

Cuerpos y representaciones. Prácticas artísticas y estrategias feministas en Uruguay entre los sesenta y ochenta

Bodies and representations.
Artistic practices and feminist strategies in Uruguay
between the sixties and eighties

Elisa Pérez Buchelli¹

Resumen

Este artículo presenta un análisis sobre algunas prácticas artísticas realizadas por mujeres artistas uruguayas que trabajaron desde el propio cuerpo o abordaron la representación de las mujeres desde perspectivas disidentes, tanto respecto de los mandatos de domesticidad y feminidad dominantes, y como sujetas protagonistas en la construcción y activación de memorias. En estos sentidos, se aborda, junto a las trayectorias de las artistas, la serie de grabados de Leonilda González *Novias revolucionarias* realizados entre 1968 y 1973, así como la instalación y performance *Sal-si-puedes* de Nelbia Romero entre 1983 y 1985.

Palabras clave: mujeres artistas, corporalidades, arte, Uruguay

Abstract

This article presents an analysis of some artistic practices carried out by Uruguayan women artists who worked from their own bodies or approached the representation of women from dissident perspectives, both with respect to the dominant domesticity and femininity mandates, and as protagonists in the construction and memory activation. In these senses, together with the trajectories of the artists, it considers the series of engravings by Leonilda González “Revolutionary Brides” made between 1968 and 1973, as well as the installation and performance developed by Nelbia Romero around the project “Sal-si-puedes” between 1983 and 1985.

Keywords: women artists, corporalities, art, Uruguay

Recibido: 15/7/2021 | Aceptado: 27/9/2021

¹ Universidad de la República. elisaperezbuq@gmail.com

Introducción

Entre 1966 y 1968, emergieron en el campo artístico uruguayo obras de artistas mujeres que activaron peculiares estrategias de articulación entre el arte y lo político. A través de distintas creaciones vinculadas a las artes de acción, las artes visuales, la danza y el teatro, estas relaciones fueron exploradas desde el propio cuerpo e incluyeron tanto prácticas de militancia artística como expresiones micropolíticas producidas desde lo personal, en una línea por entonces emergente (Pérez Buchelli, 2019a).

Como ha señalado Andrea Giunta (2018), entre los años sesenta y ochenta en América Latina se produjo un giro iconográfico radical respecto de las tradiciones artísticas establecidas, protagonizado por obras de mujeres artistas que elaboraron representaciones renovadas sobre el cuerpo, las cuales aportaron herramientas que contribuyeron desde entonces a un proceso emancipador de las corporalidades.

Como sostuvo María Laura Rosa (2014), los movimientos de mujeres de varios países latinoamericanos de los años setenta y ochenta tuvieron impacto en obras y artistas de Argentina, Brasil, Chile, Colombia, México y Uruguay; cuyas prácticas artísticas emergieron en diálogo con las reivindicaciones de los movimientos feministas de la época. En particular, estas articularon una crítica del patriarcado desde el cuestionamiento de la domesticidad (Rosa, 2014). En este contexto, surgieron obras que pueden agruparse en torno de la noción heterogénea de «arte feminista», categoría que integra obras artísticas que cuestionan las desigualdades de género al tiempo que constituyen «un arte político que tiene como objetivo movilizar para el cambio» (Rosa, 2014, p. 16).

En los años ochenta en Uruguay, junto con los movimientos de lucha por la recuperación democrática, la participación de colectivos de mujeres organizadas tuvo visibilidad en el panorama político. En el ámbito artístico, las obras de las artistas activas en los sesenta y setenta tomó nuevas direcciones. En esta década emergió una nueva generación de artistas que, junto con aquellas, retomaron y expandieron, en clave feminista, algunas de las líneas de acción exploradas antes, entre ellas: la apropiación del espacio público, la centralidad de la presencia y representación del propio cuerpo en las prácticas artísticas y, como novedades de esta época, modos de organización del trabajo artístico colectivo y comunitario con perspectiva de género (Pérez Buchelli, 2020).

Si bien el feminismo organizado de izquierda consolidó un importante momento de articulación en Uruguay en la década del ochenta, desde el terreno artístico hubo realizaciones previas desde los años sesenta que construyeron antecedentes activos y que a través de sus imágenes aportaron repertorios simbólicos a la consolidación feminista posterior (Pérez Buchelli, 2020).

En las siguientes páginas se presenta un análisis sobre prácticas artísticas realizadas por mujeres artistas uruguayas que trabajaron desde el propio cuerpo o abordaron la representación de las mujeres a través de perspectivas disidentes, tanto respecto de los mandatos de domesticidad y feminidad dominantes, y como sujetas protagonistas en la construcción

y activación de memorias. En estos sentidos, se aborda junto a una consideración sobre las trayectorias de las artistas, la serie de grabados de Leonilda González *Novias revolucionarias* realizada entre 1968 y 1973, así como la instalación y performance desarrollada por Nelbia Romero en torno al proyecto *Sal-si-puedes* entre 1983 y 1985.²

Las *Novias revolucionarias* de Leonilda González

Entre junio y octubre de 1968, en un contexto de crisis social y económica y de una creciente represión de las movilizaciones estudiantiles, se publicaron en Montevideo dos peculiares xilografías: «Novia muy enojada» y «Novias muy enojadas», de la artista visual uruguaya Leonilda González (1923-2017), que fueron difundidas por el Club de Grabado de Montevideo (CGM) a sus asociados a través de los envíos mensuales (números 172 y 176, respectivamente), con un tiraje de 2500 ejemplares.³ Estos consistían en una práctica regular por parte de la institución desde su primera etapa de funcionamiento, que cada mes beneficiaba a sus socios con un grabado característico, seleccionado para la ocasión dentro de la producción de quienes integran su equipo.

Como desarrollaremos a continuación, la serie de las *Novias* creada por González, introdujo en el panorama visual del 68 uruguayo un repertorio de imágenes disruptivas, a través de una articulación de contenidos simbólicos en varias facetas en simultáneo. En el marco de un lenguaje popular, directo e «impersonal» como era tradicionalmente la práctica del grabado en la época (Torrens, 1964), y junto a un contexto artístico que exploraba distintas alternativas para aunar prácticas artísticas y lo político (Pérez Buchelli, 2019), esta serie tuvo la particularidad de colocar de manera emergente representaciones visuales de mujeres que desafiaban los modelos de domesticidad hegemónicos (Giunta, 2017).

Nacida en Minuano —localidad del departamento de Colonia— en 1923, González se radicó en Montevideo a comienzos de la década del cuarenta, donde inició sus estudios en enfermería, área de cuidados a la que accedió desde temprana edad, que le permitió mantener de manera independiente un sustento económico y solventar luego sus estudios artísticos. Ingresó a la Escuela Nacional de Bellas Artes (ENBA) donde completó su formación, inicialmente como pintora. Desde su época de estudiante de artes tuvo una participación activa en la Asociación de Estudiantes de la ENBA. También fue militante del Partido Comunista de Uruguay (PCU) y dirigente de la Unión de Artistas Plásticos Contemporáneos del Uruguay (González, 1994).

2 El presente artículo se inscribe en el campo de estudios sobre arte y feminismo en el ámbito latinoamericano entre los sesenta y los ochenta. Desde la historiografía artística, recientes indagaciones han avanzado sobre un análisis de estas relaciones. Entre ellas se destaca el trabajo sobre arte feminista argentino en la recuperación democrática publicado por María Laura Rosa (2014), la investigación académica y curatorial sobre mujeres radicales en América Latina entre 1960 y 1980 desarrollada por Cecilia Fajardo-Hill y Andrea Giunta (2017), el libro sobre feminismo y arte latinoamericano de Andrea Giunta (2018), el estudio sobre arte feminista descolonial de Karina Andrea Bidaseca (2018) y la publicación colectiva del Seminario Internacional de la Bienal del Mercosur coordinada por Andrea Giunta (2020).

3 Estas obras pueden verse en *Anáforas* (<https://anaforas.fc.edu.uy/jspui/handle/123456789/50124> y <http://anaforas.fc.edu.uy/jspui/handle/123456789/50128>).

Durante 1949, González residió en París para continuar sus estudios, donde accedió a cursos en los talleres de los artistas de vanguardia Fernand Léger y André Lothe. Según narra la artista en una de sus autobiografías, este viaje de estudios fue gestionado por ella misma: en tanto egresada de la ENBA solicitó apoyo del Ministerio de Instrucción Pública que la avaló en Misión de Estudios, beneficio que le permitió acceder a un año de licencia con goce de sueldo en el Ministerio de Salud Pública, donde se desempeñaba laboralmente y, de esta manera, disponer del tiempo para profundizar en sus estudios artísticos y costearse el viaje (González, 1994, pp. 68-70). Esta instancia fue significativa en su trayectoria dado que pudo dar rienda suelta a un «grito inflamado de libertad», consolidado a través de la experiencia, radical y significativa, de viajar sola por el mundo, pese a los riesgos y dificultades que tal aventura podía acarrear para una mujer independiente (González, 1994, pp. 70 y 76).

En 1953, junto a Susana Turiansky, Aída Rodríguez, Nicolás Loureiro y Beatriz Tosar, González fundó el CGM, a partir de la colaboración de artistas del Clube de Gravura de Porto Alegre. A su vez, esta novel institución articuló con las realizaciones en el terreno de la cultura independiente que venía consolidado el campo teatral en Uruguay, en particular el teatro El Galpón, con el cual estaban vinculados a través de colaboraciones en la realización de escenografías, vestuarios y diseño de programas.

Pese a haberse formado como pintora, en los años cincuenta, y a raíz de la fundación del CGM, la artista comenzó a trabajar con la técnica del grabado. En sus primeros años de actividad con este lenguaje, sus producciones estuvieron orientadas a temas vinculados al campo, a sus habitantes y al mundo del trabajo rural, así como a algunos espacios urbanos o suburbanos. Obras de este período como «Arreando bueyes» o «Pastoreo» establecieron diálogos estrechos con las poéticas compartidas por buena parte de la tradición del grabado en el Uruguay consolidada desde los años cuarenta, entre cuyos más destacados exponentes se ubicaban Luis Mazzey, Carlos Casiano González, Adolfo Pastor, Susana Turiansky y Carmen Garayalde.

Los años sesenta y comienzos de los setenta pautaron el momento de mayor vigor de la experiencia del CGM, en el cual González fue una figura central. En estos años, las actividades de la institución alcanzaron a públicos más amplios a partir de su participación en la Feria del Libro y del Grabado organizada por Nancy Bacelo desde 1961, que les permitió una mayor visibilidad de sus producciones y aumentar la cantidad de socios. A mediados de los sesenta, el CGM era una institución independiente consolidada, con un amplio número de socios y una llegada al público periódica a través de sus envíos mensuales de grabados que lograban difundir obras de arte entre sus asociados, calculados en unos cuatro mil. También, a través de sus boletines y almanaques, articulaba otras instancias de difusión del grabado, así como comunicar posicionamientos sobre el acontecer cultural y político del momento.

La experiencia del CGM (no exenta de controversias con respecto a las lógicas de funcionamiento que atravesaron su trayectoria institucional —que culminó hacia comienzos de los años noventa—), constituyó uno de los más destacados espacios de producción artística gestionado desde el ámbito de la cultura independiente. Además de González y de las co-

fundadoras del CGM, allí se destacaron otras mujeres artistas como Gladys Afamado, Hilda Ferreira, Lila González, Gloria Carrerou, Tina Borche, Adela Caballero, Nelbia Romero, Ana Tiscornia, Claudia Anselmi, Mónica Packer y Beatriz Battione.

González integró la directiva de la institución desempeñándose como secretaria general desde su fundación y hasta su alejamiento en 1976, año en el que partió al exilio, para radicarse primero en Perú y luego en México, donde continuó desarrollando su actividad como grabadora y docente. En esta etapa realizó además varias exposiciones, entre las que se destaca una retrospectiva de su obra realizada en el Museo de Arte Carrillo Gil en México en 1983 (González, 2011).

En su trayectoria personal, los años sesenta, además de momentos de grandes y aceleradas transformaciones en el Uruguay y el mundo, constituyeron una etapa de importantes cambios para González. El año 1966 fue un momento convulsionado para la artista tanto en lo personal, en las relaciones entre los integrantes del CGM, así como en lo relativo a sus búsquedas creativas (González, 1994, pp. 95-120). Hacia 1967 resulta notoria una nueva dirección en sus experimentaciones artísticas.

En este momento, la artista realizó algunas de sus obras más distintivas, entre las que se destaca el «Retrato de la artista». En esta obra, a partir de un retrato fotográfico familiar de su infancia, produjo un grabado xilográfico en color que lo resignifica, al colocar en primer plano su propia subjetividad y su autorrepresentación. Esta pieza integró la selección del II Salón del Club de Grabado de Montevideo (Club de Grabado de Montevideo, 1967) y del XV Salón Municipal de Artes Plásticas,⁴ ambos realizados en 1967. En este último, la obra recibió el Premio adquisición, a través del cual pasó a integrar la colección del Museo Juan Manuel Blanes (Mañé Garzón, 1967, p. 24). Asimismo, en 1968 este grabado obtuvo un reconocimiento internacional: el Premio Posada a la mejor xilografía en la Exposición de La Habana (Benedetti, 1968, p. 25). Paralelamente, en esta etapa la artista inició la investigación sobre las «Novias» desde 1968, desarrollada hasta comienzos de los setenta; línea creativa que también integró la serie de xilografías denominada *Novias revolucionarias*.

Este conjunto de imágenes introdujo en el campo cultural y artístico de la época a estas características novias como personajes, las cuales fueron representadas de manera grupal expresando enojo, ira y corporizando protestas. Estas agrupaciones de mujeres a punto de casarse simbolizaban una contestación sobre su propia condición, cuestionando de este modo a la institución misma del matrimonio como modelo de domesticidad establecido, el cual se había consolidado en la generación anterior y continuaba vigente en la época (Cosse, 2010), así como al orden familiar heteropatriarcal.

La serie integró en su totalidad un *corpus* de unas quince piezas aproximadamente. Además de las ediciones que participaron de los envíos del CGM, otras versiones de estas obras (en un formato de mayores dimensiones y otras calidades en los soportes -en ocasiones la artista utilizó papel de arroz-), fueron difundidas en su contexto en exposiciones en el

4 «Quedó inaugurado ayer el xv Salón Municipal». (1967). *El Plata*, Montevideo, 16 de mayo de 1967, p. 3.

ámbito local y en otros espacios del circuito cultural latinoamericano.⁵ En Montevideo, las *Novias revolucionarias* (I-VI) fueron expuestas en el III Salón del Club de Grabado, realizado en octubre de 1968 en Amigos del Arte, donde obtuvo el Premio El Galpón por su obra «Novias revolucionarias III» (Haber, Loustaunau y Rocca, 2006).

Asimismo, González realizó una exposición individual de sus grabados de este período en la Galería Latinoamericana de Casa de las Américas en La Habana en 1971, en el que estas imágenes tuvieron un lugar de destaque. A su vez, en 1972 la artista donó una obra de esta serie para la conformación del envío de obras uruguayas con destino a la colección del Museo de la Solidaridad de Chile.⁶ En mayo de 1973, la artista realizó una exposición individual en donde exhibió toda la serie de xilografías en la Galería Losada en Montevideo (Torres, 1973, p. 24).

Como se mencionó antes, la difusión de las *Novias* de González, se colocó temporal y simbólicamente en el epicentro del panorama de la resistencia social y cultural frente al avance represivo del gobierno de Jorge Pacheco Areco. En simultáneo a las protestas estudiantiles de proyección global de 1968, se produjo en Montevideo la irrupción del movimiento estudiantil organizado en el espacio público ciudadano, en medio de una profunda crisis económica y social (Markarian, 2012). En ese contexto, desde el gobierno se utilizó el recurso de las medidas prontas de seguridad, las cuales consisten en una forma limitada de estado de sitio prevista en la Constitución uruguaya. No obstante, como ha señalado Álvaro Rico (1989) el uso de estas medidas marcó el inicio del viraje liberal-conservador, a través del ejercicio de prácticas autoritarias y represivas desde el Estado por parte de la conducción de gobierno, a partir de una justificación ideológica proclive al autoritarismo que constituyó la antesala del golpe de Estado de 1973.

En agosto de 1968, en el contexto de las movilizaciones sociales, desde el terreno cultural el CGM se pronunció públicamente en un editorial del boletín institucional en contra del uso que el gobierno estaba realizando de las medidas prontas de seguridad y del avance de la represión. Este pronunciamiento se dio en el marco de una medida más amplia del sector de las artes plásticas, dentro del cual una parte significativa de los artistas decidió expresar su repudio a la situación del país y no participar en instancias de gestión cultural pública como acción de protesta, en particular en los salones nacionales. De este modo, se organizó un «boicot» contra estos en 1968 y 1969, dado que los artistas que articulaban su producción creativa con lo político entendieron que no debían presentar sus obras en estos certámenes y, en el caso de ya haberlas presentado, procederían a retirar las obras y no aceptar los premios.

5 En la actualidad, una parte de la serie se conserva en Uruguay en el Museo Nacional de Artes Visuales. Véase, por ejemplo: Museo Nacional de Artes Visuales. *Novias revolucionarias I*. Ministerio de Educación y Cultura. Disponible en: <http://acervo.mnav.gub.uy/amp.php?o=3614>; Museo Nacional de Artes Visuales. *Novias revolucionarias V*. Ministerio de Educación y Cultura. Disponible en: <http://acervo.mnav.gub.uy/amp.php?o=3618>; Museo Nacional de Artes Visuales. *Novia revolucionaria XI*. Ministerio de Educación y Cultura. Disponible en: <http://acervo.mnav.gub.uy/amp.php?o=3621>.

6 Museo de la Solidaridad Salvador Allende. *Novias revolucionarias XII*. Fundación Arte y Solidaridad. Disponible en: <https://www.mssa.cl/obras/novias-revolucionarias-xii/>

Dentro de este panorama, el CGM organizó un mensaje de solidaridad y apoyo a los movimientos sociales dentro de los cuales se inscribían y un repudio al uso arbitrario del gobierno de las medidas prontas de seguridad:

El Club de Grabado de Montevideo

... manifiesta su total solidaridad con los obreros, estudiantes, empleados, intelectuales que se niegan a someterse al acelerado proceso de represión y amenazas que señala el régimen, y exhorta a los artistas plásticos a mantenerse firmes en la defensa de las libertades de pensamiento y expresión, sin las cuales no es posible la auténtica creación artística (Club de Grabado de Montevideo, 1968).

Junto a estos pronunciamientos, se ubicó la medida expresada por el artista Antonio Frasconi de retirar sus obras presentadas al xxxiii Salón Nacional de Artes Plásticas y declinar públicamente una invitación realizada por el entonces presidente de la Comisión Nacional de Bellas Artes, Julio María Sanguinetti, a realizar una exposición individual retrospectiva sobre su obra. Asimismo, sobre el sentido de creciente politización del momento, el artista planteó, elocuentemente, que «como plástico creo que nuestra obra es nuestra contribución a la lucha» (Frasconi, 1969, p. 24).

En una entrevista realizada a Gladys Afamado y Leonilda González por Olga Larnaudie en junio de 1968 publicada en *El Popular* (Larnaudie, 1968, p. 8), en relación con las distinciones que ambas habían obtenido en la Exposición de La Habana en ese año, la periodista y crítica de arte invitaba a González a reflexionar sobre sus obras, las cuales, según aquella, comprendían un conjunto limitado de temas, que podían ser apreciadas como etapas de una misma historia gráfica.

En esta conversación subyacía entre líneas la cuestión de las relaciones del arte con lo político, que fueron un tópico fundamental que pautó los diversos posicionamientos de los artistas e intelectuales latinoamericanos de la época. Sin embargo, este asunto no fue preguntado directamente, sino que surgió en el devenir de la conversación. Sobre su propio itinerario creativo, González planteaba entonces lo siguiente:

Yo soy una persona que tiene las vivencias más simples, me gusta la naturaleza, me gusta el niño, me gusta el caballo, el animal. Esos son generalmente mis temas. Porque me gusta la vida en esa cosa más simple, más directa. El tema comprometido lo siento como militante en otros aspectos, pero en lo plástico no, porque me gusta expresarme de la manera más simple, sencilla. Es decir dejando una puerta abierta a la alegría. Hay algo de eso, quizás. Dar algo optimista, mostrar que la vida no se termina por todo el drama que nos rodea. Lo que trato de hacer es encontrar una veta plástica para expresarme, y transformarla en tema (Larnaudie, 1968, p. 8).

A raíz de esta respuesta amplia y tal vez un tanto esquiva sobre el posicionamiento creativo y teórico de la artista, la periodista desestimaba una ubicación específica de la grabadora dentro del espectro del arte comprometido y dentro de las corrientes de vanguardia, ante lo que González sostuvo:

Creo que es un problema de sensibilidad personal. Es decir yo no subestimo ni me preocupo por lo que está sucediendo en el campo de la plástica internacional.

Y muchas veces son esas las cosas que más me interesan. Pero personalmente yo no puedo salir de esto, no quiero salir de esto. Lo que no implica desinteresarme del problema actual. Me interesa lo que se está haciendo. No sé si es algo definitivo. O simplemente una búsqueda, que algún día va a despertar en una cosa concreta, y definitiva, va a cuajar en algo más sólido (Larnaudie, 1968, p. 8).

Tal como se observa en su relato, las búsquedas creativas de González en esta época tomaron distancia, en principio, de una explícita enunciación *comprometida* o *militante* en sus prácticas artísticas, pese a ser una artista con militancia política de izquierda en el ámbito comunista. Sin embargo, en esta época, la obra «Retrato de la artista», así como las series de *Novias*, ponían en primer plano su propia subjetividad y la representación de cuerpos de mujeres. Estas obras propiciaron la enunciación de lo personal en el terreno simbólico de la lucha.

Dentro del ciclo de radicalización política y artística entre 1968 y los primeros años de la década del setenta, otras obras de González también integraron los envíos mensuales del CGM: «Muchacho y caballo» (1968), «Muchacha en el jardín» (1969), «Muchacho y caballo» (1970), «Animales» (1970), «Mujer con rulos en el balcón» (1971), «Pareja en el balcón» (1972), «Tierra purpúrea» (1973), «Retrato de la artista» (1974) y «Caballos II» (1976).

Al observar el conjunto de su producción del período, es notorio que las «Novias revolucionarias» constituyen una serie emblemática por varios aspectos. Por un lado, fue una de las líneas creativas más significativas para la propia artista a lo largo de su trayectoria (González, 2011, p. 78). Además, como veremos a continuación, tuvieron un reconocimiento público desde sus primeras apariciones que consta en la crítica de la época y, en distintas temporalidades, se destacan por la potencia disruptiva de sus imágenes.

En su contexto, las *Novias* fueron conocidas y valoradas por su factura técnica y lo sugestivo de sus motivos. Desde algunas perspectivas, a fines de los sesenta y comienzos de los setenta, fueron interpretadas como «documentos políticos», como imágenes «militantes» y como íconos sobre la «desmitificación» del matrimonio, según la lectura del crítico del semanario *Marcha* Washington Torres.⁷ Para el periodista, estas obras representaban distintas facetas sobre el acontecer de las mujeres y registraban un momento de cambio en sus expresiones y comportamientos:

Estas mujeres-símbolos, estos testigos angustiantes y acusadores, estas imágenes de dolor contenido, fuerte, serenas en su llamado de atención, en su denuncia, en su grito; estas caras con bronca, simples, puras, proletarias diría, de una rabia disciplinada, casi militante, son el reflejo de una vida muy cercana. Son novias sí, y la demitificación [sic] de un ritual por supuesto, pero esencialmente son nuestras mujeres, nuestras compañeras, nuestras madres, nuestras hermanas, nuestras hijas. Esas mujeres que este Uruguay desangrado y duro, nos ha enseñado a ver. Y son también las imágenes de un cambio. No solo de un cambio de actitud política, sino también de una actitud de vida (Torres, 1973, p. 24).

7 Se trata del artista y crítico de arte Alfredo Torres (Montevideo, 1941-2018), quien por entonces ejercía el periodismo cultural en el semanario *Marcha* y firmaba sus notas usando su primer nombre.

La serie de las *Novias revolucionarias* se colocó de manera específica dentro del campo cultural de la época, en un contexto en el que se experimentaba con los formatos y lenguajes artísticos, y en paralelo se discutía ampliamente acerca de los debates de politización del campo intelectual de proyección latinoamericana, en particular a partir de la influencia continental de la Revolución cubana, y su momento de radicalización política y cultural.

En esa coyuntura, la obra de González enunció, sin dejar de participar en los debates antes mencionados, imágenes que construyeron subjetividades disidentes, proponiendo representaciones y modos de vida alternativos frente a los modelos de domesticidad hegemónicos (Giunta, 2017). De este modo, a través de estas prácticas artísticas desarrolló una faceta particular en la articulación entre arte y política, relacionada con la reivindicación desde lo personal y la representación de subjetividades.

«Sal-si-puedes» de Nelbia Romero

El ciclo de experimentación artística y radicalización política que tuvo lugar dentro del campo artístico uruguayo durante la segunda mitad de los sesenta y comienzos de los setenta (Pérez Buchelli, 2019a), tuvo un profundo repliegue debido a la ruptura institucional instaurada por la dictadura (1973-1985).

El panorama represivo impidió el desarrollo de prácticas artísticas experimentales, en particular en el primer tramo de la dictadura, desde 1973 con el golpe de Estado, y más específicamente en torno a 1975 cuando se definieron las políticas culturales del régimen, orientadas en líneas generales a una conservación de las tradiciones en lo cultural (Marchesi, 2013), así como a un gusto por lo figurativo y un rechazo de las búsquedas vanguardistas en las artes.

No obstante, hacia 1978 se observaron de manera relativa algunas manifestaciones de resistencia en el campo cultural, a través de espacios para la expresión que pudieron abrirse. Frente a la represión, el terror y la censura, el campo artístico logró sostener ciertos ámbitos de producción de manera solapada, en particular desde el terreno de la cultura independiente. En esta etapa, algunas instituciones culturales privadas y colectivos artísticos lograron mantener actividades. Entre ellas, institutos culturales de idiomas extranjeros como el Instituto Cultural Anglo Uruguayo, la Alianza Francesa, el Instituto Goethe y el Instituto Italiano de Cultura, así como la Cinemateca uruguaya, el CGM, la Galería del Notariado, entre otros.

A comienzos de la década del ochenta (luego del resultado electoral del plebiscito llevado a cabo en noviembre de 1980, en el que la consulta popular electoral expresó de manera mayoritaria un rechazo a la dictadura), se dieron, progresivamente, instancias renovadas de expresión. El comienzo de esta década transicional dio lugar en forma paulatina a una recuperación de espacios de expresión y creación artística en sus distintos sectores.

Paralelamente, en este contexto de reorganización política y micropolítica emergió una nueva etapa del feminismo, la cual buscó contribuir al debate sobre la consolidación de la

recuperación democrática articulando lo personal con lo político. Como ha señalado Ana Laura de Giorgi (2020), durante la segunda mitad de los ochenta, tuvo lugar en Uruguay la consolidación de un momento específico del feminismo de izquierda, caracterizado como *socialista o revolucionario*, que apenas recuperaba el legado del feminismo del novecientos considerado liberal.

En el contexto de los debates sobre la nueva democracia política institucional, este movimiento feminista de izquierda reivindicó el retorno a la democracia en el país, así como en el ámbito doméstico y en las relaciones de pareja. De esta manera se articuló la lucha por la democratización en el Estado junto a dimensiones de subjetividades micro políticas específicas desde la concientización de las mujeres feministas como sujetas políticas generizadas (De Giorgi, 2020).

Este movimiento feminista impulsó la creación de organizaciones como Cotidiano Mujer y el Grupo de Estudios sobre la Condición de la Mujer (Grecmu), y sus medios de prensa independientes, desde los cuales formularon sus intervenciones reivindicativas. Desde estos órganos, a través de diversas estrategias se introdujeron en la agenda pública cuestionamientos a la arbitraria divisoria de lo público y lo privado, a la domesticidad y al trabajo reproductivo, la denuncia de la violencia contra las mujeres, la demanda para tomar decisiones autónomas sobre el cuerpo y la reproducción. Este colectivo buscó insertar al feminismo en la causa de la izquierda, reivindicando simultáneamente su diferencia como mujeres (De Giorgi, 2020).

Los colectivos de mujeres tuvieron visibilidad en manifestaciones, caceroleadas, movimientos pro referéndum y también en el terreno de la creación artística, tanto desde la performance, la danza contemporánea, la poesía, las artes visuales y la fotografía. Varias artistas desarrollaron obras y ciclos que incluyeron perspectivas feministas. Entre estas estrategias de intervención en el campo cultural que articularon con proclamas feministas, se encuentran las incursiones de Mercedes Sayagués en la performance y el periodismo, las experimentaciones visuales y performativas de Nelbia Romero, las realizaciones del grupo de danza Babinka, y otras experiencias colectivas como *Campo Minado* en el terreno de la fotografía y *Viva la Pepa*, que combinó experimentaciones desde la poesía y las artes plásticas (Pérez Buchelli, 2020).

Dentro de este contexto, nos interesa detenernos en la consideración de la instalación y performance «Sal-si-puedes» de Nelbia Romero (1938-2015) realizada entre los años 1983 y 1985. En su elaboración, esta obra visual articuló un trabajo sobre la recuperación y activación de memorias en el contexto de la dictadura transicional y, a su vez, se inscribió dentro del panorama de realizaciones artísticas afines a las reivindicaciones feministas desde el terreno artístico (Giunta, 2018).

Nacida en Durazno en 1938, Romero inició su formación en su ciudad natal a fines de los años cincuenta, en el taller de artes plásticas junto al artista Claudio Silveira Silva. Durante los sesenta en Montevideo estudió en la ENBA y a fines de la década se incorporó al CGM. Dentro de esta institución, algunos de sus grabados comenzaron a circular en envíos

mensuales y almanaques desde inicios de los años setenta y durante los ochenta. Desde esta etapa, la artista comenzó a integrar exposiciones colectivas y luego a exponer su obra individualmente en el ámbito local e internacional (Larnaudie, 2005).

En sus itinerarios creativos, Romero exploró en el terreno del dibujo, el grabado, la instalación, la fotografía y la performance. Varias de sus obras integraron colaboraciones multidisciplinarias, que en ocasiones incluyeron piezas audiovisuales. Vista en conjunto, su producción artística impacta por la diversidad de los formatos y lenguajes, así como por su contundencia y conceptualización. A lo largo de su trayectoria, sus obras consideraron preocupaciones por el acontecer histórico, político y social, así como el lugar de las mujeres en el panorama nacional, en paralelo a su participación en la militancia comunista (Badaró, 2019) y posteriormente su inscripción dentro del movimiento feminista.

A partir de los años ochenta y durante su actividad en los noventa, Romero consolidó sus búsquedas expresivas, definiendo temas, facetas, lenguajes y líneas de investigación de gran vigor creativo, que dialogaron de manera pertinente con inquietudes relevantes en sus contextos, a través de exploraciones de temas identitarios uruguayos, recuperaciones de los legados indígenas en la cultura del Uruguay (Pérez Buchelli, 2019b), apropiaciones del espacio público en sus prácticas artísticas y una centralidad en la indagación sobre el uso de su cuerpo como ámbito de significación y politicidad.

Tanto las experiencias traumáticas de la dictadura, las vivencias del autoritarismo y del insilio, pero también su acercamiento al movimiento feminista, la llevaron a explorar su propia subjetividad, situando su corporalidad dentro del universo de significantes de sus obras, articulando todos estos elementos en sus poéticas visuales. Desde de los ochenta, la artista elaboró sus obras colocando su propia experiencia y reflexividad como parte constitutiva de sus trabajos, en los que su propio periplo se insertó como parte de lo histórico, político y social (Badaró, 2019).

En sus serigrafías realizadas desde comienzos de la década del ochenta, la artista trabajó a partir de impresiones de su rostro intervenidas o expuestas parcialmente a través de la yuxtaposición con otras capas simbólicas, icónicas o textuales. Entre estas, se ubica la pieza «Objeto» (1981), que integró la muestra colectiva *Fossatti x II + Fossatti*, realizada en la Galería del Notariado en 1981 en homenaje a Carlos Fossatti (artista integrante del CGM), y la serigrafía correspondiente al envío mensual del CGM de febrero de 1983 (número 348).⁸ La serie completa de estos grabados y collages, denominada *Ocultamientos*, fue exhibida en la II Bial de La Habana en 1986. En este evento las obras fueron presentadas en formato de instalación, agrupadas con el título de *A propósito de aquellos oscuros años* (Larnaudie, 2005).

En estas obras, Romero elaboró una reflexión sobre las experiencias de supervivencia bajo la dictadura junto a una enunciación como mujer y sujeta política. Tanto en la mencionada serigrafía como en los collages que integran la mencionada serie, aparece el rostro de la artista intervenido con tinta en tonos negros y marrones, papeles o nailon que aportan capas de sentido y que separan la imagen de su individuación. En estas pueden verse fragmentos

8 Disponibles en *Anáforas*: <https://anaforas.fic.edu.uy/jspui/handle/123456789/50832>.

de su rostro, en particular sus ojos, a través de la superposición de planos que articulan el ocultamiento y la visibilidad. A su vez, algunas de estas obras incluyeron intervenciones numéricas integradas al cuerpo de la obra, que aluden a la situación de prisión política así como a la anulación de las identidades (Badaró, 2019).

También, en particular, desde este período el cuerpo de la artista fue una potente herramienta de intervención y creación que involucró en varias de sus obras más radicales y significativas, tanto a través de la presentación de registros fotográficos de prácticas de expresión corporal en sus instalaciones (como en «Sal-si-puedes» en 1983) hasta el trabajo sostenido y en profundidad en el terreno de la performance, que abordó a lo largo de la segunda mitad de los ochenta y durante la década de los noventa. La artista exploró en el terreno de la danza moderna y de la expresión corporal (áreas en las que se formó junto al grupo Babinka y en el taller de Norma Quijano, respectivamente), un espacio de indagación sobre la corporalidad, la presencia de los cuerpos en relación y un ámbito experimental sobre las subjetividades (Giunta, 2018).

Nelbia Romero presentó su obra «Sal-si-puedes» entre el 24 de octubre y el 13 de noviembre de 1983 en la Galería del Notariado. Constituida como instalación artística multidisciplinaria, la pieza incluyó textos, música, fotografía, expresión corporal, plástica y ambientación. Contó con la participación de los artistas Fernando Condon, Carlos Da Silveira, Carlos Etchegoyen, Ronaldo Lena, Helena Rodríguez y Claudia Sambarino, además de Romero, quien tuvo a su cargo la coordinación general del proyecto (Romero, 1983).

La obra constituyó una elaboración pionera desde el campo cultural de los tempranos años ochenta al abordar como tema el exterminio charrúa en Salsipuedes en 1831 por parte de las autoridades del recién constituido Estado uruguayo, desde el lenguaje de las artes visuales. Otras producciones culturales de la época también revisaron este acontecimiento, como la obra teatral *Salsipuedes. El exterminio de los charrúas* de Alberto Restuccia (1985) y la novela *¡Bernabé, Bernabé!* de Tomás de Mattos (1987); aspectos que señalan un fuerte interés desde el campo cultural por retomar y reelaborar este suceso en el contexto de la dictadura transicional y la transición democrática.

En paralelo a las disputas por la consecución de verdad y justicia sobre los crímenes de la dictadura, la recuperación democrática pautó socialmente una etapa de reflexión respecto del pasado y una reelaboración de sentidos. A partir de los años ochenta, tanto desde el periodismo, la producción ensayística, como desde la literatura, las artes visuales y el teatro, emergieron discursos y producciones culturales que contribuyeron a complejizar la percepción étnica de la sociedad. Durante este período, comenzó a cristalizar en la agenda pública una serie de discursos e imaginarios denominados *neoindigenistas*, que contrastaron y confrontaron directamente con los modelos antes hegemónicos, que construían discursos sobre una pretendida nación cultural étnicamente homogénea, impulsada bajo el proyecto modernizador batllista (Porzekanski, 2005).

Realizada en el último tramo de la dictadura, «Sal-si-puedes» de Romero denunció explícitamente la masacre charrúa y, junto a la recuperación de este acontecimiento de exterminio

nio y la situación de algunos de sus sobrevivientes, repuso una mirada sobre la composición social del país desde su heterogeneidad. En paralelo, la obra propició una activación de las memorias traumáticas en la tradición histórica y cultural del Uruguay (Giunta, 2018).

En el programa-catálogo de la exposición, la artista colocó, por un lado, su conceptualización del acontecimiento. A su vez, incluyó fragmentos de citas de documentos que recogen testimonios de quienes estuvieron involucrados en la realización del exterminio, tomados del libro *La guerra de los charrúas en la Banda Oriental* de Eduardo Acosta y Lara. En su propia elaboración, en el texto de la obra la artista sostuvo:

Desde hace más de un siglo Uruguay se precia de ser un país americano sin indios, y no casualmente: fueron exterminados. [...] Al primer presidente electo de la república, a sus secretarios y al parlamento, les corresponde el cuestionable rol histórico de planificar y ejecutar tal genocidio. En Salsipuedes, puntas del Queguay, se concretó la masacre del pueblo charrúa [...] Fue el 10 de abril de 1831. Los sobrevivientes, mayoritariamente niños, mujeres y viejos, fueron sorteados y dispersados entre familias de la capital o bien regalados a extranjeros de paso. [...] Salsipuedes no ha sido una circunstancia de excepción ni histórica ni geográficamente; en la accidentada vida de América se encuentran episodios tanto o más vergonzantes que el exterminio charrúa... La persecución despiadada a un grupo humano, su destrucción, le tergiversación de los hechos y de sus motivaciones, como asimismo la imposición sistematizada del olvido nos atañe de profunda manera: como seres humanos, como latinoamericanos y como orientales, como partícipes del quehacer cultural (Romero, 1983).

De esta manera, la obra construyó discursos en relación con los imaginarios «neoindigenistas» emergentes en el debate público y, al mismo tiempo, visibilizó la persecución, la desaparición de personas y la imposición del olvido. En el texto de la obra, la artista conectó la masacre charrúa con otros acontecimientos con características comparables que, muy posiblemente, se relacionara con una denuncia del terrorismo de Estado y de las desapariciones forzadas, dentro del contexto de la dictadura transicional.

De acuerdo a la documentación disponible de la obra (plano de la instalación, fotografías exhibidas que participaron de la obra, programa-catálogo y registros del montaje expositivo), la pieza se organizó a través de un recorrido con ambientación sonora en el que el público transitaba por los distintos montajes que la constituían. La instalación integraba una gran estructura textil que aludía a las tolderías charrúas, en torno de la cual se organizó gran parte del recorrido. A través del acceso, dentro de esta se ingresaba a la instalación y podía observarse una proyección de fotografías de performance, realizada por la propia Romero junto a las bailarinas Helena Rodríguez y Claudia Sambarino. Las fotografías de la performance organizaban la acción en cuatro partes: comienzo, rito, destrucción y muerte, en la que las artistas representaban corporalmente el ciclo de exterminio.⁹

9 Las fotografías de la performance fueron realizadas por Carlos Etchegoyen y las del registro de la obra son de Diana Mines. La documentación, conservada en el archivo particular de la familia de la artista, fue publicada en el catálogo de la exposición antológica sobre Nelbia Romero realizada en el Museo Juan Manuel Blanes en octubre de 2019. Véase: Museo Juan Manuel Blanes (2019).

En las acciones performativas de la obra exhibidas a través de las fotografías proyectadas, tomó centralidad el cuerpo de las artistas, que subraya la relevancia de la corporalidad en numerosas expresiones del arte latinoamericano por parte de artistas mujeres entre los años sesenta y ochenta (Giunta, 2018).

En otro sector de la instalación se encontraba la sección de las figuras, integrada por telas y fragmentos de maniqués. Al final del recorrido, se ubicaban cuatro grandes cajones de madera colocados en forma vertical, que podrían simbolizar los recintos en los que fueron trasladados a París Vaimaca Perú, Senaqué, Tacuabé y Guyunusa en 1833 para ser exhibidos en esa ciudad. En este sentido, la obra también puede leerse como una conmemoración de este acontecimiento, a 150 años de su trágica concreción.

Los cajones de madera fueron la pauta visual de la instalación, al ser la única imagen de la pieza incluida en el programa-catálogo. El título de la obra aludía directamente a la masacre por el nombre del lugar de su realización y acentuaba la situación de extrema violencia y el desafío de lograr escapar o su imposibilidad. A través de la documentación gráfica de la obra y en sus textos, puede identificarse una dualidad con respecto a la tensión entre exterminio y supervivencia o resistencia del legado charrúa, que la pieza quería explorar (Giunta, 2018).

Posteriormente, la obra fue revisitada y reelaborada a través de otras intervenciones. Estas incluyeron, por un lado, la presentación de una performance en el espacio público de Montevideo en 1985 con el mismo nombre, así como la publicación de los textos que integraron la investigación artística del trabajo en la publicación feminista *Cotidiano Mujer*.

En diciembre de 1985, Romero presentó «Sal-si-puedes» en una versión performativa, realizada en la explanada de la Intendencia de Montevideo junto a un equipo integrado en su totalidad por mujeres artistas. En esta nueva instancia, Romero tomó el espacio público de la ciudad y puso el cuerpo en escena junto a la bailarina y coreógrafa Cristina Martínez. Esta performance contó con la ambientación de Romero, el asesoramiento en danza de Martínez y la creación musical a cargo de la compositora e intérprete Renée Pietrafesa (Pérez Buchelli, 2019b).

En esta versión, la artista adoptó nuevamente un trabajo multidisciplinario, pero modificando el formato, al apostar a la presentación del material corporal performativo en vivo, a la interrelación entre artes visuales, música y danza, así como a la búsqueda de interacciones directas con los espectadores. La performance fue presentada en el marco del Primer Foro de la Innovación y la Creatividad, junto a otras propuestas de artes de acción y performance a cargo de varios artistas visuales (Pérez Buchelli, 2019b), según crónica periodística del artista y *performer* Clemente Padín (1985, p. 12).

En la breve crónica sobre la actualización de la obra en su versión performativa, Padín comentó la recepción que la instalación de 1983 había suscitado para el público, que asociaba a la experiencia traumática de la dictadura, y los sentidos con los que era apreciada la nueva versión:

Cuando se conoció el trabajo original en la Galería del Notariado allá por octubre de 1983, la obra cobraba una significación plena y a la vez ponderada de acuerdo a la coyuntura que vivía el pueblo uruguayo en aquellos nefastos días [...] Hoy día cobran preeminencia otros significados impuestos por la excelencia de la representación [...] unidos en un todo orgánico, felizmente resuelto y el propósito declarado de afirmar nuestra identidad cultural en el marco del contexto latinoamericano (Padín, 1985, p. 12).

Esta nueva versión de «Sal-si-puedes», mostrada en el espacio público de Montevideo, pauteó el momento de una nueva instancia de investigación sobre el material de la obra, llevado a cabo únicamente por artistas mujeres, en la que Romero participó en forma directa en la acción. En esta ocasión se volvía a retomar el tema y el discurso de la obra, pero asociando los sentidos de su recepción hacia una lectura de la obra en términos de afirmación de la identidad cultural.

Por otro lado, en 1992 en el marco de las conmemoraciones sobre el quinto centenario de la conquista de América y sus disputas de sentido, Romero publicó el texto artístico y curatorial de su autoría que acompañó la versión de «Sal-si-puedes» en la instalación presentada en 1983 en el boletín *Cotidiano Mujer* (Romero, 1992, pp. 4-6 citado en Pérez Buchelli, 2019b).

El texto coincide con la formulación enunciada en la obra de 1983, en el que se articulaban sentidos sobre los legados de la cuestión charrúa, junto con una lectura de la masacre de 1831 que reverberaba en directa relación con los crímenes del terrorismo de Estado de la dictadura. A su vez, en esta nueva difusión del relato artístico de Romero, en el contexto de comienzos de los noventa y en el seno de la publicación en la que en esta ocasión se insertaba, se sumaron otras capas de sentido que articulaban, además, con el tema de la revisión de la identidad cultural (como había sido leída en la versión de la obra de 1985) y con las reivindicaciones del movimiento feminista de la época, que da cuenta de la participación de la artista dentro de este (Pérez Buchelli, 2019b).

El itinerario procesual de «Sal-si-puedes» ofrece indicios de interés sobre las transformaciones del proceso creativo de la obra a lo largo de los ochenta y a comienzos de los noventa, la versatilidad del material artístico y las reelaboraciones de sus enunciaciones y recepciones en diálogo con sus contextos.

Consideraciones finales

A través de una mirada sobre ciertas prácticas artísticas realizadas por artistas uruguayas desde fines de los años sesenta, es posible observar que paralelamente a diversas estrategias e intervenciones en relación con el contexto de radicalización del campo intelectual y artístico de la época, emergieron algunas facetas que desde repertorios simbólicos exploraron estrategias feministas en un sentido disruptivo, que progresivamente tendían a poner en interacción las subjetividades con el cambio revolucionario, lo personal con lo político.

Tanto la serie de las *Novias revolucionarias* de Leonilda González de fines de los sesenta como las obras de Nelbia Romero a partir de los años ochenta, entre ellas «Sal-si-puedes», tuvieron como eje central la expresión desde una vivencia del cuerpo como agente de política. Ambas obras, cada una por su parte, lograron articular estos aspectos y enraizarlos, a su vez, con otros temas centrales en sus contextos, respectivamente.

En el caso de González, esto se articuló con el cuestionamiento a los modelos de domesticidad y la colocación de estas reivindicaciones en el terreno simbólico del repertorio cultural de 1968. Mientras que en las prácticas de Romero esto se relacionó con una revisión del exterminio charrúa y su ausencia-presencia en la cultura uruguaya como correlato de los crímenes del terrorismo de Estado durante la dictadura, las reflexiones sobre la identidad uruguaya y las reivindicaciones del movimiento feminista, sentidos que se fueron actualizando en los distintos contextos que atravesó el proceso de la obra.

Referencias

- BADARÓ, E. (2019). Una mujer sus gritos y silencios. En: Museo Juan Manuel Blanes, *Nelbia Romero: una mujer, sus gritos y silencios*. Montevideo: Museo Juan Manuel Blanes.
- * BENEDETTI, M. (1968, junio 7). El grabado uruguayo en la Exposición de La Habana. *Marcha*, Montevideo, año XXIX, n.º 1405.
- BIDASECA, K. A. (2019). *La revolución será feminista o no será. La piel del arte feminista descolonial*. Buenos Aires: Prometeo.
- * CLUB DE GRABADO DE MONTEVIDEO (1967). *Segundo Salón*. Montevideo: Subte Municipal.
- * CLUB DE GRABADO DE MONTEVIDEO (1968). *Boletín n.º 20*, Montevideo, agosto de 1968.
- COSSE, I. (2010). *Pareja, sexualidad y familia en los años sesenta. Una revolución discreta en Buenos Aires*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- DE GIORGI, A. L. (2020). *Historia de un amor no correspondido. Feminismo e izquierda en los 80*. Montevideo: Sujetos editores.
- FAJARDO-HILL, C., y GIUNTA, A. (2017). *Radical Women. Latin American Art, 1960-1985*. Munich-Londres-Nueva York: Hammer Museum-University of California-Los Angeles-DelMonico Books Prestel.
- * FRASCONI, A. (1969, setiembre 26). De Antonio Frasconi. *Marcha*, Montevideo, año XXX, n.º 1464.
- GIUNTA, A. (2017). The Iconographic Turn: The Denormalization of Bodies and Sensibilities in the Work of Latin American Women Artists. En: C. FAJARDO-HILL y A. GIUNTA, *Radical Women. Latin American Art, 1960-1985*. Munich-Londres-Nueva York: Hammer Museum-University of California-Los Angeles and DelMonico Books Prestel.
- GIUNTA, A. (2018). Archivos, performance y resistencia. Nelbia Romero y el arte de Uruguay bajo dictadura. En: *Feminismo y arte latinoamericano. Historias de artistas que emanciparon el cuerpo*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- GIUNTA, A. (Org.). (2020). *Seminario Internacional 12 Bienal del Mercosur: Contra el canon Arte, feminismo(s) y activismos siglos XVIII a XXI*. Porto Alegre: Fundación Bienal do Mercosul.
- * GONZÁLEZ, L. (1968a). «Novia muy enojada». Recuperado de <https://anaforas.fic.edu.uy/jspui/handle/123456789/50124>.
- * GONZÁLEZ, L. (1968b). «Novias muy enojadas». Recuperado de <http://anaforas.fic.edu.uy/jspui/handle/123456789/50128>.
- * GONZÁLEZ, L. (1994). *Esta soy yo*, Montevideo, s/e.
- * GONZÁLEZ, L. (2011). *La carpeta negra*, Montevideo, s/e.

- HABER, A., LOUSTAUNAU, F., y ROCCA, T. (Eds.) (2006). *Leonilda González. Premio Figari*. Montevideo: Banco Central del Uruguay.
- * LARNAUDIE, O. (1968, junio 14). El grabado uruguayo triunfa en La Habana. Entrevista a Gladys Afamado y Leonilda González. *El Popular*, Montevideo, p. 8.
- LARNAUDIE, O. (2005). *Nelbia Romero. Premio Figari*. Montevideo: Banco Central del Uruguay.
- * MAÑÉ GARZÓN, P. (1967, mayo 19). «Salón municipal: innovaciones y constancias», *Marcha*, Montevideo, año XXVIII, n.º 1353, p. 24.
- MARCHESI, A. (2013). Una parte del pueblo uruguayo feliz, contento, alegre. Los caminos culturales del consenso autoritario durante la dictadura. En: C. DEMASI, A. MARCHESI, V. MARKARIAN, Á. RICO y J. YAFFÉ, *La dictadura cívico-militar. Uruguay 1973-1985*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental.
- MARKARIAN, V. (2012). *El 68 uruguayo. El movimiento estudiantil entre molotovs y música beat*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes.
- * Museo de la Solidaridad Salvador Allende. *Novias revolucionarias XII*. Fundación Arte y Solidaridad. Recuperado de <https://www.mssa.cl/obras/novias-revolucionarias-xii/>.
- * MUSEO JUAN MANUEL BLANES (2019). *Nelbia Romero: una mujer, sus gritos y silencios*. Montevideo.
- * MUSEO NACIONAL DE ARTES VISUALES (s. f.). *Novias revolucionarias I*. Ministerio de Educación y Cultura. Recuperado de <http://acervo.mnav.gub.uy/amp.php?o=3614>.
- * MUSEO NACIONAL DE ARTES VISUALES (s. f.). *Novias revolucionarias V*. Ministerio de Educación y Cultura. Recuperado de <http://acervo.mnav.gub.uy/amp.php?o=3618>.
- * MUSEO NACIONAL DE ARTES VISUALES (s. f.). *Novia revolucionaria XI*. Ministerio de Educación y Cultura. Recuperado de <http://acervo.mnav.gub.uy/amp.php?o=3621>.
- * PADÍN, C. (1985, diciembre 21). Plástica, danza y creatividad en la Explanada Municipal. *La Hora*, Montevideo.
- PÉREZ BUCHELLI, E. (2019a). *Arte y política. Mujeres artistas y artes de acción en los sesenta y setenta*. Montevideo: Yaugurú.
- PÉREZ BUCHELLI, E. (2019b). Performance, arte y cultura juvenil en los ochenta en Montevideo. En X. PONCE (Comp.), *Conversaciones, anotaciones y dramaturgia en las artes vivas: España y Uruguay*. Montevideo: Estuario editora.
- PÉREZ BUCHELLI, E. (2020). Cuerpos, representaciones, acciones y politicidades: Feminismos artísticos en Uruguay entre los sesenta y ochenta. En A. GIUNTA (Org.), *Seminario Internacional 12 Bienal del Mercosur: Contra el canon Arte, feminismo(s) y activismos siglos XVIII a XXI*. Porto Alegre: Fundación Bienal do Mercosul.
- PORZEKANSKI, T. (2005). Nuevos imaginarios de la identidad uruguaya: neoindigenismo y ejemplaridad. En: G. CAETANO (Dir.), *20 años de democracia. Uruguay 1985-2005: miradas múltiples*. Montevideo: Taurus.
- * Quedó inaugurado ayer el XV Salón Municipal (1967, mayo 16). *El Plata*, Montevideo.
- RICO, Á. (1989). *El liberalismo conservador: El discurso ideológico desde el Estado en la emergencia de 1968*. Montevideo: FHCE, Universidad de la República-Ediciones de la Banda Oriental.
- * ROMERO, N. (1983a). *Sin título*. Recuperado de <https://anaforas.fic.edu.uy/jspui/handle/123456789/50832>.
- * ROMERO, N. (1983b). *Sal-si-puedes*. Programa-catálogo de la obra.
- * ROMERO, N. (1992). *Salsipuedes. Cotidiano Mujer*, segunda época, n.º 11, Montevideo, noviembre de 1992.
- ROSA, M. L. (2014). *Legados de libertad. El arte feminista en la efervescencia democrática*. Buenos Aires: Biblos.
- * TORRENS, M. L. (1964, julio 12). Predomina la xilografía en el grabado uruguayo. *El País*, Montevideo, s/p.
- * TORRES, W. (1973, mayo 11). Las novias de la bronca. *Marcha*, Montevideo, año XXXIV, n.º 1642, p. 24.