



# NELBIA ROMERO

UNA  
MUJER,  
SUS **GRITOS**  
Y **SILENCIOS**



## **INTENDENCIA DE MONTEVIDEO**

### **INTENDENTE**

Christian Di Candia

### **SECRETARIO GENERAL**

Fernando Nopitsch

### **DEPARTAMENTO DE CULTURA**

#### **DIRECTORA**

Mtr. Mariana Percovich

#### **DIVISIÓN ARTES Y CIENCIAS**

##### **DIRECTOR**

Ec. Federico Penino

##### **ADMINISTRACIÓN**

Laura Ameal

##### **SERVICIO DE COORDINACIÓN DE MUSEOS**

##### **SALAS DE EXPOSICIÓN Y ESPACIOS**

##### **DE DIVULGACIÓN**

##### **DIRECTORA**

Araceli Paleo

##### **MUNICIPIO C**

##### **ALCALDESA**

Od. Susana Rodríguez

## **MUSEO JUAN MANUEL BLANES**

### **DIRECTORA**

Arq. Cristina Bausero

### **ASISTENTES DE DIRECCIÓN**

Arq. Ana Fazakas

Sofía Acone

### **JEFA DE ADMINISTRACIÓN**

Estela Mieres

### **ADMINISTRACIÓN**

Andrea Sabelin

### **DOCENTES**

Mtra. Laura Ferreira

Mtra. Laura Tohero

### **CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN**

Quim. Claudia Barra

Mtr. Leire Escudero

Marcos Delgado

Natalia Boero

Arch. Nilda Mila

### **HISTORIADORA**

Mtr. Elisa Pérez Buchelli

## **ASOCIACIÓN DE AMIGOS DEL MUSEO BLANES**

### **PRESIDENTA**

Arq. Mariela Blanco

### **VICEPRESIDENTA**

Florencia Escobar

### **SECRETARIA**

Lic. Jimena Silva Sapriza

### **TESORERA**

Mtr. Susana Guarnerio

### **TIENDITA DEL MUSEO**

Mauricio García

Lic. Patricia Sandes

### **MANTENIMIENTO Y MONTAJE**

Juan Manuel Costigliolo

Freddy Sander

José Fernández

### **COORDINADOR**

Jorge Ferreira

### **ASISTENTES DE SALA**

Sandra Delgado

Roberto Guido

Javier Reinaldo

Marisol Rodríguez

Belén Ramírez

Macarena Melgar

### **SEGURIDAD**

Héctor Sedrés

Abelardo Cerrudo



**Montevideo  
Cultura**



**MUSEO JUAN MANUEL BLANES**  
Intendencia de Montevideo



**museo  
BLANES**  
Asociación de Amigos  
MUSEO JUAN MANUEL BLANES

# ÍNDICE



## TEXTOS

- 6 *Cristina Bausero*  
8 *Enrique Badaró*

## NÚCLEOS POÉTICOS

- 10 *Obra temprana*  
16 *A pesar de aquellos oscuros años*  
26 *Valdottavo*  
30 *Geografía del cuerpo/Durazno*  
54 *Patrimonio ausente*  
70 *Proyecto Río de la Plata*

## REGISTROS

- 90 *Sal-si-puedes*  
*Andrea Giunta*  
126 *Otras instalaciones*  
*Mariela Blanco*

## EPÍLOGO

- 136 *Viva las pepas*  
*Mariana Percovich*

## BIOGRAFÍA

142

# PRÓLOGO

CRISTINA BAUSERO



Recibimos esta vez una retrospectiva de la artista uruguaya Nelbia Romero. Dibujante y grabadora en sus inicios, incorporó posteriormente trabajos performáticos, instalaciones y la fotografía sola o intervenida. Una adelantada en nuestro medio, ha influido en muchos de nuestros artistas, dictó clases en taller y construyó acciones multidisciplinares con la participación de otros artistas.

La muestra **Nelbia Romero. Una mujer, sus gritos y silencios** expone el material más representativo de su obra, a la manera de una retrospectiva; material que hemos recibido tanto de amigos como de su hermana Teresita, quien junto con Mariela Blanco guarda cuidadosamente, en forma ordenada y perfectamente registrada, la obra de Nelbia. Partimos de un punto de salida en el que no imaginábamos tanto material, así que la propuesta expositiva necesariamente debió seleccionar obra por razones de espacio.

Nelbia Romero fue una artista prolífica, autora de una obra comprometida con su ser mujer y su entorno, su espacio Uruguay y su espacio Duraz-

no, con lo político y lo social, y, dentro de ello, con un especial interés en los pueblos nativos, que consideraba habían sido desterrados de nuestra cultura en aras de una cultura occidental y europea. Una mujer artista y política que recurrió a sus recuerdos y a hechos políticos y sociales para expresarse, un arte que se nutrió de ellos para ser. Fotografías intervenidas de su pasado en Durazno —*Geografías del cuerpo / Durazno*— aparecen como referencias y metáforas de ese pasado, como figuras que componen su discurso; así como el trabajo con su cuerpo en *Ocultamientos* o *Resurrecciones*, que refiere a las señales de su rostro y su cuerpo intervenidas por diferentes técnicas. Su cuerpo como rastro, como cicatriz y memoria.

La muestra organizada en *núcleos*, aunque no cronológicamente distribuida, ordena al visitante en un derrotero por la obra de esta artista destacada.

# UNA MUJER, SUS GRITOS Y SILENCIOS

ENRIQUE BADARÓ

Nelbia Romero es un referente artístico indiscutible en nuestro medio. Definiciones políticas, una postura clara frente a la hegemonía del sistema y una posición radical frente a la moral patriarcal y religiosa definen su vida y su obra. Vivió la dictadura en un lugar de resistencia constante desde la creación, tanto en su tarea docente como en su participación. Hemos de remarcar aquí los años en el Club de Grabado de Montevideo, su participación en grupos de militancia política —como miembro del Partido Comunista del Uruguay— y en lo social, en particular en actividades de género.

Su actividad fue intensa y extensa.

Grabadora, dibujante, instaladora, *performer*, vestuarista, creadora de objetos, docente, comprometida en profundidad con los avances sociales y artísticos, poseía una visión intransigente de la actitud del artista ante la realidad y ante la sociedad en que le tocó vivir. Y, por supuesto, en el marco de este pensamiento y quehacer fue altamente crítica con las relaciones de jerarquía, el uso del poder, el centro y la periferia, la marginalidad, etcétera.

Este compromiso antropológico sensible y afectivo se borda en la realidad de su obra con áreas fundamentales de su discurso: lo femenino, lo indígena y la muerte, siempre desde una mirada autorreferencial.

Nunca es tan atinado señalar que, por encima de su creación fáctica, la obra profunda de Nelbia Romero es su pensamiento, su inagotable capacidad de producir obras, análisis, conexiones conceptuales y sinapsis formales. Todo esto, sin dudas, dejó una huella profunda en varias generaciones.

Su territorialidad, uno de los focos del discurso, fue el cuerpo femenino, su propio cuerpo. Esto lo percibimos en la obra más poética y en la más dura y tanática.

Las muertes para Nelbia son muchas muertes...; su dolor y reclamo por las muertes del pasado de los pueblos amerindios se transforman fluidamente en las muertes de las desapariciones forzadas de tiempos de dictadura o en las muertes cercanas de afectos personales...; entrelaza poéticamente esta presencia de la muerte en varias de sus obras a través del agua, *leitmotiv* contundente sobre el que fluye su dolor..., su río Yi, su Río de la Plata.

Esta exposición ha sido organizada a partir de núcleos poéticos de su obra, más que en un sentido cronológico. Observar la obra de Nelbia Romero implica no dejar de reflexionar. Su discurso es nítido, pero al mismo tiempo de posibilidades abiertas, como un diagrama de árbol en que cada rama se vuelve a abrir en otras y así sucesivamente. Las evocaciones de un presente se en-

tienden solo si se mira un pasado y se intuye un futuro. Es así que las ideas de su cuerpo presentes en el envío a la Bienal de La Habana en 1986, *A pesar de aquellos oscuros años*, se vuelven a encontrar en las fotos de su acción en el campo San Borja del Yi, en *Homenaje a la mujer indígena*, en *Sal-si-puedes* y en *Huellas y signos*, y, por supuesto, en las posteriores versiones de *Ocultamientos*.

Los núcleos referenciales son: 'Obra temprana', 'A pesar de aquellos oscuros años', 'Valdottavo', 'Geografía del cuerpo/Durazno', 'Patrimonio ausente' y 'Proyecto Río de la Plata'.

Los videos en pantalla exhiben *Sal-si-puedes* y otras instalaciones.

Como en todas las regiones de la realidad, parte de la obra toma su camino independiente de estas aproximaciones. Muchas no son sencillas de ubicar en secciones específicas, pero juegan roles esenciales, generando uniones entre diferentes procesos y propuestas formales diversas, aunque con un soporte ideológico común.



# OBRA TEMPRANA

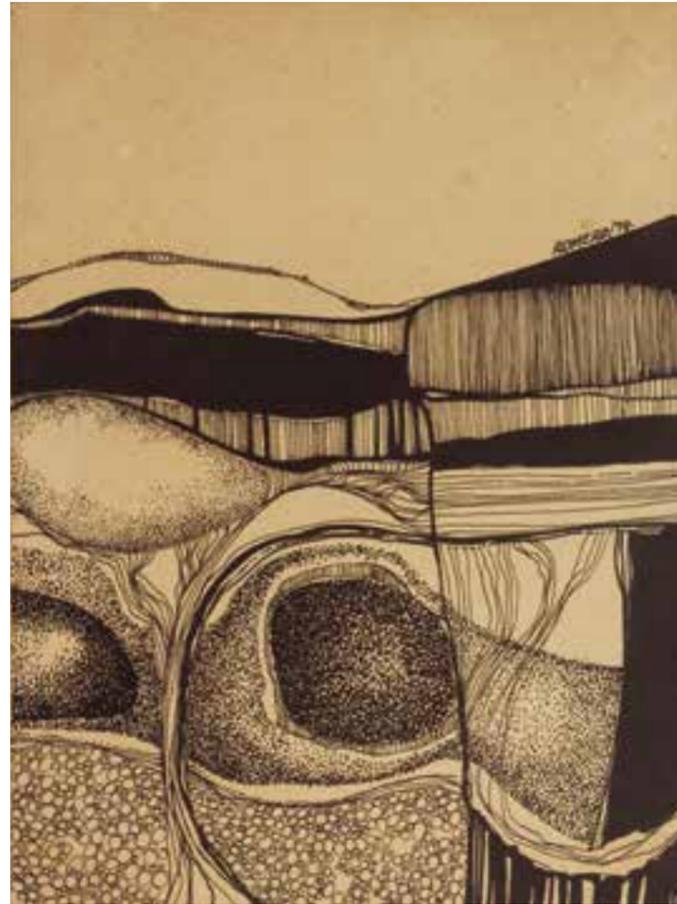
La obra temprana de Nelbia Romero con que contamos en esta muestra son dibujos, obra gráfica. Tinta sobre papel. Tinta china negra, aplicada con pincel o pluma en papel blanco. En estos dibujos, de composición formal potente y fundamentalmente abstractos, aparecen líneas o superficies negras, pero en algunos también hay inclusión de color rojo, por ejemplo.

La obra temprana gráfica que mostramos en esta exposición data de la década de los setenta, cuando la artista ya había hecho un pasaje por la Escuela Nacional de Bellas Artes que marcaría una impronta tanto en su desarrollo creativo como en su trayectoria docente. Dentro de esta última es importante resaltar la docencia en el Club de Grabado Montevideo, vinculada esencialmente a las técnicas de seriación.

Los dibujos en tinta sobre papel dieron paso a trabajos con materiales gráficos de diferentes categorías. De estas experiencias desarrolló un área con la técnica del *frotage*, que consiste en frotar materiales gráficos sobre una hoja de papel que a su vez está apoyada sobre una superficie con evidente textura, como la madera, por

ejemplo. Las diferentes alturas de la superficie permiten al material gráfico —crayolas, pasteles, óleo pasteles, lápiz, etcétera— registrar estas texturas. Lo importante en esta técnica es que, en el transcurso de su historia docente, Nelbia Romero desarrolló la xilografía (grabado en madera) hasta componer la técnica de relieve. O sea, se trata de generar una matriz de diferentes materiales texturados, luego entintados, para luego ser impresos en una hoja de papel. Esta cátedra estuvo a su cargo durante muchos años. Y, a pesar de las diferentes sendas artísticas, estilísticas y lenguajes que desarrolló a lo largo de su carrera, vemos como siempre van apareciendo lazos formales con aquellas primeras técnicas de multiplicación de la imagen. Impresiones de diferentes tipos, *collages* de elementos planos pero con distintas texturas, grandes instalaciones de papel, cartón y elementos texturados, por momentos la utilización de lo textil, fueron el soporte técnico en muchas de sus obras. En fin, todo un inagotable conjunto de propuestas en que la evocación de sus raíces técnicas se evidencia constantemente.

*Enrique Badaró*

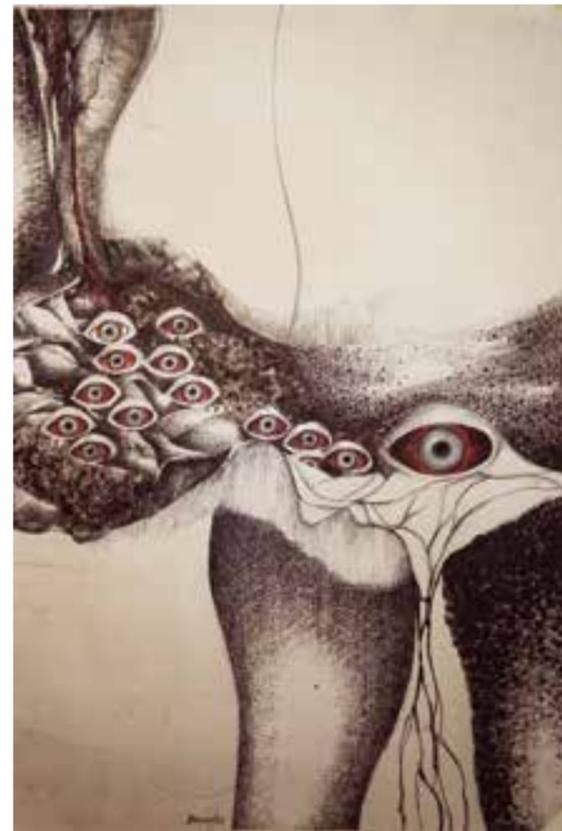


Sin título  
Tinta china sobre papel  
17 x 13 cm  
1974

Sin título  
Tinta china sobre papel  
50 × 35 cm  
1974



Sin título  
Tinta china sobre papel  
55 × 45 cm  
1975



Sin título  
Tinta china sobre papel  
22 × 17 cm  
1972



Sin título  
Crayolas  
67 × 54 cm  
1976

# A PESAR DE AQUELLOS OSCUROS AÑOS

Cuando Nelbia Romero fue invitada por primera vez a participar en la Bienal de La Habana, en 1986, su envío había comenzado a ser elaborado un tiempo antes. Era algo que ya venía trabajando y que marcaba su papel de artista de fuerte compromiso político. El trabajo es sobre la dictadura y tiene una impronta autorreferencial. La utilización de la fotografía, autorretrato, nos muestra su cara intervenida o interviniendo un conjunto de obras. Recuerdo los tres grandes retratos en que su cara coronaba un plano piramidal y negro en que estaba siempre presente su coqueteo con la muerte y la supervivencia personal, la de aquellos años de inmigrante del interior en Montevideo en uno de los peores períodos del Uruguay: la dictadura cívico-militar de los años setenta y ochenta. Esta serie de aquellos oscuros años fue densa, fuerte, pesada; su militancia política no decayó; la pérdida de amigos y compañeros, presos, muertos o desaparecidos, marcó este período y su forma de resistencia.

Del arte y la capacidad de ocultarse, mimetizarse para pasar desapercibida en ese momento, emergen en sus obras ocultamientos y resurrec-

ciones. Obras gráficas en que la presencia de *collages* y texturas —el *collage* de fotos de su rostro ora limpio, ora cubierto de tintas o pinturas— nos habla de los camuflajes animales que toda una generación debió adoptar para la sobrevivencia. De esta época rescatamos uno de los grabados icónicos: una edición del Club de Grabado de Montevideo en que aparece su rostro untado de negro con una intervención numérica en rojo; podrían ser los números identificatorios de los presos, tal vez la cosificación que se sentía en la época.

Números rojos al estilo de las intervenciones de líneas rojas en los dibujos en tinta negra de su obra temprana. Fue esta una época de introspección y de ocultamientos, pero ya nos encontramos en el período en que Nelbia Romero empieza a ser conocida internacionalmente. Su propia coherencia de vida, política y artística, empezaría a llevarla a los niveles de arte más comprometidos e interesantes para los estudiosos y teóricos, ya fuera en Montevideo, La Habana, Aachen o Nueva York.

*Enrique Badaró*

# OCULTAMIENTOS

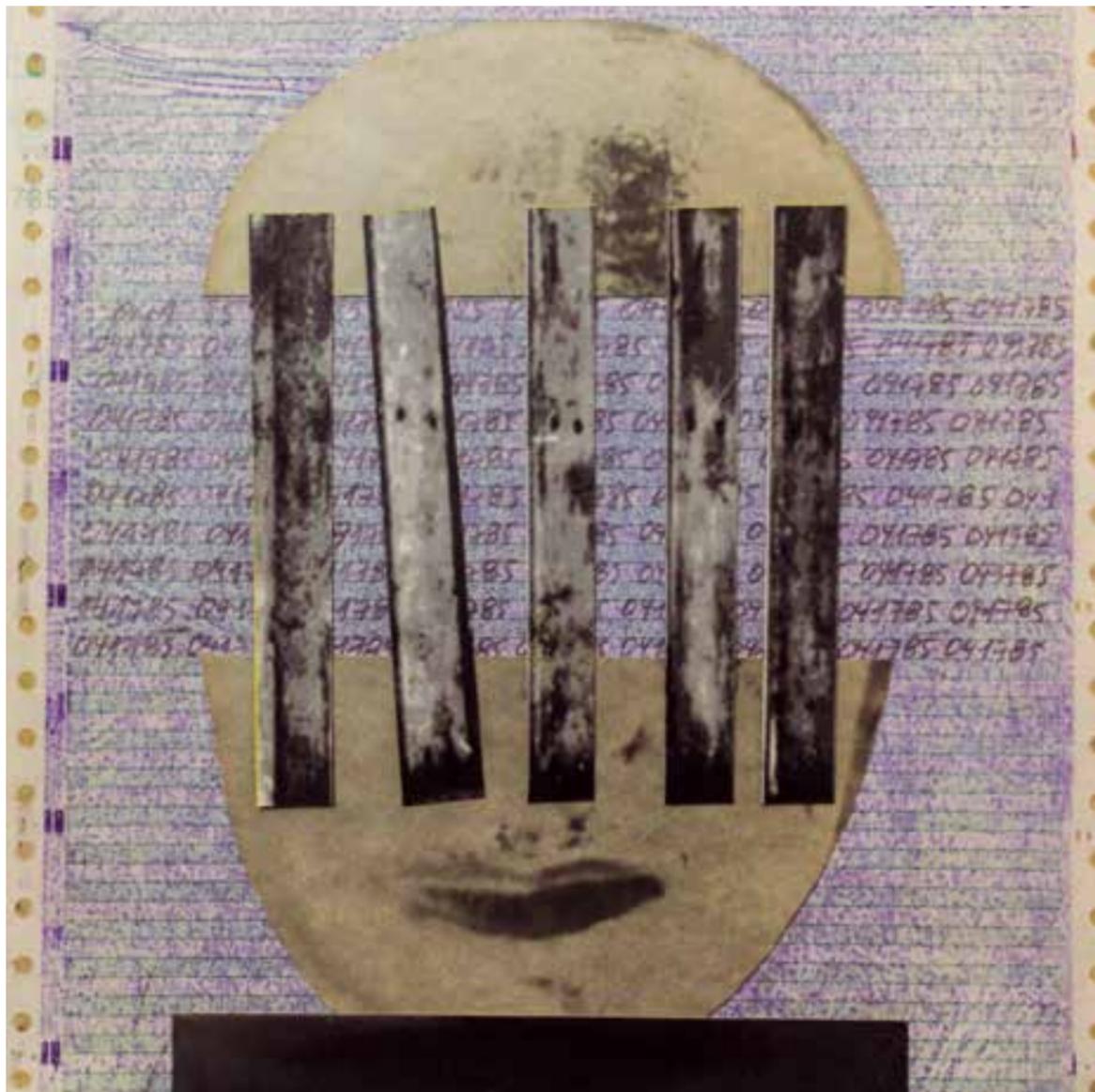




*Ocultamientos*  
Collage  
35 × 25 cm  
Ca. 2000



*Ocultamientos*  
envío n° 348 del Club de Grabado  
Serigrafía  
40 × 29 cm  
1983



*Ocultamientos*  
Collage  
25 x 25 cm  
Ca. 2000



# RESURRECCIONES

*Resurrecciones*  
Fotografía  
15 × 10 cm (10 imágenes)  
1986



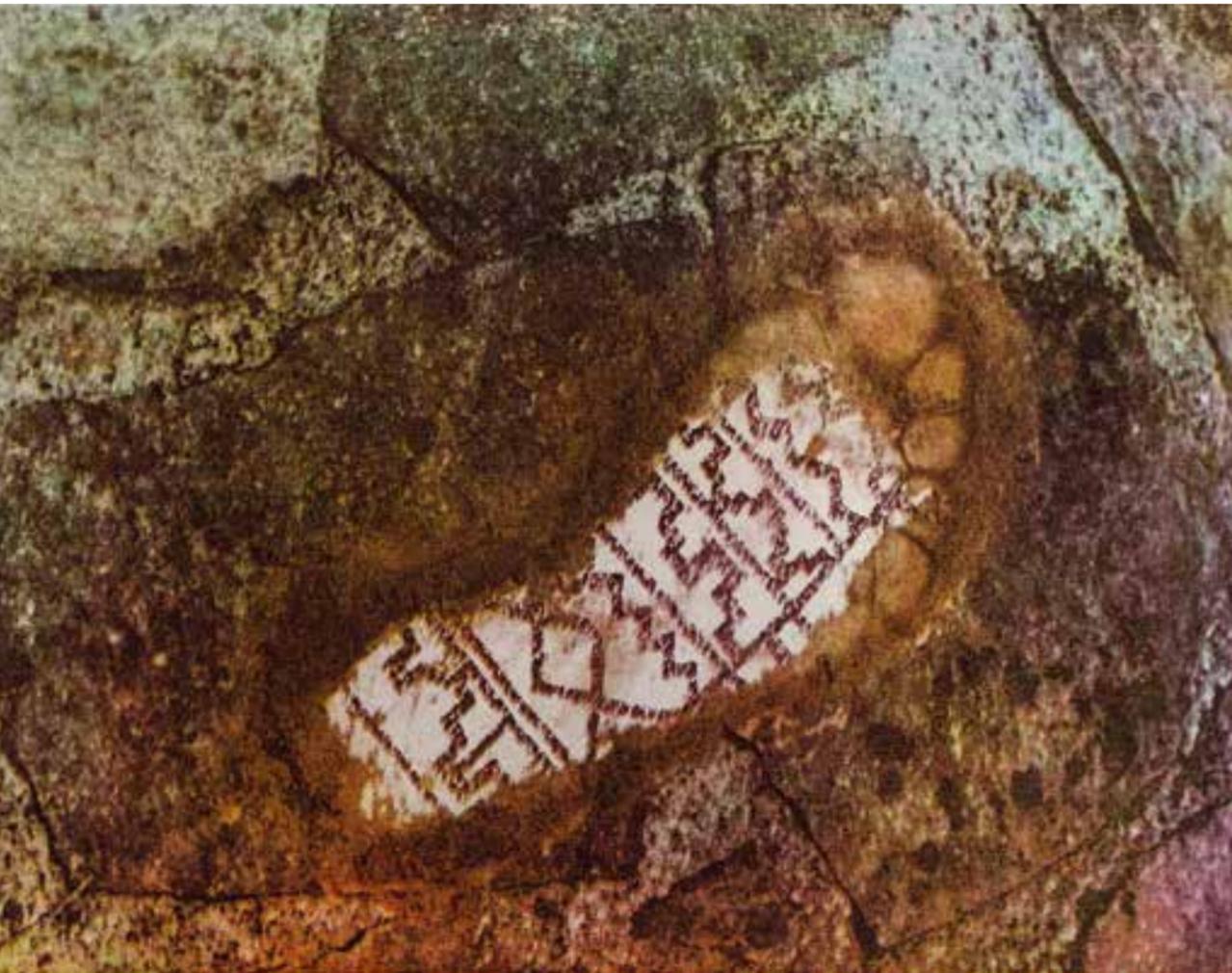
# VALDOTTAVO

Llevó a cabo esta obra en la ciudad de Valdottavo (Lucca-Italia), durante la beca que le fue otorgada por el Estudio Camnitzer en 1992. Este estudio recibió durante un largo período a muchos artistas para desarrollar sus propuestas a partir de técnicas de seriación. Fue el caso de Nelbia Romero, que durante la beca experimentó con la técnica del fotograbado.

Trabajó con las pictografías prehistóricas encontradas en Chamangá, en nuestro territorio, y las trasladó al viejo mundo, al territorio visitado. Fue una forma de *imprimirlas* o dejar esa huella en otros sitios distantes, a manera de intercambio cultural o de diálogo entre ambas culturas, incorporando las pictografías en ese nuevo paisaje y tiñéndolas con el color característico de la tierra en esa zona de la Toscana.

En la muestra que nos convoca, podemos observar pruebas de artista con anotaciones sobre el avance y discusión sobre los colores. Muchas de las imágenes producidas en Valdottavo fueron reutilizadas y resignificadas más adelante por la artista, ya en su tierra.

*Enrique Badaró*



*Paisaje signico* (prueba de artista)  
Fotgrabado  
50 × 35 cm  
1992



*Huellas y signos*  
Fotgrabado  
70 × 50 cm  
1992



*Paisaje signico 3*  
Fotgrabado  
70 × 50 cm  
1992

# GEOGRAFÍA DEL CUERPO / DURAZNO



1. En encuentros informales, narra recuerdos de su infancia, como cuando le decían que los indios no existían. Nelbia contestaba con vehemencia que ella los veía y que sí existían. Veía a los pobladores de Durazno de sectores sociales vulnerables —como peones de campo, vendedores, lavanderas, familias pobres— con los rasgos de los amerindios originales, y eso la llevaba a afirmar con claridad que los indios aún existían, invisibilizados por el discurso hegemónico.

2. 'Nelbia Romero mostrando dos visiones de su Durazno natal', en *El Acontecer*, Durazno, 29 de setiembre de 2009, disponible en <<http://www.elacontecer.com.uy/5374-2009-09-29.html>>.

La conexión con su tierra natal, Durazno, y en particular con los espacios de montes nativos junto o cercanos al río Yi, fue una constante en la obra y el pensamiento de Nelbia Romero. Esta sección de la exposición tiene varias vertientes por demás importantes. En primer lugar, recordemos que su tierra le generó uno de los temas y problematizaciones esenciales de su discurso: la presencia de las culturas nativas u originarias de esa zona del Uruguay. Nelbia Romero no utilizaba definiciones de grupos como guanás, charrúas, guenoas, sino que se sentía cómoda englobando a estos pueblos como *indígenas*.<sup>1</sup>

Su conjunto fotográfico *Homenaje a la mujer indígena*, realizado junto con Cristina Barú como fotógrafa, es un ejemplo claro de su compromiso de género y con los pobladores originarios de su territorio.

Utilizando nuevamente la fotografía como lenguaje, su cuerpo reaparece en profunda identi-

cación con su tierra en la serie *San Borja*. Ambas obras son registros de sendas *performances* vinculadas a su tierra, a su cuerpo y a su postura ideológica sobre la pertenencia.

En *Autorretrato, objeto/caja*, incorpora fotografía de su *performance* en San Borja, a la que añade elementos de su tierra natal, como conchas del río Yi, ramas, etcétera, y de su trabajo cotidiano, como el compás áureo, gubias y otros instrumentos.

Pero también hay obras con fotos, en las que incorpora retratos de personajes de su Durazno natal con evidentes rasgos originarios más una estética complementaria, como impresión de plumas o textiles. Es el caso del *collage Liborio González*.

Esta geografía de su cuerpo y de su territorialidad nos conduce directamente a ámbitos personales de la artista. Por ejemplo, la otra vertiente de esta intimidad que observamos en *In situ*, en la que ella ubica a su familia, fotografías de su madre y padre, la artista y su hermana (Nelbia y Teresita) niñas, más un tríptico de espejos intervenidos con escritura.

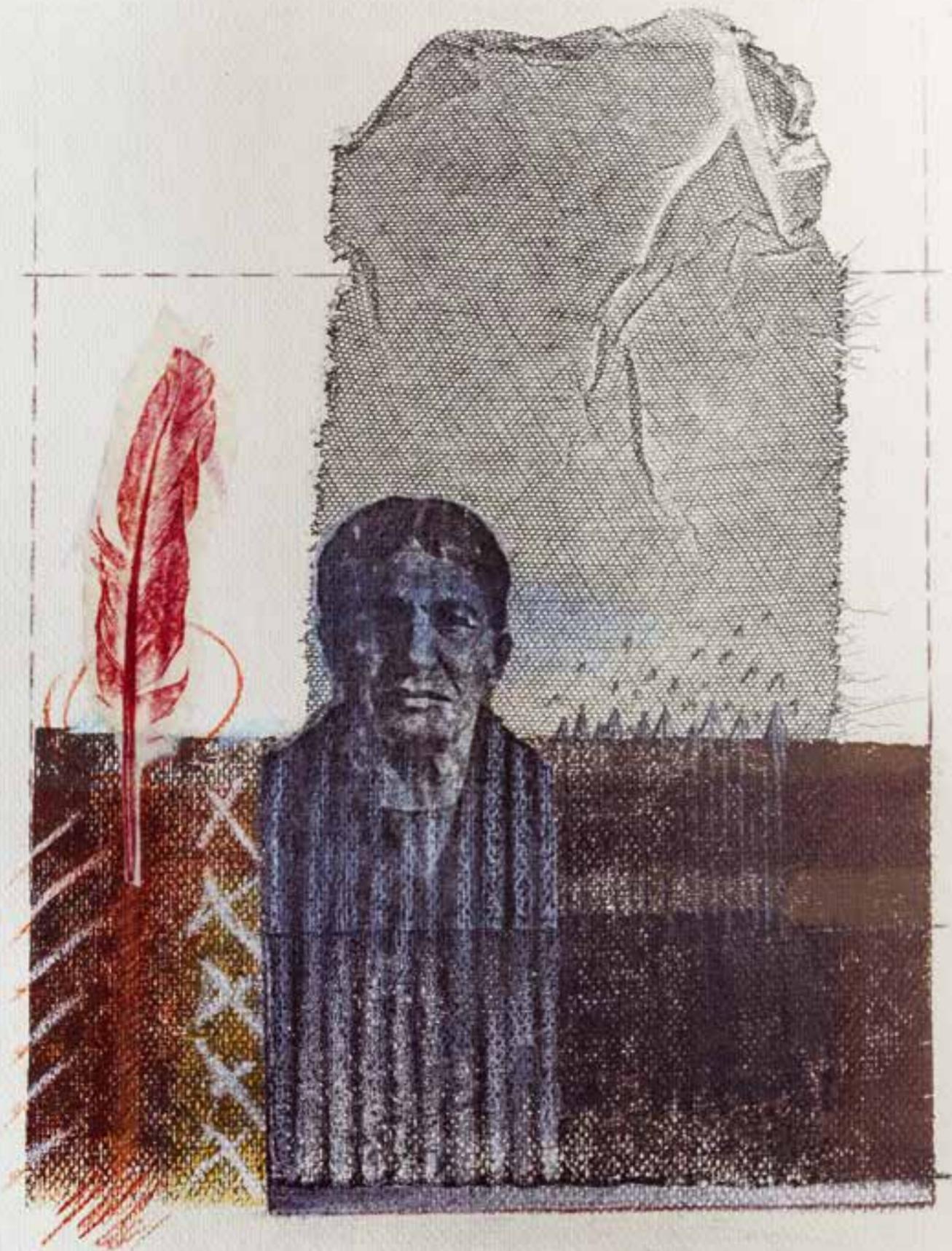
Esto nos introduce en el diálogo interior que se genera en el núcleo familiar. Padres ausentes, ya incorporados a la muerte, y las referencias a una formalidad *kitsch* en el conjunto hablan de un respeto profundo a un mundo visual hogareño y ya perdido. La selección del enmarcado de las fotos y las intervenciones en la fotografía de los rostros de las dos niñas son testimonio de esta voluntad. El espejo siempre es autorreferencia para el observador y lo obliga a ubicarse en el

tiempo/espacio del que Nelbia Romero está hablando. *In situ* fue mostrada en el Museo Histórico de Durazno. En un juego de paralelismos, la exposición nos lleva a la figura de Juan Manuel Besnes e Irigoyen, tal vez el primer artista uruguayo. Nacido en el País Vasco en 1789 y muerto en Montevideo en 1865, vivió por un tiempo en la ciudad de Durazno. Fue un prolífico dibujante, calígrafo y pintor. Nelbia Romero vivió sus últimos años en la calle Besnes e Irigoyen, en el barrio Colón de Montevideo, lo que le alumbró este juego de similitudes y paralelismos.

Nelbia Romero comentó que Besnes e Irigoyen, sin saberlo, en sus apuntes mostró esa cuestión multicultural que aún hoy se hace presente, aunque para muchos sigue pasando desapercibida. Ella la tuvo muy clara desde su niñez, al convivir con distintas culturas en su Durazno natal.<sup>2</sup>

De la muestra *Memorandum* contamos con un segmento de cuatro de las trece obras que realizó Nelbia Romero en el Taller Municipal de Artes Plásticas de Durazno. Es una serie de *collages* de fuerte impronta geométrica con casi imperceptibles intervenciones que aluden a constelaciones, exponiendo tal vez un orden universal de proporciones estelares o cotidianas. Los *collages* utilizan imágenes de baldosas de vereda, trazos de pintura, intervenciones gráficas.

*Enrique Badaró*

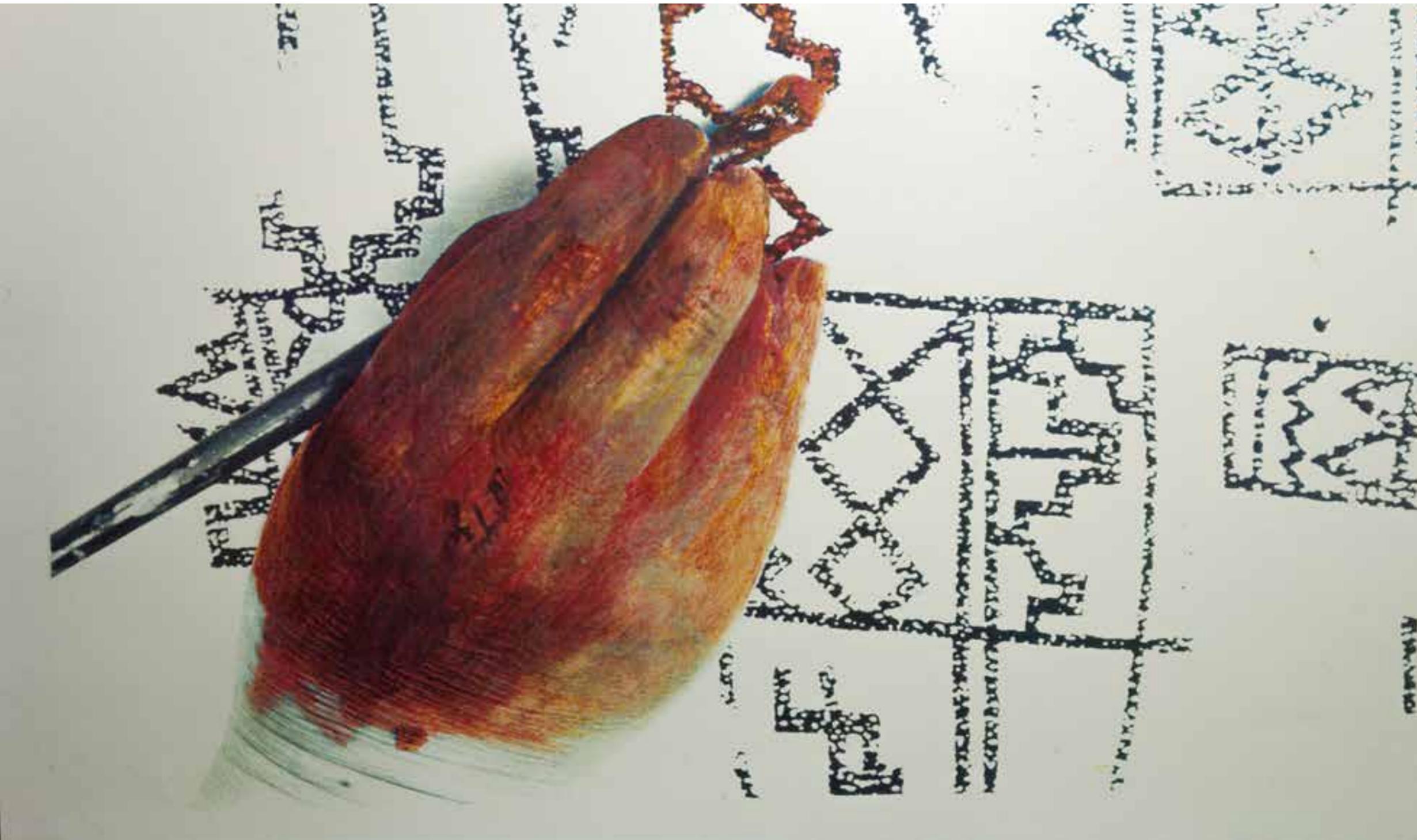


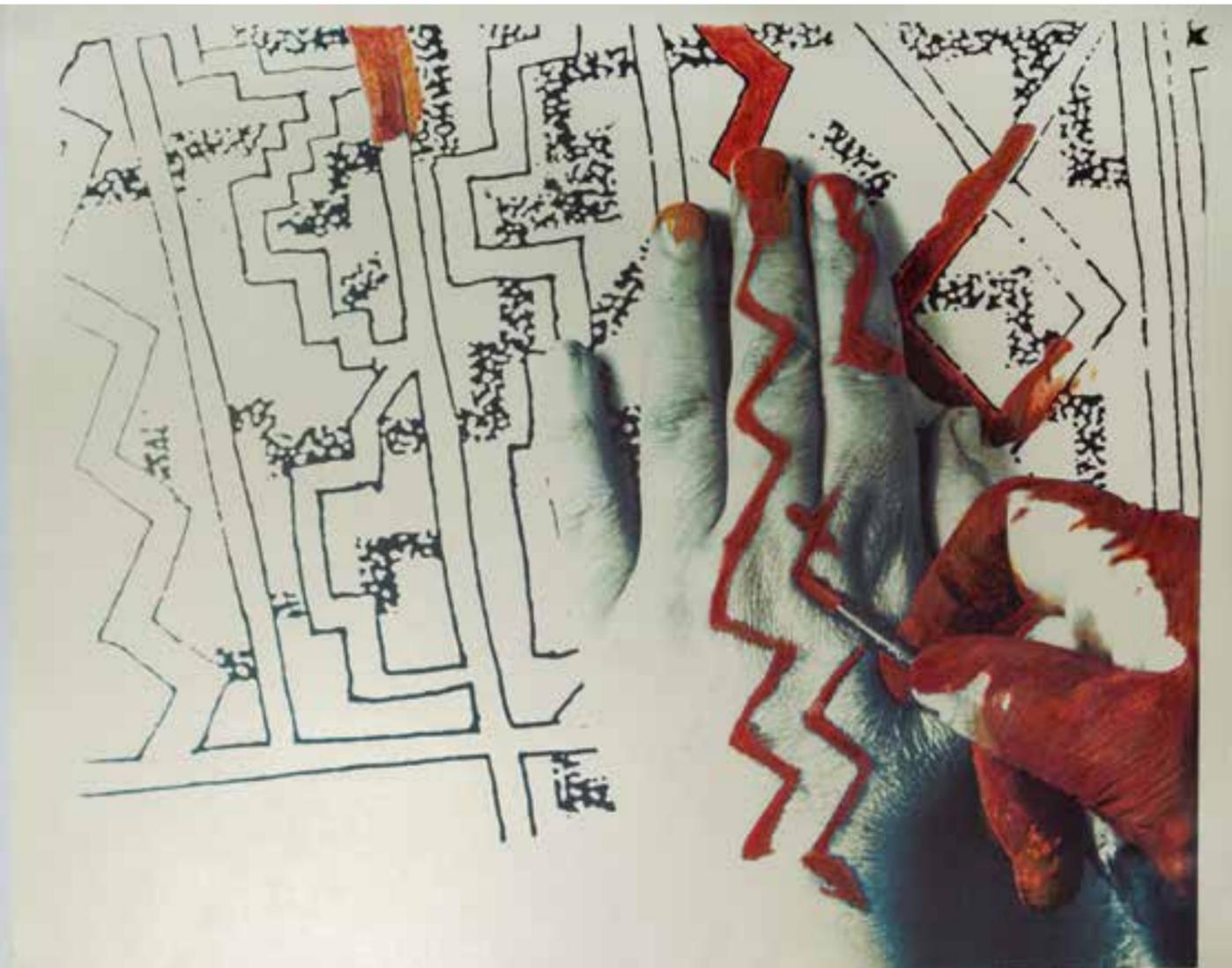
Sin título  
Técnica mixta sobre papel  
32 x 25 cm  
1989



Sin título  
Técnica mixta sobre papel  
32 × 25 cm  
1989







Cuatro piezas de la instalación:  
*Huellas y signos (de la fantasía a la realidad)*

Homenaje al artista  
cubano Elso Padilla

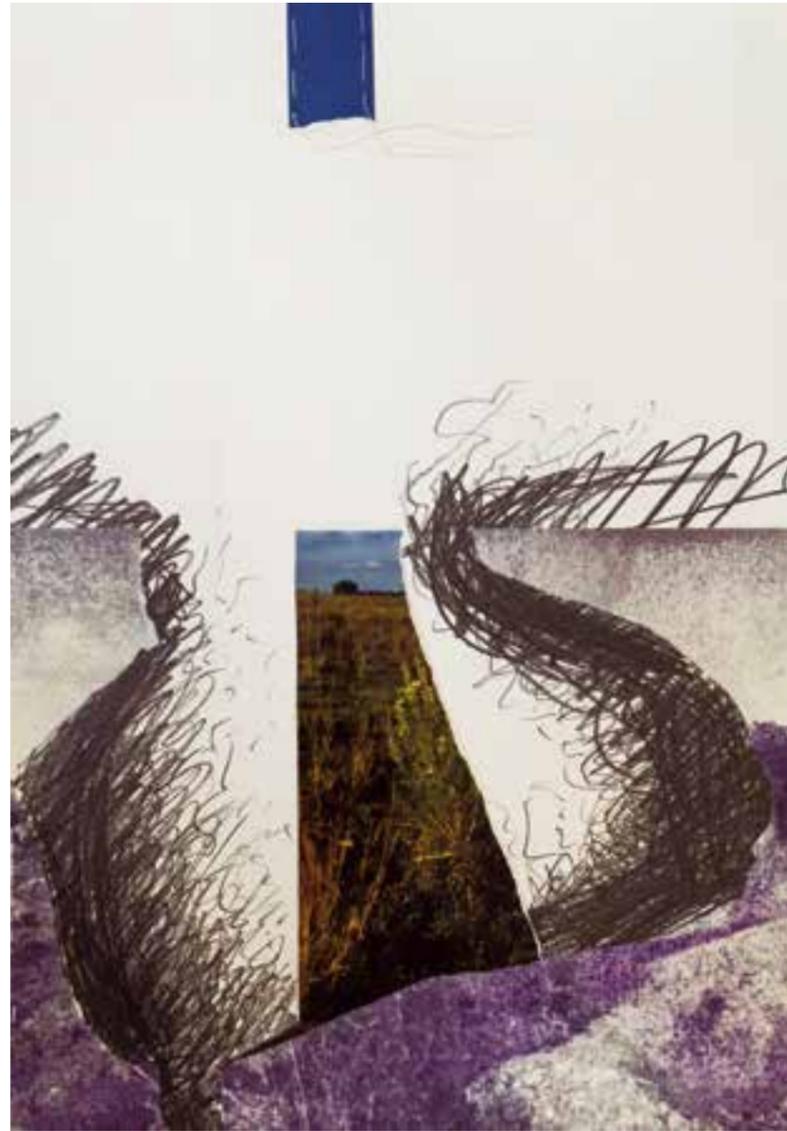
Impreso sobre papel  
30 x 24 cm cada una  
1990



Sin título  
Collage sobre papel  
65 x 50 cm  
Ca. 1993



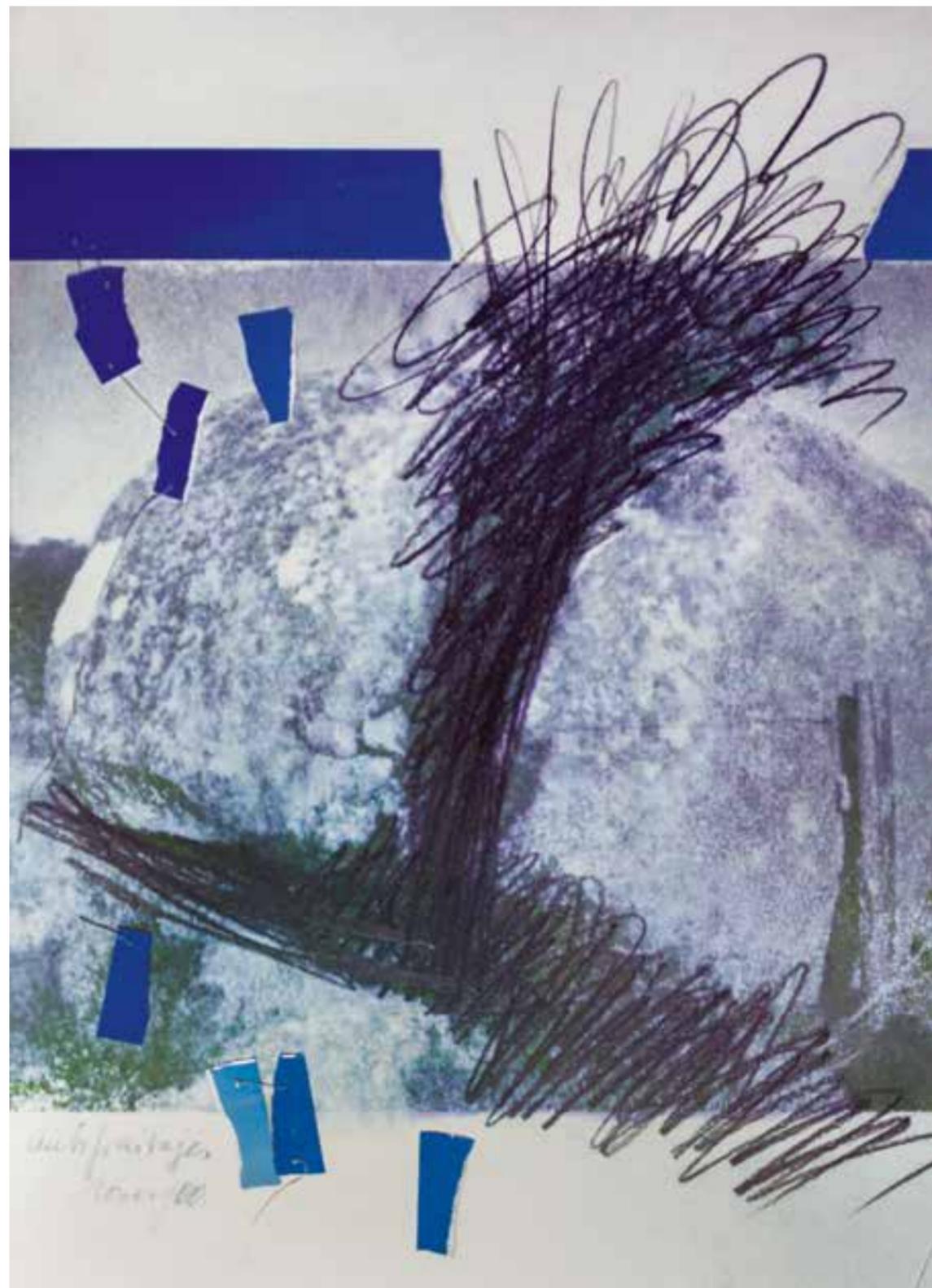
*Homenaje a la mujer indígena*  
Performance  
30 x 24 cm (15 imágenes)  
1994



*Anti-paisajes*  
Técnica mixta - collage  
40 x 30 cm  
2004



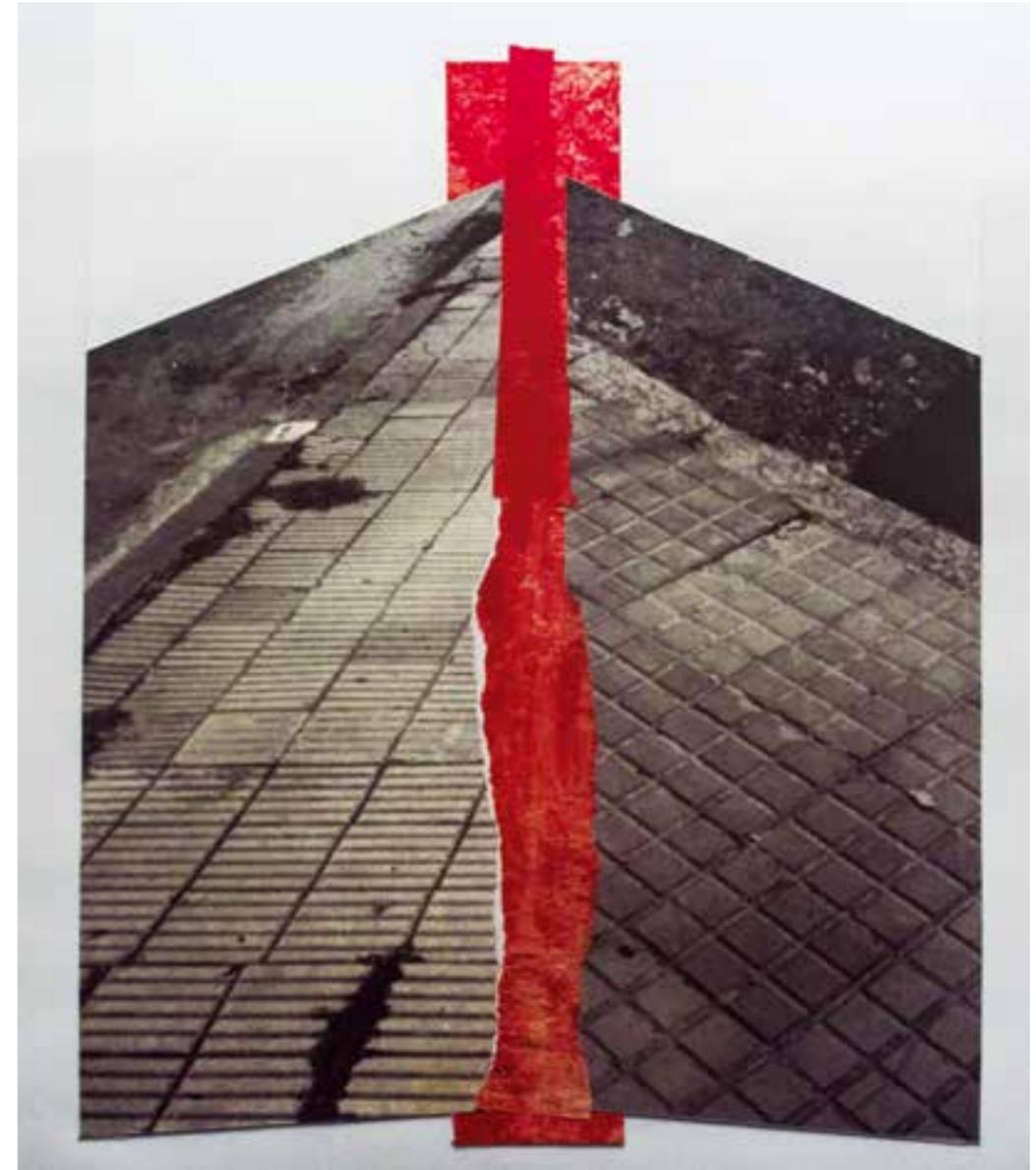
*Anti-paisajes*  
Técnica mixta - collage  
40 x 30 cm  
2000



*Anti-paisajes*  
Serie *Natura + Memoria = Eros*  
Técnica mixta - collage  
40 x 30 cm  
2000



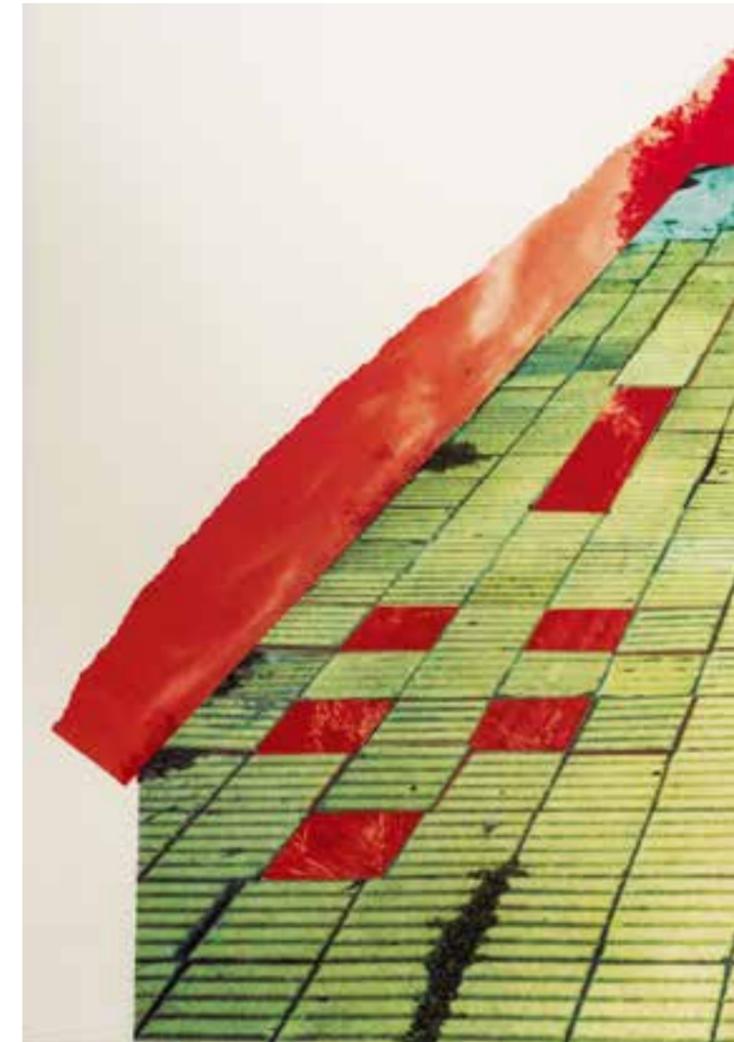
*Memorandum*  
Collage  
48 x 38 cm  
2009



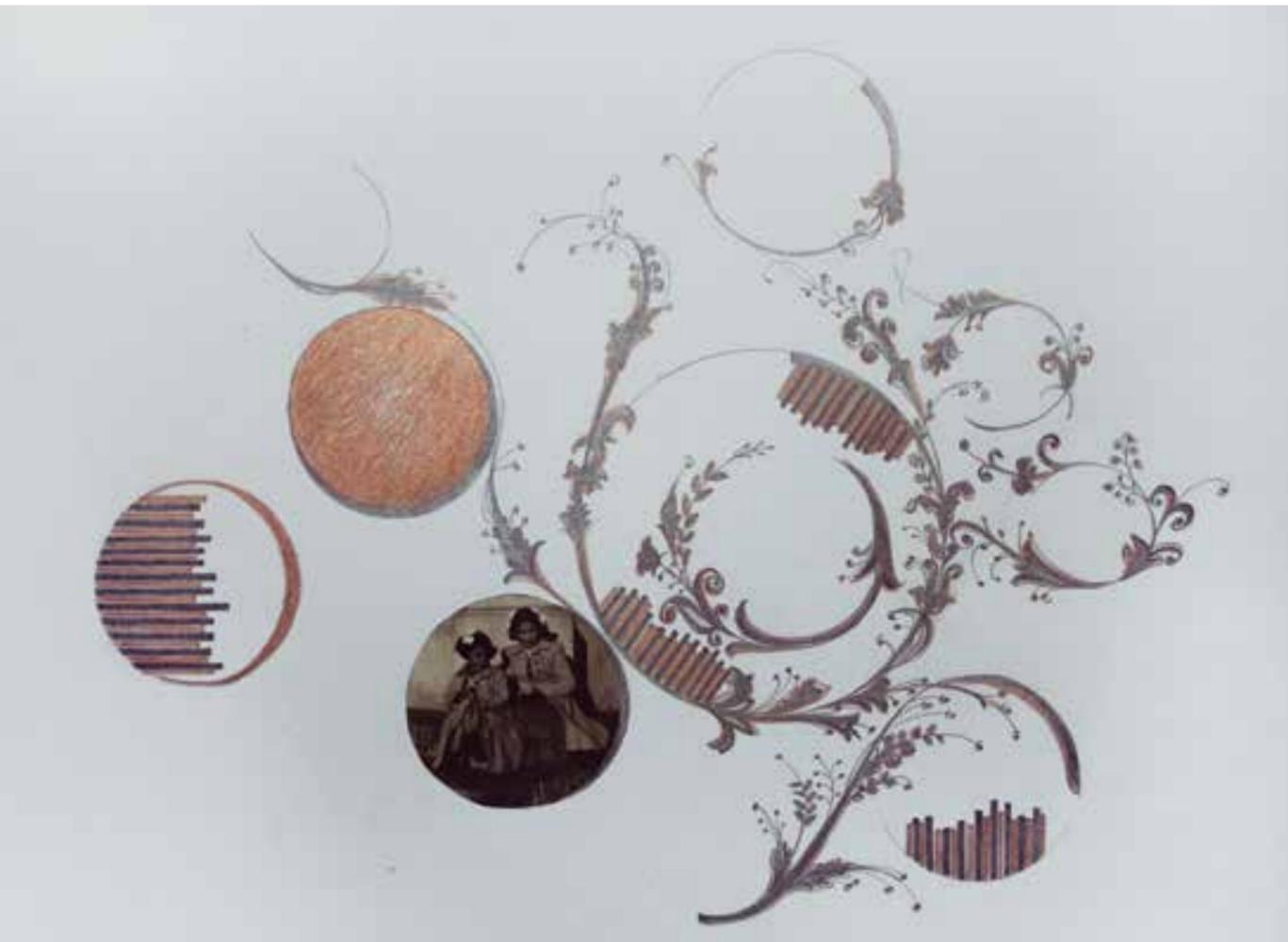
*Memorandum*  
Collage  
48 x 38 cm  
2009



*Memorandum*  
Collage  
48 x 38 cm  
2009



*Memorandum*  
Collage  
48 x 38 cm  
2009



Piezas de la instalación  
*In situ* (a Besnes Irigoyen)  
Técnica mixta  
34 x 24 cm  
2009





*Autorretrato*  
Caja de madera con objetos varios  
35 x 25 x 11 cm  
Ca. 2000



San Borja del Yi  
Performance  
30 x 25 cm (15 imágenes)  
1994

# PATRIMONIO AUSENTE

*De la vaca inexistente del escudo a su mesa* fue una *performance* que la artista realizó un Día del Patrimonio, de la que hoy vemos solamente una reconstrucción parcial de la instalación tal como estaba presentada en la peatonal Sarandí en 1999.

Es una de las obras de Nelbia Romero más cargadas de humor y sarcasmo, en que deja en claro su postura sobre un país que tuvo su momento de oro con la producción agropecuaria y la superproducción de ganado aberdeen angus. Evocación de épocas doradas de un país ganadero que alcanzó la dicotomía ciudad/campo (en particular, interior/capital).

También plantea la contradicción o premonición de la inminente crisis económica del 2002 y 2003, cuando la alimentación de la población uruguaya realmente se vio amenazada. La imaginación de un mundo de oro y riqueza trans-

formado en platos dorados de cartón y la comida presentada como imágenes en platos de plástico. Refinamiento y vulgaridad en un planteo inteligente y de raíces profundas en la idiosincrasia uruguaya. Las servilletas refuerzan el sarcasmo y el humor al ser tratadas como un manifiesto, con frases elocuentes e imágenes de ganado en una estética de afiche político.

*La vaca inexistente* se exhibe junto a obras como *30 lecciones de geografía* y la presencia de los mapas del Uruguay con el trazo típicamente escolar, junto los mapas desparramados por las mesas como una referencia a la educación.

Educación es un tema que Nelbia Romero aborda en su actividad de docente y desde la crítica. En su obra (podemos hacer referencia a *Más allá de las palabras*) trabaja el tema de las jerarquías, sobre todo en la educación: bancos escola-

res, pupitre del profesor. *Los hermanos damascenos* plantea la hegemonía del español sobre el guaraní y otras lenguas originarias. Luego trabaja la simbología del poder en *Bye bye, Yauguru*, gran instalación realizada en el Centro Municipal de Exposiciones, Subte, que propone la dicotomía geopolítica Montevideo/interior, en que la capital monopoliza el poder (político, cultural, social, económico).

Por otro lado tenemos la obra *Soy celeste*, en que la descomposición en hebras da lo textil de la bandera original blanco marfil y azul, se conserva primorosamente como elementos de orfebrería en una cajita y dialoga con la bandera, plegada y guardada en una caja como un objeto de culto. Las hojas Tabaré, representativas de todo niño que hizo la escuela en Uruguay, es un anclaje directo con su percepción de la educación pública uruguaya, la que durante generaciones transmitió valores que un día se quebraron y generaron instancias de cuestionamiento y revisiones.

En esa evocación de lo patrimonial, la marginalidad juega un rol altamente simbólico.

*Lunfardeces* y *Ponga un toque de distinción en su casa* generan un encuentro intenso entre la solemnidad dudosa de la mesa de *Vaca inexistente*, con su humor e ironía, *Soy celeste* y *30 lecciones de geografía*. *Lunfardías* es tal vez la obra más sintética y poderosa, conjunción de objeto y sonido. Participó en dos versiones en la VII Bienal de La Habana, en 2001, y luego en el Subte Municipal, en 2003, con el título *Lunfardeces*, esta sí con sonido, realizado en colaboración con Santiago Tavella.

Una manguera transparente une dos cajas eléctricas, alusión a las márgenes del Río de la Plata. En la manguera podemos ver decenas de papelillos escritos con palabras que se nos hacen comprensibles al acceder al audio de la instalación: una sinfonía de palabras duras, vulgares, despectivas, pertenecientes al lunfardo local, ambientan la supuesta comunicación entre dos oyentes. Provoca la imaginación de que el diálogo entre ambos es sordo o dificultoso, además de que las palabras ofensivas, fuertes e inquietantes le dan una plataforma de violencia comunicativa.

*Ponga un toque de distinción en su casa* inquieta por el oxímoron entre el título y la crueldad de las sábanas, primorosamente presentadas con imágenes de moscas, pulgas, piojos o liendres. Nueva propuesta de altísima crítica social desde el humor y lo patético.

Cierra esta sección una serie de dibujos llamada *Simbologías 2004*, serie que nunca fue mostrada, de dibujos a lápiz con una fortísima impronta erótica y ecos surrealistas o de ciencia ficción. Formas fálicas o vaginales marcan este camino ultraerótico que articula distintos momentos de la creación de Nelbia Romero. La utilización del lápiz de grafo como técnica gráfica, las vinculaciones al dibujo temprano, una estética formal detallada y obsesiva sostiene una serie que nos permite abordar otras zonas de su creación.

*Enrique Badaró*

# 20 LECCIONES DE GEOGRAFÍA



20 lecciones de geografía  
 Objeto  
 Dimensiones variables  
 2003



**DE LA  
VACA  
INEXISTENTE  
DEL ESCUDO,**

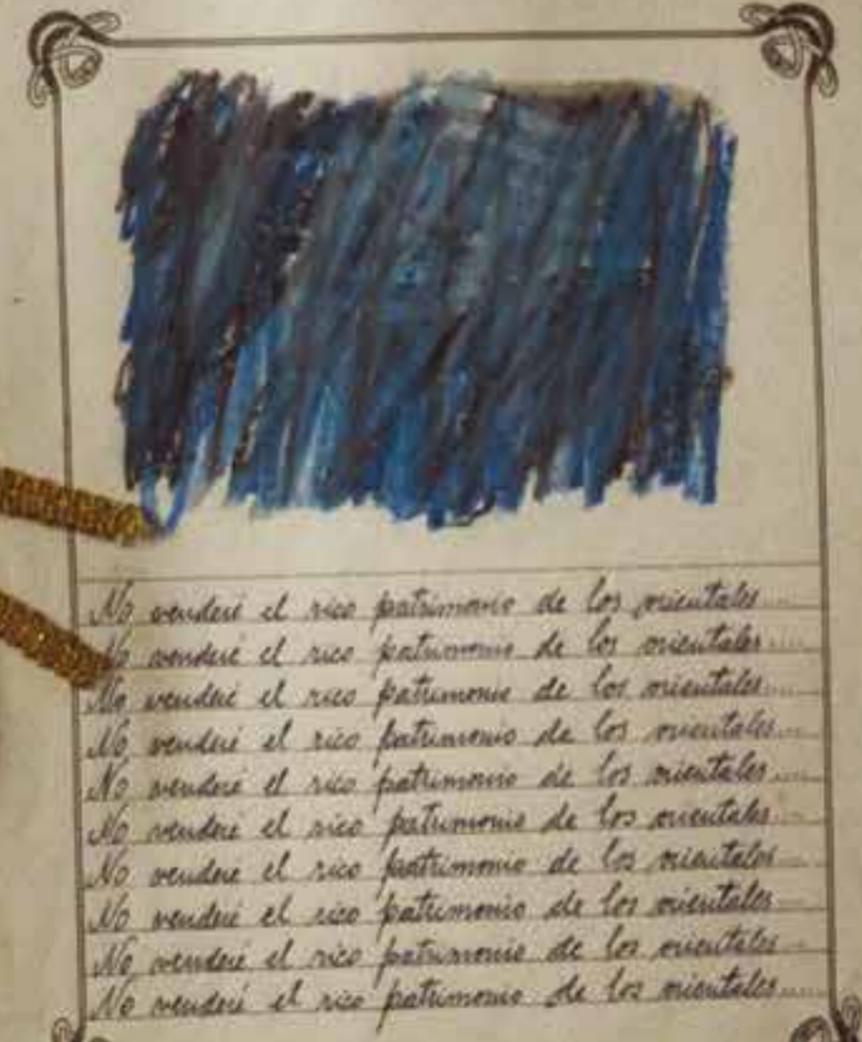
**A SU MESA**

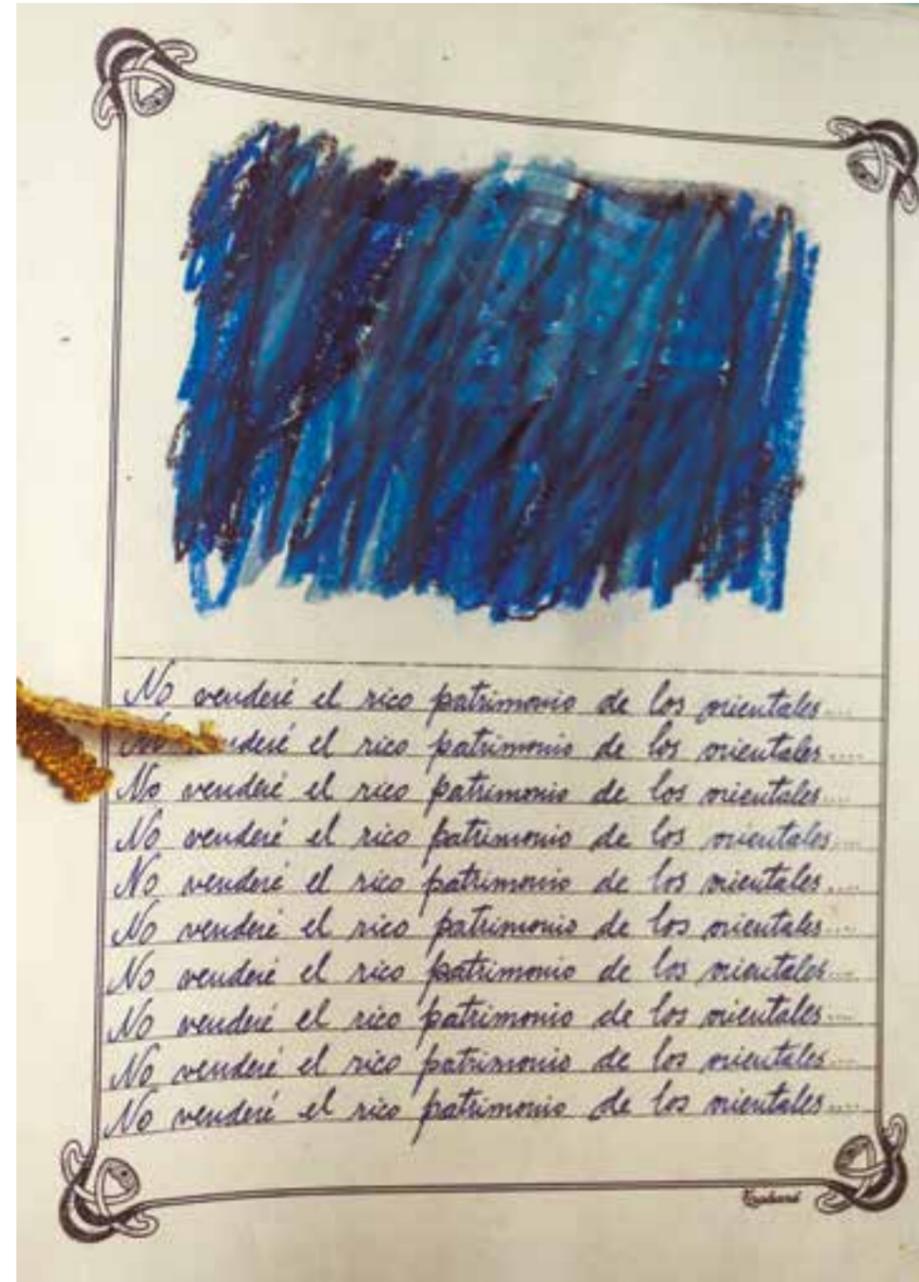


*De la vaca inexistente del escudo, a su mesa*  
Performance (plaza Matriz, Día del Patrimonio)  
Dimensiones variables  
1998



**SOY  
CELESTE,  
CELESTE  
SOY YO**





Soy celeste, celeste soy yo  
 Objeto  
 Dimensiones variables  
 2003

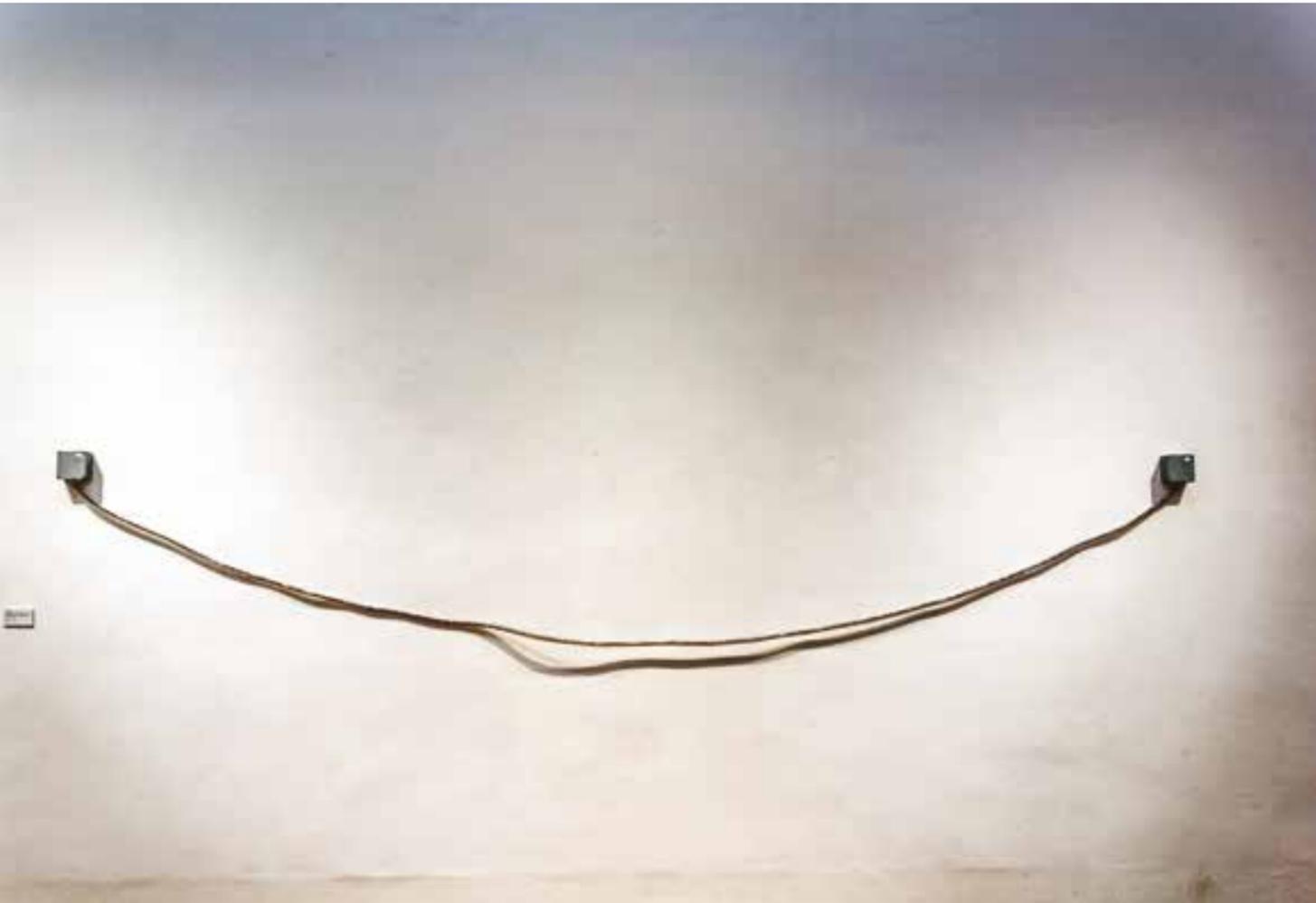
# PONGA UN TOQUE DE DISTINCIÓN EN SU CASA



*Ponga un toque de distinción en su casa*  
Objeto  
Dos piezas 40 × 40 × 3,5 cm  
1999

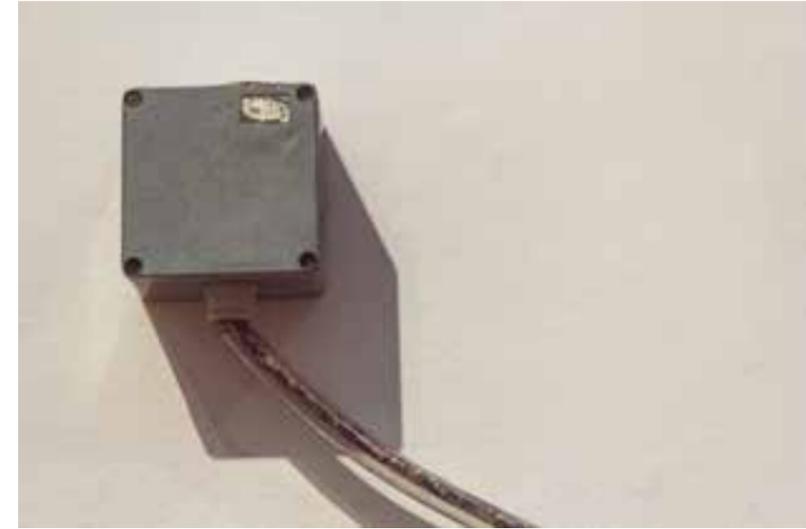


# LUNFARDECES



*Lunfardecés*  
 Instalación  
 Dimensiones variables  
 2003

La música fue compuesta y producida por Santiago Tavella a partir de grabaciones de la voz de Nelbia Romero pronunciando palabras del lunfardo rioplatense.



# PROYECTO RÍO DE LA PLATA

Esta serie de la muestra remite a un conjunto de obras en las que destaca el vínculo de la artista con el elemento agua, basado en sus experiencias coyunturales y poéticas del momento.

*Sur* (2005) es una obra a partir de grandes fotografías que, a su vez, son los afiches que Nelbia Romero había adquirido en Nueva York del artista Félix González Torres<sup>1</sup> (impresión *offset* en papel, copias sin fin). Todo alude a la muerte; el artista sufría ya una enfermedad de gran carga emocional y simbólica. Los afiches son de una expresión mínima: una impresión de foto en blanco y negro de una superficie acuática con algún reflejo. Nelbia Romero adquiere varios de estos afiches e interviene diez, en los que genera una relación de huecos y vacíos a partir de la graficación de un cuadrado. Un cuadrado por cada afiche, coloreado con lápices de colores. En cinco de ellos el color invade como un aura suave la zona exterior del cuadrado, y en los otros lo coloreado es lo inverso, el interior del cuadrado con el mismo color.

Esto genera una relación de matriz y *moulage*, de oposiciones, de vacío, llena de sonido y silencio, de luz y sombra, sutilmente alojados en las potentes imágenes del agua. Tenemos referencias de que estas láminas Nelbia Romero las mostró de diferentes formas: enfrentadas, en menor número, etcétera; incluso en una oportunidad las presentó con una intervención lumínica que representaba la Cruz del Sur en la parte superior de una pared.

*NN* es otra obra perteneciente a este grupo. Tres cuadrados de obra textil con sutiles intervenciones de hilos metálicos o alambres plateados, tanto como para dar la sensación de brillos o bordados de plata, más la inclusión de las letras *NN* en plateado, aluden o evocan directamente al horror de la dictadura. Miles de detenidos desaparecidos fueron arrojados al mar desde aviones... Al reaparecer esos cuerpos en las costas uruguayas, con sarcasmo macabro, fueron enterrados en muchos casos con la inscripción *NN* (desconocido).

*In memoriam* (A la memoria de Alcides Martínez

1. Félix González Torres, artista cubano-estadounidense, 1957-1996.

*Portillo*) evoca, como su título lo indica, la pérdida de un(muchos) ser(es) querido(s). Esta fue una instalación realizada por lo menos una vez, en 2003, en el espacio Unión Latina, bajo la mirada curatorial de Mario Sagradini, y obviamente su título y su descripción son altamente poéticos y tanáticos. Un círculo de vidrio, una caja forrada con las imágenes del agua de González Torres en blanco y negro de la cual surgen rectángulos que luego se hacen letras y frases que componen la inquietante sentencia sobre el sentido de la vida,

*Navigare necesse vivere non necesse*  
(navegar es preciso, vivir no es preciso).

conforman un monumento, en el sentido original de la palabra, vinculado a la memoria de alguien que ya no vive, y para quien el agua tal vez pueda haber sido su destino final.

*20 tiempos* es otra de las obras de esta serie. La presentación de 2011 contiene un texto de Gabriel Peluffo sobre este trabajo:

La tradición del saber arcaico y esotérico relaciona el agua con el triángulo equilátero. Por un lado, el símbolo alquímico del agua es un triángulo equilátero con uno de sus vértices hacia abajo. Por otro lado, en el diálogo *Timeo* de Platón, de los cinco sólidos que pueden obtenerse con caras en forma de polígonos regulares iguales, el que aparece asociado al agua es el icosaedro, formado por veinte triángulos equiláteros.

Nos separan veinte siglos de este enunciado simbólico-metafísico, y dentro de veinte años la humanidad estará posiblemente sumida en

una guerra por el agua. La sociedad planetaria del gran capital ya no reconoce autoridad ética y filosófica alguna al pensamiento metafísico, del mismo modo que la naturaleza ya no existe como universo autónomo, desintegrada por la biotecnología, los residuos tóxicos y los estragos del militarismo. El agua ha quedado como uno de sus fragmentos mutilados, cada vez más impuro y, paradójicamente, cada vez máspreciado por las grandes máquinas del biopoder.

En *20 tiempos*, Nelbia Romero pone en cuestión este proceso siniestro de nuestro tiempo 'líquido', haciendo dialogar la pureza vital de la geometría simbólica del agua con la monstruosidad tanática de sus fantasmas contemporáneos, con la polución de los ríos reducidos a nervaduras resacas en las descripciones cartográficas y con la pesadilla histórica hundida en las profundidades del Río de la Plata.

La descomposición y recomposición del dodecaedro en dibujo, *collage* y técnicas mixtas en diferentes formatos completan esta fórmula ética y planimétrica de temas de alto contenido cuestionador.

*Liberación definitiva e Inmersión forzosa* concluyen este conjunto. Dibujos y fotografía dan cuenta de cuerpos (geométricos o humanos) hundiéndose bajo una línea horizontal o ya debajo del agua, con la escritura en la piel como hablándonos desde el silencio, bajo el horizonte sumergido.

*Enrique Badaró*

**SUR**



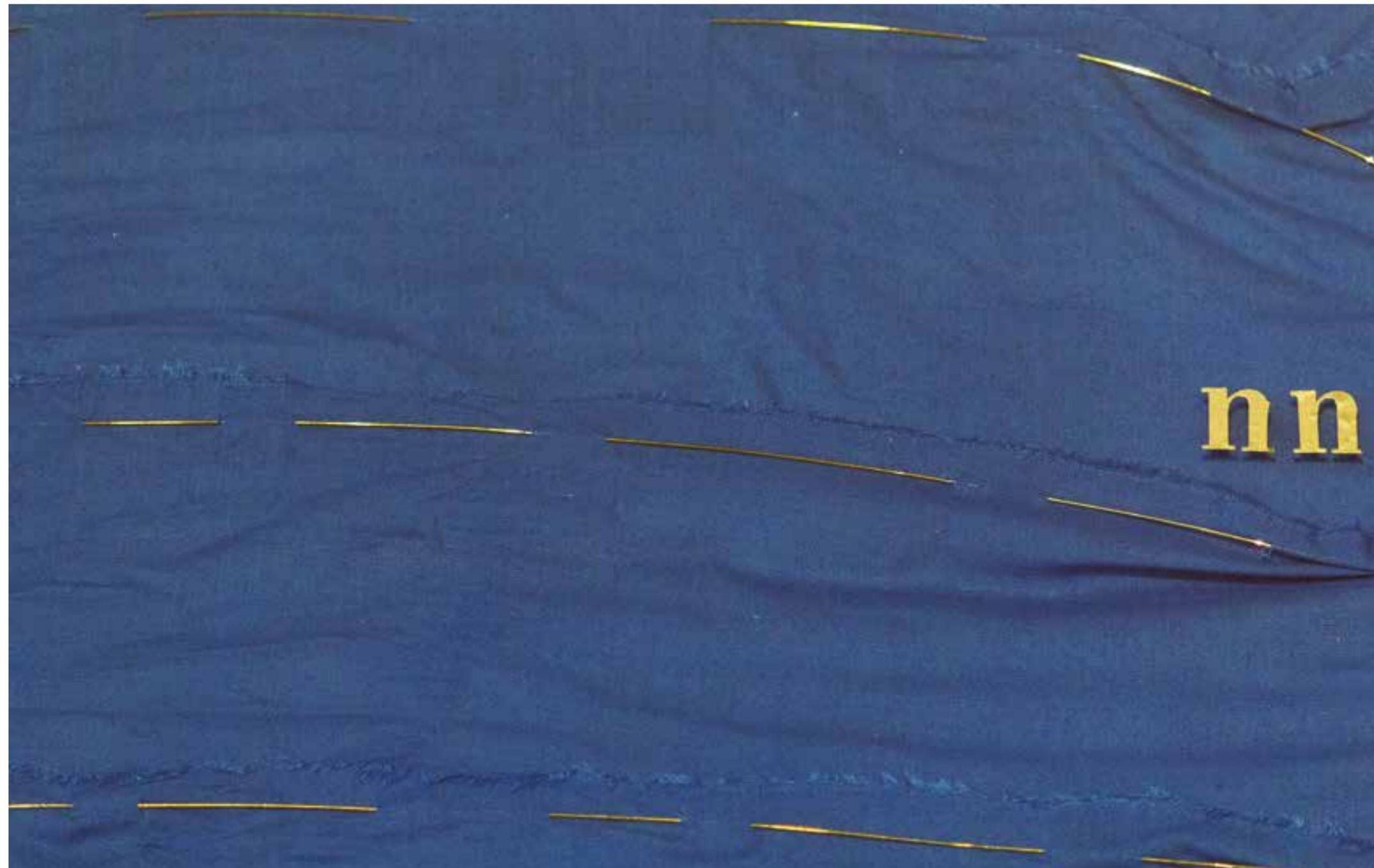
DESPUÉS DE GONZÁLEZ TORRES



Instalación  
Dimensiones variables  
2005

La música fue compuesta y producida  
por Santiago Tavella a partir de grabaciones  
de la voz de Nelbia Romero

**NN**





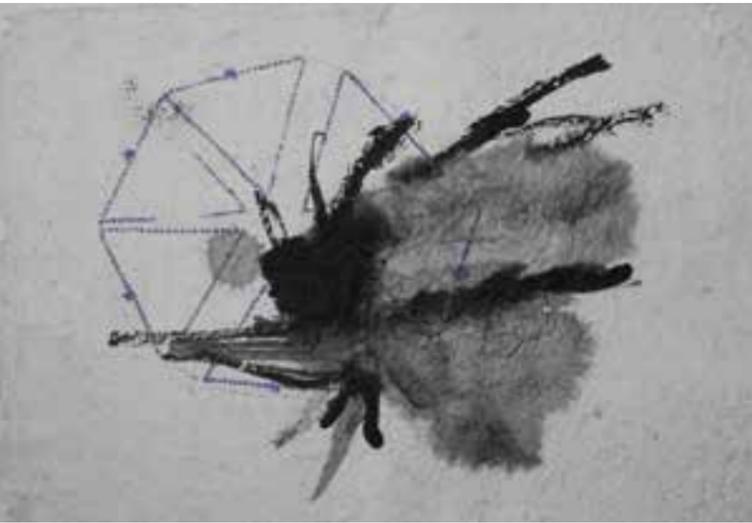
*NV*  
Instalación  
Tres piezas de 30 x 30 cm cada una  
2009

# IN MEMORIAM



*In memoriam*  
 Instalación  
*Proyecto Río de la Plata*  
 (a la memoria de Alcides Martínez Portillo)  
 Dimensiones: variables  
 2003

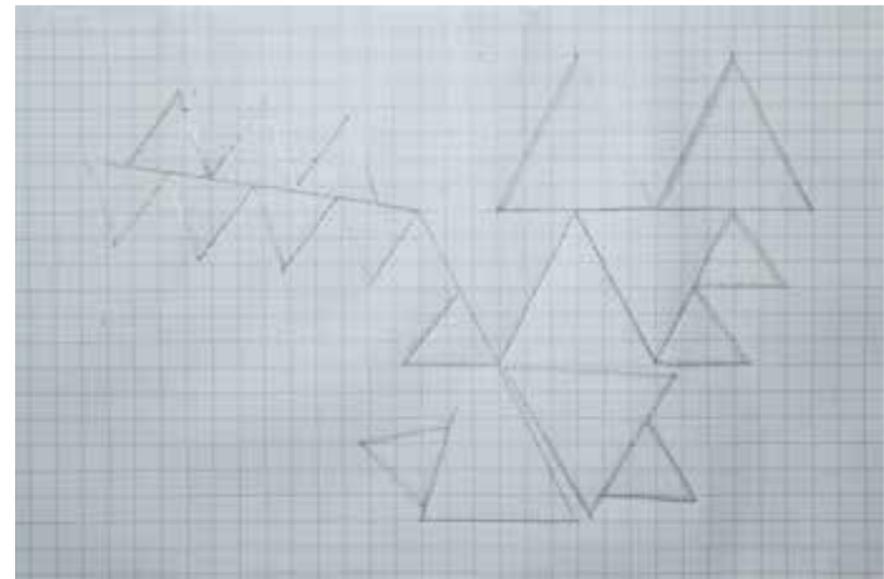
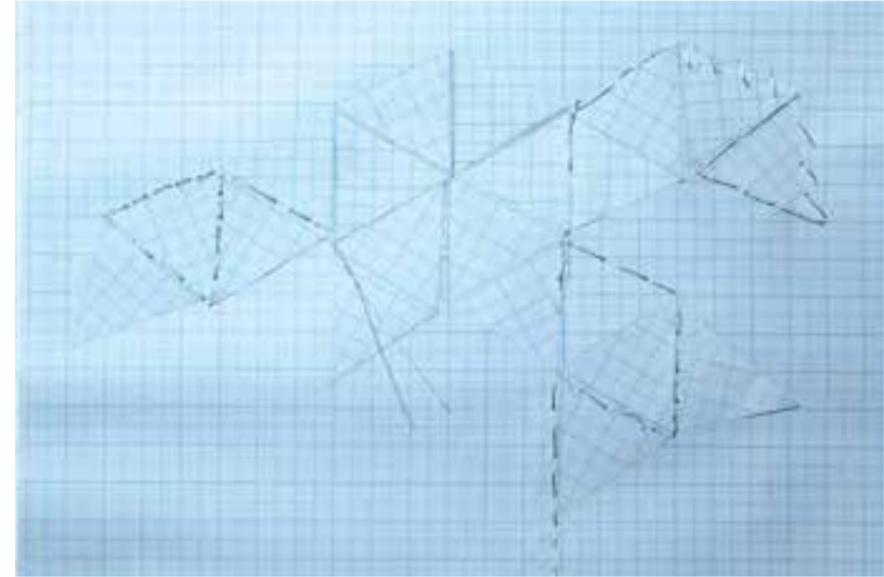
# 20 TIEMPOS



Pieza de la instalación  
*20 tiempos*  
Tinta sobre papel  
35 × 25 cm  
2011



Pieza de la instalación  
*20 tiempos*  
Tinta sobre papel  
35 × 25 cm  
2011



Piezas de la instalación  
*20 tiempos*  
Bordado sobre papel  
35 × 25 cm  
2011

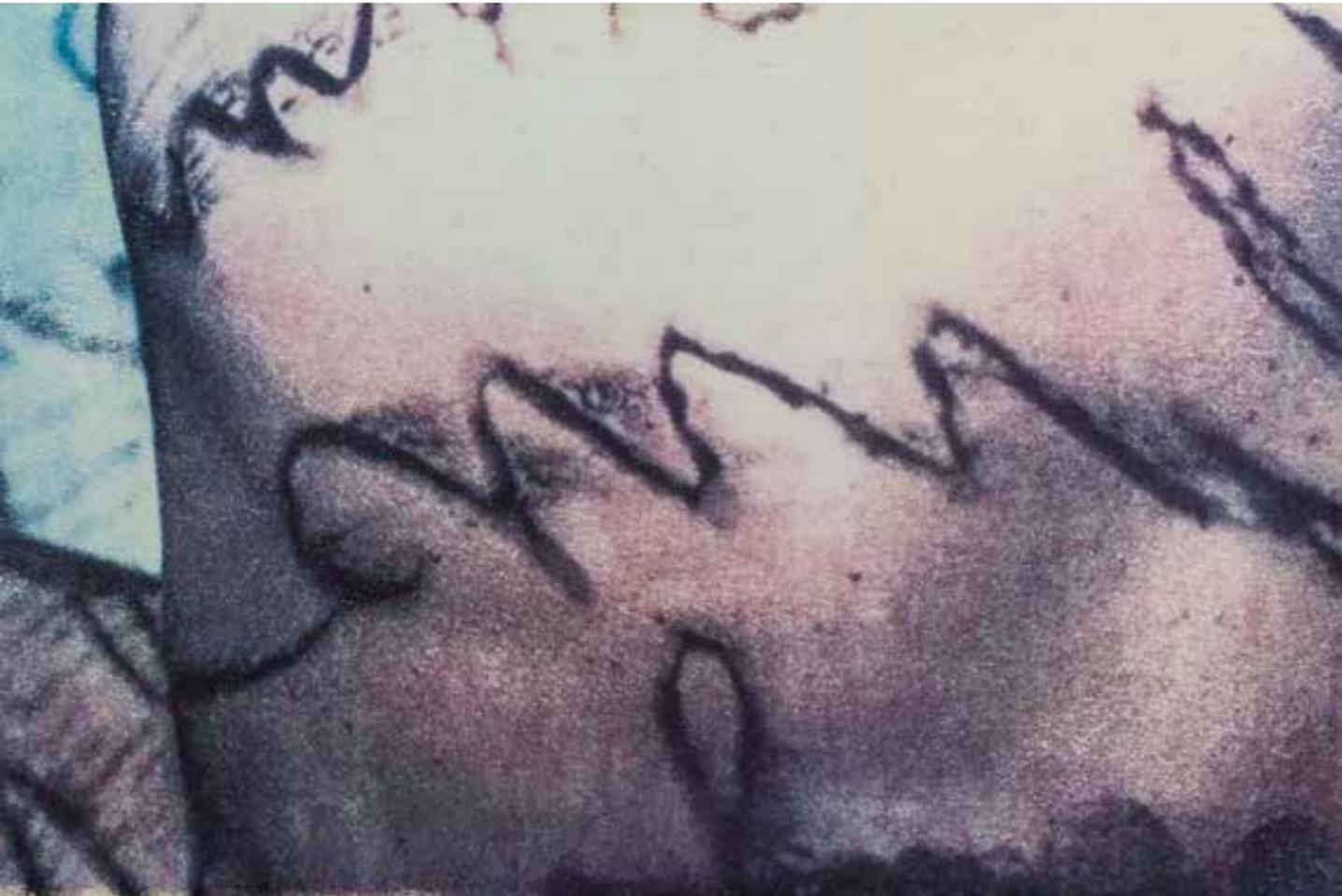


Pieza de la instalación  
*20 tiempos*  
 Lápiz color sobre papel  
 40 × 30 cm  
 2011



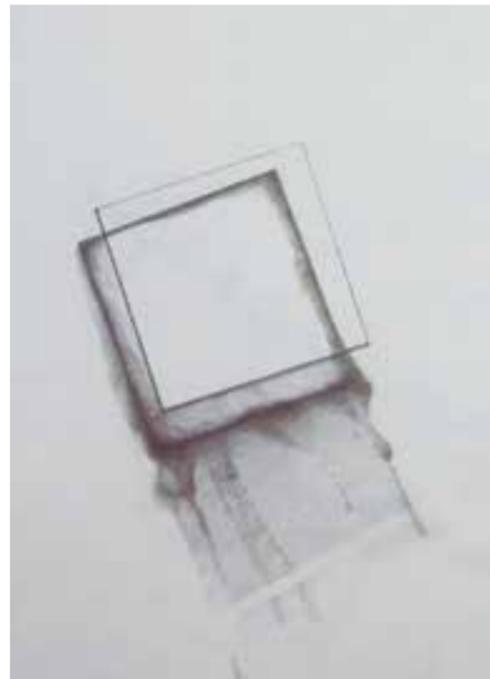
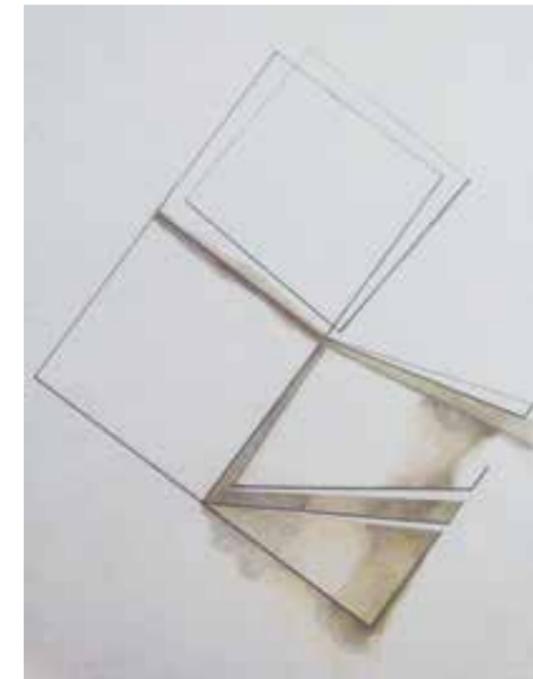
**PÁGINA SIGUIENTE**  
 Piezas de la instalación  
*20 tiempos*  
 Collage  
 30 × 30 cm  
 2011

# INMERSIÓN FORZOSA



*Inmersión forzosa*  
Intervención fotográfica  
40 × 26 cm  
2000

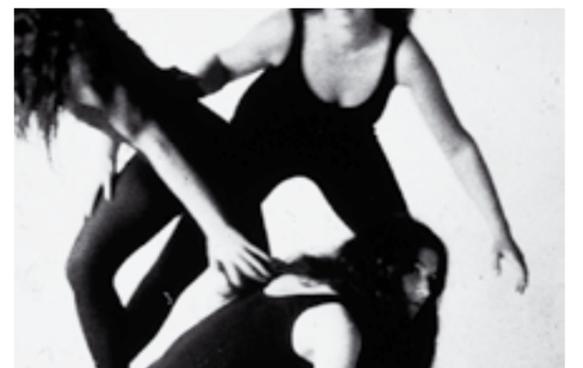
# LIBERACIÓN DEFINITIVA



Serie *Liberación definitiva*  
Grafito y lápiz de color  
40 × 29 cm  
2006

# REGISTROS

'Registros' es un núcleo que recoge la obra más difícil de mostrar: instalaciones, *performances* o audiovisuales. Tal vez sea la obra más importante de Nelbia Romero, y la de mayor impacto en el medio artístico local e internacional. Contamos en esta oportunidad con los textos de Andrea Giunta, que aborda *Sal-si-puedes*, y de Mariela Blanco, sobre *Más allá de las palabras*.



# SAL-SI-PUEDES

# ARCHIVOS, PERFORMANCE Y RESISTENCIA

ANDREA GIUNTA

## NELBIA ROMERO Y EL ARTE DE URUGUAY BAJO DICTADURA

Entre octubre y noviembre de 1983 se presentó en la galería del Notariado de Montevideo la instalación *Sal-si-puedes*, de la artista Nelbia Romero.<sup>1</sup> Los maniqués partidos y chorreados de pintura roja que se acumulaban en un sector del recorrido replicaban visualmente aquello que la realidad cotidiana condensaba en esa compleja amalgama de experiencias que se fueron sedimentando desde el golpe de Estado, el 27 de junio de 1973, y durante los años de la dictadura cívico-militar en el Uruguay (1973-1985). No se trató de una experiencia espectacular, fulminante y violenta como aquella que provocó el golpe de Estado en Chile, pocos meses más tarde, con el bombardeo del Palacio de la Moneda, los estadios de fútbol colmados de prisioneros y las detenciones y los asesinatos urbanos. Fue, en este caso, un pacto o una forma de defeción de los poderes democráticos que derivó en la instalación de un sistema militar cuyas formas represivas se fueron consolidando a partir del sistema carcelario, la tortura, las muertes, las desapariciones, la censura y el exilio, mecanismos que se sumaron en forma paulatina y creciente.<sup>2</sup>

*Sal-si-puedes* remitía a Salsipuedes, el nombre histórico del encuentro que en 1831 se produjo entre las fuerzas militares de la recién establecida República Oriental del Uruguay y los grupos indígenas. La intervención sobre el nombre, *sal si puedes*, literalizaba la idea de trampa y de encierro que había derivado en una masacre que consolidó el proceso de exterminio indígena. La instalación de Romero involucró distintos objetos ordenados en un recorrido, una banda sonora especialmente compuesta para esta obra, una *performance* que se integró en el formato de registro fotográfico y una selección de citas de documentos históricos introducidas como

1. Nelbia Romero nació en Durazno el 8 de diciembre de 1938 y falleció en Montevideo el 3 de abril de 2015. Dibujante y grabadora, incorporó lenguajes como la fotografía, la instalación y la *performance*.

2. Véanse A. Rico, 'Del orden político democrático al orden policial del Estado', *Brecha*, 6: I-II, 2003, y G. Sapriza, 'Memorias de mujeres en el relato de la dictadura (Uruguay, 1973-1985). Violencia cárcel exilio', *Deportate, Esuli e Profughe. Rivista telematica di studi sulla memoria femminile*, 11: 64-80, 2009.

archivo probatorio, impresas en una pequeña publicación en papel manila que acompañaba a la instalación. Junto con su compleja materialidad, que implicaba un espectador que tenía que reconstruir el sentido a partir de diversos archivos sonoros, visuales y escritos, y desde una experiencia que involucraba su propio cuerpo, son relevantes el tema que la instalación abordó y el momento en el que se realizó. *Sal-si-puedes* retoma un episodio violento, constitutivo del proceso de formación del Estado nacional, que se actualizó bajo las condiciones de censura y violencia impuestas por la dictadura.

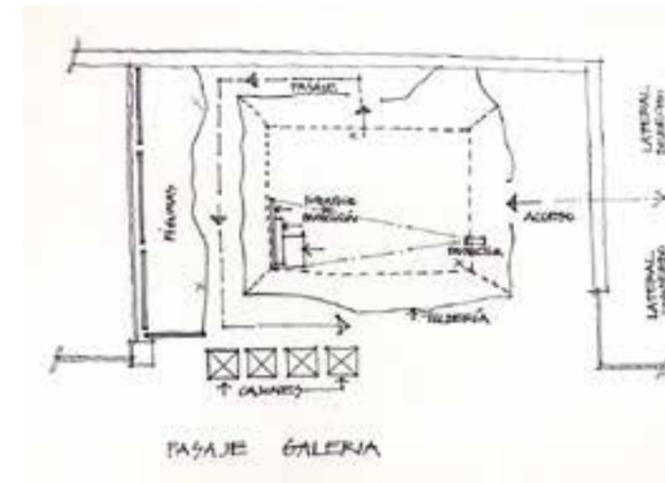
La instalación amalgamaba una serie de tramas sociales, políticas y estéticas. Por un lado, proponía la lectura de una masacre del pasado en el contexto represivo contemporáneo. Por el otro, daba cuenta de un complejo tejido interdisciplinario que buscaba poner en escena subjetividades condicionadas por los límites impuestos por la censura. En ese sentido, es relevante problematizar la recepción y la interpretación de la obra en el contexto represivo de la dictadura. Los testimonios contemporáneos dan cuenta de la búsqueda de códigos cómplices y opacos, formas de decir que no resultasen evidentes para la mirada castrense, que permiten pensar en la conformación de sociedades de sentido y de interlocución que configuraban ciertos actores entre los que se constituían *comunidades de lectura*. Entiendo estas sociedades como parte de las redes intelectuales y artísticas que buscaron articular mensajes y actividades disidentes respecto del control represivo del Estado durante los años de la dictadura. Me interesa abordar el efecto historicista de esta obra en la que se introducen documentos de archivos a fin de traer al presente aspectos irresueltos del pasado. No, por supuesto, con la intención de resolverlos, sino, justamente, a fin de señalar su latencia y conflictividad. En su conjunto, *Sal-si-puedes* es un paquete de experiencias que apelan al cuerpo y a distintos sentidos en los que se imbrican los documentos del pasado con aquello que la obra propone como vivencia y pensamiento contemporáneos.

## ARCHIVOS

Tengo ante mí las imágenes de un archivo que un diagrama me permite ordenar (**imagen 1.1**). Según este, se ingresaba a *Sal-si-puedes* por una inmensa tienda construida con bolsas para transportar lana que provenían del puerto de Montevideo.<sup>3</sup> El exterior estaba manchado con pintura roja y blanca, y el interior cubierto con una tela blanca (**imagen 1.2**). Al final del recorrido decenas de maniqués partidos, arrumbados, de cuerpos femeninos, conformaban una imagen brutal pero también artificial y paródica, que producía un distanciamiento y evitaba la empatía (**imagen 1.3**). El recorrido culminaba en cuatro cajones monumentales cruzados por gruesas cuerdas (**imagen 1.4**).<sup>4</sup>

Junto a este archivo otro reúne fotografías en blanco y negro de tres mujeres, entre las que se encuentra Nelbia Romero, que se mueven con gestos que remiten a la idea de dolor, lucha y agonía. Estas fotos se proyectaban dentro de la tienda y daban cuenta de una *performance* que se realizó y registró en un estudio de fotografía.<sup>5</sup> Los movimientos se ordenaban en grupos que organizaban el encuentro entre las fuerzas de Rivera y los indígenas en cuatro episodios. Además de las fotografías, también se conserva la banda sonora, compuesta especialmente por los músicos Fernando Condon y Carlos da Silveira, que se organiza en la misma estructura cuatripartita.<sup>6</sup>

Como mencionamos, acompañaba este despliegue de materiales un archivo impreso en papel manila en el que, junto con los créditos y un texto de reflexión histórica, se introducían documentos del siglo XIX (**imagen 1.5**). La reflexión histórica remitía al carácter constitutivo del exterminio de los indios charrúas en la nación uruguaya.<sup>7</sup> Volvía al origen de una república que se autorrepresenta como vacía de indígenas para recordar que este mito se funda en una masacre decidida por el primer presidente elegido democráticamente, Fructuoso Rivera (1784-1854). Recuerda que la misma nación chaná-charrúa que fuera guardia personal del general José G. Artigas, pocos años después de que este fuese derrotado se convierte en una presencia molesta, insoportable, para quienes coordinaban intereses en pos de la naciente república (poseedores de títulos de propiedad que piden su desalojo; estancieros que los acusan de robos y faena de ganado; la *intelligentzia* europea, condicionada por su eurocentrismo). El militar Juan Antonio Lavalleja



**Imagen 1.1:** Nelbia Romero, *Sal-si-puedes*, 1983. Plano de la instalación.

3. Entrevista de la autora a Nelbia Romero en Hogar Centro Tarara, Montevideo, 6 de julio de 2014.

4. Durante la exposición Diana Mines, fotógrafa y feminista uruguaya, realizó registros fotográficos. En 1988 ella organizó en Montevideo la exposición colectiva de fotografías mujeres *Campo minado*.

5. Fotografías realizadas por Carlos Etchegoyen, psicoanalista y fotógrafo que formó parte del grupo que concibió *Sal-si-puedes*. La *performance* la realizaron bailarinas del grupo Babinka, al que pertenecía Romero. Este grupo no tenía jerarquías internas y producía en forma cooperativa (véase E. Pérez, 'Itinerarios de la danza independiente durante la última dictadura en Uruguay', ponencia presentada en Aproximaciones al estudio de la danza en el Uruguay: *miradas interdisciplinarias*, V Jornadas de Investigación - IV Jornadas de Extensión - III Encuentro de Egresados y Maestrandos, FHHCE Udelar, 9-11/10/2013, disponible en <estudiosdeladanzaenuruguay.blogspot.com.ar/2013/10/elisa-perez-texto-completo.html>. Romero estudió luego con Norma Quijano, directora de danza y expresión corporal de los teatros El Galpón y El Circular, y con la bailarina y coreógrafa Cristina Martínez.

6. Fernando Condon es músico, compositor y director de orquesta uruguayo involucrado con la difusión y el rescate de la creación musical uruguaya y latinoamericana. Carlos da Silveira es un compositor uruguayo que desde 1981 realiza música para obras dramáticas y cinematográficas.

7. Nelbia Romero, *Sal-si-puedes*, Galería del Notariado, Montevideo, 26-13/11/1983.





IMAGEN 1.2: Nelbia Romero, *Sal-si-puedes*, 1983  
Vistas de la instalación

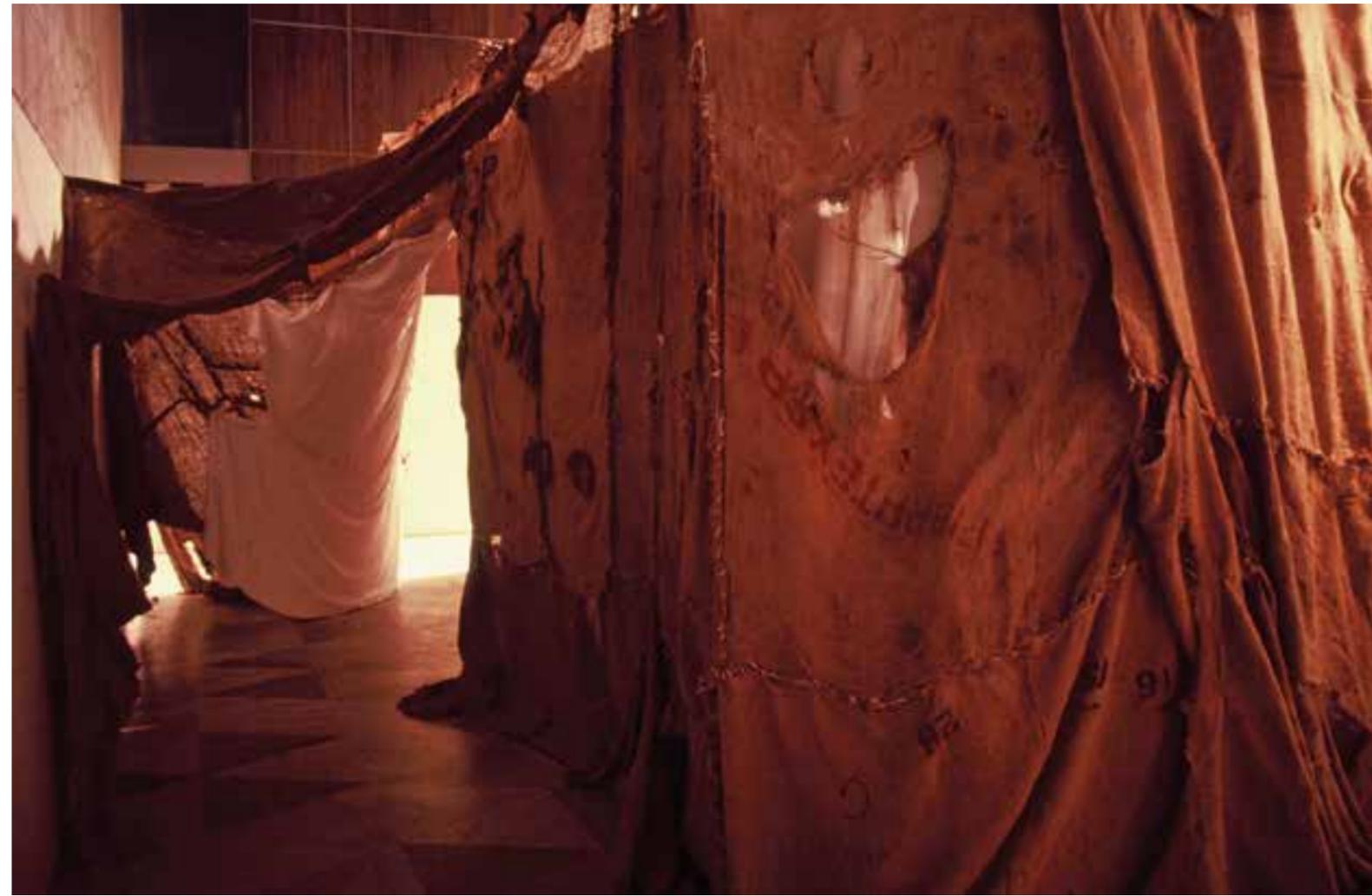




IMAGEN 1.3: Nelbia Romero, *Sal-si-puedes*, 1983  
Sección de maniquies



IMAGEN 1.4: Nelbia Romero, *Sal-si-puedes*, 1983  
Detalle de la instalación



IMAGEN 1.5: Nelbia Romero, *Sal-si-puedes*, 1983  
Impreso que se repartió durante la instalación

había recomendado a Fructuoso Rivera adoptar medidas de seguridad para proteger a los propietarios asediados por los charrúas, a quienes consideraba ‘malvados que no conocen freno alguno que los contenga’ y a quienes, argumentaba, no se podía dejar ‘librados a sus inclinaciones naturales’.<sup>8</sup>

Rivera convocó a una reunión a los principales caciques charrúas (Venado, Polidoro, Rondeau y Juan Pedro), junto con sus mujeres e hijos, y les propuso cuidar de las fronteras del Estado. Asistieron varios cientos, que fueron invitados a beber. Rivera habría matado al cacique Venado de un tiro y esta habría sido la señal para iniciar la matanza que se produjo en Puntas del Queguay, el 10 u 11 de abril de 1831. Según la historiografía oficial uruguaya murieron cuarenta charrúas y trescientos fueron apresados. Algunos lograron huir. Los sobrevivientes, sobre todo niños, mujeres y ancianos, se sortearon o se regalaron a extranjeros. Cuatro de ellos (Vaimaca Perú, Tacuabé, Senaqué y Guyunusa) fueron entregados al francés François De Curel, quien en 1833 los trasladó a París, donde fueron exhibidos como ejemplares exóticos de América y estudiados por grupos de académicos. Se supone que Guyunusa, estaba embarazada y el mismo año en que llegó a París dio a luz a una niña, Michaela Guyunusa, asistida por su compañero, Tacuabé (Vacuavé en las fuentes francesas). Todos murieron entre 1833 y 1834, a excepción de Tacuabé, que escapó con la hija de Guyunusa fallecida un año después. No se sabe cuándo murió Tacubé. Actualmente hay bustos de Vaimaca Perú, Senaqué y Guyunusa, en la embajada de Francia en Montevideo. El esqueleto de Vaimaca Perú, conservado en el Museo de Ciencias Naturales de París, fue repatriado al Uruguay en 2002.<sup>9</sup> Un artículo firmado con las iniciales LP en el diario *Le National* describía al cacique Vaimaca Perú:

Vaimaca habla con bastante soltura el español y entiende también el portugués. [...] Deseó, por ejemplo, ver al rey de los Franceses. Es el único hombre que su orgullo de príncipe no juzga indigno de ser visto por él en tierra extranjera. Se propone pedirle una nave y unos cien hombres para volver a América, cortarle la cabeza al presidente Ribera, y vengar a su nación.<sup>10</sup>

El cacique no había olvidado la masacre de su pueblo. Esperaba, para cobrar venganza, el apoyo de un igual, el rey de Francia.

La tragedia particular de Guyunusa, una mujer que fue capturada y enviada a París, embarazada, tuvo un sentido político y simbólico adicional que se mantiene en las formaciones del feminismo contemporáneo: existe hoy en Maldonado, Uruguay, una ONG que se denomina Accionar entre Mujeres - Guyunusa. El nombre de la indígena capturada funciona con un sentido de identificación programático con respecto a los derechos de la mujer.

Esta historia establece una relación entre el mito de un país blanco, sin indios, y la masacre. Tanto la matanza como la importancia de los charrúas en la cultura uruguaya han sido desestimados reiteradas veces desde posiciones liberales, que presentan el exterminio como una confirmación de los ‘valores nacionales’ o de la ‘civilización’. Pocos años atrás, el expresidente Julio María Sanguinetti afirmaba en un artículo publicado en el diario *El País* de Montevideo:

No hemos heredado de ese pueblo primitivo ni una palabra de su precario idioma [...], ni aun un recuerdo benévolo de nuestros mayores, españoles, criollos, jesuitas o militares, que invariablemente los describieron como sus enemigos, en un choque que duró más de dos siglos y los enfrentó a la sociedad hispano-criolla que sacrificadamente intentaba asentar familias y modos de producción, para incorporarse a la civilización occidental a la que pertenecemos.<sup>11</sup>

Para la historiografía revisionista se trata de la primera de una serie de campañas para perseguir y exterminar a los charrúas, llevadas adelante como parte de la constitución del Estado nacional. El historiador Gonzalo Abella considera que esos niños charrúas, entregados como mascotas a las familias ricas de Montevideo, cuya identidad fue borrada, fueron los primeros desaparecidos, y que la emboscada de Salsipuedes puede ser considerada la primera acción del terrorismo de Estado en Uruguay.<sup>12</sup>

Las citas de documentos que se reproducían en el impreso que acompañaba a la instalación de Nelbia Romero provenían de archivos relevados por Eduardo Acosta y Lara, publicadas por entregas entre 1969 y 1970. Escritas en español antiguo, de la primera mitad del siglo XIX, estas se erigían como prueba de aquellos hechos violentos a los que la instalación se refería y desde la que se buscaba

8. Véase R. Pi Hugarte, ‘Carta de Lavalleja a Rivera, 24 de febrero de 1830’, *El Uruguay indígena*, Montevideo, Nuestra Tierra, 1969.

9. D. Asenjo, ‘Nuevos datos sobre el destino de Tacuavé y la hija de Guyunusa’, en Sonia Romero Gorski (comp.), *Anuario de Antropología Social y Cultural en Uruguay*, Montevideo, Nordan-Comunidad, 2007, pp. 51-71.

10. *Ibidem*, p. 63.

11. J. M. Sanguinetti, ‘El charruismo’, *El País*, Montevideo, 19/4/2009, disponible en ‘historico.elpais.com.uy’ (consultado: 20/9/2014).

12. J. Abella, ‘Salsipuedes es la primera acción del terrorismo de Estado en Uruguay’, *Mañana de Radio*, 7/4/2014, disponible en <www.radio36.com.uy/entrevistas/2014/04/09/abella.html> (consultado: 16/9/2014).

intervenir el sentido normativo de los relatos que entendían la masacre como fundamento de la nación civilizada. La instalación de Romero daba cuenta así del impulso historicista que ha impactado en muchas de las expresiones del arte contemporáneo.<sup>13</sup> En estas propuestas el material de archivo, las fuentes de distinto estatuto remiten al momento histórico sobre el que se apoya la revisión contemporánea. El archivo actualiza el pasado en el presente.

## CUERPOS

Si observamos cuidadosamente el diseño arquitectónico de la instalación es posible identificar las distintas áreas de un recorrido laberíntico que incluía zonas de proyección, de transición, espacios en los que se disponían los maniqués (indicados como 'figuras') y los cajones (**imagen 1.1**). Las cuatro cruces señaladas en el plano indican el lugar en el que se dispusieron los grabadores desde los que se reproducía la música.<sup>14</sup> Las imágenes proyectadas en el interior provenían de una *performance* que Romero había realizado con el grupo de danza Babinka. Esta *performance* introduce una red de realizaciones artísticas que cruzaban lenguajes desde formaciones culturales que trabajaban sobre el cuerpo y que tomaron visibilidad desde la segunda mitad de los años sesenta. La *performance* y los desmarcamientos respecto de los patrones más normados de la danza clásica establecen una zona de contacto entre cuerpo y artes visuales a partir de la introducción de objetos que se manipulan desde una exploración lúdica (tal como puede verse en la obra de la bailarina uruguaya Teresa Trujillo o de las argentinas Ana Kamien, Graciela Martínez o Marilú Marini). En estas cercanías se crearon zonas de intercambios entre expresiones artísticas que antes se desarrollaban en campos diferentes. La danza contemporánea y la expresión corporal representaron espacios menos normativos (no sólo respecto de los lenguajes, sino también de los cuerpos) que los de la danza clásica. En ese sentido, Romero se involucró con estas agrupaciones incluyendo el lenguaje del cuerpo como forma de escenificación de los momentos que articularon la masacre de los charrúas. Es importante destacar que el enfrentamiento, que las fuentes describen entre soldados e indios, aquí aparece protagonizado por mujeres. Esto es relevante porque confirma el protagonismo que el cuerpo tuvo en la expresión de las artistas mujeres desde los años sesenta y que se registra en muchas otras expresiones del arte latinoamericano.

Las imágenes que se proyectaban ordenaban la *performance* en cuatro momentos: 'comienzo', cuando se produce el encuentro entre los charrúas, los soldados de Rivera y los terratenientes criollos de la región (**imagen 1.6**); 'rito', que representa el momento en que emborrachan a los indígenas y los encierran en el rancho donde se produce el primer disparo (**imagen 1.7**); 'destrucción', que alude a la lucha cuerpo a cuerpo entre indígenas y soldados (**imagen 1.8**), y 'muerte', que en la *performance* se identifica con las fotografías de los

13. M. Godfrey, 'The Artist as Historian', *October*, 120: 140-712, MIT Press, 2007.

14. Entrevista de la autora a Nelbia Romero, cit.



IMAGEN 1.6: Nelbia Romero, *Sal-si-puedes*, 1983  
Performance: '1. Comienzo'



IMAGEN 1.7: Nelbia Romero, *Sal-si-puedes*, 1983.  
Performance: '2. Rito'



IMAGEN 1.8: Nelbia Romero, *Sal-si-puedes*, 1983  
Performance: '3. Destrucción'



IMAGEN 1.9: Nelbia Romero, *Sal-si-puedes*, 1983  
Performance: '4. Muerte'

cuerpos en el piso y también con los maniqués y los cajones (**imagen 1.9**).

Esta presencia corporal de la artista se vincula a un campo más amplio de inscripción del cuerpo que durante esos años involucró acciones políticas y acciones artísticas. Gabriel Peluffo Linari traza una relación significativa a partir del sentido que asumió en la cultura uruguaya la frase ‘poner el cuerpo’, vinculada tanto al escenario político de la manifestación y la represión como al de la *performance* y la danza.<sup>15</sup> Sostiene que esta frase comenzó a adquirir sentido a fines de los años sesenta, cuando la policía se arrodillaba, lanzaba bombas de fragmentación contra los manifestantes y estos resistían. A comienzos de los años setenta, la bailarina Graciela Figueroa salía a la calle con representaciones corporales que aludían a estas formas de violencia y resistencia urbana. Peluffo Linari también vincula la presencia del cuerpo a los ‘ambientes temáticos’ o ‘acciones con tema’ realizados por la artista y *performer* Teresa Vila a fines de los años sesenta y comienzos de los setenta, en los que dividía al público que participaba en distintas acciones, que culminaban con un simulacro de bombardeo atómico con textos sobre la guerra. Señala también que a quienes en esa época tenían alrededor de 20 años les tocó ‘poner el cuerpo’. Esta experiencia no sólo se vinculaba con la militancia política, se inscribía en un campo de referencias más amplio. Se relacionaba, por ejemplo, con las conversaciones sobre el amor libre, con las ‘excursiones para independizarse de la tutela de la familia’, particularmente en el caso de las mujeres, organizadas en los liceos (colegios secundarios) vinculados a los mecanismos de educación coordinados por el Frente de Estudiantes Revolucionarios (FER), travesías que se nombraban ‘ir a hacer el amor a la Atlántida’. Todo esto implicaba, según Peluffo Linari, ‘un reposicionamiento de lo corporal en el nivel de las conductas que el sistema no permitía’. El cuerpo adquirió una nueva centralidad en los lenguajes artísticos de los años sesenta y setenta. Los nombres de las bailarinas Inge Bayerthal, Norma Quijano, Graciela Figueroa o Teresa Trujillo fueron centrales en lo que se denominaba ‘transversalización de las disciplinas’, una forma de investigación en torno al cuerpo que vinculaba danza, música y elementos escénicos no tradicionales.<sup>16</sup>

En estas corporalidades emergentes se conectaban los espacios del arte experimental con los de la política. En ese sentido también pueden analizarse ciertas prácticas del grabado desarrolladas durante los años de la dictadura en el Club de Grabado al que per-

tenecía Nelbia Romero. Creado en 1953, el Club buscaba desmitificar el original y proponer un acceso popular a las imágenes.<sup>17</sup> El Club se opuso con consignas y boicots a las medidas orientadas al control de la cultura, que señalaron la instauración paulatina de las pautas que regirían las políticas censoras de la dictadura. Sus impresiones mensuales, de amplia distribución, remitían a la guerra de Vietnam, a la revolución o a líderes estudiantiles muertos (como Heber Nieto, asesinado en una manifestación). Durante los años de la dictadura, en los que los integrantes del Club no podían desarrollar las tareas educativas que antes realizaban en la escuela media y en ámbitos gremiales —es decir, la forma de militancia que llevaban adelante desde la producción, reproducción y distribución de las imágenes—, su actividad se reduce a la enseñanza en el taller, los grabados mensuales y los almanaques.<sup>18</sup> Durante esos años, escribe Peluffo Linari, el Club funcionó como un

microespacio de intercambio y producción de ideas para un círculo de personas interesadas en la comunicación visual, reunidas por un pacto elíptico de confianza y complicidad [...] capaz de sostenerse como tal a través de un sentimiento de pertenencia y resistencia silenciosamente compartido.<sup>19</sup>

En ese momento se sumaron al Club intelectuales que orientaron cursos específicos o se incorporaron a la producción de obra como parte de este ‘enclave deliberativo’<sup>20</sup> que se vinculó a otras formaciones de construcción microsociales de subjetividades que funcionaban al margen y en contra del sistema:<sup>21</sup> en ese sentido podría trazarse una red entre el Club de Grabado, la Cinemateca o el Teatro Circular de Montevideo.<sup>22</sup>

Dentro del Club de Grabado se buscaba elaborar estrategias elusivas, capaces de desarrollar una comunicación visual en el contexto de la censura de la dictadura militar. Así aparecen en los grabados, de forma recurrente, referencias a ataduras, lacrados o cintas adhesivas.<sup>23</sup> Las ediciones de grabados de Nelbia Romero y de Ana Tiscornia de 1983 introducen rasgados, rostros tapados, imágenes que remiten a la laceración, la identidad y la violencia. Estos recursos, sumados a los contrastes de colores provenientes del código del afiche, buscaban generar lenguajes alegóricos. En este repertorio fue también importante el concepto de ‘huella’ que vinculaba el cuerpo con la idea de estampación del grabado. El apoyo grupal y la discusión sobre los dispositivos técnicos funcionaban como canales

15. Entrevista de la autora con Gabriel Peluffo Linari, Montevideo, 3/7/2014. Ver también Gabriel Peluffo Linari, *Crónicas del entusiasmo. Arte, cultura y política en los sesenta. Uruguay y nexos rioplatenses*, Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental, 2018.

16. Entrevista de la autora con Gabriel Peluffo Linari, cit.

17. G. Peluffo Linari (dir.), *Club de Grabado de Montevideo, 1953-1993*, Montevideo, Museo Juan Manuel Blanes, 2012.

18. *Ibidem*, p. 59.

19. *Ibidem*, p. 71.

20. Me refiero a Olga Larnaudie, Gabriel Peluffo Linari, Ana Tiscornia y Alfredo Torres (*ibidem*, p. 73).

21. F. Guattari y S. Rolnik, *Micropolítica. Cartografías del deseo*, Buenos Aires, Tinta Limón, 2012.

22. G. Peluffo Linari, *Club de Grabado*, ob. cit., p. 75.

23. *Ibidem*, p. 77.

para gestar un proyecto de comunicación poética y política que se mantuvo durante los años de la dictadura.

Sobre esta experiencia interna del Club de grabado, Nelbia Romero escribe:

La resistencia al oscurantismo dictatorial puso a prueba nuestras convicciones ideológicas personales y de grupo, amalgamando diferencias individuales en pos de salvaguardar la existencia y sustentabilidad del proyecto cultural. Este hecho coyuntural fortaleció al grupo humano que, desde la multiplicidad de funciones y compromisos internos, definió estrategias de sobrevivencia.<sup>24</sup>

La noción de huella corporal es visible en la serie de *Ocultamientos* que realiza en 1981 (**imagen 1.9**) y en la que parte de un autorretrato en forma de máscara intervenido con costuras, rasgados, vaciados, *collages* y veladuras realizadas con papel translúcido o con plástico con burbujas. La imagen se genera a partir de la fotografía de su propio rostro cubierto con tinta de impresión que ella, a su vez, imprimía en el papel.<sup>25</sup> Este uso del cuerpo como soporte se vincula a la discusión sobre la huella corporal, la convivencia con los relatos sobre la tortura y los desaparecidos. Esta fue una forma, señala Gabriel Peluffo Linari, de dar representación a la tensión presencia-ausencia que atravesaba la trama social.<sup>26</sup> La corporalidad impresa da cuenta de una relación analógica indicial en la que se produce un forzamiento de los límites del grabado y una propuesta confrontativa en torno al autorretrato.

24. N. Romero en G. Peluffo Linari, *Club de Grabado*, ob. cit., p. 103.

25. Esta experiencia es descrita por Gabriel Peluffo Linari en entrevista con la autora, cit. Lamentablemente no se conserva ninguna de estas impresiones.

26. Entrevista de la autora con Gabriel Peluffo Linari, cit.

**IMAGEN 1.9:** Nelbia Romero, sin título, Club de Grabado, 1983, y serie *Ocultamientos*, 1981.



## RESISTENCIA

Todos estos materiales formaron parte de la escena cultural de Montevideo en 1983, dos años antes del fin de la dictadura, cuando había presos en las cárceles, cuando la normalidad estaba marcada por el miedo, la censura, la opresión, el control. Según los testimonios, *Sal-si-puedes* fue sentida como una forma indirecta de referirse a la represión: un puente entre aquella violencia ordenada por el relato configurador de la historia nacional y la que dominaba el presente, que aún no contaba con los relatos definitivos que la ordenasen. La propia artista, en testimonios que recogió Olga Larnaudie entre 1987 y 2006, sostenía:

*Sal-si-puedes* surge de una necesidad de lenguaje; como no se podía decir ciertas cosas, tomé un tema histórico. Me proponía vincular un genocidio étnico con el de ese momento, el ideológico: el poder siempre destruye, mata y borra cosas, al menos poderoso, al que no tiene voz.<sup>27</sup>

En el mismo sentido la artista Ana Tiscornia sostiene:

Estuvo claro para todo el mundo que esta instalación hablaba de la situación por la que atravesábamos, y eso incidió también en lo bien recibido que fue el trabajo. Era difícil en ese tiempo encontrar la metáfora capaz de denunciar la dictadura y pasar la censura. Nelbia tuvo la virtud de establecer un paralelo históricamente tan distanciado como para no despertar sospechas. Ella estaba genuinamente interesada en el tema de los charrúas y su eliminación de la historia, no solo en un episodio como Salsipuedes y la liquidación de una enorme cantidad de indígenas, sino también en la negación de su presencia en el tejido cultural de nuestro país.<sup>28</sup>

En un texto posterior confirma esta percepción:

Todo el mundo la leyó en tiempo presente como una manera de hacer un enunciado contra la dictadura en clave histórica.<sup>29</sup>

Gabriel Peluffo Linari inscribe esta interpretación en una serie de ejemplos o casos que dan cuenta de una estructura interpretativa en la que ciertas obras se entendían en el doble registro de lo literal y lo aludido:

27. Olga Larnaudie, *Nelbia Romero*, Montevideo, Banco Central del Uruguay, 2006, p. 18.

28. Comunicación por correo electrónico de la autora con Ana Tiscornia, 30/9/2014.

29. Comunicación por correo electrónico de la autora con Ana Tiscornia, 4/6/2015.

Desde la música ‘popular’ (‘Los que iban cantando’), el teatro (‘Los fusiles de la patria vieja’, por ejemplo), desde las *performances* e instalaciones se hablaba siempre en doble registro: por un lado, se aludía a hechos (generalmente históricos) o a vivencias cotidianas, pero, por otro, esos hechos y esas vivencias estaban deliberadamente hablando de la situación en dictadura (y esto no era del todo explícito: el público buscaba la vuelta para encontrar ese significado). Todos hablábamos en ‘doble registro’ incluso por teléfono.

En primer lugar, no vas a encontrar ninguna publicación de la época que diga eso (¡¡¡es obvio!!!). Ese pacto social era un secreto a voces, pero la censura y la autocensura no dormían. Yo recuerdo que en el proceso de trabajo Nelbia pensó en el espectáculo de ‘danza’ dentro de la carpa como una forma de amortiguar el efecto de alusión directa que podrían tener los maniqués deshechos y las jaulas de madera. Aun así muchos pensamos que la exposición podría llegar a ser censurada porque era lo más arriesgado que se había visto hasta el momento. En segundo lugar, ese hablar en doble registro permitía que la elección del hecho o vivencia tomado como ‘tema’ o punto de referencia fuera de libre elección del artista. Y en este sentido, la elección del exterminio charrúa era algo que estaba —puede decirse— en la biografía de Nelbia, porque ella era nacida en el Durazno y allí quedan todavía muchos legados guaraníes y charrúas. Hay otras instalaciones de ella posteriores a *Sal-si-puedes* que tocan ese asunto, porque era obsesivo en su trabajo. [...] Ella juntó en un mismo acto dos ‘rabias’ personales: la del exterminio indígena y la de la desaparición de sus propios compañeros de militancia.<sup>30</sup>

Sin embargo, no existen textos contemporáneos a la instalación en los que Nelbia Romero y el grupo realizador expresen que la obra se refería a la dictadura. Tampoco documentación que pruebe que en fue esta la interpretación que en ese momento se hizo. De hecho, la única reseña crítica escrita por Alicia Haber al final de la exposición no avanza en ese sentido. Ella destaca el carácter experimental, sus aspectos interdisciplinarios, ‘multimedia’, y la intención de la artista de ‘investigar los males de la colonia y sus consecuencias culturales’ desde la masacre del pueblo charrúa. Describe el recorrido de la instalación hasta llegar a la ‘gran escenografía constituida por maniqués desarticulados y yacentes, en posturas

que concitan la idea de masacre y de sangre [...] todo culmina en una serie de elementos de madera que pueden inducir a pensar en ataúdes o celdas’.<sup>31</sup> ‘Masacre’, ‘ataúdes’, ‘celdas’: las palabras podrían remitir al contexto uruguayo de la dictadura, pero también se aplican al tema que la artista declara abordar en sus textos. En 1992 Luis Camnitzer publica la que probablemente sea la primera interpretación escrita que despega a *Sal-si-puedes* de la masacre del siglo XIX:

En la obra de Romero, realizada e interpretada por un colectivo en 1983, la masacre de Salsipuedes se convierte en una metáfora acentuada de la violencia reactualizada en los años setenta y ochenta por la dictadura uruguaya.<sup>32</sup>

Se trata, entonces, de interpretaciones y recuerdos posteriores que los entrevistados remiten a 1983. Cuando le pregunté a la crítica de arte Olga Larnaudie sobre la historicidad de esta relación, su respuesta fue contundente: ‘Por supuesto que no es una interpretación posterior [...]. No es un argumento ‘impreso’ el que te podría dar, estábamos aquí al lado de Nelbia y cada uno a su manera hacía lo suyo, cuando se pudo’. Ella remite a una red de espacios culturales en los que se llevaban adelante prácticas opositoras compartidas y que daban textura política a ‘aquel Uruguay de la resistencia en que logramos vivir y meternos por muchos lados, en el Club, en [la] Cinemateca, en el Teatro Circular’.<sup>33</sup>

Aunque los textos que acompañaron a la instalación no introducen la relación con el presente, incluyen referencias visuales y escritas (maniqués rotos, cuerdas, cajones que parecen ataúdes o celdas, textos que remiten a una masacre) que permitieron vincularlos a la dictadura que todavía dominaba la vida política y social en Uruguay. Quienes recuerdan coinciden en esto. Peluffo Linari señala que los maniqués desechos y las jaulas de madera eran una ‘alusión directa’: tan directa que muchos pensaron que la exposición podía ser censurada en tanto ‘era lo más arriesgado que se había visto hasta el momento’.<sup>34</sup> Lo que se produce aquí —lo formulamos como hipótesis— es una *comunidad de lectura*, una microcomunidad que interpretó la obra en su relación con lo que en ese momento sucedía en Uruguay, con lo que se vivía en las cárceles, particularmente en la de Libertad, a 50 kilómetros de Montevideo. El poder disidente de una

30. Comunicación por correo electrónico de la autora con Gabriel Peluffo Linari, 2/8/2015.

31. Alicia Haber, ‘Propuestas incitantes. Nelbia Romero en Notariado’, *El País*, suplemento cultural, 19-25/11/1983.

32. Luis Camnitzer, ‘Recent Latin American Art’, *Art Journal*, 51(4): 6; la traducción me pertenece.

33. Comunicación por correo electrónico de la autora con Gabriel Peluffo Linari, cit.

34. Comunicación por correo electrónico de la autora con Gabriel Peluffo Linari, cit.

obra como esta, su capacidad de remitir a una experiencia sin nombrarla, sin introducir lemas ni fotografías, es incuestionablemente ambiguo y, sobre todo, difícil de demostrar. Sin embargo, lo que aquí propongo –hipótesis que desarrollé en textos anteriores–<sup>35</sup> es que ciertas obras creadas durante la dictadura pueden entenderse como visualidades resistentes. Opacas pero resistentes. Tal resistencia se articula sobre pactos interpretativos tejidos en una trama social y cultural específica que permite considerar historias pasadas o temas generales en función de situaciones contemporáneas. Como si se tratase de una denuncia nunca representada, que los públicos ven e interpretan como real. Este ‘representar’ desde lo no representado no debe entenderse, por supuesto, en un sentido literal. Tampoco judicial. Lo que los testimonios coinciden en señalar es que así fue sentida. Si bien es cierto que durante el tiempo que duró hubo militares apostados en las escaleras, esto se debió a que la instalación coincidió con el aniversario de Rivera y no a que la instalación tuviese un significado evidente. La dictadura no percibió que la obra se dirigía al pasado y al presente. Los censores no fueron, desde tal perspectiva, completamente eficientes.<sup>36</sup>

Néstor García Canclini señala que las imágenes, lo imaginado y lo imaginario, se refieren a prácticas sociales que trascienden la lógica de sus creadores y se asientan en interacciones sociales complejas.<sup>37</sup> En ese sentido, la comunidad de lectura a la que aludimos se vincula a un conjunto de materiales complejos entre los que cuentan los datos de la imagen (las referencias a la masacre, a la prisión), pero también la formación cultural en la que se insertaban las prácticas de Nelbia Romero. El que ella perteneciese al Partido Comunista, que fuese miembro del Club de Grabado, que formase parte de círculos perseguidos por el orden dictatorial, que participase de actividades que buscaban sostener las tramas de la cultura en un contexto que apuntaba a la disolución del pensamiento crítico y que esta instalación se realizase en la Galería del Notariado, dirigida por Nancy Bacelo, poeta fundadora de la Feria de Libros y Grabados en 1959,<sup>38</sup> todos estos datos nos permiten argumentar que *Sal-si-puedes* no sólo denunciaba la masacre sobre la que se asentaba la fundación de la república, sino también la violencia que estaba sucediendo en ese momento en Uruguay. En esto coinciden

quienes recuerdan.

¿Podemos, sobre esta base, considerar que *Sal-si-puedes* fue una obra resistente? Quizás lo primero que tengamos que señalar es que nuestro punto de partida no considera que una obra sea esencialmente algo (buena, mala, política, poética, simbólica o resistente). Lo que una obra *es* no se establece a partir de condiciones propias y específicas que permitan catalogarla de una manera definitiva –ni siquiera dentro del rubro de obra de arte–, sino a partir de las formas en que son percibidas. Es buena, mala, política, poética o resistente a partir de las reacciones que produce en sus públicos, sean estos específicos o no en relación con el mundo del arte. En ese sentido, coincido con Jean-Marie Schaeffer cuando señala la pulsión sustanciadora y objetivante que caracteriza a la cultura de occidente. Otras comunidades humanas, señala, ‘piensan lo real en términos de procesos, de transformaciones, de interdependencias y de interacciones en vez de hacerlo en términos de objetos’.<sup>39</sup> Así, cuando entiendo que una obra es ‘resistente’ no propongo que tal condición pueda ser convalidada como definitiva o incontestable. Es la interpretación de la obra la que hace de ella o no un ejemplo de arte resistente. ¿Qué es, entonces, lo que hace que una obra sea reconocida como resistente?

Como señalan Jocelyn A. Hollander y Rachel L. Einwohner el término resistencia se ha diseminado hasta tal punto (desde la antropología a los estudios culturales, estudios de género, y, en nuestro caso, estudios de historia del arte y de las representaciones) que no es claro que todos se estén refiriendo a lo mismo cuando lo utilizan.<sup>40</sup> Algunos autores consideran como formas de resistencia prácticas cotidianas que se oponen al poder opresor y que asumen la forma de estrategias de bajo perfil, difíciles de identificar, condición que las protege del control represor.<sup>41</sup> Para otros el término solo puede aplicarse a acciones visibles, colectivas, que implican el cambio social, y no a acciones vinculadas a formas de resistencia en la vida cotidiana.<sup>42</sup> Uno de los aspectos en el que se basan las diferencias en la identificación de los actos de resistencia tiene que ver con el reconocimiento de tales acciones por aquellos contra quienes se formulan. En tanto para Scott es suficiente con que las identifiquen como tales otros observadores culturalmente conscientes, para Rubin el término debe ser reservado a las situaciones en las que todos estén igualmente conscientes. Otro rasgo señalado en

35. Véanse A. Giunta, ‘Pintura en los setenta: inventario y realidad’, en AA.VV., *Arte y poder*, Buenos Aires, CAIA-FFyL-UBA, 1993, pp. 215-224 y 2002. ‘Juan Pablo Renzi, problemas del realismo’, *Punto de Vista*, 25(74): 43-47, 2002.

36. Entrevista de la autora a Nelbia Romero, cit.

37. Néstor García Canclini, ‘El poder de las imágenes. Diez preguntas sobre su distribución internacional’, *Estudios Visuales*, 4, 2007, pp. 35-56.

38. Comunicación por correo electrónico de la autora con Gabriel Peluffo Linari, cit.

39. Jean-Marie Schaeffer, *Arte, objetos, ficción, cuerpo. Cuatro ensayos sobre estética*, Buenos Aires, Biblos, col. Pasajes, 2012, pp. 49-77.

40. J. A. Hollander y R. L. Einwohner, ‘Conceptualizing Resistance’, *Sociological Forum*, 19(4): 533-554, 2004.

41. J. C. Scott, *Weapons of the Weak: Everyday Forms of Peasant Resistance*, New Haven, Yale University Press, 1985.

42. J. W. Rubin, ‘Defining Resistance: Contested Interpretations of Everyday Acts’, *Studies in Law, Politics, and Society*, 15: 237-260, 1996.

la identificación de un acto de resistencia está relacionado con la intención, con la conciencia detrás de quien o quienes lo realizan. Es evidente, como destaca Scott, que cuando las acciones públicas son demasiado peligrosas, las formas de la resistencia pueden producirse en prácticas privadas.<sup>43</sup> Para que estas formas de resistencia sean eficientes es necesario compartir códigos culturales entre quienes las formulan y quienes las decodifican. Según Hollander y Einwohner, la visibilidad, el reconocimiento y la intención son los parámetros desde los cuales se constituye una noción homogénea de resistencia. Sin embargo, estos no siempre aparecen completos o son claramente identificables. A partir del modo en que se manifiestan las formas de resistencia, ellos proponen tipologías que diferencian la resistencia abierta de las formas encubiertas. Entre estas últimas ubicamos a *Sal-si-puedes*. El testimonio de la artista y de quienes vieron la obra expresa que ellos la entendieron como resistente en tanto representaba una expresión contraria al poder represor. En este punto resulta evidente que el concepto de resistencia es socialmente construido y que los públicos participan en dicha construcción.

En todo caso, los militares en el poder no advirtieron el carácter resistente de la obra: esto da cuenta de que la resistencia no es pura sino que coexiste con formas de dominación. En ese sentido, intervienen nociones como ambigüedad, complicidad o asimilación para dar cuenta de las relaciones cambiantes entre las formas de resistencia y su neutralización. Expuesta en un edificio abierto al público, *Sal-si-puedes* se acomodaba y se asimilaba, en un sentido, a las condiciones de representación posibles en dictadura. Al mismo tiempo, para quienes la realizaron y la comunidad intelectual que la vio, la obra tenía un claro sentido de denuncia que remitía a la violencia contemporánea. Como ya señalamos, no existe una prueba definitiva, pero ¿es esta una razón para no identificar en esta obra su condición resistente?

Resulta evidente que si vinculamos la noción de resistencia a la de cambio social, la obra no tuvo el poder de producirlo. En verdad, ninguna obra de arte tuvo el poder de terminar con las dictaduras latinoamericanas. La oposición civil se articuló principalmente desde las organizaciones de derechos humanos y a partir de un clima de movilización que fue creciente ante los fracasos económicos y militares de las dictaduras (por ejemplo, en la guerra de

Malvinas). Sin embargo, su fin no solo fue posible por hechos de innegable contundencia, sino también por las formas de denuncia que capilarmente configuraban identidades resistentes y de las que formaron parte distintas prácticas culturales. La idea que recorre las fuentes citadas es que frente a un poder que buscaba eliminar el pensamiento crítico (y por eso torturaba y asesinaba a militantes e intelectuales, quemaba libros o cubría murales urbanos) expresar sentidos aludidos contrarios al poder era una forma de resistir. Esta identificación se visualiza tanto en los actores que configuraban la escena cultural bajo dictadura, como también en quienes escriben sobre la cultura realizada en esos años desde el presente. Como lo señalan Hollander y Einwohner, escribir sobre los signos de solidaridad política resistente con el oprimido permite a quien escribe tomar partido por los sectores involucrados en la lucha por el poder, otorgando a su propia investigación un sentido moral, incluso heroico.<sup>44</sup> Las sociedades posdictatoriales fueron afectadas por conflictos que plantearon jerarquías de resistencia, formas legítimas o correctas de resistir. Estas posiciones involucran cuestiones éticas que cruzaron los debates sobre exilio e insilio. ¿Es posible clasificar las obras en éticas y antiéticas (resistentes o no resistentes) a partir de su transparencia declarativa contra la dictadura? La aplicación de una ética binaria corre el riesgo de replicar, en cierto modo, la que caracteriza al autoritarismo.

Los recuerdos, la descripción que estos nos brindan sobre la forma en la que fueron percibidas ciertas obras de arte, brindan materiales para entender articulaciones de subjetividades disidentes y permiten aproximarse a la textura de distintas formas de resistencia cultural. *Sal-si-puedes* fue, en un sentido, un monumento precario en torno al cual distintos actores tramaron un sentido secreto que les permitió identificarse, trazar redes de solidaridad fundadas en la interpretación. Ellos sintieron que quebraban los límites de lo que era posible decir en una obra que era, en cierta manera, excesiva, en tanto involucraba todo el pasado y el presente. Reconocer estas articulaciones no apunta a reconstruir una historia heroica del pasado ni de quienes lo abordan desde el presente. Aspira a captar y volver visibles articulaciones del sentido que no pueden eliminarse desde una perspectiva que las diluya a partir de una clasificación excluyente respecto de las formas legítimas o ilegítimas de la cultura vinculada a la noción de resistencia.

43. J. C. Scott, ob. cit., p. 240.

44. J. A. Hollander y R. L. Einwohner, ob. cit., pp. 550-555.



# OTRAS INSTALACIONES

# LA PULSIÓN DE LA ESCRITURA AL CRUCE DE NUESTRA IDENTIDAD CULTURAL

MARIELA BLANCO

La obra *Más allá de las palabras* la descubrí a través de las imágenes transmitidas por Nelbia durante sus gratas conversaciones. Me hizo llegar el proceso de armado, los días previos y las horas que le llevó concretarla. Luego la redescubrí con el registro existente en el archivo proporcionado por Teresita Romero.

## RESOLUCIÓN ESPACIAL Y PROCESO CREATIVO

La instaló por primera vez en Montevideo, en el Centro de Exposiciones del Palacio Municipal, en 1992. Luego la eligieron para la Bienal de La Habana en 1994 y la seleccionaron para ser expuesta en Aachen, Alemania, en el Ludwig Forum für Internationale Kunst, en 1994. Para la reformulación de la obra en el exterior tuvo que adaptarla a los espacios que le proporcionaron, pero, si bien modificó aspectos formales, mantuvo la esencia y, especialmente en Alemania, la potenció en lo que tiene que ver con lo conceptual.

En nuestra capital, se estructuró en dos espacios claramente definidos. Una de las ambientaciones estaba asociada directamente a ese entorno natural y rural en el que la artista creció y convivió con manifestaciones de la cultura indígena en su Durazno natal. Aparecían los paneles completamente cubiertos con escritos hechos por la mano de la artista, donde se entremezclaba el idioma español con diagonales que resaltaban la lengua guaraní. El segundo espacio aludía a la cultura institucionalizada, más formal. Los

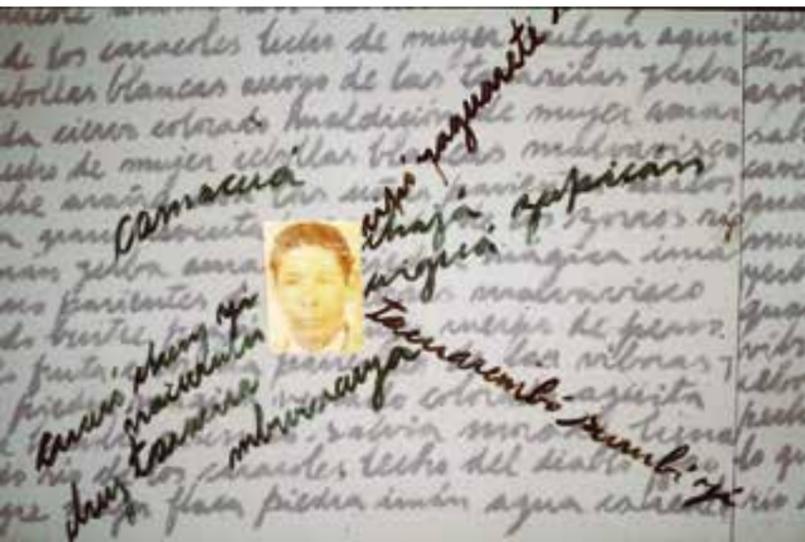
paneles que conformaban las paredes también contenían palabras en guaraní, pero hasta una baja altura, conformando un zócalo. El espacio en blanco ocupaba prácticamente todos los paneles.

Este recurso formal, y al mismo tiempo conceptual, de *lleno-vacío* es recurrente en su obra para generar significados más allá de lo meramente visual. Es de destacar que la escritura estaba realizada por su propio *pulso*, su mano dibujando pacientemente las letras, su apretar y soltar, su tensión. Como en la mayoría de sus obras, su *cuerpo siempre presente*, directa o indirectamente.

## EL PODER DEL SILENCIO

En 1992 se desarrollaban los festejos de los 500 años del descubrimiento de América. La celebración era propuesta a escala nacional. En paralelo, existían los grupos que se manifestaban en contra de ese acontecimiento, alegando que aquel 'descubrimiento' fue un avasallamiento de una cultura sobre otra. Había dos posiciones. Sin embargo, Nelbia no trató de manifestar su postura, sino que hizo un llamado a reflexionar acerca del potencial de la cultura indígena, que quedó soslayada frente a la mirada europea, sin reconocer nuestro pasado y quizás sin prestar atención a esa realidad. Realidad que desde el poder se intenta callar a través del silencio y así pasaba desapercibida.

En la obra propuso profundizar en la identidad nacional buscando en las modalidades expresivas de las culturas indígenas. Manifestó una alter-



\* Todas las imágenes pertenecen al archivo personal de la artista Nelbia Romero.

Y me han sido proporcionadas por gentileza de Teresita Romero.

nativa frente a la mirada europea que está tan arraigada en nuestra población, perdida al otro lado del Atlántico, pero con los pies en este territorio latinoamericano, sintiendo un estar y un no ser al mismo tiempo. El tema de las culturas indígenas lo trabajó de larga data: en su recordada *Sal-si-puedes*, de 1983, en *Huellas y signos*, de 1990, etcétera.

Por lo tanto, Nelbia Romero no niega la europeidad de la cultura uruguaya, así como tampoco hace una apología de lo indígena. Pero, como plantea Alicia Haber (1992): 'hay un esfuerzo de buscar esas esencias nacionales en la reivindicación de lo pluriétnico y pluricultural como opuesto al mito de que somos un país europeo en América' (p. 5).

Estas formas expresivas y temáticas pretenden ante todo provocar la reflexión, informar, concientizar y sensibilizar. La propuesta posiblemente no soluciona el problema de la desaparición, del desconocimiento de la comunidad indígena en nuestra sociedad, pero propone un diálogo de entendimiento o un camino para que la brecha se haga consciente y demos valor y dejemos de desconocer a nuestros antepasados que forman parte de la memoria colectiva. Que pongamos en valor esta presencia casi encubierta.

Desde una mirada actual concluimos que esta obra es tan vigente hoy como cuando la llevó a cabo, con un tema que sigue presente y que como comunidad aún no hemos resuelto. Sigue la identidad indígena pasando inadvertida en nuestra cotidianidad, con algunas evocaciones actuales desde las artes, como, por ejemplo, la película documental recientemente estrenada *El país sin indios*. Los asuntos sociales que Nelbia abordó durante toda su trayectoria hablan de una sensibilidad alerta y visionaria, capaz de re-pensar escenarios que problematizan temáticas comprometidas de nuestra contemporaneidad.

**Mariela Blanco**

#### BIBLIOGRAFÍA

- Cabrera, L., Ó. Padrón y T. Porzecanski (2001). 'Las raíces indígenas: mito y realidades' (tema del 12.º Congreso. Versión corregida por los licenciados Teresa Porzecanski y Óscar Padrón Favre. Porzecanski realizó una reelaboración anotada basándose en trabajos anteriores).
- González Mora, M. (1994). *Entornos y circunstancias*. Catálogo de la Bienal de La Habana. La Habana: Artep.
- Haber, A. (1992). *Catálogo: Nelbia Romero. Más allá de las palabras*. Montevideo: Intendencia de Montevideo, División Cultura, Centro de Exposiciones del Palacio Municipal.
- Larnaudie, O. (2005). *Catálogo Nelbia Romero*. Montevideo: Banco Central.
- Llanes, L. (1994). *Hacia un arte sin exclusiones. Catálogo de la Bienal de La Habana*. La Habana: Artep.
- Peluffo, G. (2013-14). *Nuestro tiempo. Libro de los Bicentenarios*. Montevideo: IMPO.
- Tiscornia, A. (2000). 'Identidad latinoamericana: La utopía, un convidado de piedra o reasumiendo las malas palabras'. *Diálogos Iberoamericanos*, II Simposio Internacional. La identidad Latinoamericana: modernidad y posmodernidad. Valencia: Consorcio de Museos de la Comunidad Valenciana.

#### ARTÍCULOS PRENSA

- Di Maggio, N. (05-12-1992). 'Un camino de renovación y madurez', *La República (La Cultura)*.
- Haber, A. (26-12-1992). 'Algunos focos luminosos del '92', *El País, Sábado Show*.
- García Robles, H. (17-12-1992). 'En el centro de Exposiciones. Elocuencia plástica de la palabra'. *Búsqueda*.

#### ENTREVISTAS

- Entrevista personal al artista visual Jorge Soto, agosto de 2016.
- Entrevista vía email al historiador Óscar Padrón Favre, 2016.



*Bye bye, Yauguru, ojo que no siente / corazón que no ve*  
Instalación - Salón Municipal de Exposiciones Subte  
Curaduría: Alicia Haber  
1995



*Ex-tensiones (en 20 artistas mujeres de hoy)*  
Instalación - Salón Municipal de Exposiciones Subte  
Curaduría: Alicia Haber  
1998

*Límite/s*  
Instalación - Espacio Barradas (antiguas caballerizas) - Museo Blanes  
1994



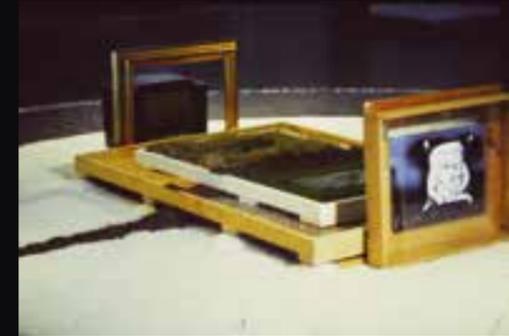
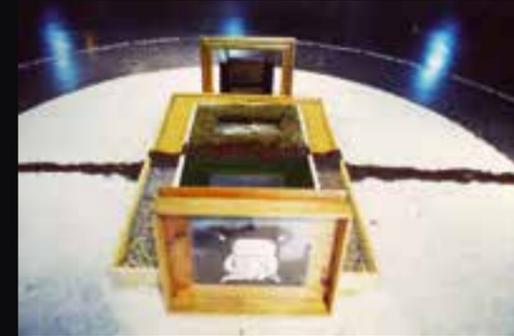
*Materias pendientes I, II, III (en Indígenas del Uruguay, desaparecidos y descendientes: imágenes y pensamientos)*  
Instalación - Museo Nacional de Antropología  
1994



*A propósito de aquellos oscuros años*  
*(Ocultamientos / Gritos y silencios / Resurrecciones)*  
 Instalación - II Bienal de La Habana  
 1986



*Huellas y signos (de la fantasía a la realidad)*  
 Homenaje al artista cubano Elso Padilla  
 Instalación - Galería del Notariado  
 1990



*Garra charrúa*  
 Instalación - Salón Municipal de Exposiciones  
 Subte  
 1992



*Más allá de las palabras*  
 Instalación - Centro de exposiciones del Palacio Municipal  
 Curaduría: Alicia Haber  
 1992

**EPÍLOGO**

# ¡VIVA LAS PEPAS!



Tengo una imagen clara de lo que significaron mujeres como Nelbia Romero en la salida de la dictadura. Por lo menos en mi vivencia de aquellos años montevideanos, Nelbia y sus *performances* e instalaciones se destacaban en los espacios en los que las artistas estaban presentes. Pero, cuando se busca en la historia de las manifestaciones culturales de los años ochenta en Montevideo, la mayor parte de las referencias son sobre 'hombres, hombres, hombres', como señalaba Andrea Blanqué. En los finales de los ochenta, mujeres poetas como Blanqué, con la influencia de la movida madrileña y el sororo madrinazgo de la madre mayor, Nancy Bacelo, que desde la Galería del Notariado o la Feria del Parque Rodó generaba eventos, exposiciones, cruces musicales raros, reunieron en eventos como *Arte en la lona* del Palermo Boxing Club o *El Circo* en el Parque Batlle a artistas visuales y escritoras, en cruces de lenguaje y formatos. Una podía ver a creadoras mujeres con discurso artístico fuerte enfrentándose a la cultura de izquierda hegemónica, *marrón*, masculina y acompañada por la banda sonora del llamado *canto popular* y su paleta baja. Los eventos vinculados a la *performance* y a lo contracultural estaban conectados con mujeres que en el mundo se encontraban creando lenguaje y obra que respondía a las referencias de las artistas de la tercera ola del feminismo. Las mujeres, desde espacios

como *El Circo*, en épocas de abortos clandestinos y acosos naturalizados —'No digas nada, que quedás como una histérica'—, establecieron la plataforma para la siguiente generación de artistas que entrarían pisando fuerte en el siglo XXI.

*Viva la pepa*, con su claro título confrontativo, unió a poetas: Cecilia Álvarez, Andrea Blanqué, María de la Fuente, Isabel de la Fuente, Marianela González, María Gravina, Silvia Guerra, Laura Haiek, Elena Neerman y Marisa Silva, con artistas plásticas: Pilar González, Inés Olmedo, Lacy Duarte, Mónica Packer, Nelbia Romero, Lala Severi, Ana Tiscornia, Patricia Bentancur, Stella Vidal y Beatriz Battione, quienes crearían juntas libros objetos. De la idea performática se pasa a la exposición, y de la exposición de los libros objetos, a la versión en Ediciones de Uno en los años noventa.

El libro de Nelbia Romero y Marianela González —parte de dicho evento, que ahora podemos incorporar a la muestra y homenaje a Nelbia en el Museo Blanes— contiene los rastros del *collage* ochentero y de la referencia al cuerpo femenino, al ojo y a la cita, al juego surrealista con lo femenino. Sus páginas dialogan con todos los componentes de dibujo y recortes de la muestra, aportando un punto de anclaje con la movida llena de mujeres de la salida de la dictadura.

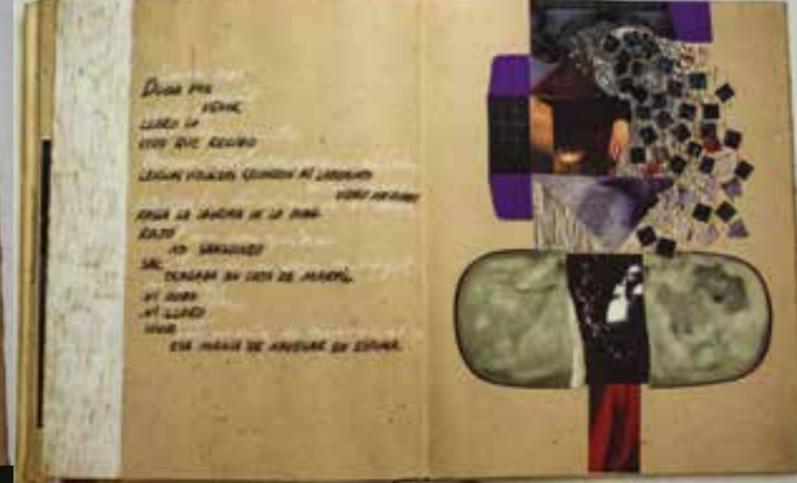
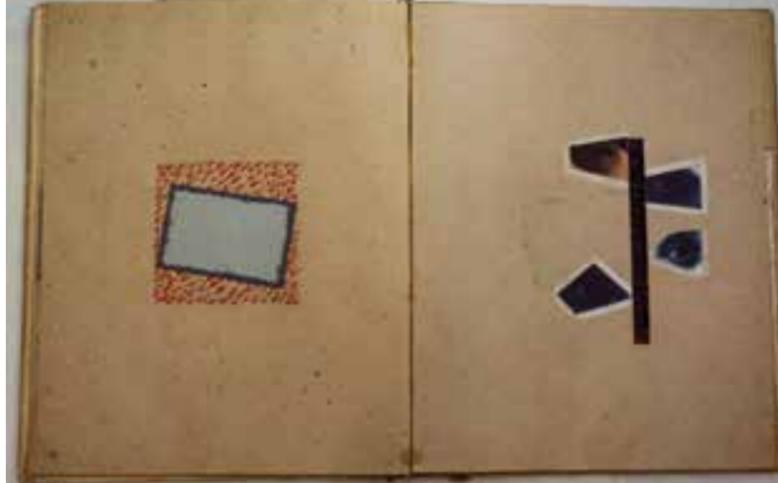
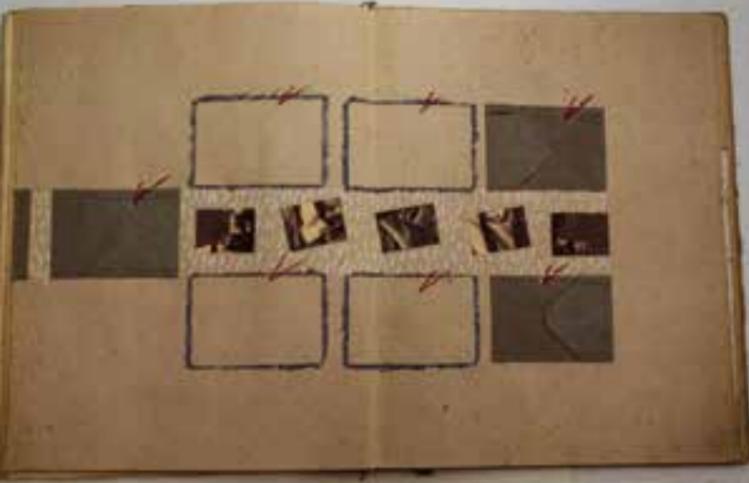
Mariana Percovich

#### REFERENCIAS

Lucía Delbene. *Viva la pepa: 10 poetas y 10 plásticas: figuras del sujeto artístico postmoderno en los colectivos emergentes de la transición democrática en el Uruguay*. Disponible en <<https://anep.academia.edu/Luc%C3%ADaDelbene>>.

Guillermo Baltar. *La celebración del cadáver. La generación de los 80: ¿Dónde estabas tú?* Disponible en <<http://www.45rpm.com.uy/200711/08.htm>>.

ESCRIBE — MARIANELA GONZALEZ  
ILUSTRA — NELBIA ROMERO



Viva la pepa (10 plásticas y 10 poetas)  
Nelbia Romero y Marianela González  
Libro - objeto  
34 x 27 cm  
1989



**CRÉDITOS FOTOGRÁFICOS:**

**SAL-SI-PUEDES:** DIANA MINES / CARLOS ETCHEGOYEN • **A PROPÓSITO DE AQUELLOS OSCUROS AÑOS:** CIRO GIAMBRUNO / LILIAN SANJURJO / MARIO SCHETTINI • **FOTOS INSTALACIÓN: HUELLAS Y SIGNOS (DE LA FANTASÍA A LA REALIDAD) HOMENAJE AL ARTISTA CUBANO EL SO PADILLA:** CRISTINA BARÚ / WINSTON JOHNSTONE • **MÁS ALLÁ DE LAS PALABRAS:** MARIO SCHETTINI • **LÍMITES:** CRISTINA BARÚ • **MATERIAS PENDIENTES I, II, III EN INDÍGENAS DEL URUGUAY, DESAPARECIDOS Y DESCENDIENTES: IMÁGENES Y PENSAMIENTOS:** CRISTINA BARÚ • **EX-TENSIONES EN 20 ARTISTAS MUJERES DE HOY:** SOLANGE PASTORINO • **HOMENAJE A LA MUJER INDÍGENA:** CRISTINA BARÚ • **SAN BORJA:** CRISTINA BARÚ • **VIVA LA PEPA:** CRISTINA CESARI

Octubre 2019

**Equipo curatorial**

Enrique Badaró  
Arq. Cristina Bausero  
Arq. Mariela Blanco

**Fotografía de obra**

Arq. Mariela Blanco

**Corrección de estilo**

Prof. Maqui Dutto

**Diseño de Catálogo**

Andrés Ferrara

**Enmarcado**

Aquarela

**Impresión**

Mastergraf

**Depósito legal**

**ISBN**

9789974870833

*Agradecimientos*

Teresita Romero  
Marta Villa  
Yamandú Cuevas  
Solange Pastorino  
José Pilone  
Jacinto Galloso  
Olga Larnaudie  
Luis Bravo  
Alejandro Schmidt  
Eduardo Casanova  
Macarena Montañez  
Mario Sagradini  
Cristina Cesari  
Antonio Casella



ISBN: 978-9974-8708-3-3



9 789974 870833



01592



Montevideo  
Cultura



MUSEO JUAN MANUEL BLANES  
Intendencia de Montevideo

**AA** museo  
BLANES

Asociación de Amigos  
MUSEO JUAN MANUEL BLANES