

Lecturas

El comunismo como *isla*. La Unión Soviética, Hollywood y las apropiaciones culturales durante la Guerra Fría

Communism as an *island*. The Soviet Union, Hollywood
and Cultural Appropriations during Cold War

Martín Baña

Universidad de Buenos Aires
Universidad Nacional de San Martín
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas
ORCID: <https://orcid.org/0009-0001-9895-3234>
martinbana@yahoo.com.ar

Recibido: 29/03/2025

Aceptado: 28/07/2025

Resumen: Este artículo revisa el modo en el cual una visión mitificada de la experiencia comunista ha ejercido una enorme influencia no solo en la cultura popular sino también en el campo académico. Particularmente, el texto aborda de manera crítica la extendida idea de que el mundo comunista en general y la Unión Soviética en particular estuvieron durante gran parte de su existencia encerrados detrás de una “cortina de hierro”, para utilizar la metáfora quizás más famosa pero no la única. Esa idea daba por sentado el férreo aislamiento de ese territorio respecto del resto del mundo y caracterizaba a la Unión Soviética como un espacio cerrado, autárquico y monótono. Gracias al acceso de archivos soviéticos desclasificados y a la incorporación de nuevas perspectivas teóricas dentro de la historiografía, esa imagen se fue modificando significativamente. Sin embargo, su impacto no se ha manifestado con fuerza en los estudios especializados en nuestra región. En ese sentido, el texto se propone presentar una serie de casos vinculados con el cine para revisar el mito del comunismo como isla a partir de un abordaje de los vínculos entre la Unión Soviética y Hollywood durante el período conocido como Guerra Fría.

Palabras claves: Comunismo, Unión Soviética, Hollywood, Guerra Fría, Cine.

Abstract: This article addresses the way in which a mythologised view of the communist experience has exerted an enormous influence not only on popular culture but also on the academic field. In particular, it critically reviews the widespread idea that the communist world in general and the Soviet Union in particular were for much of their existence enclosed behind an ‘iron curtain’, to use perhaps the most famous but not the only metaphor. This idea took for granted the territory’s iron isolation from the rest of the world and characterised the Soviet Union as a closed, autarkic and monotonous space. Thanks to access to declassified Soviet archives and the incorporation of new theoretical perspectives within specialised historiography, this image has been significantly modified. However, its impact has not been strongly manifested in specialised studies in our region. In this sense, the text sets out to analyse a series of cases linked to cinema art in order to revise the myth of communism as an island, based on a review of the links between the Soviet Union and Hollywood during Cold War.

Keywords: Communism, Soviet Union, Hollywood, Cold War, Cinema Art.

Introducción¹

La temática del comunismo ha vuelto a cobrar interés en los últimos tiempos, a pesar de que ya han transcurrido más de treinta años desde la disolución de la Unión Soviética. Su recuperación, sin embargo, parece estar lejos de la mirada celebratoria —y por momentos acrítica— que solían tener las corrientes de izquierda. Por el contrario, su actual reaparición parece estar mediada por una condena furibunda a todo lo que ese concepto pueda aludir, habida cuenta de que ha sido elegido por las derechas extremas como el vehículo privilegiado para designar a todo aquello que se oponga al orden neoliberal (Bohoslavsky y Franco, 2024: 14-15). De esta manera, el discurso anticomunista —como también el consumo irónico y/o despolitizado de la producción material y simbólica del comunismo— se impuso con fuerza en una época en la que el legado de esa experiencia viene siendo recuperado en diferentes partes del mundo (Boele, Noordenbos y Robbe, 2020).

A pesar de que existe una enorme distancia ideológica entre las celebraciones acríticas propuestas por la izquierda y las recuperaciones condenatorias o despolitizadas surgidas desde la derecha, hay un elemento que las iguala. En ambas posiciones subyace la idea de que el comunismo fue un *experimento* que se llevó a cabo de manera solitaria y desconectada del resto del mundo, postura que ayuda a prolongar y reforzar una imagen que ya había sido

1. Este artículo es una versión ampliada de la ponencia presentada en el Simposio “Poéticas comunistas y archivos del Este en el cine y la literatura latinoamericana. Revoluciones, futuridades, traducción cultural”, coordinado por Irina Garbatzky y María Fernanda Alle dentro del marco del XI Congreso Internacional *Orbis Tertius*, celebrado en La Plata (Argentina) en abril de 2024. Agradezco los comentarios allí vertidos tanto por las coordinadoras como por los asistentes, algunos de los cuales fueron utilizados para reelaborar el texto.

dominante en una buena porción de la historiografía especializada durante el siglo XX.

En ese sentido, el objeto de este texto gira en torno de algunas cuestiones cercanas a las preocupaciones manifestadas a lo largo del Simposio “Poéticas comunistas y archivos del Este en el cine y la literatura latinoamericana. Revoluciones, futuridades, traducción cultural”, celebrado en La Plata en abril de 2024. Nos referimos, específicamente, a algunos de los mitos asociados con la Unión Soviética y con aquello que en términos generales se conoció durante el siglo XX como el *mundo comunista*. Particularmente, nos vamos a detener en uno de los estereotipos que ha ejercido —y sigue haciéndolo hoy— una enorme influencia no solo en la cultura popular sino también en el campo académico: la idea de que los países comunistas en general y la Unión Soviética en particular estuvieron durante gran parte de su historia encerrados detrás de una “cortina de hierro”, para utilizar la metáfora quizás más famosa —pero no la única— que daba por sentada la existencia de un férreo aislamiento de ese espacio respecto del resto del mundo. Es decir, una imagen de lo soviético como un territorio cerrado y autárquico y, en consecuencia, monótono y gris: el comunismo como isla.

En lo que sigue, nos proponemos revisar aquel mito a partir de una visualización particular de los lazos culturales establecidos entre aquel país y el resto del planeta durante ese período conocido como Guerra Fría, expresados en algunos ejemplos puntuales vinculados a la historia del cine, habida cuenta del lugar preponderante que este arte ocupó dentro de la cultura de masas del siglo XX y, especialmente, dentro del sistema de consumos culturales de la Unión Soviética. En ese sentido, nuestra recuperación se aleja de un campo extensamente

estudiado —como son las conexiones construidas a partir de los viajes realizados por militantes comunistas y “compañeros de ruta” de todo el mundo— y se concentra, en cambio, en una dimensión no tan explorada, conformada por aquellos intercambios y apropiaciones que se realizaron entre componentes en apariencia irreconciliables de los mundos capitalista y comunista, expresados a través del cine de Hollywood. Como veremos, los vínculos culturales entre la Unión Soviética y el mundo capitalista no estuvieron dominados únicamente por la lógica de un sistema de alianzas geopolíticas o por posicionamientos ideológicos antagónicos sino también por una razón cultural que podía pasar por alto lealtades políticas más generales en función de intereses particulares más concretos y funcionales.

El artículo está dividido en dos partes. En la primera, presentamos los aportes de la historiografía que abordó los fenómenos de la Unión Soviética y la Guerra Fría a través de nuevos enfoques y perspectivas. En la segunda, y en función de esas contribuciones, examinamos las conexiones culturales entre la Unión Soviética con el mundo capitalista a través de una serie de ejemplos tomados de la industria cinematográfica.

La Unión Soviética, la Guerra Fría y la nueva historiografía

La disolución de la Unión Soviética en 1991 generó transformaciones significativas a nivel global y en varias dimensiones. Una de ellas, sin dudas, se experimentó en la historiografía especializada, la cual se vio notablemente mejorada y ampliada a partir de, por un lado, la posibilidad de acceder casi sin límites a archivos antes restringidos y, por el otro, la incorporación de nuevos

marcos teóricos que permitían abordar las nuevas fuentes —pero también reinterpretar las antiguas— de maneras más originales y complejas (Fitzpatrick, 2000: 5-7). Son varios los aspectos en los que la renovación historiográfica produjo cambios profundos como, por ejemplo, lo demuestra la remozada caracterización del régimen estalinista. Sin embargo, existen otras temáticas que también fueron abordadas de manera novedosa entre las que se destaca el modo en el cual se entendieron los vínculos entre la Unión Soviética y el mundo capitalista.

Tradicionalmente, una buena porción del campo académico consideró a la Unión Soviética como “un mundo aparte, como un experimento que estaba siendo llevado a cabo detrás de muros altos y cuyo único vínculo con el resto del planeta pasaba solo por el plano de las ideas” (Sanchez-Sibony, 2014: 3). El marco bipolar construido durante la Guerra Fría ayudó a que una historiografía —sobre todo aquella de orientación liberal— proyectara desde una posición fuertemente ideologizada la narrativa de un país aislado y autárquico. Para esta interpretación, Rusia se había separado de un supuesto “camino normal de la historia luego de 1917” para dar lugar a un experimento que estaba destinado a fracasar —precisamente por su pretendido alejamiento— desde sus orígenes (Pipes, 2016: 369-370). La prolongada estabilidad de la Unión Soviética —luego de lograr sobreponerse a unos primeros años de descalabros económicos y sociales— y, sobre todo, la amenaza de que ese sistema consolidado pudiera expandirse al resto del mundo fueron algunos de los factores que ayudaron a reforzar la narrativa del aislamiento construida, sobre todo, en los centros académicos anglosajones.

A pesar de las diferencias ideológicas, la historiografía asociada a la izquierda también cayó presa del enfoque aislacionista y propuso narrar la historia

del país de los soviets a través de una matriz que enfatizaba la soledad de Moscú en su cruzada por la construcción de una sociedad comunista. Las razones de esta postura hay que buscarlas, siguiendo con la lectura propuesta por Oscar Sanchez-Sibony, en la necesidad de reforzar la imagen de la Unión Soviética como lugar de trinchera asediada que precisaba ser defendida de los ataques capitalistas. Por otra parte, también se consideraba que la derrota total del capitalismo como sistema dependía, en primer lugar, del triunfo definitivo del “experimento” que los soviéticos estaban llevando a cabo.

Las nuevas investigaciones basadas en las perspectivas propuestas, entre otras, por la Historia Global y los Estudios Transnacionales demuestran, sin embargo, que la imagen que describe a la Unión Soviética como una entidad autárquica y aislada tiene que ser reexaminada. El propio Sanchez-Sibony señaló, luego de indagar tanto en las estadísticas económicas como en las conductas políticas de la dirigencia soviética, que el país nunca dejó de estar estrechamente conectado al sistema mundial. Más aún, el trabajo del autor demuestra con contundencia que, en una amplia cantidad de oportunidades, fue ese entorno externo capitalista lo que condicionó la toma de decisiones internas del sistema comunista.

Por solo tener en cuenta un ejemplo, tradicionalmente la historiografía sostuvo que los efectos de la crisis de la década de 1930 no se habían hecho sentir en la Unión Soviética porque, precisamente, se encontraba aislada del mundo y, en consecuencia, pudo continuar sin problemas con su desarrollo económico. De esa narrativa se desprendería luego la idea de que el sistema de planificación soviético era una forma racional de organización de la economía superior al capitalismo (Hobsbawm, 2001: 103). Sin embargo, la nueva evidencia recabada por Sanchez-

Sibony demuestra que la situación fue precisamente la opuesta: lo que terminó definiendo la política económica del estalinismo no fue el aislamiento —como tampoco otros factores también invocados por los análisis más condenatorios que señalaban al poder supremo de Stalin o a la omnipresencia de la ideología marxista— sino el contexto internacional de crisis.

El proyecto original de los bolcheviques contemplaba el desarrollo de la industrialización dentro del marco del mercado mundial y, en ese sentido, Stalin había realizado grandes esfuerzos para permanecer integrado al mundo. De hecho, la dirigencia soviética optó por no desconocer las obligaciones internacionales con tal de enviar señales de seguridad a los mercados financieros. Pero el contexto económico internacional de ese período fue el de una crisis tan profunda que hizo fracasar los planes elegidos para la modernización y limitó notablemente el margen de maniobra. Así, la industrialización acelerada y la colectivización forzosa del campo —dos fenómenos cruciales dentro de la historia soviética— se entienden más por el contacto estrecho que tenía la Unión Soviética con el mundo que por su supuesto aislamiento.

El trabajo de Sanchez-Sibony fue pionero pero no el único en esta dirección. Como muestra el texto de Serguei Oushakine, todavía en 1936 Stalin buscaba reforzar los vínculos con el capitalismo y para ello envió a una nutrida delegación —encabezada por Anastas Mikoyan— a pasar dos meses en Estados Unidos con el objetivo de estudiar el modo en el cual funcionaba la industria de la alimentación de ese país y, eventualmente, importar saberes y maquinaria (Oushakine, 2014). A su vez, en sendos trabajos originales y muy bien documentados, el historiador alemán Karl Schlögel señaló los caminos

compartidos que habían tomado, en dimensiones tan disímiles como la música y la industria cosmética —entre otras— la sociedad capitalista y la soviética (Schlögel, 2014 y 2024). De esta manera, los nuevos trabajos producidos por la renovación historiográfica vienen haciendo hincapié en la necesidad de dejar de lado la ideológica idea de un mundo comunista aislado y autárquico para proponer una interpretación mucho más compleja y ajustada a los documentos que visualice esa voluntad de integración.

Esta primera conclusión nos conduce a un aspecto relacionado con el anterior, que tiene que ver con el período en el cual se reconfiguraron las relaciones internacionales durante gran parte del siglo XX conocido como Guerra Fría. Tradicionalmente, ese fenómeno fue visto como un enfrentamiento indirecto entre los dos polos opuestos que encarnaban la Unión Soviética —que se había convertido en la cabeza del bloque comunista— y Estados Unidos —que lideraba el conjunto capitalista— y donde la primera solía ser vista como una amenaza constante para el orden internacional.

En efecto, la Guerra Fría fue un enfrentamiento de “carácter multidimensional, que abarcó todos los aspectos de la vida social y humana: al conflicto militar se le unió el choque de intereses económicos comerciales [...] y la competencia en los ámbitos político-ideológico, social y cultural” (Sáenz Rotko y Sanz Díaz, 2022: 978). Más aún, la contienda llegó a disputarse en terrenos muy disímiles, como quedó puesto de manifiesto en el desarrollo de una intensa carrera espacial y en las competencias deportivas a nivel global. Sin embargo, estas posiciones también deben matizarse y reconocer el esfuerzo realizado por la Unión Soviética para privilegiar el acercamiento más que para favorecer el

enfrentamiento. El recuerdo del enorme desgaste que para los soviéticos había significado la Segunda Guerra Mundial aún estaba fresco, y por otra parte, el país no estaba preparado materialmente para sostener un enfrentamiento en el corto plazo. Es por ello que, en gran parte, se limitó a responder las provocaciones generadas principalmente por los Estados Unidos, país que solía tomar siempre la iniciativa.

Por otra parte, y como plantean algunos autores como Sara Lorenzini (2019), la Guerra Fría supuso también el despliegue de esfuerzos en términos de colaboración y solidaridad realizados por los soviéticos y canalizados a través de la “ideología del desarrollo”, como demuestra el acercamiento con los países recién descolonizados de África hacia la década de 1960. Dentro de la lógica soviética, los nuevos países africanos eran “socialistas en estado embrionario” y comenzarían a aplicar con ellos relaciones de “solidaridad”, lo cual rescataba la tradición socialista y dejaba de lado la dadivosa idea de “ayuda” asociada a los países capitalistas. La Unión Soviética se presentaba así como un Estado moderno y pacífico que se colocaba al servicio del desarrollo de los territorios más postergados del globo (Baña, 2021).

En ese sentido, es interesante remarcar que, lejos de la típica imagen imperialista más asociada al capitalismo, la relación entre la Unión Soviética y los países del Tercer Mundo estuvo dominada por una iniciativa que provenía de estos últimos y no de una avanzada de la primera. Dice Sanchez-Sibony, en consonancia con otros trabajos sobre la Guerra Fría como los de Odd Westad (2018),

la mayoría de las veces, los soviéticos esperaron a que otros iniciaran las relaciones; es difícil interpretar los documentos pertinentes de otra forma que no sea como una respuesta a las iniciativas del exterior [...] Los

nuevos líderes del Sur Global no eran criaturas lánguidas, afeminadas e infantiles que buscaban la guía ideológica de hombres blancos dinámicos. Eran –todos y cada uno de ellos– hombres ambiciosos que utilizaron a la Unión Soviética en su beneficio para negociar mejor un orden mundial jerárquico que castigaba la insubordinación a los dictados occidentales (Sanchez-Sibony, 2014: 11).

De esta manera, la Guerra Fría también supuso una etapa de relativa paz y colaboración para una porción importante del globo que se favoreció de ese nuevo orden de cosas, y no únicamente el enfrentamiento latente entre potencias enemigas, que incluía la amenaza nuclear, como cierta historiografía se empecinó en sostener.

La Unión Soviética y el cine de Hollywood

Las investigaciones recién relevadas, como las de Sanchez-Sibony y Oushakine, están orientadas principalmente a cuestiones económicas y, dentro de esa órbita, demostraron que uno de los objetivos centrales de la dirigencia soviética fue el de acomodarse y cooperar con Occidente. Sin embargo, es posible abandonar momentáneamente ese campo y extrapolar sus conclusiones a otras dimensiones significativas de la historia soviética, como es el campo cultural. Allí también debe dejarse de lado la imagen de una sociedad cerrada y aislada y, por el contrario, es posible observar una dinámica similar, habida cuenta de que la Unión Soviética nunca dejó de estar en estrecho contacto con las producciones culturales del resto del mundo capitalista, ya sean los países centrales o aquellos que formaban parte de la periferia.

En efecto, el país de los soviets nunca había cortado los lazos culturales con el mundo capitalista, ni siquiera en los peores años del estalinismo, como lo demuestra la fuerte presencia del jazz durante la década de 1930 (Schlögel, 2014: 673-686). Hacia el final del régimen estalinista, varios jóvenes que se hicieron conocidos bajo la etiqueta de *stiliagui* reforzaron el contacto con el mundo europeo y estadounidense al emular sus vestimentas, músicas y costumbres, a las cuales pudieron acceder a través de fuentes diversas sobre todo luego de la Segunda Guerra Mundial. Un *stiliaga* solía usar prendas de vestir ajustadas y de colores llamativos, le gustaba escuchar músicas de Glenn Miller y Benny Goodman, y tenía entre sus filmes predilectos a *Sun Valley Serenade*, dirigido por H. Bruce Humberstone en 1941. Muchos de ellos se hacían llamar *Bob* y *Peter* y el baile era el centro de sus motivaciones (Edele, 2002). Por otra parte, en 1957 Moscú fue la sede del VI Festival Mundial de la Juventud, que reunió en la capital soviética a más de treinta mil jóvenes provenientes de más de una centena de países. Incluso en 1979, una figura de la música pop global, como el británico Elton John, visitó la Unión Soviética para presentar su música dentro del marco de la gira *A Single Man*.

Esa presencia constante de un afuera capitalista dentro de la realidad soviética es la que ayudó a moldear una subjetividad que escapaba de los estereotipos que la tildaban de gris o monótona. Como explica Alexey Yurchak (2024), los habitantes del socialismo tardío habían aprendido a vivir con un pie adentro y afuera del sistema, y su relación con éste estaba estructurada a partir de una amplia gama de actividades e identidades que negociaban permanentemente con la cultura oficial. Dentro de esa dinámica jugó un rol fundamental la cultura pop global, cuyo desarrollo proveyó a los ciudadanos de oportunidades de

explorar nuevas formas de socializar, interactuar, y expresarse, con lo que las interpretaciones sobre el significado del socialismo se volvieron entonces más alternativas.

Las series y películas extranjeras que se emitían por la televisión, por ejemplo, ayudaron a la construcción de un Occidente imaginario que no remitía necesariamente a un espacio específico y que se pensaba de un modo idealizado. En ese sentido, la relación con ese afuera podía muchas veces no corresponderse con la realidad e incluso podía colaborar en la construcción de una visión crítica. Así sucedía en el caso de la *baba mania*, las ancianas que recibían ilegalmente los bienes que los marineros lograban traer de sus viajes al extranjero y los revendían en la ciudad, ayudando a confirmar con fuentes de primera mano la mala calidad y, sobre todo, la inutilidad de muchos bienes de consumo occidentales (Yurchak, 2024: 225-238). De esta manera, la coexistencia de varias influencias, modas, hábitos de consumo y gustos, muchos de ellos provenientes del fuera capitalista, se volvieron parte de la vida cotidiana de la Unión Soviética y ayudaron a desafiar la visión de una sociedad desconectada, inmutable y uniforme.

Para reforzar estas ideas, nos resulta fundamental incorporar aquí el análisis dos casos provenientes del cine que son disímiles pero que, precisamente por esa distinción, son significativos para iluminar las formas que alcanzó la conexión soviética con el fuera capitalista a través del vínculo específico entre el cine soviético y su par de Hollywood. El primer ejemplo, la película *La nueva Moscú*, es indicativo de cómo los directores soviéticos podían tomar un producto estadounidense y recrearlo no tanto como copia sino como reelaboración superadora. El segundo, *Moscú no cree en lágrimas*, es demostrativo del modo en

el que Hollywood podía seguir operando en tanto modelo pero ya no como una fuente para su reelaboración sino, directamente, como un patrón para ser imitado. La justificación de la elección de este objeto de estudio está dada por el lugar fundamental que ocupaba la industria cinematográfica dentro de los consumos culturales de la Unión Soviética y por la importancia que el Partido Comunista le había otorgado históricamente como vector de transmisión de ideas y no solo espacio de entretenimiento.

La nueva Moscú fue filmada en 1938 por Alexander Medvedkin. El filme cuenta la historia de Alyosha, un joven ingeniero que buscaba proyectar la fisonomía futura de la capital de la Unión Soviética. Por entonces, la ciudad se encontraba atravesada por una serie de grandes proyectos de reconstrucción y demoliciones, como había ocurrido con la fastuosa Catedral de Cristo Salvador, en pleno centro, derribada en 1931 para construir en su lugar el gigante Palacio de los Soviets. A pesar de lo que puede sugerir la trama, observamos a lo largo de toda la película una fuerte presencia de la influencia del cine de Hollywood, cuestión que queda explicitada de manera notoria en la famosa escena en la que el protagonista muestra su maqueta finalizada y proyecta las nuevas construcciones que convertirían a la vieja y atrasada ciudad de madera de casas bajas en la nueva y moderna capital del socialismo, conformada por edificaciones colosales armadas a base de hierro y cemento. Dentro de ese fragmento, hay un momento en particular que llama la atención: el avance de aviones por sobre una estatua gigante de Lenin que se erige en la cima del rascacielos proyectado para ser la sede del Palacio de los Soviets (Imagen 1).



Imagen 1 ([New Moscow aka Novaya Moskva \(Alexandre Medvedkine, 1938\) en-fr sub](#))

La referencia en la que está inspirada esta escena es inconfundible: el famoso filme *King Kong*, dirigido por Ernest Schoedsak y Merian Cooper y estrenado en Nueva York en marzo de 1933. En una de las escenas finales de la película, se puede observar al gorila trepado en la cima de otro rascacielos,

el Empire State, intentando resistir el ataque de los aviones de combate que se habían dirigido hacia allí para poder derribarlo (Imagen 2). Es decir, estamos frente a una reinterpretación de una de las obras del cine de Hollywood pero con la intención de adaptarla a las nuevas realidad e ideología soviéticas.



Imagen 2 ([King Kong \(1933\) - Beauty Killed the Beast Scene \(10/10\) | Movieclips](#))

La conexión no deja de ser significativa y compleja porque, como muestra Susan Buck-Morss (2000: 175) dos meses después del estreno del filme de Schoedsak y Cooper, se anunció en Moscú el proyecto que había resultado ganador

para encargarse de la construcción del Palacio de los Soviets —cuya autoría era del arquitecto Boris Iofan— que es el que aparece en el filme de Medvedkin (y para cuya construcción se había derribado la mencionada catedral): un edificio de cuatrocientos veinte metros, casi tan alto como el Empire State de Nueva York —de cuatrocientos un metros—, que es el que aparece en la escena final de *King Kong*. Aunque el proyecto original era de doscientos metros, su extensión se duplicó junto con la decisión de coronar el rascacielos con una estatua de Lenin de setenta metros de alto. Estas dos modificaciones fueron realizadas por sugerencia de Stalin, aunque no llegarían a realizarse: el inicio de la Segunda Guerra Mundial postergó su construcción y la enorme destrucción material que aquella supuso finalmente la canceló definitivamente. En su lugar, aprovechando el enorme pozo construido para hacer los cimientos, se construyó una pileta de natación.

De acuerdo a Buck-Morss, no está claro cuál pudo haber sido la dirección de las influencias y qué pudo haber afectado a qué: los proyectos presentados para la construcción del Palacio habían circulado por Estados Unidos también y es posible que los directores se hayan inspirado en la enorme estatua de Lenin sobre el proyectado rascacielos para construir la escena final. Pero también es posible que el propio Stalin haya sugerido los cambios para el proyecto de Iofan —que incluía la nueva estatua de Lenin— luego de haber visto *King Kong* ya que, incluso si en la década de 1930 la censura estalinista limitó el número de filmes extranjeros, “la necesidad de seguir atrayendo al gran público para que la industria siguiera funcionando económicamente hizo que la imitación consciente del cine occidental se acentuara” (Buck-Morss, 2000: 158). Sin embargo, la secuencia cronológica nos conduce a sostener que es la impronta del filme estadounidense

la que terminó de configurarse como el modelo elegido por Medvedkin para construir su famosa escena.

Quienes interpretaron el significado de la película hollywoodense sostuvieron que los directores estadounidenses buscaron utilizar a un animal—King Kong—para representar a las masas que sucumben ante la metamorfosis del consumo capitalista. Un grupo de aventureros se dirige una isla para producir un filme. Allí se topan con el enorme gorila que se enamora de la protagonista, una mujer de rasgos físicos hegemónicos. A su vez, esa idea es reforzada a través del metalenguaje desplegado dentro de la propia película ya que, en las escenas iniciales, el personaje que encarna al director de cine dice que para lograr un éxito de taquilla “solo se necesita una cara bonita” (Buck-Morss, 2000:177). Las masas aparecen entonces simbolizadas como un animal instintivo, gigante y primitivo que es llevado a Nueva York para ser civilizado pero que finalmente sucumbe ante la belleza femenina e intenta poseerla incluso bajo el impulso burgués de la propiedad. Kong, como el símbolo animal de las masas, es finalmente derrotado por el poder tecnológico del Estado, reforzando el mensaje inmovilista de un filme que, en el contexto de la Gran Depresión, intentaba canalizar el descontento social hacia el romance y la aventura. El mensaje aquí se colocaba cerca de cierto pesimismo social.

Lo operación que realiza el director soviético, sin embargo, lo lleva a reinterpretar esa influencia bajo el canon del Realismo Socialista, especialmente en sus rasgos vinculados a la luminosidad y el optimismo. Así, la escena reversionada se convierte en el filme de Medvedkin en algo positivo: como en el caso de *King Kong* hay un rascacielos, pasan los aviones y están las masas representadas por la figura de un gigante (en este caso, la estatua de Lenin, el

líder del Partido bolchevique). Pero aquí el mensaje es otro: no hay consumo, no hay conflicto, no hay derrota sino una armonía entre el Estado y la multitud que simboliza el triunfo del socialismo por encima de cualquier otro sistema social, reforzado por la imagen de que el gigante no se encuentra combatiendo a los aviones sino mostrándoles el camino (del futuro comunista) a seguir.

El segundo ejemplo es el de una famosa película de 1979 dirigida por Vladímir Menshov y titulada *Moscú no cree en lágrimas*. El filme describe la vida y los amores de Ludmila, Katya y Antonina, tres chicas de provincia recientemente llegadas a Moscú para cumplir sus sueños vinculados con realizaciones profesionales y personales. El marco cronológico en el que se desarrollan sus historias se extiende desde fines de la década de 1950 hasta fines de la década de 1970, con lo que la historia pasa revista también a los cambios y transformaciones que atravesó la sociedad soviética durante esas dos décadas, recurriendo a temáticas particulares como el alcoholismo, la marginalidad y el machismo, entre otras.

Una de las cuestiones que se destacan a lo largo de todo el filme es cierta liberalización cultural, que se desarrolló como consecuencia del Deshielo iniciado por Nikita Jrushchov a partir de 1956 y que supuso un relativo alivio respecto del control del Partido en aspectos claves de la sociedad, incluso en lo que refería a los vínculos con el extranjero (Gillespie, 2007: 194). En efecto, lo que llama la atención a lo largo de la película es la constante presencia de elementos vinculados con el afuera capitalista, cuestión que se pone de manifiesto en varias oportunidades: en la música que se escucha —que es mitad soviética y mitad extranjera—, en la presencia permanente de estudiantes del Tercer Mundo y en la

aparición de una bebida como Pepsi —que desde 1974 incluso ya se producía en la Unión Soviética— entre otras escenas, por solo citar unos casos.

En efecto, una de las temáticas más importante que atraviesa el filme es la lucha entre los valores del pasado y los del presente, entre un ideal socialista que se encontraría cada vez más en el olvido, y una presencia occidental y capitalista que de a poco va permeando en la sociedad, sobre todo en lo que se refiere a la búsqueda de un mejor acceso a bienes materiales y simbólicos. Ello queda puesto de manifiesto en la escena en la que se desarrolla la celebración de un festival de cine francés (Imagen 3).



Imagen 3 (<https://www.youtube.com/watch?v=MXtJWq5ZEeg>)

La escena es precedida por un paseo por Moscú entre dos de las protagonistas. Al principio se topan con un evento realizado al pie de la estatua de Vladímir Maiakovsky en el que se está recitando poesía soviética, pero no se quedan mucho tiempo ya que admiten “no entender nada”. Luego caminan por una calle céntrica mientras se quejan de las condiciones materiales experimentadas cotidianamente. Finalmente, llegan al festival. Allí, lo primero que salta a la vista es la posibilidad de asistir a la exhibición de filmes que no fueron producidos en la Unión Soviética sino en un país europeo y capitalista. Por otra parte, es significativo el sentimiento de felicidad casi hipnótico experimentado por las dos amigas —reflejado en los ojos y en sus amplias sonrisas— ante los bienes materiales y la celebridad pomposa que provienen de Occidente (Imagen 4). De hecho, una de las protagonistas suelta una frase que realza el potencial de toda la escena: “Esta sí que es vida, ¡qué felicidad!”.



Imagen 4 (<https://www.youtube.com/watch?v=MXtJWq5ZEeg>)

Sin dudas, donde más se pone de manifiesto ese vínculo con el afuera capitalista y la reappropriación realizada por los soviéticos es en la construcción de la trama de la película ya que el modelo utilizado para construirla no es tanto la rica teoría cinematográfica del montaje heredada de los primeros años de la Revolución como la producción de Hollywood y sus melodramas con finales felices (Gillespie, 2007: 199). De hecho, el filme ganaría un premio Oscar como mejor película extranjera, con lo que la conexión no podría ser más estrecha. Este hecho es significativo porque, a contramano de las visiones más tradicionales y estereotipadas, *Moscú no cree en lágrimas* fue una de las películas más vistas en la

Unión Soviética durante 1980, con más de 98 millones de espectadores (Graffy, 1998: 185). En general, los soviéticos preferían ver este tipo de cine —pasatista y volcado al entretenimiento— y no uno más refinado y personal como, por ejemplo, podía suceder con las obras de Andrey Tarkovsky. *Stalker*, sin ir más lejos, fue filmada por Tarkovsky el mismo año que la película de Menshov pero estuvo entre las opciones menos vistas, ya que solo contó con 4 millones de espectadores.

Como vimos a lo largo del texto, y a partir del análisis del caso cinematográfico, las interpretaciones que consideraban a la Unión Soviética en particular y al comunismo en general como una *isla* han dejado de ser significativas a la hora de interpretar esa experiencia histórica. Por el contrario, un conocimiento complejo y profundo de la historia soviética requiere de una escala de análisis que incorpore la dimensión transnacional. A su vez, la historia del siglo XX y de la Guerra Fría podrán comprenderse de un modo más completo si a la par de los enfrentamientos tácitos entre los países involucrados se incorporan y analizan los acercamientos, las influencias mutuas y las reapropiaciones, que estuvieron lejos de ayudar a cimentar una “cortina de hierro” infranqueable.

Bibliografía

- Baña, Martín (2021). *Quien no extraña al comunismo no tiene corazón. De la disolución de la Unión Soviética a la Rusia de Putin*. Buenos Aires: Crítica.
- Boele, Otto, Boris Noordembos y Ksenia Robbe (ed.) (2020). *Post-Soviet Nostalgia. Confronting the Empire's Legacy*. Londres: Routledge.
- Bohoslavsky, Ernesto y Marina Franco (2024). *Fantasmares rojos. El anticomunismo en la Argentina del siglo XX*. San Martín: Unsam Edita.
- Buck-Morss, Susan (2000). *Dreamworld and Catastrophe. The Passing of Mass Utopia in East and West*. Massachusetts: Massachusetts Institute of Technology.
- Edele, Mark (2002). “Strange Youth Men in Stalin’s Moscow: The Birth and Life of the Stiliagi”. *Jahrbücher für Geschichte Osteuropas* 50/1, pp. 37-61.
- Fitzpatrick, Sheila (ed.) (2000). *Stalinism. New Directions*. Londres: Routledge.
- Gillespie, David (2007). “Moskva slezam ne verit. Moscow doesn’t believe in tears”, en Birgit Beurmers y Sergei Bodrov, *The Cinema of Russia and the former Soviet Union*. Londres: Wallflower Press, pp. 192-201.
- Graffy, Julian (1998). “Cinema”, en Catriona Kelly y David Shepherd, *Russian Cultural Studies. An Introduction*. Oxford: Oxford University Press, pp. 165-191.
- Hobsbawm, Eric (2001). *Historia del siglo XX*. Buenos Aires: Crítica.
- Kagarlitsky, Boris (2008). *Empire of the Periphery. Russia and the World System*. Londres: Pluto.
- Lorenzini, Sara (2019). *Global Development. A Cold War History*. Princeton: Princeton University Press.
- Oushakine, Serguei Alex (2014). “Against the Cult of Things: On Soviet Productivism, Storage Economy, and Commodities with no Destination”. *The Russian Review* 73/2, pp. 198-236.
- Pipes, Richard (2016). *La Revolución rusa*. Barcelona: Debate.
- Sáenz Rotko, José Manuel y Carlos Sanz Díaz (2022). “Revisiting Cold War Concepts and Interpretations: The State of Art Among the Echoes of a New Cold War”. *Varia Historia* 38/78, pp. 971-1004.
- Sanchez-Sibony, Oscar (2014). *Red Globalization. The Political Economy of the Soviet Cold War from Stalin to Khrushchev*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Schlögel, Karl (2014). *Terror y utopía. Moscú en 1937*. Barcelona: Acantilado.
- (2024). *El aroma de los imperios. Chanel N 5 y Moscú Rojo*. Barcelona: Acantilado.
- Yurchak, Alexey (2024). *Todo era para siempre, hasta que dejó de existir. Cómo vivía, qué creaba, de qué se reía y con qué soñaba la última generación soviética*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Westad, Odd Arne (2018). *La Guerra Fría. Una historia mundial*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.