IMPROVISACIÓN I Y II, UN ESPACIO DE ENCUENTRO PARA EL CINE-DANZA

Fotograma de Escalada. Archivo perteneciente a la artista Teresa Trujillo. Montevideo,1969.

ÁNGELA LÓPEZ RUIZ[1]

INTRODUCCIÓN:

Esta ponencia se enfocará en la experiencia de Cine-Danza realizada entre Teresa Trujillo y Mario Handler en París, continúa con Erixymaque y luego en Montevideo con la pieza «Escalada»(1969)

En el caso de Teresa Trujillo, el abordaje multidisciplinario se gestó durante su estadía en Nueva York, donde se formó en la Escuela de Danza Moderna de Martha Graham y otros maestros como Rudolf Laban. Esta formación fue sustancial para los estudios de la estructura del cuerpo y su relación con el espacio, según lo menciona en su autobiografía. Pero el cambio radical en pos de un discurso integrador de otras prácticas artísticas a la danza, se da en la calle. Ivonne Rainer y Simone Forti, a quiénes conoció en ese entorno, fue sin duda inspirador para su cruce con lo cinematográfico. Años después se muda a Paris y allí logra consolidar una concepción unificadora

1 Fundación de Arte Contemporáneo. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Udelar.

de todas las artes. Los ensayos en la Escuela Cantorum, eran un punto de encuentro de artistas de varias disciplinas y un ámbito generativo donde se gestaban obras que trasgredían los géneros y las clasificaciones. En ese ambiente, se propone hacer una pieza de CINE-DANZA,»donde la bailarina era el móvil pero no el motivo».(Trujillo,2011) Coincide con Mario Handler que venía de su estadía de formación en Praga y allí se constelan dos cortos, Improvisación I y II,este último premiado en el V Festival de Cine Experimental y Documental del SODRE[1].

Estos cortos tomaron la experimentación como eje y concepto, fueron el vértice de una profunda investigación realizada por la artista en torno a la plasticidad corporal y el comienzo de un camino ligado a lo cinematográfico que luego comparte en los talleres brindados en la Cinemateca del Tercer Mundo.

A través del análisis de estas obras se interpelará el concepto de experimentalismo y su relación con algunas corrientes cinematográficas como por ejemplo, el cine militante.

El experimentalismo en la región

Antes de sumergirnos en las citadas improvisaciones, pondremos el foco en dos eventos que definieron el concepto de lo experimental en el Cono Sur; el Festival de Cine Documental y Experimental del SODRE y el Centro de Cine Experimental de la Universidad de Chile(1958-1973)[2] que, según Ignacio Aliaga[3] « toma la noción de *experimentalismo* aportada a principio de la década del ´40 por el Teatro Experimental de esa misma universidad. Dicha noción refiere al cruce de prácticas artísticas ligadas a lo escénico. De ese nodo proviene Nieves Yankovich y otros destacados artistas que no se asieron a un soporte único». La propuesta del T.E era expandir la escena,contaminarla,y este espíritu fue lo que inspiro al Centro de Cine Experimental. Tanto el festival como el C.C.E fueron determinantes para la configuración del cine independiente y las prácticas artísticas ligadas a lo audiovisual en el sur de América Latina.

El «festival del sodre»,como lo llaman los cineastas de la vieja guardia, tenía varios puntos atractivos para los creadores locales. Tenía un concurso de cine nacional que promovía la creación

1En 1943 se crea el departamento de CineArte SODRE ·con la función de documentar,estudiar el nacimiento,progreso y evolución del arte cinematográfico,arte múltiple de nuestros tiempos, en todas sus manifestaciones.» (El País,2013) En este contexto nace el Festival de Cine Documental y Experimental (1954-1971),dirigido por Danilo Trelles, un intelectual orgánico que ejercía la crítica en Marcha y trabajo como diplomático en varios países,entre ellos Chile donde también realizó trabajos de gestión ligados al experimentalismo. Por ejemplo,la fundación junto al brasileño Mario Pedrosa del Museo de Solidaridad con Allende.

2 El C.C.E fue fundado por el cineasta Sergio Bravo en 1958. Su piedra fundamental fue el apoyo brindado por John Grierson en su visita a Santiago y otros intelectuales chilenos, como Pablo Neruda. Pero la labor del centro se destaca con la visita de Joris Ivens y Chris Marker en ocasión de la filmación de «A Valparaíso» (1963). Este fue un punto de inflexión donde los autores del colectivo proclaman su afección al documentalismo, razón por la cual muchas veces se les cuestiona el haberse llamado Centro de Cine Experimental.

3 Ignacio Aliaga, ex-director de la Cineteca Nacional de Chile y cineasta, en la entrevista realizada menciona las diferentes vertientes experimentalistas que abonan el terreno para la definición del campo audiovisual de los ochenta cuando aparecen autores referenciales para el arte contemporáneo como John Downey, Diamela Eltit,etc.

desde los cánones del cine independiente, encuentros con cineastas referenciales, exhibición de películas vanguardistas, eran algunos de los motivos para considerarlo un espacio de formación.

En la tercera edición (1958) se realizó el Primer Encuentro de Cineístas Latinoamericanos Independientes[4], allí se congregaron realizadores de Argentina,Chile, Brasil, Bolivia, Perú y Uruguay. A esto se sumó la presencia del sueco Arnee Suckdorff y John Grierson[5] quién visitó los países andinos y ayudó a concretar la fundación del Centro de Cine Experimental en Chile(Mouesca,1998:96). Mario Handler menciona este encuentro como una oportunidad para la consolidación y promoción del cine regional.(Burton,1991:25).

En el artículo «El cine y el avance autoritario en el Uruguay» de Mariana Villaça,la autora señala el encuentro como, «un momento clave en las discusiones sobre el cine político en el Cono Sur y sobre la viabilidad de proyectos colectivos, temas que serían la tónica, en la década de 1960, de las perspectivas del grupo identificado por el término Nuevo Cine Latinoamericano».(Villaça,2012)

En esta misma edición del festival, Irena Dodal[6] recibe una mención por Plegaria de lluvia (1957). Un ejercicio cinematográfico de carácter modernista aplicado a la danza. La cineasta lo define como «una poesía visual inspirada en la danza moderna».Dicho film podría considerarse un antecedente a nuestro caso de estudio.

Antes de la década del sesenta,el término experimental aplicaba a una metodología de realización que asumía el *desbordamiento* como metodología. Con este término los artistas se referían a poner el foco en la plasticidad de la imagen, al registro cámara en mano y en muchos casos toma única,a aplicar técnicas de montaje alternativo,entre otras tantas cosas.

Con el posicionamiento del documental como género representativo del cine en la región, el concepto de experimentalismo fue referenciado por la crítica y los agentes de distribución cinematográfica como, ejercicios esteticistas irrelevante para el contexto político imperante.

Lo cierto es que el campo del cine es permeable y ese «desbordamiento apanóramico de la imagen» proclamado por Val del Omar a mediados de los años veinte, hace que sea imposible establecer donde lo experimental paso a ser documental y viceversa. Prueba de ello son «Día de organillos»(1957) de Sergio Bravo, «Revolución» (1968) de Jorge Sanjinés, «Me gustan los

---

4 Los temas tratados en el encuentro fueron: la búsqueda de nuevos métodos de producción y distribución, las alternativas de formación y expansión para el cine independiente, la conformación de una red colaborativa entre los cineastas de la región y otros puntos ligados al crecimiento y consolidación del cine independiente (SODRE,1958)

5 Documentalista escocés que creó y dirigió la National Film Board en Canadá. Dicha institución era una referencia para los cineclubistas latinoamericanos. Su visita sirvió para hacer visible el cine latinoamericano en ámbitos primer mundistas y le dio también un marco conceptual a través de sus escritos en la revista «Grierson On Documentary» dirigida por él mismo.(Ruiz,1998)

6 Cineasta checa radicada en Argentina. En su período checo, fundó The Dodal´s Studio junto a su esposo y otra colega. Fueron los Fischinger de Europa Central y sus trabajos inspiraron a autores como Jiri Trnka y Jon Skamjaer. A su llegada a Buenos Aires comienza a trabajar en la integración de la danza y el cine desde una mirada modernista apegada a la forma.

estudiantes» (1968) de Mario Handler,Andacollo (1958) de Nieves Yanlovich y Jorge Di Lauro, incluso Tiré Die (1960)de Fernando Birri y muchos otros films de la región. Este mismo desbordar es lo que hace que algunas prácticas audiovisuales busquen resguardo en el campo del arte (de donde partieron) y broten en experiencias posteriores como Musicación[7] en Montevideo,los Encuentros Franco Chilenos[8] ,Marabunta[9] en Buenos Aires, etc.

DEL STRETCH AL CINE URGENTE[10].

Improvisación I y II, fueron dos películas que aparecen en algunos textos biográficos con diferentes nombres y fechas de realización[11]. A pesar de haber sido premiadas en el VI Festival de Cine Documental y Experimental del SODRE, no figura en las filmografías o reseñas del cine uruguayo como la mayoría de las películas experimentales de la época. La importancia de las mismas es la constancia de la estrategia procesual de los autores y el haber sido los únicos films uruguayos ligados a la danza presentados en el festival. Se consideran una referencia del arte de acción,campo en el cual la bailarina ya estaba trabajando cuando filmó estas obras.

Desde el comienzo de esta investigación hasta el momento, solo se dispuso de una copia VHS, que oficia como testigo del acto creativo pero no es representativa de los films ya que es solo un fragmento de lo que Handler denomina «largas tomas continuas»,no se aprecian los matices de los grises ni la sonoridad, cualidades estéticas importantes en la obra primaria. Pero el camino de los archivos es tan ríspido como inesperado y siempre existe algún baúl por revisar,alguna buhardilla pro visitar,alguna lata por abrir y quizás pronto podamos disfrutar de una buena copia digital de estos cortos.

Cuando Trujillo y Handler fueron entrevistados en relación a esta experiencia, destacaron el momento de disfrute en la improvisación, «un crisol donde se funden dos prácticas artísticas, el cine y la danza.»(Trujillo,2007.com.pers.). En otras entrevistas aparecen como un cruce afectado por la permeabilidad de la creación colectiva. Esta afección se da también por el entorno,la Escuela Cantorum de París donde Trujillo perfeccionaba su trabajo además de enseñar. Pero el proceso de creación de estas piezas se venía gestando desde sus días en Nueva York cuando conoció la obra de

7 Según la performer Adriana Lagomarsino, «Musicación fue una primer instancia para la improvisación colectiva pública. Allí no existió la división entre espectadores y artistas. El papel del cine en este evento fue el de ser testigo, ya que acompaño con una proyección en pantalla». Entrevista realizada en 2013

8 Estos encuentros fueron un refugio para la creación audiovisual y pensamiento crítico durante la dictadura chilena. También fueron una referencia para el arte de acción en América Latina. Ver catálogos.

9 Marabunta, es el primer film experimental del Grupo de Cine Experimental de Buenos Aires, dirigido por Narcisa Hirsch y Marie Louise Alemman. Se trata de un happening público realizado por las autoras y Walter Mejía. El registro estuvo a cargo de Raymundo Gleyzer.

10 El término se refiere a la metodología del cine militante luego conceptualizada por el boliviano Jorge Sanjinés en «Teoría del cine junto al pueblo».

11 Tomaremos el nombre y la fecha que aparece en el catalogo del VI festival. Improvisación I y II.1965. (SODRE,1965)

Ivonne Rainer y Simon Forti y quedó atrapada en la fascinación por el manejo del desplazamiento, el equilibrio y el peso corporal (Trujillo,2011:45). En esta etapa se dedicó también a observar a Alvin Nikolais, de quién dice «quería ser su única heredera». De este maestro le intereso el método de constructivo de enseñanza donde se enfatizaba en lo musical y la introducción de telas stretch que podían iniciar «el proceso conjunto de creación coreográfica». Es así que al desembarcar en París junto Annick Macouvert y Graciela Martínez, se integra a la mencionada escuela y desde el comienzo es bien valorada en el medio.

La prensa francesa da cuenta del proceso de la artista,»…sus coreografías se destacan por la intimidad de sus lazos tanto con las artes plásticas, la pintura y la escultura, como con la condición humana. Por más formales que parezcan, sus composiciones poseen una fuerza de persuasión conmovedora». (Combat,1965)

Sobre este momento de dice la artista:

> Llegué a consolidar una visión unificadora de 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 y la música. Empecé a construir un vínculo con artistas de esas disciplinas para crear en conjunto. Sin ser muy consciente aún de lo que hacía, fui adoptando un enfoque multidisciplinario (Trujillo,2011)

Es así que se inicia una larga investigación *caleidoscópica,*cuyo punto en común es el discurso disruptivo y el dispositivo fascinante del stretch al que ella llama «bolsa».

Mario Handler también indagaba en los discursos disruptivos pero en este caso aplicado a lo que él denomina «las expresiones cinematográficas». Hay pocos enunciaciones acerca de estos films pero los que hay,afirman el discurso cercano a la metodología del cine urgente, un tipo de cámara inclusiva del entorno que ayuda a dibujar el retrato en el contexto. A su manera el cineasta se inscribe en este film de un modo performático donde la cámara es un dispositivo de acción además de captura. Esta relación cuerpo-cámara, continúa siendo una preocupación y trabaja en profundidad sobre este punto cuando realiza «Carlos,retrato de un caminante»(1965). Para esto el cineasta realizó un adiestramiento especial para lograr ser sutil a la hora de caminar junto a su retratado con la cámara al hombro.

DECONSTRUYENDO LAS IMPROVISACIONES

De las películas solo tenemos hasta el momento, interrogantes y ausencias enunciativas. Lo que sabemos es que hay: pocas notas críticas, el testimonio de los autores y un eje que constata el proceso creativo de estos dos grandes artistas. A modo de compilar enunciados sobre las improvisaciones se compilaron tres testimonios.

En el catálogo del festival figura esta información:

> «Viernes 28,21 hs.
>
> Improvisación II.1965.
>
> Mario Handler,Uruguay.
>
> Improvisación de la bailarina Teresa Trujillo.
>
> ByN» (SODRE,1965)

El primero es del crítico Jorge Abbondanza, experto en cine de autor y curador de video arte uruguayo en su primera fase, dice:

> *Improvisación Danza Cine I* de Mario Handler se desempeña ágilmente para seguir las evoluciones de la bailarina Teresa Trujillo en un salón de clase. Con el fondo de un piano que reitera unos pocos compases, la cámara parece acompañar los movimientos del cuerpo humano. El riesgo grave que corre esta clase de documental es que su mérito depende exclusivamente de la absoluta destreza técnica por un lado y del brillo de la ejecución por el otro.
>
> *Improvisación Danza Cine II* de Handler (tercer premio) repite claramente el planteo anterior, aunque fotografiando esta vez en una penumbra que recorta las formas con alguna acertada modulación de la luz. (*El País*,1965)

Handler escribió una carta a la embajada francesa en Uruguay y amablemente cedió este fragmento para su publicación en «Cuerpo a Cuerpo» (Trujillo,2011):

> Cuando Teresa Trujillo se encontraba dictando clases de danza Moderna en la Schola Cantorum de París, alternadas con su exitosa labor de bailarina en el grupo de Karin Waehner y con su labor de coreógrafa, se nos ocurrió registrar su actividad por medio del cine, para ser exhibida posteriormente sea en Uruguay, sea en Francia, sea en el resto de Europa. Es así que Teresa Trujillo se convirtió en productora de dos *Improvisaciones Danza Cine*. Mientras ella danzaba improvisaciones en el aula de la Schola Cantorum, yo la registraba, también improvisando la expresión cinematográfica, en largas tomas continuas

La tercera enunciación es la señalada por la artista en su autobiografía.

> Fue muy interesante también la experiencia con una cámara de cine que hice en 1964: la propuesta de *la bolsa*. Con ese nombre me quedó en el recuerdo. Busqué investigar como una cámara de cine-la cámara de Mario Handler,quién 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- manchada de negro. Mario y yo buscábamos un encuentro sensible de ambas experiencias.

> Improvisábamos sobre unas notas dispersas. El sonido de la cámara que registraba mis movimientos- aquel ronroneo de los viejos aparatos de cine-estimulaba la improvisación. (Trujillo,2011:48)

Pero,¿ Qué nos dice el archivo? Más allá de la potencia y fragmentación del registro, hay en la copia otrogada por Trujillo, un valioso movimiento de cámara que trabaja en sinergia con el vaivén de *la bolsa.* Esto produce cierta ansiedad y a la vez ganas de participar en esa comunión performática. Las manchas de la tela están desdibujadas por las líneas del VHS gastado pero dejan ver la insistencia en el desenfoque y al hacerlo se disparan una gama de grises que le otorga un carácter experimental.

DESARROLLO DEL *EMBRIÓN*

En el año de realización de los citados films,los discursos creativos de Trujillo y Handler se construían en base a un pensamiento poscolonialista que se plasmaría luego en las obras que realizarían en Montevideo. En el caso de la bailarina, profundiza en el estudio del dispositivo elástico y las posibles modificaciones en torno al equilibrio. De ahí deviene «Kinesis» (1965) que bailó con Karin Waehner y con Pamela Newton y Aline Roux. En este caso el dispositivo que alteraba la escena eran esculturas (móviles)que Trujillo llama «verdaderas provocaciones para la danza».

En esta misma dirección, viene «Equilibrio» (1965) inspirada en los móviles de Martha Pan que integraba grandes esculturas de colores cálidos en lso edificios diseñados por su compañero, el arquitecto André Wogenscky, colaborador de Le Corbusier (Trujillo,2011:47). Esta es la primera vez que la bailarina se enfunda en el ya mencionado s*tretch,* pero en este caso el color es naranja y realiza una danza en silencio,girando sobre sí misma.

«Embrión»(1965) cierra el tríptico del stretch. Se diferencia por el color de la malla (en este caso pegada al cuerpo) y no contiene otro dispositivo que su cuerpo y el piso que es el soporte para el desarrollo de la escena.

Transversalmente se integra a la propuesta del happening que dio comienzo al Grupo Efímero Pánico, ideado por Alejandro Jodorowsky y seguido por Fernando Arrabal y Rafael Topor. Este es un punto fuerte en la constelación de la idea integradora de las prácticas artísticas y también es punto de intercepción de lo cinematográfico. Volviendo al concepto del «desbordamiento apanorámico de la imagen», un eslabón más del proceso performático.

Luego vienen otra obras donde el foco continúa siendo la intervención de la escena con un elemento *plástico* y, en este caso, una interpretación experimental del registro visual. Me refiero a

«Erixymaque»(1965) de Myriam Bat Yosef, donde la artista convoca a Teresa a interpretar una obra multimedia y realiza una animación-registro compuesto a través de imágenes fijas y el sonido del letrista.

Su experiencia posterior referida al Cine-Danza es «Escalada» (1969) definida por la artista de la siguiente manera:

> Teatro, danza, cine, poesía, canción, música, todas las expresiones artísticas vivían un momento de conmoción, de reflexión, de ruptura de moldes, de búsquedas y transgresión que se resumió en una palabra muy sesentista: protesta. Cine Club del Uruguay realizó en abril y mayo de 1969 una serie de conferencias con títulos como «Qué es la canción protesta» —a cargo de Coriún Aharonián— o «Poesía, protesta y revolución» —por Gabriel Saad—. Yo participé con el tema «Danza ayer, danza hoy, desmitificación del espacio teatral».
>
> (…) Allí reuní un grupo de entusiastas bailarinas —Cristina Gigirey, Rosario Ordeñana, Cristina Martínez, Raquel Minetti y Bettina Camacho— que pronto se sumaron a un proyecto que llevó el nombre de *Escalada*. Lo estrenamos en noviembre de 1969 en lo que después fue el teatro de la Alianza Francesa, que estaba en construcción. Al ver aquel espacio vacío, sin butacas, se me ocurrió recurrir a una alta estructura metálica para colocar en el centro —con el público alrededor— y desarrollar la danza a partir de ella.
>
> Osvaldo Reyno fue el creador de aquella estructura. Con ella volví otra vez al metal, al acero, pero no como en *Kinesis*, donde cada bailarina jugaba con su propio móvil. En *Escalada* las seis bailarinas nos movíamos cómodamente en un lenguaje común a lo alto y ancho del andamiaje.»

Para la versión cinematográfica de «Escalada» la artista fue convocada a adaptar la versión a los estudios del Canal 5 e invitó a Walter Tournier a realizar la obra colectiva. En este caso la comunión entre cámara-cuerpo se vuelve más austera, es como si el andamiaje de acero representativo de los tiempos políticos que se vivían impidiera la comunicación entre los artistas. De todos modos la cámara capta la sutileza de los cuerpos escabulléndose entre las barras y se logra una atmósfera de tensión. Los autores tomaron esta experiencia como una acción efímera, donde el registro no apuntó a ser un producto final sino una pieza más de la performance colectiva.(Tournier,Trujillo, 2015. com. pers)

Hasta el momento no se han encontrado copias directas del original. Solo un fragmento de la acción en un VHS deteriorado…

En ese entonces ya existía la Cinemateca del Tercer Mundo (1969-1973) un espacio para crecimiento y resguardo del cine militante. Una experiencia única en torno al cine como forma de pensamiento revolucionario. Un nodo de creación y expansión de la pantalla. En el libro «Mario Handler. Retrato de un caminante» (2012) de Héctor Concari, se señala la importancia que daba el

grupo a la relación entre la cámara y el cuerpo. Dice Handler:

> Traje a Teresa Trujillo,una muy conocida bailarina de danza moderna,para enseñarnos a hacer ejercicios de respiración y relax durante cuarenta minutos. Luego yo decía: hagamos una prueba. Y la prueba consistía en tomar una cámara y tratar de hacer un primer plano con teleobjetivo durante un minuto exacto. Después de eso, repetíamos la experiencia y mejoraba el pulso y la precisión. Creo mucho en eso,la teoría de la cámara actuante,la cámara como un actor que dirige desde la cámara porqué entiende todo lo que pasa.

Algunos asistentes al taller fueron entrevistados en el marco del proyecto «Arqueología de la Imagen» (López,2009:2) y mencionaban la «utilidad» de las técnicas aprendidas, sobre todo el «como caer» y el aminorar el peso de la cámara.(Gilmet,2007.com.pers.). Sin duda ese espacio dejo huellas en el cuerpo colectivo y en los modos de creación de los asistentes.

Embrión. Fotografía perteneciente al archivo de la artista. Montevideo,1966.

A MODO DE CONCLUSIÓN

> Crear es también huir de las «fronteras», salir de las rutinas, de las repeticiones, no tener miedo a los estados de gracia, a los estados perceptivos, a las diferencias,a estar abierto sobre todo a las equivocaciones, a pensar y repensar» Teresa Trujillo.»Cuerpo a cuerpo». 2011

El imán nombrado por los autores como, Improvisación Danza Cine en un primer momento, tuvo un carácter generativo que brotó en varios estadios de sus carreras. Las deambulaciones registrales, las caminatas y lo errático, la contaminación (o no) de la pantalla con elementos referidos a lo corporal, son conceptos asociados al arte de acción que aparecen en las obras de Handler, como señalamos anteriormente en Carlos.

Acerca «Carlos,retrato de un caminante» dice Tzvi Tal.

> Carlos es un hombre de pueblo abandonado por su compañera; el desengaño le lleva a transformarse en un errante por las calles de Montevideo, un bichicome que subsiste comerciando desperdicios. La cámara descubre la indiferencia social, el submundo de desposeídos como él. Mientras la fotografía es fiel a la idea del realismo social, el montaje construye a veces metáforas, como la comparación entre Carlos y el perro abandonado, que recuerda a Chaplin. Los monólogos, en un lenguaje inconexo y difícil de seguir, tocan temas cardinales, como la policía y el aparato judicial. Al comparar al juez con el caminante, el errante reduce la imagen mitológica de la ley a su naturaleza social, proveyendo sorpresiva profundidad a la frase de un tango que recuerda, y según la cual "todos quieren más de lo que poseen". Carlos no es un sujeto histórico consciente del esquema social que produce la injusticia que lo aqueja. Lejos de ser un héroe fílmico, es una llamada de atención sobre las consecuencias del individualismo y la indiferencia. (Tal,2003)

Este apunte señala el abordaje corporal del cineasta quién se acerca invisible para realizar este retrato fílmico. Esta posición también se representa de alguna manera en «Me gustan los estudiantes» (1968) donde los movimientos de cámara se hacen perceptibles de la integración cuerpo-cámara. Tzvi Tal se ve atraído por el montaje que sella la impronta del cine militante [14] y de hecho varios autores aseguran que es el inicio de este movimiento cinematográfico en el Uruguay.

En el caso de Trujillo, a la vuelta de París, además de la mencionada serie embrionaria y elástica, comienza con los happenings y performances colectivas e individuales. Alfredo Torres crítico e historiador de arte, quién participo activamente de esta etapa, dice:

---

14 «Me gustan los estudiantes (6 minutos, blanco y negro) es un montaje que registra la protesta estudiantil contra la Conferencia de Punta del Este de 1968, donde participaban entre otros líderes el norteamericano Nelson Rockefeller y los dictadores de Argentina y Brasil. Las imágenes de estudiantes enfrentando en las calles a las fuerzas policiales se alternan dialécticamente con filmaciones de la conferencia. La composición de algunos planos resalta el conflicto simbólico en torno a la significación de Artigas, bajo cuya estatua ecuestre las fuerzas policiales dispersan a los estudiantes. La banda de sonido indirecta incluye Me gustan los estudiantes, éxito del nuevo folclore latinoamericano entonada por Daniel Viglietti, y una canción local que conjuga la resistencia estudiantil con la memoria de Artigas, sugiriendo que próximamente los estudiantes lucharán con armas. La banda sonora, que por momentos desaparece, y los titulares grabados a mano sobre el celuloide manifiestan el compromiso militante que se sobrepone a la carencia de recursos»

> En el mismo año se conjuntan los esfuerzos de Teresa Trujillo, del artista Federico Vilés y del músico Conrado Silva, para presentar el *happening Liquidación de una platea*. Gran escándalo en la capital provinciana. Varias vestiduras rasgadas en nombre de la moral y las buenas costumbres. Entre las rasgaduras uno de los primeros ejemplos de implicancias penales. Teresa Trujillo narra las peripecias en el libro, por lo tanto no vale la pena llover sobre mojado. Sólo queda el sabor amargo de una larga cadena de censuras que muy pronto serían costumbre nacional, antes, durante, aun después de la dictadura. Claro está, una censura pírrica, puesto que se prohibía la realización de un *happening* que ya se había realizado. Los *happenings*, las *performances*, extrañas mezclas de teatro, danza y artes visuales son, en esencia, sucesos únicos, irrepetibles, concebidos para ser realizados una sola vez. A pesar de todos los pesares, nadie le quita a esa experiencia su transgresión rigurosa, visceral, tan lejos de tanto escandalito seudotransgresor que han venido padeciendo contemporaneidades varias. Instauraba la capacidad de confrontar al ser humano con sus abismos, haciéndolo desde un delirante absurdo. (Trujillo, 2011:3)

Podría sí considerarse que lo cinemático se ve reflejado en este caso en la expansión de los límites escénicos. Cuando regresa del exilio a mediados de los ochenta, se integra nuevamente la movida existente en Montevideo, pero en este caso no de forma integral. Realiza cruces escénicos con el cineasta Ugo Ulive pero en este caso en el contexto de lo teatral. Su apuesta a la disrupción a través del abordaje corporal se da en Teatro Uno con «Salsipuedes»(1985)

Acerca de esto el crítico Roger Mirza opina:

> El espectáculo parece plantear con claridad la oposición entre un texto montadoa partir de una serie de documentos, cartas, informes, y por otro el máximo aprovechamiento del cuerpo, el canto entrecortado, los movimientos, la técnica corporal (buen trabajo de Teresa Trujillo) y, en general, recursos anticonvencionales como medios expresivos. (*El Día*,1985).

Su pasaje por obras como «Esperando a Godot» (1985) en el papel de Laky(el perro)constelan toda su investigación respecto a la visualidad y plasticidad corporal, el *desbordamiento* aplicado en este caso a la escena. Volviendo al punto de inicio….

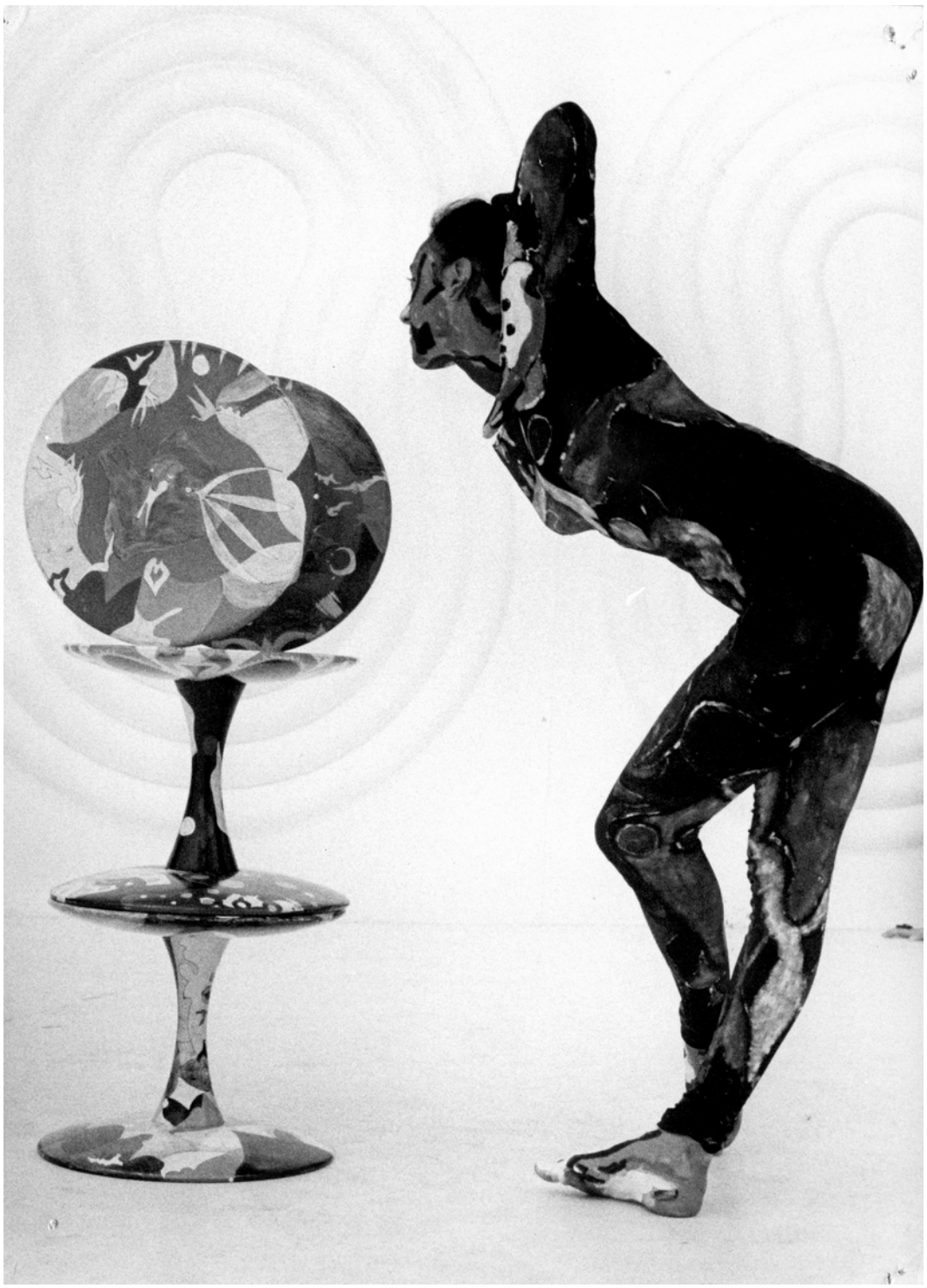
En 1987 vuelve al campo de la performance invitada por Mariana Carranza y a partir de allí continúa en ese medio. De algunas acciones existen registros, pero en este caso las películas tienen como protagonista a la acción performática, no se vislumbra ese *equilibrio* en el que enfocó la artista en la primer etapa.

Ya inmersa en el campo de la eutonía, realiza un encuentro en Laguna del Sauce que fue registrado por Roberto Yabeck y se llamó «Cuerpo,laguna y video. ¿Donde está el queso?»(1991). Este registro apunta a mostrar ciertas prácticas ligadas a los temas básicos de la eutonía que, de manera elíptica, se relacionan con los intereses primarios de la artista.

> De una forma u otra la gente del grupo aprovechaba y enriquecía mi convicción de que trabajar el cuerpo trasciende la danza y el teatro. Todo comenzaba por los pies. Los pies eran temas de trabajo permanente. De ellos partía todo. Nuestros pies son como las raíces de los árboles. El equilibrio lo sentimos en los pies, en sus plantas, en contacto con el suelo y de esas plantas al cuerpo, como el árbol. Así dejamos crecer el cuerpo como un árbol. (Trujillo,2011:78)

La maduración de la visualidad corporal, queda como marca indeleble de la investigación embrionaria.

A modo de cierre cito a Alfredo Torres y su referencia a la obra que da nombre a la autobiografía de la bailarina:«El «cuerpo a cuerpo»inicial ha devenido en un «cuerpo a cuerpo» final. Final pero inconcluyente; ya sea porque el rito habrá de repetirse cíclicamente, o porque la utopía ha sido (por fin) conquistada». (Torres,1985)



Eryximaque-Fotografía de Myriam Bat Yosef. París,1965.

BIBLIOGRAFÍA

Alcázar,Josefina (2010) *Performance: un arte del yo*. Ed. SigloXX. México.
Burton, Julianne. (1991) *Cinema and Social Change in Latin America-Conversations with Filmmakers.* Editorial University of Texas Press. Austin.
Campodónico,Miguel (2011) *Historias del SODRE. Narradas por Eduardo Casanova.*Tradinco Ed. Montevideo,Uruguay.
Concari, Hector. (2012) *Mario Handler. Retrato de un caminante.*Ed. Trilce.

Montevideo,Uruguay.
Hintz,Eugenio (1988) *Historia y filmografía del cine uruguayo.*(compilado) Ed. Banda Oriental. Montevideo,Uruguay
La Ferla,Jorge (2008) *Historia crítica del video argentino* (compilado). Fundación Telefónica. Buenos Aires,Argentina.
Marchesi, Aldo (2001) *El Uruguay inventado.* Editorial Trilce. Montevideo. Uruguay
Martín Peña,Fernando.(2012)*Cien años de cine argentino*.Editorial Biblos. Buenos Aires. Argentina
Mouesca, Jacqueline. (2005) *El documental chileno.* Editorial LOM. Santiago, Chile.
Mouesca, Jacqueline y Orellana Carlos.(2010) *Breve historia del cine chileno.* Editorial LOM. Santiago, Chile.
Ruffinelli,Jorge.(2010) *América Latina en 130 películas.* UqBar Editores. Chile.
Salinas Muñoz, C. y Stange Marcus, H. (2008) *Historia analítica del Cine Experimental de la Universidad de Chile 1957-1973*. UqBar Ediciones, Santiago, Chile.
Sanjinés,Jorge y Ukamau,Grupo (1979) *Teoría del cine junto al pueblo.* Ed. SigloXX. México.
Trujillo, Teresa. (2011) *Cuerpo a cuerpo. Reflexiones de una artista.* Editorial Trilce. Montevideo.
Ulive,Ugo (2007) *Memoria de teatro y cine*. Editorial Trilce. Montevideo.
Val del Omar,José (2010) *Desbordamientos de VAL DEL OMAR*. Ed. Museo Reína Sofía. Madrid. España.
Valdivia,José Antonio.(1997) *Testigo de la realidad. Jorge Ruiz, memorias del cine documental boliviano.* Cinemateca Boliviana Ed. La Paz. Bolivia.

ARTÍCULOS, CATÁLOGOS Y NOTAS DE PRENSA

Abondanza,José (1965) Notas críticas. Diario El País. Montevideo. Uruguay
Arteaga, Jorge Ángel. (1958). Publicación mensual del Servicio de Ondas Radioeléctricas del Estado, SODRE, Montevideo, Uruguay.
Catalogos del II,III,IV,V y VI Festival de Cine Documental y Experimental del SODRE. Montevideo, Uruguay(1956-1965)
Cullen, Deborah (2008) *Arte ≠ Vida: A History and Reflection on the Project*. Ed. Museo del Barrio. Nueva York. Estados Unidos.
López ,Ángela (2009) *Arqueología de la imagen.* Revista Arte y Política de Identidad. Año 2.Vol.2.Universidad de Murcia. España
Marrero Castro, C. y Olivera Mazzini, M. J. *Criticar y castigar*. Revista 33 cines. Nro 5. Montevideo, 2009.
Mirza,Roger.(1985) Notas críticas. Diario El País. Montevideo. Uruguay.
Oxandabarat, Roxalba y Kaplún,Gabriel.(2014) *Cine y medios masivos.* Cuadernos de Nuestro Tiempo. Vol 13. Ediciones del Bicentenario. Montevideo.
Tal,Tzvi (2003) *Cine y Revolución en la Suiza de América*. Revista Iberoamericana de Filosofía, Política y Humanidades. Araucaria.s, vol. 5, núm. 9, primer semestre. Universidad de Sevilla. España
Torres,Alfredo(1985)Catalogo de obra Cuerpo a Cuerpo. Teatro Tinglado. Montevideo. Uruguay
Villaca,Mariana (2012) *El cine y el avance autoritario en el Uruguay. El combativismo de la Cinemateca del Tercer Mundo-1969 a 1973-*.Contemporánea. Historias y problemas del SXX. Año 3 vol.2.Montevideo,Uruguay.
Zapiola, Guillermo (2013) *Setenta años de CineArte SODRE*. Diario El País. Montevideo. Uruguay.

PÁGINAS WEB

A escena con los maestros.(2011),Instituto Nacional de la Escena, Ministerio de Educación y Cultura del Uruguay.
https://www.youtube.com/watch?v=U_OAS43itqM
(fecha de consulta: 5 de Abril de 2015)
Cineteca Nacional Chilena.
Archivos en línea.
http://www.cinetecanacional.net/
(última consulta: Febrero de 2015)
Cinemateca Uruguaya.Centro de Documentación.
http://www.cinemateca.org.uy/biblioteca.html
(última consulta: Agosto de 2015)
Encuentros Franco Chilenos (1980-1988) Centro de Documentación del Centro Cultural La Moneda. Santiago. Chile.
Acceso hemerográfico:
http://www.cinetecanacional.net/controlador.php?opcion=expHemerografico
(última consulta: Diciembre 2014)
Guía 50
http://www.guia50.com.uy/mario-handler/
FundaciónGetty
http://www.guia50.com.uy/mario-handler/
(última consulta: 25 de Agosto de 2015)