

Cultivar la cultura entre la URSS y el Uruguay Las prácticas culturales de los comunistas en los 60´.

ANA LAURA DE GIORGI.

Cita:

ANA LAURA DE GIORGI (2013). *Cultivar la cultura entre la URSS y el Uruguay Las prácticas culturales de los comunistas en los 60´*. XIV Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia de la Facultad de Filosofía y Letras. Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-010/171>

XIV Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia

2 al 5 de octubre de 2013

ORGANIZA:

Departamento de Historia de la Facultad de Filosofía y Letras
Universidad Nacional de Cuyo

Número de la Mesa Temática: 20

Titulo de la Mesa Temática: “Comunismos e internacionalismos. Enfoques, problemas y perspectivas en los estudios sobre la cultura política comunista en el siglo XX

Apellido y Nombre de las/os coordinadores/as: Luciano Nicolás García, Adriana Petra, Adriana y Mercedes Saborido

Cultivar la cultura entre la URSS y el Uruguay. Las prácticas culturales de los comunistas en los 60'

*Ana Laura de Giorgi
Instituto de Ciencia Política – Facultad de Ciencias Sociales - UdelaR - Uruguay
analauradegiorgi@gmail.com*

Introducción

Los trabajos dedicados al análisis de los partidos políticos suelen concentrar la atención en el estudio de las estrategias políticas, entendidas estas como estrategias competitivas muchas veces o en las ideologías, reduciendo este concepto a las definiciones políticas en términos institucionales. Esta suele ser la mirada más clásica que adopta fundamentalmente la ciencia política cuando se dedica al estudio de los partidos.

Sin embargo otros estudios provenientes de subdisciplinas como la sociología política, la historia intelectual, la historia social y cultural, suelen prestar atención a otros aspectos que conducen a un concepto más amplio de lo político.

La ponencia que aquí se presenta parte de esta preocupación, comprender la dinámica de un partido político como el Partido Comunista del Uruguay (PCU) y analizar el campo cultural como una vía imprescindible para comprender el proyecto comunista.

Se pretenden estudiar las prácticas culturales del PCU, esto implica dotar a la cultura de un carácter productivo ya que a través de lo cultural se produce, reproduce y contesta la propia cultura. Un concepto importante en este sentido será el de *habitus* de Pierre Bourdieu, el cual nos permite comprender cómo a través de las prácticas se da un proceso de interiorización de las estructuras del mundo social. No sólo se trata de describir un repertorio de productos y circuitos culturales sino de analizar la funcionalidad social y política de los mismos. La cultura en este sentido no es un instrumento externo a lo político o un agregado sino parte constitutiva esencial.

Este trabajo analiza las prácticas del Partido Comunista del Uruguay en materia cultural en los años 60' desde la preocupación por comprender en qué consistían dichas prácticas, qué contenidos culturales eran transmitidos, por qué circuitos circulaban los comunistas y qué funciones sociopolíticas cumplían¹.

El Partido Comunista del Uruguay (PCU) ha quedado registrado en el imaginario uruguayo como un partido extremadamente disciplinado antes los mandatos de la Unión Soviética. Ciertos momentos específicos de la historia como la invasión a Checoslovaquia y el apoyo del PCU al PCUS en dichas circunstancias han reforzado esta idea.

¹ Lamentablemente no se ha podido realizar un estudio comparativo con las prácticas culturales del PCU en el período regido por el stalinismo donde la ortodoxia en materia cultural debe haber sido muy importante, particularmente por la disciplina que el PCU siempre mantuvo respecto al PCUS. El trabajo aquí presentado es una fotografía de los años 60, en los que un importantísimo contingente de artistas e intelectuales ingresaron al PCU. Como se verá más adelante este es un factor fundamental que se tomará en cuenta en la interpretación del caso en estudio. Queda pendiente para futuros trabajos el análisis de las décadas previas.

En materia de políticas y consumo cultural cuando se piensa en los militantes comunistas se los suele asociar al consumo de obras literarias, artísticas, cinematográficas y de arte dramático asociadas al realismo socialista de la URSS. La primer preocupación que motivó esta ponencia fue la de constatar esta percepción y analizar en qué medida las prácticas culturales del PCU estaban destinadas a la reproducción de una cultura soviética.

Como se verá en esta propuesta al analizar el campo cultural, el sovietismo que podría esperarse dada la alta disciplina del PCU al PCUS se ve contestado por unas prácticas culturales muy asociadas a la cultura nacional y poco productoras de sovietismo, si pudiera utilizarse dicho término. El campo cultural que se construía en el colectivo comunista se adecuaba a la conformación de un frente único opositor, se insertaba en la sociedad y permitía establecer vasos comunicantes con un sector, la clase media intelectual.

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 desde la perspectiva de analizar el peso que la cultura soviética tenía en este campo.

El segundo, será el de analizar las funcionalidades sociales y políticas que tenía la reproducción de una cultura soviética o uruguaya.

La cultura y el PCU

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.² Estos nuevos

² 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 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.

integrantes, no abandonando su trayectoria (como sucedía dentro de otros colectivos de izquierda como las organizaciones armadas³) 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. Los comunistas transitaban por diversos espacios: teatros, cines, conciertos, charlas, exposiciones. Leían libros, escuchaban música, apreciaban ciertas obras artísticas. 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.

Algunas prácticas y discursos hacían de los comunistas un colectivo homogéneo, jerarquización, disciplinamiento, credencialismo, meritocracia, entre otras, son algunas de las características de la identidad comunista de la época (de Giorgi: 2011). Los comunistas se distinguían de otros colectivos que eran sus adversarios 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. A la interna 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.

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

³ Los comunistas en ningún caso consideraron que para pertenecer al partido de la clase obrera, los intelectuales y artistas debían proletarizarse.

diarios, no sólo una vía de comunicación para recibir la línea del partido. Como señala Leibner, 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 Victor 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...».⁴

En El Popular se difundía principalmente la cartelera de teatro y cine. 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

⁴ El Popular, Victor de Vitrac en Sala Verdi, 9 de abril de 1964, p.8

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.⁵

Su cartelera de teatro era diversa, compuesta fundamentalmente por autores europeos y en menor medida latinoamericanos. 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 Puertas, 1969:79). Su signo distintivo era la puesta en escena de Bertolt Brecht. El Galpón sería el primero en estrenar una obra de Brecht en el país, y continuaría trabajando a este autor durante esos años.

Muchas de sus obras irían en el sentido de un teatro de compromiso, más cercano a los problemas y temas de actualidad, “más cercano a la gente, diferenciándose de ese teatro esteticista de la Comedia Nacional”.⁶ Los comunistas resaltarían este enfoque, orgullosos de contar con un teatro que montaba obras y autores que permitían la crítica a la realidad social y política de la época.

En 1955 estamos en el más frenético desarrollo de la “guerra fría”, del más desaforado macartismo y El Galpón responde con una bofetada que sonó lejos: *Las brujas de Salem*, de Arthur Miller. [...] En 1961, con ese olfato político-social que tiene El Galpón para adecuar su repertorio al momento histórico que se vive, se representó *El enemigo del pueblo*, de Ibsen.... (García Puertas, 1969:78)

A fines de la década del 50 se estrenaba *El círculo de tiza caucásico*, de Bertolt Brecht, dirigida por Atahualpa del Cioppo, y a fines de la década del 60 se estrenarían las obras más recordadas hoy en día por los comunistas. En 1968 se estrenaba *Libertad Libertad*, de los brasileños Rangel y Fernández, y en 1969 *El Sr. Puntilla y su criado Matti*, de Bertolt Brecht, con la cual se inauguró la sala ubicada en la avenida 18 de Julio, ambas dirigidas por César Campodónico.

En 1969 se exhibió la tan recordada *Fuenteovejuna*, de Lope de Vega, dirigida por Antonio Larreta y con música de García Vigil. El argumento de la obra, centrado en un pueblo que se rebela contra el abuso de poder y hace justicia por mano propia, transmitía

⁵ Durante la dictadura El teatro El Galpón pudo continuar su actividad en el exilio mexicano. A México habían llegado muchos actores de esta institución a partir del asilo brindado por parte del embajador en Montevideo. Ver Dutrénit 2011:71.

⁶ Entrevista anónima

claramente un mensaje revolucionario en el marco de las MPS. 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)

Además de las exhibidas por El Galpón, otras obras también eran recomendadas o difundidas, especialmente aquellas que contribuían a forjar la identidad comunista y el compromiso de los artistas con el movimiento mundial. En 1967 un conjunto de artistas⁷ había elaborado una presentación para el 47 aniversario del partido en el Palacio Peñarol. Se titulaba *Escenas de la Revolución* y se conformaba de cuatro episodios: *El primer estado socialista*, *La gran guerra patria*, *Vietnam en lucha* y *América Latina en alza contra el imperialismo*. Contenía fragmentos del Manifiesto comunista, versos y fragmentos de Maiacovski, Neruda, Pushkin, Badano, Massera y Paul Eluard.

Quiero obligar a que brille de nuevo la solemne palabra Partido/ El Partido es mano millonaria, cerrada en un enorme puño. El individuo solo es un mito/ El individuo solo es un cero/ El individuo solo aun siendo fundamental no podría levantar simplemente una viga de cinco metros. Y menos una casa de cinco pisos./ El Partido son millones de hombres estrechamente unidos./ El Partido levantará la vida hasta el cielo, elevando a todos y a cada uno./ El Partido, es la espina dorsal de la clase obrera./ El Partido, es la inmortalidad de nuestra causa./ El Partido, es lo único que jamás me traicionará./ De la clase obrera al cerebro./ De la clase a la fuerza./ De la clase a la gloria.⁸

Sin embargo, a pesar de estas obras antes mencionadas y de que gran parte del elenco de *El Galpón* fueran integrantes del Partido Comunista, la oferta cultural de esta institución no era comunista y menos aun soviética. Integrantes de grupos de teatro independiente y

⁷ Fue dirigida por Jorge Musto y Villanueva Cosse, con libreto de Ruben Yacovski, interpretada por Raúl Pazos, Leonor Álvarez, Julio Calcagno, Adela Gleijer, Roberto Fontana.

⁸ Fragmento de Maiacovski, parte de la obra de teatro *Escenas de la Revolución*, en revista *Estudios* n.º 45, noviembre de 1967.

simpatizantes del MLN-T asistían a las obras de El Galpón más allá de su filiación al PCU, como recuerda Marisa Montana:

El Galpón hacía Brecht como los dioses, eran muy buenos, yo era socia y me compré una de las butacas, cuando recolectaron los fondos para la nueva sala. Nosotros no hacíamos teatro con ellos porque eran muy sectarios, pero sí íbamos a ver las obras; no se puede definir a El Galpón con una orientación comunista bolchevique no, eso no.⁹

La mayor parte de la cartelera estaba compuesta por autores europeos occidentales, no por autores soviéticos y las puestas en escena apuntaban a generar un proceso de reflexión por parte del espectador, consistían en una instancia más de la formación político-cultural, no eran una vía de difusión de la cultura soviética.

No era solo la Unión Soviética la que ofrecía material artístico, también Alemania del Este con Bertolt Brecht, que era extraordinario, por ejemplo. Entonces era un teatro ideológico, artístico pero ideológico. Brecht decía que el espectador tenía que distanciarse para poder juzgar, a diferencia del teatro más clásico; más raciocinio, obras que hicieran pensar. Había que sensibilizar para convocar, pero una vez que me siento en el teatro no me tengo que emocionar porque a fulanito le pegaron un tiro, sino que debo pensar por qué le pegaron el tiro y las razones que llevan a todo. [...] *Fuenteovejuna* es una obra de Lope de Vega, no obstante tiene un contenido que subrayado puede decir cosas, aquello de que todo el pueblo asume la responsabilidad, pero el momento en que se puso *Fuenteovejuna* ya estaba sobre la dictadura y la gente entendía el mensaje.¹⁰

En relación al cine no había una sala de cine claramente asociada con los comunistas, en términos generales se circulaba por diversas salas. Se veían las películas ofertadas en la cartelera montevideana de los cines comerciales, en Cine Universitario, en Cinemateca y en Cine Club.

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

⁹ Marisa Montana.

¹⁰ Martha Valentini.

“expresionismo alemán” y era considerado “un notable acontecimiento para nuestra cultura cinematográfica”¹¹. 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.¹²

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

La disputa se daba entre el cine europeo o el cine crítico norteamericano y el cine militante, entre un cine que convocaba a una élite intelectual y el que convocaba a las nuevas generaciones que se volcaban a las calles. Para estas últimas la Cinemateca del Tercer Mundo era un emblema, pero los comunistas se sentían incómodos con un mensaje llano y movilizador como el de la Batalla de Argelia que marcó a tantos militantes.

Yo era socio de Cine Universitario, me gustaba el cine, conocía mucho de cine, ir al cine era una salida habitual y me gustaban las películas de Ingmar Bergman, el cine italiano de Visconti y Antonioni y luego estaban esas películas que eran para una cultura muy tupamara, aquella de la Batalla de Argelia.¹³

En la oferta cinematográfica el cine soviético ocupaba un lugar minoritario. Se difundían las películas soviéticas y checas (antes de la Primavera de Praga), aunque estas se reproducían con mucho menos frecuencia y en un circuito más limitado. Estos filmes

¹¹ El Popular, 10 julio de 1966, p.8

¹² El Popular, *Diario de una camarera*, agosto 1964, p.8

¹³ Entrevista anónima.

llegaban a Uruguay a través de la distribuidora Artkino Pictures, 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, que se encargaba de exhibir el cine soviético.

La cultura soviética se difundía principalmente a través del Instituto Cultural Uruguayo-Soviético (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. Este 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. Pueblos Unidos y el ICUS eran los principales difusores de la literatura que circulaba en el mundo comunista. La influencia soviética se daba fundamentalmente a través de la literatura, algunos clásicos eran parte fundamental de la biblioteca comunista. Algunos textos rusos aunque anteriores a la revolución pasaban a conformar parte de dicha biblioteca y a fortalecer su prestigio.

Leímos *Así se templó el acero*, leímos mucho a Gorki, Shólojov, Illiá Erenburg, un escritor de gran predominio asociado al realismo socialista. Y los intelectuales también leímos a otros autores rusos anteriores a la revolución que eran referentes, claro, como Chéjov y Tolstoi.¹⁴

Pueblos Unidos además era una importante vía de difusión de los textos de Arismendi y de Massera. 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

¹⁴ Martha Valentini.

mediante la suscripción y para esto la editorial implementaba incentivos como sorteos para que los militantes se suscribieran¹⁵. 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*.

Una importante vía para la formación y difusión en términos culturales era la revista *Estudios*, que 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 literarias, se publicaban poemas y 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 sin duda el espacio de la cultura legítima.

La literatura difundida y comentada en la revista *Estudios* de estos años no era una literatura soviética sino nacional. En la sección cultural de la revista se difundía la producción cultural de los comunistas y en algunos casos de otros artistas de izquierda.

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 eran comunistas, aunque también se podían leer otros poemas, como los de Mario Benedetti y Cristina Peri Rossi.

Marisa Silva (2009:77), nos describe la biblioteca comunista y señala el lugar que la narrativa soviética tenía en ella. Sin embargo esta no era difundida ni discutida por Caminos de la cultura de Estudios. Posiblemente esto se relacionaba con una política editorial y una pretensión asociada a la inserción nacional del PCU y a la búsqueda de referentes en este sentido.

Artistas e intelectuales reconocidos integraban el Partido Comunista. Además de los ya mencionados artistas del ámbito del teatro, escritores como Mario Arregui, Alfredo Gravina, Ariel Badano, artistas plásticos como Armando González, José Luis Tola Invernizzi y Anheló Hernández, intelectuales como Juan Flo y Carlos Puchet, entre otras figuras destacadas integraban el *staff* cultural comunista. Esto no era un dato menor para el Partido Comunista, desde donde se seguía y promocionaba la actividad cultural de estos afiliados que eran referentes y ejemplos de sabiduría, algo muy valorado por la cultura comunista.

Los comunistas estaban orgullosos de contar con artistas reconocidos a nivel nacional e internacional, porque la cultura importaba en la generación de un imaginario comunista culto. Así como todos sabían que Líber Arce era comunista, todos tenían claro que Picasso también lo era.

¹⁵ 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.

Aunque el Partido Comunista del Uruguay atrajo a muchos artistas e intelectuales, esto no implicó que sus obras estuvieran enteramente al servicio del partido y mucho menos en función de una cultura soviética. Las obras del teatro El Galpón tenían un mensaje, pero ese mensaje podía ser recibido por toda la izquierda, no solo por los comunistas.

Los artistas e intelectuales en el campo cultural del Uruguay

En *Caminos de la cultura* ocupaba un lugar relevante la discusión sobre el rol de los intelectuales y los artistas comunistas. 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 stalinismo y los legados que habían quedado de dicho período. Las notas o referencias de Bertol Bretch, Ernst Fisher y Roger Garaudy, aparecieron en varios números de la Revista Estudios.¹⁶ En este artículo escrito por Garaudy se delineaban las ideas centrales sobre el arte en el marco de un proyecto socialista.

La preocupación de Bretch 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.¹⁷

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

¹⁶ 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.

¹⁷ Roger Garaudy, E. Fischer y el debate sobre la estética marxista. Revista Estudios n37/38, 1965.

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.¹⁸

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.”¹⁹

Estos artículos reflejan la preocupación por el lugar que los artistas comunistas debían ocupar en el proyecto revolucionario y las condiciones de su militancia. Claramente la inclusión de esta discusión en la revista teórica del partido, daba muestras de que intelectuales y artistas tenían un espacio de oportunidades para discutir sobre sí mismos sin tener que adoptar la línea del partido prescindiendo de la discusión. Lo que los intelectuales y artistas hacían o debían hacer era definido por los propios sujetos involucrados.

En la medida que el frente cultural del PCU fue creciendo, el partido se vio interpelado por los propios artistas e intelectuales. En un doble proceso el partido alojaba a un nuevo sector que permitía extender su radio de influencia pero aquel influía en el partido. Los artistas e intelectuales podían ser parte del Partido Comunista porque se daba cierto margen o porque ellos mismos habían forzado ese margen.

La actividad de los intelectuales buscaba romper la idea del cuco comunista y mostrarnos como gente, como seres humanos y a través de la obra atraer a la gente a nuestras ideas. [...] Los comunistas estaban aislados políticamente pero culturalmente estaban más cerca. (...) El tema del realismo socialista fue muy resistido entre los intelectuales, siempre dentro de la unanimidad, pero igual había críticas y diversas

¹⁸ Ernst Fischer, “Problemas de transición del arte socialista”, Revista Estudios n39, 1966

¹⁹ Roger Garaudy, La posición del partido ante los problemas de la cultura, Revista Estudios n30, 1964.

posturas. (...) consumíamos una cultura pero producíamos otra, pero porque la consumíamos críticamente.²⁰

Artistas e intelectuales comunistas actuaban en conjunto, generando espacios de reflexión sobre su papel y sobre las condiciones de producción artística de los comunistas. Se conformaba dentro del colectivo comunista un espacio delimitado que convocaba a intelectuales. Se daba un reconocimiento institucional por parte del propio partido que incentivaba la creación de ámbitos específicos: Casa de la cultura, Frente de Cultura, Comisión de cultura adjunta al Comité Central, Movimiento de Trabajadores por la cultura del FIDEL, encuentros de intelectuales, entre otras instancias.

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 social. El partido de 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.

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 que permitiera al partido llegar a la sociedad.

...un partido comunista debe estar integrado críticamente en la cultura de su sociedad y del mundo. Debe promover el papel de los intelectuales, sobre el cual nosotros hemos escrito tanto y venimos diciendo desde hace tanto tiempo. (...) Hay que comprender el papel de los intelectuales, su puesto en la sociedad, su parte ineludible en el proceso de la revolución. (Arsimendi, 1989: 248)

El PCU buscaba acercarse a la sociedad uruguaya no sólo a través de los rituales de la vida cotidiana²¹, sino a través de lo cultural. Los comunistas penetraban la cultura uruguaya y

²⁰ Martha Valentini.

²¹ Kermeses barriales, cumpleaños, partidos de fútbol, entre otros. Ver de Giorgi 2011.

esta penetraba al partido. 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. En este sentido el aparato cultural comunista reproducía mucho más una cultura uruguaya que una soviética. El Galpón o el público que circulaba por los cine clubs son buenos ejemplos de este fenómeno.

Sin embargo, el proceso era más complejo y traía aparejadas otras consecuencias. El campo cultural era un espacio limitado a aquellos que contaban con cierto capital cultural. El aparato cultural comunista, los bienes culturales y las “personas cultas”, permitían al partido distinguirse de otras “propuestas populares” como el MLN-T y establecer vasos comunicantes con un sector de la sociedad a través de la cultura. El PCU se comunicaba con la sociedad, pero no con toda, sino con un sector de ella, la clase media culta y urbana.

La independencia de los intelectuales y artistas era un fenómeno que se podía apreciar no sólo a partir de las discusiones en la revista Estudios, sino fundamentalmente a partir de sus propias prácticas. Eran las propias prácticas culturales del PCU, específicamente de las “personas cultas” las que delineaban un campo nacional para la cultura que los dejaba al resguardo de la URSS y les permitía comunicarse con sus congéneres de habitus.

Un grupo, claramente delimitado del PCU estaba compuesto por intelectuales y artistas, los cuales eran los que poseían 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, la 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 todo esto lo hacía, en términos de Bourdieu, a través de sus prácticas enclasantes.

Dentro del estilo de vida intelectual del colectivo comunista no 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 la escuela de arte dramático, reconocer los teatros como cultura legítima y mucho menos proletarizarse.

En este proceso participaban todos, quienes definían los criterios y quienes los aceptaban. 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.²²

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.

Si suscribimos la hipótesis de Leibner (2011:293) en relación a que el PCU luego de 1955 pretendía “acortar distancias con la conciencia, los hábitos, las sensibilidades y la psicología de los sectores populares”, al analizar el campo cultural del colectivo comunista, sus propias prácticas culturales parecen haber desafiado tal objetivo. Los intelectuales y artistas refugiados en sus cuarteles de la cultura reproducían “naturalmente” el espacio social del que eran parte de acuerdo a sus pautas y sus gustos adquiridos.

Este resultado diferenciador cobraba mayor relevancia en un colectivo altamente jerárquico en el que las credenciales y los méritos eran fundamentales. Desde el propio partido se reproducía un imaginario del intelectual como un ser excepcional.

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 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”.²³

Apuntes finales

Este trabajo se centró en los productos, los circuitos y las prácticas culturales de los comunistas en la década del 60'. El primer objetivo fue el de describir tal repertorio y analizarlo desde sus vínculos con la cultura soviética. Como se vio anteriormente la impronta de productos culturales nacionales parecería superar a aquellos provenientes de la URSS.

²² Saludos recibidos, Revista Estudios, n 35, 1965

²³ Alfredo Gravina, Los intelectuales uruguayos ante la crisis, Revista Estudios n36, 1965

Esto sucedía fundamentalmente en el teatro El Galpón, paradójicamente la institución cultural recurrentemente asociada al mundo comunista. La mayoría de sus integrantes, pertenecientes al PCU, optaron por una cartelera teatral que convocara a un público amplio aunque claramente de izquierda. De esta forma El Galpón no exponía obras de autores soviéticos ni dependía de un público afiliado al partido. Al analizar la cartelera de cine difundida en El Popular, las críticas cinematográficas y las preferencias de los comunistas el cine europeo parecería ocupar las primeras preferencias mientras que el cine soviético o checo quedaba reducido a un público que asistía al ICUS. Artes plásticas y literatura parecerían estar asociadas mucho más a la producción nacional que a la provenientes de la URSS, a pesar de que en la memoria se registran algunos textos paradigmáticos de la cultura soviética.

Este trabajo arroja entonces unas primeras conclusiones respecto a la influencia soviética en materia cultural. A pesar de la gran disciplina que el PCU tenía hacia el PCUS, en el campo cultural parece haberse producido un fenómeno mucho más autónomo y preocupado por la inserción en la realidad nacional. La cultura soviética se difundía principalmente a través del ICUS y en este circuito quienes participaban parecían ser los que realizaban una mayor crítica de la cultura soviética o de lo que habían sido los mandatos culturales en el período stalinista.

Explicar el alejamiento de la cultura soviética o la promoción en primer lugar de la cultura nacional no es tarea sencilla. Una primera hipótesis explicativa es que este fenómeno estuvo asociado directamente a la estrategia del partido de insertarse en la sociedad y conformar un gran frente opositor. Para tal motivo el partido debía buscar un acercamiento con la sociedad, disminuir su soviétismo y dialogar culturalmente en los términos de una cultura uruguaya. Dicha autonomía era funcional a la estrategia del partido, permitía entablar un diálogo con otras fuerzas de izquierda pertenecientes a la cultura, además de ser una excelente vía para retener y reclutar un mayor número de artistas e intelectuales. Esta explicación ubica al partido y sus directrices en su dimensión jerárquica e institucional como variable principal.

Una explicación no alternativa sino complementaria, es la que analiza el rol directo de los intelectuales y artistas en la conformación de un campo cultural autónomo, de la influencia de la URSS y de los otros sectores que componían el partido. Fueron los propios intelectuales y artistas los que construyeron o conservaron la autonomía del campo cultural y esto fue posible porque eran los depositarios de las mayores credenciales en términos culturales. El campo cultural lo construyeron no en una definición teórica-estratégica en la orgánica del partido, sino a través de sus prácticas culturales que reproducían dicho campo.

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. 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.

Esto no debe conducir a concluir que la reproducción de una cultura soviética sí hubiera permitido una participación más igualitaria de la cultura. Sólo se trata de reflexionar sobre las condiciones en las que se buscó nacionalizar la cultura del PCU y los efectos a la interna comunista que esto produjo.

Bibliografía

Bourdieu Pierre (2012): *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*, Taurus, Buenos Aires.

Bourdieu, Pierre (1991): “Estructuras, habitus, prácticas”, en *El sentido práctico*, Taurus, Madrid.

De Giorgi (2011): *Las tribus de la izquierda: bolches, latas y tupas en los 60*, Fin de Siglo, Montevideo.

Dutrénit (2011): *La embajada indoblegable. asilo mexicano en Montevideo durante la dictadura*, Fin de Siglo, Montevideo.

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 París I.

Rico Alvaro (2001): *Vigencia y actualización del marxismo en el pensamiento de Rodney Arismendi*. Ediciones de la Fundación Rodney Arismendi, Montevideo.

Santos Bermejo Antonio (2001): “Rodney Arismendi: Sus concepciones sobre la intelectualidad y los intelectuales. El paradigma del intelectual orgánico” en *Vigencia y actualización del marxismo en el pensamiento de Rodney Arismendi*. Ediciones de la Fundación Rodney Arismendi, Montevideo.

Silva Schultze, Marisa (2000): *Aquellos comunistas (1955-1973)*, Taurus, Ediciones Santillana, Montevideo.

Fuentes

Arismendi Rodney (1989): *Sobre la enseñanza, la literatura y el arte*, Pequeña Recopilación, Ediciones Pueblos Unidos, Montevideo.

Badano, Ariel (1964): “El Primer Encuentro de intelectuales progresistas”, revista Estudios n.º 32, Montevideo.

Fischer Ernst (1966): “Problemas de transición del arte socialista”, Revista Estudios n39.

Garaudy Roger (1964): “La posición del partido ante los problemas de la cultura”, Revista Estudios n30,

Garaudy Roger (1965): “E. Fischer y el debate sobre la estética marxista”, Revista Estudios n37/38.

García Puertas, Manuel (1969): “Otro gran triunfo de El Galpón: la inauguración de su nueva sala teatral”, revista Estudios n.º 49, Montevideo.

Gravina, Alfredo (1964): “Los intelectuales defienden la cultura”, revista Estudios n.º 32, Montevideo.

Valentini, Martha (1969): “Cuidado comendador”, revista Estudios n.º 53, Montevideo.

UJC (s/f) Estatutos.

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).