

Trayectos de la radicalización artística y política en Uruguay en 1971

Paths of artistic and political radicalization in Uruguay in 1971

Pérez Buchelli, Elisa

Elisa Pérez Buchelli
elisaperezbuq@gmail.com
Universidad de la República, Uruguay

Estudios del ISHIR
Universidad Nacional de Rosario, Argentina
ISSN-e: 2250-4397
Periodicidad: Cuatrimestral
vol. 10, núm. 28, 2020
revistaestudios@ishir-conicet.gov.ar

Recepción: 04 Mayo 2020
Aprobación: 21 Octubre 2020
Publicación: 31 Diciembre 2020

URL: <http://portal.amelica.org/ameli/jatsRepo/422/4221785004/index.html>

Resumen: Este artículo presenta un estudio sobre dos casos de articulación entre prácticas artísticas y lo político que tuvieron lugar dentro del ciclo de politización de los largos sesenta en Uruguay, en torno a 1971. En este contexto, se analiza la constitución de la Agrupación de Trabajo Cultural dentro del Movimiento de Independientes 26 de Marzo y del partido político Frente Amplio. Entre los casos de profundización, se considera el itinerario de politización de la artista visual uruguaya Teresa Vila y su producción de la serie de obras "Las veredas de la Patria Chica". Asimismo, se examina el film "La bandera que levantamos" de los cineastas uruguayos Mario Jacob y Eduardo Terra, vinculados a la Cinemateca del Tercer Mundo. El estudio de ambas realizaciones pone de manifiesto algunas de las principales estrategias de conjugar arte y política en Uruguay dentro del campo artístico e intelectual de la época.

Palabras clave: Vanguardia, Arte, Política, 1971, Uruguay.

Abstract: This article presents a study on two cases of articulation between artistic practices and politics that took place within the politicization cycle of the long sixties in Uruguay, around 1971. In that context, the constitution of the Agrupación de Trabajo Cultural within the Movimiento de Independientes 26 de Marzo and the Frente Amplio political party is analyzed. It is taken into consideration, on the one hand, the politicization itinerary of the Uruguayan visual artist Teresa Vila and the development of a series of artworks called "Las veredas de la Patria Chica". On the other hand, the film "La bandera que levantamos" is examined, made by Uruguayan filmmakers Mario Jacob and Eduardo Terra. The study of both productions reveals some of the main strategies for combining art and politics within the artistic and intellectual field of the time in Uruguay.

Keywords: Avant-Garde, Art, Politics, 1971, Uruguay.

INTRODUCCIÓN: COORDENADAS DE LA POLITIZACIÓN DEL CAMPO INTELECTUAL Y ARTÍSTICO

Si como afirmó el crítico cultural uruguayo Ángel Rama a comienzos de la década del sesenta,¹ el “hecho cultural” del año en Uruguay fue la Revolución cubana, otro acontecimiento que marcó el campo cultural de este período en el país fue la creación del partido político Frente Amplio en 1971.²

Ambas afirmaciones fueron sostenidas desde las páginas del semanario “Marcha” en 1960 y 1971, respectivamente, y dan la pauta de algunas de las reverberaciones que por entonces los sucesos políticos tenían en el terreno cultural y artístico, tanto en su proyección latinoamericana como nacional.

Las relaciones entre el campo intelectual y lo político fueron estrechas y muy permeables en el transcurso de los largos sesenta en América Latina, a la luz de las influencias, debates y dilemas que suscitaron el desarrollo de la Revolución cubana en particular y otros movimientos revolucionarios latinoamericanos. Sobre el final del período, es posible trazar una cronología específica de los momentos de aceleración de la politización del campo intelectual, el cual profundizó su ciclo de radicalización en torno a 1968 y hacia 1971 extremó las tensiones entre arte y política (Gilman, 2012).

En esta coyuntura, el desarrollo de los acontecimientos de la Revolución cubana avanzó, dentro del campo intelectual, hacia definiciones que construyeron sentidos “anti intelectualistas”. Entre estos, consta la realización en 1967 de la primera reunión de la Organización Latinoamericana de Solidaridad (OLAS), que estableció que la lucha armada era la única vía de la revolución y que Cuba debía considerarse como la vanguardia de la revolución latinoamericana. A lo cual se sumaría la resolución general del Congreso Cultural de La Habana del mismo año, que estableció que constituirse en la vanguardia cultural dentro del marco de la revolución implicaba la participación directamente militante en la vida revolucionaria. De este modo, a partir de la figura previamente consensuada en el primer tramo de la década dentro del espectro de izquierda del intelectual “comprometido”, emergió una nueva faceta que sobre el final del período ganó mayor legitimidad en el panorama del campo cultural latinoamericano: el requerimiento del intelectual “revolucionario” (Gilman, 2012).

Estas ideas políticas y culturales revolucionarias de proyección latinoamericana, así como otras del panorama internacional, tuvieron amplia incidencia y difusión en Uruguay, entre otros canales, a través del semanario “Marcha”, en el cual escribían un amplio número de intelectuales y artistas uruguayos de izquierda, y también para quienes sin participar del plantel editorial del semanario constituían su cuerpo de lectores, muchos de ellos también artistas e intelectuales.

URUGUAY, 1971: CULTURA Y POLÍTICA

El ciclo de politización del campo intelectual y artístico que en Uruguay tuvo su momento de mayor articulación en el año 1971, inició su fase de radicalización algunos años antes. Como vienen estudiando algunos autores, es interesante pensar en las coincidencias y simultaneidades de los marcos cronológicos de los cambios culturales que acontecieron a escala global luego de la segunda posguerra mundial y en particular a fines de los sesenta (Zolov, 2014), que pautan importantes correspondencias entre los fenómenos pero también algunas especificidades (Giunta, 2020). El año 1968 fue, sin dudas, emblemático en el tránsito de la radicalización política y artística en el panorama nacional, latinoamericano y global.

Paralelamente a las protestas estudiantiles que se dieron en varias ciudades europeas, estadounidenses y latinoamericanas en 1968, en medio de un contexto de crisis social y económica sin precedentes, se produjo en Montevideo la irrupción del movimiento estudiantil organizado en el espacio público de la ciudad, a través de manifestaciones (iniciadas por estudiantes de enseñanza secundaria y apoyada posteriormente por los estudiantes universitarios) realizadas durante varios meses (Markarian, 2012).

En ese contexto, desde el gobierno se instrumentó la utilización de medidas prontas de seguridad. Estas consisten en una forma limitada de estado de sitio prevista en la Constitución uruguaya. Como ha señalado Álvaro Rico (1988) el uso de estas medidas marcaron el inicio del viraje liberal-conservador, a través del ejercicio de prácticas autoritarias y represivas desde el Estado y por parte de la conducción de gobierno, sustituyendo el modelo liberal democrático tradicional. De este modo, 1968 constituyó un año “bisagra” ya que marcó el fin del Uruguay liberal y pautó el inicio del liberalismo conservador, a través de una justificación ideológica proclive al autoritarismo que constituyó la antesala del golpe de Estado de 1973.

Si bien desde mediados de la década del sesenta ya eran notorios algunos temas y poéticas compartidas al interior del campo cultural latinoamericano, como la crítica a los avances culturales estadounidenses considerados “imperialistas”, el apoyo al pueblo de Vietnam y la condena de la guerra, entre otros, en los años siguientes se suscitaban algunos acontecimientos que constituyeron potentes tópicos pregnantes de significación. Entre estos en particular, además de la influencia teórica y práctica del ideario de Ernesto “Che” Guevara, fue gravitante la construcción de repertorios iconográficos sobre su figura.

Las fotografías del cuerpo del “Che” asesinado en Bolivia en octubre de 1967 realizadas por Freddy Alborta (cuya atribución pudo identificarse posteriormente) fueron reproducidas en la prensa a nivel mundial. En otro sentido también tuvo amplia difusión internacional la iconicidad de su más famoso retrato fotográfico realizado en 1960 por Alberto Díaz (conocido como Korda). Estas imágenes se constituyeron en referentes visuales de la época, de proyección latinoamericana y global.

La representación de la muerte del “Che” o los homenajes a su figura fueron temas que tuvieron importante presencia entre las producciones de artistas argentinos como reacción y denuncia, así como en la construcción de la imagen del revolucionario latinoamericano. Entre ellos constan, por ejemplo, la serie “Identificaciones” de Ernesto Deira, la obra “La crucifixión o Pasión y muerte del Che Guevara” de Américo Castilla -hoy destruida- (Marchesi, 2010), las acciones colectivas “Fuentes rojas” realizadas en Buenos Aires por Beatriz Balvé, León Ferrari, Roberto Jacoby, Juan Pablo Renzi, Pablo Suárez y Margarita Paksa, y su continuación a través de la acción “Banderas patrias” de Paksa, estas últimas consideradas dentro de los antecedentes del itinerario de la paradigmática acción de arte político “Tucumán Arde” (Longoni y Mestman, 2013) y la obra “Fotomontaje Guevara/Rembrandt” de Noemí Escandell. También estas representaciones se integraron a las producciones de cine latinoamericano, por ejemplo, en la inclusión del tópico de la escena del cuerpo sin vida del “Che” en el influyente film argentino de 1968, *La hora de los hornos*³ de Fernando Solanas y de Octavio Getino.

En otra escala, en el ámbito local, el tópico sobre los asesinatos de estudiantes en las manifestaciones del año 1968 en Montevideo, estuvo integrada en producciones artísticas del período, en particular a través de la figura de Líber Arce. Entre ellas, cabe destacar el film *Líber Arce liberarse* (1969)⁴ de Mario Handler, Mario Jacob y Marcos Bancharo y la referencia a los tres estudiantes asesinados (además de Arce, Susana Pintos y Hugo de los Santos) en las manifestaciones de 1968 en las “Acciones con tema” dirigidas por Teresa Vila. Asimismo, los “mártires estudiantiles” y la violencia de los enfrentamientos callejeros fueron temas comunes en buena parte de las producciones cinematográficas del período (Lacruz, 2016).

La escalada de violencia y represión, así como las reuniones y discusiones sobre las relaciones entre arte y política que se dieron dentro del campo intelectual y artístico latinoamericano de manera acelerada y con mayor intensidad desde fines de los sesenta organizados por sectores artísticos, agilizó los tiempos para un mayor acercamiento al terreno político desde el campo artístico a inicios de la década del setenta. Entre estas reuniones de artistas e intelectuales se destacaron, dentro del terreno del cine, los encuentros de cineastas latinoamericanos realizados entre 1967 y 1974 (Alvira, 2018). Asimismo, dentro del campo de las artes visuales, se realizaron los Encuentros de Plástica Latinoamericana convocados de manera coordinada desde los polos revolucionarios y socialistas del continente latinoamericano -desde La Habana y, desde Santiago de Chile a partir de la llegada al poder de la Unidad Popular en 1970, que colocó en la presidencia de Chile a Salvador Allende- (Marchesi, 2010).

A comienzos de 1971 se concretó en Uruguay un acontecimiento político que habilitó un nuevo contexto hacia la politización del campo intelectual y artístico: la fundación del partido político Frente Amplio (FA), integrado por una abarcadora coalición de corrientes de izquierda históricas, de dirigentes políticos escindidos de los partidos tradicionales y de ciudadanos independientes (Aguirre Bayley, 1985). Este novel partido reunió bajo un proyecto político compartido a integrantes de izquierda de amplio espectro, desde sectores de la izquierda radical revolucionaria hasta grupos alineados en el centro del panorama político. Entre los principales postulados que organizaban los consensos programáticos del FA en esta etapa se inscribía la voluntad de un cambio político pacífico, es decir, sin violencia revolucionaria, apostando a la alternancia en el gobierno desde una apuesta a la democracia, bajo una concepción “democrática avanzada”,⁵ aportado desde el repertorio conceptual del Partido Comunista Uruguayo (PCU).

A finales del mismo año, este partido político recién constituido disputó la contienda electoral en su primera participación en los comicios y, aunque no resultó ganador, obtuvo un caudal considerable de votos, reunidos a partir de una intensa campaña electoral en la cual la participación del campo cultural fue decisiva. Asimismo, esta experiencia avanzó en la articulación y consolidación de una etapa específica en el marco de las tradiciones culturales de la izquierda uruguaya.

En este contexto, muchos artistas e intelectuales construyeron desde repertorios simbólicos producciones culturales destinadas a colaborar directamente con la campaña electoral del FA. Esta primera experiencia del nuevo partido integrador de izquierda democrática, estuvo orientada a dar visibilidad y difundir sus principios básicos programáticos, buscando convocar a amplios sectores de la población a través de una apelación a los interlocutores con los cuales el FA se identificaba y a quienes buscaba captar como electores. Estos eran en particular las amplias capas medias y bajas urbanas y rurales de la sociedad uruguaya: el “pueblo”, las grandes masas de población integradas principalmente por obreros y empleados, estudiantes e intelectuales. La representatividad de estos sectores le era reclamada y disputada por el FA a la clase política tradicional, encarnada por los partidos políticos Colorado y Nacional, cuyas tradiciones partidarias históricamente habían gobernado el país desde su constitución como Estado independiente, y cuyas raíces se identificaban con el “patriciado” uruguayo y la “oligarquía” política, fundamentalmente terrateniente, bancaria y agroexportadora.

Otros artistas participaron e incidieron en este contexto de radicalización política adhiriendo más flexiblemente a la movida de la cultura de izquierda desde espacios independientes o con menor vinculación orgánica, contribuyendo desde la creación de imágenes, símbolos y discursos, que desde ese lugar sumaron otras instancias de apoyo a un cambio político y de sensibilidades conducido por las izquierdas políticas organizadas bajo el liderazgo programático postulado por el FA.

Estas prácticas artísticas, además de contribuir al clima de politización que tuvo vigor en 1971 y su colaboración concreta con la campaña, aportaron, a su vez, más allá de esta contingencia, importantes obras que pautaron una parte significativa del campo artístico uruguayo de los largos sesenta; piezas que, a su vez resultan de gran relevancia vistas desde el presente.

ESTRATEGIAS ARTÍSTICAS COMO MODOS DE INTERVENCIÓN POLÍTICA

En el marco de la primera campaña electoral del FA en 1971, trabajaron activamente numerosos artistas e intelectuales. La tarea de apoyo, difusión y “concientización popular” desde los lenguajes artísticos se organizó por sectores, participando principalmente el área del teatro, la danza y el cine y, en menor medida,

En el marco de la primera campaña electoral del FA en 1971, trabajaron activamente numerosos artistas e intelectuales. La tarea de apoyo, difusión y “concientización popular” desde los lenguajes artísticos se organizó por sectores, participando principalmente el área del teatro, la danza y el cine y, en menor medida, la música y las artes visuales. Integrantes del campo cultural se sumaron a la militancia de la nueva izquierda organizada de manera individual y también colectivamente, combinando ambos modos de intervención.

Desde un punto de vista grupal, se destacó la participación de sectores organizados dentro del ámbito cultural, entre ellos, integrantes de Teatro El Galpón -elenco teatral vinculado a la militancia del PCU- y la novel Agrupación de Trabajo Cultural, creada dentro del también reciente Movimiento de Independientes 26 de Marzo (MI 26 de Marzo).

El MI 26 de Marzo inició sus actividades en el año electoral de 1971 a través de una iniciativa del Movimiento de Liberación Nacional – Tupamaros (MLN-T), al que pertenecía, por un lado, como respuesta a la influencia de masas que este movimiento había generado en los años previos, según había sido establecido en el Proyecto de Documento N° 5 de diciembre de 1970, caracterizado como Frente de Liberación Nacional. Este era conceptualizado como idea, como estrategia política en el corto y mediano plazo y como estructura organizativa tendiente a ganar a las masas en pos de formar la fuerza social de la revolución, paralelamente al proceso de violencia revolucionaria. Al mismo tiempo, el movimiento funcionaba como estrategia de participación y articulación política legal –no sin conflictos- del MLN-T dentro del proceso de unificación de las izquierdas dentro del FA (Rey Tristán, 2006).

1971 fue un año por demás intenso. El 5 de febrero se constituyó la fundación del FA. El 8 de abril quedó formalmente establecido el MI 26 de Marzo y a las pocas semanas, a fines del mes de mayo este movimiento concretó su ingreso al FA. Algunos días antes, los trabajadores de la cultura integrantes del MI 26 de Marzo formaron la Agrupación de Trabajo Cultural, a los efectos de “emprender un estrecho contacto con las bases”, crear conciencia social acerca de la “cultura nacional” a partir de un entendimiento de la “cultura como un bien colectivo puesta al servicio de la liberación nacional”.⁶

Algunas de las características más destacadas de esta Agrupación fueron que contó con una amplia adhesión de destacados artistas e intelectuales que abarcaban el sector cultural de manera transversal, al reunir a representantes de varias áreas: literatura, danza, cine, teatro y artes visuales.⁷

La actividad de esta Agrupación, que logró definir algunos acuerdos programáticos del sector cultural de forma articulada, encauzó sus líneas de trabajo artístico de manera descentrada, al habilitar actividades militantes por parte de cada creador tanto individualmente, a través de los grupos artísticos que venían integrando (por ejemplo en el caso del cine, a través de la actividad de la Cinemateca del Tercer Mundo -C3M-), o a partir de la conformación de nuevos colectivos artísticos formados a raíz de esa coyuntura (como fue el caso del grupo Teatro de la Banda Oriental). Los integrantes de esta Agrupación estuvieron, además, estrechamente vinculados al semanario “Marcha”, a través de su activa participación como redactores y colaboradores del influyente medio de prensa, así como algunos de ellos fueron integrantes de su cineclub.

Para los sectores del campo cultural pertenecientes a las distintas tendencias de la izquierda reunidas dentro del FA, la radicalización política de 1971 estuvo dada no únicamente en cuanto a la incidencia de los temas en las obras (que debían remitir o reivindicar preferentemente a autores nacionales o latinoamericanos, contribuyendo a “descolonizar” a la cultura), sino especialmente a través de la toma de los espacios públicos como ámbitos de expresión a la vez política y artística, y a través de la convicción de que desde la cultura se podía contribuir a la “revolución”. Desde las prácticas artísticas se buscó salir al encuentro con nuevos públicos a lo largo y ancho del territorio, buscando llegar al “pueblo” y lograr una distribución de la cultura con conciencia nacional (y latinoamericana) hacia las bases de la sociedad.⁸

Hubo, asimismo, algunos matices importantes al interior del campo cultural de izquierda sobre las formas de llegar a la “revolución”. El cambio revolucionario por la vía democrática, expresada en este caso en función del “compromiso artístico”, aglutinó preferentemente las posiciones del elenco teatral de El Galpón, vinculado al PCU. Mientras que la opción por la lucha armada coincidió con las posiciones de los artistas e intelectuales participantes de la Agrupación de Trabajo Cultural perteneciente al MI 26 de Marzo y se expresó en algunas de las obras de sus integrantes en el período (entre ellas, algunas obras del Teatro de la Banda Oriental). (Pérez Buchelli, 2019).

Entre las actividades artísticas más significativas de 1971, consta la presentación de la serie de obras visuales *Las veredas de la Patria Chica* de Teresa Vila⁹ que, aunque no se inscribió explícitamente dentro de la

campana electoral, intervino de modo específico en el clima de politización y revisión de la cultura nacional. A su vez, en el marco de la campana electoral de 1971, se destacó, entre otras intervenciones, el film “La bandera que levantamos” de Mario Jacob y Eduardo Terra dentro del ámbito de la C3M.

TERESA VILA: VANGUARDIA Y POLITIZACIÓN

A partir de su irrupción en la escena artística local en los años cincuenta, la obra visual de Teresa Vila atravesó los largos sesenta desarrollando distintos momentos plásticos que constituyeron estrategias específicas de intervención y activación del campo artístico. Ante un panorama en el cual se debatían activamente las tendencias figurativas y se consolidaban las corrientes “no figurativas” vinculadas a la abstracción geométrica local en diálogo con el panorama regional, Vila fue definiendo su poética visual, la cual fue mutando a lo largo de la década, a través de premisas experimentales que la artista exploró de modo personal pero a partir de una atenta escucha a los debates y tensiones del campo artístico nacional y de proyección latinoamericano, cuestiones que participan en sus creaciones del período.

Luego de atravesar líneas creativas experimentales que fueron cambiando rápidamente en su trayectoria creativa, desde indagaciones próximas a una figuración objetual desplegada a mediados de los cincuenta, a lo largo de los sesenta Vila transitó por una etapa más informalista a comienzos de la década, a través de la creación de series de imágenes monocromas en tonos negros basadas en grafismos realizadas fundamentalmente en vinílico y aguadas sobre papel, creadas entre 1963 y 1964 y presentadas en la escena artística montevideana en ese año.

Estas obras lograron una importante instancia consagradoria en la escena artística local en 1964 a través de su exhibición en la exposición individual de la artista realizada en el Instituto General Electric (IGE), que por entonces era el principal centro artístico de vanguardia en Uruguay. Inaugurado en 1963 bajo la dirección de Ángel Kalenberg, el IGE estuvo dedicado a la promoción de los lenguajes contemporáneos de las artes (artes visuales, cine, música, literatura, fotografía y expresión plástica infantil) vinculado a la empresa tecnológica transnacional que le daba nombre. Este, aunque con una escala más acotada, estuvo inspirado en el Instituto Di Tella de Buenos Aires y, en particular, en su Centro de Artes Visuales dirigido por Jorge Romero Brest. Ambas instituciones mantuvieron contactos y algunas colaboraciones durante los años de su existencia.

Luego de esta exposición individual en el IGE, obras de Teresa Vila fueron seleccionadas para integrar la sección de pintura uruguaya dentro de la influyente exposición de proyección internacional *The Emergent Decade* curada por Thomas Messer e inaugurada en el *Guggenheim Museum* de Nueva York en 1966. Dentro de esta muestra se expuso la obra “¿Tomado...?” de Vila junto a dos obras de Nelson Ramos y una de Joaquín Torres García.¹⁰

Desde fines de 1964 y hasta 1966 Vila trabajó en la investigación visual sobre nuevos grafismos sobre papel y tela, introduciendo su característico uso del color rosa realizadas con pintura vinílica, técnica y color que la artista caracterizó como “lechadas rosas”. 1966 fue un año significativo en su trayectoria artística ya que fue entonces cuando Vila definió y explicitó sus intereses de explorar lo político desde sus obras y aportar a una concientización por parte del público sobre los mecanismos de dominación y las desigualdades sociales. Fue este año cuando presentó sus series de pinturas desarrolladas como cuadros móviles, en las cuales el público podía intervenir en su disposición y montaje, las cuales tematizaban denuncias sobre la Guerra de Vietnam.¹¹

Asimismo, entre 1966 y 1968 Vila desarrolló en Uruguay de manera sostenida la experimentación visual a través de los lenguajes de las artes de acción, aproximaciones al *happening* pero que la artista denominó inicialmente “ambientes temáticos” y luego “acciones con tema”, en los cuales a su manera buscaba articular vanguardia y política desde el contexto nacional y latinoamericano. Claramente, estas estrategias estaban atravesadas, por un lado por las tendencias creativas de vanguardia del ámbito latinoamericano e internacional, así como por los dilemas del campo intelectual de proyección latinoamericana. Vila elaboró su producción creativa desde una mirada crítica hacia ambos ejes de discusión (Pérez Buchelli, 2019).

La primera etapa de experimentación dentro del terreno de las artes de acción en la trayectoria de Vila, se consolidó en 1966 cuando la artista presentó en el ambiente cultural montevideano un ciclo de *performances* denominadas “ambientes temáticos”. Estos fueron unos eventos artísticos experimentales dirigidos por Vila y llevados a cabo en la casa del Club de Teatro ubicada en la Ciudad Vieja en Montevideo. Consistió en un formato performativo, en el cual las acciones estuvieron estructuradas a partir de textos originales creados por los poetas Ida Vitale y Enrique Fierro. Buscaron captar a los espectadores incentivando su participación en el evento artístico y motivar la reflexión sobre los problemas de la sociedad contemporánea.

En 1968 la artista volvió a apostar al arte de acción y, a partir del clima de represión y radicalización social del momento, actualizó y reformuló algunos aspectos de su estrategia con las acciones. En esta etapa los eventos se denominaron “Acciones con tema”. Uno de los ciclos más relevantes en la línea de creciente politización desde lo artístico fue la acción realizada en diciembre de ese año en la “Galería U” estructurada en tres escenas. El material se basó en la palabra a través de fragmentos de textos de Mario Benedetti y Milton Schinca y en acciones corporales performativas.

Una de las escenas denominada “El hombre que come pizza”, interpretada por el actor Fernando Gilmet, consistió en la yuxtaposición de dos significantes, uno “banal” o cotidiano y otro trascendente. Por un lado, la escena incluía una instalación de tres camisas blancas manchadas con sangre y tres velas encendidas que, según el testimonio del intérprete, representaban a los tres estudiantes asesinados ese año en el contexto de represión de las manifestaciones realizadas en el espacio público. Paralelamente, la acción consistía en la realización del acto de comer pizza, con una duración considerable que buscaba desde la repetición (y hasta el exceso) activar una conciencia crítica de la sociedad y modificar los estados habituales de los espectadores. Con esta pieza, Vila buscaba que los espectadores pasaran de un acto de pura contemplación a uno de concientización (Pérez Buchelli, 2019).

El ciclo de experimentaciones con las artes de acción culminó en la trayectoria de Vila en 1969. A partir de este momento se produjo un nuevo rumbo en sus investigaciones visuales. En torno a 1970 presentó públicamente una nueva línea creativa vinculada a la investigación en la representación gráfica basada en símbolos y frases patrióticas, a partir de un proceso de investigación sobre iconografía histórica nacional. Desde el lenguaje del dibujo con lápiz grueso sobre papel, la artista elaboró series de dibujos historicistas de gran formato. Estas series también realizadas como grabados comprendieron: banderas y símbolos de la “Patria Grande” y las “veredas de la Patria chica”.

En el contexto de creciente politización en Uruguay en 1971 y de la unión de los sectores de izquierda bajo el proyecto del FA, Vila adhirió a las corrientes vinculadas a la izquierda católica. Entre las realizaciones artísticas que concretó en ese año, consta la realización de una bandera artiguista que la artista obsequió al líder del FA, Líber Seregni.

Asimismo, paralelamente a las movilizaciones por la campaña electoral, Vila presentó por primera vez en Montevideo la serie de dibujos *Las veredas de la Patria Chica*¹² que, desde un lugar de enunciación independiente, elaboraba a través de la práctica artística una intervención que aportaba nuevas miradas desde lo simbólico y conceptual sobre la historia del Uruguay y, especialmente, revisiones sobre facetas del proceso artiguista.

Esta elección temática como vehículo de lo artístico es un aspecto que coloca a la producción de la artista en esta etapa en diálogo directo con los procesos de revisión de la historia y la política uruguaya, en particular, las relaciones de la izquierda con los partidos políticos tradicionales, que venía desarrollando el campo intelectual y político de las izquierdas.

Entre estas, se destacaron algunas prácticas historiográficas que produjeron nuevas interpretaciones y apropiaciones sobre la figura de José Gervasio Artigas y sus realizaciones, en el marco de un contexto de crisis social y económica, en el que para muchos cabía la posibilidad de un cambio revolucionario. De manera general, algunas de estas corrientes posicionaban a la izquierda como heredera de la tradición artiguista en directa oposición a los partidos tradicionales (González Demuro, 2003).

Asimismo, la recuperación del legado de Artigas desde la perspectiva de una “nueva” izquierda fue un elemento central en tanto aglutinante de nuevas identidades políticas en el proceso fundacional del FA, cuya más articulada expresión puede identificarse en su acto inaugural (Borucki y Robilotti, 2004).

En esta serie de dibujos al carbón y grabados a la barrita litográfica, Vila repuso visualmente motivos y símbolos patrios, recuperados a partir de la realización de una investigación artística sobre la simbología patriótica nacional. Asimismo, la artista recurrió al uso de frases como articulación conceptual a la simbología de sus obras. En estas, además del soporte en papel de los dibujos y grabados, incluyó en ocasiones la superposición de cintas de papel adhesivo como intervención estética y material, en algunos casos utilizándolas de manera despojada y en otros incorporando citas de frases históricas que quería destacar, como es el caso de la cita artiguista: “el brillo del poder se eclipsa por el brillo de la justicia”.

En esta etapa, Vila se basó en la realización de ilustraciones de baldosas de cemento, inspiradas en el diseño cuadrulado del revestimiento característico del suelo de Montevideo, utilizadas como hallazgo expresivo clave, a través del cual recuperó en capas de representación, símbolos y frases del pasado histórico uruguayo y que, a través de estas selecciones se insertaban simbólicamente en el contexto de reorganización de los sectores de la izquierda.

Tal como lo expresó en una entrevista que le realizó la crítica de arte María Luisa Torrens, para Vila las veredas constituían un “leit-motiv por las que transitamos todos los días” y también “un símbolo de los tiempos presentes”.¹³ El recurso visual ideado por la artista fue la superposición de dos puntos de vista integrados en una misma composición: planta y perspectiva. Entre los símbolos patrios del Uruguay representados en perspectiva, pueden verse ilustraciones del sol, las banderas y la escarapela, junto a íconos presentes en el escudo nacional, tales como el cerro, el caballo o el buey. En algunos casos también pueden verse versiones de puntas de lanza que emergen centralmente en las ilustraciones, como vestigios de las luchas del pasado que se expresan en el presente (Pérez Buchelli, 2019b).

Estas obras pautaron un encauzamiento de la artista por medios y lenguajes artísticos con un claro perfil latinoamericanista, por tópicos de revisión historicista, así como por el recurso al empleo de los medios gráficos. Es interesante destacar que algunas de estas obras circularon por importantes espacios de exhibición latinoamericanos, entre ellos, el envío de dos obras (“Divisas” y otra obra sin título) para su integración a la colección del Museo de la Solidaridad fundado en 1972 en Santiago de Chile en el marco de las políticas culturales del gobierno de Allende, y el envío de la pieza “El brillo del poder se eclipsa por el brillo de la justicia” a la II Bienal de Artes Gráficas de Cali realizada en 1973.

LA BANDERA QUE LEVANTAMOS: ARTICULACIONES ENTRE CREACIÓN ARTÍSTICA Y POLÍTICA

En el contexto de colaboraciones artísticas para la campaña electoral de 1971, el cine tuvo un lugar destacado, principalmente a través de la activa participación de realizadores audiovisuales vinculados a la C3M y a la Agrupación de Trabajo Cultural. Si bien los temas políticos en el terreno del cine estuvieron presentes a lo largo de la década del sesenta (aunque con más énfasis en la segunda mitad) e incluso algunas autoras ubican sus antecedentes desde fines de los cincuenta (Villaça, 2012), el contexto de militancia de izquierda política y cultural organizada de ese año habilitó, por un lado, la posibilidad de documentar los acontecimientos y, particularmente, encauzar el clima de radicalización política desde lo artístico alcanzando un vínculo directo con públicos más amplios, canalizado a través de los comités de base.

Este encuentro con un más amplio espectro social, fue uno de los efectos más relevantes de ese contexto para todos los sectores de las artes que participaron de la militancia. Si bien había algunos antecedentes, los artistas del teatro, la danza y el cine, principalmente, realizaron en ese año una salida de los circuitos de público habituales del terreno cultural, es decir que a partir de su incorporación a la militancia organizada e integral del espectro de la izquierda, lograron trascender de manera efectiva los límites del campo artístico y habilitaron espacios de diálogo, intercambio y articulación con amplios sectores de la sociedad: las “bases

sociales” a quienes consideraban que la cultura nacional legítimamente les pertenecía y a quienes se debía movilizar y organizar para lograr el cambio revolucionario.

En esta dirección, la C3M aportó a la campaña electoral la realización del film “La bandera que levantamos” de Mario Jacob y Eduardo Terra, el cual documentó pero también construyó desde el lenguaje del cine un relato específico sobre la situación del país y sobre la “realidad nacional” de entonces en la cual quedaban abiertas posibilidades de intervención y transformación.

La estructura narrativa de la pieza pone en relación una reunión informal de sectores populares, que daría inicio a la constitución de los comités de base, en la cual discutían sobre la soberanía de las bases, junto a una selección de fragmentos del discurso de Líber Seregni en el multitudinario acto inaugural del FA realizado en la explanada de la Intendencia Municipal de Montevideo el 26 de marzo de 1971, en el cual este fue proclamado como candidato a la presidencia de la República.

En la factura del film pueden verse tres momentos argumentales y expresivos. Por un lado, inicialmente la pieza exhibe actividades de discusión en asambleas populares próximas a constituir los comités barriales. A continuación se presenta una selección del discurso del líder del FA editado junto a otras imágenes de archivo. Este registro del discurso, entre otras cosas, deja ver el carisma y performatividad de su orador aportando un espesor de signos específico, que en la lectura del discurso textual escrito no son accesibles. El film culmina con imágenes de jóvenes festejando, vinculadas a las repercusiones posteriores al acto político, danzando libremente en el espacio público. Se muestran cuerpos alegres bailando en rondas circulares habitando y disfrutando espacios ciudadanos, imágenes que están montadas junto a la banda sonora de la canción del mismo año “La patria compañero” interpretada por el cantautor Héctor Numa Moraes. La integración de los tres segmentos de imágenes expresa distintos sentidos y facetas de la militancia de izquierda.

El film constituye un valioso documento audiovisual sobre el discurso del primer gran acto de masas del FA y, paralelamente, revela modos particulares de articular arte y política en 1971. Si bien la estructura central se basa en fragmentos del discurso (bastante más extenso) pronunciado por Seregni, la selección de los mismos y el relato transversal sostenido por la película gira en torno a las nociones de “pueblo” y a la “soberanía de las bases”.

El hilo argumental de la selección de la oratoria resume la trayectoria del “pueblo oriental” que, desde esta perspectiva, deberá volver a unirse recuperando el ideario artiguista. La contextualización del presente está dada en el film (y en el discurso de Seregni) a través del señalamiento de los síntomas de la crisis económica, social y política que atravesó la década del sesenta. Ante el aumento de la conflictividad social, la juventud se manifestó en todos los sectores. Allí visualmente la película inserta imágenes que hacen referencia a los estudiantes asesinados en 1968 a través de imágenes de archivo utilizadas en películas anteriores de los integrantes de la C3M, entre ellas, tomas del entierro de Líber Arce y de manifestaciones estudiantiles.

Por otra parte, la obra recupera, significativamente, un fragmento de la oratoria en la que Seregni hizo referencia al tema de las tensiones entre las vías democráticas y legales y la violencia, cuestión central en la definición de los movimientos revolucionarios. Elocuentemente, el film repone las afirmaciones del líder frenteamplista en el que define la estrategia del partido como la “última, el definitivo intento del Uruguay para buscar salidas legales, democráticas, pacíficas. Somos el Frente Amplio: una afirmación pacífica”. Y a continuación expresa: “Pero no nos dejaremos trampear nuestro destino. No queremos la violencia, pero no tenemos miedo a la violencia”. Asimismo, en otro momento de la película se recoge la afirmación de Seregni sentenciando “La violencia comenzó desde arriba.”¹⁴

Posiblemente, desde otra perspectiva teórica y política dentro del espectro de la izquierda, estas referencias a la violencia no hubiesen sido convocadas dentro de la narrativa del film. Si bien a través de estas palabras de Seregni, por un lado se refuerza el postulado de la lucha pacífica y la reivindicación de la democracia electoral a través de la afirmación “no queremos la violencia”, la película deja entrever, no obstante, que no se le tiene miedo a la violencia, siguiendo el discurso del líder del FA. De este modo, la violencia podría llegar a constituir un recurso político, eventualmente, como respuesta al régimen represivo, por ejemplo. Esta

referencia, realizada en un pasaje del discurso de Seregni, junto con muchas otras ideas, fue recuperada y consolidada por este film que recoge, entre otros aspectos, este significante: la violencia.

De este modo, a través de operaciones de selección, composición y montaje, la pieza construyó conceptos clave sobre las subjetividades políticas y sentidos específicos sobre la militancia y la proximidad al cambio revolucionario, creadas desde una mirada afín a un sector en particular del movimiento de izquierdas, la visión vinculada a las posiciones del MI 26 de Marzo, que adhería a la opción por la lucha armada como camino para el cambio revolucionario, pero que a partir de su integración a la coalición del FA debía encauzarse por los canales consensuados dentro del proyecto político. El film recuperó sentidos que activaban algunos consensos sobre la politización de izquierda pero fueron enunciadas desde una identidad política particular a través de referencias poéticas y significantes que la distinguieron del imaginario de otros sectores de la coalición.

Las alusiones a Artigas presentes en el discurso e incluidas en la narrativa de la película fueron incorporadas al film a través del montaje de representaciones visuales del prócer, mediante la inclusión de iconografía artiguista (dibujo al carbón) creada por Juan Manuel Blanes, considerado tradicionalmente el “pintor de la patria”, quien de manera pregnante colocó la iconicidad de su fisonomía (Malosetti Costa, 2013). Asimismo, estas referencias fueron enfatizadas sobre el final de la pieza a través de la banda sonora en la canción de Moraes y Washington Benavidez, cuyos versos reclamaban alcanzar la “patria de Artigas”. Estas alusiones podían albergar las identificaciones de todos los sectores integrados al FA, e incluso, eventualmente, trascenderlo.

Otras referencias de la película, más sutiles, podían implicar, asimismo, algunas exclusiones. Entre ellas, resulta significativo un fotograma que, casi como un guiño, inscribe en el cuerpo del film una proclama colocada en una pancarta que enuncia “FUS-UTAA. Por la tierra y con Sendic”, introduciendo en la narrativa de la pieza la lucha de los trabajadores cañeros y su referente, Raúl Sendic, fundador y líder tupamaro (Alvira, 2018); figura que ya por entonces era integrada a algunas producciones simbólicas vinculadas a este sector político.

Otro elemento a tener en cuenta es que si bien la película consiste en una recuperación y posterior elaboración cinematográfica sobre el primer acto del FA, se trata concreta y simbólicamente, además, del evento cuya fecha de realización da nombre al movimiento político al que estaban vinculados los realizadores de la C3M: el MI 26 de Marzo. Esta fecha remite a su vez, a aquella en la que por primera vez el militar y gobernador Fernando Otorgués izó la bandera artiguista en Montevideo el 26 de marzo de 1815, sobre cuya identidad visual se basa la bandera del FA.

En este sentido, es significativo que “La bandera que levantamos” en aquel contexto no fuera aprobada por la dirigencia del FA como película oficial del partido y fuera encargada la realización de otro film a otro realizador, Ferruccio Musitelli, vinculado al PCU, que también se basa en la campaña electoral del FA: “Orientales al frente” (Villaça, 2012; Alvira, 2018).

Otro aspecto de la película que construyó en un sentido de consolidación de las subjetividades políticas, fue el lugar dado a los sectores populares, integrantes de las bases organizadas, cuya representación está dada al comienzo del film a través de voces en off y en la escena inicial de la pieza, entre las que resuena la frase pronunciada por uno de los asistentes a la reunión “el FA tiene que tener base”. Más allá del registro y montaje narrativo sobre el discurso de Seregni, a los realizadores les interesaba resaltar el lugar de los “compañeros” y su proceso de organización, tal como es presentado en los fragmentos iniciales. La cuestión del “pueblo” se ubica, asimismo, de manera transversal a lo largo del film.

Resulta interesante considerar un testimonio de una espectadora de una de las exhibiciones descentralizadas del film en el interior del país que a su vez había asistido al acto de inicio de campaña del FA el 26 de marzo, según relato de los integrantes de la C3M. Según estos a partir de la proyección de la película, esta señora logró una aproximación distinta al discurso de Seregni, contribuyendo a su cabal comprensión.¹⁵ Este testimonio subraya la dimensión constructiva que este film consolidó, al constituir simbólicamente una versión particular, una interpretación y reelaboración artística del discurso inaugural y de los sentidos de la militancia del FA, estableciendo estos significados de manera pregnante.

El mediometrage fue realizado en pocas semanas en el mes de abril y su edición fue completada en el mes de mayo, factor que da cuenta de la urgencia por concretar su difusión y circulación. La pieza fue exhibida por la C3M en el Teatro El Galpón en el mes de julio dentro de un programa de “cine político” junto al largometraje “Fidel” del realizador estadounidense Saúl Landau. La película de Jacob y Terra fue difundida posteriormente en comités de base a lo largo del país alcanzando su exhibición “cientos de veces” y transmitida en cadena nacional por la televisión chilena el 27 de noviembre de ese año. También fue comprada por la televisión de la República Democrática Alemana y transmitida por su cadena de televisión. Participó del festival de Liepzig y fue exhibida a lo largo de América Latina y en varios países de Europa.¹⁶

En la crítica de prensa que el redactor responsable de *Marcha* y también integrante de la C3M Hugo Alfaro (1971) le realizó al film *La bandera que levantamos*¹⁷ desde las páginas del semanario, analizó el ciclo de “cine político” en el que fue presentado, por parte de la C3M, junto a la película “Fidel”. Allí narró una interesante anécdota personal sobre un breve encuentro que el crítico tuvo con el líder de la Revolución cubana en su visita a La Habana en 1968, que daba cuenta de sus “contactos con el pueblo”. Luego de explayarse sobre esta crónica, que daba lugar a un relato sobre la accesibilidad de Castro y la posibilidad relativa de establecer contacto con él en un pie de igualdad, Alfaro presentaba lo sustancial del film “Fidel” en el que podía verse “el testimonio directo de una personalidad riquísima, receptiva y gravitante a la vez”. Sobre el film uruguayo, el crítico resumía los principales aspectos que la pieza condensaba, destacando su solvencia técnica además de su sutileza conceptual:

En términos de estricta urgencia nacional, Fidel es el complemento y *La bandera que levantamos* la película de fondo. Ésta tiene una duración de quince minutos, recoge los conceptos sustanciales del discurso del General Seregni en el acto del 26 de marzo, y a partir de ahí muestra en agudas imágenes los extremos más apremiantes de la realidad nacional y la respuesta popular, canalizada en el Frente Amplio. Elaborado en el mes de abril, el notable cortometraje (...) contiene el germen del pensamiento que dos meses después en su discurso del 19 de junio en la Unión, Seregni explicitaría, dando a los comités de base el carácter de verdaderas células vivas del Frente. Pero no se trata sólo del acierto conceptual o de la justeza de una concepción política. Aquí se trata, también, de una redondez formal y una felicidad de los medios expresivos que desmienten por esta vez la siempre frágil condición técnica de una película nacional.¹⁸

Con estas palabras, Alfaro ponderaba el valor del film que, precisamente, desde su punto de vista, constituía la doble necesidad y el requerimiento -apremiante dada la coyuntura política y cultural, nacional y latinoamericana-, de articular lo artístico y lo político.

Posteriormente, en el balance final de 1971 desde las páginas de *Marcha* se realizó una amplia cobertura sobre los vínculos de la cultura y el Frente a lo largo de la campaña ponderando lo transitado ese año pero también considerando los aspectos que esa coyuntura dejó más allá de la instancia electoral. En este sentido, con respecto al cine se presentó un reportaje a los “trabajadores de la cultura” del sector y se analizó la experiencia de creación y difusión de *La bandera que levantamos*¹⁹.

La ponderación que hacía la C3M de su trabajo de ese año daba cuenta de su satisfacción con respecto a la profesionalización que con esta película consideraban haber logrado y reafirmaban la idea, expuesta antes en el comentario de Alfaro, de que se había concretado la búsqueda de alcanzar un “lenguaje común”, “una identificación con nuestro público” tanto “en lo técnico y en lo expresivo”. Los realizadores llegaron a afirmar que con esta película “alcanzamos un salto cualitativo”, producto de un trabajo en equipo gestado durante dos años.²⁰

Este camino de descentralización y salida al territorio, si bien tenía algunos antecedentes en el campo del cine con festivales organizados por Alfaro en 1967, en la coyuntura de 1971 tuvo mayor proyección. Se consolidaron algunas experiencias de cine club en el interior del país, ámbitos en los cuales a su vez sus participantes se integraron a la militancia del FA a través de su inscripción en la agrupación de trabajadores de la cultura y organizaron ciclos de difusión de cine latinoamericano en varias localidades. Desde esta experiencia inédita de descentralización sostenida y multiplicada, para los integrantes de la C3M los comités

de base “se transformaron en una sala de exhibición”, que habilitó “un diálogo directo con los militantes de base.”²¹

Las recepciones que fueron encontrando a través de estas experiencias de descentralización constituían los asuntos centrales de la militancia de los trabajadores de la cultura. El problema de fondo para lograr esta doble articulación entre arte y política era el lenguaje.²² Esta constatación fue, asimismo, una de las experiencias más significativas del itinerario de radicalización artística y política del '71 en Uruguay.

CLAVES DEL ITINERARIO DE RADICALIZACIÓN ARTÍSTICA Y POLÍTICA EN URUGUAY EN 1971

Las prácticas artísticas inscriptas dentro del ciclo de radicalización política reunidas en torno a la unificación de las distintas corrientes de izquierda en Uruguay en el año 1971, además de contribuir desde lo simbólico al clima de politización, pautaron modos específicos de articular arte y política en la experiencia uruguaya.

Estas se inscribieron, por un lado, desde distintos sectores del campo artístico y tuvieron una activa articulación con la campaña electoral del FA de ese año. A su vez, tuvieron dentro del mismo contexto, acentos y énfasis específicos y diferenciados, según el espectro de la izquierda con el que estuvieron alineados. Otras aproximaciones a las experiencias culturales de la izquierda se canalizaron desde instancias menos orgánicamente enraizadas y desde ese lugar contribuyeron a la construcción de repertorios simbólicos artísticos y políticos.

A través de los casos considerados en el presente artículo, se pusieron en relación dos modos de acción sobre las relaciones entre arte y política en el contexto abordado.

Desde el terreno de las artes visuales, Teresa Vila recorrió una trayectoria experimental particular a través de sus elaboraciones artísticas, en las que incidieron las tendencias del arte de circulación internacional y, en particular, en el último tramo considerado, las discusiones del campo artístico e intelectual de proyección latinoamericana. En una cronología corta de su itinerario, Vila exploró el lenguaje de las artes de acción hasta desarrollar estrategias de politización a través de este formato. Posteriormente se inclinó por una línea de trabajo abocada a recuperar lenguajes más despojados vinculados a la tradición gráfica latinoamericana y reelaboró todo un repertorio de símbolos y frases patrióticas, reponiendo desde esta revisión simbólica la tradición artiguista y sus vínculos con la coyuntura de entonces.

El análisis del film *La bandera que levantamos*,²³ además de contextualizar una de las producciones artísticas más significativas realizadas por parte de un sector de los trabajadores de la cultura en su colaboración con el contexto de politización de las izquierdas organizadas, nos permitió considerar otras estrategias de creación y acción política desde lo simbólico específicas.

Desde esta mirada optamos, asimismo, por pensar esta pieza desde su contexto particular de realización y propiciar su cruzamiento con algunas otras fuentes (hemerográficas), además de la consideración de la película. A través de este abordaje y junto a una interpretación sobre la recepción del film, pudimos ver que esta película ofrece una visión particular y una elaboración simbólica sobre el acto inaugural del FA y el discurso de Seregni, asociada a una de las corrientes políticas de la izquierda, aquella vinculada al MI 26 de Marzo y al MLN-T.

Además de poner de manifiesto algunas de las retóricas políticas de estas corrientes, entre ellas la apelación al “pueblo” y a la “soberanía de las bases”, la pieza evoca sutilmente uno de los temas específicos y centrales de la lucha revolucionaria: el tópico de la violencia. La referencia a este significante, si bien surgió de un fragmento del discurso del líder del FA para referirse a una definición de este movimiento como pacífica, sin separarla de su contexto de enunciación, es recuperado, seleccionado e introducido en el film al interior de su narrativa. Del extenso discurso de Seregni esta referencia fue, elocuentemente, recuperada e insertada en la narrativa de la obra, como fue analizado, junto a otros significantes.

Asimismo, la inclusión de las bases como objeto de la representación, así como las prácticas posteriores de difusión y descentralización cultural que esta pieza y otras realizaciones del campo cultural en el marco de la campaña habilitaron, dan cuenta de algunas de las principales estrategias canalizadas a través del trabajo artístico en esta coyuntura: la premisa de acceder a amplios sectores sociales para formar la fuerza social de la revolución y activar el proceso de lucha revolucionaria. Este lineamiento permitió articular de manera eficaz pautas políticas y artísticas simultáneamente.

Esta mirada sobre algunas de las facetas del trabajo de radicalización artística en este contexto, da cuenta, por un lado, de algunas experiencias significativas de una etapa específica en el marco de las tradiciones culturales de la izquierda uruguaya.

Asimismo, pone de manifiesto la emergencia y sistematización en esta coyuntura de la estrategia de la descentralización cultural, aspecto que por entonces constituía uno de los postulados más característicos de las políticas culturales de izquierda en el Uruguay.

ARCHIVOS Y REPOSITORIOS DOCUMENTALES CONSULTADOS:

Archivo y Biblioteca del Museo Juan Manuel Blanes, Uruguay.

Hemeroteca de la Biblioteca del Palacio Legislativo, Uruguay.

Hemeroteca de la Biblioteca Nacional de Uruguay.

Laboratorio de Preservación Audiovisual, Archivo General de la Universidad de la República, Uruguay.

Museo Nacional de Artes Visuales, Uruguay.

Repositorio Anáforas, Facultad de Información y Comunicación de la Universidad de la República, Uruguay.

REFERENCIAS

- Alvira, Pablo (2018). "Lo viejo y lo nuevo. El documental uruguayo en tiempos turbulentos (1967-1971)". En: Georgina Torello (Ed.). *Uruguay se filma. Prácticas documentales (1920-1990)*. Montevideo: Irrupciones Grupo Editor.
- Aguirre Bayley, Miguel (1985). *El Frente Amplio. Historia y documentos*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental.
- Borucki, Alex y Robilotti, Cecilia (2004). "La reafirmación del artiguismo en el discurso fundacional del Frente Amplio". En: Fernando Devoto y Marta Pagano (Eds.). *La historiografía académica y la historiografía militante en Argentina y Uruguay*. Buenos Aires: Biblos.
- Gilman, Claudia (2012). *Entre la pluma y el fusil: debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Giunta, Andrea (2020). *Contra el canon. El arte contemporáneo en un mundo sin centro*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- González Demuro, Wilson (2003). "De historiografías y militancias. Izquierda, artiguismo y cuestión agraria en el Uruguay (1950-1973)". *Anuario de Estudios Americanos, Tomo LX(2)*, 635-689.
- Lacruz, Cecilia (2016). "La comezón por el intercambio". En: Mariano Mestman (Coord.). *Las rupturas del 68 en el cine de América Latina*. Madrid: Akal.
- Longoni, Ana y Mestman, Mariano (2013). *Del Di Tella a "Tucumán Arde". Vanguardia artística y política en el 68 argentino*. Buenos Aires: Eudeba.
- Malosetti Costa, Laura (2013). "El primer retrato de Artigas: un modelo para deconstruir". *Caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)*, (3). [Recuperado 12/04/2020: http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=articles/article_2.php&obj=112&vol=3].
- Marchesi, Mariana (2010). "Redes de arte revolucionario: el polo cultural chileno-cubano, 1970-1973". *A Contracorriente*, 8(1), 120-162. [Recuperado 10/03/2020: <https://acontracorriente.chass.ncsu.edu/index.php/acontracorriente/article/view/486>].

- Markarian, Vania (2012). *El '68 uruguayo. El movimiento estudiantil entre molotovs y música beat*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes.
- Pérez Buchelli, Elisa (2019a). *Arte y política. Mujeres artistas y artes de acción en los sesenta y setenta*. Montevideo: Yaugurú.
- Pérez Buchelli, Elisa (2019b). "Teresa Vila: Arte como acto vital". En: *Teresa Vila, Arte y Tiempo*. Montevideo: Intendencia de Montevideo, Museo Juan Manuel Blanes.
- Rey Tristán, Eduardo (2006). *A la vuelta de la esquina. La izquierda revolucionaria uruguaya, 1955-1973*. Montevideo: Fin de Siglo.
- Rico, Álvaro (1988). *1968: el liberalismo conservador*. Montevideo: Universidad de la República, Facultad de Humanidades y Ciencias y Ediciones de la Banda Oriental.
- Villaça, Mariana (2012). "El cine y el avance autoritario en Uruguay. El "combativismo" de la Cinemateca del Tercer Mundo (1969-1973)". *Contemporánea. Historia y problemas del siglo XX*, 3, 243-264.
- Zolov, Eric (2014). "Introduction: Latin America in the Global Sixties". *The Americas*, 70(3), 349-362. [Recuperado 04/03/2020: <https://www.cambridge.org/core/journals/americas/article/introduction-latin-america-in-the-global-sixties/C7C0A195E65B68FCDF3376CF5B4CD157>].

NOTAS

- 1 *Marcha*. "La construcción de una literatura". (Rama, Ángel). Año XXII. Nro. 1041. 30 de diciembre de 1960. p. 26.
- 2 *Marcha*. "La cultura y el Frente". Año XXXIII. Nro. 1576. 30 de diciembre de 1971, pp. 26-29.
- 3 Solanas, Fernando y Getino, Octavio. (1968). *La hora de los hornos*. [documental]. Argentina: Grupo Cine Liberación. [Primera parte]. [Recuperada el 30/11/2020: <https://www.youtube.com/watch?v=TaOZtlkY6Ks>]
- 4 Handler, Mario; Jacob, Mario y Banchemo, Marcos. (1969). *Liber Arce, liberarse*. [documental]. Uruguay: Cinemateca del Tercer Mundo. Digitalizada por Laboratorio de Preservación Audiovisual del Archivo General de la Universidad de la República (AGU). [Recuperada el 30/11/2020: <https://agu.udelar.edu.uy/liber-arce/>]
- 5 *Cuadernos de Marcha*. "Declaración constitutiva del Frente Amplio". Número 46. Febrero de 1971.
- 6 *Cuestión*. "De la agrupación de trabajo cultural". Año 1. Número 5. 1971.
- 7 Entre los escritores y artistas que integraron esta Agrupación constan: Mario Benedetti, Idea Vilariño, Nelly Pacheco, Teresa Trujillo, Hugo Alfaro, María Esther Gilio, Sarandy Cabrera, Mario Handler, Hiber Conteris, Daniel Vidart, Cristina Peri Rossi, Silvia Lago, Alberto Paredes, Juan Carlos Legido, Milton Schinca, José Wainer, Jorge Ruffinelli, Ernesto Arostegui, Haroldo González, Walter Tournier y Luciana Possamay. "De la agrupación de trabajo cultural" (1971). *Cuestión*. Año 1. Número 5.
- 8 *Cuestión*. "De la agrupación de trabajo cultural". Año 1. Número 5. 1971.
- 9 Vila, Teresa (1971). *Las veredas de la Patria Chica*. Uruguay: Museo Nacional de Artes Visuales. [Recuperada el 02/04/2020: <http://acervo.mnav.gub.uy/obras.php>]
- 10 Messer, Thomas (1966). *The Emergent Decade. Latin American Painters and Painting in the 1960's*. Ithaca: Cornell University Press.
- 11 *El País*. "Comprometida, pero con el arte". (Torrens, María Luisa). Montevideo, 16 de mayo de 1966, p. 12.
- 12 Vila, Teresa (1971). *Las veredas de la Patria Chica*. Uruguay: Museo Nacional de Artes Visuales. [Recuperada el 02/04/2020: <http://acervo.mnav.gub.uy/obras.php>]
- 13 *El País*, "Todo arte a nivel local". (Torrens, María Luisa). Montevideo, 23 de agosto de 1971, p. 12.
- 14 *Cuadernos de Marcha* "Proclamación del General Líber Seregni". Número 46. Febrero de 1971.
- 15 *Marcha*. "La cultura y el Frente". Año XXXIII. Nro. 1576. 30 de diciembre de 1971, pp. 26-29.
- 16 *Marcha*. "La cultura y el Frente". Año XXXIII. Nro. 1576. 30 de diciembre de 1971, pp. 26-29.
- 17 Jacob, Mario y Terra, Eduardo. (1971). *La bandera que levantamos* [documental]. Uruguay: Cinemateca del Tercer Mundo. Digitalizada por Laboratorio de Preservación Audiovisual del Archivo General de la Universidad de la República (AGU). [Recuperada el 10/03/2020: <https://www.youtube.com/watch?v=21-bJFS63Ao>]
- 18 *Marcha*. "Fidel y La bandera que levantamos. Un programa imperdible" (Alfaro, Hugo). Año XXXIII. Nro. 1554. 30 de julio de 1971, p. 19.
- 19 Jacob, Mario y Terra, Eduardo. (1971). *La bandera que levantamos* [documental]. Uruguay: Cinemateca del Tercer Mundo. Digitalizada por Laboratorio de Preservación Audiovisual del Archivo General de la Universidad de la República (AGU). [Recuperada el 10/03/2020: <https://www.youtube.com/watch?v=21-bJFS63Ao>]
- 20 *Marcha*. "La cultura y el Frente". Año XXXIII. Nro. 1576. 30 de diciembre de 1971, pp. 26-29.

- 21 *Marcha*. “La cultura y el Frente”. Año XXXIII. Nro. 1576. 30 de diciembre de 1971, pp. 26-29.
- 22 *Marcha*. “La cultura y el Frente”. Año XXXIII. Nro. 1576. 30 de diciembre de 1971, pp. 26-29.
- 23 Jacob, Mario y Terra, Eduardo. (1971). *La bandera que levantamos* [documental]. Uruguay: Cinemateca del Tercer Mundo. Digitalizada por Laboratorio de Preservación Audiovisual del Archivo General de la Universidad de la República (AGU). [Recuperada el 10/03/2020; <https://www.youtube.com/watch?v=21-bJFS63Ao>]