RIDAA
Repositorio Institucional
Digital de Acceso Abierto de la
Universidad Nacional de Quilmes

Universidad
Nacional
de Quilmes

Manzano, Valeria

Al compás del deshielo : cultura y política entre Buenos Aires y Moscú

Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Argentina.
Atribución - No Comercial - Sin Obra Derivada 2.5
https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/ar/

Documento descargado de RIDAA-UNQ Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto de la Universidad Nacional de Quilmes de la Universidad Nacional de Quilmes

Cita recomendada:
Manzano, V. (2019). Al compás del deshielo: cultura y política entre Buenos Aires y Moscú. Prismas, 23(23), 211-217. Disponible en RIDAA-UNQ Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto de la Universidad Nacional de Quilmes http://ridaa.unq.edu.ar/handle/20.500.11807/3318

Puede encontrar éste y otros documentos en: https://ridaa.unq.edu.ar

Universidad
Nacional
de Quilmes
Roque Sáenz Peña 352 // Bernal
Buenos Aires // Argentina
t.: (+41 11) 4365 7100
f.: (+54 11) 4365 7101
info@unq.edu.ar

Al compás del deshielo: cultura y política entre Buenos Aires y Moscú

Valeria Manzano

Universidad Nacional de San Martín / CONICET

A mediados de 1985 la prensa mundial se hacía eco de las transformaciones que se sucedían en la Unión Soviética. El nombre de Mijail Gorbachov comenzaba a repetirse, asociándose a un "cambio de estilo" o al término "deshielo". En ese contexto tuvo lugar el XII Festival Mundial de la Juventud y los Estudiantes que, por primera vez desde 1957, volvía a realizarse en Moscú. Antes que obedecer a los cambios en la coyuntura inmediata, la decisión de organizar el XII Festival en la capital mundial del comunismo se relacionaba con lo significativo de ese año, designado por la Organización de Naciones Unidas como el Año Internacional de la Juventud. Así, entre el 27 de julio y el 6 de agosto de 1985, veinte mil delegados de todo el mundo se reunieron en Moscú, incluyendo a 160 personas que viajaron desde la Argentina. Además de dirigentes y activistas de las juventudes políticas, del movimiento estudiantil y sindical, de las organizaciones de derechos humanos y de veteranos de la Guerra de Malvinas, la delegación argentina estuvo compuesta por un conjunto de artistas. Como lo remarcaba irónicamente una periodista de rock, los artistas invitados eran "el cuasi impúber Horacio Guarany, el imberbe Lito Nebbia, los infantes León Gieco y Antonio Tarragosito Ros, y Juan Carlos Baglietto".[1] Se trataba de artistas muy reconocidos en la Argentina de la primera mitad de la década de 1980. Guarany, por ejemplo, estaba muy ligado al Partido Comunista Argentino (PCA) y tenía una larga trayectoria en el movimiento folklórico, especialmente en sus declinaciones "de protesta", mientras que Nebbia era tildado como uno de los "padres fundadores" de la cultura del rock local. Tarragó Ros, Gieco y Baglietto, mientras tanto, estaban en el centro de un espacio sónico de convergencia entre la música rock y la de "proyección folklórica", espacio que era a la vez cultural y político y que perfilaba, en la primera mitad de la década de 1980, uno de los canales por los cuales se procesaban las tensiones entre los lenguajes de la revolución y de la democracia.[2] Se trataba de un espacio sónico muy ligado a las sensibilidades de aquel espacio de encuentro y cultural que fue el Movimiento de las Juventudes Políticas (MOJUPO), en general, y del (PCA), en particu-

[1] Gloria Guerrero, "Rock in Rusia", Humor, nº 156, agosto de 1985, p. 26.

[2] He desarrollado en extenso las características de ese "espacio sónico de convergencia" en Valeria Manzano, "El psicobolche: juventud, cultura y política en la Argentina de la década de 1980", *Izquierdas*, nº 42, marzo de 2018, pp. 250-275.

lar. El XII Festival fue una vidriera para la promoción de esos músicos que, en algunos casos, pronto retornaron a la Unión Soviética. Sin embargo, a esa corriente de circulación imbricada con, y patrocinada por, los recursos simbólicos, políticos y económicos del PCA se le sumaba otra, también de larga data (y vinculada de manera más oblicua con el PCA), que entroncaba con la cultura de masas y del entretenimiento en su vertiente comercial. Desde esa segunda vertiente se organizó uno de los episodios más exitosos de las relaciones culturales entre la Unión Soviética y la Argentina: una gira que en 1988 llevaron adelante el grupo de "hard rock" La Torre y el músico y actor Manuel Wirtz. A lo largo de la década de 1980, La Torre se convirtió en uno de los grupos de rock más taquilleros de la Argentina, y uno de los primeros en el país en tener a una mujer, Patricia Sosa, como cantante. Controvertido para muchos fans y periodistas, quienes lo consideraban como una mera emulación de grupos norteamericanos o europeos (como Scorpions o Whitesnake), a lo largo de la década fueron ganando seguidores que provenían de los sectores populares urbanos, como lo indicaba la prensa especializada. Mucho menos conocido, Manuel Wirtz gustaba presentarse antes bien como un "artista de variedades" y había incursionado en el teatro y en el circo –su fama local era como mimo– y solo comenzaba a ingresar al mundo de la música.[3] Ni Manuel Wirtz ni La Torre tenían vinculación con aquel espacio sónico de convergencia, antes bien lo contrario. Pero fueron ellos quienes acompañaron en un tour de 26 conciertos al por entonces ícono del rock ruso, Vladimir Kuzmin, cantante y guitarrista del grupo Dinamik.

Este trabajo, que se encuentra en una fase aún exploratoria, se propone iniciar una línea de indagación que colabore a la historia de la guerra fría cultural en dos sentidos. En primer lugar, me interesa focalizar en las relaciones culturales entre América Latina en general, y la Argentina en particular, y el bloque soviético, un tipo de intercambio opacado por una historiografía que ha privilegiado las relaciones con los Estados Unidos.[4] En el marco de esa aún emergente historiografía se ha puesto énfasis en estudiar las relaciones –de mayor o menor alineamiento– entre la Internacional Comunista, la formación de los partidos bolcheviques locales y su transformación en diversas coyunturas del siglo XX,[5] y las relaciones diplomáticas y la intervención soviética en momentos cruciales, como la crisis de los misiles o el gobierno de la Unidad Popular en Chile.[6] Las relaciones culturales entre América Latina y el bloque soviético, mientras tanto, han sido abordadas desde la perspectiva del funcionamiento de algunas instituciones culturales, como el Comité Mundial por la Paz o bien desde las redes intelectuales o artísticas que tomaron forma bajo el paraguas de los partidos bolcheviques locales y su par soviético.[7] Sin menospreciar la importancia crucial

[3] Sobre las apreciaciones en torno a La Torre, véase Gloria Guerrero, "Seguimos esperando", *Humor*, nº 150, mayo de 1985, p. 98; sobre Wirtz, véase Nora Fisch, "Un actor que canta", *Pelo*, nº 320, julio de 1988.

[4] Para una revisión reciente, Gilbert Joseph, "Border Crossings and the Remaking of Latin American Cold War Studies", *Cold War History*, abril de 2019.

[5] Lazar Jeifets y Víctor Jeifets, *América Latina en la Internacional Comunista (1919-1943)*, Santiago de Chile, Ariadna, 2015. Para la Argentina, Hernán Camarero, *Tiempos rojos: el impacto de la Revolución Rusa en la Argentina*, Buenos Aires, Sudamericana, 2017. Natalia Casola ha discutido las características del supuesto "alineamiento automático" en una coyuntura crítica en su *El PCA en dictadura (1976-1983)*, Buenos Aires, Imago Mundi, 2015.

[6] Daniela Spenser, "La crisis del Caribe: catalizador de la proyección soviética en América Latina", en Daniela Spenser (ed.), *Espejos de la Guerra Fría: México, América Central y el Caribe,* México, CIESAS, 2004; Tanya Harmer, *Allende's Chile and the Interamerican Cold War*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 2014.

[7] Patrick Iber, *Neither Peace nor Freedom: The Cultural Cold War in Latin America*, Cambridge [MA], Harvard

de la acción mediadora de los partidos para la construcción de esas relaciones, en este trabajo situaré a otros actores, como las empresas de entretenimientos y espectáculos que fueron determinantes para la creación de redes, contactos y puentes que permitieron la circulación de artistas "cultos" y "populares" entre América Latina y el bloque soviético. En segundo lugar, en este ensayo me concentraré en la década de 1980. Las investigaciones de esta década se han abocado, no sin razón, al estudio de los movimientos revolucionarios y contrarrevolucionarios en América Central,[8] pero aún poco conocemos de cómo se procesaron y debatieron, en la región, las dinámicas del "deshielo" en el bloque soviético y cómo empalmaron, por ejemplo, con las así llamadas "transiciones democráticas" en el Cono Sur. Mucho menos sabemos sobre cómo en esa década circularon –y, posiblemente, variaron en significados– productos culturales y del entretenimiento, como el caso de los asociados a la cultura del rock.

Mediaciones

La gira del grupo La Torre y de Manuel Wirtz por la ex Unión Soviética fue promovida y organizada por la empresa Difusora Argentina de Espectáculos y Filmes Artísticos (DAEFA), y se trató de uno de los espectáculos de mayor éxito de entre los muchos que la empresa montó en las dos décadas y media en las que ofició como nexo para las relaciones de intercambio cultural con el Cono Sur de América Latina. DAEFA fue creada en 1965, en Buenos Aires, por tres colegas que tenían diferentes relaciones con la escena artística local y, también, con el PCA. Esos tres colegas eran Guillermo Noriega, músico de jazz y, especialmente, el productor artístico David Cwiglir y el escenógrafo Saulo Benavente, quien tenía una ya larga trayectoria en la escena de los teatros independientes, mayormente en el circuito ligado al teatro judío y vinculado, aún con mediaciones, al PCA. De acuerdo con el testimonio de Nelly Skliar, quien a fines de la década de 1960 se incorporó al directorio de DAEFA –mientras se retiraba Noriega– fue Benavente quien inició, de manera formal, los contactos con el bloque soviético: en un encuentro del Instituto Internacional de Teatro habría encontrado a un par ruso, quien lo recomendó para una entrevista con una alta funcionaria del Ministerio de Cultura y, a partir de ella, con la empresa estatal de organización de entrenimientos Gorz Producciones. A partir de allí comenzó una larga relación que se fue rutinizando: en enero de cada año, directivos de DAEFA iban a Moscú a negociar los intercambios y lo hacían siguiendo sugerencias y experiencias de una empresa similar, radicada en París.[9]

Las negociaciones entre agencias oficiales soviéticas y la empresa argentina fueron delineando un stock de producciones artísticas que circularon entre el Cono Sur de América Latina y el bloque soviético. Ese stock fue, en parte, el resultado de decisiones y acuerdos en torno a qué les interesaba a "los soviéticos" promover como heraldos de sus propias producciones culturales. En 1969, por ejemplo, "los soviéticos" habían decidido promocionar la producción cultural de la república de Kazajistan e insistie-

University Press, 2015, cap. 3; Marcelo Ridenti,"Jorge Amado e seus camaradas na imprensa comunista francesa e no Movimento Internacional pela Paz", en EGG, André *et al.* (org.). *Arte e política no Brasil*: *modernidades*, San Pablo, Perspectiva, 2014, pp. 41-79. Para la Argentina, véase Adriana Petra, *Intelectuales y cultura comunista: itinerarios, problemas y debates en la Argentina de postguerra*, Buenos Aires, FCE, 2018.

[8] Para un balance actual sobre esos estudios, véase Hal Brands, *Latin America's Cold War*, Cambridge [MA], Harvard University Press, 2010.

[9] Entrevista de la autora con Nelly Skliar, gerente actual de DAEFA, Buenos Aires, 12 de mayo de 2019.

ron en enviar a su ballet folklórico de gira. Sin embargo, ante la perspectiva de que ese ballet iba a redundar en pérdidas económicas, los enviados de DAEFA no fueron meros agentes pasivos sino que demandaron que se incluyera algo más: ese "algo" fue el Circo de Moscú.[10] La producción de las puestas del Circo de Moscú fue la actividad más lucrativa para DAEFA en las décadas de 1970 y 1980: aun con altibajos, cada uno de los 12 años que el Circo de Moscú se montó en el Luna Park dio un promedio de 30 funciones que atrajeron a un público promedio de 250.000 personas (en 1982 llegó a tener 500.000 espectadores).[11] No solamente en Buenos Aires sino también en las otras ciudades sudamericanas donde se montó –Montevideo, Río de Janeiro, Santiago de Chile– el Circo de Moscú se instituyó como uno de los espectáculos que permitió que "lo soviético" llegara a un público masivo, familiar, y no necesariamente vinculado al mundo comunista. Junto a ese espectáculo del que derivó buena parte de sus ganancias, DAEFA por un lado aceptaba la inclusión de artistas o ballets de acuerdo a lo requerido por "los soviéticos" y, por el otro, buscaba también llevar a las salas argentinas a compañías teatrales o de danza con las cuales sus directivos tuvieran algún tipo de afinidad estética, o percibieran que el público local pudiera tenerla. Se trataba de un "line-up" emblemático del arte culto, incluyendo las presentaciones de Maya Plisetskaya en 1975 y 1976 y las de Vladimir Vasiliev y Ekaterina Maxinova en 1983 y 1984, todas en el Teatro Colón.[12] Para segmentos importantes de la población del Cono Sur, las y los bailarines, junto al Circo de Moscú y las compañías de gimnastas o las solistas destacadas, como la rumana Nadia Comaneci, constituían las representaciones más emblemáticas de "lo soviético".

En términos del intercambio cultural y de entretenimiento, "los soviéticos" usualmente requerían giras de artistas que representaran, también, un supuesto aire latinoamericano, en general, y argentino en particular, aunque los más exitosos no se ajustaran a esos criterios. En función de los requerimientos de las agencias oficiales soviéticas, DAEFA enviaba ensambles de proyección folklórica tanto como orquestas y compañías de bailarines de tango, muchas creadas específicamente para esas giras compartidas con artistas y músicos locales. Constituyendo el stock estable, casi automático, de los intercambios, no se trató de lo que el heterogéneo público soviético más valoraba de la oferta de DAEFA. En la cima se ubicaba la cantante popular Lolita Torres, quien –de acuerdo al testimonio de Nelly Skliar– era "una ídola de multitudes en la Unión Soviética", atrayendo a un público amplio en términos etarios y geográficos. Lolita Torres giró por el bloque soviético cuatro veces, y "los músicos rusos se morían por tocar con ella", recuerda Skliar. Segundos en el escalafón de éxitos de DAEFA estaba la gira de La Torre y Manuel Wirtz. Como comenta Skliar, "nadie [de allá] los pidió… los colamos nosotros". Como en otras ocasiones, la empresa argentina había iniciado en enero de 1988 su agenda de intercambios posibles: se trataba de un ejercicio de negociaciones que incluían tolerancia y también ciertas presiones de ambas partes. La diferencia sustancial con toda la historia anterior es que "los soviéticos" aceptaban, por primera vez, una banda de rock.

Al compás del deshielo

El XII Festival Mundial de la Juventud y los Estudiantes se instaló en un cruce de temporalidades y expectativas para los heterogéneos

[10] "Gira Ballet Kazajistan – 1969", Caja 2, Archivo DAEFA. Agradezco a Nelly Skliar el haberme permitido acceder a ese archivo, y a Jonathan Palla por contactarme con ella.
[11] "Circo de Moscú – retrospectiva y balance", Caja 12, Archivo DAEFA, entrevista con Nelly Skliar.
[12] "Listado de presentaciones", Archivo DAEFA.

grupos que participaron. Aunque en este punto también esta indagación es exploratoria, con las excepciones de unos pocos viajeros anteriores –vinculados a la Federación Juvenil Comunista– los delegados argentinos no tenían experiencia previa en el bloque soviético. Como comentara a un periodista una representante universitaria de Mendoza, las impresiones eran múltiples pero primaba el asombro por "lo gigante que es todo", por la "sincronización perfecta" de los actos de apertura, "por la cantidad de actividades", "porque esto es Babel pero terminamos siempre con los que hablan nuestro idioma" –entre quienes se encontraban los más aplaudidos en cada desfile o intervención, los jóvenes nicaragüenses–. [13] Aunque es probable que muchos de los delegados tuvieran, al momento, poca familiaridad con los términos del "deshielo", los más experimentados quizá pudieran ponderar dos elementos novedosos del XII Festival: por un lado, los cuestionamientos a "los soviéticos" por parte de diversas delegaciones juveniles, como la italiana, que ponía el acento en la invasión a Afganistán y, por otro, la vitalidad que asumían los encuentros informales vis-a-vis los pautados. De acuerdo a una crónica, solo Bob Dylan y la dupla de los cubanos Silvio Rodríguez y Pablo Milanés habían logrado cautivar (e, incluso, medianamente) la atención de la audiencia: el resto de las noches, antes que congregarse, deambulaban por hoteles y plazas "decenas de grupos juveniles internacionales y, lo más sorprendente, también locales".[14] Aunque al terminar el XII Festival los reportes oficiales celebraban que "Rusia ha ganado nuevos amigos y su juventud ha brillado ante el mundo", los directivos del Komsomol (la liga juvenil soviética) recibieron reprimendas también por sus "desprolijidades" políticas y culturales. En tal sentido, se trató del último Festival de una saga dominada por intereses propagandísticos e informativos soviéticos.[15] Sin embargo, esas mismas "desprolijidades" visibilizaban la emergencia de transformaciones políticas y culturales que, desde 1986, tomaron los nombres de *perestroika* y *glasnot*.

Un segmento de los estudiosos que se han enfocado en esos cambios, o en el "colapso" de la Unión Soviética, ha prestado singular atención a los consumos culturales y particularmente al rock. Siguiendo muchas veces el relato de los propios protagonistas, los primeros estudios pintaban un escenario dicotómico: por un lado, las agencias de control y represión (desde las oficinas centrales y locales del Komsomol hasta la KGB) que tomaban la práctica musical y la escucha de rock como indicio de "americanización" y aburguesamiento; por otro lado, músicos, poetas y fans que iban creando sus propios marcos, contraculturales, que fueron coyunturalmente deviniendo una fuerza política disidente.[16] Cuestionando el binarismo y poniendo en perspectiva histórica los consumos culturales de "la última generación soviética" –como la llama– el antropólogo Alexei Yurchak muestra cómo la convergencia de políticas estatales, discrepancias entre agencias de control e intentos del propio Komsomol de continuar sumando adeptos permitía explicar la emergencia de un rock (y de una escena de discotecas) "made in the URSS". En su heterogeneidad, sostiene Yurchak, esa cultura del rock no entroncaba en la disidencia sino que, como otras prácticas cul-

[13] Norberto Colominas, "Moscú: el periodista que volvió del verano", *El periodista de Buenos Aires*, nº 50, 23 de agosto de 1985, pp. 50-52.

[14] "Dans Moscou", *Le Nouvele Observateur*, 15 de agosto de 1985, p. 39.

[15] Robert Hornsby, "The Enemy Within? The Komsomol and Foreign Youth inside the Post-Stalin Soviet Union, 1957-1985", *Past and Present*, nº 232, agosto de 2016, pp. 237-278.

[16] Véase especialmente Thomas Cushman, *Notes from the Undergound: Rock Music Counterculture in Russia*, Albany, SUNY Press, 1995.

turales, estaba "en medio de", e incluso por fuera, de los clivajes propiamente políticos.[17] Siguiendo esa línea, estudios más recientes dan cuenta de las variaciones en tiempo y espacio de las políticas hacia, las representaciones sobre, y la experiencia de la cultura del rock en el bloque soviético, coincidiendo en que se diversificó en términos estéticos y de sonido en la década de 1980. Más allá de esa diversificación –común al Este y al Oeste, en verdad– en términos de la práctica musical, esa cultura del rock estaba atravesada por una línea híper-masculina, adepta al virtuosismo de la práctica instrumental y cercana a las estéticas del "hard rock".[18] En esa línea se enrolaba Vladimir Kuzmin, cantante y guitarrista de Dinamik, quien había estudiado música desde pequeño, pasado todas las pruebas (estéticas y políticas) que le permitieron integrar un "ensamble vocal instrumental" y, ya en 1981, formar su propia banda de rock con la cual grabó con el sello oficial soviético, Melody. Kuzmin era "un gran músico", de acuerdo a los comentarios de los integrantes de La Torre al regresar.

La gira de La Torre y Manuel Wirtz junto a Kuzmin y Dinamik fue a la vez expresión y productora de las dinámicas del "deshielo". En primer lugar, se trató de una gira que contó con la anuencia de las autoridades oficiales rusas, que aceptaron –aunque no pidieron– una banda y un solista que, sin ser "americanos" en el sentido más usual del término, sí eran portadores de un estilo y una práctica musical occidentalizadas y que hasta mediados de la década de 1980 podía ser tolerada, pero nunca promovida, desde las esferas oficiales. Para los argentinos, que como muchos otros integrantes de la cultura del rock estaban buscando trascender las fronteras nacionales, la posibilidad de abrir las compuertas de ese mundo, de ese mercado, era muy tentadora. En segundo lugar, la tolerancia hacia, y la voluntad de, incorporar artistas internacionales a la escena del rock también constituyó una estrategia de visibilización de las novedades políticas y culturales más allá del bloque soviético. De hecho, la prensa argentina siguió con curiosidad los avatares de La Torre y Wirtz en sus "26 conciertos en un mes", daba lugar a las quejas "por lo malo de los equipos" y, sobre todo, se interesaba por los elementos extra musicales de la visita. Los artistas devolvían una representación ambivalente de "lo soviético". Con respecto al público, por ejemplo, consideraban que en Moscú "no había público de rock" sino espectadores que veían su concierto como cualquier otra cosa, pero la escena cambiaba en "Leningrado, donde sí hay movida". Más generalmente, indicaban lo que les resultaba intolerable ("las colas para cualquier cosa", la "escasez de algunos alimentos") pero también lo que les parecía "digno de recalcar", como la gratuidad de los servicios de salud. O, como escribía Wirtz a su regreso, la bienvenida que aparentemente sus colegas músicos "le están dando a los cambios para mejorar el sistema".[19]

En el momento del "deshielo", entonces, La Torre y Manuel Wirtz oficiaban, en este caso para los públicos juveniles ligados al rock, como intermediarios culturales. Al hacerlo, reactualizaban una corriente transitada por intelectuales y artistas que "viajaban a la

[17] Alexei Yurchak, *Everything Was Forever, until It Was No More: The Last Soviet Generation*, Princeton [NJ], Princeton University Press, 2005.

[18] William Jay Risch (ed.), *Youth and Rock in the Soviet Bloc: Youth Cultures, Music, and the State in Russia and Eastern Europe*, Londres, Lexington Books, 2015.

[19] Manuel Wirtz, "Diario de bitácora", *Página 12*, 26 de septiembre de 1988. El resto de las citas entrecomilladas en "A Moscú vía el hard rock", *Página 12*, 25 de julio de 1988, p. 11; "La Torre soviética", *Pelo* nº 320, septiembre de 1988; Eduardo Berti, "Al rock le llegó su perestroika", *Página 12*, 26 de septiembre de 1988, p. 9; "Rock in Rusia", *Humor* nº 231, noviembre de 1988, p. 102.

revolución".[20] A diferencia de muchos de esos viajeros de izquierda, estos artistas populares –como otros muchos que DAEFA incorporó en sus giras en las décadas de 1970 y 1980– ni siquiera se reconocían como politizados. Sus experiencias de viaje y las impresiones que compartían a su llegada entre públicos más o menos ampliados, sin embargo, fueron también cruciales para cimentar vínculos culturales y representaciones sobre el bloque soviético. De igual manera, los significados de "lo soviético" en el Cono Sur de América Latina debían tanto a los medios de comunicación y a los informes de las izquierdas como a las funciones de ballet, los gimnastas y el Circo de Moscú. Investigar la dimensión cultural de la guerra fría desde esta perspectiva tiene la potencialidad de arrojar nueva luz sobre las relaciones entre política, cultura y entretenimiento que iluminen, también, a actores aún desconocidos de esa trama, incluyendo a empresas comerciales e infinidad de artistas, "cultos" y "populares". □

Bibliografía

Brands, Hal, *Latin America's Cold War*, Cambridge [MA], Harvard University Press, 2010.

Camarero, Hernán, *Tiempos rojos: el impacto de la Revolución Rusa en la Argentina,* Buenos Aires, Sudamericana, 2017.

Casola, Natalia, *El PCA en dictadura (1976-1983*), Buenos Aires, Imago Mundi, 2015.

Cushman, Thomas, *Notes from the Undergound: Rock Music Counterculture in Russia*, Albany, SUNY Press, 1995.

Harmer, Tanya, *Allende's Chile and the Interamerican Cold War*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 2014.

Hornsby, Robert, "The Enemy Within? The Komsomol and Foreign Youth inside the Post-Stalin Soviet Union, 1957-1985", *Past and Present*, nº 232, agosto de 2016, pp. 237-278.

Iber, Patrick, *Neither Peace nor Freedom: The Cultural Cold War in Latin America*, Cambridge [MA], Harvard University Press, 2015.

Jeifets, Lazar y Víctor Jeifets, *América Latina en la Internacional Comunista (1919-1943)*, Santiago de Chile, Ariadna, 2015.

Joseph, Gilbert, "Border Crossings and the Remaking of Latin American Cold War Studies", *Cold War History*, abril de 2019.

Manzano, Valeria, "El psicobolche: juventud, cultura y política en la Argentina de la década de 1980", *Izquierdas,* nº 42, marzo de 2018, pp. 250-275.

Petra, Adriana, *Intelectuales y cultura comunista: itinerarios, problemas y debates en la Argentina de postguerra*, Buenos Aires, FCE, 2018.

Saítta, Sylvia, selección, *Hacia la revolución: viajeros argentinos de izquierda*, Buenos Aires, FCE, 2007.

Ridenti, Marcelo, "Jorge Amado e seus camaradas na imprensa comunista francesa e no Movimento Internacional pela Paz", en EGG, André *et al*. (org.), *Arte e política no Brasil*: *modernidades*, San Pablo, Perspectiva, 2014, p.41-79.

Risch, William Jay (ed.), *Youth and Rock in the Soviet Bloc: Youth Cultures, Music, and the State in Russia and Eastern Europe*, Londres, Lexington Books, 2015.

Spenser, Daniela, "La crisis del Caribe: catalizador de la proyección soviética en América Latina", en Daniela Spenser (ed.), *Espejos de la Guerra Fría: México, América Central y el Caribe*, México, CIESAS, 2004.

Yurchak, Alexei, *Everything Was Forever, until It Was No More: The Last Soviet Generation*, Princeton [NJ], Princeton University Press, 2005.

[20] Sylvia Saítta, selección, *Hacia la revolución: viajeros argentinos de izquierda*, Buenos Aires, FCE, 2007.