionar estrenos nacionales en todos los países socialistas y a competir en los festivales de cine de Moscú y de Taskent. Estas delegaciones incluían actores, distribuidores y críticos de cine y los premios que los argentinos obtenían allí les representaban salas llenas al volver a casa.

⁴⁶ Iwona KURZ, "Our Folks: Ordinary People in Czechoslovak and Polish Cinema around 1968. Petra HANÁKOVÁ, Kevin JOHNSON (Eds.), *Visegrad Cinema: Points of Contact from the New Waves to the Present*, Praha: Casablanca. 2010, pp. 99–110.

⁴⁷ Luis VAINIKOFF, op. cit.

⁴⁸ Este también era el caso de las películas que se distribuían a Latinoamérica antes de pasar por el censor soviético, que la intereceptaba ya en la embajada. Luis VAINIKOFF, op. cit.

En definitiva, se podría decir que el interés de Artkino por el cine soviético fue doble: ideológico a la vez que comercial.

Artkino, como emblema de época

*El Herald*o, semanario argentino de cine con mayor trayectoria, ofrece valiosos datos que permiten una mirada –si se quiere– más despersonalizada a la posición de Artkino en la importación del cine del Este.⁴⁹ 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 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.

Este cuadro impresionista del circuito cinematográfico porteño muestra que en el período 1954–1970, en Argentina se estrenaron 7.829 películas de las cuales 260 (más 7 coproducciones) fueron producidas en los países socialistas, es decir, solamente 3,3%. 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.

Cantidad de películas estrenadas según los países (1954–1970)⁵⁰

País	1954	1955	1956	1957	1958	1959	1960	1961	1962
URSS	8	10	15	23+1C	25	5	11	6	3
Checoslovaquia		1	2	6	2		4 +1C	4	
Polonia	1	1	1	1	2	5 +1C	3	5	1
Yugoslavia	1			1	+1C	1	1	2	2
Hungría		2		3		2	1		1
Bulgaria				1+1C			+1C		
RDA									

⁴⁹ Revista fue fundada en 1931 bajo el título *El Herald*o Cinematografista. Desde el año 1967, hasta su cierre en 1988, se publica con el título *El Herald*o de Cine.

⁵⁰ Se trata de películas largometrajes, sin reestrenos. Los datos fueron tomados del semanario *Herald*o 1954–1970. Hay que tomar en cuenta que en algunos casos las cifras pueden ser sólo aproximadas.

Rumania									
Total - Europa Oriental	10	14	18	36	29+1C	13+1C	21	17	7
Total – todo el mundo	368	336	623	700	560	472	533	492	453

País	1963	1964	1965	1966	1967	1968	1969	1970	Total
URSS	9	11	5	5+1C	9	7	5	7	164+2C
Checoslovaquia	1	5	2	2	3	3	1		36+1C
Polonia	1	1	1			1	1	2	27+1C
Yugoslavia	1	3 +1C	4		+2C	+1C	1		17+5C
Hungría					1		2		12
Bulgaria		1							2+2C
RDA									0
Rumania				1		1			2
Total - Europa Oriental	12	21+1C	12	8+1C	13+2C	11+1C	10	9	260+7C
Total – todo el mundo	450	456	348	384	457	423	345	429	7.829

En particular, los años 1957 y 1958 son los que cuentan con el mayor número de proyecciones realizadas. Es que, en efecto, aquel momento se trató del inicio de la penetración cultural hacia América Latina anunciada por el gobierno de Jrushchov, que además estuvo acompañada desde lo local con la tolerancia relativa del gobierno argentino a la producción proveniente de los países comunistas. Luego de este pico, en los años siguientes, el número de películas exhibidas disminuyó notablemente debido al ritmo ascendente de las intervenciones

militares más represivas que afectó la vida nacional y, como parte de ella, a la producción cultural⁵¹.

En total, la gran mayoría de las películas del Este (casi dos tercios) era de origen soviético: 164 y 2 coproducciones. La producción de otros países quedaba mucho atrás: la checoslovaca con unas 36 películas y una coproducción, la polaca con unas 27 y una coproducción, la yugoslava con unas 17 y 5 coproducciones y la húngara con unas 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.

En este cuadro general, la posición de Artkino fue la 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 se trató de 168 películas de 250 (más 7 coproducciones) exhibidas en Argentina, es decir, 2 de 3 películas del Bloque del Este fueron distribuidas por Artkino. De otras empresas que estaban a cargo de la distribución del cine del Este, podemos nombrar a la distribuidora oficial de la embajada soviética, América, (13 películas entre 1955–1970), Elga (11), Orbe (7 y una coproducción), Norma (7), Dasa (4 y una coproducción) y Clase (4).

Las distribuidoras con más películas 1955–1970

	URSS	Checoslovaquia	Polonia	Yugoslavia	Hungría	Bulgaria	Total
Artkino	148	20					168
América	5 +1C		2		4	1+1C	13
Elga		2	8	1			11
Orbe			5	+1C	2		7+1C
Norma		1	4	1	1		7
Dasa				4+1C			4+1C

⁵¹ Como afirma Fernando Ferreira, “nunca como durante la década del sesenta, hasta iniciado el período democrático, fue tan claro que en la Argentina la censura fue la base de desarrollo de un plan que culminó en una represión feroz”. Fernando Ferreira, *Una historia de la censura. Violencia y proscripción en la Argentina del siglo XX*, Buenos Aires, Grupo Editorial Norma, 2000, p. 182. Ni Artkino ni la familia Vainikoff, cuya empresa fue contemporánea de ambas etapas de censura (1930–1966 y 1966–1983) y de la represión también física que caracterizó principalmente a la última dictadura militar en Argentina (1976–1983), no se vio exenta de las consecuencias traumáticas de estas experiencias. Luis VAINIKOFF, op. cit.

Clase	1		3				4
Total							250+7C

Destacar las películas más exitosas observando el número de espectadores no es un intento fácil. Nos enfrentamos con datos que simplemente no existen o que son inexactos. Las informaciones de recaudaciones, así como de los precios de la entrada al cine, aparecen a partir del 8 de septiembre de 1963.⁵² 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 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 fueron las soviéticas. No obstante ello, también las películas checoslovacas fueron muy exitosas. Entre 14 películas que alcanzaron 50.000 de espectadores encontramos 5 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 40 películas que alcanzaron 15.000 espectadores encontramos solamente dos polacas, una húngara, una rumana y una yugoslava.

Así, 5 películas de países socialistas, 3 soviéticas y 2 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

⁵² Destacar las películas más exitosas comercialmente en el período de largo plazo es casi imposible porque a causa de la inflación los precios de boletos eran muy inestables. Mientras que en 1963 el precio del boleto era entre 50 y 70 pesos, en 1969 ya oscilaba entre 250 y 375 pesos, y después de la reforma monetaria de 1970 entre dos y tres pesos.

operación semanal.”⁵³ 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 luego 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.”⁵⁴

Pronto vinieron otras obras cuyo éxito fue vino de la mano de premios internacionales. Sin dudas, 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*, *Los amores de una rubia*), pero eventualmente, los triunfos en Cannes (*Un día, un gato*, *La dama del perrito*, *La epopeya de los años de fuego*), San Sebastian (*Joe Cola Loca*) o en Mar del Plata (*Último mes de otoño*, *Muchachas*) también tuvieron un rol importante. Finalmente, también convocaban mucho los musicales y el ballet (*La bella durmiente del bosque*, *El lago de los cisnes*).

De todas estas, sólo 2 películas aparecieron en el primer puesto de las películas más rendidoras de la semana (*La Guerra y la Paz* y *Trenes rigurosamente vigilados* ambas dos semanas) y encontramos varias en la segunda posición (*La Guerra y la Paz* 6 semanas, *Último mes de otoño* 2 semanas, *Tienda en la Calle Mayor*, *Trenes rigurosamente vigilados*, *Un día un gato*, *El Faraón* una semana).⁵⁵

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* quedaron en el puesto nueve entre las películas más rendidoras del 1968 con 34.930.737 pesos (la más exitosa *¿Sabes quien viene a cenar?* cobró 87.790.770). En 1964 la película *Un día, un gato* quedó en el puesto 16 con 8.325.080 pesos (*Cleopatra* 25.699.130). Y, en esto, probablemente haya influido 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 por Vainikoff. El público del Artkino de los años sesenta era básicamente elitista.

⁵³ *Heraldo*, 8. 7. 1964, p. 205.

⁵⁴ *Heraldo*, 2. 9. 1964, p. 290.

⁵⁵ En la tercera posición de la películas más rendidoras encontramos las siguientes: *El Faraón* dos semanas, *La infancia de Iván*, *Juana de los Ángeles*, *La gran batalla de Staligrado*, *Último mes de otoño*, *Trenes rigurosamente vigilados*, *Gloria y ocaso de Napoleón* una semana). En la cuarta: *Un día, un gato*, *Joe Cola Loca* 2 semanas, *Juana de los Ángeles*, *Yo ando por Moscú*, *La bella durmiente del bosque*, *Tienda de la calle mayor*, *El Faraón*, *Trenes rigurosamente vigilados* una semana.

Las películas con más de 15.000 espectadores en Buenos Aires, 8.9. 1963–31. 12. 1970

	Título	Original	Nacionalidad	Distribución	Espectadores	Estreno	Semanas / días en cartel
1.	La bella durmiente del bosque	Spyashchaya Krasavitsa	URSS	Artkino	169.591	21. 4. 1965	157 días
2.	La guerra y la paz	Voyna i mir	URSS	Artkino	159.282	4. 6. 1969	28 semanas
3.	Trenes rigurosamente vigilados	Ostře sledované vlaky	Checoslovaquia	Artkino	151.884	2. 5. 1968	22 semanas
4.	Un día, un gato	Až přijde kocour	Checoslovaquia	Artkino	130.695	27.5. 1964	78 días
5.	Me compré un papá	Ya kupil papu	URSS	Artkino	122.687	Junio 1965	69 días
6.	Último mes de otoño	Posledniy mesyats oseni	URSS	Artkino	93.124	9. 5. 1967	10 semanas
7.	Tienda de la calle mayor	Obchod na korze	Checoslovaquia	Artkino	84.849	19. 10. 1966	23 semanas
8.	En pos del sol	Chelovek idyot za solntsem	URSS	Artkino	80.679	24.7.1964	73 días
9.	El Faraón	Faraon	Polonia	Norma	74.825 espectadores	17. 1. 1968	13 semanas
10.	La dama del perrito	Dama s sobachkoy	URSS	Artkino	69.331	12.3. 1963	57 días
11.	Joe Coca Loca	Limonádový Joe aneb Koňská opera	Checoslovaquia	Artkino	64.862	9. 9. 1965	7 semanas
12.	Muchachas	Devchata	URSS	Artkino	57.375	28.3. 1963	41 días
13.	Los amores de una rubia	Lásky jedné plavovlásky	Checoslovaquia	Artkino	54.959	16. 6. 1966; 25. 7. 1968 (reestr.)	11 semanas (reestreno)
14.	La epopeya de los años de fuego	Povest plamennykh let	URSS	Artkino	50.925	22.8. 1963	55 días
15.	El fascismo desnudo	Obyknovennyy fashism	URSS	Artkino	44.370	24. 4. 1969	11 semanas

16.	Gloria y ocaso de Napoleón	Voyna i mir (II)	URSS	Artkino	42.125	18. 3. 1970	8 semanas
17.	Juana de los Ángeles	Matka Joanna od aniolów	Polonia	Clase	42.104	26.2. 1964	48 días
18.	El lago de los cisnes	Lebedinoye ozero	URSS	Artkino	34.320	2.6. 1970	8 semanas
19.	Los caballos de fuego	Teni zabytych predkov	URSS	Artkino	33.625	20. 9. 1967	8 semanas
20.	El padre del soldado	Otec Soldata	URSS	Artkino	29.233	22. 5. 1966	7 semanas
21.	La Gran Batalla de Stalingrado	Velikaya bitvina Volge	URSS	Artkino	28.485	F e b r e r o 1967	4 semanas
22.	El Gran Ballet	Sekret uspekha	URSS	Artkino	28.438	Septiembre 1966	7 semanas
23.	Dame la patita, amigo	Day lapu, drug	URSS	Artkino	28.244	12. 2. 1969	11 semanas
24.	¡Qué viva la República!	At' žije republika!	Checoslovaquia	Artkino	27.045	13. 6. 1967	8 semanas
25.	La infancia de Iván	Ivanovo detstvo	URSS	Artkino	27.008	2.10. 1963	28 días
26.	La calle de los tres álamos	Tri topolya na Plyushchikhe	URSS	Artkino	25.565 espectadores	16.9. 1969	12 semanas
27.	Anna Karenina	Anna Karenina	URSS	Artkino	24.932	7.7. 1970	8 semanas
28.	Los desesperados	Szegénylegények	Hungría	Norma	24.585	9.8. 1967	2 semanas
29.	Las penas de Lenka	Trápení	Checoslovaquia	Artkino	24.545	30. 10. 1964	33 días
30.	Hamlet	Gamlet	URSS	Artkino	21.544	5. 11. 1964	36 días
31.	Ángel de la muerte	Smrt si říká Engelchen	Checoslovaquia	Artkino	20.196	1. 7. 1965	21 días
32.	Las aventuras del Barón de Munchausen	Baron Prášil	Checoslovaquia	Artkino	19.384	4. 2. 1965	20 días
33.	Canción de cuna	Kolybelnaya	URSS	Artkino	19.086	enero 1964	35 días
34.	Tengo 20 años	Mnie dvadtsat let	URSS	Artkino	18.725	31. 5. 1967	3 semanas

35.	Un domingo a las seis	Duminica la ora 6	Rumania	Discina	18.474	20.7. 1966	2 semanas
36.	Aladino y la lámpara maravillosa	Vol'shebnyaya lampa Aladdina	URSS	Artkino	18.471	6.1.1970	9 semanas
37.	Yo encontré gitanos felices	Skulpjaci perja	Yugoslavia	Norma	17.596	4.6. 1969	3 semanas
38.	Propia Sangre	Rodnaya krov	URSS	Artkino	15.734	30. 3. 1967	4 semanas
39.	El cuento del Zar Saltan	Skazka o tsare Saltane	URSS	Artkino	15.377	24. 4. 1968	5 semanas
40.	Yo ando por Moscú	Ya shagayu po Moskve	URSS	Artkino	15.347	25.11.1964	15 días

Conclusion

There is no doubt that Latin America occupied quite a privileged place among the battlefields of the Cold War. The ideological confrontation had grown in intensity since the fifties in connection with the beginnings of the Soviet involvement in the area. Communist states paid increased attention to strategically important Argentina from where they should drive the efforts to advance political goals in other countries in the region; among others, their main instrument to exercise their influence was culture, which in the bipolar confrontation took on the character of an important ideological weapon. It was not surprising that Buenos Aires, a traditional cultural center not only in Argentina but in South America, had become a prime destination for eastern artistic ensembles, a place where exhibitions were held and where the socialist states supported the publication of books and periodicals.

Probably the film had become the most effective tool for transmitting what life was like in the "secret" area behind the Iron Curtain to the largest public possible in distant lands. Therefore, the distribution of films in this region, similarly to the USA, became a major issue among cultural policies of the Eastern Bloc. After World War II, a broad distribution network was created which, in addition to state institutions, also engaged private and semi-private agents. It was Artkino which played a fundamental role in the distribution of Soviet and Czechoslovak films in Argentina. Its founder, Argentino Vainikoff, had a number of contacts in Eastern Europe and saw this activity not only as a great business opportunity but also as a means to achieve ideological goals. The importance of Artkino was gradually growing in strength despite nu-

merous obstacles posed by the Argentine governments. The company was in charge of the distribution of the socialist production to neighboring countries and, through its contacts, also of the distribution of Argentine films to Eastern Europe, i.e. it was a true cultural mediator. The peak of success came in 1966, when Vainikoff founded the cinema Cosmos 70, which specialized in films from socialist countries, and which, in coming decades, became a significant phenomenon and an integral part of the lives of thousands of Buenos Aires citizens.

In Argentina, a relatively small number of East European films were distributed, of which Soviet Union films were significantly prevalent. While it is obvious that even the most successful films were not able to compete commercially with the production of capitalist states, there is no doubt that they left a deep social and cultural footprint. This article represents the first attempt at a scientific analysis of the activities and of the socio-cultural relevance of film distribution company Artkino in Argentina in the fifties and sixties, while it aims to show the complexity of the Eastern cultural propaganda and the Cultural Cold War as well.