

Danza y teatro para la liberación nacional. Arte, militancia y “revolución” en la obra de Teresa Trujillo

*Cap. III del libro Arte y política. Mujeres artistas y artes de acción en los sesenta y setenta. Montevideo: Yaugurú.

Elisa Pérez Buchelli

elisaperezbuq@gmail.com

Una de las trayectorias más significativas con respecto a las relaciones entre arte y política en el ámbito escénico latinoamericano en los años sesenta y setenta fue la de Teresa Trujillo. Esta artista inició su carrera en Montevideo en los años cincuenta en el ambiente de la danza. A través de un viaje de formación en Estados Unidos a comienzos de los sesenta y luego de vivir una etapa de experimentación artística en París a mediados de la década, se consolidó allí como coreógrafa. En esta etapa exploró en el lenguaje formal de la danza, en sus interrelaciones con las demás disciplinas artísticas, a través de trabajos de colaboración multidisciplinaria con otros artistas. Estas obras en su mayoría fueron creadas y presentadas en la capital francesa y puestas en escena posteriormente en Montevideo. En 1966 y 1967 la artista retornó a su ciudad natal en donde continuó en la línea de experimentación de vanguardia, al poner en escena entre otras obras el *happening* “Liquidación de una platea” y luego retornó a París.

Su proceso de mayor politización coaguló a través de una experiencia directa en el mayo francés de 1968 y en un retorno a Montevideo al año siguiente en el que se encontró con un contexto de creciente represión y mayor radicalización política, aspectos que habilitaron una activación y apertura hacia la militancia política a través del arte y a cuestionarse los límites de esta articulación. En este capítulo, a partir de la consideración de su trayectoria particular se analizan los distintos posicionamientos que la artista definió en los años sesenta y el primer lustro de los setenta, tanto individualmente como junto al colectivo artístico que integró, que aportaron modelos específicos de articulación entre arte y política, en diálogo con las posiciones más radicalizadas del campo intelectual en Uruguay y su proyección latinoamericana.

En el año 2012 Trujillo publicó su autobiografía. En ella no predomina un relato de su trayectoria en el terreno de la politización en el arte, sobre el que poco se profundiza, y se destacan los testimonios acerca de las instancias de experimentación más formalistas dentro del campo del arte. La recuperación de sus itinerarios de radicalización artística y política surgió de la investigación con otras fuentes de información (revistas culturales, semanarios,

entrevistas y bibliografía, entre otras) y su puesta en relación con los contextos de producción local y regional. En las siguientes páginas se procura una comprensión de sus prácticas y discursos en distintas escenas culturales y contextos históricos de las principales ciudades en las que la artista se radicó: Nueva York, París, Montevideo y La Habana. Particularmente, se profundiza en los momentos de radicalización política definidos dentro de la obra de la artista y su contextualización dentro del campo cultural uruguayo y latinoamericano del período.

A pesar de ser una de las artistas escénicas uruguayas con una nutrida trayectoria en la segunda mitad del siglo XX, sus obras y prácticas artísticas no han sido consideradas pormenorizadamente en el ámbito académico. Recientemente, su obra comenzó a ser integrada al canon de la historia del arte latinoamericano a través de su inclusión, por ejemplo, en la exposición “Radical Woman: Latin American Art, 1960-1985”, realizada en el *Hammer Museum* de la Universidad de California en Los Ángeles en 2017, curada por las historiadoras del arte Andrea Giunta y Cecilia Fajardo-Hill. Esta exposición -que en 2018 se presentó en el *Brooklyn Museum* de Nueva York y en la Pinacoteca de San Pablo- abordó una selección de obras de artistas mujeres latinoamericanas y sus prácticas radicales en torno al arte y la corporalidad entre las décadas del sesenta y ochenta. En ella fueron seleccionadas y exhibidas obras de Nelbia Romero y Teresa Trujillo en representación de Uruguay. En esta exposición y en el reciente libro de Giunta sobre feminismo y arte latinoamericano, las obras y experiencias no fueron enfocadas necesariamente en diálogo con el contexto de politización, sino más bien, en sus relaciones con los discursos sobre la emancipación del cuerpo y la emergencia de un nuevo momento del feminismo latinoamericano, dentro del cual las artistas mujeres tuvieron un lugar de relevancia.¹

La formación de una artista experimental: encuentros con otras vanguardias

Teresa Trujillo nació en Montevideo en 1937. Inició su formación en danza en 1951 a los catorce años de edad con la docente y coreógrafa rusa radicada en Montevideo Tamara Grigorieva, por entonces directora del *Ballet* del SODRE. Formada en Francia, Grigorieva integró las compañías artísticas que retomaban la tradición de los Ballets Rusos de Diaghilev, el Ballet Russe de Montecarlo y el Ballet del Coronel de Basil, y en la década del cuarenta

¹ FAJARDO-HILL, Cecilia; GIUNTA, Andrea, “Radical Woman. Latin American Art, 1960-1985”, Hammer Museum, University of California, Los Angeles and DelMonico Books Prestel, Munich, London, New York, 2017; y GIUNTA, Andrea, “Feminismo y arte latinoamericano. Historias de artistas que emanciparon el cuerpo”, Buenos Aires, Siglo XXI editores, 2018.

dirigió el Ballet del Teatro Colón en Buenos Aires. En su autobiografía, Trujillo recordó la variedad y calidad de espectáculos de danza que circulaban por las salas teatrales de Montevideo en los años cincuenta que estimularon su interés por la danza moderna. Entre estos, se destacaron las obras de José Limón, Rosella Hightower con el marqués de Cuevas, Alicia Alonso, el Ballet chileno dirigido por Ernst Uthoff, Dore Hoyer, así como Alejandro y Clotilde Sakharoff.²

Cuando Trujillo tenía veinte años, en 1957, comenzó a tomar clases con Elsa Vallarino y se integró al grupo Dalica a través del cual concretó instancias de creación y presentaciones escénicas profesionales. En este grupo compartió obras y escenarios con Graciela Figueroa, quien desde muy pequeña participaba del elenco. Dalica fue uno de los primeros grupos uruguayos de danza moderna y en los años cincuenta y sesenta ofreció espectáculos renovadores para la escena montevideana. Sobre la directora del grupo, Elsa Vallarino, y sus realizaciones, Trujillo afirmó:

*Vallarino era una creadora muy atractiva. Además de bailarina era pintora –buena pintora-, discípula de Joaquín Torres García. Tenía un sentido muy singular de las artes plásticas y trabajaba sobre todo con compositores uruguayos. Si bien su danza moderna era muy aleatoria, conjugaba los ritmos de jazz estadounidenses con formas de ballet clásico. Tanto nos preparaba para representar cuadros de pintura medieval, como escenas costumbristas. Nos impulsaba a expresarnos, a bailar, a disfrutar mucho en el escenario. En aquel Uruguay de finales de los años cincuenta dejó su impronta muy personal en el mundo de la danza. Fue, a su modo, una pionera. Instaló la libertad y el goce. Sus espectáculos llenaban los teatros.*³

En la década del cincuenta, Trujillo continuó desarrollando otras actividades artísticas en Montevideo paralelamente al trabajo con el grupo Dalica. Entre ellas, participó en el grupo de danzas folclóricas de la Sociedad Criolla Elías Regules y fue intérprete del film “El otoño está en el aire”, dirigido por el cineasta Mario Traverso en 1955. El audiovisual consistió en un cortometraje en blanco y negro filmado en 16 mm, presentado en el Concurso Nacional organizado por la Cinemateca Uruguaya donde obtuvo algunos reconocimientos.⁴ Por aquellos años Trujillo se destacó como intérprete dentro de Dalica particularmente por su papel en el espectáculo “El encargado”, un *ballet*-pantomima dirigido por Vallarino sobre

² TRUJILLO, Teresa, “Cuerpo a cuerpo: reflexiones de una artista”, Montevideo, Trilce, 2012, pp. 17-18.

³ TRUJILLO, Teresa, “Cuerpo a cuerpo”, Op. cit, p. 19.

⁴ Este audiovisual fue incluido en el DVD que acompaña el libro autobiográfico publicado por Trujillo. *Ibíd.*

música original de Jaurés Lamarque Pons y que contó con escenografía de Mario Gallup e iluminación de Ugo Ulive, ambos integrantes del Teatro El Galpón.⁵

Con veinticinco años de edad y un claro objetivo de profundizar en su formación en el exterior, en 1962 Trujillo se radicó en Nueva York durante un año y medio. Según reseñó en su autobiografía, “la ciudad fue un sacudón para mí. Nueva York me tragó, porque yo también me comí a Nueva York [...] El impacto fue inmediato, como un psicoanálisis en veinticuatro horas”.⁶ A diferencia de su colega, la bailarina Graciela Figueroa que algunos años después se radicó en esa ciudad durante cinco años, Trujillo no realizó el viaje de estudios a través de una beca completa que le permitiera dedicarse exclusivamente a las artes, sino que lo realizó por su cuenta y con sus propios medios. Para financiar sus estudios de danza y el costo de vida en Nueva York, Trujillo trabajó en ocasiones en las escuelas artísticas para completar los pagos de los cursos de danza que tomaba (algunas veces conseguía descuentos parciales que las escuelas asignaban según las condiciones de cada aspirante) y en otras actividades diversas, desde tareas de cuidados y servicios hasta empleos fabriles. Su testimonio sobre el mundo del trabajo en aquellos años en Estados Unidos es elocuente acerca de algunos de los itinerarios de las mujeres migrantes por entonces:

No siempre conseguí incorporarme al sistema de becas. Por eso trabajé también en varias fábricas, donde por lo general las mujeres latinas trabajábamos ocho horas mal pagadas. Estuve en una fábrica donde teníamos que decorar una especie de casco de fieltro con cintas y flores para hacer los sombreros que estaban entonces de moda [...] Trabajé también en una fábrica de montaje de transistores. Mirando por un microscopio y con ayuda de una pinza, pegaba con mucho cuidado las pìecitas. Al parecer las mujeres sabíamos hacerlo muy bien. [...] también fui camarera. Recorría con un carrito una oficina pública de varios pisos ofreciendo café y bocadillos [...] Para completar el currículum, no podía faltar el empleo de niñera. Fue en la casa de una familia de lo que yo llamaba la alta burguesía. Cuidaba cuatro niños. Cada mañana amanecía con alguno de los cuatro en mi cama. Libraba los jueves, que aprovechaba para ir a las clases...⁷

Durante este período en la ciudad de Nueva York, Trujillo accedió a clases una vez por semana con dos de los principales exponentes de la danza moderna: Martha Graham (una de las principales artistas de la danza moderna histórica estadounidense) y el bailarín y coreógrafo mexicano radicado en Estados Unidos, José Limón. Además, durante esta etapa Trujillo participó de los cursos de verano de danza de la Universidad de Connecticut, donde tomó clases con los coreógrafos Lucas Hoving (con quien posteriormente trabajó Graciela

⁵ Ibídem, pp. 23-26.

⁶ Ibídem, p. 28.

⁷ TRUJILLO, Teresa, “Cuerpo a cuerpo”, Op. cit, p. 28.

Figuroa), Alvin Ailey, Donald McKayle, Betty Jones y conoció el método de anotación coreográfica conocido como “*Labanotation*”, diseñado por el maestro húngaro Rudolf von Laban.

En su autobiografía, Trujillo narró algunas de las experiencias más destacadas de esta etapa en su formación. En su relato, la artista destacó, además de la formación en danza, una profundización en su interés por las artes visuales, una experiencia directa de inmersión en el ambiente artístico neoyorkino de comienzos de los sesenta, el contacto con artistas de la incipiente danza posmoderna, un período especial en su vida que le permitió independizarse de sus padres, los esfuerzos sostenidos para costear su formación artística en el exterior, así como la posibilidad de una nueva etapa de formación artística en París. Según su testimonio:

Además de tomar clases logré conectarme con artistas de las artes visuales: pintores jóvenes del Greenwich Village y maestros de la New School of Arts [...] Las artes plásticas seguían formando parte de mi vida y de mi visión del mundo [...] las experiencias con Elsa Vallarino encontraban en Nueva York nuevas vías de desarrollo [...] En Nueva York el arte está en la calle, en el metro, en las plazas. La danza también. Especialmente en el Greenwich Village, donde se concentraban todos los artistas llegados de todas partes de Estados Unidos y del mundo. Allí conocí a Yvonne Rainer y Simone Forti, a las cuales admiraba y llegaron a ser bailarinas reconocidas, vinculadas a la producción cinematográfica. Ese mundo me deparaba una emoción más: era la primera vez que vivía sola. Había tenido la valentía de hacerlo. Era una aventura y también un alivio. [...] En el festival de Connecticut conocí a Annick Maucouvert, bailarina francesa, que tenía mi misma edad y que servía la comida codo a codo conmigo en el comedor de los participantes, tarea que nos financiaba la mitad de nuestra participación. Ella me invitó a ir a París. Me ofreció, para empezar, su casa. En julio de 1963, me embarqué rumbo a Rotterdam, completando el pago del pasaje con clases de francés a los pasajeros, que eran en su mayoría, estudiantes estadounidenses.⁸

Entre 1964 y 1966 Teresa Trujillo se radicó en París para iniciar una nueva etapa en su carrera. Si en los años anteriores en Estados Unidos había tomado contacto directo con los maestros y los lenguajes de la danza moderna estadounidense en una búsqueda de formación, en la capital francesa la artista comenzó a trabajar en sus propias coreografías a través de las cuales obtuvo reconocimiento en el campo artístico parisino de entonces: “Me había ido de Montevideo a Nueva York buscando una formación más sólida y, una vez obtenida, había viajado a la capital francesa en busca de nuevas realizaciones”.⁹

Como señaló Isabel Plante, durante los años sesenta un conjunto de artistas argentinos y latinoamericanos obtuvo niveles inéditos de reconocimiento y visibilidad pública en París

⁸ TRUJILLO, Teresa, “Cuerpo a cuerpo”, Op. cit, pp. 29-32.

⁹ *Ibidem*, p. 54.

que les aportó posibilidades de perfeccionamiento y, particularmente, de consagración. América Latina ocupó un lugar privilegiado en el imaginario francés durante este período.¹⁰

En tierras parisinas, Trujillo “nació como coreógrafa” consagrada por la crítica.¹¹ Inicialmente la artista integró la compañía de danza dirigida por la bailarina y coreógrafa alemana Karin Waehner, a través de la cual bailó en varios espectáculos que circularon por distintas ciudades de Francia. Trujillo se inició como coreógrafa junto a sus compañeras de danza y amigas: Annick Maucouvert (artista francesa a quien había conocido en Connecticut y que la había invitado a radicarse en París) y Graciela Martínez (artista cordobesa que se había formado previamente en Nueva York y a quien había conocido en París en las clases de Waehner en el conservatorio musical *Schola Cantorum*, donde la argentina estuvo becada por el gobierno francés).

Trujillo y Martínez mantuvieron algunas trayectorias similares a lo largo de los años sesenta y posteriormente. Martínez fue una de las artistas participantes de la vanguardia experimental argentina a su regreso a Buenos Aires entre 1966 y 1967 –los mismos años en los que Trujillo regresó a Montevideo–, con importantes participaciones en los eventos artísticos del Instituto Di Tella. Fue, además, una de las artistas vinculadas con el “*Antihappening*” junto a Roberto Jacoby, Raúl Escari y Eduardo Costa del grupo Arte de los Medios, quienes en 1966 difundieron a través de la prensa la realización del *happening* “Para un jabalí difunto”, que fue un evento artístico inédito de crítica a los medios de comunicación.¹² También fue una de las artistas que desde el campo de la danza presentó obras experimentales en el Centro de Artes Visuales del Instituto Di Tella en Buenos Aires en 1967. Por sus propuestas estéticas transgresoras y algo excéntricas en esta etapa, podría pensarse que Martínez fue una artista “pop” de la danza argentina (y parisina) de los sesenta.¹³ Trujillo relató su primera etapa en París y el encuentro artístico con Martínez y Maucouvert:

Fuimos hasta pioneras. A mediados de los años sesenta en París casi no se hacía danza moderna todavía. No fuimos las únicas, pero logramos armar bastante revuelo. Trabajamos con artistas franceses, músicos, pintores y escultores, incorporando móviles y

¹⁰ PLANTE, Isabel, “Argentinos de París. Arte y viajes culturales durante los años sesenta”, Buenos Aires, Edhasa, 2013, pp. 12-13.

¹¹ Véase: TRUJILLO, Teresa, “Cuerpo a cuerpo”, Op. cit, p. 37 y ss. y el sitio web de la artista <https://www.teresatrujillo.com/>

¹² LONGONI, Ana, “Vanguardia y revolución. Arte e izquierdas en la argentina de los sesenta-setenta”, Buenos Aires, Ariel, 2014, pp. 40-41.

¹³ PINTA, María Fernanda, “Teatro expandido en el Di Tella. La escena experimental argentina en los años 60”, Buenos Aires, Biblos, 2013, p. 188.

esculturas a nuestras coreografías, bailadas con música clásica y experimental, aprovechando todos los espacios que la capital francesa tenía abiertos para la juventud y lo nuevo que nacía y se expresaba. [...] Con las dos tuve un coup de foudre [flechazo] inmediato: Annick, una bordolesa muy generosa, inquieta y contestataria. Graciela, una cordobesa, lanzada, sin pelos en la lengua, muy relacionada con el mundo de las artes visuales. Su marido de aquellos años, el artista plástico Antonio Seguí, nos apoyaba en todas nuestras aventuras. Con él compartíamos mucha cotidianidad [...] Organizaba encuentros con artistas franceses y latinos en su taller de Arcueil, que compartía con el pintor uruguayo José Gamarra, y nosotros nos sentíamos como en casa.¹⁴

Durante esta etapa, Trujillo fue intérprete en la obra de Waehner “Discurso Primitivo” y como coreógrafa dirigió “*Danse actuelle*” (Danza actual) junto con Graciela Martínez. Entre sus primeras obras individuales constan “Malo es ser libre y estar preso, malo estar libre y ser esclavo”, basada en un poema del escritor cubano Nicolás Guillén, con música del compositor brasileño Heitor Villa-Lobos y “*Tache*” (Mancha) inspirada en las obras del artista catalán Joan Miró con música del marroquí Maurice Ohana. En 1965 Trujillo creó las obras “*Analogie A et B*” con música de Iannis Xenakis y “*Kinesis*” con música del francés Bernard Mâche y móviles de Alberte Raynaud, interpretada junto a Waehner y otras colegas de la *Schola Cantorum*. En estas piezas colaboraron activamente los músicos y artistas visuales mencionados. Raynaud fue una escultora de origen argelino que trabajó en la experimentación entre coreografía y danza.¹⁵ Trujillo narró un testimonio sobre el proceso creativo que vivió en la primera etapa de radicación parisina:

En París encontré el ambiente propicio para la creatividad y mi interés por integrar a todos los componentes de un espectáculo desde el inicio mismo de su creación. Llegué a consolidar allí una concepción unificadora de todas las artes, desprendiéndome de la dramatización corporal de una música ya creada. Me dediqué a investigar sobre las formas, lo performático, la incorporación de la pintura, la escultura, la arquitectura, la música. Empecé a construir un vínculo con artistas de esas disciplinas para crear en conjunto.¹⁶

Otra de las obras en las que Trujillo trabajó de manera unificada y colaborativa con otras disciplinas fue “Equilibrio”. Esta pieza estuvo inspirada en los móviles escultóricos de Marta Pan, artista francesa de origen húngaro y esposa del arquitecto André Wogenscky (colaborador de Le Corbusier), en intercambio directo con la pareja de artistas. Se trató de una obra de danza en silencio que consistía en la presencia de la bailarina –Trujillo-

¹⁴ TRUJILLO, Teresa, “Cuerpo a cuerpo”, Op. cit, pp. 34-37.

¹⁵ Ibidem, pp. 40-41.

¹⁶ Ibidem.

enfundada en un traje de tela elástica –stretch- que giraba sobre sí misma diseñando formas diferentes.¹⁷

En esta etapa en París se realizaron las piezas audiovisuales experimentales “Improvisaciones Danza Cine I y II”, creadas junto al cineasta uruguayo Mario Handler en 1964.¹⁸ Estas obras fueron presentadas en Montevideo en el VI Festival de Cine Nacional del SODRE en 1965. El film “Improvisación Danza Cine II” recibió el tercer premio en el mencionado festival.¹⁹ Esta pieza es una de las obras de Trujillo seleccionadas en la exposición “Radical Women”. Como afirmó Andrea Giunta, esta obra no consistió simplemente en el registro de una danza o de la bailarina, sino que la cámara experimentó con el espacio a través de su propia experiencia con el cuerpo: “La cámara registra la acción a través de tomas cambiantes que a la vez siguen y se dispersan de los movimientos”.²⁰ De acuerdo con el testimonio de Trujillo, en esta pieza:

*Busqué investigar cómo una cámara de cine –la cámara de Mario Handler, quien se encontraba en París- registraba una danza experimental, en la que la bailarina era el móvil pero no el motivo. El cuerpo, enfundado de pies a cabeza en una malla negra, se movía dentro de una tela elástica –prácticamente una bolsa- blanca manchada de negro. Mario y yo buscábamos el encuentro sensible de ambas experiencias. Improvisábamos sobre unas notas musicales muy dispersas. El sonido de la cámara que registraba mis movimientos [...] estimulaba la improvisación.*²¹

Martínez, Maucouvert y Trujillo participaron del *happening* realizado en París en 1965, “Efímero pánico”, dirigido por el actor chileno Alejandro Jodorowsky -por entonces radicado en la capital francesa-. Esta pieza de arte de acción ha sido recuperada como un evento significativo por la historiografía del arte contemporáneo de proyección internacional y regional, así como de interés para la teoría teatral. Como afirmó Rita Eder, basado en una sensibilidad surrealista y búsquedas de efectos sobre el receptor, Jodorowsky concebía al cuerpo como dispositivo de una frenética acción que envuelve al espectador mediante efectos lumínicos y sonoros junto con la anulación de la linealidad en la narrativa: “El deseo de este

¹⁷ Ibidem, p. 42.

¹⁸ LÓPEZ RUIZ, Ángela, “*Relatos refractarios*”, en: LERNER, Jessie; PIAZZA, Luciano, “Ismo, ismo, ismo: Cine experimental en América Latina”, Oakland, California, University of California Press, 2017, pp. 241-263.

¹⁹ Un fragmento de este film ha sido publicado en el DVD que acompaña el libro autobiográfico de la artista. Véase: TRUJILLO, Teresa, “Cuerpo a cuerpo”, Op. cit.

²⁰ GIUNTA, Andrea, “*Uruguay: Traces in the Shape of History*”, en: FAJARDO-HILL, Cecilia; GIUNTA, Andrea, Op. cit., pp. 299-300.

²¹ TRUJILLO, Teresa, “Cuerpo a cuerpo”, Op. cit, p. 42.

innovador escénico era desconcertar al espectador y provocar emociones que removieran su estabilidad”.²²

Este *happening* presentó una puesta en escena radical, de alto impacto para los espectadores debido a las acciones que se presentaban que buscaban afectar al espectador para lograr un cambio en la sociedad. Según los registros fotográficos, los testimonios y las repercusiones en la prensa, este *happening* presentó cuerpos casi desnudos, instancias de *body painting* improvisado, experimentación, agitación, terror, caos. Según Trujillo: “«Efímero pánico» se apoyaba en un gran ritual que realizaba Jodorowsky. Nosotros estábamos al servicio de su propuesta pero muy libres. Era una manifestación liberadora, nuestra respuesta a lo que él proponía era muy libre”.²³

Más allá del ambiente proclive a la experimentación artística multidisciplinaria y de la apertura del ambiente intelectual francés hacia el campo cultural latinoamericano, los artistas que “habitaron como extranjeros la ciudad cosmopolita por antonomasia”, como sostuvo Isabel Plante, fueron atraídos por la tradición cultural y el mercado artístico parisino, pero además esta ciudad les fue significativa en términos políticos: “la elección de París estuvo mediada por cuestiones estéticas ligadas a la modernidad y la autonomía del arte y en algunos casos se acercó al entusiasmo tercermundista de la izquierda francesa”.²⁴

Parafraseando el título del trabajo de Plante: “Argentinos de París”, el cual se extiende a los artistas e intelectuales latinoamericanos en aquella ciudad, podríamos referirnos a los uruguayos de París, entre los cuales podían encontrarse, además de Trujillo, Mario Handler, Walter Achugar y Renzo Pi Hugarte, entre otros. Las distintas aperturas del ambiente intelectual parisino hacia el campo cultural latinoamericano propiciaron, paralelamente, instancias de sociabilidad entre los artistas latinoamericanos allí radicados y también con artistas franceses que no veían en aquellos una otredad radical.²⁵ En su autobiografía, Trujillo narró un interesante testimonio sobre los vínculos y convivencia de artistas latinoamericanos en la capital francesa de los sesenta:

Todos vivíamos en el Barrio Latino, cerca del Boulevard Saint-Germain, las galerías, los talleres de artistas, los museos, los cafés, los espacios de presentaciones. Todos rondábamos los mismos lugares. Era la forma de vivir aquel París de 1965. Alquilé por un año el atelier del pintor argentino Antonio Berni. Lo compartía con Graciela Martínez [...]

²² EDER, Rita (Ed.), “Desafío a la estabilidad: Procesos artísticos en México 1952-1967”, Universidad Nacional Autónoma de México, Turner, 2014, p. 30.

²³ TRUJILLO, Teresa, “Cuerpo a cuerpo”, Op. cit, p. 47.

²⁴ PLANTE, Isabel, Op. cit, p. 28.

²⁵ Ibidem.

*En el piso de arriba estaba instalado, en un ambiente hecho a mano por él mismo, el artista del op art Julio Le Parc. En aquel taller de Berni vivíamos rodeadas de los personajes de Juanito Laguna que nos observaban en nuestros ensayos. Era una manera de convivir con el arte.*²⁶

Una de las obras más significativas de Trujillo de este período es “*Eryximaque*”, realizada en 1965 junto a la artista plástica alemana de origen lituano Myriam Bat-Yosef y al poeta François Dufrêne, en la cual trabajaron el material artístico de manera unificada.²⁷ Fue presentada en la Cuarta Bienal de París del mismo año, realizada en el Museo de Arte Moderno de la capital francesa y premiada en ese certamen por vestuario, maquillaje y accesorios. Obtuvo muy buena recepción de la crítica francesa a través de notas laudatorias en “Le Figaro” y “Combat”, entre otros medios de prensa. Sobre este proceso creativo colaborativo, Trujillo consideró:

*Constituimos un colectivo creativo. Al ver los taburetes [objetos diseñados por Bat-Yosef] me atraía su sentido cinestésico, el diseño de la artista y la posibilidad de que esos trazos se prolongaran en mi cuerpo, penetrando en mí y volviendo a los objetos móviles. Las palabras del poema letrista se fusionaban en las líneas arabescas del dibujo, de los gestos de la bailarina, del espacio recorrido por ambas. Con Dufrêne ensayábamos juntos las posibilidades de acentuar ritmos. [...] También unificábamos ideas y necesidades de cada uno. La obra era eso: estar en la misma sintonía con el otro. [...] Para quienes participamos de la creación del espectáculo el impacto fue asimismo determinante. [...] conservé para siempre ese espíritu sesentista de crear con otros. La década del sesenta nos marcó a todos. Los artistas nos agrupábamos en distintas propuestas colectivas. Así concebíamos el arte. Yo misma fui concibiendo la danza como movimiento, música, poesía, líneas y formas.*²⁸

²⁶ TRUJILLO, Teresa, “Cuerpo a cuerpo”, Op. cit, p. 51.

²⁷ Existe un audiovisual sobre esta obra, el cual ha sido publicado en el DVD que acompaña el libro autobiográfico de la artista. Véase: TRUJILLO, Teresa, “Cuerpo a cuerpo”, Op. cit.

²⁸ Ibidem, pp. 53-54.



Teresa Trujillo en la obra "Eryximaque", París, 1965. Fotografía: Myriam Bat-Yosef. Archivo personal de la artista. Fotografías publicadas en: TRUJILLO, Teresa, "Cuerpo a cuerpo", Montevideo, Trilce, 2012, y en la web: www.teresatrujillo.com/eryximaque

La primera instancia de radicación parisina de Trujillo se cerró en 1966 cuando la artista, que ya había conseguido reconocimiento en ese ambiente cultural, decidió volver a Montevideo para insertarse como coreógrafa.

Arte experimental y *Happenings* en Montevideo: 1966 y 1967

El retorno a Montevideo de Trujillo en 1966 pautó una nueva etapa en el reconocimiento de la artista en su ciudad natal a través de la cobertura de prensa sobre su regreso en las secciones de artes escénicas, así como a través de las críticas favorables que recibieron sus espectáculos de vanguardia. Como sostuvo la artista: “Había salido de Montevideo siendo una bailarina de «Dalica» y volvía como una creadora”.²⁹ La mayoría de estas notas en medios diversos desde “Marcha”, “El Día”, “La Mañana”, “El País”, “Época” o “El Popular” describían y en algunos casos elogiaban los niveles de “abstracción” o la novedad que sus obras “*Eryximaque*”, “Equilibrio” y “Embrión” aportaban al ámbito cultural uruguayo. A través de estas apreciaciones, ciertos medios se mostraban permeables a una recepción artística afín a un lenguaje “internacionalista”.

En una entrevista que le realizó Isabel Gilbert para “Marcha” a su regreso a Montevideo, la periodista señaló que al considerar las diez coreografías que la artista había creado recientemente en París se la podía ubicar en una “línea experimental en relación estrecha con las artes plásticas, la música concreta, la poesía”, de las cuales cuatro eran solos y destacaba que a la artista “le importa fundamentalmente su relación con el espacio”.³⁰

A su retorno, Trujillo realizó un espectáculo en el Teatro Odeón en el que presentó sus obras “Malo es ser libre y estar preso, malo es estar libre y ser esclavo”, “Mancha”, “Equilibrio”, “Kinesis”, “*Eryximaque*”, “Embrión”, “*Nonchalance*”, “Salvación” (sobre montaje sonoro del film “Madre Juana de los Ángeles”) y “Toccata en re” -de Bach-. Para este ciclo Trujillo convocó a algunas colegas bailarinas, compañeras de la época de Dalica: Graciela Figueroa, Odette Lageard y Ana María González, quienes intervinieron como intérpretes en las obras colectivas.

Desde las páginas de “El País”, las críticas sobre este espectáculo destacaban el “sentido plástico” de Trujillo, así como su “impecable percepción del espacio en que mueve

²⁹ Ibidem, p. 59.

³⁰ GILBERT, Isabel, “*Teresa Trujillo vuelve a Montevideo*”, en: “Marcha”, Montevideo, 11 de febrero de 1966, Año XXVII, Nro. 1292, p. 26.

sus figuras [...] un concepto visual que se ha abrazado a la pintura y a la escultura, dejando la música algo relegada, como una fuente de inspiración, como una reserva”. Asimismo, se destacó el interés que suscitó la obra “Embrión” por el desempeño de la intérprete y por el nivel de abstracción que lograba: “Aquí la imaginación de Trujillo alcanza su grado más alto. Es fascinante contemplar cómo ese cuerpo pierde su calidad de tal y se transforma en un objeto, en una forma abstracta”.³¹

Este primer regreso de Trujillo a Montevideo (previo a su segundo viaje a París a fines de 1967), pautó una etapa de experimentación formal dentro del campo del arte y, dentro de éste, con el lenguaje de la danza moderna y contemporánea, así como una apertura a colaboraciones con las demás artes. 1966 fue en Uruguay un año electoral en el que se discutió y aprobó la reforma constitucional. La nueva Constitución, que entró en vigencia en 1967, puso fin al modelo de gobierno colegiado y marcó el retorno al presidencialismo. El Partido Colorado ganó los comicios electorales, lo que pautó una alternancia en el partido de gobierno (que desde 1959 había estado dirigido por el Partido Nacional). En estos años las acciones de la guerrilla urbana tomaron visibilidad (si bien esta había comenzado a organizarse desde 1963), asociadas al movimiento “Tupamaros”.³²

Desde una mirada al campo cultural de experimentación vanguardista, 1966 fue un año significativo en el trabajo con el *happening* y la *performance* por parte de artistas uruguayas, particularmente Teresa Vila y Teresa Trujillo, de manera independiente. Pocos días después de los primeros “ambientes temáticos” dirigidos por Vila en el Club de Teatro, Trujillo presentó su primer *happening* denominado “Liquidación de una platea”. Paralelamente, en Buenos Aires en el mismo año eclosionaron los *happenings*, entre los que se destacaron las experimentaciones organizadas por Oscar Masotta.³³

“Liquidación de una platea”, organizado por Trujillo junto con el pintor Federico Vilés y el músico Conrado Silva (quien a su vez poco tiempo antes había realizado la banda sonora de los “ambientes temáticos” creados por Teresa Vila), fue presentado el lunes 15 de agosto de 1966 en el Teatro Circular de Montevideo. El evento tuvo amplia repercusión en la prensa a través de varias reseñas y críticas que ponían de manifiesto los alcances artísticos de la propuesta y el hecho de que el Ministerio de Instrucción Pública (encabezado por Juan E.

³¹ “Talento creador”, en: “El País”, Montevideo, mayo de 1966, URL: www.teresatrujillo.com/uruguay66-67

³² DEMASI, Carlos, “El preámbulo: los años 60”, en: AA.VV., “El Uruguay de la dictadura (1973-1985)”, Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental, 2004, pp. 38-39.

³³ LONGONI, Ana (Ed.). “Oscar Masotta: Revolución en el arte”, Buenos Aires, Mansalva, 2017; PINTA, María Fernanda, Op. cit, p. 189.

Pivel Devoto) envió de oficio los antecedentes del espectáculo a la Fiscalía de Crimen del Poder Judicial a los efectos de determinar si había existido alguna transgresión pasible de pena en su realización.³⁴ El *happening* se desarrolló en presencia de dos inspectores de la Dirección Municipal de Espectáculos Públicos, que declararon que en la obra no se presentaba nada que afectara a las “buenas costumbres”. Sin embargo, tomando en cuenta las descripciones del evento en la prensa el Ministerio envió un cedulón al Teatro Circular en el que prohibía la realización del espectáculo.³⁵

Con respecto al contenido de este *happening*, desde las páginas de “La Mañana” el periodista José Carlos Álvarez asoció este espectáculo con “un baile de carnaval montevideano y murguístico”. Según esta nota de prensa:

*El espectáculo en sí se compuso de una película muy tonta; de ratones y gatos arrojados a los espectadores; de una dama supuestamente embarazada, quejándose por la vecindad del parto, finalmente operada con una cesárea (con feto auténtico, al parecer), y de otros chistes de menor vuelo. Por arriba, pendían, colgados del techo, varios inodoros, algún bidet y un par de chatas [...] Lo que quedó: mucho baile, un motociclista recorriendo el escenario del Circular, lanzamiento de globos de colores [...] Todo fue hecho con simpatía y con exceso de ingenuidad, muy por debajo de lo esperado.*³⁶

A dos días de presentado este *happening* el semanario “Marcha” publicó dos referencias a este evento realizadas por dos colaboradores: una nota humorística y una crítica de arte. En sus primeras páginas (entre notas de opinión y análisis sobre la reforma constitucional y los partidos políticos e información sobre la Exposición de ganadería que por entonces se exhibía en el Prado de Montevideo), se consignó un recuadro titulado “*Happening* rural” firmado por “Mónica” en el que se apelaba al humor para criticar expresamente la celebración del *happening* dirigido por Trujillo, Vilés y Silva. “Mónica” era el seudónimo de la periodista y humorista nacida en Buenos Aires Elina Berro, quien publicaba columnas de humor –escritas irónicamente desde el punto de vista de la clase alta montevideana- en la revista “Peloduro” y hacia fines de los sesenta en el semanario “Marcha”.³⁷ Por entonces, Berro era la única mujer humorista en la prensa escrita.³⁸

³⁴ “«Happening» a la Justicia”, en: “Época”, Montevideo, sábado 3 de setiembre de 1966, s/n.

³⁵ “Informe a la Justicia sobre el «Happening»”, 1966, www.teresatrujillo.com/uruguay66-67

³⁶ ÁLVAREZ, José Carlos, “Carnaval en Agosto”, en: “La Mañana”, Montevideo, miércoles 17 de agosto de 1966, s/n.

³⁷ Las columnas humorísticas de Elina Berro –Mónica- de los años sesenta fueron reeditadas en Montevideo en una compilación con prólogo de Ana Fornaro. La primera publicación de estas columnas fue publicada por la editorial Arca en 1967 y en 1968. Véase: BERRO, Elina [Mónica], “Mónica x Mónica. Mónicas prontas de seguridad”, Montevideo, Irupciones Grupo Editor, 2015.

³⁸ FORNARO, Ana, “La mujer en Marcha”, en: “Página 12”, Buenos Aires, domingo 26 de abril de 2015. URL: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-5575-2015-04-26.html>

En la breve crónica, la autora narraba jocosamente los conflictos de crear un *happening* en Montevideo sosteniendo un tono de banalidad que buscaba ridiculizar las opiniones de señoras de clase alta sin aspiraciones críticas ni intelectuales, motivadas presuntamente por atender las modas y distinguirse socialmente. Indirectamente, este discurso ponía de manifiesto la presunta superficialidad que un *happening* como el realizado podía conllevar en aquel contexto de crisis, debido a los elevados costos de los materiales empleados (animales), la eventualidad de la falta de entendimiento de las manifestaciones artísticas contemporáneas por sus interlocutores y la escasa efectividad en el significado de la representación. En este sentido “Mónica” expresaba:

*Decidí dar un happening, porque ya no se puede con los soupers y los cóctails, todos iguales; de modo que le pedí a Macoco una oveja de esas que trajo para la Expo, una Correydale cualquiera; pero Macoco dijo que le habían dado un trofeo y costaba una fortuna, un millón o algo así, no veo que sea para alborotar tanto, todo cuesta un millón hoy en día y la idea de la oveja esquilada en mitad del living y luego sumergida en champagne me fascinaba, cuándo tendré un marido que comprenda el arte y no salga con pavadas [...] Un happening tiene que hacerse con elementos nuestros, de lo contrario no tiene valor social, es algo alejado de la realidad; en cambio si vos esquilas una oveja en el living de tu casa estás simbolizando la economía nacional, estás literalmente arrancando a los demás una reacción positiva, te das cuenta?*³⁹

Desde la sección cultural de “Marcha” Juvenal Parra ofrecía un análisis serio en el cual ponderaba críticamente los aciertos y limitaciones del polémico espectáculo. El periodista hizo referencia a la escena artística parisina que asociaba con este formato y transmitió a los lectores del semanario la búsqueda artística que estos espectáculos propiciaban, al contextualizarlo en el terreno de experimentaciones que como generación promovían los jóvenes. Si bien el crítico tildó de “chambonada” al espectáculo también lo valoró positivamente en tanto lo consideró una apuesta de “renovación” y “un punto de partida”:

Los amigos que todo uruguayo tiene en París o sus envidiables cartas nos habían enseñado en qué consiste un happening. La versión más balanceada describe un espectáculo que mantiene del teatro sólo la ecuación clásica actor-espectador, pero que exacerba la relación entre ambos términos hasta quebrar la ajenidad del público [...] El happening, con sus elementos de apelación a la subconsciencia busca al espectador por la coincidencia en los estratos más recónditos o más turbios. La identificación contiene así una verdad; el espectáculo es a la vez, como en la vieja tragedia griega, un reconocimiento. En su experiencia del lunes pasado, Teresa Trujillo, Federico Vilés y Conrado Silva prefirieron

³⁹ BERRO, Elina [Mónica], “*Happening rural*”, en “Marcha”, Montevideo, Nro. 1317, 19 de agosto de 1966, p. 11.

ignorar esas reglas para confundir happening con chacota [...] En una hora y media de aquelarre de movimientos, música rutinaria (aunque tuviera el gancho demagógico de un tango de Troilo o una despedida de los Asaltantes) y mal gusto visual, se hizo transcurrir una jarana informe, pese a que Trujillo es bailarina, Vilés pintor, Silva músico, cualquiera de los tres puede ser considerado talentosa promesa de su generación y son capaces, por separado, de niveles excelentes. El episodio pagó tributo, sin duda, a la falta de experiencia teatral concreta en el trío. [...] Liquidación de una platea, sin embargo, ha sido un tanteo positivo. Haberse planteado la empresa, con la connotación lunática que ella supone, habla en favor de la valentía de los tres jóvenes responsables. Fue una apertura de formas anquilosadas, un ensayo en ese inconformismo y renovación del que están tan necesitados nuestro teatro independiente y sus gastados elencos de creadores. Fue una chambonada, pero también un acto de coraje y, quizás, un punto de partida.⁴⁰

El segundo *happening* realizado por artistas uruguayos en Montevideo en 1966, “Liquidación de una platea”, tuvo mayor repercusión y cobertura mediática relativa en su contexto que los “ambientes temáticos” organizados por Teresa Vila. No obstante, dentro de las memorias de las artes visuales contemporáneas, Vila ocupa un lugar de referencia como “pionera del *happening* y la *performance*” en Uruguay.⁴¹

El *happening* liderado por Trujillo estuvo reseñado entre las crónicas contemporáneas sobre fines de los años sesenta publicadas en la revista “Enciclopedia uruguaya”, en la cual se mencionaba brevemente este nuevo formato artístico dentro del contexto de conflictividad social y política del momento: la presencia de la guerrilla urbana, la unificación sindical, la campaña por la reforma constitucional, la difusión de la televisión, entre otros acontecimientos. Como consta en esta publicación:

Mientras todo esto sucedía, otros temas ocupaban también a los uruguayos, aparece la falda corta, "minifalda", la TV llegaba al interior de la República (en Fray Bentos, mayo 26) Y se realizaba -sin pena ni gloria- el primer «Happening» o «menesunda» en el Teatro Circular; con el nombre de "Liquidación de una platea", que hasta motivó la intervención de la Justicia criminal, por supuesta obscenidad. Aparece un nuevo vespertino, "Extra", y se acentúa hasta alcanzar un agrado abrumador la propaganda por la reforma constitucional. En esa campaña, aparecía el Colegiado como el gran culpable de los males del país y se coincidía en atribuirle todos los defectos imaginables.⁴²

La realización de “Liquidación de una platea”, la reacción que causó en el Ministerio de Instrucción Pública por sus presuntos actos de transgresión de las “buenas costumbres”, la

⁴⁰ PARRA, Juvenal, “Teatro. Un acto de coraje”, en: “Marcha”, Montevideo, Nro. 1317, 19 de agosto de 1966, p. 27.

⁴¹ DI MAGGIO, Nelson, “Artes visuales en Uruguay: diccionario crítico”, Montevideo, s/e, 2017, segunda edición, pp. 280-281.

⁴² DI SEGNI, Rosanna; MARIANI, Alba, “Uruguay hoy. Crónicas contemporáneas II”, en: “Enciclopedia uruguaya”, Montevideo, Editores Reunidos y Editorial Arca del Uruguay, diciembre de 1969, p. 184.

fuerte conmoción que suscitó en los medios de prensa y las distancias que marcó su recepción desde las páginas de “Marcha”, entre otros aspectos, pautó la culminación de una etapa de experimentación artística como tal en la trayectoria de Trujillo. Si bien la artista mantenía una cierta apertura hacia la política y hacia las izquierdas -propio de los agentes del campo cultural latinoamericano de los sesenta-, sus producciones artísticas se situaban en el terreno experimental del arte en un plano formal. La imbricación entre arte y política aún no había sido problematizada en sus obras. La incidencia de la política en su itinerario se definió a través de las experiencias del año 1968 en el movimiento político-cultural del mayo francés y en una reacción ante el contexto de escalada autoritaria, violencia y represión que encontró a su regreso a Montevideo en 1969.



★ LA MUJER DEL DÍA

Teresa Trujillo es la co-culpable (a medias con Federico Vilés) del “happening” realizado el pasado 15 de agosto en el Teatro Circular. Desde ayer la Justicia estudia los antecedentes del extraño espectáculo que fueron sorpresivamente elevados a su consideración por el Ministerio de Instrucción Pública y Previsión Social.

Informe a la Justicia Sobre el "Happening"

La rústica vecindad del léxico jurídico debe haber molestado la elegante sensibilidad del término "Happening". Pero tuvo que resignarse. Estaba allí (en compañía de palabras tan vulgares como "Fiscal de Crímenes" y "sanción judicial") por expresa disposición del Ministerio de Instrucción Pública, integrando el escrito a través del cual se trasladaban a la Justicia los antecedentes del Happening realizado el 15 de agosto en la sala del Teatro Circular.

El trámite fue realizado ayer, pero ya antes (17 de agosto) la palabra había confraternizado con el papel sellado, cuando los inspectores de la Dirección de Espectáculos del Municipio montevideoño, no encontraron otro término que "happening" para comunicar al Teatro Circular que quedaban terminantemente prohibidas la reproducción de espectáculos "de esos". Ambos episodios delatan la poderosa preocupación oficial por la aparición de este extraño género de sucesos teatrales. Abren a la vez una incierta expectativa sobre las sanciones judiciales que pudieran afectar a los responsables del acontecimiento.

LOS HECHOS

En agosto de este año, un grupo de gente de teatro capitaneados por Teresa Trujillo y Feder Vilés, resolvieron que Montevideo había evolucionado culturalmente lo suficiente, como para padecer un género de espectáculos que ya practicaban en 1923 los "dadastas" parisienses.

Obtuvieron prestada la sala del teatro Circular y el 15 de agosto lanzaron su "Happening" bajo el título de LIQUIDACIÓN DE UNA PLATEA. Se colocó una coreografía adecuada (integrada por, inodores y otros materiales sanitarios colgando del techo) y a través de música carnavalesca y papeletos se estimuló al público a integrarse al espectáculo. El "Happening" incluyó también pequeñas representaciones teatrales, entre las que fue especialmente recordada la realización de un parto interpretado por una actriz distraída.

En realidad el acontecimiento fracasó en su propósito de alterar emotivamente a la sala. El público permaneció pasivo y su reacción más ardiente fue acompañar la música musicalista en los instantes de éxtasis colectivo.

El público en general consideró aburrida la experiencia y la crítica especializada maltrató sangrientamente el "happening" casero.

NI BUENAS NI MALAS COSTUMBRES

En el acontecimiento estuvieron presentes inspectores de la Dirección Municipal de Espectáculos Públicos. También se aburrieron. Al punto que en un momento de debilidad confesaron a los organizadores que no había nada que afectara a las "buenas costumbres".

A los dos días (17 de agosto) llegó sin embargo al Teatro Circular un cedulón comunicando que se prohibía la reproducción del acontecimiento. La noticia no alteró demasiado a la gente del Circular, ya que no pensaban realizar más "Happenings" y que, dados los últimos rigores exhibidos por los inspectores municipales, una prohibición tan tímida, como la dispuesta, puede considerarse un testimonio sobre la inocencia del espectáculo.

DENUNCIA A LA JUSTICIA

Pero sorprendentemente el Ministerio de Instrucción Pública y Previsión Social, elevó ayer a la Justicia los antecedentes del "Happening".

Acompañando las consideraciones del Fiscal de Crímenes se adjuntó un editorial de LA MAÑANA, publicado el domingo 21 de agosto, un reportaje de "El País" al director del happening a Federico Vilés y una nota crítica de "Marcha".

El Editorial de LA MAÑANA sin pronunciarse sobre la pertinencia de sanciones judiciales, expresaba su preocupación por el bajo nivel cultural del acontecimiento: "Nos alarma en cambio, en la medida en que éstos (espectáculos) sean resultado de una apatía del público o sean recibidos por él, como si importaran desde el punto de vista artístico. Más aún nos alarmaría si a la larga terminaran por crear la necesidad por estimularla o por confundir a los muchos que no tienen demasiado claras las ideas".

La nota de "Marcha" era exclusivamente crítica y colocaba al "happening" en el subnivel del termómetro artístico. La de "El País" era una indagación sobre los propósitos del espectáculo.



Este es el "happening". Papeletos y música carnavalesca. En la foto, Teresa Trujillo, (de buzo blanco), una de las organizadoras, mimetizada en el público intenta sin mucho éxito provocar el éxtasis de los presentes

Recortes de prensa conservados en el archivo personal de Teresa Trujillo en relación al Happening "Liquidación de una platea", realizado en Montevideo en 1966

Una artista entre el mayo francés y el '68 uruguayo

En octubre de 1967 con el apoyo de una beca del gobierno de Francia, Trujillo realizó un nuevo viaje a París a los efectos de profundizar en la realización de sus prácticas artísticas. Esta etapa, sin embargo, pautó un itinerario artístico diferente respecto del viaje anterior debido a la incidencia del contexto de radicalización social y crisis política que caracterizó a París por aquellos meses y del que participaron, junto con estudiantes y obreros, artistas e intelectuales que residían en la ciudad y que protagonizaron los eventos de revuelta y protesta social de mayo de 1968 en la capital francesa.

Los años sesenta a escala global pautaron un momento de cambios acelerados en el plano cultural. Estas transformaciones se produjeron a través de variadas protestas en distintas ciudades a lo largo de la década, en gran medida impulsadas por jóvenes, mayoritariamente estudiantes, los cuales en líneas generales impugnaron el avance de las sociedades de consumo, las hasta entonces vigentes prácticas de enseñanza jerárquicas y las pautas convencionales de conducta. Entre las movilizaciones estudiantiles más destacadas de la época, pueden mencionarse desde la agitación iniciada en Berkeley en 1964, las protestas

en Praga a fines de 1967, hasta las reivindicaciones y medidas de lucha en París, Montevideo, México y Brasil.

Los sucesos de mayo de 1968 en París consistieron en protestas estudiantiles sin precedentes, seguidas por una huelga general multitudinaria, llevada adelante por varios millones de estudiantes, obreros y trabajadores. Como señaló Virgine Laurent, una de las reivindicaciones fue la denuncia de una falta de adecuación de las condiciones de enseñanza frente a un amplio crecimiento de la matrícula estudiantil en la última década en Francia. Asimismo, el movimiento social cuestionaba un llamativo contraste entre la modernización económica que impulsaba el gobierno de Charles De Gaulle y el conservadurismo extremo que se mantenía en el campo de las relaciones sociales, caracterizadas como cerradas y verticales, enmarcadas por una serie de instituciones: Estado, empresa, sindicato, Iglesia y escuela.⁴³

En su autobiografía, Trujillo relató sus vivencias del “mayo francés” en el barrio Latino de París y la incidencia de estos sucesos en su trayectoria artística:

Esa revuelta era el resumen de todo lo que se venía gestando desde fines de la década del cincuenta. Se había levantado un barrio simbólico en una ciudad simbólica. Se vivía en permanente asamblea, en constante manifestación. Los estudiantes y más tarde los obreros estaban en continuo movimiento. Y yo me movía con ellos. Iba de acá para allá, escuchando, viendo, conversando, “complotando”. Para un artista es difícil separarse del medio en el cual está inserto y las influencias le llegan de todas partes. Ahí estaba yo bailando y tropezando en las calles destrozadas, con los adoquines convertidos en barricadas. No había otra manera.⁴⁴

Muchos artistas franceses y extranjeros radicados en París –entre ellos numerosos sudamericanos-, participaron activamente del movimiento de revueltas sociales de mayo de 1968. Entre las realizaciones de colaboración del campo artístico con la huelga general cabe mencionar la experiencia del “*Atelier Populaire*”, emprendimiento que tuvo una actividad intensa y auto-organizada, surgida de asambleas entre estudiantes, artistas, críticos y galeristas quienes produjeron unos 120.000 afiches de propaganda política de apoyo a la huelga general. A través de esta experiencia se encauzó la creación artística al servicio de la lucha política. Estos carteles se pegaron en las paredes de la ciudad junto con los célebres grafitis que promovían que la imaginación tomara el poder. En este movimiento participaron varios artistas argentinos –entre ellos, Antonio Seguí, Julio Le Parc, Rómulo Macció, Hugo

⁴³ LAURENT, Virgine, “*Mayo del 68, cuarenta años después. Entre herencias y controversias*”, en: “*Revista de Estudios Sociales*”, Bogotá, No. 33, agosto de 2009, pp. 29-43.

⁴⁴ TRUJILLO, Teresa, “*Cuerpo a cuerpo*”, Op. cit, p. 69.

Demarco y Francisco Sobrino-, que fueron autores o colaboradores de carteles emblemáticos del mayo francés.⁴⁵

La posición de protagonistas del movimiento de 1968 en París que tuvieron ciertos artistas e intelectuales sudamericanos se relacionó directamente, como señaló Isabel Plante, con una mirada favorable que por entonces se les tenía en Francia como una comunidad cultural relativamente homogénea, concebida como “pre-capitalista o revolucionaria”, imagen que se apoyaba con la “configuración por parte de los intelectuales del nuevo continente, de un latinoamericanismo que se insertaba en la solidaridad tercermundista en general y en particular respecto de la experiencia revolucionaria cubana”.⁴⁶

En medio de las movilizaciones de 1968 en París, en la “Casa Argentina”, rebautizada entonces “Pabellón Che Guevara”, dentro de la “Casa Internacional” de la Ciudad Universitaria que se encontraba ocupada, Trujillo presentó el 3 de junio una obra de danza junto a los artistas argentinos Chipi Lagos, Hugo Alberto Ramos y Miguel Angel Rondano, denominada “Movete, modificá tu esqueleto”, con música del grupo callejero francés “*La Fanfare*”. Esta obra tuvo muy buena recepción del público y contó con la participación de los espectadores en el ámbito escénico.⁴⁷

Como narró la artista en su autobiografía, las experiencias del “mayo francés” fueron acontecimientos relevantes para definir su identidad en tanto “artista latinoamericana” de aquel contexto. Según su testimonio:

*Le debo al Mayo francés haber sido sacudida, sacada de la comodidad de lo inusitado, de lo “happeninesco”, de lo ocurrente, para colocarme en un camino de mayor compromiso. Le debo también haberme liberado de las academias, devolviéndome la espontaneidad para hacer lo que entonces supe que quería hacer.*⁴⁸

Como señaló Ángel Kalenberg en el catálogo de la exposición “París y el arte contemporáneo” realizada en Montevideo en 1972 en el Museo Nacional de Artes Plásticas, Francia continuaba construyendo una paradoja: en términos artísticos a lo largo del siglo XX se había nutrido de artistas de otras nacionalidades, que se internacionalizaban en el mundo del arte a través de su consagración en París, al tiempo que esta ciudad cooptaba las obras –durante los años sesenta, resultaban particularmente interesantes las obras de artistas

⁴⁵ PLANTE, Isabel, “*Afiches del Mayo Francés. Gráfica, autoría y alteridad sudamericana en 1968*”, en: “Vis”, Revista do Programa de Pos-graduação em Arte da Universidade de Brasília, Brasília, vol. 16, Nro. 2, julio-diciembre de 2016, pp. 171-192.

⁴⁶ Ibidem, p. 187.

⁴⁷ TRUJILLO, Teresa, “Cuerpo a cuerpo”, Op. cit, p. 69.

⁴⁸ Ibidem, p. 70.

latinoamericanos- y las incluía en el canon de la proclamada “escuela de París”. De este modo, en esta publicación Kalenberg elocuentemente sostenía: “En definitiva, hoy sólo América Latina es lo totalmente nuevo. En política, en las artes. Y en esta exposición también. [...] Ver la obra de estos sudamericanos es posible, sí, pero vía París. Son de ahora, pero no de aquí: siguen siendo de París, aún ahora que París ya no es más el mundo”.⁴⁹

En 1968 en Montevideo tuvo lugar una irrupción del movimiento estudiantil en el espacio público de la ciudad, que se expresó a través de grandes movilizaciones sostenidas durante varios meses, iniciada por estudiantes de enseñanza secundaria y apoyada posteriormente por los estudiantes universitarios en medio de un contexto de crisis social y económica sin precedentes. Estas protestas, de las más prolongadas e intensas de América Latina, pueden equipararse a las revueltas de las principales ciudades de México y Brasil del mismo año.⁵⁰

La respuesta del gobierno de Jorge Pacheco Areco fue la utilización de medidas prontas de seguridad, una forma limitada de estado de sitio prevista en la Constitución -a las cuales se había incurrido previamente en octubre de 1967- las cuales marcaron el inicio del viraje liberal-conservador, de práctica autoritaria y represiva desde el Estado y por parte de la conducción ideológica de los elencos de gobierno, en sustitución del modelo anterior caracterizado por una propuesta liberal democrática tradicional. Como señaló Álvaro Rico, 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 quiebre institucional en 1973.⁵¹

En este contexto, Teresa Trujillo regresó a Montevideo junto a su pareja, el cineasta uruguayo Walter Achugar, a quien había conocido en las movilizaciones del mayo francés. Este segundo regreso a la ciudad pautó un momento diferente al anterior. Por varios motivos ni la artista ni la ciudad eran las mismas. Según su testimonio:

*Uruguay también había vivido su 68, formando parte de una América Latina conmovida. Habían muerto estudiantes en las calles. Las organizaciones obreras estaban siendo reprimidas. Me encontré un país muy politizado y muy disperso artísticamente. Había sido bailarina, coreógrafa, militante activa de los actos artísticos en el París del 68; no había quedado indiferente a esa experiencia contestataria. [...] Así nacieron «Rompición» y «Escalada».*⁵²

⁴⁹ KALENBERG, Ángel, “París: la última escuela”, en: “París y el arte contemporáneo”, Montevideo, Ministerio de Educación y Cultura, Museo Nacional de Artes Plásticas”, 1972, s/n.

⁵⁰ MARKARIAN, Vania, “El 68 uruguayo”, Op. cit, p. 13 y 37-40.

⁵¹ RICO, Álvaro, “1968: el liberalismo conservador”, Montevideo, Universidad de la República, Facultad de Humanidades y Ciencias y Ediciones de la Banda Oriental, 1989, p. 9.

⁵² TRUJILLO, Teresa, “Cuerpo a cuerpo”, Op. cit, pp. 71-72.

A fines de 1969 Trujillo presentó “Escalada”, un nuevo proyecto coreográfico estrenado en el Teatro de la Alianza Francesa, ubicado por entonces en la calle Soriano y que en ese momento se encontraba en construcción. Contó con la participación de las bailarinas Cristina Gigirey, Rosario Ordeñana, Cristina Martínez, Raquel Minetti y Bettina Camacho, además de la propia coreógrafa en escena. La ambientación sonora, musical y la iluminación estuvo a cargo de Andrés Neumann en colaboración con Esteban Dörries. La pieza contó con escenografía de Osvaldo Reyno que diseñó una estructura vertical de acero, sobre la que se trabajó conceptual y coreográficamente. De acuerdo con el testimonio de Trujillo: “En Escalada las seis bailarinas nos movíamos cómodamente en un lenguaje común a lo alto y ancho del andamiaje [...] El título Escalada hacía referencia al tiempo político que se avecinaba”.⁵³ La obra fue filmada en el año de su estreno por el cineasta uruguayo Walter Tournier en 16 mm.⁵⁴

Desde las páginas de “Marcha” la periodista Isabel Gilbert elogió ampliamente este espectáculo al caracterizarlo como “Positiva escalada audiovisual” y como “original, distinto, valioso, estimulante”. Desde este medio la obra fue descrita de la siguiente manera y ponderada por sus valores formales: “Sobre un eje rector que confía poder expresivo al movimiento de seis figuras, y con una integración muy especial de ese eje con el espacio, con la luz, el color, el silencio, el sonido”.⁵⁵

“Escalada” fue una obra de investigación coreográfica y de integración de la danza con las demás artes -principalmente música y artes visuales-, la cual se concentró en las búsquedas formales y expresivas a través de los lenguajes artísticos. Sin embargo, desde un punto de vista metafórico, el espectáculo se relacionaba de manera libre con el contexto de escalada autoritaria. De alguna manera, la obra ponía en escena cuerpos –en este caso, femeninos- que alternaban entre lo disciplinado y lo indisciplinado y que interactuaban con una estructura rígida y ascendente. Como afirmó Trujillo en una nota publicada en La República en el año 2001, “Escalada”:

⁵³ Ibídem, p. 73.

⁵⁴ Este film fue publicado en el DVD que acompaña el libro autobiográfico de Trujillo. Véase: TRUJILLO, Teresa, “Cuerpo a cuerpo”, Op. cit. Más recientemente el archivo sonoro que acompañó esta obra fue encontrado en el Archivo Andres Neumann Internacional. A partir de esto Andrés Neumann con la colaboración de Diego Carrera realizaron una edición sobre el film Escalada, incorporando el audio original de 1969.

⁵⁵ GILBERT, Isabel, “Positiva escalada audiovisual”, en: “Marcha”, Montevideo, Año XXXI, Nro. 1472, viernes 28 de noviembre de 1969, p. 23.

*Fue un proyecto de cuerpos en movimiento, de movimiento de creadores, de búsqueda de lugares abiertos a nuevas propuestas. Un proyecto auténtico, formador de opiniones, de avanzada. En ese entonces vivíamos un proceso de crisis política, de crisis existenciales, donde se hacía difícil para algunos poder ver hacia adelante.*⁵⁶

El espectáculo “Rompición”, creado por Trujillo y llevado a escena en la sala principal del Teatro El Galpón en 1969, contó con la dirección teatral de Omar Grasso –profesor de la Escuela Municipal de Arte Dramático y director de la Comedia Nacional-. El elenco estuvo integrado por los bailarines Enriqueta Martínez, Mary Minetti, Eduardo López y Trujillo, junto con los actores Roberto Jones, Rosa Pampillón, Walter Speranza y Quique Silva. La peculiaridad de esta obra fue que buscó desde el ámbito escénico nuevas estrategias de participación del público. Como relató Trujillo:

*Artistas y público estábamos en el escenario. No había gente en la platea. Cada uno de nosotros contaba a un pequeño grupo de espectadores una experiencia personal. Así el público se involucraba, aportaba, también contaba sus cosas. Íbamos rotando, de modo que conversábamos todos con todos. Terminamos en la calle, discutiendo.*⁵⁷

Esta obra aportó una nueva instancia de experimentación por parte de Trujillo en el ámbito escénico montevideano. Pero, a diferencia de la experiencia del *happening* del año 1966, esta vez ya en 1969 y al calor de las instancias de radicalización en torno al ‘68 internacional y local, las rupturas exploradas en el espectáculo fueron, de manera incipiente, más allá del formato teatral, al abrirse a las situaciones reales y concretas, cotidianas y contextuales de los espectadores, convocadas en la escena de manera espontánea. Según Trujillo, la recepción de este espectáculo fue polémica: “no todos lo disfrutaron por igual. Hubo también enojos, disconformidades, boicots y protestas. Se dijo que Rompición podría haber marcado un antes y un después, pero eran tiempos muy exigentes y perentorios”.⁵⁸

Desde las páginas del diario “El Popular”, vinculado al Partido Comunista del Uruguay, el periodista Alberto Medina realizó una crónica sobre este espectáculo, en la que comentó dos funciones de la obra, que por su apertura a la participación imprevista del público constituyeron materiales diversos. El crítico destacó la eficacia del espectáculo a través de la segunda función comentada, en la cual, a diferencia de la primera presentación,

Cobró un poder revulsivo, problemático y actual que no había tenido antes y, que –en determinados momentos-, llegó a comprometer el centro vital de los concurrentes a tal

⁵⁶ TRUJILLO, Teresa, Sección Cultura, en: “La República”, Montevideo, 19 de marzo de 2001, p. 22. Citado en: TRUJILLO, Teresa, “Cuerpo a cuerpo”, Op. cit, p. 73.

⁵⁷ Ibidem, p. 72.

⁵⁸ Ibidem.

extremo, que los impulsó a las más diversas reacciones, desde el abandono de la sala a la espontánea irrupción en medio de los actos, de la burla irónica a la protesta airada y vivificante [...] la actitud de rechazo más encendida de toda la noche estuvo a cargo de una espectadora que se levantó airada frente a las palabras de otro integrante del público que ilustraba la situación del desempleo en el Uruguay con su propio caso. Por este lado –sin duda–, se abre una perspectiva cierta para lo que podríamos llamar «teatro de verdad», tomando como referencia lo que a nivel del cine se ha hecho en este sentido. Es decir, la posibilidad de una recreación escénica basada en el propio y directo testimonio de los espectadores. Si el teatro es un medio de que dispone el hombre para la objetivación de sus propias acciones, que de ese modo se ve vivir y puede abrir juicio acerca de su misma conducta, no se puede descartar esta vía, sino más bien, profundizar en ella.⁵⁹

La crónica periodística destacaba las potencialidades de este tipo de trabajo artístico, el cual se constituía a través de enfoques que buscaban expandir los límites del hecho artístico hacia la realidad social y política para incidir en ella, y en su relato afirmaba la instrumentalidad de un teatro “como medio para” trabajar en esta dirección. Esta nota de prensa trasluce un momento inicial en esta línea de politización teatral en Montevideo, que cuajará decididamente en 1971, como analizaremos más adelante. A partir de esta etapa Trujillo incursionó en el terreno teatral junto a un grupo de artistas, con quienes integró el Teatro de la Banda Oriental, con los que concretó experiencias significativas de articulación entre arte y política vinculadas a una militancia política más organizada.

Campo teatral en el Uruguay de los largos sesenta: diálogos con el contexto nacional y latinoamericano

La actividad de las artes escénicas en Montevideo a fines de los años sesenta e inicios de la década del setenta, tuvo lugar en un contexto cultural pautado principalmente por dos variables: la modernización y profesionalización del campo teatral y, paralelamente, la politización y radicalización del campo intelectual. El primero de los aspectos tuvo una proyección compartida en la región (es válido para Montevideo y Buenos Aires, entre otras ciudades), mientras que el segundo compartió un alcance mayor, al presentar una característica común del ámbito latinoamericano.⁶⁰

⁵⁹ MEDINA, Alberto, “A propósito de 6 Rompición 9: Teatro verdad, una nueva perspectiva escénica”, en: “El Popular”, Montevideo, noviembre de 1969, p. 5.

⁶⁰ Sobre el teatro en los sesenta en Montevideo y Buenos Aires, véase, respectivamente: MIRZA, Roger, “Modernización y politización del sistema teatral uruguayo de los sesenta”, en: “Imagen de la cultura y el arte latinoamericano”, Boletín del Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, Año 3, N° 3, noviembre de 2001, pp. 33-68; MIRZA, Roger, “Introducción: el teatro uruguayo en los años sesenta”, en: MIRZA, Roger (Ed.), “El teatro de los sesenta en

De acuerdo con Roger Mirza, a fines de la década del cincuenta se inició un período de afianzamiento y despliegue del teatro uruguayo -particularmente en Montevideo-, cuyo ciclo abarcó los años sesenta hasta 1973, año en el que se produjo el golpe de Estado. Esta etapa pautó la consolidación de un “sistema teatral” como resultado de la reunión de los siguientes elementos: el trabajo sostenido de las comunidades artísticas que impulsaron los teatros independientes y de compañía junto con la labor de la Comedia Nacional desde 1947, el fortalecimiento de la Escuela Municipal de Arte Dramático y la actividad de otros ámbitos de formación privados, la sostenida presencia de autores dramáticos uruguayos emergentes, el alto número de funciones, la creciente regularidad en la programación, los buenos resultados estéticos, la afluencia de un público asiduo y una nutrida crítica periodística especializada. Estos aspectos posicionaron al campo teatral en los años sesenta en un espacio de legitimidad dentro del campo intelectual uruguayo. Paralelamente, pese a su crecimiento, el teatro uruguayo debió enfrentarse a los síntomas de la crisis económica y financiera que ya era notoria en el país. Frente a esta el autor planteó el desarrollo de un teatro militante:

*La característica más importante de este período tan convulsionado políticamente es el compromiso, cada vez más decidido y combativo, de la gente de teatro con el contexto socio-histórico contemporáneo, a medida que se deterioraban las condiciones económicas y sociales del país [...] un teatro atento a la realidad contemporánea del país, comprometido y militante, que se plantea como deber moral la denuncia de la situación existente y la indagación de sus posibles causas, mientras por otro lado se desarrolla un teatro de diversión o pasatista.*⁶¹

Por otro lado, Claudia Gilman en su estudio del campo intelectual latinoamericano de los largos sesenta, señaló diferentes matices entre la producción cultural “comprometida” y “militante” del período en el cual la figura del “intelectual revolucionario” adoptó posicionamientos diferenciados respecto de la noción de “intelectual comprometido” entre 1966 y 1968.⁶² Es pertinente destacar que el nuevo modelo de intelectual revolucionario, que abreva en el antiintelectualismo y cuya legitimidad se forjó en Cuba y circuló por

América Latina”, Montevideo, Universidad de la República, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, 2011, pp. 9-30 y PELLETTIERI, Osvaldo, “*El microsistema teatral de los sesenta: la fase de ruptura y polémica*”, en: “Imagen de la cultura y el arte latinoamericano”, Boletín del Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, Año 3, N° 3, noviembre de 2001, pp. 69-105. Acerca de las relaciones entre intelectuales y política en la Argentina, véase: SIGAL, Silvia, “Intelectuales y poder en la década del sesenta”, Buenos Aires, Puntosur Editores, 1991; TERÁN, Oscar, “Nuestros años sesentas: La formación de la nueva izquierda intelectual argentina, 1956-1966”, Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores, 2013. Sobre los posicionamientos y disputas dentro del campo intelectual latinoamericano, véase: GILMAN, Claudia, Op. cit.

⁶¹ MIRZA, Roger, “*Modernización y politización del sistema teatral uruguayo de los sesenta*”, Op. cit, pp. 54-55.

⁶² GILMAN, Claudia, Op. cit, pp. 160 y 161.

Latinoamérica, contó con el aporte de intelectuales no cubanos, entre ellos, los uruguayos Carlos Núñez y Carlos María Gutierrez.⁶³ La perspectiva latinoamericanista, además, resulta fundamental dado que en este período se consolidó una idea de América Latina -con importantes antecedentes en las luchas independentistas y en el modernismo de fines del siglo XIX y principios del XX-, como campo cultural de relevancia geopolítica en el que los intelectuales procuraron “producir una literatura nueva en un mundo nuevo”, en el que coaguló una “literatura latinoamericana” y en el que tuvo lugar la elaboración de una cultura revolucionaria.⁶⁴

Por su parte, Mirza señaló las agrupaciones que abrazaron las puestas en escena “comprometidas y militantes” que buscaban una toma de conciencia por parte del espectador en el período. Entre ellas destaca las producciones de Teatro Universal –dirigido desde 1961 por Federico Wolff en la sala Zithlovsky-, Teatro El Galpón y Teatro Circular. Dentro de las obras más significativas del teatro comprometido del período –caracterizado como “militante” por el autor- se destaca la incidencia de las siguientes puestas en escena: “La resistible ascensión de Arturo Ui” (de Bertolt Brecht, realizada por El Galpón en dos versiones: 1965 y 1972), “Marat-Sade” (obra de Peter Weiss, montada por Teatro universal en 1966), “El asesinato de Malcom X” (de Hiber Conteris, en puesta de El Galpón de 1969), “Los fusiles de la patria vieja” (sobre “Los fusiles de la madre Carrar” de Brecht con dirección de Omar Grasso en Teatro Circular en 1971), “Operación masacre” (versión de Mercedes Rein y Jorge Curi sobre textos de Rodolfo Walsh en Teatro Circular en 1973). Mención aparte merece el montaje de “Fuenteovejuna”, espectáculo realizado en 1969 en El Galpón, a partir de una adaptación brechtiana de Dervy Vilas y Antonio Larreta sobre el texto de Lope de Vega, “considerado el de mayor envergadura y repercusión de todo el período”, referido desde las páginas de “Marcha” como “un hito en nuestra historia teatral, en una de sus instancias más esplendorosamente combativas”.⁶⁵

Dentro de este grupo de obras teatrales que buscaron nuevas estrategias de denuncia de la realidad política y social del momento junto con nuevas formas de involucramiento de los espectadores, destacamos la puesta en escena de “Los fusiles de la Patria Vieja” en el Teatro Circular dirigida por Omar Grasso en 1971. A partir de una adaptación libre del texto de Brecht “Los fusiles de la madre Carrar”, esta versión escenificó la ciudad de Maldonado

⁶³ Ibidem, p. 225.

⁶⁴ Ibidem, pp. 27-28 y ss.

⁶⁵ MIRZA, Roger, “*Modernización y politización del sistema teatral uruguayo de los sesenta*”, Op. cit, p. 50 y 56.

en tiempos de la Cisplatina (dominio luso-brasileño sobre la Banda Oriental durante la segunda década del siglo XIX). Desde las páginas de “Marcha”, el crítico teatral Gerardo Fernández destacó la significación de esta puesta en escena como caso ejemplar de teatro militante en Uruguay, “desde el Fuenteovejuna de El Galpón y Antonio Larreta”.⁶⁶ “Los Fusiles de la Patria Vieja” circuló por el espacio cultural montevideano en el emblemático año de 1971, cuando junto con la fundación del Frente Amplio y la campaña electoral rumbo a los comicios de ese año (considerada “una elección decisiva” en la cual podía esperarse una victoria de la izquierda unificada o al menos un buen resultado electoral que modificara el contexto de censura, represión y crisis), se operó, en diálogo con procesos del campo intelectual de proyección latinoamericana, una radicalización del campo artístico uruguayo, como profundizaremos.⁶⁷

Con un elenco que reunía a varios de los más destacados actores y actrices uruguayos (entre ellos: Dahd Sfeir, Nidia Telles, Susana Castro, Héctor Vidal, Julio Calcagno, Walter Reyno, Rubén Yáñez y Antonio Larreta), la crítica acentuaba la pertinencia de esa obra debido a su “puntual aplicación a la coyuntura presente (la oligarquía entreguista, la sujeción a un imperio [...] etc.)”. Subrayaba, además, su feliz convergencia entre arte y política: “entre sus afanes esteticistas y su quemante vocación de compromiso político y social”.⁶⁸ Por otro lado, recordemos que la presentación de esta obra tuvo lugar junto con la exposición de artes visuales “Las veredas de la patria chica” de Teresa Vila en el mismo espacio teatral.⁶⁹

En su detallado estudio sobre las relaciones entre escritores y política en América Latina en los largos años sesenta, Claudia Gilman aportó una minuciosa mirada sobre las diferencias específicas en los posicionamientos del campo intelectual y sus diversos modos de politización, particularmente en relación con los distintos momentos y definiciones de la Revolución cubana durante la década. Uno de los elementos iluminados por la autora es la identificación de que a comienzos de los sesenta el “compromiso” de los intelectuales funcionaba como un “concepto-paraguas” en el que cabían diferentes estilos de relaciones de

⁶⁶ Sobre esta y otras obras del período, véase: MIRZA, Roger, “La escena bajo vigilancia. Teatro, dictadura y resistencia. Un microsistema teatral emergente bajo la dictadura en Uruguay”, Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental, 2007, pp. 104-105. Sobre la recepción de esta obra en Marcha, véase: FERNÁNDEZ, Gerardo, “Las lecciones de la historia”, en: “Marcha”, Montevideo, Año XXXIII, Nro. 1568, viernes 5 de noviembre de 1971, p. 25.

⁶⁷ “Una elección decisiva” fue el titular de una portada de “Marcha” en noviembre de 1971. “Marcha”, Montevideo, Año XXXIII, Nro. 1568, viernes 5 de noviembre de 1971.

⁶⁸ FERNÁNDEZ, Gerardo, “Las lecciones de la historia”, Op. cit.

⁶⁹ Véase el capítulo I de este trabajo.

los escritores con la esfera pública, el cual implicaba un compromiso doble: de la obra y del autor.⁷⁰

Durante esos años “las figuras del crítico, el ideólogo, el buen escritor o el militante podían representar al escritor-intelectual comprometido [...] sin afectar ni cuestionar la identidad progresista del intelectual”. Esta complementariedad de figuras marca “un momento particular de la historia intelectual del continente latinoamericano” que concluye hacia 1966-1968 cuando la legitimidad de la figura del intelectual fue disputada entre la postura –residual- del intelectual como conciencia crítica de la sociedad y la posición –emergente- del intelectual-revolucionario.⁷¹

La noción de “intelectual comprometido”, cuya posición en el campo fue “legítima” en el primer lustro de los sesenta, requería el compromiso de la obra y del autor, en tanto éste desempeñaba siempre diversos tipos de intervenciones que excedían la producción literaria o artística en cuestión. Otro de los aspectos destacados de la noción del intelectual “comprometido” latinoamericano es el impulso a la modernización de la cultura. De acuerdo con Gilman, la posición del compromiso en aquellos años típicamente podría estar caracterizada por los escritores Julio Cortázar, Carlos Fuentes, Roberto Fernández Retamar y Juan Gelman, entre otros.⁷² En esta enumeración, bien podría incluirse al crítico literario y docente uruguayo Ángel Rama quien, desde las páginas de “Marcha” y desde sus libros promovió conceptualmente y difundió la noción de compromiso y el requerimiento de la modernización de la cultura como parte de ese proyecto, que se condensa en su obra “La generación crítica” (1969-1972), cuya publicación debe comprenderse, asimismo, como disputa a las posiciones “antiintelectualistas” que en esos años habían logrado mayor legitimidad dentro del campo intelectual latinoamericano y a las que Rama se oponía.⁷³

La posición emergente de intelectual “revolucionario” como una postura diferente respecto de la noción de “compromiso” que buscaba reivindicar la acción frente a la palabra, tuvo sus primeros momentos de consolidación a raíz de la realización de la Conferencia Tricontinental llevada a cabo en La Habana en 1966, donde además de discusiones sobre

⁷⁰ GILMAN, Claudia, Op. cit, pp. 143-144.

⁷¹ *Ibidem*, p. 144.

⁷² *Ibidem*.

⁷³ Existen tres versiones de “La generación crítica”, que se diferencian por su extensión y ediciones, sin contar los avances del trabajo que Rama fue publicando en prensa durante los años sesenta. Véase: RAMA, Ángel, “*La conciencia crítica*”, en “Enciclopedia Uruguaya”, Nro. 56, Montevideo, Editores Reunidos y Editorial Arca del Uruguay, noviembre de 1969; RAMA, Ángel, “*La generación crítica*”, en: BENVENUTO, Luis; MACADAR, Luis; REIG, Nicolás; ed. alter, “Uruguay hoy”, Buenos Aires, Siglo XXI Argentina editores, s. a., 1971; RAMA, Ángel, “*La generación crítica, 1939-1969*”, Montevideo, Arca Editorial S. R. L., 1972.

táctica y estrategia tuvo lugar la consideración sobre la definición de la función social de los intelectuales y su papel en las luchas de liberación nacional. Cobró vigor también a partir de la primera reunión de la Organización Latinoamericana de Solidaridad (OLAS) realizada en La Habana en 1967, donde, sintéticamente, se establecieron los siguientes puntos centrales de la agenda: que la lucha armada era la única vía de la revolución y que Cuba debía considerarse la vanguardia de la revolución latinoamericana.⁷⁴ Como señaló Gilman:

La inminencia de la revolución latinoamericana fue acortando los contenidos de lo que se entendía por “política”. De la idea de que todo era política, se pasó a la de que sólo la revolución, “el hecho cultural por excelencia”, como lo determinó la resolución general del Congreso Cultural de La Habana, era política. El único horizonte de la política fue, a partir de entonces, sólo la revolución. Eso implicaba la aceptación de los postulados de la OLAS en el sentido de que la única vía hacia la revolución era la lucha armada, que, por otra parte, se difundía en el continente. El paso que va del intelectual comprometido al intelectual revolucionario puede traducirse en términos políticos como la diferencia entre reformismo y revolución. [...] La creciente oposición entre palabra y acción desnudó entonces los límites de la idea del compromiso.⁷⁵

Fue en este nuevo estado de las relaciones entre el campo intelectual-artístico y la política, del deslizamiento del “compromiso” al arte “revolucionario” como horizonte apremiante, en el que se inscribió la actividad artística en Uruguay de Teresa Trujillo y la del grupo que integró, Teatro de la Banda Oriental, sobre el final de la década del sesenta e inicios de los años setenta. En esta coyuntura pueden también ubicarse las producciones artísticas y extra artísticas de otros creadores y grupos en el Uruguay, entre ellos, Mario Benedetti, Híber Conteris y los cineastas de la Cinemateca del Tercer Mundo. Con todos ellos Trujillo mantuvo distintos intercambios y colaboraciones durante el período.⁷⁶

1971 en la cultura: fundación del Frente Amplio

Paralelamente a los debates del campo intelectual de proyección latinoamericana durante el período, en 1971 se produjo en Uruguay un acontecimiento singular que aportó un nuevo contexto hacia la politización del campo cultural: la fundación del partido político

⁷⁴ GILMAN, Claudia, Op. cit, pp. 115-117.

⁷⁵ Ibidem, p. 160.

⁷⁶ Sobre las trayectorias de estos intelectuales, véase por ejemplo, LACRUZ, Cecilia, “La comezón por el intercambio”, en: MESTMAN, Mariano (Coord.), “Las rupturas del 68 en el Cine de América Latina”, Buenos Aires, Akal Ediciones, 2016; STEPHEN, Gregory, “El rostro tras la página. Mario Benedetti y el fracaso de una política del prójimo”, Montevideo, Estuario Editora, 2014; CONTERIS, Híber, STEPHEN, Gregory, “Debate en torno a Mario Benedetti”, en “A Contracorriente”, Vol. 12, Nro. 3, Spring 2015, pp. 440-450.

Frente Amplio (FA), una coalición de corrientes de izquierda históricas, de dirigentes políticos escindidos de los partidos tradicionales y de ciudadanos independientes. Este partido disputó ese año la contienda electoral en su primera experiencia en los comicios, aunque no resultó ganador.⁷⁷

En el balance sobre el año 1971 en “Marcha”, varias páginas de su primera sección estuvieron abocadas a reseñar los sucesos de ese año electoral tan significativo. Junto con el “Calendario 1971”—denominado, justamente, “las raíces del futuro”—, se destacaba una extensa nota sobre “La cultura y el Frente” que incluía sendos recuadros con comentarios y análisis sobre el panorama cultural que acompañó la primera campaña electoral del FA en varias disciplinas artísticas. Éstas eran presentadas y ordenadas según el lugar que cada medio guardaba de acuerdo al nivel de relevancia o legitimidad relativa que tenía dentro del semanario. En primer lugar, un extenso texto de dos páginas sobre el teatro a través de diálogos con artistas de El Galpón y el Club de Teatro, en segundo plano de importancia, un texto de extensión mediana (media página) sobre la danza a cargo de Isabel Gilbert en el que se consignaba que “los aportes de la danza se han concentrado en los trabajos de Teresa Trujillo y Graciela Figueroa”. A continuación un texto de igual tamaño sobre el cine a través de reportajes a los realizadores de la Cinemateca del Tercer Mundo. Finalmente, pequeños recuadros con breves reseñas o diálogos sobre la música y la plástica.⁷⁸

De alguna manera, este ordenamiento de las disciplinas artísticas dentro del semanario, que se verifica en varios de sus números en ese año, expresa en primera instancia y a simple vista una aparente ausencia del lugar de las letras dentro del panorama cultural y, en segundo lugar, un fuerte predominio del teatro, de la danza y el cine, en ese orden de prelación, y en otro nivel de relevancia, la música y la plástica. En cuanto al lugar de las letras dentro de “Marcha” de ese momento, cabe destacar que no estuvieron necesariamente ausentes, sino que mutaron de sección: de lo cultural y a través de la prosa periodística o política de ciertos escritores pasaron a insertarse dentro de las primeras páginas del semanario, en el terreno de los contenidos lisa y llanamente políticos, en sintonía con los movimientos del campo intelectual latinoamericano de entonces. De esta manera y a través de sus principales exponentes, la literatura estaba con, o sencillamente era, lo político. Por entonces Mario Benedetti, que anteriormente escribía de manera asiada en la sección cultural de “Marcha”, integraba en ese momento la sección estable de redacción sobre política y

⁷⁷ AGUIRRE BAYLEY, Miguel, “El Frente Amplio. Historia y documentos”, Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental, 1985.

⁷⁸ “La cultura y el Frente”, en: “Marcha”, N° 1576, Montevideo, viernes 30 de diciembre de 1971, p. 26.

economía del semanario, compartiendo el segmento junto a uno de sus cofundadores -y uno de sus principales redactores políticos-, Julio Castro.⁷⁹

Paralelamente, al relevar los acontecimientos más destacados del sector de las artes en 1971 dentro de los apartados “culturales” de “Marcha”, tanto los periodistas del semanario como los protagonistas de esas experiencias, no discrepaban en señalar el gran consenso compartido acerca de la identificación de lo cultural con lo político, que claramente se condensó y radicalizó en el Uruguay en ese año. En ese sentido, elocuentemente desde el semanario se afirmaba que “si algún día se escribe la historia de la actividad cultural de 1971 en el Uruguay, el primer y último dato que se habrá de manejar será quizás el Frente Amplio”.⁸⁰ “Marcha” enfatizaba el encuentro entre arte, cultura y política en el año 1971 en Uruguay de la siguiente manera:

Casi por unanimidad, lo mejor de la intelectualidad nacional volcó su esfuerzo a la campaña política entendiendo, sin embargo, que estaba cumpliendo, ante todo con su deber primordial de creación. No sería justo un repaso de fin de año que no pusiera en sus debidos términos de primacía esa experiencia, esa acción, esa práctica que casi no conoce antecedentes en el país, por lo menos en esa misma magnitud [...].⁸¹

De este modo, el año 1971 constituyó un momento de gran politización en el Uruguay y de amplia movilización de los sectores progresistas y de izquierda, organizados en torno a la creación y primera campaña electoral del Frente Amplio. Esta politización atravesó, sincrónicamente, varios ámbitos de actividad y repercutió profundamente en el campo cultural uruguayo en general, y particularmente, en el medio teatral. Desde las páginas de “Marcha”, al realizar el balance del “’71 en la cultura”, Rubén Yáñez (actor y director estable de Teatro El Galpón, vinculado al Partido Comunista del Uruguay), señaló esta particular permeabilidad del teatro hacia lo político en ese año y su utilidad militante a través de la superación de las salas teatrales y el encuentro con otros públicos –no integrados aún al circuito teatral como espectadores y que tampoco formaban parte hasta entonces de la estructura de votantes del FA-:

El 71 [fue] cualitativamente distinto sobre todo desde la actividad teatral [...] Lo que pasó este año fue que la gente vio la cultura en general y, dentro de ella, al teatro, como un instrumento de esclarecimiento político. Eso permitió que nosotros saliéramos de nuestras salas y tomáramos contacto con amplísimos sectores de público que no hubieran venido nunca a vernos [...] La cultura siempre es política y esto es lo que la gente tiene que

⁷⁹ Véanse las ediciones del Semanario Marcha de los últimos meses de 1971.

⁸⁰ “La cultura y el Frente”, en: “Marcha”, Op. cit.

⁸¹ Ibidem.

*entender. Desde la televisión hasta las formas más pedestres de la difusión: o integra la ideología dominante o avisa contra ella, la cuestiona. El cuestionamiento que nosotros siempre hemos hecho [se refiere a la experiencia de El Galpón] quedó en general, reducido a pequeños círculos o a sectores convencidos. La experiencia del 71 ha servido para corroborar la eficacia en otro plano [...] porque la cultura no va a hacer la revolución, pero puede contribuir a ella.*⁸²

Tal vez más allá de la cuestión del texto teatral en sí, lo medular de la experiencia de politización cultural del año 1971, a raíz del acompañamiento a la campaña electoral del Frente Amplio, haya sido la salida masiva de los elencos de las salas tradicionales al encuentro con públicos diversos en Montevideo y, particularmente, la circulación de obras por el interior del país en espacios extra teatrales como comités de base y actos callejeros. De este modo, la radicalización política en el teatro de ese año, paralelamente al contenido de los textos, fue especialmente la toma de los espacios públicos como ámbitos de expresión a la vez política y artística y la convicción de que a través de la cultura se podía contribuir a la “revolución”.

En la entrevista publicada en “Marcha”, los actores de El Galpón César Campodónico, Dardo Delgado y Miriam Gleijer, señalaron que junto con la campaña electoral entre marzo y noviembre de 1971, el elenco había realizado cuarenta y cuatro funciones por fuera de la sala teatral en las giras proselitistas al interior del país con la obra “Libertad, libertad”. Este número contrastaba ampliamente con las experiencias de circulación por el territorio nacional de los años anteriores en los que era infrecuente llevar obras al interior y más aún a espacios no escénicos. Por su parte, el actor Bimbo Depauli, integrante del Club de Teatro, expresaba que este elenco realizó veintiuna funciones en el interior del país en el mismo año, a diferencia de los diez años previos en los que el elenco había realizado únicamente tres funciones en el territorio. Depauli suscribía el consenso político del campo teatral de entonces, al afirmar que “1971 trajo un cambio fundamental. El imperativo político hizo de cada hombre de teatro un militante”.⁸³ Esta nota periodística sobre la militancia política desde lo teatral, no integró la experiencia del Teatro de la Banda Oriental, pese a que el elenco se vinculó a la Agrupación de trabajadores de la cultura del Movimiento de Independientes 26 de Marzo y que varios de sus integrantes ocuparon posiciones como redactores o colaboradores del semanario en el mismo año.⁸⁴

⁸² YÁÑEZ, Rubén, “71 en la cultura: Por una política cultural”, en: “Marcha”, N° 1576, Montevideo, viernes 30 de diciembre de 1971, p. 21.

⁸³ “La cultura y el Frente”, en: “Marcha”, Op. cit., p. 27.

⁸⁴ Ibidem.

Este consenso transversal del campo teatral hacia la politización en 1971, no estuvo exento de matices con respecto a los alcances de esa radicalización y, a su vez, puso de manifiesto algunas diferencias con respecto a las nociones específicas sobre los alcances y límites de la práctica artística militante, así como matices acerca de la “revolución” a la que aspiraban distintas corrientes de la izquierda, integrantes del Frente Amplio. Desde el ámbito teatral emergieron posiciones específicas acerca del rol del artista y el intelectual a través de las experiencias de militancia de ese año, reunidas en dos grandes posiciones que no fueron necesariamente homogéneas en su interior. El cambio revolucionario por la vía democrática expresada en este caso en función del compromiso artístico, aglutinó preferentemente las posiciones del elenco de El Galpón, identificado con el Partido Comunista del Uruguay. Mientras que la opción por la revolución armada se identificó en algunos casos con obras y discursos de los elencos del Teatro Circular y más específicamente con la experiencia del Teatro de la Banda Oriental (TBO).

El TBO, integrado por Teresa Trujillo junto a otros artistas, fue una experiencia peculiar de interrelación entre el campo artístico y el campo político en el Uruguay, que articuló arte y política en un sentido afín al de las búsquedas intelectuales revolucionarias latinoamericanistas, tal como fueron caracterizadas anteriormente. Se trata, sin embargo, de un caso escasamente relevado hasta el momento y sorprendentemente ausente dentro de los estudios sobre el teatro en Uruguay. A diferencia de buena parte de los elencos teatrales uruguayos, el TBO se constituyó como un colectivo artístico sin radicación en una sala específica (se consolidó como “un teatro sin Teatro”). Por sus formas organizativas, su perfil teórico-práctico y sus metodologías de acción, este elenco puede ubicarse eficazmente en su contexto -aunque manteniendo algunas especificidades y distancias- dentro de la categoría “teatro militante”, tal como ha sido conceptualizada por Lorena Verzero en su trabajo sobre ese tema en la Argentina de los años setenta. Desde esta mirada, el teatro militante:

*Desarrolló experiencias colectivas de intervención política, poniendo su trabajo al servicio de las luchas sociales o políticas. [...] no se trataba simplemente de denunciar la realidad o de dar testimonio de ella, sino de formar parte de un proceso de transformación social a partir de la experiencia de una obra abierta.*⁸⁵

Es interesante destacar la doble valencia –nativa y analítica- de “teatro militante”. Por un lado, se trata de una noción presente de manera genérica en el contexto uruguayo de los tempranos setenta a través de su uso dentro de la crítica teatral de la época y, por otro lado, en

⁸⁵ VERZERO, Lorena, “Teatro militante: radicalización artística y política en los años 70”, Buenos Aires, Biblos, 2013, p. 127.

las últimas décadas se constituyó como categoría analítica de los estudios culturales con perspectiva histórica, a través de su sistematización en algunos trabajos de investigación.⁸⁶

El TBO comenzó su actividad en 1970 como un grupo teatral de acción cultural vinculado a la organización política revolucionaria Movimiento de Liberación Nacional-Tupamaros (MLN-T), dado que sus integrantes simpatizaban con este. En 1971 el elenco sintonizó sus realizaciones con el Movimiento de Independientes 26 de Marzo (MI 26 de Marzo) desde su creación -organización que se desempeñó en estrecha relación con el MLN-T y particularmente con la columna 70-, a través de su Agrupación de trabajo cultural, integrada activamente por varios de sus miembros.

Este colectivo teatral se constituyó específicamente como “un medio para un fin”, dado que su propósito fue contribuir a través de lo simbólico y desde el trabajo popular al desarrollo de las condiciones sociales que concretaran la revolución.⁸⁷ A diferencia de otros elencos que hacia 1971 adoptaron prácticas y discursos militantes en esa coyuntura particular, la experiencia del TBO estuvo pautada, desde sus inicios y hasta su disolución, por fines de militancia tendientes a concientizar socialmente acerca de la pertinencia y necesidad de una revolución armada. Desde su primera etapa el grupo elaboró obras teatrales de creación original para apoyar la lucha de los cañeros de Bella Unión (organizados con la colaboración de Raúl Sendic) en actos de adhesión y solidaridad. Posteriormente, el colectivo acompañó la militancia electoral del Frente Amplio en su primera campaña política. No obstante, el grupo mantuvo ciertos reparos con la línea oficial del novel partido político con respecto a la coordinación de artistas e intelectuales. Paralelamente a contribuir a la campaña electoral, al recorrer el país para llevar obras teatrales con contenido político a espacios alternativos para fomentar el encuentro con nuevos públicos que no accedían a salas teatrales, el elenco apostó, por su parte, a fomentar una conciencia revolucionaria –la cual no podía coincidir con la democracia electoral que impulsaba el Frente Amplio-.⁸⁸

⁸⁶ Entre los estudios que construyen la noción de “teatro militante” como categoría analítica, véase: GARCÍA, Silvana, “Teatro da militancia”, Sao Paulo, Perspectiva, 1990 y VERZERO, Lorena, Op. cit.

⁸⁷ DE GIORGI, Ana Laura, Op, cit. p. 123.

⁸⁸ POSSAMAY, Luciana, “*Un teatro con la raíz en su tiempo*”, en: “La República”, Montevideo, 24 de julio de 2005, pp. 34-35.

La cultura al servicio de la liberación nacional: el Teatro de la Banda Oriental

El MI 26 de Marzo inició sus actividades en el año electoral de 1971 a través de una iniciativa del MLN-T, por un lado, como respuesta a la influencia de masas que este movimiento había generado en los años previos y, por otro, como estrategia de participación y articulación política legal –no sin conflictos- de aquel movimiento clandestino dentro del proceso de unificación de las izquierdas y sectores progresistas provenientes de los partidos tradicionales, que dio lugar a la creación del Frente Amplio (FA) el 5 de febrero de ese año.⁸⁹

Mauricio Rosencof, escritor, periodista y dirigente del MLN-T, impulsó la formación del MI 26 de Marzo, concebido como un movimiento político independiente que actuase dentro del FA inmediatamente de su fundación. La dirección del movimiento se constituyó con dirigentes sindicales vinculados al MLN-T pero no clandestinos (entre ellos: Rodríguez Beletti de la UTAA, Ruben Sassano representante de los obreros portuarios, Kimal Amir del gremio bancario), junto con un grupo de intelectuales que simpatizaba con la organización, encabezado por el escritor Mario Benedetti. Luego de varias reuniones, el 8 de abril de 1971 se instituyó formalmente el nuevo movimiento, cuya mesa ejecutiva estuvo integrada por Mario Benedetti, Daniel Vidart, Kimal Amir, Ruben Sassano y Emilio Vetarte.⁹⁰

El MI 26 de Marzo respondió al planteamiento de frente de masas que por entonces había definido el MLN-T 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.⁹¹

A un mes de la fundación del MI 26 de Marzo (poco antes de ser confirmada la adhesión del movimiento dentro del Frente Amplio en el plano local y a pocas semanas de desatadas las polémicas en torno al controvertido caso Padilla en el seno de las políticas culturales revolucionarias cubanas), con fecha 5 de mayo se formó dentro de éste la Agrupación de trabajo cultural, integrada por escritores y artistas con el propósito de realizar tareas de militancia desde la cultura “con el pueblo y a través del pueblo”, a los efectos de crear conciencia social acerca de la “cultura nacional” y contribuir a acelerar la liberación

⁸⁹ REY TRISTÁN, Eduardo, “A la vuelta de la esquina. La izquierda revolucionaria uruguaya, 1955-1973”, Montevideo, Editorial Fin de Siglo, 2006, pp. 336 y 354.

⁹⁰ *Ibidem*, pp. 338-339.

⁹¹ *Ibidem*, 339.

nacional. Desde las páginas de la revista “Cuestión”, uno de los órganos de prensa del Movimiento, la agrupación se comprometía a realizar un intenso trabajo de lucha en pos de la esperada victoria electoral del Frente Amplio, la cual “representaría un gran salto cualitativo del pueblo”. Paralelamente, además, la agrupación se proponía “antes y después de las elecciones” focalizar su actividad en “promover la organización del pueblo para resistir y contestar la creciente ola represiva”, así como “profundizar y acelerar el proceso de la liberación nacional”, lo cual se preveía realizar “en estrecho contacto con las bases [...] en cooperación fraterna con los compañeros de los Comités del frente ya constituidos”.⁹²

Con un discurso que adhería al antiimperialismo y al nacionalismo cultural, en la declaración de principios de la Agrupación de trabajo cultural los artistas e intelectuales involucrados reclamaban “un puesto de lucha” a los efectos de su contribución a la causa de la liberación nacional, que en lo inmediato consistía en un “rescate del ser nacional, depurando a nuestra cultura de los valores extranjerizantes que la metrópoli impone [...] que se resume en dos palabras: subdesarrollo y dependencia, seña y cruz de los países del Tercer Mundo”. A tales efectos, proponía como práctica concreta un “encuentro con el pueblo” al concebir a la cultura como un bien colectivo y al establecer estos vínculos no de manera paternalista sino horizontal, en tanto “fraternal comunión”, como “una tarea colectiva, de vasos comunicantes, de nutrición recíproca, de diálogo y controversia, de apertura y creación y de vela de armas para lo que venga”.⁹³

Los escritores y artistas -principalmente del teatro, el cine, la danza y las artes visuales- que integraron esta agrupación fueron: 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, Jorge Ruffinelli, Ernesto Arostegui, Haroldo González, Walter Tournier y Luciana Possamay, entre otros.⁹⁴ Es pertinente señalar que esta agrupación reunió a una parte destacada del campo cultural uruguayo de los largos sesenta –otro núcleo importante podría verse constituido en torno de la militancia del Partido Comunista del Uruguay-⁹⁵, y les ofreció un espacio político e institucional desde el cual conjugar su rol

⁹² “Movimiento de Independientes 26 de Marzo. De la agrupación de trabajo cultural”, en “Cuestión”, Montevideo, año 1, número 5, 10 de junio de 1971, pp. 28-29.

⁹³ *Ibidem.*

⁹⁴ *Ibidem.*

⁹⁵ SILVA SCHULTZE, Marisa, “Aquellos comunistas (1955-1973)”, Montevideo, Taurus, 2013. MARKARIAN, Vania, “El 68 uruguayo”, *Op. cit.*

cultural y su accionar político en algún punto revolucionario, pero sin necesidad de pasar a la clandestinidad.

Otro elemento que resulta particularmente significativo es la coincidencia entre gran parte de la constitución de la agrupación de trabajadores de la cultura del 26 de Marzo y los integrantes del cuerpo de redacción de “Marcha” –de sus secciones políticas y culturales- en el mismo momento: desde el redactor responsable del semanario Hugo Alfaro, pasando por el entonces director de la sección literaria Jorge Ruffinelli, hasta los destacados colaboradores artistas-intelectuales: Mario Benedetti, María Esther Gilio, Daniel Vidart, Mario Handler, Idea Vilariño y Cristina Peri Rossi.

Como ha señalado la investigadora Ximena Espeche, a partir del proyecto político e intelectual del fundador del semanario “Marcha”, Carlos Quijano, y a través de su propia trayectoria personal, desde fines de la década del cincuenta posicionó los aportes de este medio de prensa como “otro tipo de militancia”, en el sentido de que el semanario no propició un modo de acción proselitista político partidaria, sino que trabajó en una militancia en la dirección de la “formación de opinión”.⁹⁶ De este modo, es posible pensar que el semanario constituyó en los largos sesenta un espacio de acción y una plataforma textual que propició un encuentro y una articulación particular entre un espacio político y una acción cultural.⁹⁷ En este sentido, por su alcance e impacto, “Marcha” posiblemente haya sido uno de los ámbitos más eficaces de articulación entre cultura y política durante el período en Uruguay con influencia continental, al definir y proponer un campo simultáneamente político y cultural. Sin embargo, en tanto “Marcha” fue un semanario de voces plurales, las opiniones de sus redactores no coincidieron en numerosas oportunidades con las de su fundador y director.⁹⁸

El TBO canalizó algunos de los propósitos programáticos de la Agrupación de trabajo cultural al participar, aunque con ciertas discrepancias, de la campaña electoral del Frente Amplio en el emblemático año de 1971. Durante 1972, el elenco trabajó en nuevas maneras de distribución y circulación de la cultura en el Uruguay para encontrar un ansiado “otro teatro” que aportara las condiciones ideológicas y culturales que hicieran posible la revolución, hasta que en el mismo año sus integrantes debieron exiliarse por motivos políticos, frente al avance del clima represivo de entonces.

⁹⁶ ESPECHE, Ximena, “La paradoja uruguaya. Intelectuales, latinoamericanismo y nación a mediados de siglo XX”, Bernal, Universidad Nacional de Quilmes, 2016, p. 147.

⁹⁷ GILMAN, Claudia, “*Política y cultura: Marcha a partir de los años sesenta*”, en: “Nuevo texto crítico”, Vol. VI, n° 11, Stanford, Stanford University, primer semestre, 1993, pp. 153-186.

⁹⁸ *Ibidem*.

Integrado por artistas del teatro, la danza y periodistas en su mayoría participantes del MI 26 de Marzo y otros simpatizantes del MLN-T, el TBO se constituyó como colectivo artístico militante, reunido a partir de la llegada de una marcha cañera a Montevideo, para la cual se organizó un recibimiento y la propuesta de organizar una representación teatral.⁹⁹ Según una de las integrantes del grupo y autora de algunos de los textos de las obras, Luciana Possamay, el TBO “se constituyó a solicitud del sindicato que por entonces aglutinaba a los trabajadores de las plantaciones de caña de azúcar del norte uruguayo”.¹⁰⁰

Según consignó Trujillo en su autobiografía, el TBO contó con su participación junto con Conrado Britos, Susana Castro, Fernando Gilmet, Irene Grassi, Roberto Jones, Ernesto Laíño, Marisa Montana, Alfredo Torres, Luciana Possamay, Jorge Estella y Juan Techera –quien, a su vez, integraba el grupo de danza dirigido por Graciela Figueroa-.¹⁰¹ Por su parte, Ana Laura de Giorgi al relevar esta experiencia artística entre los campos de cultura y política en su estudio de las “tribus de la izquierda”, indicó que el grupo estuvo formado por: Walter Berrutti, Susana Castro, Ernesto Laíño, Roberto Jones, Marisa Montana, Trujillo y Possamay.¹⁰²

El TBO adhirió al diagnóstico de la situación política y cultural de la Agrupación de trabajo cultural vinculada al MI 26 de Marzo, particularmente en cuanto al concepto de luchar por el acceso a la cultura como “un bien colectivo, pero que en las sociedades dependientes se la aristocratiza y restringe al círculo de los selectos, convirtiéndola en un privilegio de unos pocos”.¹⁰³ Esta determinación del panorama de dependencia cultural presenta algunos puntos de contacto con el pensamiento de Ángel Rama en la segunda mitad de los sesenta, que fue compartido por buena parte del campo cultural uruguayo.¹⁰⁴ Desde esta mirada, junto a la conciencia del rol de transformación política y social que entonces interpelaba de manera ineludible a la figura de artistas e intelectuales latinoamericanos, en la tensión entre compromiso y acción revolucionaria, el TBO exploró estrategias de encuentros con públicos –las masas- que no accedían a salas teatrales convencionales y que estaban ávidos y dispuestos a recibir maneras novedosas de tomar conciencia de las vías de

⁹⁹ DE GIORGI, Ana Laura, Op, cit. p. 123.

¹⁰⁰ POSSAMAY, Luciana, “Presentación”, en: “Poemas de lucha, amor y muerte y doce canciones con música para guitarra”, México, Editores Mexicanos Reunidos, 1979, p. 5.

¹⁰¹ TRUJILLO, Teresa, “Cuerpo a cuerpo”, Op. cit, p. 79.

¹⁰² DE GIORGI, Ana Laura, Op, cit. p. 123.

¹⁰³ “Movimiento de Independientes 26 de Marzo. De la agrupación de trabajo cultural”, Op. cit.

¹⁰⁴ Véase, por ejemplo: RAMA, Ángel, “Por una cultura militante”, Op. cit., y RAMA, Ángel, “Vida cultural 1967”, Op. cit.

transformación social y política, en este caso a través del medio teatral. Como expresó Luciana Possamay, el TBO:

Rompió con el llamado “teatro de sala” y llevó sus obras a los barrios, a los pueblos y caseríos de las zonas rurales, a los cinturones de miseria de las grandes ciudades. Actuó [...] en terrenos baldíos, en casas particulares, en fábricas ocupadas, en estadios deportivos, en clubes sociales, en tablados callejeros. Recorrió ininterrumpidamente durante dos años el territorio uruguayo, accediendo a públicos integrados mayoritariamente por obreros, campesinos y desocupados. Esa experiencia, que consolidó un intento serio y sistemático de llegar con el teatro a sectores tradicionalmente marginados de las manifestaciones artísticas, se instrumentó a través de la representación de obras especialmente escritas para lograr ese objetivo y basadas en hechos verdaderos tomados de la realidad cotidiana.¹⁰⁵

Las obras teatrales que creó y puso en circulación el TBO entre 1970 y 1972 fueron: “Hacia la tierra” –una crónica sobre la organización de los trabajadores campesinos uruguayos-, “Con la misma divisa” –relato del inicio de la revolución artiguista- y “A la opinión pública” –una dramatización de la experiencia boliviana de Ernesto “Che” Guevara y de sucesos registrados en el Uruguay de la época-. Los tres textos contaron con la dramaturgia de Possamay. La dirección escénica de “Hacia la tierra” estuvo a cargo de Ernesto Laíño con la colaboración de Teresa Trujillo, “A la opinión pública” contó con dirección colectiva y “Con la misma divisa” fue puesta en escena por Rubén Yáñez.¹⁰⁶

A través de un testimonio de Luciana Possamay en el que aportó algunos datos de “Hacia la tierra”, es posible identificar en el argumento de la obra algunas nociones vinculadas al pensamiento y acción del MLN-T: una retórica histórica común y, particularmente, la opción por la lucha armada como herramienta de cambio revolucionario (pese a la contradicción de que fue presentada en el contexto de la campaña electoral del FA). Como señaló la autora, en esta pieza:

Se hablaba de las marchas de los trabajadores campesinos, azucareros y remolacheros hacia Montevideo para reclamar por sus derechos ante el Parlamento y la necesidad de obtener tierras para trabajar [...] que pese al reglamento artiguista seguían en manos de terratenientes. Y explicaba cómo por falta de respuesta de las autoridades ante situaciones de injusticia los más jóvenes se veían empujados a la lucha armada. [...] Desfilaban por la escena personajes reconocidos por los uruguayos aunque poco abordados por la dramaturgia nacional: Orosmin Leguizamón, quien fundara el sindicato remolachero,

¹⁰⁵ POSSAMAY, Luciana, “Presentación”, en: “Poemas de lucha, amor y muerte y doce canciones con música para guitarra”, Op. cit.

¹⁰⁶ POSSAMAY, Luciana, “Presentación”, en: “Poemas de lucha, amor y muerte y doce canciones con música para guitarra”, Op. cit.; POSSAMAY, Luciana, “Un teatro con la raíz en su tiempo”, Op. cit, p. 34.

Raúl Sendic, «el abogado justiciero» de los cañeros, el dos veces secuestrado Pereira Reverbel y otros.¹⁰⁷

En aquel momento, la contradicción entre la retórica tupamara y la militancia cultural dentro del Frente Amplio (que estuvo dada en la pertenencia del elenco dentro del MI 26 de Marzo), pautó las trayectorias del grupo: concretó una participación dentro de la militancia política del Frente Amplio pero mantuvo, asimismo, disidencias.¹⁰⁸ La situación y posición del grupo frente a esta cuestión, así como los mecanismos de selección artístico-política dentro del FA, se expresaron en el relato de Possamay:

La Coordinadora de Intelectuales y Artistas [del Frente Amplio en 1971] realizó reuniones con todos los grupos con la finalidad de apoyar al frente en la campaña electoral y «llevar el teatro a la gente». El Banda Oriental también fue convocado. En la reunión el grupo señaló que había nacido con la finalidad de trabajar exclusivamente para el público que no iba al teatro, pero los convocantes a la reunión advirtieron que habría un jurado teatral que controlaría el material, de manera que el mensaje fuera «unitario» y se atuviera a la línea frentista. «Los del Banda» sabíamos que lo que presentábamos no era precisamente «unitario», ya que en él no se ponía el acento en la democracia electoral sino que más bien se intentaba explicar el origen y las causas de la lucha armada y su inevitabilidad. Pero igualmente nos presentamos a la prueba de admisión. Obviamente nos dijeron que el espectáculo no reflejaba la línea del Frente Amplio y no era «unitario». Sin embargo se nos permitió participar en los actos políticos, cosa que no nos robaba el sueño porque de todos modos seguíamos siendo requeridos por el público que habíamos ido a buscar.¹⁰⁹

A pesar de participar desde 1971 de la militancia político-cultural del FA, la experiencia del TBO mantuvo, como mencionáramos antes, especificidades que la ubicaron en otra posición –que contrastaba y disputaba legitimidades, por ejemplo, con la postura de El Galpón y su correlato comunista- con respecto al rol del artista militante y sobre los modos de abordar la revolución. El caso de las prácticas de El Galpón parece resguardarse más dentro del espectro del “compromiso” militante y junto al modelo del intelectual “crítico”, en cuanto las interacciones entre arte y política que proponía habilitaban la participación en lo político pero buscaban mantener la autonomía artística (lo cual aportaba un límite importante en la combinación de arte y política, manteniéndose más hacia el lado del primero). El Galpón surgió como una agrupación teatral radicada en una sala en los años cincuenta y permanece

¹⁰⁷ POSSAMAY, Luciana, “Un teatro con la raíz en su tiempo”, Op. cit, p. 34.

¹⁰⁸ Véase la marcha cañera “Hombres sin tierra” de Luciana Possamay, que integró la obra del Teatro de la Banda Oriental “Hacia la tierra” puesta en escena en 1970 y 1971, en: POSSAMAY, Luciana, “Poemas de lucha, amor y muerte y doce canciones con música para guitarra”, Op. cit.

¹⁰⁹ Ibidem, p. 35.

hasta el presente, con una trayectoria vinculada a la izquierda comunista, pero mantenida fundamentalmente dentro de la esfera artística, y por ello, dentro el teatro de sala.¹¹⁰

Por su parte, el TBO surgió de una necesidad política por parte de un colectivo de artistas del teatro y la danza y se consolidó como instrumento “al servicio de” la acción política a lo largo de su ciclo de existencia. Desde un lugar de incomodidad con el “compromiso” artístico e intelectual y con una propuesta tendiente al cambio revolucionario, las búsquedas del TBO se desplazaron del campo artístico –del que provenían sus integrantes- y se inclinaron más hacia las búsquedas de los artistas e intelectuales “revolucionarios” –en el sentido que describió Claudia Gilman para el ámbito latinoamericano-, al acercarse al límite, pero sin trascenderlo, de dejar los medios artísticos y directamente hacer la revolución.¹¹¹

Más allá de estas categorizaciones, las tensiones y disputas del momento no fueron tan irreconciliables como podría pensarse, sino que los tránsitos y las colaboraciones en los planos políticos y culturales fueron diversos. Entre estos últimos, cabe mencionar la participación de Rúben Yáñez (uno de los intelectuales de Partido Comunista) en la dirección escénica del TBO en “Con la misma divisa”.¹¹²

Arte y política desde la danza

En 1971, paralelamente a su participación como integrante del TBO y de la Agrupación de trabajadores de la cultura del MI 26 de Marzo, Trujillo desarrolló una nueva faceta artística dentro del terreno de la danza que sintonizó con las búsquedas de aunar arte y política que la artista venía explorando, particularmente en ese momento de máxima politización del campo cultural en Uruguay. Dentro del lenguaje de la danza, las obras de Trujillo a lo largo de la década del sesenta tanto en París como en Montevideo, habían explorado fundamentalmente en el lenguaje formal del cuerpo en movimiento y en las relaciones de la danza con las demás artes. Sin embargo, las propuestas de cambio a través de reivindicaciones sociales a nivel global -que a su manera había protagonizado- así como las circunstancias de represión y escalada autoritaria que avanzaban en Uruguay, llevaron a la

¹¹⁰ Véanse los diálogos de los integrantes de Teatro El Galpón, César Campodónico, Dardo Delgado, Miriam Gleijer, Elisa Contreras y Arturo Fleitas: “*La cultura y el Frente*”, en: “Marcha”, Op. cit., p. 27.

¹¹¹ GILMAN, Claudia, “Entre la pluma y el fusil”, Op. cit.

¹¹² POSSAMAY, Luciana, “*Presentación*”, en: “Poemas de lucha, amor y muerte y doce canciones con música para guitarra”, Op. cit.

artista a “cambiar la mirada y la manera de bailar”. De alguna manera, estar a la vanguardia del arte para esta creadora a comienzos de los setenta era contribuir a la revolución. Como señaló la artista, las interrogantes que el momento requerían eran: “¿Qué podemos hacer los creadores, los artistas, los bailarines, los plásticos? En fin ¿qué decimos? ¿Qué expresamos? O escuchamos lo que está pasando o seguimos en el viejo molde”.¹¹³

Motivada por un cuestionamiento acerca de los alcances y límites de la danza ante la posibilidad de cambio revolucionario en el Uruguay, Trujillo presentó en un acto del MI 26 de Marzo, poco antes de las elecciones de noviembre de 1971, la pieza coreográfica “¿Qué hace la danza en este tiempo de mudanza?”. A través del humor y apoyada en un texto del dramaturgo Alberto Paredes, la artista buscó explorar a través de la caricaturización de la realidad, criticar el contexto represivo y autoritario del momento. Según el relato de la artista sobre esta obra:

*Vivíamos una época que se denominó «pachecato». La figura del presidente Jorge Pacheco Areco se prestaba para el sarcasmo. [...] Había muchas cosas para hacer, para expresar ¿Cómo expresarlas? Era un momento de represión creciente. Era saludable reír, sonreír y con esta obra pude llegar hasta las carcajadas. Me había inspirado en las caricaturas de Blankito (Luis Blanco) que cada viernes se publicaban en la contratapa del semanario Marcha. Se me ocurrió ridiculizar al máximo el sujeto: me puse un traje y unos guantes de boxeador –tal como Blankito lo representaba- y una cabeza de burro hecha por la excelente vestuarista Marta Grompone. La música era «Yo quiero ser un triunfador», canción del grupo uruguayo Los Iracundos, típicamente sesentista. [...] Era la manera de destruir aquella imagen que pretendía imponerse de manera autoritaria.*¹¹⁴

En una nota y entrevista realizada por Isabel Gilbert para “Marcha”, la periodista realizó un recorrido por la trayectoria de Trujillo y señaló que en 1971, luego de haber iniciado el trabajo con el TBO y posteriormente a la experiencia de circulación de la obra “Hacia la tierra” por fábricas y sindicatos de todo el país, la artista comenzó a cuestionarse “el alcance expresivo y la función posible de la danza en un quehacer sociopolítico”. Hacia fines del año electoral de 1971, en sintonía con un momento de alta politización del campo cultural en Uruguay, Trujillo incursionó en la experimentación de la danza con contenido político. De manera análoga a como venía trabajando grupalmente junto al TBO, la cuestión artística abierta al trabajo político pasaba principalmente por un problema del “lenguaje, tratando de llegar a lo más popular posible” para, al mismo tiempo, encontrar “otros públicos” que no accedían a los espectáculos artísticos. Como señaló la artista en este reportaje:

¹¹³ TRUJILLO, Teresa, “Cuerpo a cuerpo”, Op. cit, p. 77.

¹¹⁴ TRUJILLO, TERESA, “Cuerpo a cuerpo”, Op. cit, p. 78.

*Todo este ambiente político me estimuló para tratar de reubicarme dentro de la danza. Estaba un poco escéptica frente a las formas de danza contemporánea que veníamos trabajando últimamente y las creía un poco separadas de ese público que yo creía que teníamos que alcanzar.*¹¹⁵



Teresa Trujillo en “Qué hacer con la danza en estos tiempos de mudanza”, Montevideo, acto del Movimiento de Independientes 26 de Marzo, Platense Patín Club, noviembre de 1971. Fotografía: Autor/a desconocido/a. Archivo personal de la artista.

El trabajo realizado junto al TBO abrió nuevas formas de aunar arte y política dentro del campo cultural uruguayo y en esa línea continuó Trujillo en una actualización del terreno de la danza hacia formas menos abstractas o formales, que podían adscribirse a corrientes internacionalistas de la danza, y a través de una apertura hacia búsquedas de lo “auténticamente nacional”, al basarse en textos de autores uruguayos y propiciado en lo

¹¹⁵ GILBERT, Isabel, “Teresa Trujillo, bailarina y coreógrafa”, en “Cuba en el Ballet”, La Habana, Revista del Ballet Nacional de Cuba, Vol. 3, Nro. 2, 1972, p. 38.

temático por lo “anecdótico, lo real, lo actual”. Como señaló elocuentemente la artista en el reportaje citado anteriormente:

El asunto está en que si bien uno puede ir al extranjero y aprender técnicamente, lo importante es después venir acá y no seguir con los métodos y con las fórmulas o con el lenguaje que uno estudia afuera. Uno tiene que traducirlo. Y yo, hasta Escalada que fue mi último espectáculo en 1969, siempre traté de buscar más bien en lo estético y la línea pura. Después de Escalada no me convenía tanto seguir con esa línea, porque se da de patadas con lo que uno es como militante político. Es decir, llega un momento en que el arte no es más el arte por el arte sino que es el artista al servicio de una situación política. Para mí es prioritario.¹¹⁶

En este reportaje la artista se manifestaba muy optimista sobre la campaña electoral de 1971, en el que se había logrado “una unidad bastante favorable en todo el medio teatral para seguir luchando sobre todo en esto y no interrumpirlo”. El camino vislumbrado por entonces para unir militancia política y práctica artística, desde su mirada, implicaba salir de las salas teatrales, trabajar junto y desde los comités de base del Frente Amplio y contribuir a la promoción cultural de otros públicos, llegar a “las grandes masas”, entendidas como las bases de la revolución.¹¹⁷

Una artista intelectual: cuerpo y palabra desde La Habana

Una etapa significativa de las experiencias de articulación entre arte y política que venimos analizando culminó cuando varios de sus exponentes comenzaron a irse del país por motivos políticos. Para Trujillo, el exilio comenzó a inicios de 1972 cuando tuvo que partir del Uruguay junto a su marido, el distribuidor, realizador cinematográfico y cofundador de la Cinemateca del Tercer Mundo, Walter Achugar, luego de que ambos fueran encarcelados en Montevideo por motivos de persecución política. La primera ciudad de acogida fue Santiago de Chile, donde vivieron unos meses y Trujillo se integró artísticamente al trabajo que venían realizando allí sus colegas y amigos Graciela Figueroa y Juan Techera. A fines de 1972 el matrimonio se radicó una temporada en La Habana y en 1973 se trasladaron brevemente a Buenos Aires buscando acercarse a Uruguay, tras el regreso de Perón a la Argentina. En 1974

¹¹⁶ Ibidem.

¹¹⁷ Ibidem.

se instalaron en Venezuela por cuatro años y desde 1978 hasta fines de 1984 se radicaron en Madrid.¹¹⁸

Durante los doce años del exilio Trujillo elaboró varios proyectos creativos aunque, por varios motivos, muchos de ellos no pudieron concretarse. Dentro de esta etapa, se destacó una obra de danza moderna de su autoría estrenada en La Habana en 1972. Hacia fines de los años setenta, mientras estaba radicada en Venezuela y luego en Madrid, la artista fue convocada en varias oportunidades para participar en distintas ediciones de los Festivales Internacionales de Ballet de La Habana como directora escénica junto al Ballet Nacional de Cuba a través de invitaciones extendidas por su directora, la influyente bailarina y coreógrafa cubana Alicia Alonso. Finalmente, estas colaboraciones no pudieron concretarse.

En una mirada amplia sobre esta etapa en la trayectoria de Trujillo y pese a los diversos itinerarios del exilio, se identifica una centralidad de las actividades y colaboraciones profesionales de la artista en torno a la ciudad de La Habana y en particular con el campo de la danza cubana. Durante los años setenta, Trujillo interactuó de varias maneras con la esfera cultural cubana, espacio en el que tuvieron lugar nuevas maneras de articulación entre arte y política en su obra y trayectoria.

Esta ciudad fue un espacio político y cultural emblemático para intelectuales y artistas de izquierda a nivel internacional y especialmente para el campo intelectual latinoamericano del período.¹¹⁹ En Cuba la cultura constituyó un aspecto central en la legitimación de los procesos revolucionarios de la segunda mitad del siglo XX, considerada como una “poderosa fuerza integradora entre el individuo y la sociedad”.¹²⁰ Esta centralidad de la cultura para la Revolución cubana se constata desde los primeros meses de gobierno a través de la implementación de políticas culturales específicas, diseñadas para consolidar nuevos centros de música, cine, teatro o literatura. En 1960 se creó el Instituto Cubano de Amistad con los Pueblos a los efectos de establecer intercambios culturales con otros países latinoamericanos. En 1961 se inauguró el Consejo Nacional de Cultura y la Escuela Nacional de Arte para la formación de músicos, bailarines y artistas plásticos. Como sostiene Robin Moore, la prominencia de las artes ha sido una de las facetas del amplio respeto por las ideas bajo el

¹¹⁸ TRUJILLO, Teresa, “Cuerpo a cuerpo” Op. cit, pp. 81-82.

¹¹⁹ GILMAN, Claudia, Op. Cit.

¹²⁰ MILLER, Nicola, “*A Revolutionary Modernity: The Cultural Policy of the Cuban Revolution*”, en: “*Journal of Latin American Studies*”, Vol. 40, No. 4, Cuba: 50 Years of Revolution, Cambridge University Press, November, 2008, pp. 675-696.

socialismo cubano, en el entendido de que el objetivo último del régimen ha sido la transformación de la sociedad a través de la diseminación de ideas.¹²¹

Estas nociones sobre la centralidad de la cultura en el panorama revolucionario cubano y los cambios conceptuales con respecto a la legitimidad de las relaciones entre artistas e intelectuales y la política habían circulado en Montevideo de manera directa, particularmente a través del semanario “Marcha” y de ciertos intelectuales que tuvieron incidencia en las definiciones del campo cultural cubano con proyección latinoamericana e internacional, entre ellos, Mario Benedetti. En la nota que Ernesto “Che” Guevara le envió a Carlos Quijano para su publicación en el semanario en 1965, el líder revolucionario expresó, elocuentemente, ante los lectores uruguayos la centralidad de la cultura para la consolidación de la revolución, al afirmar que:

*La última y más importante ambición revolucionaria es ver al hombre liberado de su enajenación [...] Esto se traducirá concretamente en la apropiación de su naturaleza a través del trabajo liberado y la expresión de su propia condición humana a través de la cultura y el arte.*¹²²

Si bien el gobierno revolucionario cubano estableció políticas restrictivas a la libertad cultural y hubo instancias de persecución de intelectuales por homosexualidad o por expresar disidencia, estudios recientes sobre el terreno de la cultura en la revolución han señalado la centralidad del campo cultural durante la revolución a través del desarrollo institucional, la proliferación de artistas y obras desarrolladas junto con la revolución. Desde esta perspectiva, se ha puesto de manifiesto que la cultura ha sido un elemento clave en el intento de la revolución de implementar un modelo alternativo de modernidad, distintivo no sólo de la versión capitalista occidental sino también de aquel promovido por la Unión Soviética.¹²³

Analistas de la Revolución cubana han periodizado sus aspectos culturales de acuerdo a la siguiente cronología. Inicialmente hubo un momento de creatividad hasta 1961 cuando el Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC) prohibió la proyección del cortometraje “PM” (Pasado Meridiano) de Orlando Jiménez y Sabá Cabrera, aduciendo que la película expresaba tendencias ajenas e incluso contrarias a la revolución. Este evento desembocó en el discurso “Palabras a los intelectuales” por parte de Fidel Castro en el que de

¹²¹ MOORE, Robin, “Music and Revolution. Cultural Change in Socialist Cuba”, Berkeley and Los Angeles, California, University of California Press, 2006, p. 7.

¹²² GUEVARA, Ernesto, “El socialismo y el hombre en Cuba”, en “Marcha”, Nro. 1246, Montevideo, 12 de marzo de 1965, p. 15.

¹²³ DAVIES, Catherine, “Surviving (on) the Soup of Signs: Postmodernism, Politics and Culture in Cuba”, en: “Latin American Perspectives”, vol. 27, no. 4, 2000, pp. 103-121; MILLER, Nicola, Op. cit.

manera ambigua se establecían relaciones entre revolución y producción artística.¹²⁴ Este discurso fue interpretado en un sentido restrictivo hacia las manifestaciones culturales por parte del gobierno, particularmente en el área editorial donde las publicaciones eran controladas por el Estado a través del Instituto del Libro. En la década del setenta –período en el que tuvieron lugar las colaboraciones de Trujillo con el ámbito de la danza cubana-, los años 1971 a 1976 han sido caracterizados como el “quinquenio gris” -dentro del cual se ubicó el “caso Padilla”-, cuando la sociedad cubana se volvió más estructurada de acuerdo a los lineamientos soviéticos, a través de los acuerdos con la Unión Soviética para la industrialización de Cuba.¹²⁵

El resonado “caso Padilla”, se produjo a raíz de la detención del escritor cubano Heberto Padilla por parte del gobierno revolucionario por considerarlo involucrado en actividades contrarrevolucionarias el 20 de marzo de 1971. Además de poner en discusión los límites de la creación artística dentro del panorama revolucionario, este caso reavivó y radicalizó las discusiones acerca de una polémica que venía teniendo lugar dentro del campo cultural latinoamericano –particularmente dentro de los debates de los escritores- sobre las relaciones entre intelectuales y revolución y el lugar que éstos debían ocupar o ejercer dentro de ella. Como analizó Claudia Gilman, este evento expuso y tal vez potenció las tensiones del campo intelectual en la dirección del antiintelectualismo.¹²⁶

La danza en Cuba y, particularmente, el *ballet* por sobre otras formas de danza escénica, tuvo un rol preponderante desde el inicio de la revolución. En La Habana florecieron experiencias significativas en el terreno del *ballet* y la danza moderna, a través del trabajo de dos de sus principales compañías: el “Ballet Nacional de Cuba” y el “Conjunto Nacional de Danza Moderna”, ambas reconocidas internacionalmente hasta la actualidad.¹²⁷

El *ballet* en Cuba comenzó su institucionalización en 1948 cuando, luego de realizar una intensa actividad en danza en Nueva York por más de una década, los esposos Alicia y Fernando Alonso, junto al hermano de éste, Alberto, fundaron en La Habana la primera escuela y compañía de *ballet*, denominada “Ballet Alicia Alonso”. Este conjunto pasó a llamarse “Ballet de Cuba” en 1955 y desde 1959, de la mano de la revolución cubana,

¹²⁴ GILMAN, Claudia, “Entre la pluma y el fusil”, Op. cit, pp. 192-195.

¹²⁵ MILLER, Nicola, Op. cit.

¹²⁶ GILMAN, Claudia, “Entre la pluma y el fusil”, Op. cit, p. 251.

¹²⁷ JOHN, Suki, “Contemporary Dance in Cuba: Técnica Cubana as Revolutionary Movement”, Jefferson, North Carolina, MacFarland & Co., Inc., Publishers, 2012, p. 4 y ss; GUILLERMOPRIETO, Alma, “La Habana en un espejo”, Barcelona, Literatura Random House, 2017, 2º edición; MARAGOTO, José M., “Alicia Alonso reto del devenir”, La Habana, Editora Política, 2009.

adquirió su actual denominación: “Ballet Nacional de Cuba”.¹²⁸ A partir del inicio de la revolución esta compañía adhirió al nuevo régimen de gobierno al tiempo que obtuvo apoyos directos de éste. El elenco se concentró en la dirección de una búsqueda y puesta en escena de elementos “identitarios” cubanos. Desde las páginas de la revista “Cuba en el Ballet” se proclamó a esta compañía “bajo la protección del Gobierno Revolucionario, que hace eclosión y cuaja una escuela y un estilo producto de la triple acción de una gran bailarina [Alicia], un magnífico maestro [Fernando] y un original coreógrafo [Alberto]”.¹²⁹ En 1975 el matrimonio Alonso se separó y Fernando se trasladó a Camagüey donde fundó el Ballet de esa ciudad.¹³⁰

Para Trujillo por aquellos años La Habana “era el más amplio escenario de la revolución”.¹³¹ De este modo, luego de varios momentos de radicalización artística y política en Montevideo, durante el período del exilio y desde las distintas ciudades en las que se radicó, la mirada y el centro de sus realizaciones profesionales, así como sus definiciones conceptuales por la legitimidad dentro del campo intelectual, giraron en torno a esa ciudad.¹³² Asimismo, al examinar esta etapa en su trayectoria, encontramos que su principal actividad profesional no estuvo exclusivamente en la creación, dado que hubo proyectos que no pudieron concretarse, sino en una intensa actividad periodística sobre danza. Esta modalidad de desarrollo profesional se relacionó, por un lado, con la situación de cambio de residencia periódica debido a la inestabilidad del exilio, coincidió con el inicio de la maternidad en su vida y a la vez se vio pautada por las limitadas posibilidades de comunicación de la época –particularmente con Cuba-.¹³³

Entre la producción escrita de Trujillo en los años setenta constan algunas colaboraciones teóricas y textos periodísticos publicados en la revista “Cuba en el Ballet”, publicación cuatrimestral editada desde setiembre de 1970 en La Habana, bajo el auspicio del “Ballet Nacional de Cuba” (BNC). Desde sus inicios, la revista ha tenido tres épocas: la primera, entre 1970 y 1981; la segunda, desde 1982 hasta 1993; y la tercera, desde 1994 hasta 2012. Inicialmente, la publicación fue dirigida por un consejo integrado por los escritores e

¹²⁸ SCHWALL, Elizabeth, “*Book Review of Toba Singer, Fernando Alonso: The Father of Cuban Ballet*”, (Gainesville: University Press of Florida, 2013)”, en: “New West Indian Guide”, 89, 1-2, January 2015, pp. 213-215.

¹²⁹ GRAU IMPERATORI, Ángela, “*Editorial*”, en: “Cuba en el Ballet”, La Habana, Revista del Ballet Nacional de Cuba, 1970, Vol. 1. N° 1, p. 3.

¹³⁰ SCHWALL, Elizabeth; Op. cit.

¹³¹ TRUJILLO, Teresa, “Cuerpo a cuerpo”, Op. cit, p. 85.

¹³² Véase el relato del itinerario del exilio en el libro autobiográfico de la artista. *Ibidem*.

¹³³ *Ibidem*.

investigadores cubanos en historia de la danza Ángela Grau, Pedro Simón, Miguel Cabrera y Ricardo Reymena, este último como asesor de artes plásticas. Desde 1974 y hasta el final de su ciclo, la dirección quedó a cargo de Pedro Simón –marido de Alicia Alonso desde 1975 e integrante del equipo fundador de “Casa de las Américas” en 1968 junto a Mario Benedetti. El perfil de la revista fue difundir el ballet o disciplinas afines “con una particular atención a la trayectoria de Alicia Alonso y del Ballet Nacional de Cuba. Sus temas más frecuentes reflejan el acontecer del *ballet* en Cuba, la historia de la danza escénica, así como aspectos técnicos y teóricos de la danza”.¹³⁴

Según el testimonio recogido por la propia Trujillo en una entrevista que le realizó a Alicia Alonso en 1976 para la revista “Escena” de Venezuela, la *prima ballerina* destacaba el trabajo coreográfico realizado en Cuba por su compañía, que por entonces contaba con seis coreógrafos cubanos, cada uno dedicado a diferentes estilos: clásico, español, afro, folclórico, moderno, abstracto. De este modo, el BNC eficazmente combinaba elementos culturales de diversas tradiciones para lograr un lenguaje de danza propio.¹³⁵

En su primera etapa la revista “Cuba en el Ballet” fue un órgano periodístico para la difusión de la danza cubana y latinoamericana, con apoyo a los procesos revolucionarios, entre los cuales tuvo lugar la voz de Teresa Trujillo y la difusión de su obra.¹³⁶ Trujillo concretó varias participaciones en esta publicación entre 1973 y 1978 a través de algunas notas de difusión sobre el panorama de la danza en algunos de los países en los que se radicó (Argentina y Venezuela) y otras contribuciones que expresaron posicionamientos políticos a favor de la revolución y la liberación nacional. Publicó los siguientes artículos: “El bailarín en el Uruguay” (1973), “Charlando con Ana Itelman (desde Argentina)” (1974), “El ballet en Venezuela” (1977) y “Desde Venezuela: entrevista con Belén Lobo” (1978).¹³⁷ Previamente, la obra de Trujillo había sido difundida en “Cuba en el Ballet” a través de una nota publicada por Isabel Gilbert, quien también publicó en este medio una nota sobre la obra de Graciela

¹³⁴ Véase el sitio web de la revista: <http://www.balletcuba.cult.cu/revista-cuba-en-el-ballet/>

¹³⁵ TRUJILLO, Teresa, Op. cit, p. 82.

¹³⁶ GRAU IMPERATORI, Ángela, Op. cit.

¹³⁷ Las referencias de las colaboraciones de Teresa Trujillo en Cuba en el Ballet son las siguientes: TRUJILLO, Teresa, “*El bailarín en el Uruguay*”, en: “Cuba en el Ballet”, La Habana, Revista del Ballet Nacional de Cuba, 1973, Vol. 4, Nº 1, pp. 34-37; TRUJILLO, Teresa, “*Charlando con Ana Itelman (desde Argentina)*”, en: “Cuba en el Ballet”, La Habana, Revista del Ballet Nacional de Cuba, 1974, Vol. 5, Nº 3, pp. 35-39; TRUJILLO, Teresa, “*El ballet en Venezuela*”, en: “Cuba en el Ballet”, La Habana, Revista del Ballet Nacional de Cuba, 1977, Vol. 8, Nº 3, pp. 34-36; TRUJILLO, Teresa, “*Desde Venezuela: entrevista con Belén Lobo*”, en: “Cuba en el Ballet”, La Habana, Revista del Ballet Nacional de Cuba, 1978, Vol. 9, Nº 2, pp. 32-36.

Figueroa.¹³⁸ Paralelamente, Trujillo colaboró como periodista en otros medios de prensa: el semanario “Danza” de México y la revista “Escena” de Venezuela.¹³⁹ Luego de la dictadura, a su regreso a Uruguay y durante los años noventa, la artista continuó combinando la creación con el periodismo cultural, al publicar notas en el semanario “Brecha” y en el diario “La República”.

A través de las notas difundidas en “Cuba en el Ballet” en los años setenta, Trujillo quedó documentado el tránsito de bailarina interesada únicamente en la forma y los lenguajes artísticos a consolidar una conciencia y adoptar un posicionamiento en el campo intelectual de proyección latinoamericana, tornándose una artista-intelectual. Como ha afirmado Claudia Gilman, en aquel contexto “artistas y letrados se apropiaron del espacio público como tribuna desde la cual dirigirse a la sociedad, es decir, se convirtieron en intelectuales”.¹⁴⁰ En el texto que Trujillo publicó en la revista en 1973, denominado “El bailarín en el Uruguay”, la artista se posicionó como creadora involucrada en lo político, con conciencia latinoamericanista, buscando encontrar lo “propio” frente a lo “foráneo”, al expresar:

*En el Uruguay de hoy, para crear en el campo de la danza y el ballet, no basta con dominar una terminología rica y perfeccionada, si aquellos no se comprometen con la realidad, para lo cual se debe tener claro, previamente, el panorama general del país y su situación política. No era lo mismo componer, crear, imaginar temas, ideas y situaciones hace unos años que en el momento actual. Antes, quizás, podíamos encerrarnos en el mundo de lo experimental, de la búsqueda exclusiva de las formas, desde las más poéticas hasta las más abstractas, pasando por todos sus matices. O concentrarnos exclusivamente en el arte, tratando de encontrar un lenguaje que nos parecía universal, pero que era impuesto, dirigido, infiltrado activamente por las "alianzas para el progreso" que padecen los pueblos latinoamericanos. La crisis que vivimos en el Uruguay nos ha hecho mirar hacia adentro, expresarnos con nuestro verdadero lenguaje, insertarnos de otra forma en nuestra realidad.*¹⁴¹

El "neo-rol" del bailarín o creador latinoamericano no está en las salas tradicionales, no está en los grupos oficiales anquilosados, no está en las escuelas privadas, impedidas de desarrollo auténtico, no está en la enajenación del "varieté" o de la televisión, no está en volar de un lado a otro de país en país, no está en el extranjero; está en su propio país, en su doble participación hombre-artista al servicio del pueblo en lo que sea más necesario. Nuestro deber es, por lo tanto, llevar adelante una revolución nacional a la vez cultural y política, si es que entendemos el proceso que nos ha tocado vivir. [...] Deberemos terminar

¹³⁸ GILBERT, Isabel, “Teresa Trujillo, bailarina y coreógrafa”, en: “Cuba en el Ballet”, La Habana, Revista del Ballet Nacional de Cuba, 1972, Vol. 3, Nº 2, pp. 36-39; GILBERT, Isabel, “Graciela Figueroa: sucesos y sonidos”, Op. cit.

¹³⁹ TRUJILLO, Teresa, “Cuerpo a cuerpo”, Op. cit, p. 82.

¹⁴⁰ GILMAN, Claudia, “Entre la pluma y el fusil”, Op. cit, p. 59.

¹⁴¹ TRUJILLO, Teresa, “El bailarín en el Uruguay”, Op. cit, p. 34.

*con el neocolonialismo cultural, creando con y para el pueblo un arte auténticamente propio y concientizando a ese pueblo para la adopción de las vías revolucionarias adecuadas. [...] Con nuestras armas de trabajo, con nuestro esfuerzo artístico, también podemos participar y marcar un camino.*¹⁴²

Estas ideas sobre el rol social del artista, posicionado en su dimensión más intelectual, implicaron un cierto clima de época compartido por buena parte del campo artístico e intelectual de proyección latinoamericana de entonces. Paralelamente, varias de estas ideas sobre la concientización del público a través del arte para la revolución y la liberación nacional, estuvieron presentes escénica y textualmente en la obra “Uruguay hoy” creada y dirigida por Trujillo, exhibida en La Habana en 1972 dentro del repertorio del “Conjunto Nacional de Danza Moderna de Cuba” (creado en 1959 y dirigido por el bailarín, coreógrafo, abogado y ensayista Ramiro Guerra, quien sistematizó la “técnica cubana de danza”). Como ha señalado la investigadora Elizabeth Schwall, esta compañía se originó como una rama del “Teatro Nacional de Cuba” y se denominó inicialmente “Departamento de Danza Moderna”. En 1962, pasó a llamarse “Conjunto Nacional de Danza Moderna” y en 1974 cambió su nombre por “Danza Nacional de Cuba”. En 1987 adoptó el nombre de “Danza Contemporánea de Cuba”. Estas modificaciones reflejaron sutiles cambios en la conceptualización de la técnica cubana a lo largo de varias décadas.¹⁴³

Durante la participación de Trujillo junto a esta compañía, la danza moderna cubana ya se había consolidado como una técnica de danza específica (técnica cubana) a través del impulso de Guerra (quien previamente se había formado con los principales referentes de la danza moderna histórica en Estados Unidos, Martha Graham, Doris Humphrey y José Limón) y el elenco de bailarines de orígenes culturales diversos que dirigió. Como ha afirmado Suki John, la técnica cubana se basa en un “altamente evolucionado híbrido del ballet, la Modern Dance norteamericana, la tradición afro-cubana, el flamenco y cabaret cubano”.¹⁴⁴ Además de coreógrafo y director escénico, Guerra ha desarrollado una carrera como teórico de la danza cubana. Desde los años sesenta ha publicado libros, entre los que se destaca su reciente obra “Calibán danzante”, un ensayo sobre las dinámicas culturales de la danza cubana, inspirado

¹⁴² Ibidem, p. 37.

¹⁴³ SCHWALL, Elizabeth, “Book Review of Suki John, *Contemporary Dance in Cuba: Técnica Cubana as Revolutionary Movement* (Jefferson, NC: MacFarland & Co., Inc., 2012)”, en: “Dance Research Journal”, 45, 3, December 2013, pp. 152-155.

¹⁴⁴ JOHN, Suki, Op. cit, pp. 8-9.

en los trabajos del antropólogo cubano Fernando Ortiz y del escritor Roberto Fernández Retamar, entre otros.¹⁴⁵

Sobre el espectáculo “Uruguay hoy” Trujillo escribió en su autobiografía:

*Uruguay hoy fue un espectáculo que armé con el Grupo de danza moderna de Cuba, en el que participaba Dahd Sfeir recitando un poema de Juan Carlos Somma. La Habana fue mi primer lugar de acogida en aquellos meses finales de 1972, después de una corta estadía en Santiago de Chile. La experiencia vivida en la cárcel durante tres días había sido conmovedora para mí, creyendo que eran los días finales de mi vida, enfrentada a mi propia muerte. La plasmé en el escenario cubano en una danza que me liberó, que logró cambiar mi estado de ánimo, reflejando la realidad política del Uruguay de ese momento, ya muy cercana a la dictadura.*¹⁴⁶

Esta obra coincidió en su denominación con el influyente volumen colectivo “Uruguay hoy” publicado en 1971 en Buenos Aires por Siglo veintiuno editores, en el que se difundieron cinco ensayos de siete autores –entre ellos Ángel Rama y Carlos Real de Azúa– sobre la coyuntura política, económica y cultural del Uruguay del momento, aportando un diagnóstico sobre el estado de la crisis del país y sus causas.¹⁴⁷ Posiblemente inspirada en estos y otros ensayos críticos que, a lo largo de los años sesenta y desde variadas perspectivas, evidenciaban las fisuras del Uruguay batllista,¹⁴⁸ Trujillo elaboró una obra de danza destinada al público cubano que desde su propio medio expresivo, enunciaba la situación crítica del país previo al golpe de Estado.

En el programa de mano de la pieza de danza “Uruguay hoy” se expresaba el diagnóstico de la crisis del país –que funcionaba como argumento de la obra y cuyo texto refería a las palabras iniciales del libro del mismo nombre– de la siguiente manera:

Uruguay, ciento setenta y ocho mil kilómetros y casi tres millones de habitantes. El pequeño país, antes llamado «La Suiza de América», es hoy escenario de una de las más sangrientas dictaduras de América Latina. Desde junio de 1968, vive en estado de sitio y desde abril de 1972, en estado de guerra, decretado ahora como permanente por una «ley de seguridad del Estado». El parlamento ha suspendido las garantías individuales. La lucha del pueblo es cada vez más violenta. La represión cada vez más cruel. El poder de los militares domina de hecho al presidente Juan María Bordaberry. Se vive bajo una dictadura fascista que encarcela y mata sin razón, que tortura salvajemente por igual a hombres y mujeres con las más refinadas y actuales técnicas norteamericanas. Violencias en las calles, en las cárceles, en los cuarteles, en los campos de concentración. Esa es la atmósfera. Este

¹⁴⁵ GUERRA, Ramiro, “Calibán danzante”, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 2008.

¹⁴⁶ TRUJILLO, Teresa, “Cuerpo a cuerpo”, Op. cit, p. 81.

¹⁴⁷ BENVENUTO, Luis; MACADAR, Luis; REIG, Nicolás, ed alter, “Uruguay hoy”, Buenos Aires, Siglo XXI editores, 1971.

¹⁴⁸ ESPECHE, Ximena, Op. cit.

*espectáculo está inspirado en la lucha de ese pueblo, al que el fascismo quiere acallar. En la reacción de tantos hombres y mujeres que enfrentan la opresión. Pretende reflejar esa respuesta. Así surgen las imágenes del estallido de la bomba, de la resistencia a la tortura, de la soledad [...] y sobre todo del despertar de la conciencia en un nuevo ser, del hombre en contacto con su realidad, enfrentándola desafiante, uniéndose a sus hermanos en la lucha para un quehacer revolucionario, que es el único posible hasta encontrar la liberación.*¹⁴⁹

Desde su rol de “artista-intelectual” a favor de los procesos revolucionarios en América Latina y desde el espacio de acción que le daba la danza en aquel contexto con sus alcances y límites específicos, Trujillo se inscribió en el ámbito de los artistas e intelectuales de la generación crítica. Posteriormente, en 1976 en su exilio en Caracas Trujillo presentó una ponencia elaborada colectivamente por ex integrantes del Teatro de la Banda Oriental, en el evento “Conferencia de Teatro del Tercer Mundo” en la que se promovió una visión militante del acontecer intelectual y artístico, en el sentido del deber de trascendencia de la mera protesta, en una búsqueda de interpretar la realidad para transformarla:

*El arte no puede estar separado de la realidad; el artista, en cuanto creador, debe ser un tipo atento y sensible a la realidad que lo circunda. El producto intelectual que da a luz no debe limitarse a un mero acto de protesta, sino que debe ser de afirmación, en la medida en que lo que ha creado conlleva o incluye una propuesta concreta, y entendida por la gente, para modificar la realidad que se critica. Por lo tanto, el trabajo que haga el creador no puede limitarse a retratar la realidad tal cual es, o tal cual aparece superficialmente [...] Resulta absolutamente imprescindible que esos datos, esas informaciones vayan acompañados de un esfuerzo de interpretación a través del cual saldrá claramente la propuesta del cambio.*¹⁵⁰

Luego de su intensa actividad como creadora a lo largo de la década del sesenta en la que pasó de bailarina experimental en el lenguaje formal de la danza moderna y en las estéticas de vanguardia a consolidarse “conscientemente” como artista comprometida y militante con los ideales revolucionarios, Trujillo continuó su actividad en tanto “artista-intelectual” en el exilio en Venezuela y luego en Madrid. En su trayectoria personal puede verse el proceso de cambio de una artista de clase media que realizó viajes de formación en las principales capitales del mundo del arte, en donde tomó contacto con las ideas políticas y estéticas de vanguardia, incluyendo una experiencia directa en el mayo francés de 1968 y en el ambiente de radicalización política en Uruguay, para asumir, de modo

¹⁴⁹ “Uruguay hoy”, Programa de mano de la obra con coreografías y puesta en escena de Teresa Trujillo, Consejo Nacional de Cultura, Conjunto Nacional de Danza Moderna, La Habana, 1972, URL: <https://issuu.com/luchidamiani/docs/uruguayhoy.compressed>

¹⁵⁰ Citado en POSSAMAY, Luciana, “Un teatro con la raíz en su tiempo”, Op. cit, p. 35.

peculiar, uno de los roles característicos de los artistas latinoamericanos de su época: la lucha por la transformación política y social.