

La distinción comunista. Clase y cultura en el PCU de los 60

Ana Laura de Giorgi

Doctorando en Ciencias Sociales por la Universidad Nacional General Sarmiento y el Instituto de Desarrollo Económico y Social.

Instituto de Ciencia Política, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de la República – Uruguay.
anadegiorgi@fcs.edu.uy

Introducción

Los estudios que se realizan de las dinámicas internas de las organizaciones políticas pueden subdividirse en dos grandes y generales perspectivas, la de las organizaciones mismas y la de los sujetos que en ellas participan. En el primer caso se suele considerar que las organizaciones imponen reglas e incentivos y que los individuos se mueven de un modo racional. En el segundo caso, quienes participan son sujetos insertos en estructuras determinantes de sus voliciones y esquemas de percepción o son sujetos que independientemente de sus estructuras de inserción construyen el mundo que habitan. Las perspectivas de análisis suelen estar así entre el objetivismo y el subjetivismo que las distintas disciplinas suelen presentar como incompatibles.

Pierre Bourdieu a través de su obra *La Distinción* (1988), buscará romper con esta dicotomía. Su propuesta será la de recuperar el aporte del estructuralismo, es decir el reconocimiento a la existencia de estructuras que condicionan las prácticas y representaciones de los sujetos y el aporte del constructivismo que reconoce la génesis social de las representaciones y las prácticas.

Desde esta perspectiva, los comportamientos no son reproducidos a partir de una imposición externa sino por el contrario a partir de la interiorización de ciertos códigos. El concepto de *habitus* es central para comprender este proceso, el *habitus* representa la interiorización de las estructuras del mundo social, en este sentido es estructura, pero también es estructurante, reproduce las mismas. Para comprender esto es imprescindible evitar la disyuntiva

tradicional entre el determinismo y la libertad.

El *habitus* produce prácticas, constituye los principios de percepción, pensamiento y acción e incide mucho más que las normas formales y las reglas explícitas. Las prácticas se evalúan de acuerdo a un *habitus* que corresponde al lugar del espacio social que los sujetos ocupan, así se producen los comportamientos razonables, lo socialmente aceptado, mientras se excluye lo que "no corresponde". Ese espacio social es un espacio de la diferencia, los sujetos habitan un mundo diferenciado y reproducen la diferenciación a través de prácticas que permiten distinguirse a unos de otros. La diferencia por tanto podrá ser materiales pero mucho más significativa serán aquellas que se produzcan en términos culturales y simbólicos.

Esta obra nos permite reflexionar sobre la relación entre la cultura y la estructura social, cómo la cultura es un campo inserto en las relaciones de clase y funcional a ellas. Pero fundamentalmente cómo las relaciones de clase se construyen y reproducen a través de lo cultural. El campo cultural tiene vida propia, no es una mera subordinación de las condiciones materiales y la clase se construye no sólo por apropiación material sino simbólica. La lucha de clases también está en las disputas por los criterios de evaluación de las obras de arte, de la música, de los deportes, de la decoración y del cuidado personal.

El objetivo general del trabajo aquí presentado es la aplicación del modelo analítico de Bourdieu a los bienes y prácticas culturales del Partido Comunista Uruguayo (PCU) en los 60'. Se describen los bienes, circuitos y prácticas culturales de la cultura

comunista, desde una mirada que presta atención a la diferenciación social y que pretende analizar en qué medida se producían diversos mecanismos de distinción, del colectivo comunista respecto al mundo exterior y al interior de dicho colectivo.

El mundo social desde Pierre Bourdieu

Comprender la dinámica de lo social desde el pensamiento de Bourdieu implica ubicarse en un lugar intermedio de análisis entre la estructura y la agencia. Respecto a lo primero, la acción social no es ni individual ni racional, es razonable y colectiva, lo que los sujetos hacen, sienten y piensan está en estricta relación con el mundo social de pertenencia. La estructura cognitiva de los sujetos tiene una génesis social y se adquiere a través de la experiencia duradera. Esta última, la experiencia, nos conduce a la dimensión de la agencia ya que el mundo social es incorporado, interiorizado a través del habitus y también reproducido.

En este esquema interpretativo no hay sujetos pasivos que operan bajo un código de reglas impuestas, las prácticas no son la mera repetición irreflexiva. El mundo social de Bourdieu está compuesto por agentes con conciencia y generadores de estrategias de reproducción. Como señala el autor:

“Los grupos – familiares u otros- son cosas que se hacen al precio de un trabajo permanente de mantenimiento, de los cuales los casamientos constituyen un momento. Y sucede lo mismo con las clases, la pertenencia se construye, se negocia, se juega” (Bourdieu, 200: 82).

El mundo social es un mundo diferenciado, donde unos dominan sobre otros, clases y fracciones de clase buscan imponerse, y lo logran exitosamente, sobre otras clases y fracciones dominadas. Como señala Bourdieu el aporte principal del estructuralismo fue la posibilidad de pensar el mundo social desde un pensamiento relacional y es esta perspectiva la que trabaja profundamente en *La Distinción*.

La reproducción que se da a través del habitus reproduce un mundo diferenciado, se reproducen grupos, clases, fracciones,

estratos. Pero las estrategias de reproducción no serán racionales ni calculadas, serán simplemente estrategias de lo razonable, de lo esperado, es decir de las disposiciones inculcadas. Más que estrategia los individuos adquirirán un *sentido práctico*, que orientará sus decisiones y voliciones. Los individuos nacen en un lugar de un espacio social diferenciado y llevan consigo reproduciendo, la pertenencia a dicho lugar.

“El orden social se inscribe progresivamente en las mentes. Las divisiones sociales se convierten en principios de división que organizan la visión del mundo social. Los límites objetivos se convierten en sentido de los límites, anticipación práctica de los límites objetivos adquirida mediante la experiencia de los límites objetivos, sense of one’s place que lleva a excluirse (bienes, personas, lugares, etcétera) de aquello que se está excluido. (...)..los dominados tienden de entrada a atribuirse lo que la distribución les atribuye, rechazando lo que les es negado (“eso no es para nosotros”) contentándose con lo que se les otorga, midiendo sus esperanzas por sus posibilidades (...) aceptando ser lo que tienen que ser, “modestos”, “humildes”, “oscuros”. (Bourdieu, 2012: 555).

Esto no significa una reproducción mecánica de los condicionamientos iniciales, existe un margen para las prácticas o conductas innovadoras, aunque siempre limitadas en su diversidad por el universo de los posibles.

El habitus, estructura estructurante, impone y permite la reproducción de la diferenciación social de forma casi imperceptible. En *La Distinción*, como lo indica su subtítulo, *Criterios y bases sociales del gusto*, se analiza el fenómeno del gusto, de su construcción y funcionalidades sociales. Desde una perspectiva amplia de lo cultural, donde se incluye el análisis de las disposiciones artísticas, los conocimientos y preferencias en materia de música e instrumentos, cine, deporte, vestimenta, decoración del hogar y mobiliario, *La Distinción*, nos permite comprender como el gusto no es un fenómeno individual ni

natural, sino un producto de la disputa por la diferenciación que se da en el espacio social.

A través del estudio del gusto, se pueden comprender las diferencias en términos de clase social, fundamentalmente la construcción de esta idea, de la diferenciación y de la reproducción de la misma. "La clase social no se define solo por una posición en las relaciones de producción, sino también por el habitus de clase que "normalmente" se encuentra asociado a esa posición" (Bourdieu, 2012: 441). La cultura permite la reproducción de la diferenciación de un modo casi natural, imperceptible. El gusto en música, mobiliario, vestimenta, comida, pintura, cine, entre otros, estará dado por criterios sociales, dependientes de aptitudes y códigos adquiridos en relación a un lugar del espacio social, y reproducidos de forma casi inconsciente. Los criterios se establecen de forma relacional, aquellos que adquieran capital cultural en el seno de la familia y luego lo refuerzan en la institución escolar, serán los encargados de definir el gusto legítimo mientras quienes no tengan esta posibilidad no harán más que reconocer su "incapacidad" para apreciar una obra de arte o escuchar "música culta".

Como señala Bourdieu, la "ideología del gusto natural" ha llevado a creer que para apreciar una obra artística, entender de música, decorar el hogar o elegir el vestido, se requiere de un don natural cuando en realidad depende de los modos de adquisición de la cultura. Quienes se "cultiven" de forma imperceptible, (sin formalización, instituciones, cursos o evaluaciones) buscarán privilegiar una relación con la cultura como si fuera natural y excluirán a las otras como modos no legítimos.

Los individuos nacen en un mundo de prácticas y objetos cultivados, apellidos, títulos, muebles antiguos, vinos añejos, cuadros y colecciones. Lo que se adquiere en el contacto temprano con estos objetos son los criterios del gusto y el disgusto.

"Cada hogar con su lenguaje, expresa el estado presente e incluso el pasado de los que lo ocupan, la seguridad sin ostentación de la riqueza heredada, la escandalosa arrogancia de los nuevos ricos, la discreta miseria de los pobres..." (Bourdieu, 2012:

88).

La generación y reproducción del gusto, permite el enclasmiento, la ubicación en un grupo o estrato a partir de la adquisición de ciertos bienes, la frecuentación de ciertos espacios, la generación de ciertas prácticas culturales. Los grados de la distinción estarán dados por la capacidad enclasmante de los bienes y las prácticas. Así la frecuentación a espectáculos de ópera o la posesión de obras pictóricas tendrán un poder mucho más enclasmante que los estilos del vestido o la decoración del hogar. Cuanto más restringido y más altos sean los costos sociales (y materiales) a la entrada, mayor serán los beneficios simbólicos que reportarán. Las relaciones objetivas de poder tienden a reproducirse de esta forma en las relaciones del poder simbólico.

Es el habitus el que habilita la producción de obras y prácticas enclasmables así como la capacidad de discernimiento entre estas, es decir el gusto. La aplicación sistemática de ciertas prácticas y esquemas de evaluación es lo que constituye los distintos estilos de vida, estos últimos, percibidos de acuerdo a los esquemas de percepción y apreciación de los habitus. Las preferencias en relación a bienes y prácticas culturales serán producto de una incorporación continua y estarán directamente asociadas a los beneficios que permiten la reproducción social diferenciada. La distribución de las prácticas y el tiempo invertido, se relaciona con los beneficios materiales o simbólicos, con beneficios de distinción.

A diferencia de la visión clásica de la economía no existen consumidores con gustos intercambiables y productos igualmente percibidos. Los gustos son aprendidos, varían según las condiciones sociales y los bienes, son elegidos entonces de acuerdo a los usos sociales que de ellos pueda realizarse. El juicio del gusto no estará habilitado a todos los individuos de la sociedad, las prácticas culturales son prácticas distintivas, enclasmadas y enclasmantes, los objetos dotados del más alto poder distintivo son los que requieren tiempo y capacidades. Son los bienes culturales los que mejor expresan las diferencias sociales,

“Su apropiación supone unas disposiciones y unas competencias que no están distribuidas universalmente (aunque tengan la apariencia de lo innato), las obras culturales constituyen el objeto de una apropiación exclusiva, material o simbólica y al funcionar como capital cultural (objetivado o incorporado) aseguran beneficios de distinción [...]” (Bourdieu, 2012: 268).

La distinción comunista

En este apartado se pasará a analizar el caso del colectivo comunista. El conjunto de elementos del campo cultural es restringido, se analizan los bienes y prácticas de la “cultura legítima”, dejando para futuros trabajos otros aspectos de los elementos de la distinción¹. En primer lugar se describen prácticas, productos y circuitos culturales. En segundo término se analizan los distintos mecanismos de distinción y sus efectos,

“El oído en el hombre, en el obrero de la grúa, la fragua, la cámara fría, el mar, la altura y el subsuelo. El oído en el hombre del campo, el que acciona el tractor del arado y las riendas del potro. El oído en quien fatiga los libros, no para su pobre esplendor, sino para el esplendor de la patria. El oído en el hombre del arte, la ciencia, la técnica, las profesiones y los oficios; que hacen del porvenir del pueblo, su propio porvenir. El oído en el combate diario de todos, el oído y la voz...”²

El Partido Comunista se presenta como el partido que mejor puede defender los intereses de la clase obrera. Si hay un partido cuyo discurso ancla en la vinculación con un sector determinado de la sociedad, ese es el Comunista que tiene como misión ser el partido de los trabajadores y liberar a estos de la condición de explotación. Se presenta como compuesto en su mayoría por trabajadores y dirigido en gran parte por este

¹ Especialmente interesante resultaría un análisis de las pautas de belleza, de los deportes practicados y de la decoración de los hogares. Los “hogares comunistas” son especialmente un objeto de estudio en sí, las bibliotecas, las imágenes o cuadros, los elementos de decoración como las matrioshkas, medallas y banderas, constituyen hasta el día hoy elementos interesantes a estudiar.

² “Canto al hombre”, poema de Alfredo Gravina recitado por Alfredo Zitarrosa, 1972.

sector³.

Sin embargo, algunas estrategias adoptadas por los Partidos Comunistas y por el Partido Comunista Uruguayo (PCU), como la política de alianzas y su definición como partido de cuadros y de masas, interpelarían el carácter obrero de la identidad comunista. Fundamentalmente porque en la ampliación de la base ingresaría un sector con una experiencia significativamente diferente a la de los obreros, como era el caso de los intelectuales y los artistas.

En la década del 50 el PCU tenía claro que una alianza obrero-campesina para conducir el proceso revolucionario no era posible dada la estructura productiva del sector rural y la escasa presencia de la población campesina. Posteriormente, las movilizaciones de mayo del '68 en Francia mostrarían que intelectuales y estudiantes podían transformarse en aliados del proletariado y contar como un interesante contingente de lucha. La consigna de lucha de los '60: “obreros y estudiantes unidos y adelante” daba cuenta de una nueva composición social del partido de la clase obrera. El PCU además de fortalecer su poder en el ámbito sindical donde era la principal fuerza política, buscó forjar dentro del partido una alianza con intelectuales y artistas.

El líder del PCU a partir de 1955 no era un dirigente obrero, sino Rodney Arismendi, un intelectual, teórico del comunismo reconocido mundialmente, que a través de la producción de sus obras ofrecía una lectura particular de los países subdesarrollados y las vías hacia la revolución. Junto a Arismendi, se encontraban los otros dirigentes más reconocidos de la época, José Luis Massera y Enrique Pastorino. El primero un científico matemático y un teórico de la talla de Arismendi, el segundo un dirigente obrero de la industria del calzado. El PCU no era un partido obrero, era un partido de obreros e intelectuales. Como recuerda una militante e hija de una familia comunista, “se decía que el Uruguay era gobernado por 200 familias pero el partido era gobernado por 20, familias obreras y familias intelectuales”⁴.

En todos los partidos comunistas la

³ Esto último especialmente importante en el período de la Internacional Comunista.

⁴ Testimonio obtenido en el marco de la investigación en curso

cultura solía tener un rol relevante como instrumento de difusión del marxismo-leninismo. Este carácter instrumental fue especialmente característico en el marco de la influencia del realismo socialista impulsado por el estalinismo. Sin embargo, hasta 1955 el PCU no había logrado captar un número importante de adherentes que provinieran del ámbito de la cultura.

Luego del XX Congreso del PCUS donde el realismo socialista dejaría de ser el criterio rector para la producción artística, otras ideas respecto al arte, la cultura y los intelectuales serían desarrolladas en el PCU. Estas estaban vinculadas a la difusión de la obra de Antonio Gramsci que llegaría a Uruguay a través de la traducción realizada por Héctor Agosti⁵. Si bien en los espacios de formación no sería un autor de referencia para la masa militante, sí lo era para algunos de sus dirigentes, especialmente los intelectuales, que consideraban la importancia de contar con un aparato cultural a través del cual difundir sus ideas y captar nuevos afiliados.

El PCU de la época de Arismendi ubicaba a la cultura como un aspecto central de la continua acumulación de fuerzas y como medio de generación de conciencia de clase. Esto fue especialmente importante durante los años 60 donde la polarización política se trasladó a todos los terrenos y también los artistas e intelectuales fueron convocados a "tomar posición".

Marisa Silva (2009: 151) señala que "lo que se veía, se cantaba, se escuchaba, se leía, estaba relacionado con el grupo de izquierda al que se pertenecía o con el que se simpatizaba" y que esto no fue un fenómeno del PCU sino algo que trascendió a toda la izquierda. Esta afirmación en parte es cierta, solo en parte, en la medida que la cultura ocupaba un lugar central en el mundo comunista y fueron especialmente dedicados y activos en este aspecto. Esto fue más evidente cuando el partido comenzó a alojar un número importante de artistas e intelectuales, fundamentalmente luego de la asunción de Rodney Arismendi.⁶ Estos nuevos

integrantes, no abandonando su trayectoria (como sucedía dentro de otros colectivos de izquierda como las organizaciones armadas⁷ se insertaban en el partido desde la cultura y por tanto fortalecían este campo.

Desde la prensa partidaria, el diario *El Popular* y desde la revista teórica, *Estudios*, la cual incluía un apartado específico en materia cultural, se promocionaba una específica oferta de bienes y circuitos culturales. Algunos comunistas, no todos como se verá más adelante, transitaban por diversos espacios: teatros, cines, conciertos, charlas, exposiciones. Leían libros, escuchaban música, apreciaban ciertas obras artísticas.

En términos generales, los comunistas mantenían incluso cierto estilo de vida que hacía de la cultura un componente de su formación continua y un signo de distinción respecto a otros colectivos. La cultura era un componente más que les permitía a los comunistas distinguirse de otros, de la sociedad burguesa y de otros sectores que en el campo de la izquierda competían con el partido. Desde el PCU se realizaba un profundo hincapié en la incorporación de intelectuales y artistas como un hecho político significativo. A modo de ilustración, la incorporación del escritor Francisco (Paco) Espínola a las filas del partido fue representado como un acontecimiento histórico. En el imaginario comunista de la época las referencias a intelectuales y artistas que otorgaban prestigio al colectivo comunista son numerosas. Por el contrario otros colectivos de izquierda, que también alojaban artistas y escritores no hacían de esta incorporación una causa de militancia⁸.

Los comunistas buscaban distinguirse de otros colectivos que eran sus adversarios

Rodeny Arismendi en 1955.. En dicho período el partido ya contaba con algunos intelectuales y artistas importantes como José Luis Massera, el historiador Francisco Pintos, el educador Jesualdo Sosa, escritores como Enrique Amorín, Mario Arregui y Alfredo Gravina. Sin embargo el número de intelectuales y artistas que ingresarían al PCU en los 60 crecería exponencialmente.

⁷ Los comunistas en ningún caso consideraron que para pertenecer al partido de la clase obrera, los intelectuales y artistas debían proletarizarse.

⁸ Sobre las distintas culturas políticas de la izquierda en los 60, ver de Giorgi 2011.

⁵ Sobre la trayectoria de Agosti, ver Prado 2011

⁶ El período anterior había tenido a Eugenio Gómez como Secretario General del partido quien fue desplazado por

más cercanos, por su capacidad teórica e intelectual. Debían dar muestras de ser los mejores conocedores del marxismo-leninismo, los más trabajadores y esforzados, los más interesados y con capacidad de crítica por el arte y la cultura. Hacia el interior del colectivo se reproducían los mismos códigos, la carrera en la estructura jerárquica y en el reconocimiento social estaba dada por una carpeta de méritos y credenciales donde esfuerzo, teoría y cultura eran los aspectos mejor puntuados. Claramente en el ámbito sindical el componente cultural no tenía el peso que le era adjudicado en el ámbito universitario, aunque en términos generales los comunistas debían "cultivar la cultura" e invertir su tiempo en consumir y/o aprender a consumir productos culturales.

El aparato cultural del PCU (en general de todos los partidos comunistas) suele ser considerado como un instrumento más de lucha y la cultura como un campo separado, independiente de intereses, de relaciones de poder y de condiciones estructurales, como un campo al que todos podían aportar y del cual todos podían aprender. Esta concepción era la ajustada a un partido cuyo proyecto político estaba orientado a la construcción de una sociedad sin desigualdad de clases. Por tanto en el partido de la clase obrera, que se aliaba con los intelectuales, no deberían establecerse ni reafirmarse diferencias. Los problemas que los unían en la lucha y las respuestas a ellos eran las mismas.

Sin embargo, en el campo de la cultura, es posible conjeturar sobre la persistencia de desigualdades estructurales que se traducían en diferentes modos de apropiación e inserción en la vida político-cultural del colectivo comunista. Los diversos puntos de partida, los tipos de prácticas y las condiciones de esas prácticas, probablemente reprodujeran dicha desigualdad en vez de revertirla.

Este breve trabajo es una primera aproximación que se propone indagar en qué medida las prácticas culturales de un partido que buscaba romper con la desigualdad de clase, estaban atravesadas por la clase social y por lo tanto impedían una apropiación igualitaria del patrimonio cultural. El primer desafío será el de analizar las prácticas culturales de los comunistas en la época, los circuitos que frecuentaban y los productos o bienes culturales que consumían. Quiénes

eran los referentes y cuáles los criterios de evaluación. Cuáles eran los mecanismos de distinción y en relación a qué se realizaba dicha distinción. El segundo será el de analizar si el proyecto de distinción comunista, que permitía la diferenciación en relación al mundo no comunista, frenaba las diferencias de clase hacia el interior o las reproducía, o en qué casos las frenaba y en qué otros las reproducía.

Prácticas, bienes y circuitos culturales

El diario *El Popular* se diferenciaba del anterior diario comunista llamado *Justicia*, en primer lugar, por su nombre y esto era significativo. Como señala Leibner (2010: 287), el diario no había renunciado a su misión esclarecedora pero sí tenía como meta principal acercarse al proletariado y a los sectores populares. Era un diario que debía parecerse a otros diarios, no sólo una vía de comunicación para recibir la línea del partido. Sostiene Leibner, que los lectores obtenían información básica de la realidad política local e internacional, información sobre días de pago de jubilaciones, una sección de deportes con especial atención al fútbol y las carreras de caballos, los resultados de las loterías de fin de año, entre otros aspectos. Un diario que se presentaba como un diario entre otros y donde la vida interna del partido no tenía la presencia que había tenido en el diario *Justicia*.

En *El Popular* de estos años se editaba una sección de cultura y espectáculos en la cual se difundía la cartelera de televisión y de los cines comerciales. En recuadro aparte se difundían las películas ofrecidas por los distintos Cines Club como Cine Club del Uruguay y Cine Universitario. Un recuadro con películas recomendadas coincidía en general con las películas ofrecidas por los Cines Clubs, películas europeas y en algunos pocos casos norteamericanas. En ocasiones se difundían las películas que Artkino Pictures traía al Uruguay, películas checoslovacas y soviéticas. El Instituto Cultural Uruguayo Soviético (ICUS) también difundía sus actividades en esta página, las que consistían en charlas, presentaciones de libros, reproducciones de filmes, estos últimos en general soviéticos. La cartelera de teatros no

era tan extensa como la de cine y la difusión de las obras se realizaba a partir de algún comentario elaborado por algunos críticos. En general la sección cultural de *El Popular*, era breve y de fácil acceso para un público general.

Sin embargo las críticas especialmente dedicadas a algunos films y obras de teatro requerían por parte del lector cierto conocimiento experto en la materia. Aspectos estéticos o históricos eran incluidos en estas críticas dejando en claro que el crítico, y el lector, eran entendidos en el tema. En la crítica a una obra de teatro representada en Sala Verdi sobre Víctor de Vitrac, el crítico señalaba:

“Estaban los que buceaban en los móviles ocultos del inconsciente, los expresionistas, los fantasistas de poética genialidad, los cultores del teatro psicológico, los que trataban del ser y del no ser. Y fue en medio de esa diversidad de orientaciones que pusieron una nota novísima los primeros vanguardistas (...) El de ellos era un teatro «pour épater les bourgeois»...”⁹

En ocasión de la reapertura del Teatro Solís y del estreno de una obra de teatro, la reseña crítica comenzaba detallando las condiciones materiales y estéticas del Solís, respecto a las cuales el crítico se sentía plenamente orgulloso y en su ambiente.

“Un Solís resplandeciente en dorados aguardaba el jueves pasado el reinicio de las actividades de la Comedia Nacional. Las publicitadas reformas estaban por fin a la vista y el resultado: telones, alfombras, iluminación de sala, pana roja contrastando con la multiplicación de dorados, es sin duda alguna una buena recompensa por tanta espera. Al uniformizar su estilo, vuelve el Solís a adquirir su tono de gran teatro”.¹⁰

Posiblemente los lectores que se interesaran por los resultados de la lotería o los campeonatos de fútbol no serían los

⁹ *El Popular*, Víctor de Vitrac en Sala Verdi, 9 de abril de 1964, p.8

¹⁰ *El Popular*, Regresa la Comedia Nacional, 4 de junio de 1966, p.8

mismos que se detuvieran en estos apartados que requerían de un cierto capital cultural cultivado y *un gusto* por las corrientes de teatro o el decorado de las instalaciones. A pesar del giro que el diario comunista había realizado respecto a su predecesor no era por completo un diario popular. Quienes detentaban un mayor capital cultural y económico también estaban representados en el diario, tanto así que en más de una ocasión y en la misma sección cultural aparecían avisos donde se solicitaba “muchacha con cama para quehaceres domésticos”. Difícilmente quien publicara un aviso de estas características en *El Popular* fuera alguien ajeno al partido.

En algunos casos en el diario se difundían espectáculos de “arte popular”, en general comenzaba a surgir en esta época propuestas teatrales que buscaban “entregar al pueblo cultura”¹¹. “Alcánzame la escopeta”, fue un espectáculo realizado en un terreno de un comité del partido donde un muñeco *Juan Pueblo*, trataba de bajar a tiros algunos elementos indeseables como: “una víbora que en su lengua tenía el diario El Día, estancieros botudos, rompeshuegas y Tío Sam”. Claramente era “un tablado levantado por el pueblo con sabor a cosa de pueblo”¹². Espectáculos como este y en espacios del Partido Comunista eran muy poco frecuentes.

El Galpón, institución de Teatro Independiente, estaba conformado en gran parte por actores y directores comunistas: Blas Braidot, Atahualpa del Cioppo, César Campodónico, Jorge Curi, Adela Gleijer, Miriam Gleijer, Dardo Delgado, Luis Fourcade, Raquel Seoane, Júver Salcedo, Ugo Ulive, Juan Manuel Tenuta, Stella Texeira y Ruben Yáñez, entre los más conocidos. Su cartelera de teatro era diversa, compuesta fundamentalmente por autores europeos y en menor medida latinoamericanos.¹³ Su signo

¹¹ Expresión utilizada en una referencia al Centro Popular de Cultura, una propuesta creada por estudiantes brasileños y que llegaban a Uruguay mostrando como se podía realizar un “arte auténtico, volcado a los intereses del pueblo”.

¹² Diario *El Popular*, 1 de marzo, 1964, p.8

¹³ Desde su fundación en 1951 hasta 1969 El Galpón había realizado 68 obras, de las cuales 18 eran de autores nacionales y 12 de autores latinoamericanos. García

distintivo era la puesta en escena de obras de Bertolt Brecht y Antonio Chejov. Se montaban obras que permitían realizar una crítica social pero que se realizaban a partir de autores reconocidos en el mundo de la cultura.

En 1969 se exhibió la tan recordada Fuenteovejuna, de Lope de Vega, dirigida por Antonio Larreta y con música de Federico García Vigil. El argumento de la obra, centrado en el pueblo que se rebela contra el abuso de poder y hace justicia por mano propia, transmitía claramente un mensaje revolucionario. Sin embargo, obras como estas eran la excepción ya que en general las obras representadas no tenían una funcionalidad tan explícita ni un mensaje tan claro. En su crítica sobre la obra Fuenteovejuna, Martha Valentini comentaba en la revista *Estudios*:

“Nunca como ahora confluyeron de tal manera para hacer de un espectáculo, una asunción de militancia, de combatividad, obra, dirección, elenco, circunstancias y también **nunca como ahora el público entiende** y apoya lo que vale y significa esa confluencia”. (Valentini, 1969:78, el subrayado es nuestro)

En general, las obras de El Galpón, no eran ni comunistas, ni soviéticas, ni populares, eran obras de teatro representadas y dirigidas por artistas comunistas que privilegiaban los criterios estéticos y artísticos sobre las funcionalidades políticas. El Galpón era un teatro independiente que representaba “obras de compromiso”, pero no se había definido por un teatro popular, no había renunciado a las salas de teatro, a los criterios estéticos del vestuario y la escenografía y no había reclutado actores por fuera de las escuelas de arte dramático.¹⁴ Requería por parte de sus espectadores cierta “cultura de teatro” y cierto espíritu crítico.

Puertas, “Otro gran triunfo de El Galpón”, Revista Estudios, n49, 1969

¹⁴ Iniciativas de teatro popular tendrían lugar a partir de otros grupos de artistas vinculados por ejemplo al Movimiento de Liberación Nacional-Tupamaros como fue la corta experiencia del Elenco de la Banda Oriental, un grupo informal de actores que interpretaban obras en fábricas ocupadas y facultades que trataban sobre los cañeros, los arroceros, Sendic o Artigas.

El Galpón transmitía un mensaje que podía ser recibido por toda la izquierda y especialmente aprovechado por la izquierda intelectual.¹⁵ La cercanía que tenían los artistas de teatro con la sociedad uruguaya de la época, era la cercanía con una clase media culta asidua al teatro, la contraparte de esto, la distancia con quienes no frecuentaban estos ámbitos, a pesar de que fueran sus propios camaradas.

En relación al cine no había una sala de cine claramente asociada con los comunistas. Se veían las películas ofertadas en la cartelera montevideana de los cines comerciales, en Cine Universitario, en Cinemateca y en Cine Club, aunque algunos preferían más las películas exhibidas en Cine Universitario que en la Cinemateca del Tercer Mundo. Claramente el público de los Cine Clubes, era un público reducido a artistas e intelectuales de la época. Un ciclo de cine de películas alemanas era convocado bajo el título “expresionismo alemán” y era considerado “un **notable** acontecimiento para **nuestra cultura cinematográfica**”¹⁶. El film de Luis Buñuel, *Diario de una camarera*, recibía una crítica que en su propio lenguaje y en las referencias a los antecedentes literarios y cinematográficos requería de cierta “cultura cinematográfica” para ser comprendido.

“Escrita en 1900 con el título original de Memorias de una doncella, constituye un minucioso análisis de un rigor naturalista, que sobrepasa los límites de la crueldad con tal de rescatar lo verdadero y el color del ambiente sobre la burguesía de la sociedad moderna. Sus vicios, ambiciones, mezquindades son puestas acremente al desnudo y las referencias polémicas al falso mundo de Bourget y al superficial de Lemaître, están implícitas en la feroz requistoria. A la áspera crítica de estos males, se enlaza la sátira corrosiva de las costumbres familiares con una sutil y voluptuosa sensualidad en la pintura.”¹⁷

Otras propuestas, como la del cine cubano, eran recomendadas bajo el título “Dos films atendibles”. Respecto a uno de los

¹⁵ Circulaban por las salas del teatro El Galpón intelectuales socialistas, profesores universitarios, lectores del Semanario Marcha, entre otros.

¹⁶ *El Popular*, 10 julio de 1966, p.8

¹⁷ *El Popular*, Diario de una camarera, agosto 1964, p.8

films, *Las doce sillas*, se señalaban algunos "desaciertos" en el libreto, "el principal error", era el que compartía con "obras apuradas por decir algo, preocupadas por ciertos hechos, y por cambiarlos".

El cine soviético llegaba al país a través de la distribuidora Artkino Picturess. Algunas de las películas eran exhibidas por Cinemateca Uruguaya, otras en el Instituto Cultural Uruguayo-Soviético (ICUS), en el Sodre y fundamentalmente en el Cine Renacimiento o en el Radio City. En el recuadro de *El Popular* donde se realizaban las recomendaciones de películas se solían recomendar películas europeas de los Cine Clubes o películas soviéticas y checas, aunque estas se reproducían con mucho menos frecuencia y en un circuito más limitado.

La cultura soviética se difundía principalmente a través del ICUS, en donde se realizaban exposiciones, charlas, cursos y se prestaban materiales. Si bien algunas actividades eran gratuitas, el ICUS funcionaba a través de una membresía. Los socios del ICUS podían acceder a la biblioteca, clases de idioma ruso, cine soviético, publicaciones científicas, exposiciones, ajedrez, conferencias, coros y conciertos. Como institución cultural claramente no era un centro de asistencia masiva para los afiliados comunistas, y convocaba fundamentalmente a los intelectuales del partido. Era un espacio de encuentro y de difusión de algunas obras, en el ICUS se realizaban exposiciones de pintura, grabado y escultura de artistas comunistas así como también se realizaban ciclos de cine a los cuales los socios podían acceder gratuitamente.

El PCU contaba con la Editorial Pueblos Unidos, a partir de la cual se difundían las grandes obras que componían la biblioteca comunista. Se traían al país las traducciones de las obras teórico-políticas o se traducían por parte de la editorial. Los textos de Arismendi y de Massera también fueron publicados por Pueblos Unidos. Los intelectuales del partido contaban así con una editorial cercana que posibilitaba la difusión de las obras y que aseguraba un número importante de lectores.

Además de los libros, posiblemente

adquiridos por el sector con mayor capital cultural del partido, Pueblos Unidos ofrecía una serie de revistas soviéticas que trataban sobre diversos temas y podían captar diversos públicos. La compra de estas revistas se realizaba mediante la suscripción y para esto la editorial implementaba incentivos como sorteos para que los militantes se suscribieran¹⁸. Las revistas ofrecidas en los distintos lotes eran: *Unión Soviética*, *Tiempos Nuevos*, *Novedades de Moscú*, *El deporte en la URSS*, *La mujer soviética*, *Literatura soviética*, *Films Soviéticos y Cultura y vida*.

La Revista *Estudios* como su nombre lo indica, era una herramienta de formación para cuestiones políticas, económicas, filosóficas y culturales. En la sección *Caminos de la cultura* se difundían obras literarias¹⁹, se publicaban poemas, se promocionaban algunas exposiciones. Literatura y artes plásticas tenían el lugar que no lograban conquistar en el Diario *El Popular* y como contraparte, el cine, mucho menos la televisión, no aparecían como objetos de estudio cultural. Estudios era el espacio de la cultura legítima.

Ocupaba un lugar relevante en Caminos de la cultura la discusión sobre el rol de los intelectuales y los artistas comunistas.²⁰ Distanciados de la posición del realismo socialista, los artistas e intelectuales uruguayos tenían como referentes a intelectuales que no eran soviéticos y que criticaban la estética socialista del estalinismo y los legados que habían quedado de dicho

¹⁸ Los premios que se sorteaban entre los suscriptores consistían en: primer premio un viaje de 15 días a la URSS, segundo premio un reloj soviético, tercer premio un objeto de arte "Palej", cuarto premio un álbum de fotos y discos.

¹⁹ En narrativa había pocos referentes, a excepción de Alfredo Gravina, por lo que la revista le daba más espacio a la lírica y se publicaban los poemas de diversos autores, como Ariel Badano, Enrique Amorim y Nelson Marra, entre otros. La mayoría son comunistas, aunque también se pueden leer otros poemas, como los de Mario Benedetti y Cristina Peri Rossi.

²⁰ Ver Roger Garaudy: "La posición de partido ante los problemas de la cultura" en *Estudios* n.º 30, y Ariel Badano: "El primer encuentro de intelectuales progresistas" en *Estudios* n.º 32.

período. Las notas o referencias de Bertolt Brecht, Ernst Fisher y Roger Garaudy, aparecieron en varios números de la Revista Estudios.²¹ En este artículo escrito por Garaudy se delineaban las ideas centrales sobre el arte en el marco de un proyecto socialista.

“La preocupación de Brecht es que el espectador no se identifique con los personajes sino que los discuta.(...) Ernst Fischer ha mostrado que la obra de arte no es la copia de la realidad objetiva ni de una realidad sensible, como los datos empíricos, ni de una realidad inteligible(...) La obra más grande no es necesariamente aquella en que se encuentran ilustradas o representadas las obras las consignas actuales del combate, sino aquella que da al hombre una más alta conciencia de sí mismo (...) Extraña manera de respetar al pueblo es la de halagar con él la **sensibilidad menos cultivada**. Marx nos ha enseñado que en cada época las ideas dominantes son las ideas de la clase dominante. Lo mismo sucede con **el gusto**”.²² (Subrayado nuestro)

Estas ideas estaban asociadas a la discusión sobre el rol de los intelectuales en el socialismo y la libertad de creación. En 1966 un artículo del escritor y dirigente austríaco del partido comunista Ernst Fisher reflexionaba sobre la libertad del escritor en un país socialista.

“¿Logra adherentes para el socialismo cualquier buena pintura de un pintor socialista, cualquier buena poesía socialista? (...) cuando el partido celebra a una pionero de la producción presentándolo como un modelo, eso se hará simplificando e idealizando en muchos aspectos; cuando el escritor pone a ese pionero en el papel de héroe debe describirlo por todos lados, caracterizarlo en situaciones muy heterogéneas, no como un niño ejemplar sino como un hombre con

sus conflictos, no puedo enfrentar mecánicamente a los «buenos» con los «malos» (..) si quiere producir una obra de arte en vez de un artículo de fondo. (...) Además de agitación la sociedad socialista necesita entretenimiento, libros y películas, dramas y composiciones musicales, cuyo objetivo sea entretener al lector, al público. Se debe reconocer el derecho de la gente a entretenerse de un modo simple y que no plantee problemas y sin que se les impongan tendencias ni se pretenda adoctrinarlos”.²³

Roger Garaudy hacía hincapié en la necesaria independencia de los artistas. Los partidos comunistas habían podido contar con grandes artistas, como Picasso, porque “no habían ejercido sobre ellos ninguna presión en lo que concierne a su método de creación, su lenguaje y su estilo.”²⁴

La independencia de los intelectuales y artistas era un tema de interés que los intelectuales habían logrado colocar en la agenda a partir de sus propias prácticas. Un grupo, claramente delimitado del PCU estaba compuesto por intelectuales y artistas, eran los que tenían el mayor capital cultural y definían los límites de la cultura legítima. Una clase dentro del partido era la que escribía las críticas de teatro en *El Popular*, las que asistía a las reproducciones de Fellini, Antonioni o Buñuel en los cine clubs, a los conciertos de música clásica en el Solís, la que era socia del ICUS, la que asistía a las exposiciones de grabado y pintura, la que escribía, compraba y leía la Revista Estudios, la que demandaba independencia. Y fundamentalmente lo hacía a través de sus prácticas enclasantas.

El PCU de los 60 no era el PCU de los 40 y una razón muy elemental de este cambio era su importante crecimiento en términos numéricos con la consecuente hibridación de su base social²⁵. El partido de

²¹ Fischer y Garaudy condenarían en 1968 la invasión a Checoslovaquia y dejarían de aparecer en la Revista Estudios a no ser con motivo de críticas como sucedía a propósito de Garaudy en el n56 editado n 1970, paralelo a la expulsión de dicho intelectual del PCF.

²² Roger Garaudy, E. Fischer y el debate sobre la estética marxista. Revista Estudios n37/38, 1965.

²³ Ernst Fischer, “Problemas de transición del arte socialista”, Revista Estudios n39, 1966

²⁴ Roger Garaudy, La posición del partido ante los problemas de la cultura, Revista Estudios n30, 1964.

²⁵ El período anterior había tenido a Eugenio Gómez como Secretario General del partido quien fue desplazado por Rodeny Arismendi en 1955. En dicho período el partido ya contaba con algunos intelectuales y artistas

la clase trabajadora había dejado de ser de la clase trabajadora, tenía que compartir su identidad con un sector con un habitus de clase muy distinto.

Esto era un desafío para el partido, en algunos casos se pueden apreciar ciertos intentos, conscientes o inconscientes, de asimilar a los intelectuales y artistas a las condiciones del proletariado,

“Inútil sería demostrar que en mayor o menor medida, los trabajadores de la cultura sufren el impacto de la carestía y la inflación en sus propios bolsillos, en su propia mesa (...) En este aspecto están identificados con la inmensa mayoría del pueblo, experimentan las mismas perturbaciones y carencias que aquél”.²⁶

La asociación de “trabajadores por la cultura” que se había conformado en el seno del partido también era una muestra de esta preocupación. Artistas e intelectuales antes que nada debían ser trabajadores como los otros camaradas.

Sin embargo esto convivía con la idea de que los intelectuales y los artistas eran algo diferente y que en términos diferentes debían ser tratados. “Fusik no era un hombre cualquiera, era un intelectual destacado”.²⁷

Los intelectuales forman un **grupo social con características especiales** que en última instancia determinan un comportamiento político también con rasgos particulares (...) Más que nunca aparece hoy el intelectual como un inconformista –en el sentido noble de la palabra– ante el Estado burgués. Y ello ocurre fundamentalmente por manejarse con los elementos de la cultura, por **disponer de un instrumental más**

importantes como José Luis Massera, el historiador Francisco Pintos, el educador Jesualdo Sosa, escritores como Enrique Amorín, Mario Arregui y Alfredo Gravina. Sin embargo el número de intelectuales y artistas que ingresarían al PCU en los 60 crecería exponencialmente de la mano de una estrategia explícita de Arismendi de convocar específicamente a intelectuales y artistas a las filas del PCU.

²⁶ Alfredo Gravina, Los intelectuales uruguayos ante la crisis, Revista Estudios n36, 1965

²⁷ Rodney Arismendi, “¿Qué ofrece el Partido Comunista a los intelectuales?”

amplio y afinado que el común de las gentes para explicarse el mundo que lo rodea, sus injusticias, sus contradicciones y desde luego, sus soluciones”.²⁸
(Subrayado nuestro)

Según Leibner (2011: 293), tanto *El Popular* como el PCU, luego de 1955, tenían claro que se debían “acortar distancias con la conciencia, los hábitos, las sensibilidades y la psicología de los sectores populares”. Sin embargo este desafío puede haber sido difícil de alcanzar en la medida que las prácticas de otros camaradas no promovían un acercamiento sino un distanciamiento. Los intelectuales y artistas refugiados en sus cuarteles de la cultura buscaban reproducir el espacio social del que eran parte de acuerdo a sus pautas, sus estructuras de cognición incorporadas, sus gustos adquiridos.

Las distintas posiciones que se ocupaban dentro del colectivo comunista eran objetivadas a través de la pertenencia a grupos específicos, los trabajadores, los intelectuales y artistas, los estudiantes, los jóvenes comunistas, las mujeres.

“Un partido de cuadros y de masas, un partido de obreros e intelectuales, un partido de hombres y mujeres, un partido de jóvenes y adultos, una alianza clara y franca de carácter estratégico de determinadas clases y capas sociales con el proletariado y no un empastelamiento sin fronteras en una masa amorfa”.²⁹

Como señala Bourdieu, es imprescindible evitar el sustancialismo, los grupos no existen en sí, se construyen en los estilos de vida diferenciados y por lo tanto de forma relacional. Los distintos grupos que conformaban el PCU, expresaban las distintas posiciones que se ocupaban en un espacio compartido, donde las diferencias se daban y se reproducían a partir de un capital cultural diferenciado.

Los artistas tenían un reconocimiento institucional por parte del propio partido que incentivaba la creación de ámbitos

²⁸ Alfredo Gravina, Los intelectuales uruguayos ante la crisis, Revista Estudios n36, 1965

²⁹ José Luis Massera, “Apuntes sobre la táctica de nuestro partido”, Revista Estudios n55, 1970

específicos: Casa de la cultura, Frente de Cultura, Comisión de cultura adjunta al Comité Central, Movimiento de Trabajadores por la cultura del FIDEL.

Los intelectuales prestigiaban al partido, así como todos sabían que Líber Arce era comunista, todos tenían claro que Picasso también lo era. Los comunistas estaban orgullosos de contar con artistas reconocidos a nivel nacional e internacional, la cultura importaba en la generación de un imaginario comunista culto y como signo de distinción hacia afuera. Los intelectuales y artistas permitían al partido comunicarse con la sociedad, pero no con toda, con un sector de ella, la clase media culta.

La producción cultural de intelectuales y artistas, los espacios de encuentro con aquellos que tenían mayor capital cultural, nacionalizaba al partido y reducía su soviétismo.

El costo de esto era la diferenciación dentro del partido y la reproducción de dicha diferenciación de forma constante. La distancia que operaba entre obreros e intelectuales, se encontraba en las disposiciones adquiridas y se reproducía a partir de las interacciones que se daban dentro del partido. Los guardianes de "La cultura" reproducían los criterios dominantes para cultivarse, los otros reconocían la legitimidad de aquellos para fijarlos. En el IX aniversario de la Revista *Estudios*, llegaban algunos saludos de felicitaciones, entre ellos el saludo de los trabajadores.

"Los dirigentes y militantes obreros abajo firmantes saludan en el IX aniversario de la Revista ESTUDIOS, su inapreciable contribución al **esclarecimiento entre la clase obrera y el pueblo** de los grandes temas que señalan al camino de su liberación".³⁰ (Subrayado nuestro)

Firmaban este saludo los dirigentes de diversas ramas: calzado, gastronómicos, construcción, puerto, combustibles, tabaco, transporte, aguja, metalúrgicos, transporte marítimo, municipales, funcionarios del Estado, textiles, lana, bancarios y gráficos. Como señala Bourdieu:

"...todo incita a pensar que la fracción más consciente de la clase obrera permanece

muy profundamente sumisa, en materia de cultura y lengua, a las normas y a los valores dominantes, y por consiguiente profundamente sensible a los efectos de imposición de autoridad que puede ejercer, incluido el terreno de la política, cualquier poseedor de una autoridad cultural sobre aquellos a quienes el sistema escolar –y este es uno de los efectos sociales de la enseñanza primaria – ha inculcado un reconocimiento sin conocimiento" (Bourdieu, 2012: 468).

Las propias clasificaciones que realizaban los trabajadores y los intelectuales respecto a su lugar ocupado en el espacio social compartido, no hacían más que fijar y reproducir las distancias, nada los clasificaba más que sus propias clasificaciones (Bourdieu, 2000: 82). Sus esquemas de percepción, la representación que los distintos integrantes realizaban de sí mismos y de los otros, estaban directamente atravesadas por la clase social de pertenencia.

Dentro del estilo de vida proletario del colectivo comunista no era posible materialmente invertir una parte importante del ingreso en los últimos libros de Pueblos Unidos, suscribirse a Estudios, ser socio del cine club, del ICUS y frecuentar El Galpón. Pero tampoco estaba dentro del campo de posibilidades mentales, dentro de las expectativas, dentro del destino social, ser parte de un mundo del cual se estaba excluido. El reconocimiento a quienes escribían en Estudios y "esclarecían a la clase obrera" no era más que el reconocimiento a las diferencias y a la legitimidad o "naturalidad" de estas.

Dentro del estilo de vida intelectual del colectivo comunista tampoco estaba dentro del campo de posibilidades abandonar el destino social, aceptar los criterios estéticos de las clases populares, convocarlos a participar en una obra de teatro sin haber pasado por una instancia de aprendizaje de arte dramático, reconocer los teleteatros como cultura legítima y mucho menos proletarizarse.

Apuntes finales

El aparato cultural comunista, los bienes culturales y las "personas cultas", permitían al partido en términos generales

³⁰ Saludos recibidos, Revista Estudios, n 35, 1965

distinguirse de otras "propuestas populares" como el MLN-T. El teatro El Galpón y su elenco, los escritores y artistas reconocidos a nivel local o mundial, algunas obras literarias o cinematográficas eran incorporados en un repertorio de bienes culturales que todos sus militantes, en mayor o menor medida, utilizaban como marca de distinción respecto al mundo no comunista. La cultura era un componente más en una carpeta de méritos que permitía ascender en la escala jerárquica y que otorgaba un sentido de pertenencia a una organización que tenía como fin la emancipación política y cultural de la clase obrera.

Por otra parte, lo cultural además de permitir una distinción respecto a otras propuestas de izquierda, fundamentalmente la armada, permitía acercar el Partido Comunista a la sociedad uruguaya, ampliar el frente de masas de acuerdo a la estrategia política definida y disminuir el soviétismo. El PCU establecía entonces vasos comunicantes con la sociedad a través de la cultura.

Sin embargo este encuentro no era con toda la sociedad uruguaya, sino con un sector de ella, la clase media culta y urbana. La paradoja es que mientras el partido se nacionalizaba adoptaba algunas prácticas de la sociedad que buscaba transformar y esto es lo que parece haber sucedido con el campo cultural dentro del colectivo comunista. Las

prácticas culturales de un partido que buscaba romper con la desigualdad de clase, eran atravesadas por la clase social y por lo tanto impedían una apropiación igualitaria del patrimonio cultural. Ciertas formas de distinción y criterios de gusto propios del espacio externo, penetraban el colectivo comunista a través de la cultura.

Las clases que componían en el PCU se objetivaban en las disposiciones adquiridas, reproducidas y transmitidas intraclase, en las familias intelectuales, en las familias obreras, donde se producía el acto de *marcaje*, "con todos los privilegios y las obligaciones relativas, confirmado por los tratamientos sociales adecuados para transformar la diferencia en distinción natural". (Bourdieu, 1991:100)

Todos los comunistas tenían su carné que sentenciaba: "No somos una secta ni un grupo escogido de conspiradores, nacemos de la clase obrera y del pueblo, somos pues hombres comunes, sencillos y alegres. Amamos el pan y el vino...". Sin embargo no todos consideraban haber nacido de la clase obrera, ser hombres comunes y sencillos, ni que el pan fuera algo importante. La distinción hacia afuera se daba al precio de la distinción hacia adentro, las diferencias de clase se reproducían aun dentro de un colectivo constituido con la misión de construir un mundo sin clases.

Bibliografía

- Bourdieu Pierre (2012): *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*, Taurus, Buenos Aires.
- Bourdieu, Pierre (2000): "Espacio social y poder simbólico", en *Cosas dichas*, Gedisa, Barcelona.
- Bourdieu, Pierre (2000): "De la regla a las estrategias", en *Cosas dichas*, Gedisa, Barcelona.
- Bourdieu, Pierre (1997): "¿Es posible un acto desinteresado?", en *Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción*, Anagrama-Colección Argumentos, Barcelona.
- Bourdieu, Pierre (1991): "Estructuras, habitus, prácticas", en *El sentido práctico*, Taurus, Madrid.
- de Giorgi, Ana Laura (2011): *Las tribus de la izquierda: bolches, latas y tupas en los 60*, Fin de Siglo, Montevideo.
- Prado, Laura (2011): *Héctor Agosti, el difícil equilibrio. Itinerario de un intelectual orgánico del Partido Comunista Argentino (1935-1963)*, Tesis de Maestría, Universidad San Andrés.
- Leibner, Gerardo (2011): *Camaradas y compañeros. Una historia política y social de los comunistas del Uruguay*, Trilce, Montevideo.
- Leibner Gerardo (2007): "Las ideologías sociales de los revolucionarios uruguayos de los 60", ponencia presentada en el Seminario sobre el Concepto de la Revolución en América Latina, Universidad de Paris I.
- Silva Schultze, Marisa (2000): *Aquellos comunistas (1955-1973)*, Taurus, Ediciones Santillana,

Sección: Autores.

Montevideo.

Fuentes

Diario *El Popular*, ediciones de los años 1964, 1965, 1965, 1966, 1967, 1968, Biblioteca Nacional, Montevideo.

Revista *Estudios*: N°27(1964), N°28(1964), N°30(1964), N°32(1964), N°33(1965), N°34(1965), N°35 (1965), N°36 1965), N°37/38(1965), N°39(1966), N°44(1967), N°47(1968), N°49(1969), N°50 (1967), N°55(1970), N°56(1970).