

UNIVERSIDAD DE SEVILLA

Facultad de Comunicación

**DEPARTAMENTO DE COMUNICACIÓN AUDIOVISUAL,
PUBLICIDAD Y LITERATURA**



TESIS DOCTORAL PARA OPTAR POR EL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Lic. Luis Dufuur Cañellas

Sevilla, 2012

Título de la tesis doctoral

**Mario Handler: Una mirada crítica sobre la
realidad social uruguaya 1964–1973**



TESIS DOCTORAL

Presentada por Lic. Luis Dufuur Cañellas

Co-dirigida por los profesores

Dr. Adrián Huici

Dra. Inmaculada Gordillo

VISTO BUENO DE LOS CO-DIRECTORES

Fdo. Dr. Adrián Huici

Fdo. Dra. Inmaculada Gordillo

Universidad de Sevilla

Facultad de Comunicación

Departamento de Comunicación Audiovisual, Publicidad y Literatura

Programa de doctorado: Procesos de la Comunicación



La presente memoria fue realizada con el apoyo de la Fundación Carolina bajo el régimen de beca.

Agradecimientos

En el camino hacia la culminación de la presente tesis doctoral muchas personas me han acompañado. A ellas quiero expresar mi eterno agradecimiento en esta página.

En primer lugar, deseo agradecer a la Fundación Carolina. Sin ella no hubiera sido posible la realización de esta tesis doctoral.

Al Dr. Adrián Huici Módenes, quien ha sabido tener la paciencia y la dedicación suficientes para llevar a cabo mi aprendizaje a través de esta investigación.

A la Dra. Inmaculada Gordillo, quien desde su rigor académico hizo posible el desarrollo del presente trabajo.

Por sus estimables ayudas y dedicación en la corrección deseo agradecer a Carolina Botella, a la Lic. Adriana Topalián, a la Prof.^a Silvia De Salvo y a la Téc. Univ. Mariana Palomeque Sin sus aportes profesionales hubiese sido imposible culminar satisfactoriamente este reto.

A Natalia Villagrán, por su invaluable ayuda en la edición del material fotográfico.

Al Lic. Álvaro Santos, al Lic. Javier Romano y a Rafael Juárez por sus constantes asesorías y sugerencias, en el curso de esta tesis.

A Roberto Correa, porque cada vez que acudí a la biblioteca de la Cinemateca Uruguay fue de una ayuda invaluable.

A Pedro Mondino y Silva Vero por sus consejos y permanente estímulo en la culminación de la tesis.

A mis amigos Grace, Juan, Gerard que de alguna manera están ligados a esta tesis doctoral.

Inevitablemente en todo este tiempo he quedado en deuda con muchas personas, quienes de una u otra manera han contribuido a que esta tesis sea mejor de lo que en principio fue.

Deseo también aprovechar esta oportunidad para agradecer a Mario Handler con quien mantuve extensas entrevistas, quien además me facilitó en forma desinteresada el acceso a su biblioteca y archivo personales.

A todos, mis más sinceras y profundas gracias.

Luis Dufuor Cañellas

*El arte no es un espejo para reflejar la realidad,
sino un martillo para darle forma.*

Bertolt Brecht

Índice general

Portada.....	1
Título de la Tesis Doctoral.....	2
Agradecimientos.....	5
Indice general.....	7
Presentación	11
Capítulo 1	12
Planteamiento de la investigación	12
1.1. Presentación del tema y justificación.....	12
1.2. Handler: director polémico con una mirada crítica.....	15
1.3. Planteamiento de la investigación	176
1.3.1. Determinación del corpus.....	18
1.3.2. Diseño de la investigación.....	22
1.3.3. Elementos en común que contiene la obra	23
1.3.4. Límites generales de la investigación.....	25
1.4. Metodología de investigación.....	25
1.5. Objetivos de la investigación.....	29
1.5.1. Objetivo general	31
1.5.2. Objetivos específicos.....	31
1.5.3. Justificación de los objetivos específicos	31
1.6. Formulación de hipótesis.....	33
1.7. Perspectiva crítica de la obra realizada por Mario Handler.....	39
1.8. Capítulos de la investigación.....	40
Capítulo 2	44
Marco teórico y categorías de interés	44
2.1. Introducción.....	44
2.2. Observaciones a propósito del realismo cinematográfico	45
2.2.1. La representación de la realidad.....	48
2.2.2. Realismo fenomenológico.....	51
2.3. Abordaje histórico del Nuevo Cine Latinoamericano	53
2.3.1. Estilos y teorías cinematográficas dentro de NCL	56
2.4. Posiciones filosóficas y planteamiento cinematográfico de Mario Handler ...	57
2.4.1. La posición filosófica del realizador	57
2.4.2. El mundo histórico como problema a representar.....	61
2.4.3. La reflexión teórica dentro del planteamiento cinematográfico.....	63
2.4.4. Metodología que desarrolla Handler para el abordaje de sus filmes.....	65
2.4.5. El planteamiento cinematográfico del realizador.....	66
2.4.6. Los documentales como una visión de la historia.....	67
2.5. Tratamiento narrativo y sonoro en los documentales de Mario Handler	71
2.5.1. Tratamiento narrativo.....	71
2.5.2. Mediación sonora en el cine directo.....	74

2.6.	Antecedentes sobre los estudios del cine uruguayo.....	77
2.7.	El cine de Handler y su aproximación al cine propaganda.....	79
2.7.1.	Sobre el concepto «propaganda».....	80
2.7.2.	Sobre el concepto de «ideología».....	81
2.7.3.	Cine y propaganda.....	82
Capítulo 3	84
Nuevo Cine Latinoamericano. Causas y consecuencias	84
3.1.	Introducción.....	84
3.2.	Marco histórico del Nuevo Cine Latinoamericano.....	86
3.3.	El desarrollo de la industria cinematográfica en Latinoamérica	89
3.4.	El NCL y sus influencias	92
3.4.1.	Neorrealismo italiano y después... ..	92
3.4.2.	Nuevos cines, nuevas miradas cinematográficas	94
3.4.2.1	El nuevo cine en Europa	95
3.4.2.2.	El New American Cinema, Nuevo Cine Americano.....	97
3.5.	Condiciones políticas, culturales y cinematográficas para el surgimiento del NCL	99
3.5.1.	Condiciones políticas para el surgimiento del NCL.....	99
3.5.2.	Condiciones culturales para el surgimiento del NCL.....	102
3.5.3.	Antecedentes cinematográficos para el surgimiento del NCL	103
3.5.3.1.	Nuevo cine argentino: la realidad como tema	104
3.5.3.2.	Luis Buñuel y el Nuevo Cine mexicano	105
3.5.3.3.	Humberto Mauro y Mario Peixoto: los inicios del Nuevo Cine brasileño.....	105
3.5.3.4.	Bolivia Film y el cine documental	107
3.5.3.5.	Cineclubes, revistas de cine.....	108
3.6.	El Nuevo Cine Latinoamericano	109
3.6.1.	EL NCL, aproximaciones teóricas	110
3.6.2.	Tendencias y estilos cinematográficos.....	112
3.6.3.	Bolivia, antropología cinematográfica	113
3.6.4	Fernando Birri y el cine como compromiso social.....	115
3.6.5.	El cine cubano y su compromiso con lo político.....	117
3.6.6.	Cinema Novo, antropofagia cinematográfica.....	120
3.6.7.	El Tercer Cine, ¿una tercera vía cinematográfica?.....	122
Capítulo 4	125
Mario Handler y el Nuevo Cine Latinoamericano	125
4.1.	Introducción.....	125
4.2.	Algunos presupuestos	126
4.2.1.	Handler: un estilo y muchas variaciones.....	127
4.2.2.	Filosofía y cinematografía del NCL en la obra de Mario Handler	131
4.2.3.	El NCL y la teoría del arte politizado.....	136
4.2.3.1.	Arte, cine y revolución	136
4.2.3.2	Manifestaciones teóricas y políticas en los encuentros latinoamericanos de cine.	138
4.3.	Mario Handler y el NCL: encuentros y desencuentros.....	140
Capítulo 5	145
Contexto del realizador y trama argumental.....	145

5.1.	Introducción.....	145
5.2.	Contexto del realizador.....	146
5.2.1.	¿Existe el cine en Uruguay?.....	147
5.2.2.	La crítica cinematográfica uruguaya (una forma de hacer cine).....	151
5.2.3.	¿Existe un Nuevo Cine uruguayo?.....	158
5.2.4.	El semanario «Marcha»: crítica, festival y cine club.....	162
5.3.	Mario Handler: la piedra en el estanque.....	163
5.3.1.	La generación de sesenta.....	164
5.3.2.	Posición filosófica del realizador.....	166
5.3.3.	Reflexiones sobre la obra de Handler 1964–1973.....	169
5.3.4.	Handler y la Cinemateca del Tercer Mundo C3M.....	177
5.3.5.	Handler y sus notas en el semanario «Marcha».....	181
5.4.	La trama documental.....	184
5.4.1.	El sonido como componente narrativo.....	187
5.5.	Omissiones de la crítica cinematográfica.....	191
5.6.	Procedimiento para analizar la obra de Mario Handler.....	195
5.6.1.	El procedimiento narrativo en la obra de Handler.....	196
5.6.2.	Procedimientos cinematográficos.....	199
5.6.3.	Elementos filmicos.....	200
5.7.	El <i>decorum</i> en la obra de Handler.....	201
Capítulo 6.....		204
La reflexión social en el cine documental de Mario Handler.....		204
6.1.	Introducción.....	204
6.2.	Los documentales como una visión de la historia.....	206
6.2.1.	«Elecciones»: documento e historia.....	208
6.2.2.	«Me gustan los estudiantes», testimonio social.....	212
6.3.	¿Handler un ensayista cinematográfico?.....	214
6.3.1.	Una pregunta, dos repuestas.....	215
6.3.2.	«En Praga», un ensayo social.....	217
6.4.	Crítica y reflexión social en Uruguay (situación contextual).....	219
6.4.1.	«Carlos: cine-retrato de un caminante», reflexión y crítica social.....	224
6.5.	Los filmes de Handler y la mirada sociológica.....	227
6.5.1.	Representación de la sociedad en los filmes de Handler.....	227
6.6.	¿Existe una teoría en la obra de Mario Handler?.....	230
6.6.1.	Documentalista–documentarista.....	230
6.6.2.	Paradigma y teoría crítica.....	234
6.6.3.	Presupuesto teórico.....	236
6.6.3.1.	Conceptos y categorías en el planteamiento teórico de Mario Handler.....	237
6.6.3.2.	Praxis cinematográfica del realizador.....	241
6.6.3.3.	Praxis condicionada social e históricamente.....	244
6.6.3.4.	Poseer una estructura característica.....	247
6.6.3.5.	Intenta reflejar la realidad.....	248
6.7.	Postulado teórico.....	249
Capítulo 7.....		254
Crítica a las instituciones, símbolos y mitos del Uruguay moderno.....		254
7.1.	Introducción.....	254

7.1.1. Los mitos y sus expresiones	254
7.2. Una mirada hacia el margen de la sociedad	257
7.2.1. El primer plano y su función informativa	260
7.2.2. El montaje como espacio de significaciones	261
7.2.3. Una interdiscursividad manifiesta	264
7.2.4. La ideología como cuestión cinematográfica	266
7.2.5. La mirada cinematográfica	268
7.3. Afectar la condición simbólica de las instituciones.....	269
7.4. Confrontación con las instituciones.....	272
7.5. Afectar las construcciones mitológicas del Uruguay moderno	276
7.6. El cine y la propaganda política en la obra de Mario Handler	283
7.6.1. La propaganda como problema	283
7.6.2. Cine y propaganda.....	287
7.6.3. Handler y el cine propaganda.....	290
Capítulo 8	293
Conclusiones.....	293
8.1. Conclusiones I: análisis de la obra de Handler.....	294
8.2. Conclusiones II: recorrido contextual, histórico y teórico	297
8.3. Conclusiones III: enunciar nuevas categorías	299
8.4. Conclusiones IV: visión personal, modalidad crítica del cine-documento ...	300
8.5. Conclusiones V: afectar las mitologías modernas del Estado uruguayo.....	303
Bibliografía consultada	307
Artículos de Libros, Revistas y Semanarios.....	318
Revistas, Libros, Catálogos y Semanarios consultados.....	325
Páginas webs visitadas	325
Diccionarios consultados.....	326
Entrevistas realizadas por Luis Dufuur	326
Anexo I.....	327
Datos de realizador	327
Ficha técnica de las películas realizadas por Mario Handler.....	328
Ficha técnica de las películas científicas realizadas por Mario Handler en el Instituto Cinematográfico de la Universidad de la República (I.C.U.R.).....	335
Anexo II	338
Cuadro I: Comparativo de los filmes realizados en Uruguay entre 1960 y 1973.....	338
Cuadro II: Datos comparativos, filmes realizados en Uruguay entre 1960 y 1973, por su duración.....	338
Anexo III.....	339
Lámina I: Nuevo Cine Latinoamericano.....	339
Lámina II: Algunos filmes uruguayos.....	340
Lámina III: Filmes de Mario Handler.....	341
Lámina IV: Filmes de Mario Handler.....	342
Lámina V: El sarcasmo.....	343
Lámina VI: El <i>decorum</i>	344
Lámina VII: Montaje en el plano.....	345

Presentación

La presente tesis doctoral tiene como finalidad analizar los filmes realizados por Mario Handler entre 1964–1973 con el firme interés de redimensionar la obra del mencionado autor.

Aunque tradicionalmente se lo ha asociado al cine político, entendemos que la obra de Handler reúne componentes cinematográficos que la hacen más compleja que la simple definición asumida por críticos e historiadores del cine. Dicha obra puede ser entendida como un cine que, además de reflexionar sobre la realidad uruguaya, elabora una cartografía sobre diversos actores del quehacer social. A partir de siete documentales, que Handler desarrolló en el período 1964–1973, el realizador cuestiona las mitologías locales, los mecanismos de representación democrática y las relaciones sociales, prestando un especial interés a sectores sociales que son afectados por el poder emanado del Estado. En sus filmes, más allá de la crítica social que lleva adelante, encontramos un agudo análisis social que lo ubica como un documentalista arriesgado; así, en cada imagen que registra nos muestra su forma de ver el mundo. El acto de representar la realidad, en este caso, se transforma en simple y múltiple, que bien puede ser ubicado como un cine político, social o ideológico, aunque también se lo puede inscribir, desde la reflexión teórica, como un documento más sobre la realidad uruguaya.

Ante lo dicho, sostenemos que la obra de Handler es portadora de cierta complejidad que hace de la misma un objeto bastante arduo de analizar. De lo mencionado se desprende que su producción fílmica no ha perdido vigencia, razón por la cual se hace necesario desarrollar una investigación con la finalidad de otorgarle un análisis riguroso a una obra tan corta como genuina.

Capítulo 1

Planteamiento de la investigación

1.1. Presentación del tema y justificación

Pocos o casi nulos han sido los análisis cinematográficos e investigaciones que se han desarrollado acerca de la obra del documentalista uruguayo Mario Handler. Si bien su producción no ha sido abundante, sí se la puede considerar importante dentro del cine uruguayo, así como también dentro del movimiento cinematográfico latinoamericano.

Desarrollar una investigación de los filmes de Handler implica ingresar en una de las etapas históricas más vigorosas y agitadas social, cultural y políticamente del continente sudamericano; época en la debemos vincular la obra del documentalista en cuestión con las producidas por Fernando Solanas, Octavio Getino, Patricio Guzmán, Aldo Francia, Tomás Gutiérrez Alea, Glauber Rocha, Carlos Álvarez, Fernando Birri, Nelson Pereira dos Santos y Gerardo Sarno, entre otros. Este conjunto de realizadores ven en el cine un medio para mostrar no solo la opresión sino las desigualdades sociales que produce una clase política lejana a los intereses locales. A su vez, esta cinematografía tiene como pretensión la toma de conciencia social sobre dichas injusticias, elemento que, según la crítica cinematográfica, convertirá a este tipo de filmes en algo polémico, de confrontación social, pero que, por sobre todas las cosas, apuntará a romper la hegemonía proveniente de Hollywood. Y es desde este lugar que debemos ver la obra de Mario Handler para configurar un espacio de análisis que nos permita observarla dentro de un contexto más amplio que el delimitado por el cine uruguayo.

A lo largo de su historia Uruguay no se ha caracterizado por desarrollar una intensa producción cinematográfica. Sin embargo, ante este panorama de escasa producción se destacan algunos filmes que en su momento marcaron la historia del cine

uruguayo. *Del pingo al volante* (1928), *Radio Candelario* (1939) o *Detective a contramano* (1949) son algunos de los títulos que se pueden tomar como referencia, independientemente de su calidad cinematográfica, a la hora de analizar el panorama del cine uruguayo. También debemos destacar que desde sus inicios este cine ha manifestado una tendencia a la representación de la realidad. En tal sentido, no debemos olvidar la producción de Carlos Alonso y su emblemático filme *El pequeño héroe del Arroyo del Oro* (1929). Pero será entre 1950–1955, y debido al estado de bienestar en que se encontraba el país que el cine uruguayo cobrará nuevos bríos.

Así, a mediados de la década del cincuenta, observamos que los filmes uruguayos se encuentran divididos en tres tendencias: filmes de corte histórico, que responden a una búsqueda de nuestro pasado, tales como *Pupila al viento* (1949) y *José Artigas protector de los pueblos libres* (1950) de Enrico Gras; filmes de corte ficcional–experimental que responden a los lineamientos del cine europeo – especialmente de vanguardia–, como *Hay un héroe en la azotea* (1952) de Juan José Gascue, *La espera* (1952) de Ugo Ulive, *Campo* (1953) de Ildefonso Beceiro (h), y, por último, filmes realistas que responden al dominio de un cine que combina algunos aspectos del neorrealismo italiano con el cine documental británico, lo que determina una marcada tendencia a la crítica social; así, por ejemplo, en *Cantegriles* (1958) de Alberto Miller, un filme que acentúa el interés por los temas sociales, cuyo principal objetivo es mostrar el estado de franco deterioro que atraviesa la sociedad uruguaya.

En tal sentido, la historia del cine uruguayo es ínfima si la comparamos con otros países de Latinoamérica como Argentina, Cuba, Brasil, Chile, México o Bolivia. No obstante ello, decimos que entre los años 1964–1973 encontramos valiosos realizadores cinematográficos que forjaron un estilo comprometido con la situación reinante por esos años: Alberto Miller, Mario Handler, Mario Jacob, Ugo Ulive, Miguel Castro; a ellos les debemos agregar el grupo conformado en torno a la Cinemateca del Tercer Mundo (C3M). Este grupo se inscribe en un doble contexto: por un lado, el entorno cinematográfico latinoamericano, como parte del momento socio–histórico continental, en donde la puja entre diversas concepciones nacionalistas estaban en juego; y, por otro, la cinematografía nacional, como pieza de un complejo engranaje, siendo muchas veces la expresión de la lucha de una sociedad que se revelaba ante el poder ejercido por gobiernos locales con variados intereses (principalmente económicos), que afectaba tanto a la clases obrera como campesina. Esta situación se extiende por toda Latinoamérica y surge al influjo de la revolución cubana y, también,

de los diversos movimientos revolucionarios nacionalistas (tales como los de Argelia, Libia, Vietnam y Egipto) que, en un mundo empobrecido, tratan de liberarse de su pasado colonial. Si bien Uruguay no participó, en el siglo XX, de las luchas coloniales, sí estuvo inmerso en una fuerte lucha político-social en la que se discutía el rol jugado por la clase dirigente en la confección de Uruguay como país moderno, cercano al modelo europeo y lejano a los intereses del continente americano.

Es a partir de esta situación coyuntural que debemos entender las luchas sociales de la década del sesenta, desde el creciente malestar de diversos sectores sociales, especialmente aquellos agrupados en la Confederación Nacional de Trabajadores (C.N.T.), y en la Federación de Estudiantes Universitarios (F.E.U.U.); estos serán los que pongan en jaque a una «clase dirigente en decadencia» (Real de Azúa, 1969: 49), crisis de la representación que se inicia a mitad del siglo XX, producto del compromiso que la clase política asume a la hora de proteger sus propios intereses (especialmente los de tipo económico), situación que compromete la estructura del país, ya que optó por atender (y defender) sus intereses personales. Por lo dicho, se puede sostener que el mencionado estado de cosas no hace más que instalar un fuerte estado de malestar en la sociedad. Se empieza a «descreer de lo político» y «se produce un desplazamiento del poder del Estado hacia un para-Estado» (Real de Azúa, 2009:119) que pone fin al llamado «Estado de bienestar» iniciado en los albores del siglo XX. Este conflictivo panorama socio-político genera, a partir de 1967, una insistente presión a través de la movilización social y de las manifestaciones callejeras, desencadenando una fuerte represión policial.

Dentro de este grave panorama social se desarrolla la labor cinematográfica Mario Handler. La suya es una forma de hacer cine que se funda, en primer lugar, en una producción de bajo presupuesto (si se lo compara con las realizadas por el Tercer Cine argentino, Cinema Novo brasileiro, Nuevo cine chileno o el cine cubano), donde el documentalista desarrolla su trabajo en soledad; en segundo lugar, «los temas son extraídos de la realidad» (Solanas, Getino, 1973), (Rocha, 1970) y, en tercer lugar, «es un estilo de hacer cine que huye de los patrones de la narrativa clásica norteamericana» (Linares, 1976). El juego de estas tres variables produce un cine que, a juicio de los críticos, se definió como militante, político, ideológico, de concientización política y de barricada. Dentro de este panorama, el cine documental es la tendencia que mejor se ajusta a los intereses sociales y cinematográficos de Mario Handler.

1.2. Handler: director polémico con una mirada crítica

Influenciado por diversos acontecimientos políticos, sociales y artísticos, Handler se convertirá en un testigo relevante de la historia reciente de Uruguay. Será su manera de hacer cine documental la encargada de registrar la miseria, la marginalidad, el deterioro del sistema político y la confrontación social; un estilo cinematográfico que apunta a socavar el mito del Uruguay como «la Suiza de América»¹. Tal vez sea –y esta es una de nuestras hipótesis de trabajo– el motivo por el cual los documentales realizados por Handler entre 1964 y 1973 no hayan sido analizados con el rigor con que sí han contado otros directores preferentemente europeos.

También observamos que la obra Mario Handler ha corrido, en algunos casos, la misma suerte que otros directores latinoamericanos de la época: Fernando Solanas, Glauber Rocha, Octavio Getino, Raimundo Glayzer, entre otros, quienes fueron criticados por su posición política. En el caso de Handler, la crítica (especialmente la latinoamericana) lo calificó y clasificó como un cineasta político, dejando de lado la observación que desarrolla sobre la complejidad social uruguaya. Desde esta dimensión los expertos en cine se abocaron al análisis de su contenido, pero no lograron unir dichos elementos con la expresión cinematográfica; por lo tanto, el análisis por ellos realizado ha quedado incompleto. Si hubieran hecho tal examen quizás nos hubiésemos encontrado con otras características de su obra, aquellas que se componen de datos sobre la realidad, que mira atentamente al ciudadano y su entorno, y que se aproxima a lo que se ha denominado «cine moderno». Esta forma de hacer cine separa de ciertas condiciones estéticas de lo realizado por el neorrealismo italiano, que se expresa como algo «desaliñado [...] y que responde a un propósito de autenticidad [...], en favor de una causa determinada» (Grompone, 1963: 27) y da paso a lo que se ha denominado como el Nuevo Cine, el que insiste en «romper algunas teorías sobre la paz, sobre el bienestar y la convivencia y que apunta al ser en un estado natural» (Grompone, 1963: 28) Particularmente, esta forma de representar la realidad es la que estamos hoy en

¹ «El Uruguay fue conocido por la ««Suiza de América»; a Montevideo su capital, se la llegó a denominar la «Atenas del Plata». Estas apreciaciones eran corrientes en el Uruguay próspero de los años inmediatos a la Segunda Guerra Mundial, el «Uruguay feliz». Llegar a “inventar” este Uruguay, a tener estas imágenes, fue el resultado de medio siglo de una acción real en el campo económico, en el político, en el jurídico, estatuido de este modo por el universo simbólico creado en las sucesivas relaciones intersubjetivas mantenidas por los miembros de la sociedad, que tenían por referente un imaginario social.» (PERELLI, Carina; RIAL, Juan; 1986: 22).

condiciones de observar y analizar en la obra de Handler, producto de cierta perspectiva que le otorga el tiempo a toda creación artística.

Tal vez –en sus inicios– el cine desarrollado por Handler incomodó a una burguesía intelectual montevideana, en particular a la denominada «generación del 45», que miraba con atención a un mundo externo, producto de su concepción universalista de los hechos, soslayando al mundo local. No obstante ello, algunos de sus filmes son observados con atención. Uno de esos filmes es *Elecciones*, codirigido junto a Ugo Ulive, al que se lo cataloga como «un medimetraje memorable» (Legido, 1968: 36) en la medida que retrata aspectos del sistema electoral nunca antes vistos.

Para entender lo dicho hasta ahora se hace necesario desarrollar un pormenorizado análisis de la obra de Handler. Con ese propósito, hemos elegido los documentales realizados por este autor entre los años 1964 y 1973. La selección siempre es arbitraria pero en este caso responde a factores socio–históricos que se vinculan con el Uruguay contemporáneo. Esta situación nos permite observar cómo Handler trata de representar, a través de sus filmes, la crisis de los partidos políticos tradicionales, el aumento de la pobreza, el fin del Estado benefactor y la irrupción en la escena pública de sectores sociales proclives a la lucha armada. Si ampliamos nuestro análisis más allá de lo estrictamente social entendemos que a los filmes en cuestión se los puede vincular con la historia del cine uruguayo reciente, y, a su vez, con el fenómeno del Nuevo Cine, que emerge en varios lugares del planeta luego de la Segunda Guerra Mundial. Por lo tanto, este análisis nos permite ir al encuentro de diversos temas que recorren la conflictiva década de sesenta en América Latina. A su vez, los documentales serán estudiados desde lo cinematográfico, intentando confeccionar un modelo de análisis que nos permita observar cómo el mencionado documentalista –desde su mirada como realizador– desarrolla una reflexión que bien puede contener aspectos sociológicos, antropológicos y políticos acerca de la sociedad uruguaya.

Pero Handler no es solo un documentalista: también desarrolla una intensa labor como periodista en el semanario «Marcha» en el período 1964–1966, es fotógrafo de la revista «Reporter» en el período setiembre de 1961 a marzo 1962, y fundador de la Cinemateca del Tercer Mundo, institución encargada de «la distribución y exhibición de filmes políticos [...] de otros realizadores latinoamericanos y de algunos procedentes de Europa, Asia y África» (Linares, 1976: 177). A su vez, desenvuelve una intensa actividad dentro del cine en Latinoamérica. En 1967 es miembro de la delegación

uruguay en «I Festival del Nuevo Cine Latinoamericano» en Viña del Mar (1967); participa también «II Festival del Nuevo Cine Latinoamericano» en Viña del Mar (1969), y en el de Mérida, Venezuela, en 1968.

Con el paso del tiempo encontramos en la obra de Handler «una preocupación constante por retratar las cosas como son» (Sadoul, 1972: 599), «empeñado por mostrar el carácter regresivo del Estado» (Schumann, 1987: 288), siendo estas algunas de las inquietudes del realizador, y que a su vez son la expresión cabal del estado de malestar que reinaba en una sociedad (la uruguay) cada vez más autoritaria. Entendemos que son dos los aspectos que transforman a los documentales en documentos:

- un estilo cinematográfico personal, con el cual retrata la sociedad uruguay, y,
- un universo de imágenes que muestran, en parte, el deterioro social del país.

Estos dos puntos se conjugan, para desarrollar una crítica sobre los valores sociales emergentes en una sociedad que camina hacia la pérdida de las garantías ciudadanas, un creciente empobrecimiento económico, y un deterioro de los valores sociales.

1.3. Planteamiento de la investigación

De acuerdo con lo planteado por Bourdieu, «la investigación científica se organiza de hecho en torno de objetos contruidos que no tiene nada en común con aquellas unidades delimitadas por la percepción ingenua» (1973: 52). Por lo tanto, todo objeto es construido y requiere de la vigilancia epistemológica (Bachelard, 1990) necesaria para no caer en el análisis espontáneo, casual o fundado sobre la base de las creencias comunes. Y así, bajo este rigor epistemológico, procuramos dejar de lado toda interpretación casual, opiniones circunstanciales, creencias y predisposiciones, como forma de determinar y delimitar nuestro objeto de estudio. Entendemos que la metodología juega un papel relevante en toda investigación en la medida que le pauta el camino, pero también intenta dar «respuesta a las interrogantes de cómo se puede probar que las hipótesis son verdaderas». (Sierra Bravo, 1991: 43) Siguiendo la estrategia metodológica de Sierra Bravo (1991: 40) pero adecuándola a nuestra investigación, el planteamiento metodológico queda definido de la siguiente manera: *a)* delimitación del objeto a investigar, *b)* elección y definición de la metodología de

análisis, *c*) elementos en común que contiene la obra y *d*) definición de los límites generales de la investigación.

1.3.1. Determinación del corpus

Decidimos analizar las obras de Handler en el período 1964–1973 ya que entendemos que esta es una época conflictiva, tensa, de acciones extremas en el país, pero, a su vez, el momento que marca el inicio de su carrera como documentalista. En este período, Handler desarrolla un sinnúmero de trabajos de corte cinematográfico (como fotógrafo, asistente de cámara o director); también desempeña, como se ha dicho, tareas como periodista en el semanario «Marcha», como fotógrafo en la revista «Reporter» y como editor de la revista «Cinematoteca del Tercer Mundo». A los efectos de esta investigación optamos por recortar nuestro objeto de estudio al conjunto de siete documentales desarrollados en el período 1964–1973. Dicho corpus consta de tres cortometrajes y cuatro medimetrajes. Para nuestra tesis los documentales que hemos seleccionado son: *En Praga* (1964), *Carlos: cine-retrato de un caminante* (1965), *Elecciones* (1967), *Me gustan los estudiantes* (1968), *Uruguay 1969: El problema de la carne* (1969), *Liber Arce, Liberarse* (1970), *Sarampión, una epidemia en Fray Bentos* (1973).

Entendemos que este grupo de documentales son relevantes en nuestro trabajo en la medida que explican su estilo cinematográfico, su actitud política y el papel que juega la cultura en momentos de crisis social. Para el final dejamos constancia que esta tesis doctoral excluye tres documentales (*Indios I, II y III*, rodados por Handler en México), ya que los mismos se encuentran perdidos en los archivos de la R.A.I. en Italia.

A continuación, detallamos y desarrollamos en forma cronológica una breve descripción de los documentales realizados por Mario Handler entre 1964–1973:

En Praga, 1964, Checoslovaquia, 16 minutos.

Música: Ariel Martínez, bandoneón, y Johann Sebastian Bach, variación Golberg N° 25; Productora: Fakulta Akademie Múzických Umění, F.A.M.U. Filmada en 16 mm, blanco y negro con negativo.

Es un documental filmado cámara en mano donde se muestra lo que el peatón ve, una instancia casi kafkiana en donde Handler desarrolla un periplo que lo lleva por

distintos lugares de Praga. La cámara en mano refuerza un principio de informalidad, de complicidad entre espectador y realizador. Ese recorrido aparece como algo caótico pero no es así. Podemos observar que *En Praga* está basada en situaciones que tienen un hilo conductor: la vida cotidiana. Si se observa atentamente, el filme consta de tres segmentos: una deriva por la ciudad, la búsqueda de los personajes y el encuentro con la vida cotidiana. Esta escritura, confeccionada con fotografías, intenta observar el mundo comunista y el empleo del tiempo. Handler desconfía del sistema político y por ende de la vida ciudadana; eso se trasunta en el registro de la vida como algo banal, vacío. Sin embargo, para Handler no todo está perdido ya que en la última secuencia el beso de los novios en el parque, nos habilita a pensar en el amor y en la libertad como lugares desde donde pensar el futuro.

Carlos: cine-retrato de un caminante, 1965, Uruguay, 31 minutos.

Productora: Universidad de la República; Instituto Cinematográfico de la Universidad de la República (I.C.U.R.); sonido de voz: Enrique Almada; música: Ariel Martínez, bandoneón, Carlos Stevanezzi, guitarra, y Néstor Casco, contrabajo. Asistencia de terminación: Jorge Solé; asesoramiento cinematográfico: Jorge Martínez, Juan Antonio Borrello; asesoramiento psicológico: Omar Bianchi, Eduardo Gaspar. Filmada en 16 mm., blanco y negro.

Carlos: cine-retrato de un caminante es uno de los filmes claves en la obra de Handler. Dicho documental muestra la vida de un caminante, un retrato de un hombre de pueblo, un vagabundo, a través del cual se bosqueja un aspecto de la realidad nacional y del carácter del pueblo uruguayo. Es una primera aproximación acerca de un fenómeno social nuevo en Uruguay como es la marginalidad, que tiempo después formará parte del mapa de la ciudad. Se trata de un personaje que hasta ese momento era invisible para la sociedad y que Handler coloca en el centro de la escena uruguaya.

El filme está estructurado a modo de cuaderno de viaje y presenta una serie de apuntes sobre la marginalidad. *Carlos* puede ser uno o múltiples actores sociales, una sociedad, o el país y este es un punto clave que permite desarrollar una poética de la marginación que está al servicio de la realidad social. Este será el estilo Handler: un ir y venir desde los márgenes al centro, descentrando la realidad y discutiendo con el poder.

Elecciones, 1967, Uruguay: codirector: Ugo Ulive, 36 minutos.

Productora: Universidad de la República, Instituto Cinematográfico de la Universidad de la República (I.C.U.R.); cámara el día de las elecciones: Jorge Solé, Miguel Castro y Walter Dassori; sonido: Carlos Camino, Conrado Silva. Filmada en 16 mm, blanco y negro. Sonido en toma directa con grabador a cinta;

En noviembre de 1966, Uruguay, en medio de una profunda crisis social, elige gobernantes y se plebiscita una nueva Constitución. Este es el escenario en donde la dupla Handler y Ulive siguen a sol y sombra a dos candidatos a diputados (Saviniano Pérez y Amalia Huerta de Font), en su campaña electoral. El filme, no carente de ironía y humor, registra el estilo democrático del país y se ubica por encima de la estructura política para mirarla con cierta morosidad. La cámara, en este caso, se transforma en un microscopio que observa las células del tejido político, tejido que Handler y Ulive entienden se ha esclerosado. Bajo ese paradigma, el documental nos muestra diversas formas discursivas que son las claves para ganar votos. Para algunos críticos esta película lleva a cabo implacablemente una desmitificación de la democracia representativa. Entendemos que puede ser una interpretación satisfactoria del documental pero también es bueno observar el grado de debilidad crítica de la ciudadanía uruguaya sobre la que se sostiene el sistema político.

Me gustan los estudiantes, 1968, Uruguay, 6 minutos.

Productora: Altoverde; fotografía: Ferruccio Musitelli, Mario Handler; música: Daniel Viglietti, Violeta Parra; sonido: Coriún Aharonián. Filmada en 16 mm, blanco y negro.

En el documental en cuestión se confrontan escenas de la protesta estudiantil del año 1967 con la visita de los jefes de estado reunidos en la Conferencia de Punta del Este en abril de 1967. Es un filme cargado de vigor, y un ejercicio cercano al *Direct-cinema*. Handler, cámara en mano, registra los acontecimientos, se arriesga, se expone y genera tomas callejeras cargadas de intensidad. Por otro lado, la conferencia de presidentes en Punta del Este parece ser parte de otro mundo en donde no pasa nada. Las reiteradas idas y vueltas por los dos lugares hacen que este filme exprese la voluntad de Handler por mostrar las dos caras del poder: el social, emanado de las calles, y el político, emanado de una democracia en crisis.

Uruguay 1969: el problema de la carne, 1969, Uruguay, 21 minutos.

Productor: Eduardo Terra para la Cinemateca del Tercer Mundo (C3M); asistentes: Walter Tournier y Sergio Villaverde; fotografía: Marcos Bancho, Alberto

Monteagudo; guión: José Wainer; imágenes de archivo: Héctor Zas Thode. Productora: Cinemateca del Tercer Mundo (C3M). Filmada en 16 mm, blanco y negro.

Uruguay 1969: el problema de la carne es uno de los documentales realizados con un firme interés que conjuga lo educativo, lo político y lo propagandístico. En el documental se busca intervenir directamente sobre las luchas del movimiento obrero, pero por sobre todas las cosas observar la relación entre la burguesía industrial uruguaya y los trabajadores. Se documentan acciones y hechos de la mayor huelga hasta entonces conocida, huelga que tenía como objetivo protestar contra la quita del quilo de carne diario que se le otorgaba a cada trabajador de este sector productivo. Habíamos dicho que el filme es una mezcla de diversos elementos (educación, política y propaganda); no obstante ello, el filme contiene una sólida información sobre la producción de carne en Uruguay, quiénes son los dueños de los frigoríficos y qué relación existe entre los dueños de la producción y los grupos de presión que diseñan la política económica de Uruguay. A su vez, el documental deja en claro la relación entre la política, el comercio, la explotación económica y los trabajadores.

Líber Arce, liberarse, 1970, Uruguay. 10 minutos.

Productora: Cinemateca del Tercer Mundo (C3M); Montaje: Mario Jacob, Marcos Banchemo. Filmada en 16 mm, blanco y negro.

Es un documental rodado sin sonido, que tiene como tema central el cortejo fúnebre que acompañó el entierro del joven estudiante Líber Arce, primera víctima en las luchas callejeras del período predictatorial. En este documental, Handler y la C3M ensayan los que se conoce con el nombre de «*found footage*»², en este caso no son imágenes encontradas sino de otros filmes. Las imágenes del entierro de Líber Arce se combinan con imágenes de las películas *Now* (1965) y *JLB* (1965) rodadas por Santiago Álvarez. Con la incorporación de los mencionados filmes el documental gana en intensidad, intentando crear en el espectador cierto grado de atención sobre la crisis social. El filme es una radiografía del momento del país; podría tipificarse como un cine militante, político, propagandístico o ideológico. Sin embargo, este filme es la combinación de todas las tipificaciones anteriores que reafirma un estilo, un sello que recorre la obra de Handler, la crítica social.

² Se denomina «*found footage*» al material que se coloca en el filme que proviene de material encontrado; también se lo denomina «cine de recopilación» o «cine de archivo».

Sarampión, una epidemia en Fray Bentos, 1973, Uruguay, 18 minutos

Textos: Carlos Molina; asistente: Sergio Villaverde y Walter Tournier; productora: Universidad de la República, Instituto Cinematográfico de la Universidad de la República (I.C.U.R.); filmada en 16 mm, blanco y negro.

El documental registra la epidemia de sarampión aludida en el mismo título del filme, contraponiéndose con la producción de extracto de carne que se hace en el frigorífico Swiff, ubicado en la ciudad de Fray Bentos, departamento de Río Negro. «El episodio de la epidemia de sarampión no es más que el pretexto para la versión de los hechos formulados por sus protagonistas o sus víctimas directas se suman las imágenes precisas e irrefutable.»³, sobre el estado de olvido en que se encuentra parte de la sociedad uruguaya que habita en el interior del país.

1.3.2. Diseño de la investigación

El diseño de este análisis se funda en los pasos que prosigue toda metodología de la investigación, en la que se presenta una hipótesis general y un conjunto de hipótesis de segundo grado que intentará demostrar una serie de interrogantes sobre la obra de Handler, admitiendo también que la pesquisa nos permitirá aceptar o rechazar las hipótesis planteadas.

El término «metodología» proviene de «método» y «logos»; así también, la palabra «método» hunde sus raíces en dos palabras griegas: «meta» (objetivo, fin) y «odhos» (camino). Mientras que «método» da como uno de los resultados posibles «camino hacia un objetivo», al término «metodología» se le suma la palabra griega «logos» que admite varios significados: palabra, orden, argumento o discurso. De lo que se desprende que el término «metodología» quedaría configurado como el conjunto de posibles caminos que va en la búsqueda de un conocimiento con la finalidad de alcanzar los objetivos propuestos en la investigación. Así, el término «metodología» designa no solo el camino sino los argumentos que nos permiten enfocar los problemas planteados y buscar repuestas. Teniendo en consideración que el objetivo de esta investigación es lograr una mejor comprensión de la obra del documentalista Mario Handler, el enfoque metodológico seleccionado es interpretativo, enfatizando en los procesos hermenéuticos. Este análisis se inicia fundamentalmente a partir de la simplificación

³ WAINER, José, (1973): *El cine vuelve a la Universidad*, en el semanario «Marcha» N° 1649, 30/06/1973, pág. 27.

analítica mediante la cual se ha definido a Handler como un documentalista que hace filmes de corte político.

De acuerdo con Jiménez-Domínguez, «los métodos cualitativos parten del supuesto básico de que el mundo social está construido de significados y símbolos».⁴ En tal sentido, entendemos que estas técnicas son las más eficaces con miras al desarrollo de nuestra investigación, en la medida que el conjunto de filmes son portadores de un núcleo de significados y símbolos a interpretar. El mencionado método, abierto y flexible, se ajusta a las diversas circunstancias del análisis y supone una forma particular y epistemológica de ver la realidad.

Es a partir del método cualitativo que nos hemos decidido por configurar nuestra investigación desde el diseño narrativo, ya que una de sus finalidades es describir y analizar los procesos sociales y políticos en los que está inmerso el realizador. En tal sentido, el «diseño narrativo es un esquema de investigación que puede contener datos bibliográficos, biográficos, notas periodísticas, historias de vida, filmes, material fonográfico y fotográfico».⁵ A su vez, nos permite entender el proceso cinematográfico en el marco de una perspectiva contextual de un fenómeno particular como son los filmes realizados por Mario Handler. Por lo tanto, decimos que «el tipo de investigación por su carácter cualitativo y su naturaleza documental» (Sierra Bravo, 1991: 33) se orienta a descubrir el sentido y significado del objeto de estudio y «tiene como objeto directo la observación de las fuentes documentales» (Sierra Bravo, 1991: 35), sean filmes, entrevistas o notas periodísticas.

1.3.3. Elementos en común que contiene la obra

Debemos decir que el corpus de documentales elegidos comparten dos líneas de interés: *a)* desde lo cinematográfico, el manejo de la cámara, el uso de los primeros planos y las intenciones ideológicas a la hora de realizar el montaje, y, *b)* plantean una tarea reflexiva que apunta a mostrar las luchas sociales, el deterioro del sistema político, el ejercicio de la violencia por parte del aparato de represión estatal y la concentración de poder en manos de una burguesía ilustrada.

Si bien los documentales en cuestión están atravesados por los aspectos señalados tienen como tema central el mostrar el grado de deterioro del entramado social uruguayo. Entendemos que esta categorización estaría simplificando el problema

⁴ JIMÉNEZ-DOMÍNGUEZ, Bernardo: *Investigación cualitativa y psicología social crítica*; en <http://www.cge.udg.mx/revistaudg/rug17/3investigacion.html> Sitio visitado el 15 de junio de 2011.

⁵ Ídem nota anterior.

en la medida que reduce la obra a meros aspectos socio-políticos, elementos ya abordados por los críticos cinematográficos. Sin embargo, en nuestro caso la descomposición del orden estructural de la sociedad uruguaya opera como un indicador que nos permite apreciar otros aspectos, tanto cinematográficos como críticos que contiene la obra. En tal sentido, observamos que esta comparte (o contiene) una serie de giros tanto cinematográficos como temáticos que podrían enumerarse como indicadores que nos permiten analizar el objeto de estudio desde diversas perspectivas, tales como:

1. Un mismo tratamiento cinematográfico, estilo cercano al *Direct-cinema*, en donde el realizador pone énfasis en los primeros planos y en el montaje para desarrollar un discurso cinematográfico que tiene como finalidad vincular la obra filmica con el espectador y transformar a este en un actor social.
2. Una misma intensidad ética que se presenta en el tratamiento de los temas: pobreza, desencanto social, marginación, injusticia social, ejercicio de la violencia por el Estado y corrupción política, conjunto de elementos que transforman a los filmes en algo más que simples documentales.
3. Un constante interés por afectar la mitología del Uruguay moderno. En tal sentido, el conjunto de documentales desarrollados tratan una y otra vez de poner en tela de juicio las mitologías del Uruguay moderno, Uruguay, «la Suiza de América» o Uruguay, «la Atenas de América».
4. Un estrecho vínculo entre el cine y la propaganda política, que tiene como objetivo hacer del cine un lugar de lucha y reflexión políticas.
5. Un cambio en el modo de producción cinematográfica, ya que el bajo presupuesto con que cuenta Handler y el desinterés del Estado por el cine lo lleva a desplegar diversas experiencias alternativas con la finalidad de desarrollar su proyecto cinematográfico.
6. Un intenso vínculo con el proceso cinematográfico latinoamericano de la década del sesenta, lo que nos permite comparar su obra con la de otros realizadores de la misma procedencia geográfica.

El juego de estos seis puntos nos sitúa ante un autor complejo; su cámara transita por dentro de la sociedad intentando buscar acontecimientos que luego se transformarán en parte de la reflexión social. Desde esta perspectiva, sus documentales pueden ser comprendidos en tres grupos: 1) los que apuntan a mostrar las luchas sociales: *Me gustan los estudiantes* (1968), *Liber Arce*, *Liberarse* (1970); 2) los que

manifiestan una preocupación por los temas sociales: *Elecciones* (1967), *Uruguay 1969: El problema de la carne* (1969), *Sarampión, una epidemia en Fray Bentos* (1973); y, 3) los que muestran la relación del hombre con la ciudad: *En Praga* (1964), *Carlos: cine-retrato de un caminante* (1965).

La elección de este conjunto de filmes se sustenta en la consideración de que, antes de ser obras con una función cinematográfica son narraciones que afectan y comprometen a individuos, por lo tanto, pueden estar asociadas a un corpus general que podría denominarse «crítica social», denominación que lo aproxima al cine desarrollado en Latinoamérica y en otras partes del mundo.

1.3.4. Límites generales de la investigación

Este conjunto de documentales presenta otras características que pretenden mostrar otras facetas del realizador y que nos permitirán comprobar algunas de nuestras hipótesis de trabajo, que se transformarán, a su vez, en los límites generales de la investigación. Recordemos que las mismas apuntan a cuatro vectores claramente definidos:

1. Inscribir la obra de Handler en el Nuevo Cine Latinoamericano;
2. analizar el estilo con que Handler registra la crisis social;
3. observar los documentales desde aspectos cinematográficos;
4. incorporar a los filmes como un conjunto de documentos que reflexiona sobre la sociedad uruguaya.

1.4. Metodología de investigación

La metodología de trabajo viene delimitada por el método y el diseño de la investigación. El cruce de estos dos factores nos habilita al desarrollo de un análisis de corte interpretativo basado en el conjunto de filmes, vinculado a un contexto social acotado y que ubica a los productos filmicos en un lugar relevante, con la finalidad de otorgarle nuevos significados. Dicha estrategia permite establecer un hilo conductor a lo largo de todo el trabajo, acotar el problema a investigar y dar lugar al juego de hipótesis que otorga el marco adecuado a la investigación. A su vez, el juego de hipótesis contemplará, desde su enunciado, un análisis puntual de la obra -a partir de lo contextual, lo filmico y lo cinematográfico. Así, nuestro sistema de análisis operará

sobre bases cualitativas, apelando a las condiciones particulares de la obra. En tal sentido, el método de análisis estará en relación directa con el sistema de hipótesis.

«El método cualitativo parte del supuesto que el mundo social es un mundo de significados» y «a su vez obliga a una visión global del fenómeno» (Díaz, 2007: 51), «produciendo datos a partir de las propias palabras de las personas habladas o escritas» (Taylor y Bogdan, 1990: 23); es en este sentido que también incluimos la obra de Handler ya que sus filmes representan aspectos de la realidad. El planteamiento cualitativo, a su vez, contiene dos elementos de extremo valor: 1) una relación teoría/investigación, abierta e interactiva, y, 2) un fuerte vínculo con el objeto estudiado.

Las características del método nos llevan a desarrollar algunas observaciones acerca del tema:

- a) El alcance de los datos que se logren son conceptualizaciones puntuales sobre lo investigado.
- b) Se intenta construir cierta tipología, y una clasificación de lo analizado.
- c) Los resultados no pueden constituir conclusiones generalizables, pero sí pueden ser comparables y aportar información relevante para futuras investigaciones sobre el tema.

Optamos por la perspectiva cualitativa debido a que la investigación pretende interpretar no solo los filmes de Handler sino el contexto social, admitiendo para el análisis el enfoque hermenéutico, ya que tenemos como finalidad analizar elementos no tomados en cuenta hasta el momento y que pueden ser relevantes, con el objetivo de descubrir una nueva perspectiva en la obra en cuestión e intentar desarrollar un teoría particular sobre la obra de este realizador.

Ante tales circunstancias entendemos a la hermenéutica no solo como un arte de la interpretación sino como un método o herramienta de análisis, que se adecua al objeto de estudio y a sus propios contextos con la finalidad de realizar una explicación apropiada, y centra su interés en el lenguaje como forma de realizar una adecuada exégesis de los textos. «Toda experiencia de verdad es una articulación interpretativa en la que nos encontramos por el hecho mismo de existir como seres–en–el–mundo. Un mundo –añadiría Wittgenstein– que coincide con los límites del lenguaje.» (Garagalza, 2002: XII) Así, la hermenéutica se interroga sobre cómo interpretamos. Para ello recurre al lenguaje, elemento que juega un rol fundamental en el territorio de la interpretación. Para Gadamer, «el lenguaje es el medio universal en el que se realiza la

comprensión misma. La forma de realización de la comprensión es la interpretación [...], todo comprender es interpretar, y toda interpretación se desarrolla en el medio de un lenguaje que pretende dejar hablar a un objeto y es al mismo tiempo el lenguaje propio de su intérprete» (Gadamer, 2007: 467). En tal sentido, el lenguaje «nos revela el mundo de la vida y nos trasmite su historia» (Palmer, 2002: 253), razón por la cual muchas veces nos permite descubrir un nuevo sentido en el texto. «De ahí la importancia que Gadamer concede al texto y al propio lenguaje, máxime cuando para él ese sentido “oculto” no se encuentra “más allá” del texto, sino “más acá”: el sentido no es más allá sino que acontece más acá, entre el texto y el intérprete, en el lenguaje, en la interpretación, que ahora va a ser vista como una “fusión de horizontes”.» (Garagalza, 2002: 27) Por lo tanto, la hermenéutica busca atender el sentido de la expresión lingüística de acuerdo al contexto histórico y a las formas de comportamiento de los individuos en la sociedad. Así, lenguaje, comprensión y experiencia son elementos que mantienen una estrecha relación a los efectos de gestionar una adecuada interpretación de los textos. Ahora bien, en nuestro caso tomar a los filmes como *textos* significa todo un riesgo en la medida que dicho punto ha merecido y merece múltiples observaciones. Muchos autores sugieren la idea que los filmes bien pueden ser analizados como textos en la medida que son una práctica de significantes que el espectador traduce o mejor dicho interpreta, engendrando así otro texto. En tal sentido, «no se puede restringir legítimamente el concepto de “texto” a escrito (a la literatura). [...] Toda práctica significativa pueden engendrar texto: la practica pictórica, la práctica musical, la práctica filmica...» (Barthes, 2003: 149). Por lo tanto, en nuestro caso filmes, notas periodísticas y entrevistas son tomados como textos ya que pertenecen al mundo de los objetos culturales, y bien pueden ser objeto de estudios hermenéuticos.

Con respecto a nuestro trabajo, el método hermenéutico implica no solo abordar la obra de Handler sino acercarnos al pasado de la misma a través de la comprensión del interlocutor y así entender mejor su obra, su posición ideológica, filosófica y cinematográfica. En tal sentido, se hace necesario explorar los motivos que animan al creador a desarrollar sus filmes, el proceso cinematográfico que recorren el autor, el contexto y la situación social, y, por último, el sistema socio-cultural en el cual se crea la obra. Es a través de este complejo entramado que trataremos de encontrar nuevas significaciones a la obra y, concomitantemente, probar nuestras hipótesis.

Desde esta perspectiva, el modelo hermenéutico nos permitirá interpretar y comprender la complejidad, relevancia, naturaleza y relación de las variables en las

hipótesis planteadas. Pero habíamos anotado en párrafos anteriores que la obra de Handler trata de poner en tela de juicio los mitos del Uruguay moderno. Para analizar dicho tema recurrimos al mitoanálisis, modelo propuesto por Durand (1993) a partir de su teoría mitocrítica que deriva del análisis literario. «La mitocrítica evidencia en un autor, en la obra de una época y de un entorno determinado, los mitos directores y sus transformaciones significativas» (Durand, 1993: 347). Así, el mitoanálisis se presenta como una herramienta capaz de desentrañar el sentido sociológico de los mitos. En su libro «De la mitocrítica al mitoanálisis», Durand establece una metodología de análisis considerando los mitos desde una perspectiva histórica puntual, esto es, desde el contexto de producción de las obras, lo que permite comprender el sentido y su mensaje en determinadas épocas. Por lo tanto, «el mitoanálisis pone de manifiesto que en cada época existe un mito dominante utilizado en la construcción de los imaginarios sociales» (Hellín, 2007: 169). El método anteriormente expuesto posibilita que a través del símbolo y del mito se puedan leer e interpretar los filmes desde su condición histórica, pero, fundamentalmente, desde su condición crítica. Entendemos que es desde ese lugar que Handler trata de cuestionar los mitos del Uruguay moderno y, por consiguiente, toda una serie de narraciones colectivas que forman el imaginario colectivo.

Por lo tanto, en el método de análisis seleccionado se prefiguran algunos datos que avalan nuestras hipótesis: la forma de representar la realidad, el tratamiento de los temas, la forma de construir el relato cinematográfico y la reflexión social, elementos que son parte de los filmes realizados por Handler entre 1964–1973.

Hemos decidido delimitar este universo de trabajo teniendo en cuenta los aspectos sociales y políticos que contienen los filmes de Handler para luego vincularlos con aspectos cinematográficos, sociales e históricos desde una perspectiva cualitativa. Cualquier otro modelo para el desarrollo de esta investigación dejaría escapar algunos de los aspectos más relevantes de la obra, ya que el modelo de investigación elegido profundiza aspectos particulares de la producción, como son los temas elegidos, la forma de registrar la realidad, el manejo del lenguaje cinematográfico y la reflexión social. En este caso, los datos emanados del análisis son el resultado de una síntesis de aspectos teóricos metodológicos que permitirá observar a la obra desde una perspectiva diversa a la ya conocida.

1.5. Objetivos de la investigación

El presente trabajo tiene como finalidad analizar las trazas cinematográficas en la obra de Mario Handler y dismantelar todo prejuicio o cliché elaborado sobre la base de «un cine político» (Hennebelle, 1975; Martínez Carril, 1987). No obstante ello, Carlos Linares en *El cine militante* sostiene que «el cine de Handler más que político es educativo» (1976: 175). Sin embargo, existen posiciones equidistantes entre lo político y lo social que lo sitúan como un cine ideológico y reflexivo atento a los problemas sociales, ello se puede observar en los análisis desarrollados por Martínez Torres, Pérez Estremera, 1976; y Rodríguez, 1976. Esta riqueza de (in)definiciones nos lleva a colocar el análisis de sus filmes en varios planos: desde lo político, con una fuerte inscripción en la política local; desde lo educativo, intentando pensar «nuevos modelos culturales con que sustituir los esquemas tradicionales» (Rossellini, 2001: 49), y, por último, desde lo ideológico, como una forma de expresar ciertas convicciones sobre el mundo.

Bajo esta compleja red de definiciones y clasificaciones se hace necesario desarrollar una plataforma teórica que nos permita dar respuestas a tres objetivos: en primer lugar, inscribir el cine de Handler dentro del Nuevo Cine Latinoamericano (NCL); en tal sentido, nos preguntarnos ¿qué elementos cinematográficos contiene la obra en cuestión para que sea inscripta dentro del Nuevo Cine Latinoamericano? En segundo lugar, desarrollar un método de análisis que nos permita estudiar con rigurosidad la obra del realizador uruguayo; y, tercero, observar si el autor en cuestión desarrolla a través de los filmes una crítica a la sociedad que la podemos vincular con la reflexión social.

Este último paso nos permitirá enmarcar la obra dentro de múltiples perspectivas: crítica social, cine crítico, cine directo, cine sobre la sociedad uruguayo, y, por último, analizar la producción cinematográfica desde el cine y la propaganda. En resumen, nuestro trabajo se enmarca dentro cuatro líneas de análisis que apuntan a situar la obra de Handler dentro de un territorio más amplio, incorporando elementos sobre las diversas teorías del documental, y observar cómo sus filmes se vinculan con otros dentro de lo que se ha denominado el «Nuevo Cine Latinoamericano», para luego intentar trazar una relación de corte reflexivo entre la obra de Handler y el pensamiento social uruguayo. Entendemos que este punto es sustancial a la hora de analizar la obra de Handler ya que la misma, más allá de su concepción cinematográfica, está delineada

desde la crítica social y la reflexión política, elementos que lo vinculan con el ensayo literario. Cine fragmentario, de opinión, que se constituye en la expresión cabal del deterioro social y que podría caracterizarse (tal como define Alfonso Reyes al ensayo) como un «modo peculiar de ataque» (Real de Azúa, 1964: 15), que responde a la tradición del ensayo en Latinoamérica presente en José Enrique Rodó, Alfonso Reyes, José Carlos Mariátegui, Ezequiel Martínez Estrada o Carlos Real de Azúa. Es precisamente Real de Azúa quien define al ensayo como «una reacción ante la época» (1964: 15). En tal sentido es que catalogamos a la obra de Handler como *ensayo*, ya que se presenta como una reacción ante la crisis social de la época, aunque no responde a los patrones del ensayo cinematográfico desarrollado por Chris Marker y otros.

Por lo tanto, se hace necesario observar su obra bajo la concepción ensayística con el objetivo de descubrir otra faceta, tal vez aún oculta, de su obra. Y es precisamente desde este lugar que observaremos la relación que mantiene dicha producción con el cine político. A partir de lo antes mencionado desarrollaremos tres líneas de acción analítica.

- a) Una primera línea de acción va de la mano con el planteamiento estético-cinematográfico que desarrolla el realizador. Este criterio nos permitirá observar el tratamiento cinematográfico acerca de la realidad representada.
- b) Una segunda vía de aproximación a la obra de Handler se basa en la detección de elementos comunes a lo largo de su obra, que nos permitan gestionar una interpretación adecuada a la producción cinematográfica que se realiza en Uruguay. Este punto nos obligará a desarrollar un análisis hermenéutico de la filmografía en cuestión.
- c) Un tercer camino de acercamiento a la producción de Handler tiene como objetivo analizar la tendencia a definir la obra en cuestión como un cine político cuando la condición de cine social describe y desnuda facetas moralistas de la clase política uruguaya, gestionando un cine educativo, que exhibe hasta el cansancio las desigualdades sociales y la miseria humana.

Desde estos tres focos intentamos arrojar luz a un objeto que se nos presenta difuso. En definitiva, realismo social, subjetividad cinematográfica, visión política de los hechos, mensaje político, crítica a las mitologías sociales, cine marginal, cine de propaganda, son algunos de los elementos que son parte de «una tradición crítica cinematográfica latinoamericana» (Irigoyen, 1972: 78) y que intentaremos observar en

la obra de Handler. Lo antes mencionado responde a líneas de trabajo que nos ayudarán a entender no solo la obra de Handler sino el panorama social y político del Uruguay de entonces. Por lo tanto, decimos que nuestra tesis doctoral se ocupará no solamente de la obra cinematográfica de Mario Handler sino del tiempo en que se encuentra contenida. Observar la obra de Handler sin trazar los propósitos antes mencionados sería dejar incompleta la investigación; por eso la misma se nutre de aspectos sociológicos, económicos, políticos y cinematográficos, elementos que nos permitirán entender mejor la obra del mencionado realizador.

1.5.1. Objetivo general

- Investigar el cine de Mario Handler entre 1964–1973, entendiendo que analizando su obra también estamos examinando la historia uruguaya de la década del sesenta.

1.5.2. Objetivos específicos

- Analizar cinematográficamente los filmes de Mario Handler comprendidos en el período 1964–1973,
- Inscribir dichos filmes dentro de lo que se ha denominado Nuevo Cine Latinoamericano (NCL).
- Estudiar los filmes desde una perspectiva social e inscribirlos dentro de lo que se denomina la «reflexión social» en el Uruguay.
- Crear una teoría personal que nos permita desarrollar un mapa conceptual con la finalidad de comprender el desenvolvimiento cinematográfico del autor.
- Observar cómo la obra de Handler ataca la mitología que ha consagrado al Uruguay de principios de siglo XX.
- Indagar si los filmes de Mario Handler se pueden adscribir a lo que se denomina «cine de propaganda».

1.5.3. Justificación de los objetivos específicos

- El primer objetivo tiene como propósito enumerar, clasificar y definir cuáles son los elementos cinematográficos que conforman los documentales de Mario

Handler realizados entre los años 1964–1973. Este objetivo tiene dos finalidades: apunta a describir el lenguaje cinematográfico de Handler en sus filmes, así como a delinear las influencias cinematográficas; esta meta se nos antoja relevante ya que se ocupa de variables claves en el panorama del mencionado realizador. En primer lugar, porque intenta definir el lenguaje cinematográfico de Handler, apuntando a entender los elementos narrativos de la obra; en segundo lugar, porque nos permite enumerar las regularidades que presenta la obra en cuestión; y, por fin, porque nos habilita a, observar y analizar cuáles son los realizadores y escuelas cinematográficas que lo influyeron.

- Un segundo objetivo tiene como meta criticar, desglosar y definir cuáles son la(s) tendencia(s) cinematográfica(s) y el o los modos de representar la realidad a los cuales se adscribe Mario Handler. Este objetivo nos permitirá precisar el campo de análisis del problema, así como analizar qué estilo narrativo enuncian los documentales y qué tipos de elementos cinematográficos lo vinculan con el llamado NCL. Sabido es que a Mario Handler se lo ha tipificado como un realizador de cine militante, de cine de propaganda, de cine político, elementos que por su variedad le otorgan más que una definición concreta una complejidad a la obra que hasta estos momentos no ha sido abordada.
- Un tercer objetivo tiene como finalidad explorar el estilo cinematográfico que desarrolla Mario Handler en sus filmes. Dicho propósito apunta a observar, indagar, revisar qué elementos muestra, y cuál es el punto de vista crítico con que aborda la representación sobre sociedad uruguaya. Este punto vincula la forma de representar la realidad y la perspectiva crítica que desarrolla el documentalista sobre la realidad. Entendemos que este punto descubre cierta condición genuina en la obra del realizador en cuestión. Handler entiende que «el ser humano es múltiple y complejo, desde dicha posición, tal vez filosófica, intento registrar sus dudas, y contradicciones, elementos que en mi caso personal se transforman luego en temas a retratar». (Handler, 2010a: 1)
- El cuarto objetivo nos permitirá diferenciar, asemejar y cotejar los documentales seleccionados del período 1964–1973 con los análisis realizados por teóricos de diversas disciplinas sociales. Este objetivo apunta al registro y análisis de elementos simbólicos que se consolidan desde determinadas mitologías sociales. Esta es una instancia de comparación entre la tarea desarrollada por Handler como documentalista y el análisis desarrollado por los teóricos sociales locales,

que nos permitirá definir y confeccionar la categoría de Handler como ensayista cinematográfico.

- Un quinto objetivo es vincular al cine realizado por Mario Handler con el cine de corte propagandístico. Se hace mención que los filmes de Handler son de corte político. Nosotros entendemos que es una mirada que se ha fosilizado respecto a dichos filmes. Sin embargo, analizarlos desde una perspectiva del cine de propaganda implica redefinir la obra desde aspectos tanto ideológicos como políticos, algo que no se ha realizado hasta el momento.

1.6. Formulación de hipótesis

En este apartado trataremos de explicar cuáles son nuestras hipótesis de trabajo, así como la metodología a utilizar y las etapas de investigación a las que se adscriben nuestra tesis doctoral. El planteamiento de las hipótesis nos permitirá proyectar algunas explicaciones tentativas al fenómeno (Hernández, Fernández y Baptista, 122: 47; Kerlinger, 1980: 12) y dar respuesta a la cuestión planteada (Grawitz, 1975: 349). Es en tal sentido que la configuración de la hipótesis principal contiene conceptos que «se traducen en variables o indicadores» (Cea D' Ancona, 1996: 87), que configuran las hipótesis de segundo grado. El juego de hipótesis permite, entre otras cosas, demarcar, acotar y explicar el objeto de estudio.

La hipótesis central, que anima nuestra tesis doctoral, sostiene que *el conjunto de documentales que constituyen la producción cinematográfica de Mario Handler realizada entre 1964–1973 puede ser considerado como un documento más que forma parte de la reflexión social desarrollada en Uruguay, en la medida que sus filmes realizan una reflexión crítica sobre los cambios económicos, políticos y sociales que vivió el país en la década del sesenta.*

Dicha hipótesis se nos presenta como genérica y ambiciosa. No obstante ello, el grado de amplitud tiene como finalidad incluir diversos puntos de vista y situarnos en varios terrenos de análisis, sean cinematográficos, sociales y políticos. La hipótesis en cuestión tiene como propósito desbaratar todo tipo de análisis (que entendemos ha sido muy genérico) carente de rigor y que ha confeccionado una mirada unidimensional, tipificando la producción de Handler como «cine político». Intentaremos, a través de nuestra hipótesis general, ir en búsqueda de elementos desconocidos hasta el momento, e incorporarlos con la finalidad de trastocar la categoría de «cine político» y ubicarla en

el territorio de las ciencias sociales. Entendemos que esta nueva ubicación resignifica la obra, mereciendo esta una atenta y pormenorizada investigación.

En el período 1964–1973 Handler desarrolló siete documentales que varían en su duración entre seis y treinta y cuatro minutos. Los mismos apuntan a registrar un contexto histórico muy particular, en el cual la sociedad es atravesada por una profunda crisis y, a su vez, reflexiona sobre los agentes sociales y políticos que la producen.

La hipótesis central tratará de demostrar que los filmes, más allá de su condición genuina de documentales, podrían ser analizados en su condición de documentos, aproximándose al territorio de las ciencias sociales. Es desde esta perspectiva que nuestros filmes se transforman en una reserva de imágenes que apuntan a registrar la realidad uruguaya, abordando temas sociales y políticos, teniendo como finalidad la reflexión y toma de conciencia del espectador. La modalidad cinematográfica con la que Handler registra la realidad es directa, observacional, reflexiva y analítica, estilo que, en este caso, se presenta cercano al cine político, pero con una aproximación a lo que Rossellini denomina «cine educativo» (2001: 129), en la medida que describe, informa e instruye a los espectadores sobre la realidad social. Para Rossellini «el cine como todo los medios de comunicación de masas puede y debe ser también didáctico» (2001: 129), «a su vez influye de modo determinante [...] es decir posee una gran incidencia educativa, y empleo este adjetivo en su significado etimológico de *conducir*, *inducir*, por cuanto se vale de la imagen, que tiene en sí un gran poder clarificador» (2002: 134).

Consideramos que el objeto de estudio seleccionado está en sintonía con lo dicho por Rossellini en la medida en que el corpus de filmes elegidos tiene como finalidad comunicar, por la vía del cine, las arbitrariedades que comete el gobierno del Estado uruguayo en un intento por conservar el poder de la clase dirigente afincada en los partidos políticos tradicionales, blanco y colorado.

De la hipótesis central se desprenden un conjunto o sistema de hipótesis de segundo orden, que a partir de este momento las denominaremos *hipótesis de trabajo*. Dichas hipótesis tienen como finalidad: vincular el cine documental de Mario Handler con el Nuevo Cine Latinoamericano; examinar la obra en función del contexto social; analizar los filmes desde el cine documental e inscribirlos como parte de la reflexión social realizada por diversos intelectuales uruguayos.

De acuerdo con las observaciones propuestas por Campagna (2004), las hipótesis de trabajo tienen carácter descriptivo, intentando dar respuesta a los aspectos

contextuales, autorales y, en nuestro caso, cinematográficos. La reflexión que arrojen las hipótesis en cuestión nos permitirá dar respuesta a la hipótesis principal y a su vez intentar confeccionar un panorama general de la obra de Mario Handler. Entendemos que esta circunstancia nos posibilitará abordar la obra desde una perspectiva distinta a la otorgada históricamente. Si bien la producción del mencionado realizador fue catalogada como «cine político», «cine militante» o «cine combativo», entendemos que la misma contiene un espesor conceptual mucho mayor, ya que podemos observar elementos que en su momento no fueron advertidos, entre ellos una fina crítica a la sociedad uruguaya y un tratamiento cinematográficamente audaz que marcará un estilo de hacer cine documental en Uruguay. A los efectos de otorgar un orden metodológico al trabajo, pasamos a señalar el conjunto de hipótesis descriptivas, las cuales tienen como finalidad analizar la obra de Handler desde diversos puntos de vista.

La primera hipótesis de trabajo, apunta a inscribir la obra dentro de un campo más extenso como es el cine latinoamericano. Este supuesto sostiene que *la obra cinematográfica de Mario Handler (1964–1973) puede ser incluida dentro de un movimiento más amplio que se desarrolló en América Latina denominado «Nuevo Cine Latinoamericano»* (NCL). Esta hipótesis desempeña un papel fundamental dentro de esta investigación, ya que nos permite demarcar y enmarcar el cine de Handler dentro del complejo panorama del cine latinoamericano; incluye, además, un recorrido por las principales corrientes cinematográficas latinoamericanas, que se inscriben dentro de lo que se ha denominado el «Nuevo Cine». La dicotomía entre nuevo cine/viejo cine, trae aparejado el análisis de algunas tendencias en las que ha abrevado el NCL: cine ruso, neorrealismo italiano, nuevo cine alemán, *Direct-cinema*, *Nouvelle vague*, *Cinéma vérité*, nuevo cine checo y *New American Cinema*, son algunas de las influencias que se destacan con mayor nitidez, dentro de un complejo panorama cinematográfico. Cabe destacar también el ascendiente que ejercen los contextos, tanto culturales y sociales como económicos y políticos a la cual está expuesta dicha corriente cinematográfica, aspectos que nos permitirán a su vez situar la obra de Handler dentro de un contexto sociopolítico que se presenta afín a los intereses de la mencionada tendencia cinematográfica.

De esta primera hipótesis de trabajo se desprende una segunda, que apunta a observar intereses propios de realizador, tratando de mostrar la compleja realidad uruguaya, en especial, la de distintos actores sociales, caminantes, trabajadores, peones

rurales, que hasta 1964 habían sido retratados escasamente por el cine uruguayo. Este segundo presupuesto se vincula con el hecho que *la obra cinematográfica de Mario Handler (1964–1973) no ha sido analizada en sus aspectos filmicos, ya que la crítica cinematográfica uruguaya reparó solamente en los aspectos que la vinculan con el cine político.*

En esta hipótesis abordaremos la relación del realizador con la sociedad y los modos de mostrar la realidad, intentando observar cuáles son los actores sociales, culturales y políticos que Handler registra y cómo son por él representados. A su vez, la hipótesis nos permitirá desarrollar un método de análisis con la finalidad de observar el estilo con que Handler representa el mundo histórico, estilo personal que Handler define como *documentarista humano*. «Mi estilo de cine documental –dice Handler– se basa en el registro de la realidad con un fuerte interés por el ser humano, en donde trato de capturar hechos individuales sociales y políticos.»⁶ Este fuerte compromiso con lo social lleva a que una parte de la crítica cinematográfica no lo considere como una expresión válida del cine uruguayo y esa quizás sea la piedra fundamental para que dicho cine no sea difundido masivamente. Pero entendemos que esta última afirmación es solo una sospecha, que quedará demostrada (o no) a lo largo de la presente investigación. Lo curioso es que mientras en Uruguay la obra obtiene un reconocimiento parcial, fuera de sus fronteras se potencia. Una muestra de ello son los sucesivos premios internacionales que Handler cosecha en Viña del Mar (1967), Mérida (1968), Leipzig (1969), entre otros.

Pero también se hace necesario analizar la obra de Handler desde una línea de trabajo que nos permita ver cuáles son sus formulaciones cinematográficas. Si bien la crítica cinematográfica se ha ocupado de la obra, analizando aspectos que refieren al contenido (posición política e ideológica del autor, aspectos sociales que muestra en sus filmes), la opinión especializada no ha reparado en el análisis filmico, ni en la vinculación de los filmes con la reflexión social y política. Es en este sentido que la obra de Handler ha carecido de un riguroso análisis cinematográfico. En función a lo dicho es que intentamos quebrar esa miopía, permitirnos ir más allá de lo abordado por la crítica cinematográfica, y tratar de analizarla desde los aspectos filmicos, así como ubicarla dentro del campo de la reflexión teórico-social. Entendemos que el tiempo le ha otorgado a la obra de Handler otras características más allá de lo estrictamente

⁶ Nota de Mario HANDLER enviada al Sistema Nacional de Investigadores el 24 de abril de 2010.

cinematográfico: por ello, decimos que la condición de documental la ha convertido en documento. Esta transformación nos permite observar actores sociales y políticos como parte de la historia. Los hechos por él asentados, en este caso, potencian el registro cinematográfico.

Es por eso que procuramos, a través de la tercera hipótesis, inscribir la obra de Handler dentro de la reflexión teórica desarrollada en el Uruguay de entonces y ubicarla junto con la realizada por autores como Hugo Alfaro, Aldo Solari, Roberto Ares Pons, Carlos Real de Azúa y Carlos Martínez Moreno, entre otros. Dicha hipótesis sostiene que *la obra cinematográfica de Mario Handler (1964–1973) debe ser comprendida como un conjunto de documentos dentro de la reflexión teórico-social que se ha desarrollado en el Uruguay en la década de 1960*. Este interés por lo esta clase de razonamiento nos permite descentrar el cine realizado por Handler, desplazarlo del panorama cinematográfico y ubicarlo en el plano de la consideración teórica. Entendemos que este cambio nos permitirá analizar al conjunto de filmes desde una perspectiva más amplia, que se aproxime a la reflexión crítica y social. En el correr del siglo XX, el ensayo literario, el texto de reflexión política, tienen como finalidad interpretar y explicar la realidad de los pueblos latinoamericanos a la luz de la transformación social, económica y política. Dicho género tiene en Uruguay una larga tradición que se inicia con los textos de José Enrique Rodó y continúa a lo largo del siglo XX con los aporte de Arturo Ardao, Carlos Real de Azúa, Ángel Rama, Emir Rodríguez Monegal, entre otros.

Debido a la crisis económica de 1955, se produce en Uruguay un desencanto social que se manifiesta en la punzante crítica realizada por la generación de cuarenta y cinco y continuada luego por la generación del sesenta, cuyos autores cuestionan, desde distintas perspectivas ideológicas, el modelo político y económico batllista⁷ creador del Uruguay moderno. Para entender y confeccionar un nuevo mapa social, la generación del sesenta vuelve su mirada hacia principios de siglo esperando encontrar en los

⁷ Cuando hablamos del «modelo batllista» hacemos referencia al modelo de desarrollo social, industrial y agrícola diseñado por José BATLLE y ORDÓNEZ en el primer tercio del siglo XX. Dicho modelo realizó «una política orientada a la protección y al desarrollo de la industria. Se fortalecieron el proteccionismo aduanero, se dictaron leyes de privilegios industriales y exoneración de impuestos a la importación de materias primas y maquinarias y se impulsó una avanzada política de legislación laboral y seguridad social. [...] el Estado ampliaba sus funciones en materia de enseñanza, salud pública y seguridad social [...]. El Estado actuaba como un elemento dinámico y diversificador de la economía. Este rol del Estado, que daría al Uruguay una fisonomía definitiva, fue el instrumento utilizado que por la clase media, que sustituyó en su papel a una burguesía nacional inexistente». (*La crisis económica*; Instituto de Economía en cuadernos *Nuestra Tierra*, N° 26, 1969, pág. 6 y 7)

planteamientos americanistas de Rodó las respuestas a la crisis social. Handler es parte de dicha generación y, por lo tanto, un crítico que, a través del cine, cuestiona las narrativas y mitos del Uruguay moderno. Entendemos que, incorporando los filmes de Handler dentro del campo de la reflexión teórico-social, la obra adquiere un espesor conceptual no observado hasta el momento. Esta nueva mirada desde lo cinematográfico presenta a la crisis social desde otros aspectos deteniéndose en lo cotidiano, un estilo que acerca a Handler al ensayo social o como bien se autodefine «un documentarista de lo humano». La mezcla de *documentalista* y *comentarista* hacen de Handler un realizador particular que no solo interroga y se aproxima a la realidad, dejando de lado cierto academicismo cinematográfico y tampoco solo se ampara en lo que Aullón del Haro denomina «sistematismo filosófico» (1992: 52). Este sistematismo filosófico es la expresión de «una alta cuota de subjetividad, una apelación al pasado en la medida que hallamos un propósito de veracidad reconstructiva del mundo real» (Aullón del Haro, 1992: 22), elementos que lo llevan a moverse en el espacio de lo concreto y a tratar de registrar la sociedad desde sus aspectos más críticos y conflictivos. Los datos que arroje esta hipótesis serán los que darán paso a la enunciación de una incipiente teoría personal que nos permita explicar el tratamiento cinematográfico de nuestro realizador.

Una cuarta hipótesis de trabajo apunta a encontrar qué elementos comunes recorren la obra del realizador, sosteniendo que *la obra cinematográfica de Mario Handler (1964–1973) es un cine documental que contiene aspectos que afectan las mitologías creadas en Uruguay y que, a su vez, expresa una fuerte vinculación con el cine de propaganda política.*

Este presupuesto nos aproxima a tres elementos que, según nuestro criterio, están presentes en las obras comprendidas en el período previamente delimitado por la hipótesis y que son elementos claves dentro del cine de Handler: la estrategia narrativa que desarrolla en sus filmes, la ruptura de ciertas mitologías sociales, la mirada hacia el margen de la sociedad, y, por último, su conexión con el cine social, político o militante que admite cierta vinculación con el cine de propaganda política. Esta cuarta hipótesis cumple un rol fundamental a la hora de analizar la obra, ya que nos permite observar cuáles son las preocupaciones del autor acerca de la sociedad uruguaya. Handler mira el borde social, las relaciones Estado/sociedad e individuo/sociedad, configurando una perspectiva en la cual critica las instituciones, los instrumentos simbólicos, y las mitologías del Uruguay moderno. A su vez, nos acerca a la una perspectiva poco

estudiada como es el vínculo con el cine de propaganda política. Entendemos también que esta hipótesis de trabajo intenta incluir la obra cinematográfica dentro de la reflexión teórica local, lo cual creemos que es un elemento sustancial en nuestra investigación.

1.7. Perspectiva crítica de la obra realizada por Mario Handler

Varios son los motivos por los que entendemos necesario involucrar una perspectiva crítica del autor, sobre su propia obra, en este trabajo.

Una primera razón es la distancia temporal que separa la obra de su autor; eso hace que se puede investigar el tema eliminando cualquier situación afectiva entre creador y realización. Una segunda razón es de orden reflexivo, ya que la distancia temporal le permite a Handler desarrollar una crítica despojada del contexto histórico. Y, por último, una tercera razón es la lejanía de algunos debates ideológicos en los cuales estaba inmersa la obra en el momento en que se produjo. A continuación transcribiremos una serie de observaciones y definiciones que Handler realiza sobre su estilo de hacer cine.

El 24 de enero de 2010 Handler envía una carta a la Agencia Nacional de Investigadores, A.N.I.I. En ese texto, Handler define su posición como documentalista y entendemos que este es un elemento sustancial para entender parte de su obra «Me defino como *Documentarista Humano*, cercano a la Etnografía o a la Antropología Visual, no propiamente científico, pero observador con intentos de objetividad. Mis trabajos investigan directamente el presente, visualmente y narrativamente, con método singular riguroso donde cada encuadre trata de entender una situación, donde la cámara en la mano se hace sensible a esa situación».⁸

«Mi tarea cinematográfica se ha concentrado fundamentalmente en el de cine documental. [...] mi estilo se basa en el registro de la realidad con un fuerte interés por el ser humano, en donde trato de capturar hechos individuales, sociales y políticos. A su vez entiendo al ser humano como múltiple y complejo; desde dicha posición, tal vez filosófica, intento registrar sus dudas y contradicciones; elementos que en mi caso personal se transforman luego en temas a retratar. Mi aporte al documental se basa en una paciente mirada sobre lo humano. Mi labor como *realizador* se inicia con el film

⁸ Carta remitida por Mario HANDLER a la Agencia Nacional de Investigadores, A.N.I.I., el 24 de enero de 2010.

Carlos, cine-retrato de un caminante (1965), y se consolida con *Aparte* (2003). En estos dos filmes sintetizan mi forma de hacer cine. En ambos filmes los individuos son mostrados en la compleja red social en la cual están insertos así como la relación con sus pares». ⁹ «Mi cine –dice Handler– es un cine que apunta a lo local, es decir, mira la ciudad, el barrio, elementos mínimos como forma de ver los problemas generales. Las películas que he realizado pasan a formar parte de la historia del Uruguay reciente; es lógico que así suceda, ya que todo cine que tiene como referente la realidad inevitablemente refleja, parcialmente, la generalidad del problema. Esta apreciación va de la mano con cierta cuota de reflexión que aún contienen los filmes. Entiendo que han perdido cierto estilo subversivo, y la toma de conciencia. Este último punto es clave ya que en aquel momento, cualquier manifestación cultural formaba parte de un discurso, que apuntaba a crear ciertas condiciones intelectuales que se reflejarían más tarde que temprano en el debate social. Hoy este punto no es un elemento clave dentro del cine, tal vez en aquel momento sí, ya que se estaba dentro de un debate mayor a propósito de combatir al imperialismo desde cualquier posición sea política, social o cultural. Entiendo que mi obra no pasará desapercibida ya que he registrado puntos muy sensibles de una sociedad que estaba estancada, con un alto nivel de egoísmo, y de cultura.»(Handler; 2010) ¹⁰

1.8. Capítulos de la investigación

Las etapas de nuestra investigación quedan reflejadas en los ocho capítulos que le dedicamos a la misma. Los capítulos uno y dos desarrollan cuestiones conceptuales y metodológicas; los capítulos tres, cuatro, cinco, seis y siete están dedicados a demostrar, en cada uno de ellos, las hipótesis planteadas, y en el capítulo ocho se desarrollan las conclusiones finales del trabajo. A continuación describimos brevemente el contenido de los capítulos tres, cuatro, cinco, seis y siete que son los que se ocupan decididamente del análisis de la obra.

El capítulo tres está dedicado íntegramente a analizar el Nuevo Cine Latinoamericano y contiene tres puntos de interés. En primer lugar, las condiciones sociales y políticas en las cuales emerge el cine y en particular el N. C. L. Luego, se

⁹ Nota enviada a la C.S.I.C. como parte del proyecto de investigación sobre cine. abril de 2010.

¹⁰ Entrevista realizada por el autor a Mario HANDLER el 05/01/2010.

desarrolla un breve análisis de lo que se ha denominado «Nuevo Cine» en Europa, así como una mirada sobre algunos casos particulares que inciden en el desarrollo del cine en América Latina. Y, por último, se observarán los antecedentes e influencias del Nuevo Cine Latinoamericano, sus postulados y tendencias más sobresalientes. Como es dable observar, en la raíz del problema aparece la palabra «nuevo» dominando el cine de los años cincuenta y sesenta. Se habla de «nuevo cine argentino», «cinema novo», «nuevo cine chileno», « nuevo cine boliviano», en sintonía con la «*Nouvelle vague*», el «nuevo cine americano», el «neorrealismo italiano», y el «documentalismo británico», configurando lo que se ha denominado como una nueva forma de registrar la realidad. Este análisis nos permite trazar un panorama más amplio con la finalidad de observar al NCL en su verdadera magnitud.

El capítulo cuatro se encuentra destinado a inscribir la obra de Mario Handler dentro del Nuevo Cine Latinoamericano. Como ya hemos dejado asentado previamente, creemos que dicha perspectiva no ha sido lo suficientemente estudiada. Por lo tanto, se hace necesario enmarcarla dentro de un contexto más amplio, el latinoamericano, como forma de otorgarle un lugar dentro del Nuevo Cine latinoamericano. Si bien la obra de Handler ha sido analizada en múltiples oportunidades, entendemos que su estilo particular lo aproxima al Nuevo Cine Latinoamericano. Por ello se hace necesario preguntarnos qué elementos cinematográficos contiene la obra en cuestión para que sea inscripta dentro del Nuevo Cine Latinoamericano.

El capítulo cinco será consagrado al análisis de la obra de Mario Handler. Como no se ha desarrollado un análisis pormenorizado de la misma, en esta sección abordaremos sus documentales, sus notas periodísticas en el semanario «Marcha», en la revista «Cinematoteca del Tercer Mundo» (C3M) y algunos reportajes, elementos que nos permitirán acercarnos a las posiciones cinematográficas, políticas e ideológicas del autor. A su vez, examinaremos sus documentales desde una perspectiva fenomenológica, vinculándolos con una mirada existencialista sobre la realidad, situación que nos permitirá observar si la obra de Handler es portadora de ciertas particularidades que puedan ser tipificadas como «cine de autor». Este análisis, a su vez, delimitará el campo cinematográfico de Handler, y permitirá observar también si existe cierto aire de familia respecto a otros documentalistas uruguayos.

El capítulo seis estará dedicado a la consolidación de la obra de Handler dentro del territorio teórico–reflexivo. Este capítulo intentará ubicar a Handler dentro del

territorio de la reflexión teórica. Para ello desarrollaremos un análisis comparativo entre algunos teóricos sociales locales y la obra del mencionado autor. Este capítulo pretende situar la obra de Handler dentro de una perspectiva no vista hasta este momento. La crítica cinematográfica uruguaya ubicó a la obra en cuestión dentro del cine documental, lo cual, consideramos es correcto. Pero, como ya señaláramos, entendemos que la obra contiene un espesor mayor al analizado hasta el momento. Vemos que en muchos de sus pasajes reflexiona a propósito de la realidad social. A partir de un plano o de una secuencia intenta desarrollar cierta disquisición que ataca, confronta y desnuda la arquitectura de las estructuras sociales. De allí que los documentales realizados por Handler fueran motivo de preocupación para las autoridades del Estado uruguayo, tanto en democracia como en el gobierno de facto. Este corte analítico nos parece que configura una nueva mirada sobre nuestro objeto de estudio, habida cuenta que las imágenes constituyen una poética de la crisis que muestra y demuestra la profundidad del conflicto social por el que el país atravesaba en la década del sesenta. Al final de este capítulo se ensayará una explicación sobre el procedimiento teórico mediante el cual Handler registra la realidad.

El capítulo siete se ocupará de la búsqueda de elementos comunes que recorren la obra de Handler. Esta sección nos permitirá analizar y ordenar la obra a través de cuatro perspectivas:

- Estrategia simbólica que desarrolla el autor. ¿Cuáles son los símbolos que Handler afecta para la conformación del mundo representacional? ¿A qué tipo de estrategias cinematográficas apela? Entendemos que existen una serie indicios que nos permiten desarrollar estas preguntas. Alteración del orden simbólico, desterritorialización del mismo, son algunos de los factores que nos llevan a la consideración de tal estrategia.
- Ruptura de ciertas mitologías sociales. Handler propone, a través de su obra, el rompimiento de las mitologías del Uruguay moderno a través de una clara confrontación desde las imágenes. En este caso, se apunta a observar la relación imagen/relato tradicional y cómo la imagen descentra al relato mitológico convirtiéndolo en una aporía.
- Mirada hacia los márgenes de la sociedad. Handler descubre que en el borde del entramado social hay vida; no como la ordenada por las instituciones sociales sino de otro tipo, una con ciertos matices de romanticismo, que sufre las arbitrariedades de un sistema político en crisis.

- Análisis de los aspectos que vinculan los filmes de Handler con la ideología y, por consiguiente, con la propaganda. Este punto ha sido observado por diversos críticos de cine quienes han catalogado a la obra de Handler como un «cine político». Si bien entendemos que en los filmes de Handler no hay una propaganda explícita sobre movimientos o grupos políticos, entendemos que la obra es recorrida por una propaganda implícita que transmite una posición ideológica sobre los temas sociales.

Finalmente, en el capítulo ocho nos abocaremos al desarrollo de las conclusiones sobre lo investigado en secciones precedentes. Está articulado en diversos puntos que pretenden a sistematizar las conclusiones a las que hemos arribado a lo largo de nuestra investigación.

Capítulo 2

Marco teórico y categorías de interés

2.1. Introducción

Este capítulo tiene por objeto exponer cuáles son las tradiciones teóricas que aportarán los conceptos y categorías para el análisis del corpus a este trabajo. Si bien las obras que analizamos son documentales, nos interesa abordar el tema desde diversas perspectivas: cinematográficas, literarias, sociológicas, antropológicas, políticas; así como definir categorías de análisis, autores y bibliografía que nos permita desarrollar en forma eficiente nuestro objeto de estudio.

El fin que tiene todo marco teórico es el de situar al problema dentro de un conjunto de conocimientos que nos permita ordenar nuestro análisis y, a su vez, nos ofrezca una conceptualización adecuada de los términos que utilizaremos a lo largo de nuestra investigación. Por lo tanto, lo entendemos como un elemento contextual a la investigación, ya que el mismo debe enunciar determinado paradigma que le permita aportar «al investigador referencias teóricas y metodológicas que se asumen para procesar las investigaciones» (Campagna, 2004: 28). En el capítulo anterior desarrollamos las opciones metodológicas que rigen este trabajo así como una justificación del mismo. Dichas opciones metodológicas están comprendidas dentro de la metodología cualitativa; por ello y en consecuencia, decimos que el modelo al cual se ajusta esta investigación es el interpretativo.

Dicho paradigma parte de la focalización y atención en el tratamiento del tema desde lo individual y lo distintivo; plantea la existencia de realidades múltiples, de lo particular del hecho, sin la pretensión de establecer regularidades ni leyes que lo sistematicen. Se centra en el estudio de los significados de las acciones humanas y de la vida social, bajo las nociones de comprensión, significado y acción, así como la reivindicación de lo subjetivo, intersubjetivo, significativo y particular (Berger y Luckman, 1987; Rosaldo, 1991; Shütz, 1993; Geertz, 1989: 43–59; Ursua 1993: 161–228). Los rasgos que presenta dicho paradigma son de naturaleza inductiva, holística,

interactiva y reflexiva; y estas características serán las que afecten nuestro modelo de investigación.

También optamos por el paradigma antes mencionado en el entendido que nuestro análisis, de corte cualitativo, se nutre de conceptos que provienen de la historia, antropología, sociología, análisis del filme, análisis del discurso, áreas de estudios que tienen afinidad con el paradigma elegido. Debemos decir también que las teorías del cine y en especial las teorías que se han agrupado alrededor del NCL están configuradas y orientadas hacia la interpretación del mundo local, intentando describir y comprender lo que es único, particular y genuino de la sociedad latinoamericana (Stam, 2001: 117; Solanas, Getino, 1973: 18; Ledo, 2004: 120). Es en tal sentido que el modelo seleccionado configura nuestra metodología y análisis, en particular la obra de Handler, ya que la misma es portadora de lineamientos filosóficos, cinematográficos y políticos (Schumann, 1987: 189) que adquieren real interés desde el momento en que son analizados bajo la metodología escogida.

2.2. Observaciones a propósito del realismo cinematográfico

André Bazin, en su libro *¿Qué es el cine?*, desarrolla ciertas observaciones sobre el acontecimiento cinematográfico y, en particular, sobre la cinematografía realista. Este autor parte del realismo ontológico, y sostiene que «la imagen puede [...] no tener valor documental; sin embargo procede siempre por su génesis de la ontología del modelo» (Bazin, 1990: 28). Para Bazin, el cine es un medio en el que la realidad deja su huella y en donde la imagen es portadora de una inmortalidad, en definitiva, la momificación del tiempo.

Basándonos en estos dos conceptos, establecemos una línea cinematográfica que se ha extendido a lo largo del tiempo y se la ha denominado «realista». Vertov «entiende que la verdad y objetividad, han de buscarse en el montaje, en cuanto organización del material cargado de sentido vivido» (Romaguera, Thevenet, 1989: 34); Flaherty, en cambio, lleva a cabo una representación escénica pactada con los personajes que filma. Lo que consigue es una «reconstrucción de la realidad» (Weinrichter, 2005: 28) en el intento por observar algunos vínculos entre el hombre y la naturaleza, mientras que Grierson basaba su respeto a la realidad y en fotografiar «la escena viva y el relato vivo» (Romaguera, Thevenet, 1989: 141) en un previo y

minucioso trabajo «de observar y seleccionar la vida misma» (Romaguera, Thevenet, 1989: 141), tratando de organizar, posteriormente, el material recogido.

Pero las preocupaciones por un cine realista datan de los inicios del cine y en particular se remontan a los escritos de Vertov en el «Cine-ojo», diversos artículos de Grierson y la exposición de Vigo en el film *A propos de Nice* (1929). Estas observaciones sobre el cine realista se manifiestan en el texto de Andrew Dudley *Las principales teorías cinematográficas*. En el prefacio de la obra distingue una tradición «formalista» y una «realista», (1993: 23–26), dicotomía que encierra dos tendencias que recorrerán la historia del cine.

En la teoría cinematográfica ocurre que la primera gran época de ideas era casi homogéneamente formativa hasta 1935. Pasada la segunda guerra mundial, y producto de una humanidad desencantada ante un mundo destruido, los realizadores incluyen a la realidad en sus filmes, como forma de inmortalizar la tragedia humana.

Si bien a principio del siglo XX Flaherty, Vigo, Cooper, Schoesdak, expusieron una preocupación por captar la realidad, no será hasta la década del treinta que esta tendencia, por mostrar al hombre en su entorno natural se consolide desde la escuela británica del cine documental y los trabajos del cine ruso que tienen como escenario los sucesos de la revolución rusa. En tal sentido, el conjunto de filmes da lugar a una crítica que tiene como eje al cine realista. Pero es en André Bazin, los críticos de «*Cahiers du Cinéma*», Siegfried Kracauer, el *Cinéma vérité*, y el nuevo cine norteamericano en donde crece una «fuerte tradición cinematográfica realista» (Dudley, 1993: 23 a 25), que nutre de elementos conceptuales en la segunda mitad del siglo XX al Nuevo Cine Latinoamericano. Esta tendencia realista tendrá en el neorrealismo italiano un lugar privilegiado en la construcción de filmes que tienen como telón de fondo la realidad.

No podemos hablar de una teoría realista homogénea, pero sí de diversas tendencias que coinciden en postular la estética realista como la más consecuente con las propiedades de la cámara cinematográfica o las cualidades específicas del medio. Desde esta observación se desprende que la cámara fotográfica primero y la cinematográfica después, son dispositivos que configuran un «sistema realista». Bazin llama sistema realista «a toda función de expresión a todo procedimiento de relato que tiende a ser aparecer un mayor grado de realidad sobre la pantalla» (1990: 299).

Es en esta aproximación al cine realista no podemos dejar de mencionar al guionista y director cinematográfico Cesare Zavattini, de quien podríamos decir que es uno de los fundadores del neorrealismo italiano. Zavattini sostiene que «el neorrealismo

es el acercamiento del cine a la vida, anulando las barreras entre ambos fenómenos» (C.E.D.A.L., 1971: 2). Es desde esta posición que emplea el concepto de «tratamiento verista y documental» (C.E.D.A.L., 1971: 2) para designar a un estilo cinematográfico que se constituye en el contacto con la realidad.

Pero es Guido Aristarco, quien observa «que dicho estilo de cine, tiene la capacidad de registrar lo inmediato, capacidad que lo sitúa en un plano de ejemplaridad y generalidad» (1968: 24) como la literatura realista (Balzac, Stendhal, Flaubert) y otorga a sus planteamientos la denominación de «realismo crítico» o «gran realismo». Desde este planteamiento, no podemos dejar de mencionar a André Bazin y a Siegfried Kracauer.

André Bazin sostiene que «no hay imagen cargada de sentido, que no hunda en el espíritu la aguda punta de una verdad moral inolvidable. Pero ninguna tampoco que traicione por ello la ambigüedad ontológica de la realidad» (1990: 351), definición que le permite articular «las dos tesis complementarias» sobre la cuales –según Aumont– Bazin funda el cine de la transparencia: «en la realidad ningún acontecimiento está dotado de sentido determinado a priori “ambigüedad inmanente” y el cine tiene una vocación “ontológica” de reproducir lo real representando al máximo esa característica de lo real...» (Aumont, Bergala, Marie, Vernet, 1993: 72). Desde esta perspectiva realista, el cine documental ha mantenido cierta similitud con la fotografía, que registra y revela «la realidad física, [...] a esta realidad física la denominaremos también “realidad material”, “existencia física”, “realidad efectiva” o, simplemente, “naturaleza”» (Kracauer, 1996: 51).

En este caso, la cámara debe funcionar como un cirujano, diseccionando la realidad y presentándola en la pantalla tal cual es. Pero Bazin toma cierta distancia de Kracauer. Mientras que para Kracauer la realidad está en el centro del «espectáculo cinematográfico, ya que el cine hace visible aquello que no pudimos ver [...] nos ayuda de manera efectiva a descubrir el mundo material» (1996: 368), Bazin sostiene que la realidad está en el celuloide, y que en la materia fílmica se encuentran trazas o huellas que operan como un doble de la realidad (1990: 25), y que son comprensibles para el espectador, producto del grado de veracidad que se extrae de las imágenes.

A dicho grado de veracidad o realismo Bazin lo denomina «realismo existencial» o «realismo ontológico», señalando que existe un vínculo íntimo entre lo representado en la pantalla con la realidad, en lugar de observar una simple cuestión de parecido con lo exterior.

En suma, de las cuatro perspectivas descritas es la de Bazin la que brinda una teoría cinematográfica que nos acerca a la naturaleza de las imágenes filmicas, a cierta carga existencial y a una dosis de credibilidad; elementos que serán claves en nuestro posterior análisis sobre la obra de Handler. Pero Bazin va más allá y apela a la realidad ontológica, para observar que las propiedades del objeto externo se transfieren, existiendo un vínculo de apariencias entre un «realismo verdadero» o un «supuesto realismo», dicotomía que pone en riesgo la realidad de lo mostrado, ingresando en un territorio que es habitado por la dicotomía documental–ficción, ficción–documental, pares que se necesitan y que muchas veces se repelen, aunque por su naturaleza un filme será portador de atributos documentales y ficcionales, como veremos en las líneas que siguen.

Por lo tanto, todo filme es un territorio híbrido, de difícil limitación. En tal sentido, será la cámara la que ejerza el papel de documentador, transformándose en testigo de la naturaleza, apelando así a la cualidad ontológica de la que habla Bazin. El mencionado autor sostiene que el cine se acerca a lo real «ya que no puede alcanzar la realidad toda entera, siempre se le escapa por algún lado» (Bazin; 1990: 302); por lo tanto, es una mediación, una representación, en definitiva, un signo que configura una representación del mundo. Así, entre un filme documental y uno ficcional no habría diferencias salvo aquellas que provienen de los elementos «afilmicos o realidad seleccionada» (Souriau)¹¹, y que luego pasan a ser parte de un material filmico, y a esto último se lo denomina «documental». Entendemos que la definición proporcionada por Souriau es sustancial cuando, en capítulos posteriores, nos ocupemos de la obra de Handler e incorporemos la realidad seleccionada por la cámara como parte de una dimensión histórica que arroje luz sobre la crítica situación del Uruguay de mitad del siglo XX.

2.2.1. La representación de la realidad

De lo anterior se desprende que la dicotomía entre ficción y documental parece quedar de lado debido a cierto grado de dificultad que no se alcanza a distinguir. En tal sentido, Santos Zunzunegui expone la situación al afirmar que «... todo filme de ficción documenta su propio relato [...], y todo filme documental ficcionaliza una realidad

¹¹ Michael CHANAN cita a Étienne SOURIAU en: *El coeficiente Zapruder*
<http://www.cubacine.cu/revistacinecubano/centrocap013.htm> Sitio visitado 12/12/2009.

preexistente» (1989: 150); «como decía Jean–Luc Godard, todo filme de ficción tiende al documental y todo los grandes documentales tienen al cine de ficción [...]. Y quien opta por uno de los caminos acaba encontrándose al final con el otro» (Benet; 2004: 148).

Ambas citas, insinúan una continuidad entre lo documental y lo ficcional, una contaminación mutua. Esta dificultad también fue observada por Schaeffer (1987) y Carmona (1993), entre otros. Dejando en claro dicha situación, decimos que el documental es una *representación* de la realidad, sentido que adoptaremos en el desarrollo de nuestro trabajo.

La representación de la realidad (1997) es el nombre de un texto en el que Nichols aborda ampliamente la problemática del cine documental. Para Nichols hay una difusa frontera que parte del tratamiento del realismo, sosteniendo que «en la ficción, el realismo hace que un mundo verosímil parezca real; y en el documental, el realismo hace que una argumentación acerca del mundo histórico resulte persuasiva» (Nichols, 1997: 217); por lo tanto, la discusión no se plantea entre ficción y documental sino en el territorio de la representación del mundo.

Ante esta dicotomía –relevante, por cierto—se nos presenta otra no menos importante, que forma parte de la matriz del documental: el concepto de mundo histórico. Esta noción es relevante a nuestros intereses ya que define el ámbito en donde el documentalista habita con la finalidad de registrar sus historias. Mientras que para Nichols «el documental responde cuestiones sociales de las que estamos enterados de un modo consciente» (1997: 32), Rabiger lo concibe como «un escrutinio de la organización de la vida humana» (1987: 4 y 5), «que esté ligado con la vida real» (Ivens, 1974: 5), debiendo «testimoniar cómo está la realidad» (Birri, 1974: 8). Desde esta perspectiva, se hace necesario presentar diversos modos de ordenar o representar la realidad de acuerdo a los intereses de quien la trata de representar. Nichols realiza una clasificación de los modos de representación de la realidad agrupándolos en seis categorías: poético, expositivo, observacional, reflexivo, expositivo y participativo, categorías que se basan en la combinación de variables de estilos de filmación y prácticas materiales. Estas formas de categorizar la representación de la realidad se contraponen a los planteamientos de Michael Renov (1993), Erik Barnouw (1996), Peter Crawford (1992) y Elisenda Ardèvol (1994).

Michael Renov en *Theorizing Documnetary* propone una concepción del documental que apunta hacia lo estético y ético; así desarrolla cuatro categorías: «1)

grabar–revelar–preservar, 2) persuadir, 3) analizar, y, 4) expresar. Las mismas tienden a observar el documental por su condición retórica, mimética o poética» (1993: 21). Las diferentes categorías apuntan al proceso de composición, función y efecto del documental.

Erik Barnouw en su libro *El documental* (1996), clasifica los documentales a partir de una síntesis histórica que incluye una marcada tendencia por ordenarlos de acuerdo a las funciones que han cumplido en el transcurso del tiempo. Así, existen documentales de corte explorador, reportero, pintor, abogado, toque de clarín, fiscal acusador, poeta, cronista, promotor, observador, catalizador, guerrillero y contemporáneo.

Todas estas categorías cumplen un papel clasificador de los documentales bajo cierto estilo o tendencia vinculados con lo social y desde una perspectiva estructural. En tal sentido, las ciencias en general y las sociales en particular han usado al cine documental en múltiples ocasiones intentando observar el sentido del mundo. «Muchas veces, el material cinematográfico es considerado como instrumento epistemológico y/o divulgativo al servicio de teorías relativas a la cultura, que le sirve al investigador para confirmar hipótesis, y luego como forma para comunicar los resultados de su trabajo.» (Delgado Ruiz, 1999: 60).

Peter Crawford presenta tres modos de representación de la realidad; ellos son: «perspicuo, experiencial y evocativo» (1992: 81). Estas maneras son portadoras de algunas particularidades que pasaremos a detallar:

- El modo perspicuo: en este caso, el documentalista trata de pasar desapercibido. Presenta cierta correspondencia con el estilo observacional planteado por Nichols, en donde el cineasta mantiene una distancia sobre los acontecimientos que registra,
- El modo experiencial: en este caso, el documentalista trata de vivir los hechos, asentando muchas veces la peripecia que lleva adelante mientras trata de registrar el tema. Nichols lo define como «documental participativo»; y; por último,
- El modo evocativo: es en donde el documentalista intenta discurrir sobre los hechos, en este caso, el documental es de corte reflexivo y muchas veces la reflexión es un juego que incluye varios aspectos: la posición de la cámara, los protagonistas y el medio cinematográfico.

Mientras tanto, Elisenda Ardèvol postula a los documentales desde una visión deconstruccionista afincada en el pensamiento derridiano. Entendemos que no es una clasificación novedosa en sus aspectos generales ya que adopta algunos conceptos elaborados por Nichols: cine observacional, cine reflexivo y cine participativo, postula dos estilos cinematográficos como clases: *Cinema vérité* y *Direct-cinema*, para luego desarrollar dos categorías personales: cine explicativo y cine evocativo–deconstruccionista (1994). Estas dos últimas categorías se configuran a partir de la ruptura de los relatos tradicionales, derivados de los personajes o del desarrollo de acciones múltiples. Un caso paradigmático dentro de este corpus de clasificaciones son las desarrolladas por Carl Plantinga. Dicho teórico toma distancia de las observaciones anteriores y define al documental como «un discurso interrumpido de forma narrativa, categórica, y retórica» (Plantinga 1997: 117). Para él, el documental no es ni la representación del mundo (Nichols), ni la postura del documentalista (Renov) las que puedan clasificar al documental, sino los recursos textuales que portan las imágenes, y «que muchas veces se transforman en virtudes poéticas, es decir en voces» (Plantinga, 1997: 106). Esta apreciación resulta una variante sustancial con respecto a las clasificaciones anteriores ya que la voz de la que nos habla Plantinga es presentada desde una relación tricotómica entre espectador, mundo y objeto, configurando a su vez «tres categorías o voces: formal, abierta y poética» (Plantinga, 1997: 106), una clasificación que permite incluir todo tipo de documentales. Dichas voces comparten aspectos discursivos que permiten incluir diversos estilos de cine documental, sobre todo la voz poética que por su amplitud incorpora estilos cinematográficos de difícil clasificación: documentales poéticos, cine de vanguardia, falsos documentales.

2.2.2. Realismo fenomenológico

Ante los diversos modos de representar la realidad, el cine documental tiene como objetivo representarla desde diversas perspectivas. Estas clasificaciones operan ante lo diverso, en el entendido que la realidad es compleja y múltiple a la vez. Si como sostiene Nichols «el documental responde a cuestiones sociales de las que estamos enterados de un modo consciente» (1997: 32), es dicha virtud la que configura cierto espíritu realista sobre lo mostrado, reclamando para sí el modo de representación.

Un modo es una forma, es un estilo particular de mostrar algo sin destruir su esencia. Por lo tanto, el modo de representación de la realidad es una visión parcial de

lo representado por alguien que se aleja del espíritu moderno de representación única, y que alentado por el conocimiento (y la razón) se aproxima al hecho tratando de explicarlo lo mejor posible.

Pero ese sujeto ve solo una parte de la cosa; «no es una apariencia pero tampoco la auténtica realidad» (Husserl, 1982). Por lo tanto, el fenómeno adquiere un alcance ontológico en la medida en que el sujeto observa alguna de las propiedades trascendentales del hecho. Es precisamente esta visión ontológica la que se nos presenta en la observación y configuración de las diversas clasificaciones del cine documental y que a su vez asume el rol de mostrar la realidad.

La estética fenomenológica se despreocupa de la creación artística y de la experiencia del receptor; su atención se dirige exclusivamente hacia el objeto estético como hecho que posee su propia estructura y sus propias leyes. En este sentido, algunas tendencias del cine contemporáneo y en especial el neorrealismo italiano tal vez hayan sido las que, tratando de registrar un mundo de dolor y miseria, hayan adoptado filosóficamente la postura fenomenológica. Y es que dicho estilo cinematográfico opta por dar sentido a la realidad sometiendo al espectador a una experiencia reflexiva sobre lo mostrado.

Bazin construye su teoría cinematográfica realista sobre una postura que denomina *ontológica*. Dirá que el realizador al seleccionar la realidad la transforma, «sin embargo, procede siempre por su génesis de la ontología del modelo» (Bazin; 1990: 28), observación que entendemos necesaria ya que va de la mano con los planteamientos fenomenológicos, en este caso, el de seccionar la realidad y tratar de representarla.

Los distintos estilos cinematográficos de la década del sesenta, especialmente aquellos que mantienen vínculos con el cine documental, *Cinema vérité*, *Direct-cinema*, *New American Cinema*, y todas las variantes del Nuevo Cine que recorren el mundo están vinculados cinematográficamente a ciertos postulados fenomenológicos mediante los cuales intentan representar el mundo histórico. En este sentido, los estudios (Nuevo Cine Latinoamericano, cine árabe, cine palestino, cine vietnamita, cine egipcio, cine checo, cine alemán, cine suizo, cine canadiense), están unidos por la anteriormente señalada postura filosófica. Entendemos que no es por una mera casualidad sino porque «su estilo descentra cierta visión unidimensional del cine hollywoodense, desarrollando una tarea de reflexión no solo sobre la realidad social sino sobre el cine, como espacio reflexivo y como un producto masivo» (Hennebelle, 1977: 10–15).

2.3. Abordaje histórico del Nuevo Cine Latinoamericano

Las observaciones sobre los modos de representar la realidad y la postura filosófica ante esta cuestión nos colocan en inmejorables condiciones para rastrear históricamente el nacimiento del Nuevo Cine Latinoamericano (NCL). Un primer paso que debemos dar para delimitar esta corriente cinematográfica es analizar su denominación. «Nuevo Cine Latinoamericano» implica ampliar el horizonte cinematográfico por toda América Latina. El término *Latinoamericano* apunta a evitar el término *hispanoamericano* en un intento por eludir a la «madre patria», España, anclando su raíz en la tradición románica. «El nombre de América Latina surge a mediados del siglo XIX fruto de una conciencia romántica, pero por sobre todo, en su seno de las mas circunscripta, a la vez recóndita conciencia romántica.» (Ardao, 1991: 138) La denominación *Latinoamérica* aproxima, une a los pueblos del continente, vinculando un pasado románico común y el origen latino de las lenguas que hablan. Este cambio en la denominación, pasar de *Hispanoamérica* a *Latinoamérica*, permite incluir países de habla neolatinas como son la Guyana Francesa, el Canadá francófono y Haití. Dentro de este amplio panorama cinematográfico, en el NCL se destacan diversas corrientes cinematográficas como el Cinema Novo brasilero, el Tercer Cine argentino, el cine de la revolución cubana, el cine boliviano, el nuevo cine chileno, el cine canadiense de Quebec y el cine mejicano. Definido así su vínculo latino, estamos en condiciones de pasar a los aspectos más profundos que nos permitan aproximarnos a este nuevo tipo de cine.

¿Cómo definir al NCL? Algunos realizadores desarrollan sus propias definiciones con la finalidad de otorgarle cierto marco de acción y desarrollo a esta nueva forma de hacer cine. Cuando decimos «NCL nos referimos al cine que sustituye los valores expresivos por valores ideológicos de comunicación y participación; es el nacimiento de las cinematografías nacionales y populares» (Birri, 1967: 27), «que se dedica a crear conciencia nacional» (Sanjinés, 1971: 1), y que intenta generar reflexión que tiende al cine ensayo (Solanas, Getino, 1973: 3). Estas categorías se presentan en algunos filmes paradigmáticos; al respecto: *Río, 40 graus* (1955) de Nelson Pereira dos Santos, *L.B.J.* (1968) de Santiago Álvarez, *Tire dié* (1956) de Fernando Birri y *La hora de los hornos* (1966-1967) de Fernando Solanas y Octavio Getino. Todos ellos son

filmes que reflejan el espíritu de dicha corriente cinematográfica. Pero también podemos observar que la denominación NCL implica algo más que el firme propósito de hacer un cine reflexivo, combativo, revolucionario, político o experimental.

Si se analiza con atención la historia del séptimo arte en Latinoamérica notaremos que entre los años 1955 a 1958 se produce una ruptura en el estilo de hacer cine. Tanto Peter Schumann en la *Historia del cine latinoamericano*, (1987), John King en *El carrete mágico* (1990), Carlos Paragua en *Cine documental en Latinoamérica* (2003), así como la introducción del texto de Julianne Burton, *Cinema and Social Change in Latin America* (1986); admiten que a partir de 1950, producto de ciertas condiciones políticas, el sentido del cine cambia y se pasa de un cine industrial (que se parece mucho al realizado en Hollywood) a «un cine crítico que mira la realidad social, donde el significado puede encontrarse en la realidad que lo circunda» (Paragua, 1996: 303).

La fecha no es casual: hacia 1955, América Latina se encuentra con severos problemas sociales, económicos y políticos producto de múltiples causas.

El primer factor de crisis es de orden económico: es el fin de la guerra en Corea, que trae aparejado una baja en las exportaciones; «las materias primas ya no tienen el mismo valor que antaño y ello repercute en la pérdida del poder adquisitivo de los trabajadores quienes integraban amplios sectores de una incipiente clase obrera» (Ruiz, 2004: 146).

Un segundo factor es de sesgo político: muchos países son gobernados por grupos o partidos políticos de corte nacionalista revolucionario que tienen como objeto el desarrollo de la unidad latinoamericana. La emergencia de dicho espíritu nacionalista y revolucionario no es casual, sino que es parte del clima político y social que se vive en el continente en la medida que a partir de la década del cincuenta. Esta situación determina cambios fundamentales en el continente, en lo político pero fundamentalmente en lo económico. Es así que se pone en práctica una serie de transformaciones: principio de unidad latinoamericana (creación de la A.L.A.L.C.¹²), nacionalización de los recursos fundamentales (minería, sistema bancario, servicios públicos), y, principalmente, establecimiento y consolidación de las relaciones políticas y comerciales con los países socialistas y del Tercer Mundo (Payró, Suárez, 1972: 227).

¹² A.L.A.L.C.: Asociación Latinoamericana de Libre Comercio.

Un tercer factor es la liberación de algunos países que eran colonias de Inglaterra, Francia y Holanda. Si bien la población de estos estados no representa un alto porcentaje de la total del conglomerado latinoamericano, dichos países son decisivos a la hora de consolidar la pretendida unidad de América Latina (Payró, Suárez; 1972: 228).

Estos tres factores son los que generan una fuerte conciencia nacionalista en la sociedad, lo que determina la presencia de realizadores que entienden al cine como un medio de expresión para reflexionar acerca del estado de situación de cada país. Es el momento en que nace el NCL. Paulo Antonio Paranaguá, en su libro *Cine documental en América Latina* (2003), nos introduce en la historia del cine documental latinoamericano.

En el texto mencionado, el autor analiza los inicios del cine y en particular del cine documental, trazando diversas etapas históricas, así como una pormenorizada identificación de los realizadores más relevantes. Paranaguá divide la historia del cine documental latinoamericano en cuatro períodos, marcados por las revoluciones sociales: la revolución mexicana de 1906, la revolución boliviana de 1952, la revolución cubana de 1959, la revolución nicaragüense de 1978, hitos históricos sin los cuales no se puede entender al NCL.

«El NCL es la coagulación de un tiempo histórico, que se presenta en diversos realizadores latinoamericanos, donde política y cultura, arte y vida, ética y estética pasan a ser las dimensiones de lo social que procura convertir en fragua y fermento de la historia.» (Getino, Velleggia, 2002: 17) Desde esta perspectiva, el NCL disecciona la realidad, la critica, la cuestiona y desarrolla un estilo en donde demuestra que es posible escapar del cine industrial, de la gran industria (Pereira dos Santos, 1979: 148). Es un cine que predica dos fundamentos: *a)* que la fuerza del cine está en la imagen, no en la técnica, y, *b)* que la realidad es la fuente básica de las imágenes y de su gramática interna (Gil Olivo, 1992: 111–112). Consideramos que este último punto es medular a la hora de intentar entender el estilo de NCL, ya que muchos de sus filmes fueron catalogados por algunos críticos cinematográficos como un cine carente de orden; sin embargo, es la urgencia de las imágenes la que prima por sobre el tratamiento cinematográfico.

2.3.1. Estilos y teorías cinematográficas dentro de NCL

Con el fin de configurar un análisis más preciso del NCL debemos observar algunos estilos y teorías cinematográficas que son la base sobre la cual se sostiene este nuevo cine. Entendemos que el NCL contiene un principio de singularidad: sus realizadores son difíciles de catalogar ya que no existe una unidad cinematográfica aunque sí una misma matriz ideológica. Este tal vez sea el punto central del cual debemos partir para analizar tan compleja cinematografía. A su vez, decimos que lo postulado por el NCL se produce sobre un juego de oposiciones: una primera oposición es ante el cine estadounidense; una segunda oposición es ante el cine europeo; una tercera oposición se funda en la forma de distribución y difusión de este tipo de cine.

Desde los años veinte en América Latina existía una marcada y homogenizada distribución de los filmes extranjeros, pero a partir de los años cincuenta se configura cierto espíritu nacionalista que gravita en algunos realizadores que retornan de Europa, teniendo como eje la idea central de discutir los aspectos de un cine que se presentaba lejano a los intereses locales para realizar un cine comprometido con la sociedad. Ese impulso reflexivo y creativo lleva al surgimiento de los cines clubes, lugares de proyección y reflexión sobre un cine lejano al de Hollywood que cumplirán un rol fundamental en la creación de un espectador crítico, preparado para entender el nuevo cine.

Por otro lado, la singularidad antes mencionada lleva a que cada director tenga sus propios parámetros cinematográficos o, mejor dicho, ensaye una «personal» teoría cinematográfica. Esta(s) teoría(s) desarrollada(s) por estos nóveles realizadores va(n) de la mano con el papel político del realizador, es decir que muchas veces el cine está al servicio de la idea. Desde esta posición –rectora– es que desarrollaremos algunas de las teorías cinematográficas que propician y constituyen el NCL.

El «cinema novo» tal vez sea la primera tendencia cinematográfica que define al cine latinoamericano como una expresión de la «cultura del hambre»(Rocha, 1970: 13), siendo su finalidad que «el espectador reflexione sobre lo que ve» (Sanjinés, 1979: 106), proponiendo una relación espectador–obra (Getino, Velleggia, 2002: 17) que marca de modo decisivo la ebullición político–cultural de los años sesenta en el cine de América Latina (Hennebelle, 1977: 253), premisas que pueden ser tomadas como válidas para el resto del NCL. Estas definiciones («cultura del hambre», «promover la

reflexión en el espectador», «relación espectador–obra» o «ebullición político–cultural») no hacen más que confirmar el compromiso social que asume este nuevo cine. Es desde esta perspectiva que podemos hablar de diversas teorías cinematográficas, que apuntan a la *estética del hambre* (Glauber Rocha, 1971), un *cine imperfecto* (Julio García Espinoza, 1971), *Tercer cine* (Fernando Solanas, 1971), *cine de investigación* (Patricio Guzmán, 2001) y *cine documental político* (Mario Handler, 2010a). No obstante la disparidad de estilos cinematográficos, que parece complejizar la situación, esta nos alienta a la búsqueda de elementos comunes. Glauber Rocha, Nelson Pereira dos Santos, Fernando Solanas, Octavio Getino, Patricio Guzmán, Tomás Gutiérrez Alea, Julio García Espinosa, Fernando Birri, Mario Handler no parecen tener elementos en común desde lo cinematográfico aunque todos en sus filmes despliegan ciertas particularidades cinematográficas que los convierten en un «cine de autor». Categoría no menor, ya que la misma reúne estilos personales, modos de representar la realidad, así como diversas formas de producción y distribución del cine que estos realizadores desarrollan. Pero a su vez, es cine que reclama para sí su papel articulador de los cambios políticos y sociales de la década del sesenta, el mismo se consolidará como parte de una expresión artística que se convierte en un acto político (Solanas, Getino; 1973) a la hora de reflexionar acerca de los problemas sociales en los que está sumergida la sociedad latinoamericana.

2.4. Posiciones filosóficas y planteamiento cinematográfico de Mario Handler

2.4.1. La posición filosófica del realizador

«La condición crítica del cine latinoamericano forma parte de una mirada social que desarrolla una severa crítica a gobiernos que han representado intereses alejados del pueblo.» (León Frías, 1979: 20) Hacia 1960, y producto de la victoria de la revolución cubana, se despliega en América Latina un movimiento cinematográfico signado por la nota del cambio, la confrontación y la crítica, lo que Paranaguá denomina «el período de la revolución cubana» (2003). Dicha revolución impregna las luchas sociales y el panorama cultural del continente, de manera tal que la nueva generación de realizadores, que provienen de la clase pequeño burguesa, son quienes protagonizan un cambio estético y ético de un cine que tenía la hegemonía de Argentina y Méjico en la

producción y distribución de contenidos cinematográficos, y narrativamente mantenía cierta similitud con el realizado en Hollywood.

Esta nueva generación se planta delante del aparato de producción cinematográfico, intentando dar una batalla desde el cine documental, experimental y alternativo. Santiago Álvarez sostiene que «el cine que realiza no está interesado en que lo vea la burguesía, sino solo públicos a los cuales tiene que decir algo y que, por supuesto, contribuya a los procesos de cambio, y de liberación del continente latinoamericano» (1979: 207); participa, a su vez, «de las características generales de esa sociedad y la expresa con todas sus deformaciones» (Birri, 1974: 7), en un cine que «demanda una responsabilidad por parte del cineasta» (Álvarez S., 1974: 11), con la finalidad de «desarrollar un cine revolucionario, un cine moderno, que esté impregnado de impaciencia revolucionaria y libere fundamentalmente al realizador de cierto anacronismo artístico» (García Espinosa, 1974: 12). Por lo tanto, más allá de cualquier condición política, el NCL propone una nueva forma de abordar el cine intentado confeccionar un estilo que sea reflexivo, pero que se consolide en la realidad social.

Los problemas que plantean los realizadores latinoamericanos y en particular los documentalistas tienen como objetivo mostrar temas políticos, como en *¿Qué es la democracia?* (1971), o en *Los hijos del subdesarrollo* (1975), de Carlos Álvarez; problemas sociales como en *El chacal de Nahueltoro* (1973), de Miguel Littín; *Memorias del subdesarrollo* (1968), de Tomás Gutiérrez Alea; reflexión política, tal el caso de, *México la revolución congelada* (1970), de Raimundo Gleyzer; o mirar la América profunda, como en *Yawar Mallku* («Sangre de Cóndor», 1969), del grupo Ukumau.

Pero, más allá de la diversidad cinematográfica que se manifiesta en múltiples tendencias, en el NCL hay una visión existencial del realizador que se traduce a modo de paradigma en el siguiente postulado: *estoy obligado a registrar y representar la realidad; las circunstancias así lo determinan*. Esta visión tanto paradigmática como pragmática tiene un sentido existencial en la medida que manifiesta un compromiso ético-político con la realidad. Dicho de otro modo, en el NCL el realizador está mediado por intereses políticos locales que se traducen en un denominador común: *crítica al modelo social y político latinoamericano*. Cabe acotar que a esta crítica se la presenta desde múltiples perspectivas cinematográficas, a saber: *a)* filmes comprometidos con los problemas sociales, *b)* filmes que tienen como interés el registro de la realidad, y, *c)* filmes que muestran la vida de un personaje que vive al margen de

la sociedad; aunque más allá de esta cuestión temática existen otros aspectos que modelan el NCL.

La revolución cubana, la muerte de Ernesto «Che» Guevara en Bolivia, la masacre de Tlatelolco en México, la lucha indigenista en América Latina, los golpes de estado en Argentina y Brasil, son temas que estos nuevos realizadores tomarán en cuenta a la hora de hacer sus filmes. Debemos decir que esta visión crítica de la sociedad no es solo cinematográfica sino que es acompañada por diversas expresiones artísticas. Vemos que en la década del sesenta hay una marcada tendencia a la crítica social: música, literatura, teatro y artes plásticas son un conjunto de elementos que desde la cultura desarrollan una intensa reflexión y manifestación de posiciones políticas sobre la realidad social latinoamericana. Es así que en la música Violeta Parra, Víctor Jara, Alfredo Zitarrosa, Daniel Viglietti y Atahualpa Yupanqui, entre otros, desarrollan un estilo de canción que intenta recuperar y revalorizar la cultura popular y nacional, configurando así un estilo que mezcla lo urbano y lo rural, lo letrado y lo popular, las posibilidades expresivas de la voz y los recursos de la electrónica.

En la literatura sucede igual situación: Manuel Scorza, Julio Ramón Ribeyro, Mario Vargas Llosa, José María Arguedas, Juan Rulfo, Augusto Roa Bastos, Arturo Uslar Pietri, Miguel Otero Silva, Mario Benedetti, Julio Cortázar, Ernesto Cardenal, Jorge Amado, entre otros, configuran una literatura en donde la palabra manifiesta una situación social y una particular visión del mundo frente a la masificación y homogenización iniciada en el siglo anterior. Dicha literatura combina lo fantástico (cuentos, mitos y leyenda locales) con el realismo de las luchas políticas, combinación que produce una literatura que mira el entorno y el pasado, configurando a su vez un lugar narrativo cercano al lector. Esta nueva forma de relatar apunta a lo característico de cada país, de cada lugar, de cada región; es a este peculiar movimiento literario al que se lo denominó el «boom latinoamericano».

En el caso del teatro, la situación es más compleja. En el siglo XX, producto del realismo y las vanguardias europeas, el teatro latinoamericano comenzó a ocuparse de su realidad particular y a buscar sus propias técnicas de expresión. Es así que el advenimiento de las teorías de Bertold Brecht y Edwin Piscator halló un buen campo de cultivo en Latinoamérica para la creación del «teatro político». «La esencia del teatro político radica en la búsqueda de elementos de la política en el teatro y elementos de la teatralidad en la política» (Pellettieri, 1997: 202). Tanto Piscator como Brecht hacen política y utilizan al teatro como un medio para construir la política y divulgarla.

Formulan ciertas aproximaciones respecto a cómo «debería ser» el accionar de la política, a través de sus teorías, desde donde se formula una construcción estética y política al mismo tiempo. Dicho estilo de hacer teatro da como resultado la presencia del «Teatro del Oprimido» desarrollado por Augusto Boal y Enrique Buenaventura. En el caso del «Teatro del Oprimido» se busca conocer la realidad para transformarla, tomando como eje conceptual la *Pedagogía del oprimido* desarrollada por Paulo Freire. «En esta forma de teatro no hay lugar para el espectador pasivo: se rompe la división entre actor–espectador, el espectador pasa a la acción, a la escenificación.» (Boal, 2009)

Ante lo planteado, decimos que el NCL no es un movimiento asilado en el continente sino que es parte de un engranaje mucho más complejo que involucra al arte en general como forma de expresar las miserias de Latinoamérica. Por lo tanto, vemos que el NCL se inscribe en un movimiento cultural y político amplio, que apunta a rescatar y reconocer al otro, al postergado, al olvidado, como parte de la sociedad. Encontramos, así, cierta posición filosófica ajustada a cierta experiencia fenomenológica que tiene como objetivo entender al otro.

Para Sartre «mirar es entrar en la experiencia del otro», estableciendo una relación entre el sujeto que mira y el objeto que es mirado. Dicha relación «encuentra el sentido de su vida en la del otro» (Sartre, 1976: 174) y es desde ese lugar que el NCL se convierte en una fuente de inspiración que observa atentamente al otro que hasta ese momento estaba oculto, producto de una mirada que lo marginaba como sujeto social.

Si bien Handler está cercano al planteamiento sartriano, su impulso cinematográfico se aproxima al camino filosófico presentado por el escritor uruguayo Juan Carlos Onetti (1909–1994) en la novela *El Pozo*.

En *El Pozo*, Onetti plantea cierta posición existencial en la vida de Eladio Linacero. «–Soy un hombre solitario que fuma en un sitio cualquiera de la ciudad– » (1994: 35), dice Linacero, una visión personal casi confesional que nos hace reflexionar sobre la libertad plena del individuo que cree en sus sentidos, que se amolda a las circunstancias y que en esa adaptación se descubre a sí mismo. Dicha posición filosófica también se presenta en el cine documental de Handler, que se traduce en un estilo cinematográfico preocupado por mostrar el mundo histórico desde el margen social, ubicando la cámara en el «entre», un territorio de neto cuño fenoménico que permite registrar el modo de vida. Si bien la visión de Handler se sitúa cercana al planteamiento de Onetti, cinematográficamente descubre personajes, situaciones, acontecimientos que diagraman el Uruguay contemporáneo. Handler descubre, critica y

reflexiona teniendo como sujeto central de su reflexión al Uruguay moderno gobernado por «un gaucho, dos gauchos, treinta y tres gauchos» (Onetti, 1994: 30), y reafirma en cada uno de sus filmes la preocupación constante por el otro que lo presenta desnudo de todo atributo ciudadano.

2.4.2. El mundo histórico como problema a representar

Para los realizadores pertenecientes al NCL, su principal preocupación es la representación de la realidad social, teniendo como objetivo el desarrollo de un espíritu crítico capaz de modificar el pensamiento sobre la realidad reinante en América Latina. Dicho planteamiento hace referencia a un tipo de cine básicamente de registro, que interroga y cuestiona a la realidad para luego representarla a través del cine.

Plantear el problema de la realidad y su vinculación con el cine documental puede ser algo arriesgado en la medida que el concepto «realidad» es muy discutido. Varias son las corrientes filosóficas que abordan el tema, y todas esgrimen razones valederas para su definición.

Hay quienes sostienen que hay una sola realidad; otros, que existen múltiples realidades. A su vez, están quienes sostienen que la realidad es exterior al hombre, y otros mantienen que es un constructo colectivo. Ante un tema tan difícil de abordar y a los efectos de encontrar un marco conceptual que opere como un soporte teórico en el cual fundar nuestro trabajo, optaremos por cambiar el término «realidad» por el de «mundo histórico», ya que dicho concepto implica «un estado de vivencia y de participación en un lugar, en donde hay relatos históricos, operaciones simbólicas y narrativas comunes» (Nichols, 1997). Pero esta descripción del mundo histórico está fundada en los conceptos desarrollados por Wilhelm Dilthey en el texto *El mundo histórico*. En el mencionado texto, el mundo histórico es un lugar conformado por el espíritu humano. Dice Dilthey: «Nosotros, mediante nuestra vida, no introducimos ningún sentido en el mundo. Estamos abiertos a la posibilidad de que el sentido y el significado surjan únicamente en el hombre y en su historia. Pero no en el hombre individual, sino en el hombre histórico. Porque el hombre es un ser histórico...» (Dilthey, 1994: 291). Así, el individuo se encuentra siempre formando parte de una circunstancia; por lo tanto, y tomando en consideración lo expresado por Gadamer en «Verdad y Método», «no es la historia la que nos pertenece, somos nosotros los que le pertenecemos» (2007: 344).

En nuestro caso, el cine documental se nutre o apela a registros que provienen del mundo histórico. «En el documental, la motivación fundamental es el realismo, es el respeto por la realidad, según palabras de André Bazin; pero lo esencial es el argumento que se traza sobre el mundo histórico. En el documental disminuyen las expectativas de rastreo del mundo interior, pero aumentan, por otra parte, las expectativas del espectador de acceder a una exterioridad compartida.» (Mouesca, 2003: 15) Por lo tanto el documental es una mirada personal sobre el mundo histórico, que trata de registrar hechos, personajes y narrativas que están contenidas en la sociedad.

En el caso puntual de la obra de Handler, esta contiene una atenta mirada al mundo histórico, en donde hay un ferviente interés por descubrir personajes ocultos (marginales), instituciones políticas (clubes políticos) o grupos de poder, con la finalidad de mostrarlos en lo cotidianeidad de sus actos. Ante tales circunstancias, tenemos la sospecha de que los documentales son un corpus de reflexiones que si los analizamos más allá de la cuestión filmica, contienen ciertas similitudes con el ensayo literario. Basamos nuestra sospecha en la medida en que los filmes configuran una serie de reflexiones sociales que, como bien señala Real de Azúa, acaparan desde lo «especulativo y expositivo [...], la atención afincada en un objeto» (1964: 16), en este caso la sociedad uruguaya. Es aquí donde tropezamos con el primer obstáculo conceptual: el intento de catalogar a la obra de Handler como ensayo social nos coloca en un lugar inédito, desprovisto de toda conceptualización.

Para Real de Azúa, el ensayo literario es un género ilimitado, definición retórica que, en el caso de este autor, encierra la siguiente pregunta: si es ilimitado, ¿no será al menos un género limitable? (Real de Azúa, 1964). Estas son dudas que debemos tener en cuenta a la hora de definir a Handler como ensayista sobre temas sociales y distanciarlo del ensayista cinematográfico. Weinrichter sostiene que el ensayista cinematográfico «subjektiviza la voz, desarrollando modulaciones» (2005: 85), «se caracteriza precisamente por rebasar la tradición del documental» (2007: 24), y «no obedece a ninguna de las reglas que rigen generalmente al cine como institución: género, duración estándar, imperativo social» (Bergala: 2007: 27).¹³ En este sentido, la obra de Handler no se ajusta al cine-ensayo. Si bien es portadora de una fuerte reflexión social y en ese sentido puede confundirse con el ensayo cinematográfico, sin embargo basta analizarla para que nos encontremos con algunas cuestiones que se ajustan al cine

¹³ BERGALA, Alain; en *¿Qué es un film-essai?*, citado por Antonio WEINRICHTER en *La forma que piensa. Tentativas en torno al cine-ensayo* (2007), Fondo de Publicación del Gobierno de Navarra.

documental: un tema concreto, una línea de acción dramática y la intervención de la cámara en el registro de los hechos. Pero estas puntualizaciones bien pueden ser adoptadas para analizar los filmes bajo la lente del ensayo literario. Si partimos de la definición sobre el ensayo que propone Real de Azúa, la misma parece estar en concordancia con el estilo cinematográfico desplegado por Handler a lo largo de su obra. El ensayo –dice Real de Azúa– otorga «cierta flexibilidad que evita el discurso rígido y que muchas veces hace del texto un pretexto, a su vez es prueba de cierto experimentalismo [...], por lo tanto, hay erudición, postulación, pensamiento, reflexión, demostración y opinión» (1964: 21). Ante lo observado por Real de Azúa, el ensayismo que desarrolla Handler puede ser homologado como un cine social o de reflexión social, ya que sus filmes pueden ser caracterizados como un «cine introspectivo que a través del devenir de personajes o temas» (Martínez Torres, Pérez Estremera; 1976: 204) «se propone mostrar lugares donde se desarrolla la vida» (Linares, 1976: 176), incluyendo expresiones sociales, modo de representar la realidad, ancladas en la observación minuciosa del contexto social. *Carlos cine-retrato...* (1965), *Liber Arce, liberarse* (1969), *Elecciones* (1967), son ejemplos de lo dicho. La consideración de ensayista, que se aproxima más a un territorio habitado por la literatura, sociología, historia y antropología, nos permite ubicar a Handler dentro de un panorama más amplio que la simple categoría de documentalista, ya que sus filmes –hoy– pueden ser considerados como parte de la reflexión social de la sociedad uruguaya de la década del sesenta.

2.4.3. La reflexión teórica dentro del planteamiento cinematográfico

«Decimos que cualquier cine es útil para el análisis de la realidad social [...] la mirada cinematográfica se demuestra como una herramienta importante en el progreso del conocimiento sobre la sociedad y la cultura.» (Buxó, de Miguel, 1999: VIII) Esta cita nos permite ubicar al cine como parte del análisis social. Es por eso que el planteamiento ensayístico de la obra de Handler nos lleva a pensar que la misma podría ocupar un lugar dentro de reflexión social del Uruguay contemporáneo. Uruguay tiene una larga tradición ensayística, que se ha convertido con el paso del tiempo en parte de la reflexión social. La misma se inicia en los albores del estado moderno. Para algunos autores, el tema de la realidad circundante se traduce en un ejercicio intelectual que va configurando la historia de la cultura uruguaya. Bernardo Berro, José Pedro Varela, Francisco Bauzá o Carlos María de Pena son algunos de los intelectuales que están

preocupados por el tema. A principio del siglo XX aparece una serie de obras que tienen como hilo conductor la reflexión social sobre la realidad uruguaya: *La sociedad uruguaya* (1911), de Luis Azarola, *El Uruguay internacional* (1912), de Luis Alberto de Herrera o *Riqueza y pobreza del Uruguay* (1930) de Eduardo Acevedo. Pero es hacia 1930 que la reflexión social sobre el Uruguay alcanza una notoria visibilidad a través de lo que se denomina «la ensayística». El ensayo ocupará parte de la reflexión teórica de Uruguay pero a raíz de una serie de inquietudes por saber cómo son los recursos naturales, el medio físico, su distribución y ritmos, nuestra clases y grupos sociales; se vincula en forma constante con el saber que proviene de la sociología, economía, geografía, antropología, entre otras disciplinas que le dan rigor científico a los diversos trabajos. «Es así que surgen análisis de indudable validez sobre temas sociales y políticos que intentan observar y analizar los procesos de administración gubernativa, las estructuras políticas y las fuerzas partidarias» (Real de Azúa, 1969: 569). En este punto se destacan los nombres de Carlos Quijano, Oscar Bruschera, Aldo Solari, Carlos María Gutiérrez, entre otros. Se configura así una parte de la reflexión social del Uruguay moderno. Los teóricos uruguayos desarrollan una amplia mirada sobre los problemas locales; «sostienen que el Uruguay es un país enfermo», (Quijano, 1968: 18) de un «eterno conservadurismo, con un excesivo peso del ideal de seguridad y espíritu crítico» (Iglesias, 1968: 71), «que intenta conservar el *welfare state*» (Rama, 1965: 62), un estado de bienestar que «concedió en forma masiva seguridad social a jubilados y pensionistas configurando así una pesada carga económica para un país que se había transformado en enteramente exportador y a merced de las fluctuaciones del mercado internacional» (Costa Bonino, 1985: 19). Este conjunto de reflexiones no hace más que certificar el impulso y auge del ensayo como forma de explicar la realidad social. Es precisamente desde esta perspectiva crítica que la que configura la idea de un país en crisis que «lleva al surgimiento de nuevos grupos culturales, especialmente el teatro independiente, cine clubes, una fuerte crítica literaria, [...] y la creación cinematográfica que debe ponerse en contacto con el público, especialmente aquella que no es acomodaticia, ni venal» (Ares Pons, 1968: 52). No es casualidad, entonces, que a mediados de la década del cincuenta irrumpa una generación de realizadores cinematográficos comprometidos con la realidad social. No debemos separar la crítica a la sociedad y la crítica a la cultura, en particular el cine documental, el que jugará un papel crítico en la década del sesenta

2.4.4. Metodología que desarrolla Handler para el abordaje de sus filmes

Los filmes de Handler fueron analizados por críticos y analistas cinematográficos por su condición de cine político; sin embargo, el paso del tiempo ha dotado a sus obras de algo más. Entendemos que es tiempo de analizarlos desde otras perspectivas, sean filmicas, históricas, sociológicas o antropológicas; en este punto merece una especial atención la metodología con que Handler desarrolla sus documentales.

Por ser un género tan complejo, el documental admite diversos procedimientos cinematográficos. Es por ello que varios realizadores sostienen que el documental debe adscribirse a una metodología de trabajo que en algunos casos se aproxima a las que desarrollan las ciencias sociales. Patricio Guzmán sostiene que «un documental se inicia con una investigación previa, recursos narrativos, personajes, acción, preparación del rodaje y el guión se escribe en la mesa de montaje» (2001: 380), mientras que Jorge Prelorán, es quien, desde una perspectiva etnográfica, realiza «una formulación más precisa poniendo énfasis en la selección del lugar, la del personaje, y por último, los temas» (2006: 71); en ambos casos, la metodología ordena el posible documental. En el caso de Handler existe una metodología del documental que no se manifiesta en forma uniforme. Para tal propósito, se hace necesario analizar en profundidad qué tipo de método confecciona Handler cuando aborda el tema que luego dará lugar al filme. Debemos decir que el análisis del método implica entender cómo Handler elabora su objeto de estudio, con la finalidad de hallar procedimientos desde lo filmico y cinematográfico que nos permitan entender la metodología que desarrolla el realizador, para luego esbozar una teoría sobre el cine documental de Handler. Casseti caracteriza a la teoría (del cine) como «un conjunto de supuestos, más o menos organizado, más o menos explícito, más o menos vinculante, que sirve de referencia a un grupo de estudiosos para comprender y explicar en qué consiste el fenómeno en cuestión» (2000: 11), definición que no es casual sino que está relacionada con lo planteado por Galtung, 1996: 538; Corbetta, 2007: 71; Popper 1990: 57; Santú, 2005: 42, teóricos que dejan entrever el carácter ordenador, estructurador y sistematizador que contiene toda teoría. En tal sentido, nuestro fundamento teórico deberá incluir un modelo de análisis y un conjunto de presupuestos teóricos, que nos permitan delimitar, de la diversidad de elementos que emergen del análisis, aquellos que por alguna característica, genérica y única, nos permitan reconocer nuestro objeto de estudio.

Handler parte de cierta postura ontológica; concibe «al ser humano como múltiple y complejo; desde dicha posición, tal vez filosófica, intento registrar sus dudas, y contradicciones, elementos que en mi caso personal se transformarán luego en temas a retratar. Eso hace que el cine que desarrollo es o ha sido una investigación a la realidad» (Handler, 2010)¹⁴, que luego se traduce en una o varias hipótesis de trabajo. La metodología a la cual se adscribe se aproxima al *Direct-cinema*; se funda «en una paciente y morosa mirada sobre lo humano» (Handler, 2010)¹⁵, circunstancia o estilo personal que genera, en los ocasionales protagonistas, cierta intimidad y espontaneidad, con la finalidad de aproximar «la mirada de la cámara a los sujetos retratados, respetando la continuidad espacio-temporal de la acción» (Delgado Ruiz, 1999: 52). Handler no olvida su pasado como realizador de filmes científicos para el I.C.U.R.; por ello, trabaja con la realidad como si fuera un biólogo, diseccionándola en tantas partes como problemas afronte el protagonista.

Entendemos que la metodología en la obra de Handler no fue observada en su época, ya sea por lo conflictivo del momento (en el que no había tiempo para la volver sobre la obra del autor), ya sea por un firme interés en que la obra pasara desapercibida. En este caso, un análisis metodológico le hubiese otorgado a la obra un valor que cierta parte de la crítica cinematográfica del momento creía que no poseía.

2.4.5. El planteamiento cinematográfico del realizador

Una de las características específicas que presenta el cine documental es la poca o nula planificación que se puede realizar de antemano. El documentalista aborda la realidad intentando desarrollar un registro de la misma, que luego, producto de su trabajo como montador, lo transforma en una representación de la realidad. Por lo tanto, un punto clave de todo documental es el montaje; a través del mismo lo registrado adquiere sentido.

En el caso del NCL el montaje se usa como «conflicto, choque, confrontación, colisión» (Eisenstein, 1989: 30) o para «ordenar dicho material» (Mitry, 1974: 121) y crear luego en el espectador una identificación ante lo proyectado; en este caso «el montaje pasa inadvertido» (Bazin, 1990: 140). *79 primaveras* (1969) de Santiago Álvarez o *Vida secas* (1952) de Nelson Pereira dos Santos, son ejemplos de cómo el

¹⁴ HANDLER, Mario (2010): Declaración de propósitos y actividades presentadas ante la Licenciatura en Ciencias de la Comunicación, (Liccom, UDELAR), 15/10/2010.

¹⁵ Op. Cit.

montaje inadvertido nos involucra, como espectadores, en la peripecia de los personajes ya que el contraste entre naturaleza y personaje se traduce en felicidad, festejo, soledad o dolor.

Pero Bazin no niega el montaje; sostiene que es una narración de hecho, que obliga al espectador a seguir el camino del director; para ello utiliza como instrumentos narrativos los planos secuencias, la profundidad de campo y la puesta en escena como instrumentos que afectan «las relaciones intelectuales entre el espectador y la escena» (Bazin, 1990: 122).

Esta demarcación realista en los planteamientos cinematográficos antes mencionados nos permite observar al filme como un espacio narrativo sujeto de análisis. Lotman plantea que en «la obra de arte cuanto mayor sea la analogía, el parecido entre el arte y la realidad, tanto más vivo debe ser en el espectador el sentido de lo convencional» (1976: 26). Así, y debido a esa relación activa que se presenta entre espectador y documental, se produce el involucramiento del primero dentro del proyecto que presenta el documentalista, ya que el arte (en este caso transformado en filme) es un fenómeno vivo y dialécticamente contradictorio (Lotman, 1976: 26) que (re)trata la realidad sabiendo que todo retrato de la realidad no es la realidad.

La perspectiva plantada por Lotman integra tres visiones que se manifiestan dentro del NCL: el tema, tratamiento del tema, y la representación del tema, visiones que hacen del filme una traducción del hecho real. Es precisamente en este campo donde los tres puntos están unidos por fuertes lazos narrativos, político e ideológicos, situación que configura diversos estilos cinematográficos que tienen como propósito mostrar conflictos, contradicciones y disputas sociales, gestionando el involucramiento del espectador. Por eso no se puede hablar de linealidad, evolución o desarrollo en el NCL, sino que se debe hablar de tránsito, búsqueda, deriva, un navegar constante por el complejo mar de la reflexión, producto de las más variadas tendencias cinematográficas que lo componen.

2.4.6. Los documentales como una visión de la historia

En la actualidad, existe un vínculo cada vez mayor entre la historia y el cine. Historia y cine son áreas del quehacer científico-cultural que se han vinculado a lo largo del siglo XX desde múltiples perspectivas. En la actualidad, cine e historia conforman un núcleo importante que nos permite vincular hechos, datos,

acontecimientos con la representación del mundo. Muchas veces reconocemos sucesos históricos por su representación cinematográfica y otras veces el cine coloca, ya sea en la opinión pública o en el debate académico, hechos olvidados por la historia. Algunos teóricos de las ciencias sociales han colocado al cine como un acontecimiento alejado de toda realidad o referencia social, construyendo un análisis muchas veces distante de la motivación o ideología del realizador. En nuestro caso, entendemos que la obra de Handler está totalmente impregnada de ideología, referencia social, y que activa instancias reflexivas con la sola proyección de sus documentales, con lo cual la obra no ha perdido vigencia sino que ha ganado en significación.

Por lo tanto, entendemos que la obra de Handler está teñida de realidad. La misma observa hechos y acontecimientos con la finalidad de promover la reflexión social, pero hoy, con el paso del tiempo, se ha redimensionado y pasa a formar parte de la historia de Uruguay. Así, ir al rescate de la obra desde su dimensión histórica, implica ir al rescate de los hechos transcurridos desde su condición cinematográfica como algo referencial y que se debe tener en cuenta a la hora de estudiar los problemas sociales del Uruguay contemporáneo. Los documentales realizados por Handler adquieren, con el paso del tiempo, una perspectiva histórica; esto hace que en la actualidad las imágenes cinematográficas sean elementos muy importantes en la construcción de la memoria individual y colectiva de la sociedad. El cine en general constituye una inmensa reserva de imágenes, a tal punto que los filmes terminan por transformarse en parte de la historia. Los filmes «se han transformado indiscutiblemente en los principales conductores de mensajes históricos en nuestra cultura» (Rosenstone, 1995: 3) y es ante esta apreciación que nos parece apropiado analizarlos bajo la perspectiva histórica.

Siegfried Kracauer plantea la posibilidad de conocer aspectos de una sociedad a través de las imágenes filmicas en ella producidas. En *De Caligari a Hitler* el historiador sostiene que «las películas de una nación reflejan su mentalidad de forma más directa que otros medios artísticos» (Kracauer, 1995). Bajo esta observación decimos que, con el correr del tiempo, los documentales de Handler se transforman en un documento de corte histórico-cinematográfico, pasando a formar parte del mundo histórico.

A diferencia de Kracauer, que considera al cine como un instrumento ideológico que refleja la mentalidad de una nación y su realidad histórica, Pierre Sorlin sostiene que «la cámara registra cosas reales, pero esas cosas no son “la realidad”: son “la vida”

percibida, o reconstituida o imaginada por quienes hacen el filme y nada nos permite considerarlas más que como representaciones» (Sorlin, 1985: 42). Por su parte, Marc Ferro considera al cine «como una imagen objeto cuyas significaciones no se reducen únicamente a lo cinematográfico. El filme no vale solo por aquello que atestigua, sino por la aproximación socio–histórica que autoriza. Así se explica que el análisis no recaiga forzosamente sobre la obra en su totalidad, sino que puede basarse en extractos, examinar series, componer conjuntos. La crítica tampoco se limita al filme, lo integra al mundo que lo rodea y con el que necesariamente comunica» (1980: 27). El film «no cuenta solo por lo que atestigua, sino por el acercamiento socio–histórico que permite» (Ferro, 1995: 39); por eso, considera que además de lo específico de la expresión cinematográfica, la obra de Handler deberá ser examinada desde su relación con la sociedad, la crítica cinematográfica y el sistema político. Este objetivo nos permitirá lograr una mejor comprensión de los filmes, ya que por intermedio de las imágenes se puede recurrir a estudios que comprometan diversas disciplinas en el campo de las ciencias sociales.

Desde esta perspectiva socio–histórica, los documentales realizados por Handler actualizan los hechos en cada proyección; por ello, son un curioso híbrido de pasado y presente, y es en esa sutura que radica el pasaje de documental cinematográfico a documento histórico. En tal sentido, «un film no vale solo por aquello que atestigua, sino por la aproximación socio–histórica que autoriza» (Ferro, 1980: 27). Pero lejos de ser una mirada objetiva, los filmes se configuran desde una mirada personal que busca explicar la realidad social procurando documentar las luchas sociales. De ahí que cuando Handler documenta, lo hace desde el estricto sentido de la imagen como documento, y aunque la perspectiva personal juega un rol importante, esta también es portadora de una mirada histórica sobre los hechos. Y así, maniobrando desde la posición de la cámara, la forma de encuadrar los hechos, el uso de los primeros planos, el tratamiento del montaje y la toma de sonido directo, el realizador genera una representación del acontecimiento, un espacio fílmico que se transforma en un vehículo de acción política, de crítica social, pero, fundamentalmente, se convierte en un documento histórico.

Marc Ferro sostiene que «existe una relación entre el cine documental y la historia de los hechos» (1980: 92), haciendo visible la categoría de mundo histórico. Esta relación, en el caso de Handler, podría enmarcarse dentro de lo que se denomina «texto fílmico»: «el mismo se configura desde el ángulo de toma, distancia establecida

por las diversas imágenes de un mismo plano, el grado de legibilidad de las imágenes y la intensidad de contrastes» (Ferro, 1980: 96). En reiteradas ocasiones a los filmes de Handler se los ha criticado a propósito de la mirada político social que construyen sobre ciertos acontecimientos que tienen como protagonistas a determinados actores de la sociedad uruguaya: estudiantes, trabajadores, campesinos, vagabundos; pero a estos no se los ha observado desde una perspectiva histórica, como parte de un texto histórico mediante el cual nos permite tomar distancia sobre dicha época. Por lo tanto, al vincularlos como parte de estas operaciones analíticas nos permiten elevar el conjunto de filmes al estatus de documento. Esta nueva ubicación nos permitirá traspasar la línea del cine documental para ingresar en un campo más extenso amparado dentro de los márgenes de la reflexión social, tarea para nada fácil en la medida en que debemos cotejar la obra en cuestión con el análisis social de su época. Cuando desarrollemos dicho cotejo haremos mención a las preocupaciones temáticas que manifiestan en múltiples trabajos los teóricos sociales de la década del sesenta. Así, las reflexiones que desarrolla Handler desde el cine documental pasarían a formar parte –y esta es una de las tareas centrales de ésta tesis– de la reflexión de corte político, filosófico y sociológico sobre la realidad social latinoamericana, y, específicamente, uruguaya; una consideración que desde los filmes apunta a desactivar la mitología del Uruguay moderno. Partimos de la base que «el mito, es un hecho que reposa en lo colectivo» (Huici, 1996: 26) y que a su vez estructura y legitima ciertos espacios y narrativas que son exactamente las que le dan validez.

Es precisamente esta observación la que se encuentra diseminada a lo largo de la obra de Handler y da pie al desarrollo de una crítica que apunta a mostrar que el Uruguay está muy lejos de ser «la Suiza de América». Con la finalidad de analizar los filmes desde dicha perspectiva crítica recurrimos a la «mitocrítica como forma de evidenciar en un autor, en la obra de una época y de un entorno determinado, los mitos directores y sus transformaciones significativa» (Durand, 1993: 347). Y es desde este lugar que descubrimos que a la obra de Handler, más allá de la crítica a la sociedad, se la puede interpretar no solo desde su condición histórica, sino fundamentalmente desde una narrativa que trata de cuestionar los mitos del Uruguay moderno, y por consiguiente, toda una serie de narraciones que forman el imaginario colectivo uruguayo.

2.5. Tratamiento narrativo y sonoro en los documentales de Mario Handler

2.5.1. Tratamiento narrativo

Desde lo estrictamente narrativo, toda película narra o cuenta una historia, un hecho o un acontecimiento. Desde sus inicios, «la teoría cinematográfica intentó decidir si el cine debía ser narrativo o antinarrativo» (Stam, 2001: 29). Diversas tendencias cinematográficas (cine documental o experimental) han creado estilos que atacan la condición narrativa del cine. Es así que se habla de «cine narrativo y no-narrativo como forma de diferenciar aquel que tiene un desarrollo reglamentado, lleva al espectador a un fin o resolución del problema» (Aumont, Bergala, Marie, Verner, 1993: 92), y de cine no-narrativo, cine que parece no ajustarse a ninguna de las características antes mencionadas. Sin embargo, la clasificación presentada por Aumont et. alt., más allá de distinguir uno y otro tipo de cine, los vincula: «un cine no-narrativo debería ser aquel que el espectador no percibiese ninguna relación entre planos, pero eso es inevitable ya que el film siempre está regulado por una instancia narrativa» (Aumont, Bergala, Marie, Verner, 1993: 93), observación que consagra la definición de que todo filme es narrativo. Esta circunstancia hace que el análisis fílmico se centre en cuestiones textuales, discursivas, históricas, ideológicas, fílmicas, culturales, filosóficas, lo que lleva a admitir una diversidad de modelos para realizar tal análisis. Los estudios de tal clase desarrollados por Francesco Cassetti, Jacques Aumont, David Bordwell, Christian Metz y Yuri Lotman, son un claro ejemplo del amplio abanico teórico-metodológico que existe sobre el tema.

Antes de proseguir con este tópico, se hace necesario realizar una precisión terminológica que consideramos importante: cuando hacemos referencia al término «filme» hacemos alusión a lo que vemos en la pantalla (concepto manejado por los autores antes mencionados) y cuando mencionamos «lo cinematográfico» designamos (como bien lo observa Metz) lo exterior al filme: la industria (hacer cine), el hecho socio-cultural (políticas, economías y tecnología cinematográfica), así como el espacio de proyección (la sala cinematográfica). (Cuevas, 1999; Francés, 2002; Russo, 2008; Linares Palomar, 2009); aunque en este trabajo haremos mención a otra acepción del término «cinematográfico» para indicar «un elemento interno al filme en cuanto a discurso. Designa entonces en el centro del filme, lo que es propio del lenguaje del cine,

lo que es específico de las imágenes fotográficas móviles y sonoras.»(Aumont y Marie, 2006: 43)

En nuestro caso, el conjunto de filmes elegidos responden a lo que se denomina «cine *no-narrativo*». Por lo tanto, entendemos que en nuestro análisis cinematográfico debemos partir de autores que desarrollen investigaciones en concordancia con la tipificación elegida. Para tales propósitos, optamos por las categorías narrativas desarrolladas por David Bordwell y Kristin Thompson; quienes presentan una clasificación que entendemos se ajusta a nuestros intereses analíticos. En el libro *El arte cinematográfico*, capítulo dos, Bordwell y Thompson le asignan una importancia fundamental a la forma filmica y cómo esta le aporta elementos analíticos al cine documental desde el punto de vista textual, pues hacen coincidir en ellos la retórica y la narración como sistema no formal (Bordwell y Thompson, 1995: 103).

Su teoría parte de una condición básica: todo filme está formado por sistemas formales narrativos o no-narrativos, una dicotomía que mira hacia el formalismo del cine ruso. «Los primeros son filmes que cuentan historias y a medida que transcurren aceptamos algunas pistas o nos anticipamos a los acontecimientos, los segundos son filmes que se corresponden con el sistema no formal que muchas veces tienen la capacidad de transmitir información de algún acontecimiento.» (Bordwell y Thompson, 1995: 42)

Es importante hacer notar que dentro de la teoría cinematográfica existe una importante variedad de tendencias donde la narrativa no es el dispositivo predominante de organización textual. Es por esa razón que Bordwell y Thompson agrupan en cuatro a los sistemas formales no-narrativos: categóricos, retóricos, abstractos y asociativos (1995: 103). No es el momento de dar una explicación pormenorizada de los grupos mencionados, pero sí decimos que estos permiten clasificar una amplia variedad de documentales.

Dentro del sistema formal no-narrativo Bordwell y Thompson distinguen los sistemas formales asociativos. Dichos sistemas «sugieren cualidades expresivas y conceptuales mediante agrupaciones de imágenes. [...]. Sin embargo el hecho de que las imágenes y los sonidos estén yuxtapuestos nos incita a ver alguna conexión: una asociación que los vincula» (Bordwell y Thompson, 1995: 128). En esta observación entendemos que el espectador cumple una función relevante ya que «las imágenes utilizadas en la forma asociativa pueden ir de las convencionales a las sorprendentemente originales, y en las conexiones conceptuales que pueden ser

evidentes o completamente desconcertantes. La forma asociativa sin embargo, puede ser mucho libre. Muchas películas asociativas construyen sus propios patrones particulares presentando poca atención en las convenciones» (Bordwell y Thompson, 1995, 128-129).

Tanto Nichols, Renov o Barnouw (quienes clasifican a los documentales por los contenidos) se muestran proclives a lo presentado por Aumont, análisis que se vincula con una perspectiva estructuralista afincada en la tradición lingüística que nos lleva a la teoría de la pantalla (*screen theory*) o teoría cinematográfica (*film-theory*), mientras que Bordwell y Thompson, apelando a cierta tradición formalista antes mencionada, desarrollan, clasifican y analizan no solo al filme sino que, además, incluyen al espectador. Esta última posición contiene una aproximación a la teoría cognitiva que fue cuestionada y criticada por muchos teóricos del cine. Debemos advertir que en este trabajo no estamos tomando partido por la teoría cognitiva; si optamos por la categoría elaborada por Bordwell y Thompson es porque entendemos que la misma nos aporta elementos de real valía a la hora de analizar los filmes de Handler.

Es en tal sentido que debemos decir que las categorías que emergen del sistema formal no narrativo nos permiten encauzar la obra de Handler dentro de un modelo analítico que nos aproxima a la obra «desde una perspectiva que entiende a los filmes como un lugar que afecta la experiencia e intenta generar una implicación en el espectador» (Bordwell y Thompson; 1995: 45).

Entendemos que en la obra del realizador uruguayo existe una tendencia a la ruptura de la linealidad narrativa propiciada por Hollywood; de ahí que en sus filmes desarrolle el corte en el plano y el montaje por contraste, o que el uso de los primeros planos determinen un estilo cinematográfico que apele a la confrontación social, y se aproxime a las pautas desarrolladas por formalismo ruso, en una combinación de estilo. Mientras que, por un lado, se puede observar lo planteado por Vertov (en el «cine-ojo»), cuya consigna sería descifrar el mundo visible, por otro lado, podemos observar lo elaborado por Eisenstein, que se reduce a la producción de sentido destinada a afectar al espectador. Esta hibridación de conceptos («cine-ojo» y «cine-puño», hace que los filmes en cuestión manifiesten cierto modo peculiar de representar la realidad, en donde el registro trata de ordenar lo visto, y el orden del montaje afecta al espectador. Por lo tanto, podemos decir que su estilo particularmente formalista y reflexivo apela a una narración cinematográfica que pretende no solo comunicar sino provocar al espectador: *Carlos: cine-retrato de un caminante* (1965) *Sarampión, una epidemia en Fray Bentos*

(1973) son un claro ejemplo de lo planteado. El conjunto de filmes tratan de construir un mapa conceptual del momento que vive la sociedad uruguaya, mediante una narración que incita a la provocación, a la reflexión y a desconfiar del orden establecido.

2.5.2. Mediación sonora en el cine directo

Técnicamente, debemos decir que así como en el cine el plano es la unidad mínima de montaje, «unidad neutra [...] sobre la cual todo el mundo puede entenderse, en el sonido no se ha creado una unidad específica que nos permita identificar y delimitar los bloques sonoros» (Chion, 1997: 47). «En el cine, pues, no hay continente sonoro de los sonidos ni cosa análoga, para ellos, a ese continente visual de las imágenes que es el marco» (Chion, 1998: 59), es el sonido el que da cierta cualidad a la imagen, condicionando en forma activa muchas veces el modo en que interpretamos la imagen (Bordwell y Thompson, 1993: 293). Es así que los sonidos se distribuyen en relación con lo que se ve en una imagen, distribución susceptible de replantearse en todo momento apenas cambie lo que se ve. Puede decirse que el cine se define como «un lugar de imágenes y de sonidos», siendo el sonido «lo que busca su lugar» en él. (Chion, 1998: 59). Por lo tanto, la percepción de un filme se conforma desde lo que Chion denomina la «audiovisión», un lugar único e invisible de la recepción del cine que suscita una actitud perceptiva específica (1998: 10). Este es el lugar en donde se da una feliz coincidencia entre lo dramático de la imagen, la música y el sonido; a esa situación Chion la denomina «empatía». Por lo tanto, habrá música empática, sonido empático y efectos espaciales empáticos. En el caso del cine documental, sonido e imagen operan como una totalidad, envolviendo al espectador y haciéndolo partícipe de los hechos representados.

En sus inicios, el cine documental se componía de imágenes a las cuales se les agregaba voz y música. Rara vez aparecía la voz de los protagonistas sincronizada con la imagen: «el habla de la banda sonora generalmente era un suplemento realizado con posterioridad» (Barnouw, 1996: 207), situación que cambia radicalmente a partir del año 1958 cuando aparece en el mercado el grabador Nagra. «El cine directo es otra forma de percibir y de organizar el espacio y el tiempo. Ahora la cámara puede adentrarse en la realidad. Su meta es hacer participar al espectador en un suceso que él constata y que se está produciendo en ese mismo tiempo. La sensación de libertad es

importante, porque la cámara deja que la gente interprete, cuente sus historias. La palabra se hace protagonista. De hecho, el lema del cine directo es *Véalo usted mismo.*» (Paz, 2008, 155)

Al realizar la toma de sonido directa, «el documentalista amplía su horizonte de acción, se inicia lo que se denominará el *cine directo*» (Ruspoli, 1964: 10). El cine directo o «*Direct-cinema*» le aportará “autenticidad” a los filmes de corte documental, teniendo como objetivo registrar los hechos con la mayor naturalidad posible. «Entonces se vino una avalancha del sonido directo que no solo impacta en el cine, también lo hace en la música y en los reportajes televisivos.» (Ruspoli, 1964: 10) El cine directo (*Direct-cinema*) y el cine verdad (*Cinema vérité*) son estilos que adopta el cine documental en las modalidades observacionales (así en *Salesman* (1969) de los hermanos Maysles) e interactivas (como *Chronique d' un été* (1960), de Chris Marker), que generan una poética de la representación.

Dicha forma de registrar el mundo histórico se convirtió en un dogma para algunos realizadores, haciendo que los primeros creadores (como Flaherty, Grierson, Vigo) se convirtieran en pre-documentalistas. La clave para esta nueva etapa del documental es el acceso a las nuevas tecnologías de filmación y sonido que –como ya hemos dicho– sincronizan el sonido y la imagen. Los documentalistas, sin bien modelan una realidad cinematográfica, saben que el juego imagen/sonido directo crea un impacto en los espectadores. Esta situación es adoptada en forma automática por realizadores de diversas partes del mundo, preocupados por mostrar realidades ocultas o lejanas, haciendo del cine directo un ámbito de denuncia y reflexión.

Rápidamente los realizadores del NCL se afilian a este nuevo estilo cinematográfico que les permite desarrollar un tipo de cine crítico militante recurriendo a la tradición *agit-prop*¹⁶ soviético o al cine político de corte brechtiano, teniendo un lugar de destaque el tratamiento del montaje. *Me gustan los estudiantes* (1968) de Handler, *La hora de los hornos* (1969) de Solanas–Getino o *Swift* (1970) de Gleyzer, *Rio, 40 graus* (1955) de Pereira dos Santos, son ejemplos de un cine directo que bien

¹⁶ «Locución derivada de la rusa «agitatsiya-propaganda» (*agit-prop*), acuñada a raíz de la Revolución de 1917 para aludir a la dimensión revolucionaria que debía asumir el teatro. Por extensión, el Teatro de Agitación y Propaganda es cualquier tipo de expresión dramática destinada a hacer prosélitos en determinado sentido y ante una situación dada o un problema determinado. Su diferencia con respecto al Teatro de Ideas o a movimientos como el Teatro de Protesta o el Teatro del Absurdo radica en la simplicidad de sus planteamientos y la apelación a una respuesta inmediata. En ese sentido, serían Teatro de Agitación y Propaganda, el Teatro de Guerra, el Teatro Urgente o el Teatro de Circunstancias.» GÓMEZ GARCÍA, Manuel (2007): *Diccionario Akal de Teatro*; Madrid, Ed. Akal, pág. 808.

pueden ser denominados «cine de lucha de calle», parafraseando al concepto «lucha de clases».

Ahora bien, debemos acotar que el NCL, y en especial el cine documental latinoamericano, es un cine extremadamente crítico que se ocupa de «la voz de los sin voz» (Barnuow, 1996: 207), que resquebraja y fragmenta una representación de la realidad que hasta ese momento se exteriorizaba como monolítica, constituida como pieza única; por lo tanto, el sonido ocupará un lugar relevante.

Pero retomemos el carácter sonoro del cine documental realizado por Handler. Si analizamos la obra en cuestión vemos cómo la trama argumental se basa, muchas veces, en una operación por contraste que se desarrolla entre imágenes y sonido. Se apela a un discurso reflexivo que trata de afectar las narrativas creadas por la clase dirigente. Es por eso que Handler apela a la música empática y al sonido empático, pero los presenta como una oposición a modo de oxímoron. De esta manera, muchas veces imagen y sonido se combinan para crear cierta ironía sobre lo registrado; ejemplo de ello son *Elecciones* (1967) y *Me gustan los estudiantes* (1968), y otras veces configura una fina reflexión social sobre aspectos absolutamente mínimos de la sociedad uruguaya; así en *Sarampión, una epidemia en Fray Bentos* (1971).

Lo antes mencionado nos lleva a entender que la posición filosófico-cinematográfica de Handler contiene un doble juego entre imagen y sonido. Por un lado, dispone de los pares imagen/sonido e imagen/imagen; dentro de la relación sintagmática (Barthes, 1994), los pares se presentan en oposición a modo de contrapunto, mientras que los mismos pares en la relación paradigmática (Barthes, 1994) se los presenta por asociación de ausencia que hace presente el espectador.

Este juego de presencias y ausencias (tanto de la imagen como del sonido) nos permite colocar o superponer lo que falta; así el documental intenta ganar la atención del espectador, en donde el juego de operaciones binarias habilita deliberadamente la interpretación de los diversos conflictos. En tal sentido, entendemos que el juego de metáforas e ironías que desarrolla Handler, a través del ingenioso vínculo entre imagen y sonido, se posiciona y se configura como un cine polémico que produce dos efectos: por un lado, logra difundirse en los cines clubes, sindicatos y federación de estudiantes, lugares en donde se debate sobre la realidad uruguaya; y, por otro, no logra el reconocimiento de una calificada crítica cinematográfica local, ya que la misma respondía a intereses de una clase dirigente que prefería no ver el deterioro de la realidad social uruguaya.

2.6. Antecedentes sobre los estudios del cine uruguayo

Los estudios sobre cine uruguayo se reducen a recopilaciones históricas que lo ordenan de acuerdo a una cronología anual (Álvarez, Juan C.; 1965; Schumann, 1987; Martínez Carril y Zapiola, 2000). Existen también una serie de historias personales sobre el cine uruguayo (Hintz, 1989; Sanjurjo Toucon, 1994; Costa y Scavino, 2009 y Raimondo, 2010), conjunto de textos que tienen la particularidad de ser descriptivos y con un fuerte interés por lo anecdótico. Si bien hacen –en algunos casos– una breve mención a los filmes uruguayos, su intención es la de resaltar sus aspectos formales, poniendo de manifiesto la erudición del autor, mientras que se deja de lado (en muchos casos) la crítica cinematográfica y el análisis del filmes. No obstante ello, existe un grupo de revistas y semanarios dedicados a la crítica y que muchas veces desarrollan análisis cinematográficos con cierto rigor: «Cine Radio Actualidad» (1936–1971), «Cuadernos De Cine Club» (1961–1967), revista «Film» (1952–1955) revista «Nuevo Film» (1967–1969), «Revista del Cine Universitario» (1965–1974). Todas ellas se dedican a la crítica cinematográfica del cine mundial, con un fuerte interés por tendencias cinematográficas como la *Nouvelle Vague*, el neorrealismo italiano, el nuevo cine checo, el nuevo cine alemán, el cine soviético, el nuevo cine yugoeslavo, el nuevo cine húngaro, y el análisis de directores cinematográficos que aparecen fuera del circuito comercial diseñado por Hollywood. Un claro ejemplo de lo dicho es el interés que algunos críticos manifiestan por las obras de Ingmar Bergman, Akira Kurosawa y Jean-Luc Godard. Esta intensa actividad crítica va de la mano del surgimiento de diversos cines clubes en el país, destacándose en forma particular: Cine Universitario, Cine Club del Uruguay, Cinemateca Uruguay, Cine Club Fax, Cine Club del semanario «Marcha» y la Cinemateca del Tercer Mundo (C3M). Estos centros de exhibición y crítica de cine juegan un papel decisivo en la creación de un espectador calificado e informado de las últimas tendencias del cine mundial, así como en el desarrollo de una mirada crítica sobre lo cinematográfico. En este escenario crítico, vale la pena resaltar el papel de la Cinemateca Uruguay, institución que desde 1954 hasta nuestros días juega un papel importante en la difusión y crítica de la cinematografía mundial. A ello le debemos agregar la crítica periodística desarrollada en el semanario «Marcha, en los diarios «El País», «La Mañana», «Acción», «BP Color» y «El Popular»

—entre otros— que forman parte de una fuerte actividad crítica que se desarrolla en el Uruguay.

A pesar de tan vasta e intensa producción crítica resulta difícil encontrar una mención al cine uruguayo, salvo alguna crítica puntual a filmes que por el tema tratado se hace necesario analizar. La revista «Cine Radio Actualidad» se ocupa en contadas ocasiones del tema; «Cuaderno de Cine Club», en 1961, le dedica los números tres, cuatro, seis, nueve y diez al tema; la revista «Nuevo Film» (1967) le dedica el número uno, tres y cuatro; la «Gaceta Universitaria» le consagra tres números al tema y la «Revista del Cine Universitario del Uruguay» dedica varios números al Nuevo Cine Latinoamericano (NCL), pero curiosamente, poco o nada al cine uruguayo. La pregunta que nos hacemos es si tal ausencia es debida a una omisión, un error, una negligencia, o, en realidad, el cine uruguayo no despierta interés alguno en los críticos locales. Si se hace una atenta lectura acerca de los artículos dedicados al cine uruguayo, podrá confirmarse que los mismos versan sobre dos inquietudes. Una primera sería: ¿es posible que el cine uruguayo fuera viable desde el punto de vista económico? y la segunda, más elocuente aún: ¿es posible hablar de la existencia de un cine uruguayo? Dos preguntas lapidarias que parecen obturar cualquier intento de realizar cine en Uruguay.

Los críticos y analistas del tema responden a estas dos preguntas desde comparaciones que hacen con la producción cinematográfica tanto argentina como brasileña y sobre el tratamiento que algunos directores les dan a sus obras. Para corroborar tal apreciación tomaremos dos casos que refieren a este tópico: el primer caso es el del crítico Homero Alsina Thevenet, quien postula desde diversas tribunas periodísticas una concepción purista del arte cinematográfico, situación que lo lleva a exaltar a directores como: Michelangelo Antonioni, Ingmar Bergman o Roberto Rossellini. Cuando se refiere al cine uruguayo sostiene que es «penoso y lamentable» (Alsina Thevenet, 1962: 12). Un segundo caso es el análisis que hace Daniel Arijón, quien cuando se refiere al cine uruguayo sostiene que «no se ha perfeccionado aún su lenguaje cinematográfico» (1967: 126). Desde esta perspectiva, la crítica que se desarrolla en Uruguay está empeñada en analizar cine europeo, norteamericano, de medio o lejano oriente, y deja de lado la cuestión local. Debemos decir que esta observación no es genérica y que hay excepciones como el semanario «Marcha» y los diarios «El Popular» y «La Mañana». Estas publicaciones se ocupan en forma atenta del problema, en contraste con la situación descrita con anterioridad. Esta empresa analítica

la desarrollan Oribe Irigoyen, Manuel Martínez Carril, Juan Carlos Álvarez, Carlos Troncoso, Milton Andrade y José Wainer, los que mantienen una actitud crítica sobre el desenvolvimiento del cine uruguayo; críticos que a su vez estuvieron atentos a los trabajos de algunos realizadores uruguayos y en particular al cine desarrollado por Mario Handler.

2.7. El cine de Handler y su aproximación al cine propaganda

Vincular el cine de Handler con el cine de propaganda política implica desarrollar una serie de observaciones. Debemos decir que la propaganda y el cine mantienen estrechos vínculos en la medida que toda obra cinematográfica es una expresión personal y colectiva de un momento determinado. En tal sentido, y de acuerdo con Diana Paladino, «toda película puede leerse como testimonio de la sociedad que la produce, como catalizador de los deseos, sueños, incertidumbres y frustraciones colectivas y, también, como virtual representación ideológica de su tiempo.»¹⁷ Es por eso que al cine se lo ha usado como forma de educar, informar y persuadir a la sociedad.

Al cine de Handler se la ha catalogado como un cine político; sin embargo, la vinculación con la propaganda ha sido postergada en el análisis. Somos conscientes de que Handler en ningún momento oculta el carácter subjetivo del planteamiento cinematográfico y es precisamente esa visión personal y comprometida con los hechos la que nos lleva a analizar el conjunto de filmes desde una nueva dimensión que articule propaganda, ideología, política. Entendemos, a su vez, que el conjunto de documentales son una expresión puntual de un tiempo. En la revista «Nuevo Film», número 4, Mario Jacob sostiene que: «Para la Revolución Cubana el cine deja de ser una de las “bellas artes”, un producto para consumidores pasivos y asume su condición de vehículo cultural, de medio de difusión masivo integrándose al proceso de construcción de una nueva sociedad.» (1969: 51) Entendemos que esta definición sobre el cine en Cuba que hace Jacob está presente como idea central, también, en los filmes que ha realizado Handler y es bajo esta observación que nos permitimos vincularlo con la propaganda.

¹⁷ PALADINO, Diana en www.buenosaires.gov.ar/educación/docentes/cepa/filmico.php Sitio visitado el 07 de noviembre de 2011.

2.7.1. Sobre el concepto «propaganda»

Definir «propaganda» en unas pocas frases, encerrarla en un número limitado de conceptos, sigue siendo una cuestión difícil porque el propio objeto de estudio lo es. Jean-Marie Domenach, en su trabajo *La propaganda política*, afirmaba que: «La propaganda es polimorfa y cuenta con recursos casi ilimitados» (1962:47). Podemos decir, a riesgo de equivocarnos, que la complejidad, el polimorfismo, la omnipresencia y la eficacia de la propaganda van de la mano con el desarrollo de los medios de comunicación, los que, consolidando la comunicación de masas en el siglo XX, configuran los ingredientes de la propaganda, la persuasión, el control, el dominio sobre el otro, elementos que generan visiones encontradas sobre el tema. Así «la propaganda sugiere o impone creencias o reflejos que a menudo modifican el comportamiento, el psiquismo y aún las convicciones religiosas o filosóficas. La propaganda, por consiguiente, influye en la actitud fundamental del ser humano. En ese sentido puede comparársela con la educación, pero las técnicas que emplea habitualmente y, sobre todo, su designio de convencer y subyugar sin formar, la hacen su antítesis.» (Domenech, 1962: 9)

No obstante lo anterior, Alejandro Pizarroso dice en su libro *Historia de la Propaganda* que tal término «es el proceso comunicativo que disemina, difunde, da a conocer, promociona ideas»; pero no se trata de cualquier forma de comunicación ya que «su finalidad u objetivo es la influencia» (1993: 26-27), con lo cual Pizarroso introduce el concepto de persuasión y, a partir de esta perfila su definición en la cual sostiene que «podríamos equiparar propaganda y persuasión, pero lo cierto es que el fenómeno de la propaganda es mucho más complejo. Fundamentalmente, es un proceso de persuasión porque, en efecto, implica la creación, reforzamiento o modificación de la respuesta; pero también es un proceso de información, sobre todo en lo que se refiere al flujo de la misma.» (1993: 27) Pero añade que otro elemento que caracteriza a la propaganda es su condición de producto social y, como consecuencia de ello, se vincula estrechamente al Estado: «la propaganda no existe sino en un medio social complejo. El fenómeno de la propaganda es inherente a la organización estatal. Estado y propaganda son inseparables. La propaganda es, pues, propaganda política, civil, estatal o contrapropaganda.» (1993: 27) Desde este cúmulo de definiciones se hace necesario incluir la ideología como un elemento que es inherente a la propaganda. Recordemos

que propaganda e ideología son dos condiciones sustanciales de la sociedad de masas, en la cual el cine es una de las expresiones más notorias.

2.7.2. Sobre el concepto de «ideología»

Los diversos productos culturales, creados a la sazón de las industrias culturales, están cargados de una dimensión ideológica. No podemos negar la carga ideológica de los mismos en la medida en que el cine, la radio o la televisión son portadores de una serie de discursos que consolidan las narrativas dominantes en la sociedad. Dichas narrativas se sostienen a partir de una sistemática divulgación de valores, ideas, conductas, por intermedio de una eficaz campaña tanto publicitaria como propagandística, intentando sofocar cualquier vivencia personal en pos de una mirada unidimensional sobre la vida cotidiana. Desde este planteamiento, todo producto aparentemente inocuo consolida las narrativas colectivas; para ello debe tener una fuerte imbricación con lo ideológico. Román Gubern, en su libro *Espejos de fantasmas*, hace una constatación en cuanto a la penetración de los productos culturales. Dice Gubern: «Hace algún tiempo, un estudio a escala global reveló que el personaje más conocido en nuestro planeta no era el presidente de los Estados Unidos o el papa de Roma, o las máximas estrellas del rock, sino Mickey Mouse [...] Es evidente que un dato como este debe ser valorado en el contexto de las estrategias del imperialismo cultural.» (1993: 11) Pero Gubern alude a la ideología que subyace a este tipo de productos. Sin embargo, aclara que no se trata únicamente de «ideología» en su acepción más tradicional (discurso que oscurece la condición real de la sociedad para consolidar las relaciones de privilegio y poder) sino que también, y muy especialmente, se refiere a una concepción más pertinente para la vida cotidiana, en la conformación de una identidad y en el diseño de las relaciones sociales. Profundizando aún más, Gubern pasa a hablar de manipulación. En primer lugar, dice, cuando la idea de un cineasta se transforma en imagen, «tal imagen es portadora de ideología», a la vez que la transparencia o inmediatez del lenguaje cinematográfico «disimula eficazmente su capacidad para manipular o juzgar aquello que muestra. Por ello es menester reivindicar aquí la función del cine como transmisor de ideología a través de la manipulación emocional, modelizando escalas de valores y pautas de conductas.» (1993: 13) Pero, a su vez, «Los mensaje masivos mediáticos tienden a ser reorganizadores del consenso social en la compleja sociedad moderna. [...] Las fabulaciones audiovisuales tienden a

cohesionar el conflictivo tejido social proponiendo un imaginario colectivo compartido y cauterizador que garantice el consenso en sus premisas fundamentales. Por eso, puede afirmarse que las ficciones cinematográficas surgen de la moralidad socialmente consensuada en una época y en un lugar, y sirven, a su vez, para legitimarla y reforzarla.» (1993: 13-14)

2.7.3. Cine y propaganda

En cuanto al cine, a poco de su aparición, comenzó a ser utilizado no solo como registro documental pretendidamente objetivo, sino que se puso al servicio de la propaganda. Pese a que se ha afirmado que la primera guerra filmada fue la Primera Guerra Mundial, en realidad podemos decir que la primera vez que una cámara registró escenas bélicas fue durante la guerra de Cuba, en 1898. Aquí, los norteamericanos no se limitaron a registrar sino que, en muchos casos, presentaron como filmaciones en vivo lo que eran montajes en plató rodados con posterioridad a los hechos, lo que equipara estos documentos con el actual docu-drama, solo que aquí la intención manipuladora los introduce de lleno en el terreno de la propaganda.

La Segunda Guerra Mundial profundiza aún más en el uso del cine y las cámaras, mucho más pequeñas y manipulables, permiten a los reporteros acompañar las tropas al frente de batalla. Debemos aclarar que otro tanto ocurre en la fotografía con la aparición de la cámara Leika, que permitió a hombres como Robert Capa realizar imágenes históricas como la del miliciano en el momento de ser alcanzado por un disparo, durante la Guerra Civil Española.

A su vez, algunos directores de Hollywood se implicaron en el esfuerzo bélico y realizaron una serie de filmes de corte propagandístico. Entre ellos, los más importantes fueron Frank Capra, John Ford y Walt Disney.

Capra (posiblemente fue quien más énfasis puso), rodó una serie de películas bajo el título general y pretendidamente didáctico: *Why We Fight* (1943–1945) *¿Por qué luchamos?* En ellos explica a los norteamericanos, de manera simplista y, a veces, con tintes verdaderamente racistas, que existe una semilla de perversidad intrínseca en los alemanes, que se ha manifestado otras veces en la historia y que «obliga» a barrerlos del mapa.

En el lado alemán, no se puede hablar de cine documental de propaganda sin hacer mención de la cineasta Leni Riefenstahl. En 1934, Goebbels la llamó para que

hiciera un documental sobre el congreso del partido nazi en Nuremberg, para lo cual le proporcionó medios técnicos y humanos prácticamente ilimitados. El resultado fue *Triumph des Willens* (1935) *El triunfo de la voluntad*, verdadero manual audiovisual del nacional-socialismo y una obra cuya calidad cinematográfica, si hacemos abstracción de la ideología, era indiscutible.

En el lado soviético, Serguei Eisenstein, revoluciona el cine con una trilogía que es aún hoy referente en a la hora de abordar los estudios de cine y propaganda: *Stachka* (1924) *La huelga*, *Bronenósets Potiomkin* (1925) *Acorazado Potemkin* y *Oktyabr* (1927) *Octubre*, en las que se exalta la ideología comunista a la vez que se denigra al capitalismo y a la burguesía. Así, en *La huelga* se muestra la masacre de los trabajadores, mientras que en *Acorazado Potemkin* lo hará con la matanza en la escalera de *Odessa*, una escena inmortal dentro de la historia del cine. Como dice Gloria Camarero, estas películas «Desarrollan una técnica que justifica el calificativo que se les da de trilogía revolucionaria. Es una trilogía revolucionaria porque por la técnica, “revolucionaria” en cuanto opuesta a la desarrollada en el cine burgués, y también es trilogía revolucionaria por la temática “revolucionaria” en cuanto a que exalta sucesos revolucionarios: la Revolución de 1917 y sus antecedentes.» (2002: 61)

Antes los casos que hemos descriptos podemos decir que «el cine –en el filme– más que generar ideología la reafirma, más que construir maneras de comprender el mundo (real o imaginado) las transforma o ayuda a perpetuarlas» (Monterde, 1995: 13), posición que nos parece atinada si intentamos vincular la obra de Handler con el cine de propaganda política.

Una vez definidos los términos y conceptos que serán los ejes por los cuales transitará la investigación, estamos en condiciones de dar inicio a nuestro trabajo. Solo nos resta decir que el conjunto de filmes elegidos son la expresión de un realizador que ha sido poco estudiado y que muchas veces se ha simplificado el análisis de su obra. Entendemos que Handler es parte de un tiempo muy particular del cine uruguayo: su estilo se configura a partir de una forma personal de registrar la realidad (cine de autor, cine-ojo, cine-oído, cine de calle), en donde personajes y los escenarios se combinan para desarrollar un cine que no admite la indiferencia del espectador.

Capítulo 3

Nuevo Cine Latinoamericano. Causas y consecuencias

3.1. Introducción

El Nuevo Cine Latinoamericano (NCL) es parte de una larga tradición cinematográfica en América Latina, que se configura a partir de los hechos políticos y sociales que se desarrollan en el continente a partir de la década del cincuenta. El presente capítulo analiza las causas políticas, económicas y sociales de este movimiento cinematográfico, así como las tendencias y teorías que se presentan dentro de esta nueva forma de hacer cine. El objetivo final del capítulo es aportar una serie de elementos que nos permitan configurar el marco conceptual necesario para entender este nuevo movimiento. A su vez, nos permitirá incorporar categorías de análisis, nuevas corrientes cinematográficas y realizadores, que nutrirán el campo de estudio cuando en capítulos siguientes nos ocupemos de la obra de Mario Handler.

En los estudios sobre *Historia del Cine* de George Sadoul (1974) y en la *Historia del Cine, vol. 2* de Román Gubern (1971), así como en las distintas historias que se trazan sobre el cine en Latinoamérica (tales como *Historia del cine colombiano* de Hernando Martínez Pardo (1978), *Les Cinémas de l'Amérique Latine* de Guy Hennebelle y Alfonso Gumucio Dragón (1981), *Historia del Cine en Bolivia* de Alfonso Gumucio Dagrón (1982), *Historia del Cine Argentino* de Jorge Miguel Cosuelo, Mariano Calistro, Claudio España, Andrés Insaurralde, Carlos Landini, César Maranghello, y Miguel Ángel Rosado (1984), *Breve Historia del Cine Chileno* de Jacqueline Mouesca y Carlos Orellana (2010), entre una vasta literatura al respecto), ocupa un lugar relevante el NCL. Diversos estudios marcan algunas características de este nuevo cine que tiene como propósito representar la realidad, la tradición y las cuestiones políticas del continente latinoamericano (Hennebelle, 1981; Schumann, 1987; Heredero y Torreiro, 1995; Monteverde y Riambau, 1995; Paranaguá, 1984).

Entre los objetivos del NCL se encuentra el intento de cambiar la mirada pasiva del espectador así como las relaciones de producción cinematográfica en la medida en que «es posible organizar las vías de distribución y exhibición en forma autónoma en

escala continental como garantía mancomunada de sobrevivencia económica» (Birri, 1967: 27). A su vez, el NCL se presenta como «un cine de autor que en su formulación más amplia opone los nuevos valores de la expresión a los viejos valores de la comercialidad. Cine que a su vez está atravesado por un denominador común: una misma matriz ideológica y estética, que sustituye valores expresivos por valores ideológicos» (Birri, 1967: 27). Este tipo de cine es parte de un tiempo histórico marcado por cambios políticos y culturales que «en la década del sesenta se despliega[n] a lo largo de América Latina» (León Frías, 1979: 9); «su verdadero significado solo puede percibirse en el contexto de la propia cultura latinoamericana» (Heredero y Torreiro, 1996: 304).

Entendemos que las apreciaciones que hemos desarrollado sobre el NCL también son aplicables a la obra de Mario Handler al ubicarse en el horizonte analítico, ya sea como objeto de análisis (lo cual implicará una aproximación al pensamiento del autor) o como elemento de comparación con otros realizadores, sean estos locales o extranjeros, y es en este juego de perspectivas que observaremos los distintos procedimientos mediante los cuales Handler aborda y representa el mundo histórico. En la comparación con realizadores extranjeros (preferentemente latinoamericanos) intentaremos encontrar trazas, huellas, que nos permitan situar la obra de Handler en mismo nivel de análisis de otras que sí han sido reconocidas mundialmente, para así darle el justo lugar que le corresponde.

A lo largo de este capítulo intentaremos observar algunos hechos que, a nuestro juicio, son importantes dentro de la historia del cine latinoamericano como forma de vincular y analizar el cine documental realizado por Mario Handler en el período 1964–1973. Entendemos necesario observar el entorno cinematográfico de la época, en un intento de inscribir a este autor dentro de las coordenadas espacio–temporales del NCL. Esta tarea, que aparece como simple si se la observa desde la superficie de los hechos, veremos que no lo es si nos sumergimos en la profundidad del fenómeno.

Por lo tanto, desarrollaremos un recorrido histórico por el cine latinoamericano que nos permitirá comprender algunos elementos claves del mismo, utilizando algunas herramientas de corte histórico, con la finalidad de llevar adelante nuestro análisis.

3.2. Marco histórico del Nuevo Cine Latinoamericano

¿Cómo iniciar un recorrido histórico por el NCL? La pregunta es muy amplia ya que lo que se denominó como NCL es una acumulación de situaciones políticas, sociales, artísticas, tecnológicas y económicas en un determinado tiempo histórico: el comprendido entre 1955 y 1975 (Schumann, 1987). En efecto, la pregunta podría ser contestada desde muy diversos ángulos, conformando cada respuesta una parte de la totalidad del NCL.

Desde principios del siglo XX el cine se ha encargado de registrar todo tipo de acontecimientos, tanto sociales como culturales y políticos, en América Latina. En sus inicios fue un cine de entretenimiento o pasatiempo, absolutamente local, que tenía como propósito (por parte de quienes lo realizaban) la difusión y venta de la nueva tecnología aplicada a la imagen. Pero poco a poco la burguesía comienza a prestar atención al cine. Kracauer sostiene que «el cine contribuye a crear una determinada imagen de una clase social o grupo político» (1995: 17); ello explica el lugar relevante que ha tenido el cine dentro de los diversos procesos políticos y sociales.

«A fines del siglo XIX y principios de siglo XX se produce el relevo de las hegemonías imperialistas y se pasa de Gran Bretaña a los Estados Unidos.» (Caetano y Rilla, 2007: 238) Se perfila el desarrollo del capitalismo, a través de una burguesía nacional, en donde se perciben diversas líneas de acción política, proceso que Eric Hobsbawm (2007) llama «una segunda modernización». Esta burguesía, fundamentalmente criolla pero con antepasados españoles, italianos o franceses, ilustrada bajo la tradición europea, tiene como propósito instalar de acuerdo a la tradición local un gran relato histórico. *El dogma socialista* (1837–39) de Esteban Echeverría, *Facundo* (1845) de Domingo F. Sarmiento, *Bases* (1850) de Juan B. Alberdi son algunos textos que luego se incorporarán a las constituciones que, a semejanza de las europeas y de la norteamericana, se aprueban en los países americanos.

Esta clase social criolla configura, desde las instituciones, una subjetividad que tiene como fin consolidar la Nación, creando un conjunto de elites que controlan y dirigen los intereses económicos, políticos y culturales, ante el complejo entramado de poderes existente. Eduardo Romano (1972: 145) sostiene que «los nuevos medios de comunicación cumplen con la tarea de expandir las ideas de una cultura urbana

europalizada, en oposición a la cruda realidad campesina que sigue aferrada a códigos aborígenes precolombinos o africanos».

Será el cine, «esa máquina de soñar» (Maggi, 1969), una excelente vía de comunicación para construir la subjetividad de la oligarquía nacional al desarrollar filmes afines a los siguientes temas: *a)* la tradición histórica del país: *Wara-Wara* (1929) de Velasco Maidana, Bolivia; *b)* la lucha por la independencia: *El fusilamiento de Dorrego* (1908) de Mario Gallo, Argentina, *El drama del 15 de octubre* (1915) de los hermanos Di Doménico, Colombia *c)* la exaltación de ciertos hechos que por su impacto social se transforman en mitologías populares, *El pequeño héroe del arroyo de oro* (1929) de Carlos Alonso, Uruguay, *De estranguladores* (1908) de Augusto Leal, Brasil, *Luis Pardo* (1927) de Cornejo Villanueva, Perú.

Esta última categoría va a tener gran recepción por parte del público al representar situaciones cercanas a la vida cotidiana del espectador. Se encuentra muy próxima al realismo cinematográfico desarrollado en Francia. Su estilo es muy similar al teatro fotografiado con la diferencia de que en este tipo de cine el peso del argumento termina por hacer del hecho ficcional algo creíble (Schumann, 1987).

Una última tendencia, tal vez menos observada, es la que podríamos denominar «cine político». Este tipo de cine es «una mezcla de documental e informativo periodístico», tal como sostiene Paranaguá (2003: 22), pero a su vez encontramos en él algunas trazas del cine político en el sentido de Getino y Velleggia, aquel que «constituye una clase especial de cine de autor, en el sentido de que la obra –cualquiera sea el género adoptado– es portadora explícita del discurso de quienes la realizan sean grupos o individuos» (2002. 27), aquel que tiempo después se desarrolló de acuerdo a los intereses de gobiernos nacionalistas como el de Juan Domingo Perón, Omar Torrijos, Juan Francisco Velasco Alvarado, entre otros.

Desde sus inicios, este tipo de cine se mostraba muy próximo a la cuestión política, vínculo que se sostiene en la medida en que los hacedores cinematográficos son también empresarios que intentan vender el nuevo invento. Otro ejemplo de esto son los filmes que «dos empleados de los hermanos Lumière, Baron von Bernard y Gabriel Veyre realizan, en México, las primeras vistas del dictador mexicano general Porfirio Díaz; *El general Díaz paseando por el bosque del Chapultepec* (Schumann, 1987: 218), o los filmes *Hotel Grand Europa* y *Muchachos bañándose en el lago de Maracaibo*, (Venezuela, 1897); *Simulacro de incendio general*, (Chile, 1902); *Exhibición de toda la gente famosa en Bolivia* (Bolivia, 1907); *Un falso incendio en*

Cuba (Cuba, 1898); y *Los centauros del Perú* (Perú, 1911). Podríamos preguntarnos si este conjunto de documentales sienta las bases para el desarrollo de un estilo de cine que más adelante se denominará «documental». La respuesta es no, pero sí podemos manejar, en términos de hipótesis, que a la oligarquía le interesaba el cine como medio para comunicar y presentar públicamente las actividades por ella desarrolladas, ya sea en el ámbito público como en el privado. Dicha observación no hace más que confirmar el vínculo entre la sociedad, la política y el cine en el continente.

Para algunos historiadores, la modernidad en América Latina se presenta con la incorporación de los adelantos en materia tecnológica (herencia directa de la revolución industrial europea), «el desarrollo de un modelo urbano industrial y por último la incorporación de los medios de comunicación a la vida social: cine, ferrocarriles, tranvías, telégrafos, radio» (Romano, 1972: 146). Dicha situación es propiciada por una oligarquía que entiende la importancia de los medios de comunicación.

Es desde esta perspectiva que observamos el papel comunicacional del cine, desde su nacimiento hasta su madurez industrial, aproximadamente en 1935. Su cometido se anclaba en su capacidad para visualizar y transmitir códigos de conducta e imponer modos de comportamiento. Es por esa razón que la clase dirigente, atenta a este nuevo fenómeno, usa al cine como forma de dar a conocer sus actividades, «privilegiando la propaganda con respecto a la información [...], es así que en Venezuela el dictador Juan Vicente Gómez crea el «Laboratorio Cinematográfico Nacional» 1927–1935 [...] y en Cuba el general Gerardo Machado crea el departamento de cinematografía» (Paranaguá, 2003: 28). El cine que desarrollan estos y otros centros cinematográficos intenta mostrar con cierta objetividad aspectos de la realidad social en la ciudad. De esta forma, presentarán informes sobre la vida, costumbres y rituales de los pueblos autóctonos como forma de mostrar las diferencias entre el bárbaro y el civilizado. No podemos afirmar que ese tipo de cine sea un cine documental, pero sí entendemos a esta clase de realización como la prístina matriz sobre la cual se funda el cine latinoamericano y a su vez podríamos decir que son los más puros antecedentes del NCL. Dicho período tiene una breve duración que va de 1910 a 1930, ya que a partir de 1930 el estilo de cine desarrollado por Hollywood, artística y comercialmente, se apodera de las pantallas latinoamericanas. Serán tiempos de la comedia «de teléfonos

blancos¹⁸», y pasarán quince años para que en la pantalla se proyecte nuevamente un cine en donde se expresen las preocupaciones propias de la sociedad latinoamericana.

3.3. El desarrollo de la industria cinematográfica en Latinoamérica

Para entender al NCL se hace necesario observar una segunda época del cine latinoamericano categorizada por la instalación de la industria cinematográfica. Para Schumann (1987) este período va desde inicios de la década del treinta a mediados de la década del cuarenta. El auge de este tipo de cine es el resultado de varios componentes relacionados con la ausencia de cine europeo, producto de la Primera Guerra Mundial. Al existir una mayor demanda de filmes se debe acelerar el proceso de realización cinematográfica y así se consolida una industria latina centrada en México, Argentina y Brasil, situación que diseña un mercado cinematográfico en el continente. Estos componentes, que aparecen como propicios para el desarrollo del cine, son también su ruina ya que la crisis del año veintinueve, la llegada del cine sonoro y la aceleración que produce Hollywood en la distribución de sus productos, lleva al derrumbe de las diversas producciones locales, ingresando en un período en donde el cine latinoamericano se presenta como sucedáneo del cine realizado en Hollywood. La coyuntura económica del año veintinueve lleva a que Hollywood entienda al mercado latinoamericano como propio y para alcanzar tal fin deberá desarrollar algunas estrategias. De acuerdo con Ríos y Höng,

«...este procedimiento, lento en sus inicios, necesita para su consolidación diversos controles: distribución en los canales comerciales, monopolio del producto, perfeccionamiento técnico (banda de sonido incorporada a la película, con lo cual se inicia el doblaje de la voz a cualquier idioma) y el control en la venta de película virgen, cámaras filmadoras y todo tipo de tecnología para el desarrollo del cine. Es en este sentido que se habla de la colonización del mercado latino por parte de Hollywood, tanto desde un punto de

¹⁸ Se le llama «comedia de teléfonos blancos» a un grupos de filmes que se caracterizan por tratar temas cotidianos, sin grandes complicaciones intelectuales, que se solucionan a lo largo del filme y nos llevan a un final feliz, con protagonistas ingenuos y frívolos, moviéndose en escenarios fastuosos. Dicha producción está destinada al consumo de una clase media y media alta. *Martes orquídea* de Francisco Mugica (1941), *El tercer beso* de Luis César Amadori (1942) o *Su primer baile* de Ernesto Arancibia (1942) se pueden tomar como ejemplos de lo antes mencionado.

vista estético, como ético y tecnológico. Es el fin de un cine amateur y el inicio de un tipo de cine afianzado en lo comercial. Bajo esta estructura, la industria cinematográfica latinoamericana intenta transformarse generando productos de igual estilo al presentado por Hollywood.» (1972: 217)

El cine hecho en Latinoamérica, en especial el realizado en Argentina, y Brasil, construye un modelo que en sus inicios aparecía como inviable para países con economías dependientes. Sin embargo, son países que (actualmente) poseen una larga tradición cinematográfica y un mercado interno muy importante. En el caso de Argentina no sólo abarca el mercado interno sino que tiene además influencia en América del Sur y en parte de América Central. A Brasil se lo considera un continente en sí mismo, por lo tanto sus productos se destinan al consumo interno.

La estrategia para el desarrollo de este tipo de cine industrial parece ser la mejor. Sin embargo, al estar en competencia con la industria cinematográfica norteamericana (la misma que produce los insumos cinematográficos), el cine latinoamericano queda atrapado en una red bastante compleja, en donde temas, estilos cinematográficos, distribución e insumos son administrados por la pujante industria cinematográfica de Hollywood.

Ante estas observaciones debemos indagar a qué tipo de dificultades se expone esta nueva forma de realización cinematográfica:

- a. Se deben invertir importantes sumas de dinero en la compra de tecnología apropiada para el desarrollo de la producción cinematográfica; curiosamente, quien provee de dicha tecnología es Estados Unidos.
- b. Es necesario generar estrategias de producción y distribución con la finalidad de comercializar los productos; por lo tanto deben ser filmes seriados, con normas y patrones definidos por el cine comercial desarrollado por Hollywood.
- c. Es un cine que desarrolla «comedias de teléfono blanco», westerns con gauchos y detectives justicieros. Se apela a la representación de un estilo de vida occidental y cristiano; de ahí que muchos filmes que tienen como argumento temas históricos locales se transformen en un producto diseñado al estilo Hollywood, por ejemplo: *Los muchachos de antes no usaban gomina* (1937) de Manuel Romero o *A voz do carnaval* (1933) de Adhemar Gonzaga.
- d. Es un estilo de cine que logra imponerse fundamentalmente en la década del cuarenta, configurando el *star system* latinoamericano a imagen y semejanza del

creado en Hollywood. Algunos ejemplos de ello son: Libertad Lamarque, Carlos Gardel, Santiago Gómez Cou, y Enrique Muiño en Argentina; o Carmen Miranda en Brasil.

El conjunto de elementos antes mencionado nos lleva a la conclusión de que ese tipo de cine es inviable; así lo expresa John King cuando observa «el fracaso de la industria cinematográfica brasilera, como la empresa *Vera Cruz*» (1994: 54) y la decadencia de la industria argentina a partir de la década del cincuenta cuando los Estados Unidos cortan el envío de insumos cinematográficos (Marino, 2004: 21). Esta situación propició la emergencia del cine mexicano, ya que Hollywood, a partir de la llegada de Perón al poder, desarrollará su industria cinematográfica hispana en territorio azteca abaratando costos de producción y utilizando los mismos canales de distribución que para su producción mundial. Esta arremetida comercial tuvo consecuencias desfavorables para el resto del continente ya que la creación de la industria cinematográfica en Argentina, el cine industrial de Hollywood (con un invento poco feliz como el doblaje), y la irrupción en el continente de la industria mexicana, impactaron en el resto de los países latinoamericanos a tal punto que se desactivó todo intento por desarrollar un cine con características propias.

Esta última circunstancia es clave, pues el desarrollo y distribución de este cine comercial lleva a que países como Chile, Perú, Colombia o Uruguay adopten la fórmula hollywoodense, como estrategia para salvar las inversiones hechas en el país de origen. Ejemplos de ello son: *Allá en el trapiche* (1941), filme colombiano realizado por Roberto Saa Silva, y *Detective a contramano* (1946), filme uruguayo realizado por Adolfo Fabregat. Aún imitando la fórmula industrial, los filmes son un fracaso ya que no hay profesionales para desarrollar un cine tan ambicioso. Todo esto condujo a que los intentos por hacer cine fueran esporádicos.

Pero esta situación no es definitiva. A partir de 1945, con la finalización de la Segunda Guerra Mundial y la ascensión de gobiernos de corte nacionalista, el cine tomará nuevos rumbos. Estos gobiernos, de tipo populista, intentarán desarrollar políticas de corte popular, en donde lo social, lo cultural y lo político están unidos bajo la noción de nacionalismo. Se desarrolla así una mirada sobre aspectos locales del país. «Es en este punto que el cine cumplirá un rol fundamental desarrollando una mirada nueva, de la escondida en los estudios cinematográficos» (Castagna, 1990: 8), es un

«nuevo cine» preocupado fundamentalmente por los temas locales, en oposición a los temas desarrollados por el cine comercial.

Una vez realizada esta serie de precisiones sobre los inicios del cine en Latinoamérica y cuáles son sus antecedentes más lejanos, estamos en condiciones de aproximarnos al NCL. Pero antes de abordarlo se hace necesario rastrear el concepto de «nuevo cine» para lo cual debemos observar dónde se presenta dicha denominación, cuáles son los países en los que se desarrolla y a qué lineamientos cinematográficos se ajusta, a los efectos de entender el vasto campo de acción que comprende este fenómeno cinematográfico.

Las influencias cinematográficas en el NCL provienen en su mayoría de Europa, aunque no debemos desconocer la incidencia del *New American Cinema* (NAC). El NCL no es un cine que nace por casualidad sino que responde a dos variables: *a)* una externa: el nuevo cine es una tendencia cinematográfica que aparece en diversos países y que se opone al modelo cinematográfico amparado en el cine realista, el realismo socialista, el cine artístico y el de Hollywood, y, *b)* a una variable interna que obedece a las condiciones políticas del continente, sumadas a las condiciones cinematográficas que ya hemos mencionado, aquellas que habían sido diseñadas por la industria cinematográfica.

3.4. El NCL y sus influencias

3.4.1. Neorrealismo italiano y después...

El concepto de «nuevo cine» responde básicamente a la coyuntura histórica que se presenta en Europa y en los Estados Unidos luego de la Segunda Guerra Mundial. La denominación «nuevo cine» se opone a la de «viejo cine», en la medida en que existe un predominio tanto comercial como temático del cine que produce Hollywood, ya que el europeo ha quedado desactivado luego de la Segunda Guerra Mundial.

En el inicio de la década del treinta, y producto de la crisis del veintinueve, el cine europeo se ve sometido básicamente a dos transformaciones: la primera es el auge del cine realista, y la segunda es la emergencia del cine soviético.

Es en Francia donde algunos realizadores desarrollan lo que se denominó el «realismo», bajo el lema «la vida tal cual es», en el sentido de que eligen de la realidad cotidiana los temas a filmar. Para Méndez–Leite, «el realismo ha cubierto una serie de

realizaciones que tienen en común la elección a veces por casualidad de ciertos temas y climas que tratan de componer el estado de la sociedad, un estilo de cine que se presenta como opuesto al desarrollado por Hollywood» (1980: 115). «Es Jean Renoir quien desarrolla una aproximación a lo real en *Toni* (1935), donde lo importante es describir la sociedad con verdad y también con una perfección plástica.» (Sadoul, 1976: 253)

También es importante observar la irrupción del «realismo socialista» desarrollado en el período estalinista, el que intenta diagramar una política cinematográfica acorde con la ideología del régimen. Este punto será decisivo para entender la emergencia de los nuevos cines en la década del sesenta en los países del este europeo.

Podríamos decir, de acuerdo con Kracauer, que el realismo expone una teoría que desarrolla una «vocación natural del realismo» (Stam, 2001: 99). Esta consideración se presenta con más intensidad cuando a mediados de la década del cuarenta hace su irrupción el «neorrealismo italiano», corriente que va más allá de la condición realista planteada por el cine europeo hasta ese momento.

Vale la pena detenernos por un instante en esta corriente cinematográfica, ya que como afirma Pereira Dos Santos: «sin el neorrealismo no habiéramos comenzado, y creo que ningún país con economía de cine débil podría –sin este precedente– haberse realizado en relación al cine. Porque la gran lección del neorrealismo fue la de producir filmes sin tener que contar con todo el aparato material, económico, de la gran industria que dominaba en la época, especialmente la americana.» (1979: 148)

Para el NCL la importancia del neorrealismo es mayúscula ya que algunos de los realizadores más destacados (Fernando Birri, Julio García Espinosa, Tomás Gutiérrez Alea, entre otros), se formaron en el *Centro Sperimentale di Cinematografia* de Roma, escuela influyente en la construcción de esta nueva forma de narrar la realidad.

«Neorrealismo», «nuevo realismo», «realismo nuevo», expresiones que parten de admitir la existencia de una nueva realidad cinematográfica que retoma aspectos del realismo cinematográfico y, al igual que este, presta especial atención a los sucesos de la vida cotidiana. Entendemos que el neorrealismo es una recomposición de lo artístico, de lo real, de lo social; no intenta captar el acontecimiento al estilo Vertov, es decir, tal como se produce. Este es, por el contrario, un itinerario artístico perfectamente artificial hacia la reconstrucción de la realidad. Creemos que esta observación prepara la llegada del cine directo.

Para Zavattini «el cine neorrealista es de naturaleza histórica, descubre la actualidad, tendiendo a descubrir los derechos humanos a partir de la necesidad de la vida elemental» (2007: 207). Bajo este presupuesto ético, «el Neorrealismo intenta establecer un nuevo fundamento dentro del lenguaje cinematográfico. La condición de nuevo es amparada en la calidad de un cine que se centra en el espacio geográfico y en la sociedad» (Gil Olivo, 1992: 110), a la vez que intenta como movimiento cinematográfico «reflejar, lo más fidedignamente posible, la realidad circundante e incentivar una toma de conciencia social» (Paladini, 2001: 56).

Dado que el neorrealismo se dio en la Italia devastada de la posguerra, los realizadores tuvieron claro que podían hacer películas de bajo costo. «Rossellini manifiesta un solo propósito: utilizar la imagen como un medio para reconocerse a sí mismo, relatando los acontecimientos que se suscitan en el mundo real» (Gil Olivo, 1992: 110). Lo mencionado en párrafos anteriores podríamos ubicarlo como parte del origen filosófico del nuevo cine. La condición de pobreza en la que han quedado sumidos los países participantes de la Segunda Guerra Mundial lleva a que el cine sea el mejor medio para mostrar la realidad con la mayor crudeza y economía posible.

Para algunos teóricos, el neorrealismo es un punto de inflexión en el cine ya que reflexiona sobre aspectos teóricos, en la medida en que la fuerza del cine está en la ontología de la imagen, creando en el espectador una condición reflexiva sobre la realidad mostrada. Esta situación es provocada por lo que Bazin «llama continuidad de la realidad, la misma se configura a partir de planos secuencias que intentan abrazar la totalidad de lo mostrado» (1990: 97).

3.4.2. Nuevos cines, nuevas miradas cinematográficas

Lo que sigue es una breve síntesis de algunas características que distinguen a los «nuevos cines» o nuevas corrientes cinematográficas en diversas partes del mundo. Esta recapitulación no pretende ser un análisis exhaustivo de cada nuevo cine en particular, sino que tiene como objetivo trazar un mapa conceptual con la finalidad de contextualizar el NCL.

3.4.2.1 *El nuevo cine en Europa*

El término «nuevo cine» aparece a partir de 1960 en varios países europeos. En Francia irrumpe la *Nouvelle vague*, un cine que supuso una ruptura con el lenguaje cinematográfico habitual, como demostró el film de Jean-Luc Godard, *À bout de souffle* (1959) («Al final de la escapada»). La simultaneidad de tiempos narrativos, las rupturas imprevistas del relato, la prescindencia de la relación de causalidad, la tendencia al registro de lo que los personajes hacen sin que importe por qué actúan, son algunas de las claves de este nuevo cine que también influirá en el NCL.

Paralelamente aparece el *Cinéma vérité*, de tendencia documentalista, que busca captar la vida tal como es; pero de esta tendencia nos ocuparemos a su debido momento.

En Gran Bretaña, el *Free Cinema* se encuadra dentro de una estética contestataria, crítica para con su sociedad puritana y clasista. En su planteamiento presenta las inadaptaciones sociales que ocasionan la vida en las grandes ciudades industriales y la soledad del hombre contemporáneo en ellas. «El cine refleja el estado de una nación, ahora bien, nuestro cine es un cine de clase media, se trata de situar la intriga en un medio popular con personajes que sean obreros, dice Lindsay Anderson» (Hennebelle, 1975: 165 y ss). Es un cine que intenta mostrar en la pantalla personajes cotidianos localizados en la clase obrera; en ese sentido, es un estilo cercano al propuesto por el neorrealismo italiano.

Después de la Segunda Guerra Mundial el cine alemán queda totalmente destruido. Pasarán algunos años para que reaparezca en la escena cinematográfica mundial. A su vez, este cine arrastra un pasado nacionalsocialista que lo condena; por lo tanto, en la década del cincuenta se desarrollará un cine que intente borrar la imagen del pasado. Es a partir de la década del sesenta que el cine alemán alumbra lo que se conoce como el *Jungen Deutsche Kino* («Joven Cine Alemán»). Significa la desaparición del viejo cine convencional alemán y supone la aparición de una nueva manera de hacer cine. Los filmes de los jóvenes autores apuntan al antagonismo entre lo individual y lo colectivo, lo antiguo y lo nuevo. Los temas son la historia, el individuo y la crisis de una sociedad indefinida. La ideología del nuevo cine alemán se expresa en el documento *Neuer Deutscher Film*, redactado el 28 de febrero de 1982, que dice que el «*Jungen Deutsche Kino* necesita libertades frente a los convencionalismos usuales de la

profesión. Ideas concretas de tipo intelectual, formal y económico» (Romaguera y Thevenet, 2007: 298).

Veamos ahora el panorama del nuevo cine de la Europa del Este, de aquellos países que responden a las coordenadas dictadas por el realismo socialista. Es, a su vez, un conjunto de realizadores que a través del cine reflexionan sobre temas sociales, culturales e históricos de cada país.

«Para el Nuevo Cine Checo el tratamiento formal de los temas está en sintonía con una profunda asimilación creadora de los elementos expresivos de otras cinematografías especialmente la *Nouvelle Vague*» (Elbert, 1966: 11). Pero entendemos que en varios filmes el procedimiento narrativo se configura en la unión del presente, pasado y futuro con la finalidad de gestionar un único acontecer narrativo. Es un cine que discute con el pasado y abre la puerta hacia el futuro, sus temas apuntan a mostrar situaciones de la vida cotidiana, teniendo como telón de fondo el socialismo real. Jan Němec, Věra Chytilová, Miloš Forman y Otakar Vávra, entre otros, desarrollan un elaborado lenguaje cinematográfico en donde el sonido, el encadenamiento de secuencias y las reiteraciones de las mismas son parte de la estrategia discursiva de este nuevo cine.

En el caso del Nuevo Cine Húngaro el protagonista es el pueblo. Es un cine que está preocupado por las contradicciones que surgen en la política socialista. Un ejemplo de ello es el sector campesino que ha sufrido las incongruencias del sistema político a partir de 1948, sobre todo cuando se crea la primera cooperativa agrícola de producción colectiva, momento en que se da el cambio de las condiciones individuales de producción a las colectivas.

Para el desarrollo de una crítica al régimen socialista el nuevo cine húngaro se vale de ciertas influencias, como el neorrealismo italiano (que llega en forma tardía), el cine de René Clair y el cine de Luis García Berlanga. Es un cine que enfoca los problemas rurales motivados en gran parte por el origen campesino de muchos de sus creadores. Así el hombre joven, el intelectual que vuelve a la aldea y provoca diversas reacciones en la población local es, con ligeras variaciones, el tema que se trata con frecuencia. Para Andras Kovacs el nuevo cine húngaro es «socialista pero lo es de manera nueva, fundándose en la dialéctica del compromiso y la crítica, por lo tanto no es un cine estático sino dinámico» (1970: 3), concepción expresada en su film *Falk* (1968) «donde plantea la existencia de muros invisibles que nos impiden avanzar – políticamente- cuanto debiéramos». (Kovacs, 1970: 5)

Es oportuno ahora observar, desde una perspectiva histórica, el cine de la ex-Yugoslavia y en particular el Nuevo Cine Yugooslavo. Dicho cine intenta desarrollar un cine realista, áspero, en el cual las categorías del bien y el mal, del amor y el odio, se ponen entre paréntesis. Es un cine que apunta a la tradición de los pueblos balcánicos, en particular de los gitanos, pero que también muestra el choque entre las instituciones estatales y el modo de vida medieval de los diversos pueblos balcánicos. «Presenta a su vez una fuerte crítica y un afán liberador del socialismo real, permite ver la vida cotidiana de las comunidades campesinas, los problemas entre los habitantes de la ciudad y del campo» (Álvarez, Juan C., 1971: 33).

Presentado como un estilo de cine marcadamente de autor y en donde se pretende incentivar la reflexión del espectador, el Nuevo Cine Búlgaro es un cine que trabaja temas de la realidad inmediata con recursos que en parte han sido copiados del neorrealismo y en parte provienen del relato costumbrista.

El caso del Nuevo Cine Polaco mantiene algunos matices con el del resto de los países de Europa del Este en la medida en que es un cine que está en la intersección entre la *Nouvelle vague* y el cine del Este; «presenta ciertos rasgos intelectuales» (Quintana, 1995: 202), y plantea en sus filmes momentos, puntos muertos o vacíos que funcionan a modo de preguntas que esperan respuestas del espectador.

Esta breve reseña de los nuevos cines nos permite ubicarnos en el panorama del cine europeo, cuáles son sus puntos de contacto y cuáles son los temas en los que se enfoca.

3.4.2.2. *El New American Cinema, Nuevo Cine Americano*

Uno de los puntos fuertes del «nuevo cine» es sin duda el *New American Cinema* (NAC), cine que amalgama el *Free Cinema* británico y la *Nouvelle vague* francesa. Anclado en una lógica de producción con bajo presupuesto y dispuesto a dar batalla al poderoso mercado de Hollywood, el NAC tiende a crear una tendencia cinematográfica que promueve una mirada sobre los problemas sociales de los Estados Unidos. Más allá de cualquier cuestión económica, entendemos que el NAC es un cine pensado en términos humanos; «nuestra preocupación es el hombre y lo que le ocurre, será un cine que se aproxime a otros Nuevo Cines desconocidos en los Estados

Unidos.»¹⁹ Es un tipo de cine que no se ubica en un panorama fantástico de antaño sino en la subcultura estadounidense, en el *underground* urbano y en la violencia de las calles del país del norte. Se presenta como un cine independiente que es influenciado por la televisión: utilización de cámara en mano, realización en lugares auténticos; el rodaje de los filmes se torna más ágil, ayudado por una innovación muy importante que se presenta a mediados de la década del sesenta: el «cinemobile». Se trata de un estudio de grabación que está ubicado en un autobús, herencia directa de los estudios de cine desarrollados por los soviéticos en los vagones de tren. Para Hennebelle, «este tipo de cine está constituido por varias tendencias: un cine experimental, de vanguardia y *underground*, apoyado por la revista *Film Culture* (dirigida por Jona Mekas), un cine militante que usa al cine como arma antimilitarista, y un cine para el público negro, películas que adoptan una postura revolucionaria ante el poder del blanco o policiales negros.» (1975: 76 y ss)

Debemos destacar que tal como se plantea el NAC está muy próximo al «*Direct-cinema*», que por su estilo se aproxima al cine documental, pero tal como habíamos observado respecto al neorrealismo italiano, se expresa a través de una mirada más amplia sobre los aspectos humanos, desarrollando un público crítico que evade ciertos convencionalismos del cine comercial.

La tendencia al «nuevo cine» aparece también en algunos países asiáticos (India, Vietnam), en ciertos países árabes (Egipto, Argelia), en algunos del continente africano (Senegal, Costa de Marfil), naciones en donde también Hollywood está presente «para generar un imperialismo estético.» (Hennebelle, 1975: 13)

Hasta aquí hemos desarrollado una apretada síntesis del fenómeno del «nuevo cine» europeo y estadounidense. Somos conscientes de que dejamos por el camino otros estilos, pero, a los efectos de esta investigación, las tendencias antes detalladas son las que, también a nuestro entender, influyeron decididamente en el cine latinoamericano y, en particular, en el NCL.

¹⁹ Declaración del *New Cinema Group*, en *Textos y manifiestos del cine* (1998), ROMAGUERA, Joaquín y ALSINA THEVENET, Homero, Madrid, Ed. Cátedra.

3.5. Condiciones políticas, culturales y cinematográficas para el surgimiento del NCL

3.5.1. Condiciones políticas para el surgimiento del NCL

A principios de la década del cuarenta y con motivo de la finalización de la Segunda Guerra Mundial, se inicia un proceso de desintegración del imperialismo del siglo XIX. Para Peter Worsley «el estado de destrucción en el que se encuentran los países europeos lleva a preocuparse por los problemas locales dejando de lado la administración y gobierno de sus colonias» (1966: 34). A su vez, con la finalización de, este conflicto bélico el mundo queda fragmentado en dos posiciones claramente definidas, basadas en ideologías contrapuestas. Esta división se define por áreas de influencia; así, los países de Europa Central son sometidos al poder soviético, y por el otro lado, Occidente queda vinculado a los Estados Unidos, mientras que las colonias africanas y asiáticas, producto de la debilidad de los viejos imperios del siglo XIX, desarrollan movimientos revolucionarios con la finalidad de conquistar su independencia. Paralelamente, a partir de 1945, en América Latina se produce un marcado ascenso de sectores nacionalistas que se orientan hacia la instrucción masiva. «El populismo es la línea dominante de América Hispana por esos años, [...] que se expresa en el renacimiento del nacionalismo que se presenta» (Rama, 1972: 24), dentro de un continente en condiciones progresivamente dramática. Este conjunto de acontecimientos delinea lo que más adelante se conocerá como el «Tercer Mundo».

El «Tercer Mundo» es un conjunto de países de tres continentes (África, Asia y América Latina), que enfrentan problemáticas muy disímiles, pero que tienen como objetivo la independencia, tanto económica como política; situación que llevará a un Estado con justicia social, que erradique la miseria, el atraso y la postergación social, consecuencia de las dispares relaciones económicas a las que fueron sometidas las colonias y los países en los continentes mencionados. El agrupamiento de los pueblos bajo el concepto «Tercer Mundo» tiene como objetivo intentar superar los problemas antes planteados, cambiar la historia social, política y económica de cada región que se remonta a inicios del siglo XIX, proyecto que no parece ser tarea fácil en la medida en que se deben promover cambios profundos, con el firme interés por superar el atraso económico, desactivar la tendencia a la monoproducción, configurar la industrialización

y a su vez redistribuir la riqueza. Este conjunto de medidas llevan a pensar en un Estado nuevo, más justo y equitativo; son tiempos en los que se comienza hablar de la construcción de un «hombre nuevo», capaz de desarrollar toda su potencialidad, emancipar al hombre y recuperar su condición humana.

Bajo este panorama político-social se desarrollan diversos procesos nacionalistas; movimientos nacionales que llegan al poder por medio de elecciones libres o por la vía de la lucha armada. Estos gobiernos, de corte nacionalista, «se caracterizan por tener una cierta ideología socialista pero terminan muchas veces pactando con los intereses norteamericanos» (Chevalier, 1979: 291), situación que los convierte en gobiernos ambiguos a la hora de definir su ideología.

El triunfo de Juan José Arévalo en Guatemala en 1946, del Frente Democrático Peruano en 1945, del movimiento peronista en 1946 y la Acción Democrática en Venezuela en 1947, marcan, al margen de sus características, un nuevo período de la política latinoamericana. A su vez, la revolución boliviana del Movimiento Nacionalista Revolucionario, en 1952 será la primera experiencia en la toma de poder por la vía de las armas; la segunda será la revolución cubana en 1959. Pero este auge del nacionalismo no durará mucho tiempo ya que poco después, en 1948, para ser más precisos, algunos sectores de las oligarquías locales, con la ayuda de los Estados Unidos desandan el camino nacionalista, precipitando una serie de golpes de estado que sumergen a América Latina en una profunda crisis social.

En 1948, hay un golpe militar en Perú que derroca al presidente Bustamante y Rivero, y otro que en Venezuela depone a Rómulo Gallegos. En 1954, Estados Unidos derroca al presidente Jacobo Arbenz de Guatemala debido a la expropiación de terrenos de la *United Fruit* e invade el país. Ese mismo año se suicida el presidente de Brasil, Getulio Vargas, como una forma de denunciar presiones imperialistas en su gobierno. A su vez, en 1955, un levantamiento militar promovido por sectores conservadores derroca al general Juan Domingo Perón.

La suma de acontecimientos no hace más que observar la presencia de los Estados Unidos como nuevo administrador de las políticas del continente, consolidándose lo acordado en la Conferencia de Yalta al finalizar la Segunda Guerra Mundial; se inicia, entonces, el tiempo del Neocolonialismo (Trías, 1967). Esta nueva situación desarrolla una lenta pero sostenida intervención de los Estados Unidos en las políticas locales: inversión en los sectores claves de cada país y control de precios, dominación de la política a través de alianzas con partidos políticos locales, y

finalmente, la dominación militar que se ejerce a través de las fuerzas armadas nativas. De ahí que se hable de «independencia formal y dependencia económica» (Gunder Frank, 2005: 145 a 157).

Bajo estas circunstancias, América Latina se convierte en exportadora de materias primas e importadora de tecnología y productos manufacturados, situación que trae aparejada una fuerte corriente migratoria del campo a la ciudad, debido al avance de la gran propiedad (el latifundio) por la tecnificación y modernización del sistema de explotación. A su vez, obligados a acudir al medio urbano, estos sectores campesinos muchas veces carecen de posibilidades reales de insertarse en la actividad industrial puesto que esta solo absorbe mano de obra calificada; esta situación se ve agravada por el rápido crecimiento demográfico. Se configura, así, una nueva clase social, producto de la industrialización, que pasa a vivir en la periferia de la ciudad, «configurando un nuevo tipo de barrio: *villa miseria* en Argentina, *cantegriles* en Uruguay, *callampas* en Chile, *favelas* en Brasil y *rancheríos* en Venezuela» (Aguirre, 1972: 169). Estos nuevos grupos sociales, muchas veces usados por las distintas organizaciones políticas o sociales para desarrollar obras de caridad, se ven sometidos a un asistencialismo que aplaca cualquier malestar social. Este sector social presionará a los gobiernos de turno con el objetivo de obtener mejoras en su calidad de vida.

El panorama político-social se completa con la emergencia de grupos revolucionarios que, alentados por la revolución cubana, intentan llegar al poder a través de las armas: MRN en Argentina, MLN en Uruguay y MIR en Perú. Son estas circunstancias apropiadas para que algunos sectores políticos y grupos de presión externos (industriales, banqueros, financistas), piensen en la viabilidad de un golpe de estado, con la intervención de las fuerzas armadas, como forma de ordenar el caos reinante, estrategia que se denominará «doctrina de la seguridad nacional». Esta situación se hace presente en varios países de Latinoamérica a partir de 1973. La década del setenta será un punto de inflexión en la historia del continente latinoamericano.

Entendemos que esta breve síntesis histórica es necesaria a la hora de establecer las coordenadas políticas en las cuales se presenta el NCL, aunque tampoco debemos dejar de observar el estado de la cultura en Latinoamérica a efectos de tener elementos suficientes para explicar la emergencia de esta corriente cinematográfica.

3.5.2. Condiciones culturales para el surgimiento del NCL

El agitado panorama político de América Latina lleva a que la cultura también tome determinadas líneas de acción política. Se concibe a la cultura como un lugar político y por lo tanto un escenario de lucha social. Desde el punto de vista filosófico, América Latina asiste a un cambio en el paradigma con el que se piensan los hechos políticos, sociales y culturales: se aleja del positivismo clásico y se aproxima a corrientes filosóficas que responden al pensamiento de Henry Bergson, Williams James, Friedrich Nietzsche y Arthur Schopenhauer. Esta cuestión filosófica se expresa en ensayos que apuntan a la aparición de ciertas modalidades folklóricas: *El laberinto de la soledad* (1950) de Octavio Paz, o en el estudio de las causas de la dependencia económica del continente, *Siete ensayos de la realidad peruana* (1929) de José Carlos Mariátegui.

A mediados del siglo XX, con el desarrollo de múltiples gobiernos de corte nacionalista, Juan Domingo Perón en Argentina, Getulio Vargas en Brasil, Lázaro Cárdenas en México, José María Velasco Ibarra en Ecuador o Juan Velasco Alvarado en Perú, se inicia un proceso que trata de potenciar los valores nacionales en un intento por construir un populismo que permita consolidar el poder político. Para Romano (1972: 10), «estos gobiernos depositan su atención en la configuración de una sociedad moderna, que integra al habitante del interior del país, y al inmigrante». Esta doble tarea permite consolidar el poder (en sindicatos, clubes políticos), y a su vez desarrollar planes sociales, educativos y deportivos que muchas veces están contaminados con propaganda del movimiento o partido político. Se trazan así dos tipos de políticas de integración cultural: una que promueve los estudios y la publicación de relatos sobre la historia del país y una segunda que apunta a la integración de los inmigrantes, un proyecto que vincule al inmigrante con el Estado. En este punto, los medios de comunicación serán un vehículo directo e indirecto para la realización del mencionado proyecto: será la radio quien a través de los radioteatros genere una narrativa que configure una forma de hablar, los periódicos que funden relatos sobre la política local y sobre el mundo en general, y el cine quien inicie una década de producción masiva. Argentina, México y Brasil estarán a cargo de desarrollar la industria cinematográfica apoyados por los gobiernos nacionalistas, en un claro desafío a los parámetros de

Hollywood. Será un momento de esplendor, que durará poco tiempo pero marcará definitivamente la historia del cine latinoamericano.

3.5.3. Antecedentes cinematográficos para el surgimiento del NCL

La emergencia del NCL está emparentada con las condiciones políticas y culturales reinantes en los años cincuenta en América Latina. La presencia de gobiernos populares lleva a que a partir de 1955 se potencie el cine como medio de comunicación. En Brasil se funda el «Instituto Nacional de Cine Educativo» (1937), en Bolivia el «Instituto Cinematográfico Boliviano» (1953), en Sante Fe, Argentina el «Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral» (1955), en Cuba, con motivo de la revolución, se crea el «Instituto Cubano del Arte y la Industria Cinematográfica» (1959).

A las películas de tipo Hollywood de corte ciudadano o gauchesco en Argentina, las «chanchadas»²⁰ en Brasil, o los filmes de la época de oro del cine mexicano, se le opone un tipo de cine que mira los problemas sociales, la historia del país y trata de documentar la realidad. En tal sentido, algunos realizadores se apartan del cine industrial e intentan desarrollar distintos tipos de cine: experimental, documental y artístico. En páginas anteriores hemos explicado el crecimiento y declinación del cine industrial desarrollado en Latinoamérica, fundamentalmente en Argentina y Brasil. Pero es aproximadamente a partir del año 1955 que en varios países latinoamericanos se comienza hablar del «nuevo cine».

El «nuevo cine» que se produce en Latinoamérica reúne algunas de las características detalladas en el punto 3.3 de nuestro trabajo, pero entendemos que en Argentina, México y Brasil se desarrolla con mayor intensidad. Paralelamente al «nuevo cine» en Latinoamérica se da un fenómeno particular: el desarrollo de cineclubes y revistas especializadas en cine que tienen como objetivo difundir y orientar al espectador en esta nueva tendencia cinematográfica. Veamos algunos puntos al respecto que nos parece importante destacar.

²⁰ En la década de 1940, el cine brasileño estuvo marcado por las *chanchadas*, protagonizadas por figuras de la época, como Oscarito, Gran Otelo y otros artistas. La *chanchada* ha sido un género muy discutido por su baja calidad, pero consiguió reflejar el lenguaje y las maneras del pueblo en sus personajes, representando la cultura popular brasileña, y gozó de gran éxito de público.
<http://www.cinelatinoamericano.org/texto.aspx?cod=1986> Sitio visitado 13/02/2011.

3.5.3.1. Nuevo cine argentino: la realidad como tema

En Argentina existían dos tendencias cinematográficas: las que se ajustaban al canon de Hollywood y las que se amparaban en el gusto por lo popular. Sin embargo, a mediados de la década del cincuenta se observa el surgimiento de una nueva tendencia cinematográfica que se podría definir como la de la generación del sesenta, formada por Rodolfo Kuhn, David José Kohon, Lautaro Murúa, Leopoldo Torres Nilson, Simón Felman, realizadores que son parte del Nuevo Cine y que transitan entre el cine de autor y el cine como muestra de la realidad, desarrollan un cine estéticamente vinculado al cine europeo pero que emplea temas cercanos a la realidad argentina. Las características que definen a este grupo de realizadores son: la preocupación por observar los problemas de la realidad argentina: las villas miserias, los marginales, el arrabal, y una reflexión sobre la política y la dependencia económica internacional pero con una estética, reiteramos, cercana al cine europeo. Para Leopoldo Torres Nilson el cine es un lugar de reflexión sobre el sujeto y la decadente burguesía argentina (Schumann; 1987: 36), pero que «mantiene una intensa vivencia fílmica, una sostenida tensión visual con la finalidad de crear una atmósfera que profundiza un estilo cinematográfico que indaga sobre la soledad humana» (Mahieu, 1960: 6 y ss). Torres Nilson apela a un cine de autor, intimista, introspectivo, que apunta a lo social. En sus filmes es posible encontrar citas de Bergman, Welles, y la *Nouvelle vague*, lo que no hace más que marcar diferencias entre su obra y las producidas por el cine industrial: *Un guapo del 900* (1960), *La casa del Ángel* (1957), *Días de odio* (1954), o *Final de la fiesta* (1960), son algunos ejemplos. No debemos pasar por alto que este estilo de cine de autor tiene sus discípulos; así, *Crónica de un niño solo* (1965) de Leonardo Favio es el ejemplo más claro de la influencia de la *Nouvelle vague* en este incipiente nuevo cine. Para ser más precisos, el final de dicho filme es una cita cinematográfica de *Les Quatre Cents Coups* (1959) de Truffaut, aunque, en este caso, es un estilo de cine reflexivo, «con fuertes toques poéticos, que estuvo condenado al fracaso comercial en la Argentina» (Schumann, 1987: 27). De todas maneras es una forma de hacer cine que deja una marca en el «nuevo cine». Cuando Solanas y Getino (1973) hablan del «Tercer Cine» están trazando tres líneas claramente definidas: el primer cine industrial (que seguía las tendencias de Hollywood), el segundo cine (con una estética europea, realizado por Leopoldo Torres Nilson, Fernando Ayala y Leonardo Favio, entre otros), y el «Tercer

Cine del Grupo Liberación», desarrollado por Fernando Solanas, Octavio Getino y Gerardo Vallejo, entre otros.

3.5.3.2. Luis Buñuel y el Nuevo Cine mexicano

Otro de los pilares fundacionales que conforman el NCL es el cine mexicano. Es a partir de la década del cuarenta que el cine azteca inicia lo que se ha denominado la «edad de oro». Eso convierte al cine mexicano en un cine comercial que cuenta historias de amor, costumbres nacionales y hazañas de la revolución mexicana. Pero en los años cincuenta se produce un quiebre en dicho modelo cinematográfico cuando se proyecta el film *Los olvidados* (1950) de Buñuel. «Con *Los olvidados* Buñuel rompe esa tradición mentirosa de la miseria humana y la no menos usual de la moralización de los problemas sociales.» (Schumann, 1987: 228) Entendemos que Buñuel apunta a mostrar las causas desde el realismo pero las consolida desde la surrealidad ya que ataca al espectador desde el dolor de la pobreza, la profundidad de un espíritu lleno de mezquindad, o desde el refinamiento de los buenos modales como lo plantea en *Él* (1952).

Los distintos textos que tratan sobre la historia del cine latinoamericano le dedican unas pocas líneas a la obra de Luis Buñuel en México: Sadoul (1974), una cuarta página; Schumann (1987), una página. Pero en algunas historias del cine latinoamericano, como en *Historia del Cine Latinoamericano* de Alfredo Marino (2004), o la de John King (1994), se hace una mención más breve aún. Entendemos que el cine de Buñuel es decisivo en la constitución del «nuevo cine» por diversas circunstancias: desarrolla una mirada sobre la realidad local, se apropia del lenguaje cinematográfico para consolidar una narrativa de la pobreza cargada de ironía, es un cine de autor que se desplaza en un territorio híbrido entre lo real y lo mitológico y es desde ese territorio no exento de problemas que disecciona al personaje hasta dejarlo en carne viva, algo que ya había realizado en el film *Las Hurdes* (1932).

3.5.3.3. Humberto Mauro y Mario Peixoto: los inicios del Nuevo Cine brasileño

A lo largo de su historia, el cine brasileño ha tratado de mostrar ciertos aspectos de la realidad del país. Humberto Mauro fue el primero en exponer una realidad que

intentaba observar el complejo vínculo entre el hombre y la sociedad. Observador y constructor de una forma de registrar la realidad, Mauro es un realizador que se aproxima al cine de autor. «Es una cinematografía que gracias a una sutil observación de la realidad se diferencia del resto de las obras» (Schumann, 1987: 86) desarrolladas por en los años treinta, que buscaba algo más que lo espectacular. «Sin saber lo que sucederá en el futuro Mauro desarrolla un cine profundo cargado de realismo documental» (Schumann, 1987: 87), que lo coloca a la par del cine realizado a partir de la década del cincuenta por el Free Cinema británico. *Ganga Bruta* (1933) es un ejemplo elocuente. Mauro conoce muy bien la teoría del montaje de Eisenstein, por lo tanto, a lo largo del filme desarrolla una serie de metáforas que permiten entender ciertos juegos oníricos del protagonista y a su vez mostrar la realidad social en la que se mueve el personaje. «Por su parte Alex Vianny señala claramente la importancia que en la tradición del cine brasileño tiene Mauro y cómo es este punto de partida del Cinema Novo» (Martínez Torres y Pérez Estremera, 1973: 57). Para Paranaguá el estilo de Mauro «está vinculado a las tradición y las costumbres» (2003), estilo que entiende al cine como un instrumento didáctico para comunicar la realidad social. Para Glauber Rocha, «estudiar a Humberto Mauro implica volver a pensar el cine brasileño, no en fórmulas de industria, sino en términos de película como expresión del hombre» (Pérez Estremera, 1967: 44). Mauro trabaja por varios años en el Instituto Nacional de Cine Educativo (I.N.D.E.) y desde ahí promueve la realización de un cine documental que permita registrar a la sociedad.

Otro realizador importante a la hora de observar los inicios del «nuevo cine». en Brasil fue Mario Peixoto con el film *Límite* (1929). Hoy podemos decir que *Límite* es el formalismo llevado a la más pura expresión. En la historia los relatos se cruzan en el medio del mar, y desde esas confluencias, solo el montaje va dictando los tiempos narrativos, algo que harán Santiago Álvarez en *Now* (1965), Jorge Sanjinés en *Yawar Maluk* (1969), o Ugo Ulive en *Basta* (1970). Para Martínez Torres y Pérez Estremera «es una tendencia cinematográfica que se sostiene en una retórica falsa e inútil» (1973: 57), afirmación que después no se desarrolla en el texto. Si observamos el filme con atención vemos que existe un tratamiento poético de la imagen a través de un montaje definido en función de la trama cinematográfica. Eso hace que en reiteradas ocasiones las analepsis y prolepsis puedan confundir al espectador pero no es motivo para catalogar la retórica del filme como falsa e inútil.

Somos partidarios de incluir el filme *Límite* como un precursor del Nuevo Cine en Brasil ya que el complejo tratamiento narrativo, el manejo del montaje y la riqueza de las imágenes hacen del filme una obra paradigmática dentro del cine latinoamericano y es por eso que nos permitimos tomarla con una antecedente fundamental en el NCL. «Con Mauro y Peixoto quedan claramente deslindados dos de los tres campos que más claramente nos ofrece la producción brasileña» (Pérez Estremera, 1967: 41) y que influyen en el «cinema novo». El tercer campo es la comedia musical bufa (las«chanchadas») en donde se mezclan una serie de productos y subproductos de la industria cinematográfica hollywoodense. Será el «cinema novo» el que tomando como fundamento lo desarrollado principalmente por Mauro se confronte este estilo particular de hacer cine.

3.5.3.4. Bolivia Film y el cine documental

Con el triunfo de la revolución en Bolivia, el Movimiento Nacional Revolucionario transforma la vida cultural del país, ya que es portador de «una línea progresista pero de corte nacional burgués» (Schuman 1987). El gobierno revolucionario desarrolla una serie de transformaciones políticas y culturales, entre ellas la creación del «Instituto Boliviano de Cinematografía» (I.B.C.), bajo la dirección de Jorge Ruiz, el mismo director que en 1947 había fundado «Bolivia Film». Esta fundación podríamos situarla no solo como el principio del nuevo cine boliviano sino como el principio del NCL, por varios motivos: *a)* dicho instituto será imitado por la revolución cubana cuando cree el «Instituto Cubano del Arte y la Industria Cinematográfica» (I.C.A.I.C.); *b)* es un instituto que desarrolla un vivo interés por el cine documental, y, *c)* está preocupado por la distribución y comercialización de los filmes realizados en el país. En 1953 Jorge Ruiz presenta *Vuelve Sebastiana* (1953) en el «III Festival Internacional de Cine Documental y Experimental» realizado en 1958 por el «Servicio Oficial de Difusión Radio Eléctrica» (S.O.D.R.E) en Montevideo. Este filme es admirado por John Grierson, quien inmediatamente lo cataloga «como uno de los mejores documentales del mundo» (Schumann, 1987). Se presenta así una faceta importante del «nuevo cine» que estará presente en el NCL en el sentido profundamente documentalista de la actividad cinematográfica.

3.5.3.5. Cineclubes, revistas de cine

A partir de los años cincuenta surgen en el continente latinoamericano decenas de cineclubes, se fundan las cinematecas nacionales y se crean diversas revistas dedicadas al cine. Es la vinculación con el cine francés que deja sus huellas en el continente. La crítica francesa había fundado una «cinefilia» a partir de las revistas *Cahiers du cinéma* (1951) y *Positif* (1952) ante la irrupción de la «*Nouvelle vague*». En forma paralela, en París se da un impulso a los cineclubes y a la Cinemateca Francesa. Es en ese período que hace su aparición el concepto de política de autor que analiza seriamente la producción de Hollywood. Esta perspectiva da lugar al nacimiento de la llamada «crítica moderna», la cual cambia ciertos aspectos de la actividad crítica, como ser su preocupación por la tarea del director, la narrativa del filme o el análisis del montaje, elementos que otorgan una metodología a la hora de realizar una actividad analítica de estas características.

En Latinoamérica se da un fenómeno paralelo a la formación de los cineclubes en Francia. La creación de estos cineclubes lleva por primera vez al establecimiento de un circuito alternativo de exhibición, por lo que comienzan a proyectarse filmes provenientes de países lejanos como Vietnam, Irán, Egipto, Senegal o de los países del Este europeo. A su vez, los cineclubes son creados por expertos en cine, aficionados obsesivos al tema, profesores de literatura, filosofía o arte, que hacen del cine un verdadero apostolado. «Es por esa razón que sus críticas, a través de revistas que ellos mismos dirigen, son certeras, agudas, implacables, cargadas de datos, juicios al realizador y acompañadas por un dossier en donde se encuentran datos sobre su obra.» (Bordwell, 1989: 52) Tal información es un material que beneficia al ocasional lector y rompe con la mirada unidimensional del cine creado por Hollywood. En tal situación, este nuevo espectador es un sujeto que ahora está ligado a una actividad cinematográfica mucho más amplia y completa, que se configura en función de los elementos que le proporcionan el filme o la crítica cinematográfica.

Desde los años cincuenta hasta los años setenta, en sintonía con la era del cineclubismo, varias fueron las revistas que se dedicaron al cine. En Uruguay y Argentina las mismas gozaron de mucho prestigio debido a quienes las integraban: Homero Alsina Thevenet, Emir Rodríguez Monegal, Antonio Larreta, Manuel Martínez Carril, José A. Mihieu, Edgardo Cozarinsky, entre otros. Así, tendríamos: en Argentina,

Gente de cine, Tiempo de cine, Cine & medios; en Brasil, *Revista de Cinema, Revista de cultura cinematográfica*; en Uruguay, *Cuadernos del Cine Club, Film, Nuevo Film, Cine del Tercer Mundo*; en Perú, *Hablemos de cine*; en Venezuela, *Cine al día*; en Colombia, *Ojo al cine*, y en Cuba, *Cine Cubano*. Estas revistas tenían como finalidad interpretar el complejo panorama del cine latinoamericano y mundial. En este punto, la crítica jugaba un rol fundamental, ya que confeccionaba determinadas categorías cinematográficas, y aprobaba (o no) a ciertos filmes o directores, con la finalidad de formar un espectador culto, que en alguna medida respondiera a intereses éticos y estéticos de los críticos. Veremos este punto cuando vinculemos en el capítulo seis la crítica cinematográfica uruguaya con la obra de Mario Handler.

Una vez realizado un desarrollo considerable de los antecedentes históricos y culturales, estamos en condiciones de abordar el fenómeno del NCL.

3.6. El Nuevo Cine Latinoamericano

Como hemos visto en los párrafos anteriores, la constitución del Nuevo Cine Latinoamericano no es un fenómeno casual sino que responde a una serie de transformaciones desde el punto de vista cinematográfico, pero que corre en forma paralela con la historia política, social y económica del continente.

Desde su nacimiento el NCL será una corriente cinematográfica que se ubicará con y en la sociedad con la finalidad de registrar las luchas sociales y tratar de descubrir la historia no divulgada de los pueblos latinoamericanos. En una realidad caracterizada por su complejidad, el cine latinoamericano desplegó importantes esfuerzos para llevar a la práctica un modelo propio que permitiera intervenir sobre la realidad como una herramienta de análisis y toma de conciencia social.

Podríamos fechar el inicio del NCL en 1955 (como ya quedó establecido en el punto 2.5.2.) a partir del filme *Río 40 graus* («Río, cuarenta grados») de Nelson Pereira Dos Santos, basado en las condiciones miserables de los niños de Río de Janeiro, algo que era invisible para los ojos de los cineastas locales hasta entonces, y con el filme *Tire dié* (1956–1958) de Fernando Birri (al que ya nos referimos en 2.3.), que narra la historia de los niños que piden al costado de las vías del tren en el norte argentino. Es un nuevo cine que contiene elementos del neorrealismo italiano pero que se procesa con un estilo próximo al documental.

3.6.1. EL NCL, aproximaciones teóricas

El NCL muestra desde sus inicios un estilo provocador que se configura desde la proximidad del protagonista. Si bien las tendencias europeas también las presentan (Neorrealismo, *Nouvelle vague*, *Free Cinema*), entendemos que en este caso hay una marcada tendencia por el otro, por configurar al otro, por presentarlo tal como es, una visión fenomenológica que se presenta en volver «las cosas en sí» (Husserl, 1982) y de paso configurar una «cámara-ojo», en la línea de Vertov, apartándose de la *caméra-stylo* francesa, en la medida en que el mundo histórico le marca a modo de guión al realizador y es este finalmente quien lo registra. Es por esta razón que los realizadores latinoamericanos ven al NCL como algo distinto y distante respecto al realizado en Europa y Estados Unidos. Se hablará de «Cine y subdesarrollo» (Fernando Birri), «Tercer Cine» (Fernando Solanas y Osvaldo Getino), Cinema Novo (Glauber Rocha), «Cine de compromiso social» (Jorge Sanjinés), «Cine imperfecto» (Julio García Espinosa). Por lo tanto, el NCL es un acto de antropofagia cinematográfica (Orell, 2007) en el sentido de que en este proceso consume todas las tendencias cinematográficas para dar lugar a una propia. Es por esto que no debemos ver al NCL desde una posición unidimensional sino como un conjunto de tendencias que adoptan múltiples visiones estéticas y que bien podrían agruparse en una teoría del NCL. Esta teoría, de acuerdo con Orell (2007), albergaría cuatro tendencias: «estética de la violencia», «el cine imperfecto», «la antropofagia cultural» y el «Tercer Cine». Pero antes de pasar a delinear las diferentes tendencias y estilos que agrupa esta teoría no debemos olvidar en este apartado la vinculación de la obra de Mario Handler con el NCL. Por lo tanto, la descripción de las diversas teorías tienen como propósito, vincular y enmarcar al autor dentro de la mencionada corriente cinematográfica, y a su vez serán el insumo básico para tratar de confeccionar una teoría personal que nos permita descubrir los procedimientos cinematográficos que presenta su obra.

Ante los polos cinematográficos desarrollados en Argentina, Brasil y México en los años cincuenta, el NCL se presentará como un cine que reflexione sobre la realidad y a su vez sea un instrumento de comunicación que permita generar las condiciones culturales para que el espectador tome conciencia social. En el «Festival de Pesaro», 1965, Glauber Rocha presenta una ponencia sobre *El Cinema Novo y la aventura de la creación* en la cual plantea que «el desafío del realizador latinoamericano es romper con

el lenguaje planteado por Hollywood, un lenguaje de imitación y conquistar al público con un lenguaje propio» (Rocha; 1971: 201). Cuando habla de *conquistar al público* Rocha apunta a un espectador que ha sido educado bajo la mirada de un cine lejano al de su entorno. El realizador entiende que la cultura cinematográfica incide en la mirada local, por lo tanto el cine configura una lente que modela la mirada. Más adelante dice: «este espectador satisfecho por la capacidad de imitación reaccionará ante cualquier film de la misma manera» (Rocha, 1971: 197). Ante esta dificultad, Rocha propone una estética de la violencia como forma de alterar la mirada del espectador. Pero, ¿desde qué lugar es posible alterar dicha mirada? O, mejor dicho, ¿cómo deben ser los filmes que alteren la mirada del espectador? En tal sentido, entendemos al NCL como un movimiento que intenta desarrollar un conjunto de filmes que apuntan a crear una crítica política, social, cultural e ideológica, y que, si bien contiene algunas de las características antes mencionadas, no es posible agruparlo bajo un denominador común ni observarlo como una unidad cinematográfica. Y es que el NCL es un conjunto de tendencias que «expresan distintas visiones de la realidad social latinoamericana», tal como lo plantea Orell (2007: 32) por momentos la forma cinematográfica jugará un papel fundamental en la medida en que intentará intervenir en la mirada del otro, y por momentos el contenido se ocupará de reflexionar sobre la realidad. Estas dos variantes serán decisivas en la consolidación reflexiva del espectador. Tanto la forma como el contenido serán un instrumento clave en la construcción de una mirada crítica que apunte al involucramiento del espectador en los pretendidos cambios sociales. Por lo tanto, es un cine que se vincula con la acción social, cultural o política como forma de registrar la violencia social, las luchas obreras y la mirada sobre la historia local. Precisamente en este punto encontramos dos elementos importantes: una vocación documentalista del NCL (ya que la cámara deberá salir en busca de una realidad que está ahí para retratarla) y, en segundo lugar, nos conecta en forma tangencial —al menos de momento— con la obra de Mario Handler ya que esta reúne algunas de las condiciones planteadas en párrafos anteriores.

Esta serie de elementos nos permiten reconocer algunas de las características más sobresalientes del NCL y, en particular, del cine documental.

3.6.2. Tendencias y estilos cinematográficos

La complicada combinación que plantea Stam en la configuración del NCL nos lleva a conjeturar sobre el complejo panorama cinematográfico que apunta a romper con el modelo de imitación de Hollywood (Solanas, Getino, 1973) y que se proclama como un cine que mira la realidad local. Para un grupo de cineastas chilenos:

«...el cine es un arte, que por imperativo histórico, lo entendemos como un arte revolucionario. El arte revolucionario es aquel que nace de la realización conjunta del artista y del pueblo, unido por un objetivo común: la liberación. Será un instrumento de comunicación que no se impone por decreto, por lo tanto no postulamos una forma de hacer cine sino tantas como sean necesarias en el transcurrir de la lucha. Sostenemos que las formas de producción tradicionales son un muro de contención para los jóvenes cineastas y en definitiva implica una clara dependencia cultural, no existen filmes revolucionarios sino que adquieren tal categoría en el contacto de la obra con su público» (Littin, 1970: 2)²¹

Podríamos tomar la cita como el paradigma por el que se rige el NCL. Es claro que aparecerán matices sobre el tema, pero también es clara la posición de enfrentamiento que este cine tiene con la industria cultural creada en Hollywood.

Pero, en definitiva, ¿cuáles son las tendencias de este NCL? En primer lugar, hay un afán por el cine documental y muchas veces informativo ya que, como se señala para el caso de Cuba, «ello permite confrontar la realidad cubana, penetrar en ella pero no alejarme de la misma» (Álvarez, S., 1969: 15); en segundo lugar, un cine antropológico que muestra la forma de vivir de los campesinos, el «cine se pone al servicio del pueblo, que se constituye en un instrumento de denuncia y clarificación, que evoluciona integrando la participación del pueblo y que se propone llegar a él.» (Sanjinés y el grupo Ukamau, 1979: 38). En tercer lugar, es un cine que denuncia la realidad del habitante marginal de la ciudad, «mostrando la ciudad a través del personaje que es errante y hace sin hacer nada, buscando el tiempo perdido» (Handler 1965a: 25). En cuarto lugar, este será un cine «que procure concebirse como un liberador del propio trabajador» (Solanas

²¹ Chile: Miguel Littin con el gobierno popular, extraído del semanario «Marcha», n.º 1526, tercera edición, del 30/12/1970.

Getino, 1973: 7); y, por último, un cine que esté comprometido con los más pobres, «que se comprometa con los sistemas sociales y que apunte a mostrar el problema de la alienación de las masas ya que ha sido formada por las producciones comerciales y colonialistas europeas y americanas.»(Rocha, 1970: 20)

Bajo este panorama irrumpen en Brasil Glaubert Rocha, Pereira Dos Santos y Ruy Guerra; en Cuba, Tomás Gutiérrez Alea, Octavio Gómez, Julio García Espinosa, Santiago Álvarez y Humberto Solás; en Argentina, Fernando Solanas, Octavio Getino, Fernando Birri, Gerardo Vallejo y Raimundo Gleyzer, en Chile, Patricio Guzmán, Miguel Littin, Raúl Ruiz, Aldo Francia en Colombia, Carlos Álvarez, entre otros, que hacen una alianza entre la estética cinematográfica y el compromiso social. Estos realizadores parten del presupuesto que cultura y liberación «son dos términos de un mismo proceso dialéctico» (Fanon, 1963). Las palabras de Fanon las debemos tomar como parte de una praxis en donde la teoría es un momento de práctica política en la que se establece una relación dialéctica con el sujeto hacedor de la historia. Cuando Fanon desarrolla esta teoría, define a la cultura «como un lugar de expresión de una nación, de sus preferencias, de sus tabús, de sus modelos. [...]. La cultura nacional es la suma de todas las apreciaciones, la resultante de las tensiones internas y externas en la sociedad global y en las diferentes capas de esa sociedad. La condición de existencia de la cultura es, por tanto, la liberación nacional, el renacimiento del Estado.» (Fanon, 1963: 224) Así, asistimos a esta dura definición en la que el cine será parte de un discurso liberador, que al espectador le genere un fuerte involucramiento.²² Para entender esta relación con el espectador, el cine en cuestión desarrolla algunos estilos o variaciones cinematográficas que permiten construir un espectador nuevo cuyo propósito sea el de aproximarse a la realidad. Veamos, a continuación, algunas tendencias del NCL como modo de entender el movimiento en su compleja dimensión.

3.6.3. Bolivia, antropología cinematográfica

La importancia del cine documental en América Latina no es novedad. Paranaguá sostiene que «las distintas revoluciones estimulan la producción y exhibición del cine documental» (2003: 22). Así, México, 1910; Bolivia, 1952; Cuba, 1959 y

²² Al cabo de la exhibición del filme *Me gustan los estudiantes* el 04/08/1968 el público asistente, en su mayoría estudiantes, causaron disturbios en la vía pública en las inmediaciones del cine Plaza, lugar en donde se proyectaba el filme por segundo domingo consecutivo, en el marco del «XI Festival Cinematográfico de *Marcha*». Extraído del semanario «*Marcha*» n.º 1415, 15/08/1968, pág. 19.

Nicaragua, 1979, son algunos momentos históricos que ratifican tal enumeración. Pero es la revolución boliviana en 1952 la que le otorga un fuerte impulso al desarrollo de un cine nacional (nacionalista) que escape a la tradición de la industria creada por Hollywood. Estas revoluciones nacionalistas impulsan al cine local, a punto tal que en marzo de 1953 se crea el «Instituto Cinematográfico Boliviano» (I.B.C.) dirigido inicialmente por Waldo Cerruto. A lo largo de su existencia el Instituto realizó varios cientos de documentales y noticieros, dejando testimonio histórico de acontecimientos trascendentales como la revolución boliviana.

En el Instituto confluyeron una serie de realizadores como Jorge Ruiz, Jorge Sanjinés, Antonio Eguino, Oscar Soria. En 1953 Jorge Ruiz rodó *Vuelve Sebastiana* (1953), un cortometraje sobre la vida de una comunidad llamada «Chipaya». El documental muestra la vida de dicha comunidad en vías de extinción; es un intento por registrar las costumbres ancestrales del mencionado pueblo. El procedimiento cinematográfico es cercano al cine antropológico realizado por Jean Rouch, una marca estética que llevará el cine boliviano de la década del sesenta. Es un cine directo que surge del contacto con «lo particular dentro de un contexto socio-político» (Monleón, 1964: 23) que se reproduce en toda Latinoamérica. En estas circunstancias, el cine desarrollado por Jorge Ruiz, Jorge Sanjinés, Antonio Eguino asume un carácter documental, al introducir la cámara en el lugar, mostrando «la forma de lo social», y se propone crear una «conciencia social» (Sanjinés, 1971) que le permita recuperar a un perdido o nulo espectador, producto de la postergación cultural.

De este proceso cinematográfico social surge, como señaláramos en líneas anteriores, *Vuelve Sebastiana* (1953), de Jorge Ruiz, filme que fue premiado internacionalmente en el «II Festival Internacional de Cine Documental y Experimental» realizado por el «Servicio Oficial de Difusión Radio Eléctrica», (S.O.D.R.E.)²³, en Montevideo en el año 1954. El reconocimiento internacional posibilita que se desarrolle una modesta producción cinematográfica. Por ello y con el apoyo del Estado, en 1965 se crea el grupo *UKamau* («Así es»). Allí se encuentra Jorge Sanjinés quien sostiene que hay que «un cine de denuncia, de testimonio de la realidad social, aunque no teníamos muy clara todavía la idea de que era importante no solo

²³ El festival de cine del «Servicio Oficial de Difusión Radio Eléctrica» (S.O.D.R.E), marca una tendencia en el cine latinoamericano, y especialmente a partir del Primer Congreso de Cineastas Latinoamericanos Independientes, organizado en 1958 por la misma institución. En este congreso participaron los realizadores: Nelson PEREIRA DOS SANTOS, John GRIERSON y el «Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral», Santa Fe, Argentina.

testimoniar, sino denunciar las estructuras de la opresión» (Sanjinés, 1979: 80). Sobre esas dudas el cine boliviano traza líneas de interés y discute a propósito de la forma más adecuada para mostrar el contenido. Si el formalismo, que obedece a las profundas inclinaciones ideológicas del realizador, se combina con el cine directo, el producto de dicha química genera un grado de atención sobre lo mostrado; rompe el esquema que el espectador tiene sobre el cine industrial y violenta las formas tradicionales del lenguaje cinematográfico para reencontrar uno propio, estrechamente vinculado a la realidad indígena, como en *Yawar Malku* (1969) y en *El coraje del pueblo* (1971). Este último es un filme que está dirigido al boliviano, pero que discute sobre categorías del otro como problema dentro de una estructura social; por estas razones es que el filme adquiere ciertos ribetes de universalidad.

Lo anteriormente señalado nos permite afirmar que este cine se presenta como polémico, que apunta a generar una masa crítica que pueda reflexionar sobre los problemas sociales. El cine boliviano le aportará al NCL un aspecto crítico y reflexivo que le permitirá desarrollar un cine como herramienta política

3.6.4 Fernando Birri y el cine como compromiso social

Denominamos «cine de compromiso social» a aquel que se vincula directamente con la sociedad, que toma partido por cierta posición social y que a diferencia del cine de crítica política desarrolla una práctica comunicacional efectiva de acción y distribución cinematográfica. Nosotros ubicamos esta tendencia entre 1958 y 1967. Comprende el cine desarrollado por el «Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral», y por la revolución cubana.

El «Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral», en Argentina, es la primera escuela sucesora del *Centro Sperimentale di Cinematografia* en Italia. Desarrolla un estilo similar al neorrealismo italiano, propone una ruptura con la vieja tradición del cine industrial y se posiciona como una escuela crítica sobre la realidad social argentina. Con los filmes *Tire Dié* (1956–58) y *Los inundados* (1962) Fernando Birri y su escuela presentan un estilo nuevo de cine en donde abordan con una mirada local los problemas del hombre, la marginación y el rechazo social. En el marco del tradicional neorrealismo se presenta una historia local con personajes locales y es ahí donde encontramos a un realizador en contacto con su gente, que es capaz de traducir en imágenes la problemática social del interior de la Argentina, con un sentido

universalista ya que es un cine que apunta a desnudar la «condición humana». En este nuevo cine las historias no son inventadas y cada personaje es parte de un mundo propio. Los temas que aborda Birri a medida que transcurre el filme se convierten en protagonistas momentáneos, dejando en claro que en el cine, y en particular en el cine documental, el lugar o el transcurrir de la vida pueden convertirse en protagonistas. Birri en este caso discutiendo con el poder político, lo enfrenta, lo ataca, como un planteamiento cinematográfico en donde la imagen detalla los hechos, con una elegante y pasiva dureza que muchas veces termina por interrogar al espectador. Esta condición crítica y discutidora de sus filmes son las que se encuentran en las bases del NCL. A partir de 1958 se inaugura una línea de trabajo que poco tiempo después predominó en el cine latinoamericano y es lo que se conoce como NCL. Veamos cómo Birri define al NCL:

«Usar al cine con la espontaneidad con que un escritor usa su estilográfica, había promovido un cineasta francés de la “*Nouvelle Vague*”. Y tras este intento que comprometía simultáneamente la sinceridad y el estilo del nuevo autor cinematográfico, estimulado por la experiencia del neorrealismo italiano y las exigencias del contorno social en fermento, irrumpe un movimiento que al comenzar la década de sesenta permitirá comprobar sin reticencias la vigencia de un nuevo cine latinoamericano. Este nuevo cine latinoamericano a medida que se prueba a sí mismo, se esclarece en sus aspiraciones, y en su propuesta más avanzada sustituye, los valores “expresivos” de un primer momento, por los valores “ideológicos” (de comunicación y participación): es el nacimiento de las cinematografías independientes “nacionales y populares”, al que en medio de grandes contrastes y afirmaciones estamos asistiendo.» (Birri, 1967: 27)

La definición de Fernando Birri nos permite observar que el NCL es un cine de exploración continua vinculado a cuestiones políticas y sociales; no es un cine monolítico en el estilo, ya que las variaciones con las que se presenta desarrollan diversas tendencias de un lenguaje cinematográfico que opera como disparador para la reflexión social. Es por eso que se aleja del modo de representación institucional desarrollado por Hollywood y posiciona sus filmes como una poética de la realidad, algo que había pensado en desarrollar cuando arribó a la Argentina e intentó fundar el

«Laboratorio de Poéticas Cinematográficas». Entender al cine de Birri como un laboratorio de poéticas cinematográficas implica observarlo desde un lugar en donde su narrativa cinematográfica pone al descubierto el panoptismo narrativo de una sociedad, la latinoamericana, aquella que por intermedio de la industria cinematográfica ha quedado ciega ante el brillo de tantas estrellas hollywoodenses.

3.6.5. El cine cubano y su compromiso con lo político

La «sustitución de valores expresivos por ideológicos» (Birri, 1967: 27) se convierte en un lema de acción y desarrollo cinematográfico para el cine realizado en Cuba por el «Instituto Cubano del Arte y la Industria Cinematográfica» (I.C.A.I.C.).

La revolución cubana marca un antes y un después en el NCL, habida cuenta de que ya no será un lugar para la contemplación del espectáculo sino que intentará generar cierto compromiso ideológico con el espectador. Esta revolución (en este caso, la cinematográfica) tiene una importancia fundamental en Latinoamérica por varios motivos: primero, es un cine que registra temas locales; segundo, desarrolla una mirada crítica sobre el pasado histórico buscando re-visionar la historia tradicional, otorgando voz a los sin voz; tercero, se desarrolla un cine de corte documental que permite contrarrestar la información de las poderosas cadenas informativas, especialmente las norteamericana; cuarto, se desarrolla un cine con cámaras de 16 milímetros que permite bajar los costos de producción, y, quinto, es un cine que apunta a la crítica social al tener como objetivo provocar la reflexión en el espectador.

Es por esta razón que los filmes realizados entre 1959 y 1964 apelan a los conceptos básicos manejados por Vertov en su «cine-ojo», o a los efectos creados por el montaje en Eisenstein, con una cierta aproximación al neorrealismo italiano.

Habíamos dicho en párrafos anteriores que Tomás Gutiérrez Alea y Julio García Espinosa son exponentes de un cine cercano a la realidad o, mejor dicho, a la neorrealidad, ya que estudiaron cine en el *Centro Sperimentale di Cinematografia* en Italia, y es precisamente allí donde toman contacto con el neorrealismo italiano. Para Gutiérrez Alea, el cine es «un espectáculo y como tal es una manera de decir algo, de plantear un problema, de penetrar la realidad, de manera que todo lo que me inquieta se verá volcado en el espectáculo» (Gutiérrez Alea, 1970: 24). En esta observación, Gutiérrez Alea deja entrever un elemento que estará presente en el cine de la revolución cubana: la condición de penetrar la realidad. Un ejemplo de lo dicho es el filme *Las*

doce sillas (1962), que narra la historia de un joven de clase alta (a quien la revolución le ha quitado parte de su fortuna) y un cura, que van detrás de un juego de doce sillas inglesas, en una de las cuales la suegra del joven ha escondido una fortuna en brillantes. Las sillas están dispersas en todo el país, por lo tanto, siguiendo a los personajes tenemos una fotografía con finos detalles sociales, sobre una nueva sociedad después del triunfo de la revolución.

Pero ese afán por penetrar y registrar la realidad tiene su explicación ya que el cine documental se nutre de la realidad y esta debía ser divulgada por la revolución día a día. «El documental fue desde el principio un arma de combate y de expresión revolucionaria. Los primeros documentales exponen los males todavía presentes en el país.» (Rodríguez Alemán, 1961: 32). *Esta es nuestra tierra* (1959) de Tomás Gutiérrez Alea o *La vivienda* (1959) de Julio García Espinosa son los primeros filmes desarrollados por el I.C.A.I.C. que presentan algunas de las características antes mencionadas.

Este cuadro analítico se completa con la llegada a Cuba de realizadores con mucho oficio, que a su vez dejan sus huellas tanto en la isla como en el continente sudamericano. En 1960 arriba el italiano Mario Gallo quien realiza dos obras: *Arriba campesino*, sobre la Reforma Agraria, y *Al compás de Cuba*. Gallo sostiene «que un film debe mostrar cierta conciencia social y en el caso del cine cubano alejarse de los formatos de la “*Nouvelle vague*” francesa o del Neorrealismo italiano » (1961: 44). En setiembre de 1960 arriba el documentalista holandés Joris Ivens para producir dos documentales: *Cuba, pueblo armado* y *Carnet de viaje*. Para Ivens «la combinación de la materia concreta de la realidad y del estilo del montaje es lo que determinan las características de una obra» (Ivens, 1961: 21). «También llega el documentalista soviético Roman Karmen, quien realiza: *Alba de Cuba* y *La lámpara azul*, esta última sobre la Campaña Nacional de Alfabetización. En enero de 1961 llega el realizador francés Chris Marker, para filmar el documental *¡Cuba, sí!*. En 1962 arriba Mijail Kalatasov, en compañía del camarógrafo Serguei Urusevski y del poeta Eugenio Evtushenko para trabajar en el guión del filme *Soy Cuba* (1964), que sería una coproducción entre la Unión Soviética y el I.C.A.I.C.»²⁴

El detalle sobre los cineastas que arriban a Cuba no hace más que confirmar la tendencia a realizar cine documental como forma de difundir la revolución. La

²⁴ http://edicionesanteriores.trabajadores.cu/sugerencias/cubayelcine/claves/029_personalidades.htm
Sitio visitado el 03/01/2009.

condición cinematográfica que propone el cine documental cubano se basa en un cine que es esencialmente informativo. Como lo plantea Alfredo Guevara «es un cine que expresa tanto en la línea de la información documental, como de la reflexión crítica, que se ramifica en el documental de reportaje o encuestas...» (Ríos y Höng, 1972: 223), por lo tanto es una fuente de información o mejor dicho de «contra información» que estará al servicio de la revolución. Para llevar a cabo dicha concepción cinematográfica los realizadores se proponen desarrollar un tipo de cine informativo que se oponga a la información monolítica emitida y admitida por los Estados Unidos al resto del mundo. «El estilo de este tipo de noticiero será: confortar la realidad, informar secuencialmente sobre un tema, no establecer guiones previos y tratar de usar lo menos posible la narración verbal.» (Álvarez S., 1969: 34) *Now* (1965) y *Hanoi martes 13* (1967) son dos ejemplos del mencionado tratamiento teórico. Este punto lo trataremos más adelante cuando en el capítulo cuatro analicemos la vinculación de Mario Handler con el NCL.

Dentro de este panorama de cine político Julio García Espinosa desarrolla una particular teoría que la denominó «el cine imperfecto». El «cine imperfecto», sostiene García Espinosa, es «un cine creado por la industria cultural, que contiene elementos de cierta perfección, pero por ser un cine masivo, se aleja de los intereses del pueblo y desarrolla una cultura masiva» (1976: 137). Esta teoría se identifica con un conjunto de observaciones cercanas a lo popular, cine que se vincula con un nuevo arte y por lo tanto tiende a consolidar una nueva cultura. Entendemos que el cine deberá ser imperfecto en tanto conserve la virtud de alguien que se intenta liberar de los contenidos de un cine masivo. Espinosa discute la dimensión del arte mientras trata de contribuir al desarrollo de un nuevo mapa conceptual sobre la realidad cultural latinoamericana.

El impulso de la revolución cubana da lugar a una serie de encuentros y festivales de cine como son los festivales de Viña del Mar (Chile) en 1963, el Primer Festival de Nuevo Cine Latinoamericano Viña del Mar (1967), y el Festival de Mérida, (Venezuela) en 1968.

El Nuevo Cine Latinoamericano está totalmente constituido, siendo este «un instrumento de conocimiento, vehículo de denuncia» (Wainer, 1968: 25) sobre la realidad latinoamericana, que poco a poco cobra una dimensión no prevista por quienes participaron de él en la medida que está inscripto dentro de una fuerte polémica cultural y política.

3.6.6. *Cinema Novo, antropofagia cinematográfica*

Una tendencia cinematográfica importante dentro del NCL es el denominado «Cinema Novo». En otras partes de este trabajo (2.3., 2.5.2., 3.6, por citar algunas referencias) se observa que el NCL se inicia con el cine desarrollado por Nelson Pereira dos Santos en Brasil, y que a partir de 1960 manifiesta ciertas variantes que configuran el «Cinema Novo».

En 1950 algunos artistas hablan de revitalizar lo autóctono, haciendo una crítica a la cultura brasilera. Es entonces cuando reaparece el término «antropofagia cultural»²⁵. El realizador Joaquím Pedro de Andrade toma el concepto en el filme *Macunaíma* (1970), («El gran mal»). *Macunaíma* es un filme que trata de la antropofagia en la sociedad brasilera: es un héroe extrovertido, sin carácter ni moral, un héroe derrotado y sin conciencia colectiva, que se ve envuelto en un proyecto transcultural que lo lleva a otro lugar con el saber milenario de las antiguas tribus. Es desde este lugar que debemos ver a *Macunaíma*, como una combinación del pasado mitológico del Brasil con la cultura civilizada de Occidente. Esta última parece devorarlo día a día a través de objetos culturales que obstaculizan su vida, siendo el filme una metáfora sobre la realidad latinoamericana. Por lo tanto, este filme sienta las bases para la discusión más profunda sobre la condición antropofágica de las personas, la sociedad y el poder. En tal sentido, el Cinema Novo se presenta como un movimiento que tiene como principal característica la inclusión de los diversos movimientos cinematográficos, y que al devorarlos produce un estilo de cine directamente relacionado con los problemas actuales de Brasil y de América Latina, un cine que está preocupado por interpretar y discutir los problemas de nuestra realidad. Si observamos atentamente la situación podemos decir que el Cinema Novo no tiene influencias ni vínculos, sino que devora el cine del mundo como forma de reconfigurarlo en un nuevo evento cultural.

El Cinema Novo reúne en su primera generación algo más de diez directores: Joaquim Pedro de Andrade, León Hirszman, Carlos Diegues, Miguel Borges, Paulo César Saraceni, Gustavo Dahl, Nelson Pereira dos Santos, Marcos Farías, Eduardo Coutinho y Glauber Rocha.

²⁵ En 1920 los escritores del movimiento modernista hablan de «antropofagia cultural», el término, acuñado por Oswald DE ANDRADE en 1922, manifiesta el objetivo modernista: devorar lo culturalmente útil de la cultura extranjera y transformarla y así conseguir una síntesis superadora. Dicha síntesis es un proceso transcultural: de lo que se trata es de unir la experiencia cotidiana brasileña con una tradición heredada. Podemos decir que se trata de engullir lo otro para lograr lo propio.

Será Glauber Rocha quien a través de la *Estética de la violencia* dicte el paradigma del Cinema Novo: «nuestra originalidad es el hambre». Para Rocha, el Cinema Novo debe enfrentar al cine europeo y al cine de Hollywood, en el sentido de que se deben tomar los caminos que conduzcan a la liberación del individuo de los lazos culturales que lo atan al pasado colonial. «El problema internacional de América Latina no es más la cuestión de cambio del colonizador; nuestra libertad en consecuencia, está siempre en función de una nueva dominación. [...] Por lo tanto, el Cinema Novo no puede desarrollarse más allá de la fronteras del proceso económico-social del continente [...] nuestro cine es un cine que pone en movimiento un ambiente político de hambre y que por lo tanto sufre las flaquezas propias de su particular existencia.» (Rocha, 1970: 13 y 14). Es así como en *Barravento* (1962) Rocha denuncia las condiciones de vida de los pescadores pobres pero el tema de fondo es la alienación religiosa africana sobre los negros, la fuga hacia los ritos africanos como una evasión de la realidad de los problemas sociales. Presenta así la idea del Cinema Novo y la reafirma en *Deus o diabo na aterra do sol* (1964), (Dios y el diablo en la tierra del sol), en donde realiza una crítica al misticismo como forma de evadir los problemas que aquejan al campesino. Este filme tiene un aire eisensteiniano en el manejo del lenguaje cinematográfico apoyado por la gravedad narrativa, en tanto la relación entre los personajes con el ambiente, o la relación del personaje con su pasado, forma una espesa capa narrativa que configura un espacio cinematográfico que, como lo plantea Casetti (1991), remite a la presencia de un mundo.

La fórmula que Rocha utiliza para sus filmes es en esencia colocar los problemas particulares y llevarlos a una expresión universal. Para ello configura un amplio campo de acción en donde los mitos, las creencias y los actos de fe son expresiones que crean relaciones de dependencia que a su vez se transforman en forma de dominación y subdesarrollo.

Para finalizar esta breve descripción del Cinema Novo diremos que fue un movimiento nacional de artesanado cinematográfico, que luchó por la conquista de un mercado interno y que nunca hizo concesiones políticas, razón por la cual el «Instituto Nacional del Cine» que en su momento le dio cierto impulso fue quien provocó su bancarrota. Lo anterior podría tomarse como un acto premonitorio ya que a partir de la década del setenta el NCL será censurado y prohibida su exhibición en Uruguay, Argentina, Brasil y Chile.

3.6.7. *El Tercer Cine, ¿una tercera vía cinematográfica?*

Cine político, cine revolucionario, cine del subdesarrollo...; estas son algunas de la denominaciones del cine impulsado por Fernando Solanas y Octavio Getino, realizadores que en Buenos Aires fundan el *Grupo Cine Liberación* (1969) e impulsan el cine alternativo y un circuito de difusión a través de organizaciones sociales y políticas, formando parte de la resistencia a la dictadura del general Juan Carlos Onganía. Son tiempos de agitación social, en donde se desarrollan diversas revoluciones al mismo tiempo (culturales, sociales y políticas).

En 1971 el *Grupo Cine Liberación* fue convocado por Juan Domingo Perón para filmar en Madrid dos testimonios cinematográficos: *Perón la revolución justicialista* (1971) y *Actualización política y doctrinaria para la toma del poder* (1971). Es un estilo de cine que mantiene un fuerte vínculo con el peronismo; tal vez por esta razón quienes integran el grupo lo hayan nombrado el «Tercer Cine», una denominación que va de la mano con la tercera vía política desarrollada por el pensamiento del general Juan Domingo Perón:

“...es evidente que ninguna de estas dos soluciones nos llevaría a los argentinos a la conquista de la felicidad que anhelábamos para nuestro pueblo. Así fue que nos decidimos a crear las nuevas bases de una Tercera Posición que nos permitió ofrecer a nuestro pueblo otro camino que no lo condujese a la explotación y a la miseria. Frente al capitalismo y al comunismo, para la Tercera Posición el hombre no es un individuo aislado y manipulable, ni un instrumento dentro de un gran y perverso engranaje colectivo, sino que es un ser que vive en sociedad, que libremente se desarrolla, constituye su familia, las sociedades intermedias, el Estado y sus asociaciones internacionales.”
(Perón, 1973)²⁶

Una cita que se puede aplicar a lo realizado por Fernando Solanas y Octavio Getino, ya que «Tercer Cine», es un estilo de cine que plantea su enfrentamiento, en primer lugar, con el producido en Hollywood; en segundo lugar, con el cine de autor o «nuevo cine» y a partir de estas dos categorías se configura el Tercer Cine. Este se presenta como una vía de expresión para los sectores más vulnerables de la sociedad.

²⁶ Mensaje del General Juan Domingo PERÓN a la IV Conferencia de Países No Alineados, setiembre de 1973.

«Es un cine incompleto, que debe ser enriquecido por la acumulación de experiencias en los contextos nacionales y políticos» (Hennebelle, 1975: 417), un cine de denuncia y acción cinematográfica, que promueve debates y cuestionamientos a la clase política.

El «Tercer Cine» es un eminentemente documental; trata de «describir la realidad tal como la ve el realizador» (Hennebelle, 1975: 419) dejando de lado la objetividad, habida cuenta de que el discurso nunca es neutro. Se percibe la influencia del cine ruso, el neorrealismo italiano, la *Nouvelle vague*, y el *Cinéma vérité*, pero por sobre todas las cosas se admira a Joris Ivens y a Chris Marker. El conjunto de todas estas tendencias se expresa en el paradigmático filme del NCL: *La hora de los hornos* (1966–67). En una entrevista publicada en *Cahiers du Cinema* en marzo de 1969, Solana y Getino aclaran algunos puntos sobre su estilo cinematográfico y el estilo del mencionado film:

«Como había un cine–novela, un cine-científico, un cine de actualidades, cine de tesis, un cine musical, debíamos poner el cine a nuestro servicio y no depender de él. [...] Un cine a nivel del conocimiento, un cine de reflexión, un cine–ensayo. [...] Queríamos utilizar en nuestro trabajo todos los lenguajes posibles para expresar lo que necesitábamos. En este punto decidimos que tomaría el camino del ensayo. Decimos que este film es un gran esfuerzo de descolonización. En ese entonces estábamos inundados por el pensamiento de Franz Fanon, que es la verdadera columna vertebral de ese proceso que culminó con *La hora de los hornos*» (1967: 67).

Para 1971 el *Grupo Cine Liberación* cuenta con la participación de Gerardo Vallejo quien realizará el largometraje: *El camino hacia la muerte del viejo Reales* (1971). Vallejo es discípulo de Birri; muestra a través de este filme el deterioro social y cómo a través de la vida del viejo Reales se presentan cuadros humanos anclados en la miseria y teniendo como trasfondo la historia social del país. La postura del Tercer Cine ejerce una influencia fundamental en el NCL ya que habilita a un cine de compromiso político y social; elaborando una teoría que se presenta como un instrumento crítico a la hora de pensar en una encrucijada histórico-política, específica y concreta, ya que tales situaciones son las que determinan la problemática de cualquier expresión artística.

Hemos desarrollado un camino bastante extenso con la finalidad de ubicar al NCL en el contexto del cine del siglo XX y tratar de demostrar que dicho movimiento no fue único en sus planteamientos cinematográficos, tal como lo señala José Wainer:

«Fueron en todo caso líneas paralelas y por lo tanto no transversales, acciones aunque simultáneas más bien aisladas y heterogéneas, signadas ante todo por la realidad local, que no abarcaron más de seis, a lo sumo, ocho países. Con dispares grados de desarrollo, con panoramas culturales y políticos disímiles, con pasados cinematográficos incompatibles, con registros de invención muy divergentes: Era momentáneamente imposible conjugar esas quimeras en una instancia aglutinante, en que para peor debía galoparse contrarreloj, cuando las dictaduras más o menos sincronizadas terminaron por cubrir el Cono Sur: en tales coordenadas, ese movimiento se convirtió en una presa obvia y fácil de las formas de represión más draconianas que se abatieron inexorablemente sobre la región, más obvia y fácil que el resto del espacio cultural y político en la medida en que la publicidad es un atributo esencial no solo de la circulación sino de la creación del cine.»²⁷

Insistimos, para finalizar este capítulo, que esta revisión es parcial y tiene como objetivo ubicar, discutir e incluir a los filmes de Mario Handler dentro de este panorama, situación de la que nos ocuparemos en el capítulo cuatro.

²⁷ Entrevista a José WAINER, por el autor, vía mail el 16/05/2011.

Capítulo 4

Mario Handler y el Nuevo Cine Latinoamericano

4.1. Introducción

El enfoque del capítulo cuatro de nuestra investigación se sustenta sobre una de las hipótesis de trabajo que vincula la obra de Handler con el NCL. Esta sostiene que *la obra cinematográfica de Handler (1964–1973) puede ser incluida dentro de un movimiento más amplio que se desarrolló en América Latina denominado “Nuevo Cine Latinoamericano”* (NCL).

Tal como habíamos dicho en el capítulo anterior, el NCL está compuesto por múltiples corrientes teóricas y posiciones estéticas. Bajo este complejo panorama, observaremos la obra de Handler con la finalidad de desplegar un análisis que permita vincular lo planteado por el cineasta uruguayo con las categorías del NCL. Para tal propósito serán tomados en cuenta no solo los filmes por él realizados sino documentos y escritos publicados por Handler en el período 1964–1973.

Seguramente en sus trabajos encontraremos contradicciones, dudas, ya que la labor teórica de Handler va de la mano de su actuación como documentalista. En otras palabras, la idea que guía este capítulo tiene que ver con una aproximación a la realidad social, con retratar la misma dentro de una compleja mezcla de lo subjetivo y lo objetivo, reforzada por el manejo de la cámara, el planteamiento cinematográfico, sin olvidarnos del montaje, aspectos todos que marcan la obra de Handler; herencia lejana del cine de Vertov y cercanas del *Direct-cinema* y del documentalismo británico.

Pero, ¿cuáles son las ideas, principios teóricos y argumentos de base que dirigen el ejercicio reflexivo de Handler en sus documentales y que más adelante moldearán su praxis filmica? En este capítulo nos proponemos concretarlas, aunque sin perder de vista que no podemos atribuirles en forma exclusiva al referido creador. Pensar en un autor sin influencias es casi una utopía por aquello que plantea Bajtin de que cada individuo es portador de una palabra semi-propia y semi-ajena. «La palabra es interindividual. Todo lo dicho, todo lo expreso se encuentra fuera del “alma” del hablante, porque no solo le pertenece a él» (2002: 310), en tal sentido podemos afirmar

que los filmes de Handler no son únicamente suyos, sino que son el producto de un tiempo histórico. En esta tarea se entroncan diversas corrientes cinematográficas, perspectivas disciplinares, postulados ideológicos, y acciones políticas, conformando un panteón que desde lo cinematográfico tratará de demostrar por qué la obra de Handler pertenece al NCL.

4.2. Algunos presupuestos

Handler es un documentalista que entre 1964 y 1973 desarrolla una intensa labor en el cine documental. Su modo de hacer cine tiene como finalidad mostrar el deterioro social de Uruguay y «está subordinado a objetivos exactos y precisos que son de eficacia inmediata y moderada» (Handler, 2006: 120). En tal sentido sus filmes son concretos, punzantes, sin ambages, situación que también plantea Sanjinés para con el cine boliviano, cuando sostiene que el cine debe ser un «instrumento de denuncia y clarificación, que evoluciona integrando la participación del pueblo y que se propone llegar a él» (1979: 38).

La obra de Handler debe ser vista desde varios registros: desde un contexto mundial, uno continental y uno local. En este capítulo observaremos los registros desde el orden mundial y continental, dejando para capítulos siguientes el orden local.

Sus estudios de cine en Holanda, Checoslovaquia y Alemania han posibilitado que Handler entre en contacto con el cine europeo, por lo que sus filmes manifiestan cierta vinculación estética con el «nuevo cine checo». Este cine apela al tratamiento formal de los temas, con cierta cuota de humor e ironía, procedimientos narrativos a los que Handler apela para «retratar» y «documentar» situaciones de la vida cotidiana. Con una cámara, que registra y delimita el escenario social, Handler describe minuciosamente la crisis social. El cine-retrato tal vez sea el estilo que mejor se ajuste al desarrollado por Handler, y es desde esa circunstancia que desarrolla un doble juego de documentarista y documentalista, ya que, en cada plano, en cada secuencia, en cada uno de sus filmes, corta la mirada del espectador en varios planos a modo de la navaja de Buñuel en *Un Chien Andalou* (1929) (Un perro andaluz).

Los planos referidos muestran distintas instancias de análisis desde lo cinematográfico, político, sociológico, antropológico y mitológico acerca de la sociedad uruguaya. Uno de los planteamientos fundantes en la obra de Handler es una manifiesta aproximación, a partir de 1967, al cine documental cubano (Getino y Velleggia, 2002:

95), aunque antes ha desarrollado filmes en donde se puede observar cierta influencia no solo del cine checo sino de los documentalistas Arne Suckdorff, y Joris Ivens. Pero es indudable que el estilo de cine documental que realiza Handler está emparentado con el cine documental cubano, aquel que se basa en un cine que es esencialmente informativo. Siguiendo la línea analítica de Alfredo Guevara, el cine documental de Handler es «un cine que se expresa tanto en la línea de la información documental, como de la reflexión crítica...» (Ríos y Höng, 1972: 223); por lo tanto, es una fuente de información que tiene como objetivo reflexionar sobre los problemas sociales, políticos y culturales de una sociedad en crisis: *Praga (1964)*, *Carlos, cine-retrato...* (1965), *Elecciones (1967)* o *Uruguay 1969: el problema de la carne (1969)* son un ejemplo de ello.

4.2.1. Handler: un estilo y muchas variaciones

Nos encontramos ante un estilo cinematográfico preciso, que «tiene como condición: confrontar la realidad, informar sobre un tema, no establecer guiones previos y tratar de usar lo menos posible la narración verbal» (Álvarez, S.; 1969). Así como en *Now (1965)* y *Hanoi martes 13 (1967)* de Santiago Álvarez, los filmes *Me gustan los estudiantes (1968)* y *Liber Arce, Liberarse (1970)* de Mario Handler, el realizador registra una serie de situaciones sociales cargadas de violencia. Handler va a la búsqueda de una estructura del relato que le permita contrastar situaciones para dar un golpe efectista a los hechos representados. Una primera aproximación al tema la observamos en el manejo que realiza del montaje, ya que el mismo está muy próximo al montaje de atracciones desarrollado por Eisenstein. Entendemos que el cine del mencionado realizador carece de personajes: es un cine en donde se destaca el tema o la situación social de los protagonistas. En el caso de *Elecciones (1967)*, *Me gustan los estudiantes (1968)* o *Sarampión, una epidemia en Fray Bentos (1973)*, se anula el dualismo entre sentimiento y razón, para dar forma a ideas, conceptos, mitos políticos y sistemas filosóficos, prescindiendo de la metáfora, razón por la cual a sus filmes se los puede vincular con la sociología, la historia o la política. Tal vez la excepción a esta regla se plantee en *Carlos: cine-retrato...* (1965), ya que el filme da cuenta de un protagonista, pero en este caso es usado como chivo expiatorio por medio del cual el espectador observa el estado de la sociedad. Por este motivo, entendemos que el desarrollo del montaje se presenta como una cuestión vertovniana en donde el cine-ojo

ordena la sociedad a partir del personaje, sin descuidar el tono interpelante al espectador. Esta razón nos conduce a señalar que hay una aproximación a lo desarrollado por Eisenstein. Desde esta posición (extremadamente ideológica y por cierto formalista) Handler plantea dos variantes dentro del montaje: una de corte temporal y otra de corte espacial.

El primer tipo de montaje opera en función a dos tiempos distintos que se unen por oposición de elementos mostrados. En *Me gustan los estudiantes* (1968) Handler plantea por medio del montaje de corte temporal un juego dicotómico de imágenes: revuelta estudiantil/orden presidencial, joven/viejo, necesidad/opulencia; el juego se ampara en la dicotomía sonido/silencio. Este tratamiento cinematográfico le permite al espectador una rápida lectura y posterior interpretación de los hechos. En *Praga* (1965), también presenta el mismo juego de oposiciones, por ejemplo, cuando se muestra el orden de la sociedad y el borracho en la ciudad. Dicha secuencia parece ser clave en el andamiaje del filme, ya que el orden social, que se observa en plazas y parques, se ve trastocado por el ocasional protagonista, que altera con su conducta la subjetividad de la ciudad. Pero además en *En Praga* la dicotomía jóvenes/viejos, pasado/futuro se repite en varias oportunidades. Entendemos que más que un recurso es una apreciación de un joven y vital Handler. Este estilo de montaje lo podemos percibir claramente en los filmes de Santiago Álvarez *Now* o *JBL* ya que el juego de oposiciones se impone como un elemento que intenta no solo representar sino informar sobre determinados hechos.

El segundo tipo de montaje, el de corte espacial, opera en función a dos espacios bien contrastados que pueden ser sociales, históricos o geográficos. Para ello observemos *La hora de los hornos* (1968) de Solanas y Getino. En este paradigmático filme del NCL los realizadores plantean un contrapunto temporal entre los modos de vida de la clase trabajadora y los de la clase dominante. En este caso, el montaje distancia dos clases sociales, pero une y confronta dos modos de vida, obrero/patrón; es precisamente dicha unión la que representa la dialéctica de la lucha social. En el filme *Yawar Maluk* (1969), (*Sangre de Cóndor*) entendemos que se presenta este tipo de montaje, pero en este caso se ajusta a una visión más antropológica que política. En el filme se manifiestan dos miradas sobre la realidad: la del blanco y la del nativo. Este contraste cumple con la función específica de destacar ambos mundos contrapuestos, dominante/dominado, amo/esclavo.

En el caso de Handler el montaje también se da desde un contrapunto espacial; un ejemplo de ello es *Elecciones*. El filme siempre está en clave de contrapunto

geográfico ciudad/campo, en donde se mide la reacción ante la misma situación: las elecciones. Este juego de lugar permite diseccionar la mirada del espectador entre dos mundos distintos, el ciudadano y el rural.

En cualquiera de los casos, el montaje apunta «a la atracción, al conflicto, a la confrontación» (Eisenstein, 1986: 73 a 81), de tal manera que el discurso cinematográfico genera un fuerte impacto en el público, haciéndolo olvidar el aspecto representacional de las imágenes, transformando las proyecciones de los filmes (por efecto del agip-prop) en una reunión política. Esta formulación cinematográfica es acompañada por un estilo o tendencia al registro que se sitúa dentro del realismo social, elemento que juega un papel importante en los documentales desarrollados por el NCL y, en particular, por los de Handler. La emergencia del realismo social no es casual, va de la mano con la transformación que se presenta paulatinamente en el continente. Los sectores marginados históricamente comienzan hacer sentir sus reclamos. El sindicalismo naciente en todo el continente y las renovadas reivindicaciones campesinas, son el caldo de cultivo para la emergencia de una voluntad revolucionaria que no se conforma con los avances de la industrialización. Así, las contradicciones entre ciudad y campo son notorias. Es desde esta perspectiva que debemos situar el NCL y en especial lo realizado por Handler, para entender filmes como: *Carlos: cine-retrato...*, *Elecciones* o *Sarampión una epidemia...* De lo expresado se desprende que el manejo del montaje realizado por Handler es un elemento distintivo que nos permite incluirlo dentro del NCL.

Como habíamos dicho en el capítulo anterior, el NCL se configura a través de una profunda crítica a la realidad social y desde ese lugar desarrolla diversas teorías sociales, políticas y filosóficas que le dan fundamento al concepto «realismo social». Esto se presenta en la literatura, el teatro y el cine. Es precisamente en el cine que se presenta a través de filmes como: *Viramundo* (1964) de Geraldo Sarno, *Vidas secas* (1963) de Nelson Pereira dos Santos, *Terra em transe* (1966), de Glauber Rocha, *Colombia 70* (1970) de Carlos Álvarez, *El chacal de Nahueltoro* (1969) de Miguel Littin, *Carlos: Cine-retrato...* (1965) de Handler, filmes que son parte de una larga lista que reúnen las características antes mencionadas.

En los filmes aludidos se presenta una visión del mundo sobre la base de la marginación social a partir de una minuciosa observación al entorno social, muy cercano al realismo narrativo manejado por Balzac. Es que en Handler podemos observar cierta mirada social que intenta describir el complejo mundo social. En

sintonía con Balzac, la obra de Handler muchas veces se sitúa como alegato a favor de los marginales, los desposeídos, los que se debaten ante la impotencia social. Y así: «el hombre no es para Balzac ni puro individuo biológico ni puro individuo psíquico, sino un ser social, con sus deseos, sus aspiraciones y sus conflictos en el seno de relaciones concretas con el mundo de los otros.» (Fischer, 1968: 256)

Un caso paradigmático sobre lo dicho es el filme *Carlos: cine-retrato...* (1965). Handler nos muestra el entorno geográfico del personaje. Dicho aspecto decorativo es parte del filme que pretende ser algo más que un simple decorado: es una mirada sobre el margen, sobre lo postergado, es la descripción del lugar. Las ruinas de una vieja casa es el escenario donde Carlos cocina y come con sus amigos. En esta secuencia Handler pone énfasis en los objetos, en la geografía de los personajes, en la piel, en las manos, describiéndonos con firmes primeros planos el paso del tiempo o de los tiempos: la ciudad y sus ruinas, los personajes y sus arrugas, los objetos desde su precariedad y, por último, la naturaleza a través del primer plano de la flor. Este juego descriptivo le sirve a nuestro realizador para tratar de representar una realidad en la que convergen frustraciones y postergaciones como parte de una historia en donde está intacta la voluntad de vivir. En similar situación aparece el viejo Reales en el filme de Gerardo Vallejo *El camino hacia la muerte del viejo Reales* (1971): el anciano sentado a la puerta del rancho con su mujer y los hijos, la intensa lluvia lleva el peso del relato. El silencio de los personajes y el sonido de la lluvia transforman el lugar en algo lejano. Reales mira y piensa que no hay nada para decir: el paisaje lo dice todo.

Dentro de este panorama no debemos omitir ciertas influencias cinematográficas que permiten entender cómo se desarrolla el estilo de cada realizador. Muchos realizadores cinematográficos (en especial los documentalistas) mantuvieron con escuelas cinematográficas, universidades o productoras de cine europeas, un contacto bastante estrecho. Como observamos en el capítulo anterior, el cúmulo de tendencias y corrientes cinematográficas que estallan a mediados del siglo XX impactan «en América Latina que se asoció con frecuencia a la afirmación de la identidad nacional» (Russo, 2088: 32) Desde esta perspectiva, es correcto pensar que el NCL adopta y se contamina con algunas de las tendencias realistas: neorrealismo italiano, documentalismo británico, la *Nouvelle vague*, o el *New American Cinema*. Una marcada influencia que observamos en la obra de Handler tiene que ver con el documental británico. Para Barnouw, el documental británico apunta a mostrar «el drama de lo cotidiano» (1996) teniendo dos premisas: «La primera se encargaba del uso del filme con finalidades

sociales específicas; ello se desprendía de un estudio (aunque no necesariamente una imitación) del empleo del medio cinematográfico establecido por Lenin en Rusia después de la revolución de 1917. Y la segunda asumía la presentación de los problemas sociales del día en términos imaginativos, antes que de economía y estadística.» (Wright, 1952: 13) Esta situación se traduce en un intento por retratar las condiciones laborales del trabajador, y por revelar la vida misma: «el documental habrá de fotografiar la escena viva y el relato vivo» (Grierson, 1998: 141). En Uruguay la influencia del documental británico y en particular de la escuela de Grierson cumple un papel decisivo en el desarrollo de una nueva forma de abordar la realidad. *Cantegriles* (1958) de Alberto Miller, *Como el Uruguay no hay* (1960) de Ugo Ulive, son dos expresiones de una clara voluntad que combina tres principios básicos para su desarrollo: «rodar en exteriores, emplear actores no profesionales filmados en su contexto cotidiano y los temas tratados son parte de la vida real» (Hennebelle, 1976: 162).

En el capítulo dos hicimos mención a los estudios sobre cine que desarrolló Handler en Checoslovaquia y en el capítulo tres esbozamos algunas líneas de lo que se ha denominado el «nuevo cine checo». Se hace necesario observar si los estudios realizados por Handler en Checoslovaquia han influido en su carrera como documentalista. Entendemos que este ascendiente no se evidencia en todos sus filmes; sí lo observamos en el filme *En Praga* (1964), pero por una cuestión contextual. Pero a partir de su estadía en Praga Handler cambia su rumbo como documentalista científico y se convierte en documentalista social, que revisa reiteradamente los problemas sociales e históricos para lograr a través de la imagen una instancia reflexiva en el espectador.

4.2.2. Filosofía y cinematografía del NCL en la obra de Mario Handler

El NCL va potenciando, paralelamente a la expresión cinematográfica, una filosofía que toma al cine como parte de la actividad «del sujeto filosófico, premisa de toda fenomenología» (Bazin, 1990) y que a la postre configura un realizador–observador.

La reflexión de Bazin, que nos sitúa en el territorio de un realizador–observador, no es más que el desarrollo de un estilo de creación en función a criterios personales, lo que se denomina «política del autor» o «teoría del autor». Bazin resumía la tendencia

como «la elección, en la creación artística, del factor personal como criterio de referencia para postular después su permanencia e incluso su progreso de una obra a la siguiente» (Stam, 2001: 107). Dicha política es clave para entender el NCL ya que dicho movimiento reacciona contra una *Tradition de la Qualité* local es decir, contra las películas de «teléfonos blancos», alejadas de los problemas sociales y que no representaban el espíritu de la sociedad latinoamericana. En este planteamiento se encuentran varios realizadores, tales como Solanas, Getino, Sarno, Sanjinés, Guzmán, Francia, Vallejo, Pereira dos Santos, Handler, entre otros.

Pero es Glauber Rocha quien va más lejos; sostiene que para realizar cine hay que tener, «una cámara en la mano y una idea en la cabeza» (Rocha, 1970: 13). Esto se superpone a la idea que tiene Sarris cuando dice que «la forma que un filme se presenta y progresa debe estar relacionada con la forma en que el director piensa y siente» (Stam, 2001: 111). El conjunto de estas dos premisas nos habilita a desarrollar una sentencia ya enunciada en líneas anteriores: el realizador–observador se presenta como una totalidad que rige y administra las condiciones de representación de una realidad próxima que lo involucra desde el punto de vista político y social como un actor más en la toma de conciencia social de la sociedad.

Por lo tanto, tratar de registrar y observar el mundo del cual es, será una tarea fundamental del realizador; así los filmes, con el paso del tiempo, se transforman en testigos parciales del lugar. Entendemos que la posición que ocupa el realizador, en el mundo, hace que el filme muchas veces se transforme en un documento, es decir en una representación subjetiva de la realidad, habilitando el dictum enunciado por Handler en el filme *En Praga*, en donde sostiene que todo filme «es una visión parcial y personal» del mundo. Es en este juego entre el registro objetivo de la realidad, producto del dispositivo técnico y la representación subjetiva de la realidad, a través de la presencia de Handler en el recorte de la misma, que emerge la posición personal del realizador, pero también consolida al filme como documento ya que –como bien sostiene Bazin– el filme precede la esencia de una realidad lejana. La situación parece estar cerca de una instancia fenomenológica y existencial, aspecto cercano al pensamiento sartreano espíritu filosófico dominante en los sesenta en América Latina y que se encarna en algunos realizadores del NCL.

El NCL nace de una emergencia más política que artística. «En ese sentido la eclosión de un cine de intervención política en los años sesenta y setenta –tanto en América Latina como en otras partes del mundo– debe ser entendida en el contexto

histórico social.» (Getino, Velleggia; 2002: 13). Como rasgo distintivo de la experiencia de cine político del período abordado, se esbozan varias teorías. El cineasta cubano Julio García Espinoza esbozaba sus consideraciones en la revista «Cine del Tercer Mundo» de la siguiente manera:

«Una nueva poética para el cine será, ante todo una poética “interesada”, un arte interesado, un cine consciente y resueltamente “interesado” es decir un cine imperfecto. [...]. Al cine imperfecto no le interesa más la calidad ni la técnica. [...]. Al cine imperfecto no le interesa más un gusto determinado y mucho menos el “buen gusto”[...]. El cineasta de esta nueva poética no debe ver en ella el objeto de una relación personal.» (García Espinosa, 1970: 117 y ss)

En la cita se destaca el esfuerzo por hacer un cine que escape al orden establecido pero que en la praxis cinematográfica el realizador ponga en juego «su vocación o capacidad cinematográfica o artística en función de una capacidad política» (Handler, 1969: 76). Este es un «cine que se propone enjuiciar, criticar y desmontar la realidad opresiva» (Sanjinés, 1976: 44), a través de «un cuestionamiento de manera cierta [...] a la represión más absoluta» (Solanas, Getino, 1973: 14), y que «explore los temas de la realidad local» (Handler, 1979: 280). Glauber Rocha propone una síntesis con mayor rigor y señala: «podemos definir nuestra cultura como una cultura del hambre. Ahí reside la trágica originalidad del Cinema Novo en relación al cine mundial: nuestra originalidad es nuestra hambre que también es nuestra mayor miseria, sentida pero no comprendida» (Rocha, 1970: 13).

En tal sentido, debemos elevar nuestra mirada más allá del pensamiento sartreano, aquel que nos invita a la libertad, al destino y la autenticidad del ser humano, porque en ese *más allá* se encuentra la malla filosófica del NCL, en la que podemos observar claramente los ideales que agrupan a los movimientos y a las teorías que la componen.

Comprender este punto implica aclarar algunas situaciones o temas que aborda dicho cine. La insistencia por tratar temas como el hombre y el mundo, el modo de existir del individuo, el problema de la liberación, la colonización y el imperialismo, no son más que el corolario de tal situación. Dichos elementos son recurrentes ya que en infinidad de oportunidades este cine se posiciona como una ventana de luz ante los

postergados. Por lo tanto, el cine que desarrolle el NCL intenta analizar el problema de la existencia desde un orden histórico. Así esta corriente cinematográfica busca desarrollar desde sus filmes un proyecto liberador, no sin la angustia que proviene del desamparo en el que ha estado inmerso. En tal sentido el NCL se propone, desde sus inicios, romper las barreras de distribución diseñadas por la industria cinematográfica y tratar que los filmes lleguen a amplios sectores de la sociedad, preferentemente obreros y campesinos agrupados en sindicatos, clubes barriales, o comunidades. Es desde este punto que los filmes cumplen con el objetivo de generar condiciones críticas para esclarecer la conciencia del individuo, y tratar acelerar los procesos de cambio con la finalidad de transformar las condiciones de vida. Ante tal situación, los realizadores, además de hacer cine, desarrollan teorías que les permiten consolidar no solo sus supuestos cinematográficos sino también su accionar en la sociedad. Es así que debemos entendemos al Tercer Cine, el Cinema Novo, al cine boliviano, al chileno y al documentalismo de Handler, entre otras tendencias.

Este nuevo cine, producto de la agitación social y política, se configura desde una nueva poética para transformarse en un cine de compromiso político. Dentro de este panorama observamos cómo el cine documental pasa a formar parte de las acciones políticas y sociales, de partidos y movimientos revolucionarios. Un ejemplo claro del tema es el documental realizado por Handler *Me gustan lo estudiantes* (1968). En este, la cámara es concebida como una «*cámara-stylo*, como un modo de expresión» (Stam, 2001: 106), transformándose así en un arma que dispara contra el orden político. Y es desde este planteamiento que Handler ataca varios puntos: en primer lugar, a un modelo de cine lejano a nuestra realidad, y en segundo lugar apunta «al modelo de cine europeo (Nouvelle vague), políticamente correcto, que se ha institucionalizado y que el sistema necesita para decorar de amplitud democrática sus manifestaciones culturales» (Schumann, 1987: 29 y ss).

El NCL adopta algunos criterios de *cámara-stylo* como forma de «desarrollar un cine profundo y subversivo» (Schumann, 1987), caracterizándose por ser un cine de confrontación política. Esta cámara *cámara-stylo* se presenta tanto en el Cinema Novo como el Tercer Cine y con un tratamiento cinematográfico en donde se presentan características tales como alternancia de planos, ausencia de un guión definido, planteamientos que le permiten desarrollar una estrategia liberadora en el tratamiento de los temas, caso del Cinema Novo y una estrategia de cine participativo y acción social, en el caso del Tercer Cine.

Handler, por su parte, toma un aspecto de la *Nouvelle vague*, aquel que apunta a romper la tradición de *qualité*, situación que se nos presenta en el filme *Carlos: cine-retrato...*(1965), en donde la cámara en mano y los contrastes en el plano configuran una *cámara-stylo* que (d)escribe la vida de Carlos. En este filme Handler toma cierta distancia no solo de tradición francesa encarnada en la *Nouvelle vague* sino de las tendencias más importantes del NCL (Cinema Novo, Tercer Cine), ya que su influencia –como documentalista– proviene de una combinación entre el *Cinema vérité* y el *Direct-cinema*. Este estilo lo notamos en *Carlos: Cine-retrato...*, en donde largos planos–secuencias siguen al personaje por la ciudad (fórmula que repetirá con Ugo Ulive en *Elecciones*, 1967), mostrando cómo se vive en los márgenes de la sociedad. Pero también esa cámara, situada en forma muy próxima al protagonista, interroga y promueve diversas instancias críticas en el espectador.

Hicimos mención en reiteradas oportunidades a los estudios realizados por Handler en Checoslovaquia y a su posible impronta cinematográfica. Entendemos que esta influencia no se evidencia en toda su carrera aunque sí la observamos en el filme *En Praga* (1964). A partir de su estadía en esta ciudad europea, Handler cambia su rumbo como documentalista científico y se convierte en documentalista social, que revisa reiteradamente los problemas sociales e históricos para lograr a través de la imagen una instancia reflexiva en el espectador. ¿De qué manera influye cinematográficamente su pasaje por Praga?

Sabemos que algunas de las líneas estéticas del nuevo cine checo están presentes tímidamente detrás de su obra. En su película de egreso de la F.A.M.U., *En Praga* (1964), Handler muestra cierta vinculación con el cine checoslovaco: el grado de ironía y sarcasmo con que representa la sociedad, un cuidadoso trabajo de la cámara y un manifiesto interés por registrar problemas locales. Dichos atributos le permiten desarrollar un cine crítico, agudo en sus apreciaciones; en donde se observa la burocratización de la sociedad por medio del ocio, y lo hace utilizando la cámara para desvelar sin miedo «las contradicciones momentáneas, los problemas que el hombre como individuo y como ser social encuentra» (Monleón, 1965: 30). En *En Praga* el despliegue de ironía y desenfado no es casual. Handler se enfrenta a Praga, desafía al mundo europeo y en desde esa posición que desarrolla un filme que gira en torno a la estructurada vida de los checos, en oposición a la irreverente vida que llevan los jóvenes, presentado la dicotomía pasado/futuro, aunque también podemos entrever una incipiente crítica al socialismo. Es en este punto donde observamos un vínculo con el

nuevo cine checo. El nuevo cine checo, «da fe del tiempo perdido en ciertas burocratizaciones de la felicidad humana, y de la libertad» (Monleón, 1965: 29), elementos que entendemos se despliegan tibiamente en el filme *En Praga*.

4.2.3. El NCL y la teoría del arte politizado

La mezcla de lo político con lo social y lo cultural se ha presentado en todo momento a lo largo de este capítulo. Las discusiones sobre si el arte debe estar al servicio del pueblo, si el arte debe ser revolucionario son aspectos centrales en el NCL. Ya hemos trazado en el capítulo tres las diversas teorías del NCL y cómo las mismas van confeccionando un entramado teórico que envuelve al arte y lo hace partícipe del proceso de lucha revolucionaria. A la situación anteriormente mencionada se le suma la posición filosófica del realizador que delimita su acción y la convierte en un actor político. Por lo tanto, se hace necesario observar qué papel juega el cine como evento artístico y cuál es su funcionamiento dentro de un arte que se ha politizado. En este punto debemos observar algunas publicaciones en las que los distintos realizadores responden acerca de qué lugar ocupa el arte dentro de un panorama que vincula al cine con la lucha social como forma de agitación social y política de la sociedad.

4.2.3.1. Arte, cine y revolución

Para entender el papel que juega el cine en el proceso de lucha en los países de Latinoamérica se hace necesario desarrollar una aproximación al arte como cuestión política. El estilo de cine del NCL se configura como un cine de confrontación, acción y lucha. Esta configuración tripartita parte de un estilo, que recorren diversos realizadores, y que tiene como objetivo despertar la conciencia crítica del espectador. En tal sentido, decimos que esta nueva corriente cinematográfica contiene en su matriz elementos de la teoría política enunciada por el teatro de Bertolt Brecht.

Los estudios sobre el NCL hacen escasa mención al tema, entendiendo que se da por descontado tal vinculación estética. Sin embargo, esta visión política del arte cumple un papel central en la construcción de un espectador activo que se involucra en el planteamiento que realiza desde la obra de arte el NCL.

En su *Brecht on Theater*, Brecht señala que: «la creación de un espectador activo, la representación de gente corriente que crea su propia historia, el arte como

llamada de acción, la inmanencia del significado, donde el espectador debe elucidar el juego de voces contradictorias del texto» (Brecht citado por Stam, 2001: 176) es parte del tratamiento político que deberá desarrollar el creador para liberar al espectador de las estructuras tradicionales en cualquier obra artística.

Por cierto que esta declaración es acompañada por técnicas efectivas para alcanzar dichos objetivos. Y para el caso del cine, Peter Wollen propone una serie de reglas con la finalidad de desarrollar lo que se denomina un «contracine», o un cine que desafía los atributos del cine clásico. En este caso se plantea «una ruptura sistemática del flujo de narración, disyunción sonido–imagen e interpelación directa del público, diégesis múltiples, abrirse a un territorio intertextual, el cine como un tipo de producción y por ultimo revelar las mistificaciones del cine de ficción» (Wollen citado por Stam, 2001: 178).

Entendemos que los postulados planteado por Wollen son los pilares donde descansa gran parte del fundamento teórico del NCL, en la medida que estas condiciones teóricas se encuentran dispersas en el cine realizado por varios de los realizadores del NCL. «En 1960 *Cahiers du Cinema* le dedicó un número especial al dramaturgo *Bertolt Brecht*. Fueron los primeros pasos de una tendencia politizada cuyo apogeo se produjo a fines de los años sesenta y principios de los años setenta» (Stam, 2001: 175) y que entendemos se manifiesta en el NCL.

«Sostenemos que filmes como *La hora de los hornos*, contribuirán al esclarecimiento y a la movilización de las masas» (Solanas, Getino; 1973: 45). Se trata de un cine «que debe liberarse de las ideas establecidas por nuestros mandantes» (Handler, 1966: 29), y «alejarse de moldes europeos» (Sanjinés, 1969: 79), para identificarse en forma total y concreta con los «intereses de las fuerzas potencialmente revolucionarias» (García Espinosa, 1974: 13). Las diversas citas no hacen más que evidenciar la concepción de acción política que contiene el NCL. El resultado es un cine que está al servicio de los distintos movimientos populares (recordemos que en la década del sesenta se presentan múltiples focos revolucionarios alentados por la victoria de la revolución cubana). Para dar forma a los planteamientos cinematográficos, los realizadores necesitan discutir, reflexionar y exhibir sus películas; son tiempos de encuentros y foros ya que el NCL necesita observar y observarse a los efectos de ordenar las distintas tendencias cinematográficas que lo configuran.

4.2.3.2 *Manifestaciones teóricas y políticas en los encuentros latinoamericanos de cine*

La idea de consolidar al NCL como expresión estética, teórica y política es algo que ha estado en la cabeza de varios realizadores. Y es que desde sus etapas prístinas el cine latinoamericano manifestó cierta tendencia a la observación y discusión del cine como condición experimental y documental, en pos de generar una reflexión que permitiera romper ciertos relatos históricos que configuraron la tradición histórica de los países latinoamericanos. Los diversos festivales de cine realizados por el S.O.D.R.E. (1954 y 1958) en Montevideo, así como los encuentros de cine latinoamericano independiente en Sestri Levante en 1962, Santa Margarita Ligure en 1964, y el festival de Pésaro en 1965, configuran y delimitan lo que será el futuro del NCL.

Para Alfredo Guevara «Sestri Levante fue un territorio de sorpresas y casi un milagro. Era el nacimiento de un cine con otro lenguaje, que se revela contra el capitalismo cinematográfico y sus formas de “exterminio de las ideas”. Vientos de agitación a la manera del “documentalismo militante” de Joris Ivens y Chris Marker.»²⁸

En Santa Margarita Ligure, el cine latinoamericano se presenta como un cine que pretende «oír la voz del hombre» (Carlos Dahl) y a su vez declarar que el «nuevo cine» no era «una cuestión de edad, sino de verdad» (Paulo César Sareceni)²⁹, situación que pretende involucrar a la mayor cantidad posible de realizadores

Pero será el festival de Pésaro (Italia), en 1966, el que actúe como disparador para el desarrollo de un futuro festival de cine en Latinoamérica. Es precisamente en este festival donde se desarrolla una mesa redonda bajo el tema «Crítica y nuevo cine»: allí se presentan las ponencias de Glauber Rocha sobre *El Cinema Novo y la aventura de la creación* y la de Julio García Espinosa sobre *Cine y revolución*, temas que marcarán al NCL.

Glauber Rocha discute los problemas de la creación en el cine, entendiendo que esta debe ser «una instancia en donde el realizador debe desprenderse de toda voluntad populista liberándose así de los valores impuestos de una sociedad subdesarrollada» (Rocha, 1971: 201).

²⁸ <http://www.cinelatinoamericano.org/viewfncl.aspx?cod=113> Sitio visitado el 31/01/2011.

²⁹ <http://www.cinelatinoamericano.org/version.aspx?cod=1642&al=> Sitio visitado el 31/10/2011.

Por su parte, Julio García Espinosa sostiene que «el cine participa de modo directo en la revolución, cine que está impregnado de impaciencia revolucionaria» (1971: 193). Es así como estos dos realizadores despliegan tempranamente dos conceptos que estarán en discusión a lo largo del NCL: *ruptura con el sistema cultural impuesto y un cine de confrontación*.

En marzo de 1967 se realiza, bajo la organización de Aldo Francia, el Primer Encuentro de Cineastas Latinoamericanos, que tiene como sede la ciudad de Viña del Mar (Chile), iniciando así una serie de encuentros: Mérida (Venezuela), 1968, Viña del Mar (Chile), 1969. Los mencionados festivales tienen como objetivos mostrar y discutir el cine realizado en el continente, además de poner en común el estado de la cuestión cinematográfica.

En cada uno de los festivales se elaboran informes; en el caso del de Viña del Mar de 1967 los «realizadores Rodolfo Kuhn, David José Kohon, Simón Feldman, Edgardo Pallero, Alex Viany, Gerardo Sarno, Sergio Muñiz, Alberto Cavalcanti, Paulo César Saraceni, Walter Achugar y Mario Handler, pudieron acordar después de tres o cuatro sesiones un programa básico, centralizado de promoción común e inmediata». (Wainer 1967)³⁰ El informe consta de una exposición general acerca del cine latinoamericano y cuatro tópicos: temas históricos, la producción cinematográfica latinoamericana, problemas de distribución del cine independiente latinoamericano y la creación de organismos independientes de conexión del cine latinoamericano. Con base en estos temas los realizadores trataron de elaborar una red de comunicación y distribución con la finalidad de construir un mercado interno, que les permitiera costear en parte la realización de los filmes. Desde el punto de vista cinematográfico los informes no esconden su interés por la denuncia social, y una marcada tendencia al enfrentamiento contra el poder instituido. Es un estilo de hacer cine que se configura al margen de la producción industrial y mantiene una viva preferencia por el cine documental. En este festival, Handler participa con el filme documental *Carlos: Cine-retrato...* (1965), obteniendo una mención del jurado.

El informe del festival Mérida 1968 da cuenta de tres principios generales que apuntan a la contribución y al desarrollo de las culturas nacionales, como forma de frenar la colonización de estas, así como la determinación de múltiples miradas a los problemas del subdesarrollo que estos países tienen en común (entre ellos, la lucha por

³⁰ Extraído del semanario «Marcha» n.º 1345, 17/03/1967, pág. 25.

la integración), y a la formación de una conciencia de masas a partir de mostrar críticamente los conflictos sociales. En este festival Handler presenta su filme *Me gusta los estudiantes* (1968), que luego de la exhibición produce una serie de conflictos callejeros en la puerta del cine, tal como lo señaláramos en la nota número 19, apartado 3.6.2.

Estos tres puntos a los que se hizo referencia más arriba se ratifican en el festival de Viña del Mar en 1969, cuando Joris Ivens en la apertura del congreso sostiene que «el cine tiene que ser necesariamente militante, puede asumir determinada forma pero lo importante es que manifieste las expresiones y aspiraciones más profundas de vuestros pueblos».³¹ Como podemos ver, lentamente el festival endurece su línea política, buscando identificarse cada vez más con la lucha revolucionaria y los planteamientos de Franz Fanón. En dicho festival Handler participa con el cortometraje *Uruguay: 1969 el problema de la carne*, (1969), en donde muestra las luchas obreras del referido año. En este filme Handler trabaja con la Cinemateca del Tercer Mundo (C3M), entidad que tiene como objetivo desarrollar y difundir cine de acción política.

Esta breve referencia a los festivales cinematográficos nos permite acercarnos a la comprensión de cuál era el centro de las discusiones y, a su vez, analizar la participación de Handler en los mismos.

4.3. Mario Handler y el NCL: encuentros y desencuentros

La obra de Handler se puede dividir en tres períodos: desde 1960 a 1973, desde 1973 al 1998 y desde 1998 a la fecha. En los diferentes períodos Handler ha demostrado, a través de sus filmes y de sus notas periodísticas, una preocupación por los temas sociales. En la etapa 1960–1973 se inicia como documentalista pero también realiza tareas como periodista en el semanario «Marcha» (año 1965), en la columna de espectáculos. A su vez, es creador, junto con otros realizadores uruguayos, de la Cinemateca del Tercer Mundo (C3M).

Desde su lugar como realizador, Handler desarrolla ocho documentales que se ocupan de criticar la realidad social del Uruguay, tres de los cuales son de su autoría: *En Praga* (1964), *Carlos: cine-retrato de un caminante* (1965) y *Me gustan los estudiantes* (1968); uno en co-dirección con Ugo Ulive, *Elecciones* (1967), y *Uruguay 1969: El problema de la carne* (1969), *Liber Arce*, *Liberarse* (1970) y *Sarampión, una epidemia*

³¹ Extraído del semanario «Marcha» n.º 1469, 31/10/1969, pág 25.

en *Fray Bentos* (1973), realizados en coordinación con la Cinemateca del Tercer Mundo (C3M).

En estos filmes, más allá de las ocasionales compañías en la realización cinematográfica, Handler se muestra como un realizador polémico que tiene como objetivo descubrir (describir) las fallas en el sistema social. En cualquiera de sus filmes se apela a las contradicciones y desencuentros, como forma de revelar una realidad que aparece intocable, incambiable y lejana a los ojos del ciudadano común.

Existe en Handler una fascinación por tratar tema polémicos; eso lo lleva por el camino del documental observacional y reflexivo (Nichols, 1997) en contacto con lo político aunque, como sostiene Linares, «muchas veces son de corte educativo» (1976). En reiteradas oportunidades Handler transita por el camino del formalismo cinematográfico para representar el mundo histórico como *En Praga* (1964), *Me gustan los estudiantes* (1968) o *Uruguay 1969: El problema de la carne* (1969). En otras ocasiones – aunque sean las menos– transita por el camino del contenido como forma de arrojar luz sobre hechos desconocidos; así en *Sarampión, una epidemia en Fray Bentos* (1973).

En este caso, Handler y el grupo de la Cinemateca del Tercer Mundo (C3M) apuntan a mostrar la desigualdad social, el fracaso del sistema sanitario, o el atropello a las conquistas obreras. Handler dirá que sus filmes «deben generar conciencia en el público», (Handler, 2006: 210; Sanjinés, 1979: 31; Solanas, 1969: 62), un estado cercano a la teoría del arte politizado elaborada por Brecht atendiendo a los temas locales. Pero Handler se nutre de diversas propuestas tanto estéticas como cinematográficas, que lo hacen partícipe del NCL.

En *Carlos: cine-retrato...* (1965), obra cinematográfica que le abre las puertas al mundo, Handler une el tratamiento crítico de la realidad, que aprendió en F.A.M.U. (Fakulta Akademie Múzických Umní) en Praga, con el manejo cinematográfico que ha observado en Chris Marker, de quien Handler es admirador, y una atenta mirada a la obra de Joris Ivens. El éxito de tal alquimia no se hizo esperar y en 1965, *Carlos: cine-retrato...* es premiado como mejor filme nacional en el Festival del Cono Sur 1967; además, obtuvo una mención en el Festival de Viña del Mar.

Carlos: cine-retrato... (1965) es la continuación de lo realizado por Ugo Ulive en *Como el Uruguay no hay* (1959) e iniciada por Alberto Miller con *Cantegriles* en (1958). Cine político, que mira la compleja coyuntura social por la que atraviesa el país y que a su vez se sitúa como un cine crítico de la compleja realidad social. Si bien todo

hace suponer que Handler pertenece al NCL, debemos realizar una serie de precisiones que lo distancian del Cinema Novo y del Tercer Cine. Hacemos esta precisión en la medida que estas dos tendencias, por proximidad geográfica, podrían haber influenciado su obra; sin embargo, entendemos que esto no es así. Como bien lo plantea Wainer:

«Si intentamos un diagnóstico diferencial, comprobaremos que Handler, en ese marco, hizo ante todo el cine que solo podía hacerse en Uruguay, que podía ser suficiente en Uruguay y para él, despojado de otros ensueños, en la medida en que en términos de creación cinematográfica este era un país extremadamente pobre, pobre en pasado, pobre en intenciones y ambiciones, pobre de recursos y nulo de equipamiento, casi ausente en creadores, el más pobre de América del Sur. Aunque dueño de un talento y una formación estructural que pudo haber usado fluidamente en cualquier medio exigente fuera del país, también del otro lado, Handler se empeñó en aplicarlos en el aquí y el entonces, en el aquí y el después y el ahora, en encontrar, en suma, como a mi entender encontró, la medida creativa intransferible del Uruguay, su posibilidad y su necesidad en el cine. Pero en esa opción, la experiencia de apreciar, de percibir, de comparar las experiencias de Brasil, Argentina, Bolivia, Cuba y Chile (y yo diría que no más que esos países), y de medirse con ellas determinó el rumbo.»³²

Desde esta perspectiva, Handler configura un caso particular en la medida que desarrolla un tipo de cine que transita por el borde de la sociedad y desde allí trata de registrar el mundo histórico. Pero, ¿cómo registra y qué registra Handler? Por un lado, Handler va en busca del «otro» a través de la cámara, como medio para mostrar la realidad, posición fenomenológica y existencialista del estilo. Es un «cine directo» que surge del contacto con «lo particular dentro de un contexto socio político» (Monleon 1964: 23), que se reproduce en toda Latinoamérica. Por otro lado, Handler se propone registrar modos de vida, marginación, luchas sociales, epidemias; es un cine que se aproxima a lo desarrollado por Jorge Ruiz, Jorge Sanjinés, Antonio Eguino en Bolivia. Cine que asume un carácter documental, al introducir la cámara en el lugar, proponiendo «no solamente la ilustración de la miseria (porque esto al pueblo no le

³² Entrevista realizada por el autor a José WAINER, vía mail el 11/05/2011.

interesa, la conoce bien, la sufre a diario) sino la denuncia de la estructura de explotación y de poder que causan esa miseria.» (Sanjinés, 1971: 1) Son precisamente estas circunstancias las que nos llevan a sostener que los realizadores del NCL intentan desde sus obras mostrar no solo la forma de lo social sino como bien lo expresa Sanjines crear una conciencia social que «permita el reencuentro con el ser de los pueblos oprimidos.» (Sanjinés, 1971: 2) «El documentalista del *Direct-cinema* colocaba su cámara ante una situación de tensión y esperaba a que se produjese una crisis [...] aspiraba a la invisibilidad; extraía su verdad de los hechos que se presentaban a la cámara» (Barnouw; 1996: 223). Es un estilo que estará muy vinculado a la televisión, desarrollando velocidad en el registro, con cámaras más livianas y grabadores portátiles, elementos que permiten registrar en forma directa los acontecimientos.

El desarrollo tecnológico, sumado a la convicción de desarrollar un cine crítico, genera elementos más que suficientes para cambiar sustancialmente la realización del cine documental en Uruguay en la década del setenta. Un dato que avala lo dicho es que en el periodo 1960 –1973 se rodaron 152 filmes, conformando un total de treinta y cinco horas veinticinco minutos de duración. Solamente de cine documental de corte político se desarrollaron un total de veintidós documentales, sumando un total de cuatro horas treinta y nueve minutos de filmación³³. Dentro de esta actividad cinematográfica, muchas veces personal y en solitario, es que debemos ubicar la obra de Handler.

Con una cámara en la mano Handler va en busca de una sociedad postergada, oculta, marginada. Es entonces cuando sus documentales se convierten en críticos de la realidad social. *Liber Arce*, *Liberarse* (1970), *Me gustan los estudiantes* (1968) o *Elecciones* (1967), resumen lo planteado con anterioridad: la cámara está en el lugar de los hechos para configurar la ontología de la imagen de la que habla Bazin (1990), en donde la relación de proximidad con los personajes y el montaje que funciona como un elemento de contrapunto entre las imágenes crean una estructura dialogante dentro del filme.

Ante lo planteado podemos decir que Handler pertenece al NCL, debido a lo analizado en párrafos anteriores, aunque debemos decir que su estilo de hacer cine es peculiar en la medida que forma parte de un contexto socio-político particular como es el de Uruguay de la década del sesenta.

³³ En el cuadro I del Anexo II se describe la cantidad de filmes realizados entre 1960–1973 y se los desglosa por categorías.

Capítulo 5

Contexto del realizador y trama argumental

5.1. Introducción

En capítulos precedentes nos referimos a las diversas corrientes cinematográficas latinoamericanas que conforman el NCL y cómo el cine de Mario Handler se inscribe dentro del mencionado panorama cinematográfico. Para tales fines exploramos algunas tendencias cinematográficas, admitiendo que existe una variada gama de influencias que configuran el NCL, y, dentro del mencionado panorama, observamos la obra de Handler como un lugar en el que, si bien son notorias las influencias del *Direct-cinema*, y el cine documental cubano, en especial el desarrollado por Santiago Álvarez, es posible vislumbrar un tratamiento propio de los temas.

Ante lo dicho detectamos una amalgama de elementos estéticos que lo convierten en un caso singular dentro del complejo panorama del NCL, ya que si bien transita por la vereda del cine desarrollado por Solanas y Getino no responde a ningún partido político concreto, se aproxima al mundo desde lo antropológico (tal como lo representa Sanjinés), pero toma distancia ya que en sus filmes no pretenden demostrar ninguna tesis sobre los conflictos raciales.

Las apreciaciones antes mencionadas responden a la primera hipótesis de trabajo, la cual vincula al realizador con el panorama cinematográfico del continente. El capítulo quinto se ocupará de la segunda hipótesis de trabajo, aquella que sostiene que la obra cinematográfica de Mario Handler (1964–1973) no ha sido analizada en sus aspectos filmicos, ya que la crítica cinematográfica uruguaya reparó solamente en los aspectos que la vinculan con el cine político. Esta hipótesis tiene como finalidad analizar exhaustivamente la obra de Mario Handler.

Por lo tanto, dividiremos este capítulo en tres áreas de trabajo: la primera apunta a observar al realizador en su tiempo, posiciones filosóficas, consideraciones políticas, reflexiones cinematográficas. Este análisis tiene como material de trabajo el conjunto de filmes y las diversas notas periodísticas, ya sea en semanarios o revistas especializadas,

en donde Handler esboza los criterios sean filosóficos, políticos o cinematográficos que lo llevan a desarrollar cine documental en Uruguay.

La segunda parte de este capítulo está dedicada al análisis de la trama argumental que plantea Handler en sus filmes: formas de registrar la realidad y formas de representarla. Esto nos permitirá encontrar algunas respuestas acerca de los motivos del escaso reconocimiento que la obra en su conjunto tuvo en su momento en la crítica cinematográfica. Entendemos que este punto es de fundamental importancia ya que nos permitirá ordenar y descubrir cuáles fueron los motivos de tal omisión, así como observar el desenvolvimiento y las tendencias de la crítica cinematográfica tanto como el papel que ha jugado la misma en la difusión del cine uruguayo.

La tercera parte de este capítulo apunta a desarrollar un análisis fílmico de la obra de Handler, así como a intentar observar algunas categorías que desde lo fílmico son predominantes y que luego serán referenciales en el desarrollo de posteriores capítulos, aquellos que tratan de: inscribir la obra en la reflexión social, esbozar una teoría particular y vincularla con la propaganda política.

Por lo tanto, esta parte de la investigación no pretende enunciar una historia del cine uruguayo ni cosa que se le parezca; y, cuando se apele a la misma, será con la finalidad de otorgar un contexto a nuestro objeto de estudio a los efectos de permitirnos ubicar la obra dentro de un panorama cinematográfico más amplio. Claro está que nuestro trabajo contendrá un modesto abordaje histórico con el propósito de observar el período 1964–1973, que ayudará a contextualizar nuestro objeto de estudio.

En el final de esta introducción corresponde decir que este capítulo no pretende elogiar la obra de Handler a ultranza, sino analizarla con el rigor que corresponde, para luego ubicarla dentro del panorama global del cine uruguayo. A su vez, las conclusiones del mencionado análisis nos permitirán situar la obra en una perspectiva más compleja, aquella que apunta a inscribirla como parte de la reflexión y crítica social desarrollada en Uruguay en la década del sesenta.

5.2. Contexto del realizador

Se hace necesario abordar el contexto en el cual está inmerso el realizador, en la medida en que en dicho período es posible encontrar pautas sociales, culturales y políticas que nos permitan explicar el por qué de su obra. En tal sentido, es oportuno analizar el estado de la cuestión cultural en la década del cincuenta en Uruguay, razón

por la cual trazaremos un panorama general de los temas antes mencionados e intentaremos explicar la existencia del cine en Uruguay, cómo incide la crítica cinematográfica, y cuáles son las tendencias cinematográficas dentro del cine local.

5.2.1. ¿Existe el cine en Uruguay?

«El cine nacional no existe. No se hacen filmes. En treinta años apenas se han multiplicado los proyectos de ley, las quejas y las reflexiones pesimistas...» (Schumann, 1979: 281). Así inicia Schumann, citando a Manuel Martínez Carril (uno de los principales críticos de cine de Uruguay), el capítulo correspondiente al cine uruguayo en la *Historia del cine latinoamericano*, una afirmación contundente que parece habitar en la mayoría de los críticos cinematográficos desde los inicios del cine hasta 1973. Pero esta reflexión merece ser tratada en profundidad en este momento ya que involucra al cine realizado por Mario Handler.

¿De qué se habla cuando se dice que *el cine uruguayo no existe*? Se refiere a una producción cinematográfica a gran escala, al cine uruguayo como un todo que involucre a realizadores, productores y actores; al cine de este país visto desde las reglas y perspectivas del hecho en Hollywood; al cine uruguayo contemplado bajo las reglas del cine europeo, elaborado por la *Nouvelle vague*, el Neorrealismo italiano, el *Free-Cinema*, entre otros. Entendemos que es una afirmación fuerte que no compartimos y que trataremos de refutarla, intentando otorgarle a la producción cinematográfica uruguaya el lugar que a nuestro criterio le corresponde. Para ello analizaremos diversos materiales y revistas especializadas en los temas cinematográficos de referencia para que sean los datos los que corroboren nuestra afirmación. Es cierto que no hay una gran producción cinematográfica habida cuenta del acotado mercado local. Particularmente, este siempre ha sido el argumento central con el cual la crítica cinematográfica uruguaya ha mirado al cine local. En tal sentido y en reiteradas oportunidades la crítica cinematográfica ha afirmado que «el cine uruguayo no existe», una severa afirmación que la entendemos equivocada.

Con la finalidad que afirmar que el cine uruguayo existe, ensayaremos dos clases de respuestas: una primera tiene como propósito examinar cuáles son los criterios analíticos que están detrás de tal afirmación; y una segunda respuesta estará centrada en cuestiones de interés institucional: participación en concursos y festivales

cinematográficos. Es en el juego de estas dos respuestas en donde encontraremos los argumentos que nos permitan afirmar la existencia de un cine local.

Respecto a la primera repuesta: es evidente que a mediados de los años cincuenta Uruguay era inviable a la hora de conformar una industria cinematográfica. Si bien existieron varios intentos, estos fracasaron ya que «hubo una época en que el cine nacional tenía productores aunque casi nunca tuvo películas» (Martínez Carril, 1978: 18). En el libro *La Historia no oficial del cine uruguayo (1898–2002)* Martínez Carril y Zapiola sostienen que las producciones cinematográficas realizadas entre 1945 y 1959 no «merecen atención, figuran en la historia oficial, ya que el cine expresivo y creativo que por esos años se estaba gestando, era ese otro cine “independiente” en 16 mm., que no llegaba al público» (2002: 14). Esta afirmación, en realidad, más que criticar al cine de esos años, posiciona a la crítica como un actor que es capaz de mirar aquello que nadie ve. Pero también debemos hacer notar que la afirmación figura en el capítulo «Historia crítica de la historia oficial», el que se divide en dos áreas claramente definidas: una que le corresponde al cine uruguayo –al cual se lo analiza en pocas líneas–, y una segunda que hace referencia a la consolidación de la crítica cinematográfica producida desde el semanario «Marcha», a la que le dedican buena parte del capítulo. Lo dispar del tratamiento analítico ante temas tan disímiles, nos puede llevar a confundir el lugar de la crítica con la misión que esta debe ejercer.

El capítulo al que se hace referencia en el libro de Martínez Carril y Zapiola marca la consolidación del lugar de la crítica, insumo que nos es útil para entender el dispositivo analítico desplegado por ella. Analicemos el tema. El dispositivo analítico de la crítica local se nutre de varios componentes: historia del cine, literatura, teatro, biografías de actores y directores de cine, entre otros elementos por el estilo, conformando más que una crítica cinematográfica una historia–crítica del cine, circunstancia que genera una detallada información sobre los filmes, pero que deja de lado el análisis de los productos filmicos. Es claro que bajo esta crítica el cine uruguayo no tiene lugar, ya que no cuenta con una tradición histórica, ni maneja el purismo conceptual de algunos realizadores europeos como Bergman, Antonioni, De Sica, Buñuel (quienes son, a juzgar por la crítica, una fiel expresión del séptimo arte), y, por último, no están las condiciones para el desarrollo de la producción del largometraje en Uruguay; por lo tanto, bajo esta malla analítica, el cine uruguayo *no* existe; lo que sí se puede señalar es la existencia de una informada crítica cinematográfica.

Desde sus inicios, la crítica cinematográfica manifestó su vocación por la difusión del cine mundial. Es en tal sentido que algunos críticos crean, a partir de 1931, a semejanza de lo realizado en Francia, una serie de cine clubes, como forma de mostrar el cine del mundo. En «1931 se funda el *Cine Club del Uruguay* bajo la dirección de Justino Zabala Muñiz, en 1936 se hace una segunda inauguración, y se consolida a partir de 1946 como *Cine Club del Uruguay*, en 1948 se funda el *Cine Universitario*» (Sanjurjo Toucón, 1994: 14), y en 1952 sucederá la fundación de *Cinemateca Uruguaya*.

Paralelamente, el Estado juega un papel importante en la difusión del cine: en 1943 crea «Cine Arte» del S.O.D.R.E., «institución que tiene como finalidad documentar, estudiar el nacimiento, progreso y evolución del arte cinematográfico, arte múltiple de nuestros tiempos, en todas sus manifestaciones». ³⁴ Es «el S.O.D.R.E. quien en 1948 propició el arribo al Uruguay de Enrico Gras» ³⁵, documentalista italiano de vasta experiencia en el quehacer cinematográfico, que en 1949 realiza *Pupila al viento*, un cortometraje producido por Danilo Trelles, que cuenta con Rafael Alberti en la banda sonora. Dicho filme obtiene mención especial en el «Festival de Venecia» en el año 1950 con el nombre de: *Un oeil sur la mer*. ³⁶

Un detalle que hace a la conformación y existencia del cine uruguayo es la organización del «Primer Gran Concurso de Cine» organizado por *Cine Club del Uruguay* en 1948. Este y otros concursos potencian a realizadores que muchas veces se apartan del refinamiento estético de las escuelas europeas, pero que intentarán mostrar aspectos históricos, sociales y artísticos, con una marcada independencia en el tratamiento de los temas, así como en la búsqueda de un estilo propio. En tal sentido, observamos que la década del cincuenta está dividida en tres tendencias cinematográficas: una de corte histórico, que responde a la búsqueda de nuestros pasado; ejemplos de ello son Enrico Gras con *Pupila al viento*, (1949) y José Artigas *protector de los pueblos libres* (1950); otra realista, que responde al dominio del cine documental con una marcada tendencia a la crítica social; así, tenemos a Alberto Miller con *Cantegriles* (1958), y *El tropero* (1956) de Ildefonso Beceiro (h); y una última que corresponde a lo ficcional y experimental, que continúa los lineamientos del cine

³⁴ Extraído de, *1929 – Cincuenta años de aplausos – 1979*, (1979), Montevideo, Archivo general del SODRE.

³⁵ Ibid.

³⁶ http://164.73.14.50/pmb2/opac_css/index.php?lvl=author_see&id=379 Sitio visitado el 18 /02 /2011.

europeo, como es dable apreciar en *Hay un héroe en la azotea* (1952) de Gascue, *La espera* (1952) de Ugo Ulive, y *Campo* (1953) de Ildefonso Beceiro (h). Estas tendencias no hacen más que confirmar el interés que existe por el cine; a su vez, los diversos estilos nos hablan de realizadores inquietos que se animan a incursionar en el complejo mundo del cine sin ningún apoyo económico, salvo el proporcionado por algún que otro festival patrocinado por el Estado. Esta cuestión nos remite al desarrollo de la segunda respuesta del planteamiento inicial.

Segunda respuesta. Un hecho que entendemos avala la existencia del cine uruguayo fue la colaboración con las actividades cinematográficas que en reiteradas ocasiones cumplieron algunas empresas públicas como Obras Sanitarias del Estado (O.S.E), el Banco de Previsión Social (B.P.S), el Ministerio de Turismo y el Banco Hipotecario del Uruguay (B.H.U.), entidades que auspiciaron sistemáticamente concursos cinematográficos como forma de desarrollar el séptimo arte en Uruguay. Tales concursos funcionaron en la modalidad de subvención. De estos encuentros emergen realizadores y técnicos que «han estado dedicados a la creación cinematográfica, con la implícita convicción de que detrás de cada trabajo hay un artista logrado o en potencia, sea en el terreno documental o en el filme de ficción» (Grompone, 1952: 9). Esta observación del año 1952 no hace más que confirmar la existencia de un cine de escasa magnitud pero pujante, económicamente pobre pero hacedor de historias. Por lo tanto, este tipo de cine es el reflejo del mundo en el que se desarrolla y a partir de esa característica es que deben ser analizados.

De esta coyuntura particular es que surgen realizadores con los más variados temas: Ferruccio Musitelli, *La avenida 18 de Julio* (1951), Eugenio Hintz, *A orilla del océano* (1955), Carlos Bayarres, *La doma* (1959), Ildefonso Beceiro(h), *La Atenas del Plata* (1951), Alberto Mántaras, *El viejecito* (1956), Juan José Gascue, *Hay un héroe en la azotea* (1952), Roberto Gardiol, *Makiritare* (1958), Horacio Acosta y Lara, *Isla de los Lobos* (1957), Ugo Ulive, *La espera* (1952), Enrique Amorim, *Escrito en el agua* (1950), Miguel Castro, *Apuntes para un final* (1955), Alberto Miller, *Cantegriles* (1958)³⁷. Los enunciados son solo algunos ejemplos de lo producido hasta el año 1958, que nos sirven para ilustrar a un conjunto de realizadores que dan existencia al cine uruguayo. Claro está que no es un cine de destaque, ajustado al canon del cine europeo (tan venerado por la crítica cinematográfica uruguaya), pero tampoco es algo que se

³⁷ <http://www.rau.edu.uy/uruguay/cultura/Uy.cine.htm> Sitio visitado el 17/02/2011.

deba ignorar, ya que muchas veces una escena, una secuencia, un plano pueden hacer del filme algo original. Ciertamente entendemos que no se puede hablar de inexistencia del cine uruguayo, y sí de un cine en desarrollo que busca hacer su camino alejado de la producción masiva, con las limitaciones técnicas y profesionales que el medio uruguayo posee. Ante lo expuesto podemos decir que no es feliz la apreciación antes citada, aquella que señalaba que *el cine uruguayo no existe*.

5.2.2. La crítica cinematográfica uruguaya (una forma de hacer cine)

En lo que llevamos desarrollado en este capítulo hemos nombrado en reiteradas oportunidades a la crítica cinematográfica uruguaya. Esta se inicia a principios del siglo XX, pero llega su apogeo a partir de la «generación del cuarenta y cinco». La emergencia de esta generación implica el surgimiento de la crítica que trata de afectar el modelo cultural, social y político construido por la «generación del Centenario».

Las características más sobresalientes de la generación del cuarenta y cinco las podemos encontrar en el vivo interés por criticar a la cultura primero y al viejo Estado uruguayo después, creado a la sazón del Uruguay moderno o, como se lo denomina, el «Uruguay de las vacas gordas». Para la crítica del cuarenta y cinco Uruguay ha ingresado en una etapa de profunda crisis social que responde a factores de orden económico, los que afectan a la sociedad en su conjunto. A su vez, el panorama cultural ha creado un parnaso de autores (los de la generación «del Centenario») que creen ser el centro de ese universo, y que ven en la cultura francesa el objetivo final de sus producciones. Ante tales circunstancias, la generación del cuarenta y cinco será un aire renovador que oxigene el asfixiante y autocomplaciente panorama cultural local, especialmente el literario.

Esta generación crítica, como la denomina Ángel Rama:

«No debe entenderse como alusión excluyente a los ejercitantes de la crítica y sus múltiples géneros, quienes son embargo llegaron a protagonizar el hecho cultural, sino a una conciencia generalizada que sirve de punto focal a todos los hombres que construyen un tiempo nuevo, sean políticos, sociólogos, poetas, pintores, directores teatrales, narradores, economistas o educadores.» (Rama, 1972: 19)

Pero también debemos observar que dicha generación se reviste de un espíritu cosmopolita. «Estamos en una época de rápidos intercambios, aún en una zona tan marginada como es la rioplatense. [...] Los principios de esa praxis crítica son bien nítidos: 1) utilización del mismo patrón crítico para las letras nacionales y las extranjeras; 2) recuperación de la tradición literaria nacional y americana que debe ser revisada y valorada. 3) incorporación a nuestro mundo cultural de la producción extranjera. Una armonización de lo nuestro, actual y pasado. 4) recuperación del lector, orientación, guía del mismo.» (Paganini, 1969: 547) Más allá de estas consideraciones lo que se desprende es una reconfiguración del mapa cultural que no solo afecta a la literatura sino que recorre el pensamiento sociopolítico. Dentro de este panorama observamos en el punto cuatro cómo la generación crítica pone especial interés en el lector (concepto que bien podríamos extender el término «espectador»). A su vez, la generación del cuarenta y cinco le otorga especial importancia al cine ya que es «junto con el libro, nuestro ligamen con el resto del mundo, con los centros creadores de cultura» (Paganini, 1969: 556). La cita expresa la especial importancia que le asigna la esta generación a las producciones cinematográficas, ya que operan como un instrumento depositario de cierta universalidad, que rompen con el provincialismo cultural local. Además, esta relevancia le permite desarrollar «una crítica atenta y sin concesiones, capaz de influir en el público» (Paganini, 1969: 555) y esta autoridad es la que ha posicionado a esta generación en un lugar preferencial, aún hoy, dentro de la cultura uruguaya.

Ante estas circunstancias, crítica literaria y cinematográfica recorren el mismo camino, a tal punto que adoptan similares estrategias. En ambos casos la crítica será informada, meticulosa, profesional y punzante, y con el paso del tiempo se transformará en un lugar referencial para el lector y para el espectador de cine. Entendemos que no es este el lugar para desarrollar una historia de la crítica literaria ni cinematográfica del Uruguay, pero se hace necesario mencionarlas ya que ambas contribuyeron a una forma de leer y fundamentalmente de *ver* el cine. Pero también se torna imperioso vincularlas ya que la crítica cinematográfica será portadora de un debate que proviene del ámbito literario, haciendo del territorio de la crítica en general un lugar que estaría muchas veces al servicio del debate interno entre las diversas posiciones sean filosóficas o políticas que asumían los críticos y no al servicio del ejercicio de la crítica. Para entender el tema se hace necesario realizar un análisis de la crítica cinematográfica.

Como ya hemos manifestado, la crítica cinematográfica no es homogénea sino que está inmersa en un debate interno que alcanza nivel mundial. A mediados de la década de la década del cincuenta, la generación del cuarenta y cinco se ve inmersa en un debate político-cultural que aún hoy no se ha saldado. Surgen dos corrientes críticas que, preferentemente desde lo literario, impregnaron las expresiones culturales más diversas, entre ellas al cine. Estas dos corrientes se ubicaron en torno a las figuras de Emir Rodríguez Monegal y a Ángel Rama, quienes establecerían posiciones claramente opuestas. Desde lo cinematográfico el debate se planteó en los siguientes términos:

- Una primera corriente crítica tomaba al filme como una fuente de análisis, con la finalidad de desarrollar una crítica temática. Esta clase de crítica tenía como propósito auscultar lo que se denomina el sentimiento «informador»: este no es una mera observación del tema explícito, lo que permitía preferentemente enmarcar al filme dentro del panorama cinematográfico mundial. Esta tendencia está dotada de criterios y conceptos supranacionales, lo que la hace atenta e informada acerca del desenvolvimiento del cine en el mundo. Dicha perspectiva crítica se consolidó con los aportes de Homero Alsina Thevenet, Emir Rodríguez Monegal, Gastón Blanco, Walter Dassori, desde diversos medios y revistas como *Cine Radio Actualidad*, *Film* y el periódico *El País*.
- Opuesta a dicha tendencia se desarrollaba otra, que vinculaba al cine con el contexto social en el que estaba inserta, que se ajustaba a los valores más cercanos a los parámetros de una teoría sociocrítica que entendía a los filmes como un lugar en el que convergen las cuestiones sociales, ideológicas, y políticas. Era una crítica que se interesaba por la condición social de los autores y el grado de integración que el cine tenía en los procesos sociales de cada país. Esta crítica era desarrollada por autores como Hugo Alfaro, Mario Benedetti, José Wainer, Jorge Ruffinelli y Ángel Rama, entre otros, en las páginas del semanario *Marcha*.

En medio de estas dos posiciones distantes, opuestas, encontramos a la producción cinematográfica uruguaya, que para la primera corriente crítica será ignorada en la medida que no está a la par del cine que se hace en el mundo, y para los segundos será tomada como un lugar de reflexión sobre la sociedad. Justo es decir que ambas corrientes expresaban, más allá del estilo crítico, dos posiciones ideológicas: una que apuntaba a la consolidación de una crítica cercana al pensamiento anglosajón,

mientras que la otra apuntaba a la consolidación de una mirada latinoamericanista muy próxima al pensamiento tercermundista.

También es ajustado señalar que en ambas corrientes críticas existía una marcada ausencia conceptual en el abordaje de los elementos específicamente filmicos. Esta particularidad no desmerece esta labor crítica; todo lo contrario, es la confirmación de que la misma estaba en sintonía con los criterios de la crítica mundial, en particular con la que se llevaba a cabo en departamentos de sociología, antropología, psicología o literatura en diversas universidades norteamericanas que incorporaban al cine en los planes de estudio. Así se desarrolló una crítica que interpretó los filmes con un amplio grado de libertad, habida cuenta que analizaban al filme como texto, es decir como un conjunto de factores subyacentes de los cuales no es plenamente consciente el autor.

Nuestra observación no es casual y se funda en los aportes realizado por David Bordwell en su libro: *El significado del cine*. Es precisamente en dicho texto que el mencionado autor caracteriza a la interpretación «como el lugar en donde el crítico reconstituye el filme» (1989: 26). Para ello distingue dos métodos de interpretación: la *crítica explicativa* y la *lectura sintomática*.

Para Bordwell «la *crítica explicativa* se centra en asignar significados implícitos a las películas» (1989: 61); a su vez, entiende que el significado está centrado en el artista y en lo que este quiere comunicar a través de su filme. Su estilo crítico se funda sobre la base de aspectos autorales; así, serán importantes la unidad y coherencia del tema, el motivo que lo lleva a desarrollar el filme y la narración cinematográfica, conjunto de elementos que hace del filme una obra personal. Esta mirada desde el epicentro autoral abona el término «cine de autor», *cámara-stylo*, en donde los procedimientos cinematográficos desarrollados por el realizador se traducen, muchas veces, en una formulación teórica.

Al segundo método Bordwell lo denomina *interpretación sintomática*. La misma prefiere «demostrar el modo en que el material [...] tiene orígenes y consecuencias sociales» (1989: 91). Se centra en los significados que se presentan en el filme. Dicha interpretación emerge bajo la influencia de varias disciplinas: sociología, antropología, psicología, literatura. Desde esta perspectiva, el filme es una reserva infinita de cruces entre los diversos saberes que genera un corpus de interpretaciones.

Consideramos que era necesario hacer la precisión conceptual anterior porque a nuestro juicio la crítica cinematográfica uruguaya (en su conjunto) se ajusta a los parámetros de la *interpretación sintomática* ya que desde sus textos el filme es vinculado con aspectos sociales, psicológicos, literarios, políticos e ideológicos. Nuestra observación se funda en dos aspectos: el primero vinculado con el contenido de la crítica, debido a que esta apelaba a cuestiones y a detalles en la interpretación sintomática; y el segundo vinculado a la forma en que se organiza el texto. Si lo analizamos detenidamente observaremos que en esta forma de hacer crítica se asoma cierto patrón metodológico proveniente de las ciencias sociales.

Si consideramos la totalidad de las críticas cinematográficas desarrolladas en las revistas: *Nuevo Film*, *Cuaderno de Cine*, *Cine Club*, *Imagen*, *Cinemateca del Tercer Mundo* (C3M), el catálogo mensual del *Cine Universitario*³⁸, y hacemos un análisis de los diferentes textos, percibimos un estilo general, o mejor dicho, un orden metodológico común, que responde a las siguientes pautas:

- Una presentación del filme, que incluye comparaciones con otras producciones filmicas y la ubicación teórica del mismo dentro de determinada corriente cinematográfica, y los datos del realizador.
- Planteamiento general del tema tratado; se analiza el argumento desde sus aspectos generales.
- Una interpretación personal del filme, en donde se aprecian vinculaciones con elementos psicológicos, sociológicos, antropológicos, literarios o ideológicos.
- En el final se presenta una opinión sobre lo realizado por el director.

Es precisamente bajo este modelo que la crítica observó y analizó al cine mundial y local. Veamos ahora, bajo este marco metodológico, cuál ha sido el tratamiento que le ha dado al cine local.

Se ha mencionado en reiteradas oportunidades que las críticas cinematográficas realizadas en Uruguay, debido al exigente nivel de análisis y a la erudición con que han tratado los diversos temas cinematográficos han obstaculizado la realización cinematográfica. Es posible que algo de eso haya sucedido pero entendemos que no es estrictamente así.

³⁸ Nota: Tomamos estas tres revistas porque entendemos que las mismas agrupan a una buena parte de los críticos de cine locales, revistas que por su prestigio nos permiten componer el estado del arte.

Si bien la atención al cine uruguayo ha sido sistemática, sobre todo en revistas especializadas así como en diversos libros sobre la historia del cine uruguayo, la misma se ha ocupado preferentemente de:

- la viabilidad de la producción cinematográfica uruguaya;
- el vínculo entre cine, política y sociedad,
- breves reseñas de los filmes presentados en los diversos concursos o festivales realizados en el país,
- notas sobre la cultura cinematográfica en Uruguay,

Es extraño pero se hace difícil encontrar una crítica a filmes uruguayos aún con la diversidad de revistas especializadas que existían por entonces. Solo el *Cuaderno de Cine* del Cine Club desarrolla dos extensas críticas (en realidad son una mezcla de crítica periodística y ensayo crítico) a dos filmes uruguayos: *21 días* y *Un vintén pa'l Judas*.

El número 10 de *Cuadernos de Cine* (1963: 9 y ss), le destina seis páginas al análisis del filme *21 Días* de Ildefonso Beceiro (h) basado en el cuento de Enrique Amorim. Consideramos relevante dicho trabajo ya que agrupa una serie de anotaciones realizadas por un grupo importantes de críticos locales, algo que no es frecuente en un solo trabajo y que sirve de marco referencial para el desarrollo de la crítica elaborada por Manuel Martínez Carrill.

El artículo en cuestión consta de seis secciones, cada una de ellas con distintas finalidades. En la primera hay una visión general de los críticos sobre el filme que a su vez nos permite ver el estado de la cuestión. En la segunda sección se desarrolla una breve historia del director; en la tercera sección se describe el plan de rodaje del filme; en la cuarta figura una breve crítica sobre el cuento de Amorim; en la quinta sección se plantean las limitaciones técnicas del filme, y en la sexta y última sección se enumeran una serie de detalles que, a juicio del crítico, son los momentos más destacados del filme. Luego de leer la nota nos quedan una serie de datos relevantes, pero no existe ni una sola línea que aborde el tratamiento filmico, así como está ausente el ítem de comparaciones con otros filmes o corrientes cinematográficas, sello característico de nuestra crítica. Recordemos al pasar que es un extenso análisis de seis páginas que bien merecía, a nuestro criterio, cierta mención al tema.

En *Cuadernos de Cine* 4-5 (1961: IV y ss) se destinan veintiocho páginas al análisis del filme *Un vintén p'al Juda* de Ugo Ulive. En el mencionado cuaderno se publican la totalidad de las críticas realizadas sobre el filme por Mario César Fernández (de «Acción»), Manuel Martínez Carril (de «Avance»), Pablo Beretche Gutiérrez (de «El Bien Público»), María del Carmen Paz (de «El Diario»), Julio Cravea (de «El Día»), Juan Carlos Álvarez (de «La Mañana»), Carlos María Gutiérrez (de «Marcha»), Gustavo Adolfo Ruegger (de «El País»), Oribe Irigoyen (de «El Popular»), Jorge Ángel Arteaga y Héctor Borrat, (de CX 10, radio Ariel), Ildefonso Beceiro (de «Tribuna Popular»), haciendo de este número doble un caso excepcional que nos permite analizar con lujo de detalles cuáles eran las preocupaciones de los críticos a la hora de analizar un filme.

El conjunto de la crítica coincide en que es un filme con una temática propia, que mira el entorno local y que acierta en el tratamiento al tema; lo consideran un punto de inflexión en el panorama del cine uruguayo. Pero más allá de esta coincidencia genérica lo curioso es observar las similitudes en la estructuración de los artículos, lo que confirma un estilo próximo al modelo sintomático. Todos se presentan bajo los siguientes tópicos:

- se muestra una relación entre el cine y la sociedad que representa,
- se hace un planteamiento general a modo de comentario sobre el argumento,
- se realiza una crítica a los actores o al director,
- se establece una minuciosa crítica a la banda sonora y al doblaje de la voz,
- y, al final de cada una de las críticas, se plantea algo así como la «partida de nacimiento» del cine nacional.

Una vez más, no existe: *a*) una sola mención a la perspectiva cinematográfica del filme (a qué corriente cinematográfica se adscribe), y *b*) la clásica comparación con otros productos filmicos. Entendemos que es, justamente en lo que se omite, en lo no dicho, en donde está la genuina crítica a los filmes uruguayos y es bajo esa forma selectiva o excluyente que se abordaron diversos filmes, dejando entrever que es posible criticarlos pero que se hace imposible compararlos o adscribirlos a cierta corriente cinematográfica. Esta situación operaba similarmente en las dos corrientes críticas pero con ciertos matices. Mientras que para Homero Alsina Thevenet el cine local era imperfecto, con limitaciones de todo tipo, razón por la cual era inabordable, por lo tanto

no tenía siquiera razón de existir, para José Wainer es la expresión de un estilo de cine que solo se pudo hacer en Uruguay.

Entendemos (siendo cautelosos) que con este tipo de apreciaciones y la forma en que se abordan los filmes, que los críticos uruguayos han desarrollado algo más que un instrumento de instrucción y educación cinematográfica. Esta situación estaría marcando el papel del crítico en la apreciación cinematográfica del público. Nos permitimos citar a Emir Rodríguez Monegal, arquetipo de la generación de cuarenta y cinco, quien sostiene que «el crítico no escribe para él o contra él, escribe para el público. [...] Escribe sí para fijar patrones estéticos, para marcar niveles con ejemplos concretos, para llamar la atención sobre una obra valiosa y no advertida, o para denunciar una obra importante pero errónea [...] y atacar (destruir construyendo) solo cuando el obstáculo valga la pena o sea ejemplar» (1954: 14-15). Es a partir de dicha labor intelectual que se ha sedimentado una forma de interpretar al cine uruguayo en virtud de la cual los filmes y sus realizadores parecen no tener validez, no estar a la altura del cine que se hace en el mundo. Sin embargo, para otro sector de la crítica, los filmes uruguayos existen y habría que analizarlos en su contexto local; por lo tanto, sus imperfecciones y limitaciones forman parte de su desarrollo. Esto lo entendían, fundamentalmente, Hugo Alfaro, José Wainer, Lucien Mercier y Ángel Rama. Así el cine, como cualquier manifestación cultural «debe recuperar con lucidez y coraje el contorno de lo real en que el hombre está situado, y que cree en su acción positiva y transformadora en todo los órdenes de la vida social, moral, religiosa y artística» (Rama, 1965: 3).

Es bajo estas dos apreciaciones que los filmes de Handler serán interpretados en forma diametralmente opuesta. Para uno de los sectores de la crítica, los filmes desarrollados por Mario Handler son parte de una cultura que hace de la crítica un campo de reflexión social, y para el otro núcleo de críticos, los filmes de Handler deben ser olvidados.

5.2.3. ¿Existe un Nuevo Cine uruguayo?

Si analizamos al cine uruguayo desde una perceptiva mundial, es lógico contestar que no. Por lo tanto, la pregunta parece ser de fácil respuesta. Pero ante una cuestión tan provocadora como problemática, debemos hacer algunas consideraciones. Si el concepto de «nuevo cine» se lo equipara con el nuevo cine europeo o con lo

realizado por el NAC, estamos de acuerdo en que no es posible hablar de un nuevo cine uruguayo, porque tampoco existió un viejo cine. Ahora, si observamos a este tipo de cine desde el tratamiento que algunos realizadores hacen de la realidad con anterioridad al año 1964, podríamos catalogarlo (con las reservas del caso) como un «nuevo cine». Desarrollemos este problema.

Dentro de un panorama social complejo, en donde la sociedad presenta signos de postergación y miseria, aparecen algunos realizadores que bajo la impronta de la escuela británica del documental expresan un firme interés por registrar la realidad. La influencia de Grierson es notoria y su presencia en el país marcará al cine uruguayo de la década de los sesenta. Para Basil Wright «la necesidad de expresarse artísticamente coincidía exactamente con la necesidades expresivas de la comunidad» (1952: 11), situación que se observa en el cine documental uruguayo de estos años: podríamos decir que dicho cine expresa el sentir de buena parte de la sociedad uruguaya.

Ugo Ulive, Mario Handler, Walter Tournier, Mario Jacob, Alberto Miller, el grupo de la C3M serán quienes desarrollen una intensa actividad cinematográfica apelando al cine documental. Este grupo de realizadores, que marca una tendencia dentro del cine uruguayo, rompe con un cine de corte argentino, se alejan de los filmes como: *Del pingo al volante* (1928) de Roberto Kuori, *Radio Candelario* (1938) de Rafael Abellá, *Los tres mosqueteros* (1946) de Julio Saraceni o *Detective a contramano* (1949) de Adolfo Fabregat. Estos filmes, creados bajo los influjos del cine argentino y mejicano, muestran historias de gente de clase media, estancieros, estudiantes, actores de radio; miran a la sociedad uruguaya como un lugar feliz, alegre, en donde se vive sin mayores preocupaciones. Por otro lado, el cine experimental está a la búsqueda de cierto formalismo a través del color: *Campo* (1953) de Ildefonso Beceiro (h) (1953) o en el manejo del montaje en *José Artigas protector de los pueblos libres* (1950) de Enrico Gras, estilos que enriquecen el panorama cinematográfico pero que no se aproximan al cine social.

Por lo tanto, decimos que en la consolidación de esta nueva forma de hacer cine y, en especial, cine documental, entran en juego los factores detallados en capítulos anteriores (marginalidad, miseria, pobreza). Esta situación nos permite observar la emergencia de un cine pujante y conflictivo que bien se puede catalogar como un «cine nuevo» para Uruguay, una definición que nos parece correcta en la medida que rasga el velo que envuelve a la sociedad, confeccionada sobre la base de las relaciones sociales,

a las que Marx denominará «falsa conciencia» (1993:170) y que estos jóvenes realizadores tratan de representarla tal cual es.

Producto de estos acontecimientos surgen algunos filmes que marcan un antes y un después en el cine uruguayo. Nos referimos a *Cantegriles* (1958), *Un vintén pa'l Judas* (1959) y *Como el Uruguay no hay* (1969). En estos filmes se observa, con una nota de atención, la descomposición social: en *Cantegriles*, el margen de la sociedad; en *Un vintén pa'l Judas*, «un cantor de tango es un gestor de pensiones a viejos pobres»³⁹ («Marcha», 1959), y en *Como el Uruguay no hay*, observamos el deterioro social y político del país. Pero es *Cantegriles* (1958) de Alberto Miller, que se asoma por primera vez a la miseria humana. Si bien se observa un estilo cercano al documental británico, vemos a su vez ciertos vínculos con lo realizado por el documentalista holandés Bert Haannstra en *Zoo* (1962) y en especial con el cine documental holandés realizado por Joris Ivens. Es la presencia del cine directo, cámara en mano y el registro del lugar, elementos que nos hacen partícipes de la experiencia del documentalista. A ello le debemos agregar una relación con lo filmado, desarrollando así un documental en donde el realizador intenta registrar el mundo histórico tal cual es. En tal sentido, la cámara cobra importancia en la medida que escribe y describe el paisaje humano. La cámara, en este caso, filma el lugar desde diversos ángulos: los primeros planos dentro de las casas se aproximan al estilo de la pintura realista: son oscuros, contrastados, aunque no exentos de calidez humana. Muchas veces el realizador detiene su cámara con el afán de mostrar moscas, mugre, bocas sin dientes. Los planos exteriores tienen como finalidad enseñar la forma en que se vive; en este caso, el ser humano convive con los animales en medio de la mugre. Durante siete minutos, Miller expone una nueva visión del mundo uruguayo. Para ello, el montaje desarrolla un fraseo visual que trata de confeccionar una mirada profunda, crítica, punzante sobre las condiciones de vida en el cantegril. Es en este punto que el filme gana en interés por la crudeza de las imágenes, un estilo representacional que observa y solo observa la realidad; el espectador sacará sus conclusiones. Miller descubre que la «Suiza de América» ya no existe. Este filme produce un quiebre en el cine nacional, aunque no se le dé la importancia debida. Sin embargo, nosotros entendemos que por el tratamiento del tema y el planteamiento cinematográfico es un filme que debemos ubicarlo como uno de los iniciadores de lo que se puede denominar un «nuevo cine» uruguayo. No obstante lo anterior, hay

³⁹ Extraído del semanario «Marcha» n.º 992, del 26/12/1959, pág. 20.

críticos que sostienen que *Cantegriles* representa «el fin de una década con pequeños y simpáticos cortos de propaganda, y empieza a cundir el deseo de hacer filmes con carácter profesional que tengan una difusión mayor llegando al público de la salas comerciales» (Álvarez, Juan C.; 1988: 39)

Al año siguiente, y en sintonía con la temática inaugurada por Alberto Miller, Ugo Ulive presenta el filme *Un vintén pa'l Judas* (1959)⁴⁰. De acuerdo con el argumento, «el protagonista es un cantor de tangos que se dedica a estafar viejos como gestor de pensiones. Un día junto con un amigo sacan la quiniela, pero este lo estafa, el dinero le sirve para desempeñar la guitarra y participar en un concurso de cantores» («Marcha», 1959: 20). De acuerdo al desarrollo del guión y a las anotaciones del director, el filme recorre la pobreza y la marginalidad en la ciudad, explorando con intensidad los ribetes menos «amables» del Estado y su aparato burocrático cuando el cantor, convertido en gestor, estafa a unos pobres viejos que esperan un día sí y otro también para lograr la tan ansiada jubilación. Más adelante volveremos sobre este filme.

Ulive «confirma su talento con el filme *Como el Uruguay no hay* (1960), película insólita en nuestro medio por su contundente estilo satírico, panfletario y revolucionario» (Álvarez, Juan C.; 1988: 42). Este filme traza un duro perfil de la realidad social uruguaya, en donde se mezcla cine de animación, cine documental, trozos de noticieros, más un manejo formal de montaje. «Esta obra polémica y ardiente ataca hombres, instituciones, partidos políticos y modos de pensar propios de una democracia liberal oligárquica. Esto genera un filme polémico que surge en el momento y en el lugar oportuno, cuando el Uruguay descubre que es un país en crisis» (Álvarez Juan C.; 1988: 42). Este documental es el antecedente directo de lo que tiempo después desarrollará Handler y la C3M. En él podemos apreciar una preocupación por el otro, ese postergado, desocupado, olvidado y marginado ciudadano que habita en el Uruguay de América.

En síntesis, los filmes antes analizados marcan (a nuestro criterio) el inicio de un estilo de cine que se preocupa por aspectos históricos, sociales y políticos, así como el comienzo de un cine que mira en forma crítica a la realidad local. Para desarrollar tales fines algunos realizadores se aproximan al cine documental, con una marcada tendencia

⁴⁰ El filme se encuentra extraviado en los archivos del «Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos» (I.C.A.I.C.); del mismo queda el guión y el argumento en los *Cuadernos del Cine Club* números 3 y 4 y las respectivas críticas cinematográficas.

por el cine directo, con lo cual la representación de la realidad será el resultado de lo que suceda delante de la cámara.

Será un cine vital, enérgico, polémico, callejero, de choque, que atropelle las instituciones desde el registro; un cine que emerge en la turbulenta década del sesenta. Época dominada por los conflictos sociales, el debate político e ideológico, las luchas sindicales, la polarización de los intereses políticos. En este complejo estado de situación será el cine documental el que domine el panorama del cine uruguayo, debido a la carga ideológica y política que hay detrás de cada toma; cine que estará en plena sintonía con el NCL (como hemos demostrado en capítulos anteriores) y que buena parte de la crítica cinematográfica uruguaya omitió registrar. Decimos «buena parte» de la crítica cinematográfica ya que existieron periódicos y semanarios que se ocuparon del tema. Este es el caso de los diarios «El Popular» con Oribe Irigoyen, «La Mañana» con Manuel Martínez Carril, Juan Carlos Álvarez y el semanario «Marcha».

5.2.4. El semanario «Marcha»: crítica, festival y cine club

A esta altura del trabajo se hace necesario mencionar la importancia que tuvo el semanario «Marcha» en el cine nacional. El semanario «Marcha», fundado el 23 de junio de 1939 bajo la dirección de Carlos Quijano, se define como un lugar de pensamiento «sin ataduras, de arraigadas convicciones y en el cumplimiento de una sostenida tarea de docencia política» (Alfaro, 1984: 25). Bajo este postulado ético «Marcha» se ocupará durante treinta y cinco años de la política, la cultura, la sociedad, la ciencia y el arte. En este contexto, el cine tendrá un lugar relevante.

Mientras «Marcha» se editó (desde junio de 1935 a mayo de 1974), el semanario analizó sistemáticamente el cine del mundo, sin descuidar la producción nacional. Sus páginas, siempre actualizadas, fueron formadoras de opinión, abarcando crítica, novedades, producción, festivales y nuevas tendencias cinematográficas. La importancia que le concede al cine es tal que en 1957 «Marcha» desarrolla, en acuerdo con la asociación de críticos cinematográficos, el «I Festival de Cine de *Marcha*». Dice Alfaro:

«El lector debe recordarlo: algún viernes de febrero o marzo de cada año, poníamos como en una vidriera lo mejor de la temporada cinematográfica [...] con la finalidad de difundir la principales tendencias cinematográficas. Durante muchos años los festivales

fueron un suceso ya que en un solo día se exhibían filme de Bergman, Godard, Antonioni, De Sica, entre otros. El festival, que al principio era por un solo día, luego se extendió a una semana. Los festivales eran un suceso pero en el año 1968, y de acuerdo a las condiciones sociales y políticas del momento, el festival experimenta un cambio de orientación cinematográfica. El XI Festival de Marcha deja de lado la “culturita cinematográfica” [...] y dice basta al cine que no refleje de alguna manera la lucha por la liberación del Tercer Mundo.» (Alfaro 1968: 21)⁴¹

Este festival potencia el cine político y sienta las bases de lo que después será la Cinemateca del Tercer Mundo (C3M). Más adelante retomaremos el rol que jugó la C3M en el conflictivo panorama político social del Uruguay de la década del sesenta.

5.3. Mario Handler: la piedra en el estanque

Luego de un largo recorrido en el cual hemos observado el estado social, político y cinematográfico de Uruguay, estamos en condiciones analizar la obra de Handler desde una perspectiva local. Se hace necesario trazar dicho panorama ya que el realizador uruguayo reúne una serie de elementos políticos y sociales que determinan su cine. Para establecer un diálogo con su obra se hace necesario observar las cuestiones filosóficas y políticas que animan al realizador a optar por el cine documental. Handler demuestra, en reiteradas oportunidades que en sus filmes hay una aproximación a la reflexión cercana a la que desarrolla el científico social. Más adelante nos ocuparemos del tema; por ahora decimos que el pasaje por el «Instituto Cinematográfico de la Universidad de la República» (I.C.U.R.) y su vínculo con Plácido Añón⁴² marcan su estilo cinematográfico, muy cercano a las ciencias biológicas. Mientras tanto, observemos la posición filosófica y política del realizador, analicemos aspectos sustanciales con la finalidad de componer un retrato que nos permita vislumbrar la base sobre la cual se sustenta su obra.

⁴¹ Extraído del semanario «Marcha» n.º 1431, 27/12/1968, 2da.sección. pág. 31.

⁴² Plácido AÑON fue jefe cineasta en el «Instituto Cinematográfico de la Universidad de la República» (I.C.U.R.) en el período 1956–1962. En dicho período AÑON realizó una intensa actividad científico-cinematográfica.

5.3.1. *La generación de sesenta*

Una vez ubicado a Handler dentro del Nuevo Cine Latinoamericano estamos en condiciones de analizar su obra desde el contexto local. Para ello, se hace necesario considerar su posición filosófica, la que se trasluce a lo largo de toda su obra. Exponer dicha perspectiva implica construir una lente especial con la cual se puedan enfocar los problemas que se presentan en los filmes. Esta lente, necesariamente bifocal, permitiría ver la obra desde dos perspectivas: el tratamiento del tema y el estilo cinematográfico, elementos que hasta el momento no han sido observados por quienes han estudiado la producción de Handler, ya sea porque se la relacionó exclusivamente con el cine político (situación que cerró toda suerte de posibles interpretaciones a los filmes) o por el escaso valor cinematográfico que se le concedió (situación que se justifica desde el momento que buena parte de la crítica cinematográfica uruguaya omitió desde sus páginas la totalidad de su obra).

El fuerte compromiso con la revolución cubana marca a la generación del sesenta que busca hacerse un lugar dentro del panorama cultural y político del país. «Los jóvenes deberán batallar por un lugar de lucha» (Ruffinelli, 1968: 127). En tal sentido, el proceso revolucionario cubano marca el rumbo de sus acciones. Ya no se afiliarán a una tradición universalista de las ideas, preferentemente marxistas, sino que pensarán en interpretar las mismas adecuándolas a las condiciones del lugar. Este cambio es sustancial y se presentará en todo el continente. Por lo tanto, la generación del sesenta desnudará todos los mitos del Uruguay moderno y mirará con cierto interés a la generación de principios de siglo, con especial preferencia por el pensamiento de José Enrique Rodó. Dicho pensador dedica varios escritos a la identidad latinoamericana a través del planteamiento idealista presentado en el *Ariel*. En el texto, Rodó hace una defensa viva del idealismo y del desinterés espiritual frente al sentido práctico y materialista y elogia a latinidad frente al carácter anglosajón; así Rodó, a través de *Ariel*, se opone a «la América deslatinizada» (Zea, 1967: 60). En tal sentido, la generación del sesenta retoma el planteamiento antiimperialista de Rodó para configurar un Estado nuevo que se libere de los vínculos culturales con los Estados Unidos.

Desde esta perspectiva, la generación referida desafía varios frentes: en primer lugar, a la generación del cuarenta y cinco, en la medida que hace de la crítica una acción política; en segundo lugar, a las instituciones sociales o políticas que responden

al Estado moderno, amparado en el modelo batllista; y en tercer lugar, a la tradición del comunismo soviético, que responde a un estilo de lucha alejado de los intereses locales. Estos tres frentes posicionan a la generación del sesenta como una nueva vía político-cultural en la interpretación de los problemas sociales y políticos en el Uruguay de la década del sesenta.

Se presenta así esta nueva generación que hace de la reflexión social un lugar de lucha, pero que a su vez intenta hacer una revisión de los temas sociales, políticos, históricos, poniendo especial interés por lo temas locales. «Se intenta plantear los temas desde una óptica no europea; todo lo cual se refleja en su planteamiento de la “modernización”» (Rodríguez Villamil, 1969: 134)

Esta nueva forma de abordar la realidad exige un (re)tratamiento de los temas sociales. Por lo tanto, esta generación no oculta su interés por disciplinas científicas como la sociología, la antropología, la historia y la economía, ciencias que permiten explicar los problemas estructurales del Uruguay contemporáneo. Desde esta posición, la generación del sesenta entiende al cine como un elemento que puede documentar nuestra realidad social. En tal sentido, la cámara se instala entre nosotros. Eso explica la temprana fundación del «Instituto Cinematográfico de la Universidad de la República» (I.C.U.R.), ya que desde sus inicios desarrolló un cine vinculado con el saber científico, un cine de corte sociológico y antropológico. *Sarampión, una epidemia en Fray Bentos* es una prueba de ello.

Desde los aspectos culturales, la generación del sesenta estará atenta a todos los fenómenos de la cultura nacional. Así verá en cualquier expresión artística (cine, teatro, música, literatura, artes plásticas) un lugar de expresión, liberación y reflexión social. Resulta evidente que la generación del sesenta se plantea como propósito ir al rescate de sectores sociales que han sido marginados por la vieja clase dirigente, la que respondía a la subjetividad europea. En la búsqueda de su (propia) voz se descubren comportamientos, acciones y formas de ver el mundo que han sido postergadas sistemáticamente. Es bajo esta situación generacional que presentamos la postura filosófica que abriga el cine de Handler.

5.3.2. Posición filosófica del realizador

De lo anterior se desprende que Handler responde a la generación del sesenta en sus aspectos más relevantes. Para corroborar dicha posición observaremos en primer lugar su posición filosófica, la que está presente a lo largo de toda su obra.

Hemos demostrado en páginas anteriores que el cine de Handler, desde 1964 a 1973, se ha dedicado a registrar la desigualdad social, la preocupación por el «otro», el interés por lo temas locales, la insistente mirada al conflicto social, y el intento por estacionarse en el borde de la sociedad, en un intento por ver a los nuevos actores sociales. Esto no hace más que postular al cine de Handler desde una posición fenomenológica.

La fenomenología entiende que existe un sujeto universal debajo de un manto idealista que opera desde la conciencia; en tal sentido, Handler no hace más que afirmar dicho postulado en la medida que su cine va a la búsqueda de cierto destino idealista. Desde esta posición «hay un afuera exterior a la conciencia, un otro, que bien puede ser mi cuerpo» (Husserl, 1982: 126). Para Husserl, el cuerpo, el otro, la temporalidad es, en última instancia, «constituida por la conciencia» (1982); por lo tanto, es el sujeto el que construye al objeto y la conciencia la que le da sentido a las cosas.

En Handler este postulado fenomenológico deriva hacia una posición existencialista, corriente filosófica central en los planteamientos revolucionarios de los años sesenta en América Latina. El existencialismo es un movimiento filosófico que se refiere a la esencia humana concreta. Desde esta perspectiva Sartre sostiene que «el hombre está condenado a ser libre» (2001: 13) y, en tal sentido, debe luchar para conseguir esa libertad. Así, el hombre es responsable de sus actos ya que los valores elegidos son una imagen del hombre tal como debe ser: «nuestra acción compromete a la humanidad entera» (2001: 10). Esta mirada desde lo existencial hace que cada acto del individuo sea tomado como un ejercicio de la libertad del sujeto y el sujeto, al ser libre, siempre puede cambiar la historia, situación que se traduce en un accionar constante ya que «solo hay realidades en la acción; en la medida que el hombre no es nada más que un proyecto, no existe más que en la medida en que se realiza, no es por lo tanto más que el conjunto de sus actos, nada más que su vida.» (2001: 18) En este planteamiento no debemos dejar de lado un concepto clave dentro del existencialismo y es el concepto «conciencia de sí» o «conciencia de mundo» y es precisamente desde

esta posición que la conciencia está arrojada al mundo, por lo tanto el hombre tiene un compromiso con el afuera, con el otro, con lo otro; en definitiva, una realidad que se desarrolla en la acción en sus actos. «El otro es indispensable para mi existencia, tanto como el conocimiento sobre sí mismo. En estas condiciones, el descubrimiento de mi intimidad me describe al mismo tiempo al otro, como una libertad colocada frente a mí.» (2001: 22)

Es bajo esta perspectiva que debemos analizar el planteamiento cinematográfico de Handler. Un estilo de hacer cine que desde su libertad se enfrenta el modelo político y cultural consagrado a la sazón del pensamiento europeo, comprometiéndose con el otro, registrando formas de vida, luchas obreras, luchas sociales, epidemias. Esta mirada cinematográfica no hace más que describir el sesgo humanista de su obra, ya que existe «un fuerte compromiso por afirmar la libertad y la necesidad de trascender la situación, de superarse a sí mismo, por reivindicar el ámbito de lo humano como el único ámbito al que el hombre pertenece» (Sartre, 2001: 29); en definitiva, comprometerse con el barro de historia.

Claro que al planteamiento existencialista le debemos agregar cierto espíritu existencial que se desprende de dos novelas escritas por Juan Carlos Onetti, *El Pozo* y *el Astillero*. En ambas, los personajes atienden una dimensión finita del mundo en donde está contenida «la temporalidad, la muerte, la culpa, la fragilidad de la existencia, la responsabilidad, el compromiso, la autenticidad, la subjetividad, la libertad, elementos que configuran lo humano» (Rama, 1965: 44). En el cine documental de Mario Handler, esta mirada existencialista tiene como finalidad «hacer visible lo que está escondido detrás de las meras apariencias y enseñar el contenido latente de la realidad» (Agel, 1962: 14). Handler transita en esa dirección, desarrollando una marcada posición crítica «cargada de sinceridad» (Rama, 1965: 44) que se enfrenta al orden establecido.

Estamos en presencia de una obra cinematográfica en la que «los pobres, hijos de pobres, nietos de pobres, son descubiertos, como algo esencial e incontaminado» (Rama 1965: 44), como algo libre. Con esos protagonistas Handler realiza un cine social y político, aunque en realidad es un cine que observa y reflexiona sobre una realidad social marcada por la soledad, la explotación laboral, las epidemias y el desamparo. Así, el conjunto de su obra intenta observar el deterioro de la sociedad, apelando a ciertos postulados del cine documental «que entienden al mismo como un lugar de ruptura, de conflicto» (Mirra, 2005: 85), con los cuales el realizador desarrolla

un tarea de crítico social, así como bien lo define el propio Handler: «en vez de tomar apuntes sociales prefiero filmarlos» (Wainer, 1965: 15).

En el primer cuaderno de *Cine del Tercer Mundo* (1969) Handler desarrolla una extensa nota sobre el filme *La hora de los hornos*; en él intercala comentarios acerca del pensamiento de Frantz Fanon. En esa nota, Handler dice que el cine debe ser «un medio de información, un medio de comunicación, o de acción [...] y por lo tanto debe llegar a la población para que tome conciencia de la realidad» (Handler, 1969: 28 y ss).

La última parte de la cita se desprende del texto de Frantz Fanon que Handler transcribe textualmente. Para Fanon «el sujeto es el problema central y por lo tanto en la propia lucha social se desarrolla la cultura y la liberación a la vez» (Fanon, 1961: 25). Es entonces cuando el cine cumple con su finalidad observacional y reflexiva, transformándose en un instrumento de expresión y lucha con los marginados. Nos hallamos así ante un pensamiento que «apunta a liberar al espectador de un contexto colonial el cual altera los procesos de identificación» (Stam, 2001: 121).

Por lo tanto, se hace necesario que el realizador, como sujeto social, se involucre en los problemas sociales, y sus filmes pasen a ser parte del proceso de lucha, esbozando así la tarea del intelectual orgánico gramsciano donde el realizador actúa en la vida social, siendo la expresión que se aparta de las tareas de su clase para afincarse en el proceso de lucha. Dice Fanon que «el intelectual colonizado tiene que buscar la verdad nacional antes que la realidad nacional» (Fanon, 1963: 205). Ante dicha circunstancia, la obra se vuelve un ámbito de reflexión en donde se potencian aspectos sociales e históricos del tema tratado y se dejan de lado las estéticas, haciendo del objeto cinematográfico algo imperfecto, como lo plantea García Espinosa.

Hemos arribado así al núcleo de nuestro trabajo, que apunta a desterrar la idea maniquea que cataloga la obra de Handler solamente como «cine político», para configurarla como parte de la acción y la reflexión social. Entendemos que lo político es demasiado evidente, demasiado simple y que detrás de ese cine hay una reflexión por el otro, que cuestiona la alteridad que se presenta delante de la cámara.

Ahora sí estamos en condiciones de presentar algunas reflexiones acerca de la obras de Handler.

5.3.3. Reflexiones sobre la obra de Handler 1964–1973

Dentro de un complejo panorama social, cultural y político Handler inicia su carrera como documentalista. Ha estudiado ingeniería y faltándole solo cuatro materias para graduarse, abandona la carrera para dedicarse a la fotografía primero y al cine después. Ingresa al «Instituto de Cine de la Universidad de la República» (I.C.U.R.) que está bajo la dirección de doctor Rodolfo Táliche, quien desarrolla una valiosa experiencia cinematográfica.

Es en el I.C.U.R. donde Handler se encuentra con Plácido Añón con quien aprende fotografía. Por esos años Handler desarrollará su carrera como realizador de cine científico formando parte del I.C.U.R..⁴³ En 1958 Handler se vincula con Ugo Ulive quien está rodando el filme *Un vintén pa'l Judas* (1959). En esa producción cinematográfica Handler desarrollará tareas como asistente fotográfico. Su vinculación con Ulive le permite conocer los entretelones del cine, el manejo de los actores, el rodaje en exteriores. *Un vintén pa'l Judas* (1959) marca el rumbo de su obra. Es un filme que muestra un interés por «aproximarse al hombre de la calle, a sus problemas, a su lucha por la subsistencia» (Martínez Carril, 1959), que consolida «una pintura veraz de un arquetipo montevideano que se compone de la ausencia de una fuerza vital y el escapismo a un sueño pesado, que domina al personaje principal» (Irigoyen, 1959) y que se presenta como una expresión cinematográfica como afincada muestra de realidad (Fernández, 1959) El cine uruguayo ahora cuenta historias próximas de gente común, es allí cuando Handler capta el espíritu del cine más allá del horizonte científico que lo ocupaba.

La asistencia a los festivales de cine del S.O.D.R.E. le permite estar en contacto con realizadores que más adelante ejercerán influencia en su carrera, tales como Bert Haanstra, Arne Sucksdorff y John Grierson. En el año 1958 filma junto con Alfredo Castro Navarro *Vanguardista*, fotomontaje que tiene como tema las ventanas del barrio La Comercial, un cortometraje que se aproxima al video clip y que tiene como objetivo participar en el concurso cinematográfico del Banco Hipotecario (B.H.U.). En 1962 filma *Improvisación danza cine 1 y 2*, dos cortometrajes sobre estudio de la danza clásica en donde Handler desarrolla dos fotodocumentales, en los cuales incorpora sobre la proyección cuadro a cuadro de la danza el texto sonoro. Aquí ya podemos ver

⁴³ Ver anexo

cómo Handler demuestra cierto interés por el dominio del lenguaje cinematográfico, estilo que repetirá en el documental *En Praga* (1964).

En 1963 viaja a Europa, por intermedio de la Universidad de la República, como profesor invitado con la finalidad de estudiar cine científico, pero en el Viejo Continente sus intereses son otros ya que está «cansado de observar tanto insecto.»⁴⁴ Estudia tres meses en el Institut für den Wissenschaftlichen Filme, en Göttingen, Alemania y siete meses en el Stichting Film, en Wetenschap-Universitaire Film; Utrecht, Holanda. Luego viaja a la Fakulta Akademie Múzických Umění, (F.A.M.U.), Praga, Checoslovaquia. Es allí donde adquiere los conocimientos cinematográficos para formarse como documentalista social. En esa época se desarrolla en el nuevo cine checo (ver apartados 3.4.2.1. y 4.2.2.), y Handler se provee de valiosas enseñanzas para el desarrollo de su carrera.

En Praga 1964 (V Prazea) es el documental de egreso, su primer documental. Handler ya muestra algunos de los criterios cinematográficos que estarán presentes a lo largo de su carrera. «Es un documental sobre la ciudad donde se intenta hacer una crítica del modo de vida checo» (Martínez, Pérez Estremera 1973: 206). Exhibe un estilo sarcástico, con toques de tragedia, apegado a la retórica aristotélica, en donde los personajes están sujetos a acciones concretas; el filme es un registro de la vejez y del empleo del tiempo. El documental tiene como tesis la decadencia y la vejez de Europa luego de la Segunda Guerra Mundial. Handler «instala su cámara en el hueco que deja la malla social»⁴⁵ y desde allí filma el mundo histórico que le servirá como base para la representación de la realidad. Este filme muestra una aproximación al formalismo; para ello la música marca el ritmo del filme, la unión de imagen y sonido le otorga cierta virtud artística, lo que Shklovski denominaba «artisticidad del objeto, para sentir lo pétreo de la piedra» (Stam, 2001: 67). En el capítulo siguiente desarrollaremos el tema de la artisticidad cinematográfica que despliega Handler, juego retórico mediante el cual intenta transmitir la crisis social reinante en el país.

En este filme el régimen observacional desarrollado por Handler nos permite reflexionar a partir de imágenes mostradas sobre la vida cotidiana en la ciudad de Praga; esta situación se plantea con un fuerte sesgo antropológico. Pero, más allá de cualquier dimensión cinematográfica, el filme se configura como un instrumento de observación social que logra capturar la vida cotidiana de la ciudad de Praga. Los

⁴⁴ Entrevista realizada por el autor a Mario HANDLER el 02/02/2007.

⁴⁵ Extraído del semanario «Marcha» n.º 1236, 24/12/1964, pág. 7.

planos–secuencias en el parque o la toma en la secuencia en donde se sigue al borracho por las calles de Praga, nos plantean una mirada antropológica ya que Handler se comporta como «un etnólogo que registra hechos o gestos, que le rodean, en su cuadernillo de apuntes» (Rouch, 2005: 68). Por lo tanto, desde el primer filme Handler nos presenta una dimensión cinematográfica poco tenida en cuenta hasta el momento: su perspectiva antropológica. Esta observación se planteará en reiteradas oportunidades a lo largo de su carrera.

Las consecuencias de este cine directo no se hacen esperar: el documental molesta a las autoridades del régimen comunista checoslovaco, a tal punto que Handler debe sacar su filme en forma clandestina. Más allá de cualquier conjetura cinematográfica lo que ha quedado definido es su vocación por realizar un cine polémico, crítico y con una tendencia al cine antropológico.

A su retorno a Uruguay realiza su segundo documental *Carlos: cine–retrato de un caminante* (1965). Handler desarrolla la misma fórmula que *En Praga*, solo que le adhiere una marcada visión fenomenológica al tema; en este caso, el registro es parte de la acción y del acceso a la realidad, postulado neorrealista el cual sostiene que «el cine debe contar lo que está ocurriendo» (Zavattini, 1971: 208).

Handler se propone mostrar al «otro» desde una visión contemplativa pero colocándolo en el centro de la escena social. La cámara transita por la ciudad produciendo una deriva constante; los largos planos–secuencias son parte de una situación nómada que nos pone en pie de igualdad con el personaje. Esta deriva cinematográfica será otro de los elementos característicos en la obra, ya que la cámara en manos de Handler se tornará impaciente y tratará de estar en el lugar de los hechos, situación que marca una aproximación «al cine directo o como bien lo cataloga el realizador un cine–retrato en donde el acento principal recae en el protagonista» (Wainer, 1965: 18).

«Pero hay más: cuando se desvanece el pintoresquismo del cautivante personaje y su arrolladora autenticidad, una sombra inquietante se yergue: la del país mismo, creando alegremente las condiciones para que surjan estos desposeídos no ya del mínimo vital sino de la razón profunda de vivir» (Alfaro, 1966: 25). Por lo tanto, entendemos que el filme es una «introspección en la realidad nacional a través del devenir existencial de un personaje» (Martínez, Pérez Estremera, 1973: 206). Y esta es la piedra angular de la obra de Handler: una mirada a los desposeídos, a la injusticia

social. Es en este punto en el que se presenta la visión existencialista que habíamos anotado en los capítulos anteriores.

Carlos: cine-retrato... (1965) impacta en parte de la crítica uruguaya: es designado mejor filme en el año 1965, y obtiene una mención en el «Festival Cinematográfico en Viña del Mar» en el año 1967. Sin embargo, no obtiene un reconocimiento inmediato en el público local que prefiere no ver lo que sucede en el entorno social más inmediato. Narrativamente el documental está construido sobre la base de espacios filmicos que en el plano desarrollan un montaje invisible (Bazin, 1990), montaje continuo «sobre todo para comprimir la acción del tiempo» (Wainer, 1965: 18), elementos que nos dan una perspectiva real de estos nuevos actores que se dedican a caminar, viviendo la vida con un marcado romanticismo.

Estamos en la mitad de la década del sesenta; las luchas sociales son cada vez más agudas, los sindicatos adquieren mayor movilidad y aparece en el horizonte el Movimiento de Liberación Nacional–Tupamaros (MLN–T). Algunos documentalistas (entre ellos Handler) tomarán al cine como un lugar de lucha política o, mejor dicho, como un lugar de concientización social. En tal sentido, Handler manifiesta una tendencia a «hacer un cine utilitario ajustado a la lucha política, en donde el juicio estético se subordine a objetivos exactos y precisos» (Linares, 1976: 179). Handler piensa (como otros realizadores de Latinoamérica) que el cine es un instrumento más para desarrollar cambios en la sociedad. Esto lo lleva a confrontarse con buena parte de la crítica cinematográfica, especialmente aquella que responde a la oligarquía nacional (por ejemplo, la que se ejerce desde el diario «El País»).

Este estilo de cine documental, realizado con bajo costo, casi de forma artesanal, reemplaza las carencias económicas con creatividad. En ningún momento Handler contó con apoyo financiero del Estado o de fondos privados, y si en algún caso tuvo algún apoyo financiero fue el otorgado por la Universidad de la República a través del I.C.U.R. o, para ser más precisos, del Consejo Directivo Central (C.D.C.). Esto le da a Handler libertad para abordar cualquier tema de la realidad social y política, ya que camina a contrapelo de las otras tendencias cinematográficas latinoamericanas que estaban vinculadas a importantes instituciones estatales, gubernamentales o políticas (como en los casos del «Cinema Novo», el cine boliviano, el «Tercer Cine» argentino o el cine chileno).

Por lo tanto, en medio de una fuerte crisis económica (inflación, carencia de materias primas para la producción cinematográfica), los documentalistas uruguayos se

las ingenieron para seguir produciendo cine. Esta ausencia de fondos a mediados de los años cincuenta era casi la partida de defunción del cine nacional; diez años después es el caldo de cultivo para que florezca un cine activo, crítico, combativo, registrando gran parte de las luchas sociales que se desarrollaban por aquellos años.

Es en 1967 cuando aparece uno de los filmes más importantes del cine uruguayo. El dúo Handler-Ulive, que ya había trabajado junto en *Un vintén p'al Judas* (1957), ahora se une bajo la producción del I.C.U.R. para realizar *Elecciones* (1967). Ulive ha retornado de Cuba donde ha dirigido el «Teatro Nacional de Cuba», ha desarrollado una intensa labor en cine como guionista del filme *Las doce sillas* (1962) de Tomás Gutiérrez Alea y en 1963 como director de *Crónica Cubana*. Mientras tanto, Handler viene de la experiencia de *Carlos cine-retrato...* y trata de consolidar su estilo de cine que mira la marginalidad social.

Elecciones (1967) es un filme que muestra el desenvolvimiento de la clase política en plena campaña electoral, algo que era impensado hasta ese entonces, ya que se veía a la misma como algo inmaculado, intocable. El filme fue rodado en las elecciones de 1966; luego de varias sesiones, el Consejo Directivo Central de la Universidad de la República dio su visto bueno y finalmente se estrenó en 1967. En *Elecciones* se unen el tono irónico de Ulive, presentado en *Como el Uruguay no hay* o en *Las 12 sillas* y la agresividad en el planteamiento cinematográfico de Handler expresado en *Carlos: cine-retrato...*

El filme dio lugar a encendidas polémicas; ya no era el mundo de los vagabundos, (*Carlos: cine-retrato...*, *Cantegriles* de Miller) o el mundo de cantantes fracasados (*Un vintén pa'l Judas* de Ulive); ahora el cine uruguayo mostraba las estrategias de los partidos tradicionales para ganar los votos de la ciudadanía. En este caso, el filme pasa a ser un hecho político en la medida que «está muy claro lo que dice, cómo lo dice, en qué momento lo dice, a quién lo dice y los objetivos que quiere alcanzar» (Getino, Velleggia, 2002: 14). El filme deconstruye lo político, generando un distanciamiento con el hecho electoral, procurando hacer pasar al espectador de una actitud pasiva a una actitud crítica frente al sistema electoral.

Los autores plantean lo que Wollen denomina «estrategia sobre cine politizado o contra cine» (Stam, 2001: 178), sobre todo en dos puntos fundamentales: la construcción de los significados en el filme y la interpelación directa al público. El filme va desarticulando todas las mitologías políticas y las acciones fundantes de los partidos tradicionales con un tono burlesco pero que en ningún momento se aparta de la

crítica política. Los significados se reconfiguran a partir de las acciones cotidianas en las que se encuentran los candidatos políticos y esta forma de revelar los entretelones de la política es la que trata de capturar la atención del espectador.

Claro está que *Elecciones* no es un filme «ni panfletario ni neutral; intencionado sí, pero veraz; amargo pero no cruel» (Benedetti; 1968: 163) que apunta a «la educación política» (Linares, 1976) de una sociedad que desconoce el manejo de la «cocina» electoral.

El filme se divide en dos partes: al Uruguay rural lo representa Saviniano Pérez en la ciudad de Melo (departamento de Cerro Largo), y al Uruguay urbano lo simboliza Amanda Huerta de Font en Montevideo. La elección de los personajes marca la tendencia del filme; la misma oscila entre dos formas diametralmente opuestas de hacer política: mientras Saviniano Pérez apela a la figura retórica de la prosopopeya, estilo lingüístico que acerca al elector con su mundo, Amanda Huerta de Font se configura a partir de un discurso populista como forma de explicar su acción en la política. Pero más allá de estos matices que describen el mundo político, el filme compone un cuadro de complementos que marcan la totalidad del panorama electoral, según Handler y Ulive.

La alquimia entre realizadores resulta explosiva: Ulive es más cuidadoso en el tratamiento de los personajes pero con cierto toque de humor, mientras que Handler es más impetuoso, desafiante y hasta insolente. La cámara ingresa a los ambientes más íntimos de cada candidato, apunta, mira, se detiene. Los realizadores reparan en la forma, operan, diseccionan el hecho haciendo del mismo una representación casi pornográfica de la política local.

Hay dos escenas que ejemplifican lo dicho y que tienen a la música como eje del relato. Un trío de cantores entona una canción dedicada a Saviniano Pérez. La escena está muy bien narrada y la continuidad cinematográfica basada en primeros planos nos hace estar cerca del suceso. En algunos pasajes del filme de la dupla Handler–Ulive se presenta cierta «expresión cinematográfica sobre la que a veces pesa la influencia de Santiago Álvarez» (Martínez Carril, 1987: 15). «La ausencia de linealidad argumental, el manejo del montaje en el plano, y la ausencia de prejuicios para mostrar los acontecimientos» (Álvarez, S.; 1969a: 56 y ss) son algunos de los elementos que podemos apreciar en el tratamiento que hace Álvarez en sus filmes y que observamos en *Elecciones* de Handler y Ulive.

En una escena, Amanda Huerta de Font canta su propio tema electoral. ¿Pero cuál es la finalidad de dicho acto? En el filme *Amanda Huerta de Font* se nos presenta como cercana a nosotros; su oralidad («remake Eva Perón») es extremadamente dulce. Handler–Ulive desconfían de esa postura populista y descolocan a la protagonista; por lo tanto, la actuación política de Amanda pierde gravedad ante su voz. La candidata se tambalea, el universo diegético se trastoca y el sarcasmo impregna la escena. El tema interpretado por Amanda Huerta pasa a ser el filme y las imágenes, que se montan sobre la banda sonora, se posicionan a modo de un contrapunto visual, estilo muy cercano al videoclip.

Más allá de esta conjetura puntual, el filme es un excelente ejemplo de cine directo. Handler sostiene que «el cine directo no se define exclusivamente por sus técnicas (cámara en mano, sonido sincrónico) [...] sino más bien entendiéndolo como un método de profundizar la expresión de la realidad por medio de la técnicas: no preparación de la realidad, más cierta la intención creadora» (Handler, 1968: 63).

En tal sentido, el filme documenta una realidad; los planos secuencias y la profundidad de campo son elementos que convierten la realidad perceptual en realidad espacial, es decir, en fenómenos visibles; como bien lo sostiene Bazin: «la imagen cinematográfica puede vaciarse de todas las realidades excepto una: la del espacio» (1990: 186).

El tiempo se ha encargado de poner a *Elecciones* en su justo lugar y hoy es una cita ineludible en los estudios sobre cine uruguayo, política, antropología y sociología. Por aquellos años el filme no era visto de esa manera, salvo por el semanario «Marcha», como era de esperar, y por el diario «El Popular» (periódico del Partido Comunista). Los demás medios se encargaron de polemizar sobre cómo se mostraban a los personajes políticos, pero el análisis cinematográfico quedó de lado. Una vez más, una parte de la calificada crítica cinematográfica optó por el silencio.

En 1967 Handler realiza un cortometraje para el I.C.U.R. titulado *Llamadas* (1967). Dicho cortometraje es un estudio musicológico sobre el candombe en Uruguay. El documental aborda el tema desde una mirada antropológica, debido al asesoramiento de Lauro Ayestarán, quien con una sólida formación en musicología uruguaya traza las líneas de investigación sobre el tema. En esta producción Handler confirma que el uso de primeros planos, la atenta mirada hacia lo social y una tendencia a mostrar lo popular serán características fundamentales en su obra.

Pero hacia 1967 Uruguay se encontraba en medio de una lucha social muy intensa. Estudiantes y trabajadores se lanzaban a las calles protestando por la crisis económica y el Estado gobernaba bajo las «Mediadas Prontas de Seguridad». Es en ese año que Handler exhibe en los distintos centros universitarios y en algún cine club *El entierro de la Universidad* (1967), película que se rodó en 1965 y que tiene como argumento las manifestaciones estudiantiles con un cierto toque de sátira.

Es un cortometraje sobre material que Handler había filmado años antes, al cual le agrega un trabajo de montaje. Si bien este documental pasa inadvertido, ya podemos observar en el realizador un giro hacia el cine como acción política más extremista, más radical, «un cine caliente» (Farre; 1996: 29). Esta tesis se comprueba un año más tarde, cuando en 1968 se exhibe *Me gustan los estudiantes*. El cortometraje se estrena en la apertura del «XI Festival de Marcha», el 28 de julio de 1968. Dicho documental es una pieza de ocho minutos de duración en donde vemos el formalismo cinematográfico al servicio de la representación de la lucha estudiantil. El cortometraje deja grandes dividendos, ya que es premiado con el «Joris Ivens» en Leipzig y en el «Festival de Pesaro».

Es un documental vehemente, duro, que registra el malestar estudiantil por el arribo a Punta del Este del presidente de los Estados Unidos de Norteamérica, Lyndon B. Johnson. Handler coloca todo su saber al servicio de este filme. Su línea argumental se basa en el contrapunto entre la movilización estudiantil y la llegada del mandatario de los E.E.U.U. a Punta del Este.

«El filme se distribuye en dos mitades nítidas, tan irreductibles entre sí como los mismos seres que las ocupan (presidentes, estudiantes). Handler apela a contrastes de claroscuros, a la cálida voz humana que acompaña las refriegas callejeras y al silencio mineral en que se ve transcurrir las sesiones, a una cámara trepidante para unos y una cámara glacial para otros.» («Marcha», 1413: 19)⁴⁶

En este cortometraje la música juega un papel fundamental: los estudiantes actúan bajo la voz del tema *Me gustan los estudiantes* de Violeta Parra, interpretado por Daniel Viglietti, mientras que la clase política internacional lo hace en silencio. En una primera lectura, la proyección del filme parece tener fallas, rupturas, grietas; luego

⁴⁶ Extraído del semanario «Marcha» n.º 1413, 02/08/1968, pág. 19.

observamos que es un simple juego visual para mostrar la lucha estudiantil, obstaculizando la mirada del espectador sobre la representación del hecho.

En una segunda lectura se aprecia el trabajo de la cámara. La cámara –para Bazin– rescatará parte del mundo histórico y es en ese sentido que el documental se convierte en documento. Cuando se narra parte del mundo histórico se hace desde lo imprevisible, razón por la cual a veces en los planos–secuencia «aparecen tiempos muertos que son modificados por la acción del montaje» (Ferro, 1980: 96); en el caso de *Me gustan los estudiantes* (1968) las escenas en la vía pública apuntan a configurar un registro de la realidad, tratando de sacarles el máximo provecho.

En este filme el uso de los primeros planos nos pone en contacto con los hechos: rostros de ciudadanos, ómnibus incendiados, disparos a la manifestación, son acciones que se presentan por una aproximación de la cámara al hecho; esta situación es clave ya que nos permite saber que no hay ni «reconstrucción o simulacro de la escena» (Ferro, 1980: 96). Dicha situación es la que le otorga al documental un alto grado de veracidad respecto a lo sucedido.

Hoy, la representación de la realidad desarrollada por Handler se ha elevado a la categoría de documento histórico debido a factores coyunturales (algunos de los estudiantes protagonistas del cortometraje fueron muertos o están desaparecidos). Se cumple así con uno de los postulados enunciados por Bazin el cual considera que «la imagen embalsama el tiempo [...], es también su duración: algo así como la momificación del cambio» (1990: 29). Tanto *El entierro de la Universidad* (1967) como en *Me gustan los estudiantes* (1968) son filmes que tienen «como mérito simple e inobjetable, de acompañar el acontecimiento, de captarlo en caliente. La técnica precaria lejos de ser un obstáculo, era un rasgo de estilo» (Farré, 1996: 29) que marca el inicio de una manera de hacer cine que se lo ha catalogado de «militante», «político», «subversivo», «de propaganda»; es cuando hace su aparición la Cinemateca del Tercer Mundo (C3M).

5.3.4. Handler y la Cinemateca del Tercer Mundo C3M

La Cinemateca del Tercer Mundo (C3M) no es un fenómeno que aparece por sí solo sino que es el conjunto de intereses políticos y culturales que tiene como elemento fundante los festivales de cine de «Marcha». Como ya habíamos dicho, «Marcha»

desarrolla durante quince años los festivales que reúnen películas que no se estrenan en el circuito de cine comercial.

La C3M fue fundada el 8 de noviembre de 1969 y en la inauguración contó con la presencia de Joris Ivens, Fernando Solanas, Geraldo Sarno, Edgardo Pallero y Dolly Pussi. Su grupo fundador lo conformaron Mario Jacob, Alejandro Legaspi, Rosalba Oxandabarat, Marcos Banchero, Walter Tournier, Mario Handler, Eduardo Terra, Líber Bossolasco, Dardo Bardier, Lucía Seade, Alfredo Echániz, Gabriel Peluffo Linari, Carmencita Pérez Marexiano, Inés Blixen, Teresa Trujillo, Olga Filliol, Luis Bello, Luis Rocandio, Ricardo Fleiss, Luisa Fleiss, José Wainer, Walter Achugar, y Armando Bresky. Este grupo, constituido por jóvenes intelectuales pertenecientes a la generación del sesenta, conciben al cine como parte de su militancia política. «La Cinemateca del Tercer Mundo tiene como finalidad la producción de un cine nacional comprometido con la realidad que vive el país» (*Cuaderno de Cine Cubano*, marzo 1972: 138). Para ello, se plantea el cumplimiento de tres objetivos: *a)* hacer del cine una acción política, *b)* hacer cine sobre los problemas locales, y, *c)* reflexionar sobre el cine y sus aspectos políticos. En octubre de 1969 la C3M publica la revista *Cine del Tercer Mundo*. En el número uno, Hugo Alfaro, quien presenta la revista, dice:

«Y puesto que todas las armas son buenas si apuntan hacia la liberación esta revista-boletín, papel obra de 2ª, sin ilustraciones, composición corrida, tapas de modesta cartulina subdesarrollada a dos tintas, es también una señal fraterna y combativa: el brazo en alto empuñando una cámara, emblema del CINE DEL TERCER MUNDO.»(Alfaro, 1969: 10)

El logotipo de la C3M era un hombre alzando una cámara de cine a modo de fusil; curiosamente, la imagen es la de Mario Handler. Ya no será una idea en la cabeza y una cámara en la mano (como sostiene Glauber Rocha), sino al revés: una cámara en la mano y una sola idea en la cabeza.

La situación política se agrava y Uruguay enfrenta múltiples conflictos sociales. Es un tiempo en donde la expresión política cinematográfica se divide entre lo realizado por: la C3M, el cine de Feruccio Musitelli y el «Grupo de América Nueva». En tal sentido, la C3M desarrollará una serie de documentales sobre los diversos conflictos que el país afronta.

En 1969 Uruguay sufre una de las huelgas más importantes hasta ese momento; se la conoce como «huelga de la carne». El problema se plantea cuando el gobierno de Jorge Pacheco Areco, vía decreto de gobierno, quita a los trabajadores del Frigorífico Nacional la cuota de dos kilos de carne diaria, derecho conquistado por largas luchas obreras. Es entonces cuando el grupo de la Cinemateca del Tercer Mundo (C3M) realiza un documental, de carácter reflexivo y expositivo tratando de explicar la huelga, que lleva como título *Uruguay 1969: el problema de la carne*.

El documental se basa en una extensa investigación sobre los grupos financieros y su relación con el negocio de la carne. Bajo los lineamientos del documental reflexivo se plantea «el vínculo entre los actores social y las instituciones [...] llevando al espectador a un estado de conciencia intensificado por su propia relación con el texto y de la problemática relación del texto con aquello que representa» (Nichols, 1997: 95 y ss). Bajo esta modalidad, el documental alterna imágenes del conflicto con gráficos y estadísticas sobre la producción de carne, situación que le otorga al documental un alto nivel de investigación. Es un documental que trata de educar; el cúmulo de informaciones no hace más que dejar en claro la causa del conflicto. En líneas generales el filme está muy próximo a lo que plantea Santiago Álvarez, quien es uno de los realizadores influyentes no solo en Handler sino en la C3M. El filme combina aspectos del cine documental con el noticiero de televisión: «los documentales que yo he realizado tiene sus raíces en el noticiero [...] Entonces estoy constantemente auscultando, estoy confrontando con urgencia esa realidad» (Álvarez, S.; 1970: 27-28).

El sesgo periodístico en cada documental, amparado en exigente investigación sobre cada uno de los temas tratados, es lo que marcará una de las características salientes en los filmes desarrollados por la C3M. El documental fue premiado en el «Festival de Pesaro» en 1969, mientras que en Uruguay fue recibido con especial interés por los sectores sindicales quienes vieron en el filme un instrumento de comunicación eficiente.

En el año 1969 la obra de Handler produce un quiebre cinematográfico dejando de lado el cine social y pasando a desarrollar un cine de acción política. Es precisamente en la inauguración de la C3M que se estrena *Liber Arce, Liberase* (Handler, Jacob, Banhero), sobre la memoria del primer estudiante muerto por la represión policial el 14 de agosto de 1968.

«El filme parte de la muerte de un joven estudiante convirtiendo el sentido fúnebre que la evocación del memorable entierro pudo tener en un ardiente acto de

protesta y de fe en la luchas» («Marcha», 1967: 25)⁴⁷ *Liber Arce, Liberase* es un filme que carece de sonido, pero se lo suple con una dinámica de fotomontaje e intertextualidad en un estilo similar al filmes *La hora de los hornos* y *79 primaveras*. Es un cortometraje polémico ya que deja un mensaje de resistencia desde una perspectiva revolucionaria. En *Liber Arce, Liberase* el caudal cinematográfico de Handler es lo bastante amplio para generar un filme que más allá de su estilo particular está a caballo entre lo documental y lo experimental. El filme es una miscelánea de acontecimientos, que muestra la aventura de filmar en la calle, la desprolijidad de las imágenes en tiempos violentos, la incertidumbre de lo registrado, una serie de imperfecciones que hacen del filme un documento de los años sesenta. Debemos decir, como corolario de lo anterior, que el filme fue premiado en Leipzig

El último documental que Handler realiza en el período 1964–1973 en Uruguay se titula *Fray Bentos, una epidemia de sarampión*. Es producido por el I.C.U.R., y tiene como finalidad «efectuar un corte en profundidad en la vida de una ciudad de interior»⁴⁸. En este caso, la epidemia de sarampión es una simple excusa para observar el negocio que existe detrás de la producción de carne del frigorífico Swift de Fray Bentos y las condiciones miserables de la sociedad rural. Handler sigue el estilo de los documentales anteriores: cámara en mano, se acerca a los protagonistas; los primeros planos nos ponen en contacto con: la marginación social, la enfermedad, el rancharío, el hambre, la miseria, el Uruguay feudal y, desde otro lugar, se muestra al país ganadero, al país exportador, al país moderno. El filme trata de exponer un tema clave en la historia del país: el desarrollo de la producción ganadera en forma extensiva

Las imágenes son montadas por Walter Tournier, ya que Handler se encuentra en Venezuela. En este caso el montaje tiene como finalidad mostrar la ausencia de la carne en una ciudad dedicada a la producción de dicho producto (Fray Bentos), una contradicción que funciona bien ya que nos presenta la oposición sociedad rural/sociedad industrial, siendo esta dicotomía el eje central del filme.

Debido a las complejas circunstancias políticas, Handler se exiliará en Venezuela y retornará al país en 1998.

⁴⁷ Extraído del semanario «Marcha» n.º 1469, 07/11/1969, pág. 25.

⁴⁸ WAINER, José en *El cine vuelve a la Universidad*, nota extraída del semanario «Marcha», n.º 1649, 30/06/1973, pág. 27.

5.3.5. *Handler y sus notas en el semanario «Marcha»*

Una faceta poco estudiada en la carrera de Handler es la que ha desarrollado como periodista cinematográfico. Handler realiza dicha actividad en el semanario «Marcha» a partir de 1964; primero como corresponsal desde Europa, luego como columnista en Montevideo (hasta 1965) y más tarde, a partir de 1967, como periodista *free-lance*, esbozando en cada una de sus notas las preocupaciones por el cine, no solo como un vehículo central dentro de la cultura sino como un agente de construcción social. De la totalidad de sus notas analizaremos cuatro que a nuestro juicio son las más fecundas de su labor periodística. Estos artículos fueron escritos para el semanario «Marcha» en el año 1965, así como una nota sobre el cine uruguayo del año 1970.

Un atento análisis de sus notas refleja una preocupación por el cine documental. Así, en *Fin de año sin lotería*⁴⁹, Handler hace una evaluación del cine que ha visto en el año 1965. En la nota destaca el primer filme de Jonas Mekas, *Guns of the trees*, (1962) al cual lo cataloga de «notable», observando en el tratamiento audaz que hace el realizador sobre la depresión y la soledad en la mujer, aspectos cinematográficos que Handler atiende, en la medida que serán tomados como una lección de cine. Hace anotaciones sobre la forma en que hace cine Richard Leacock: «... ha desarrollado la “living cámara”, similar al «*Cinema verité*» cuyo principio estético es el registro periodístico basado en el sonido directo [...] cámara en mano, todo hecho con mínima intervención de los realizadores en la realidad.»⁵⁰ Handler anticipa lo que será parte de su propio camino cinematográfico ya que experimentará primero con *Carlos: cine-retrato...* y confirmará en *Elecciones* el cine-directo, estilo del que no se apartará a lo largo de la década. En la nota de marzo de 1965 titulada *Festival de Mar del plata. Un argentino comprometido*⁵¹ Handler expone algunos de sus principios cinematográficos.

El análisis del filme *Crónica de un niño solo* (1964), de Leonardo Favio, le sirve como plataforma para desarrollar dos observaciones: la primera, de carácter cinematográfico; en ella sostiene que el cine debe estar comprometido con los problemas sociales: «es bueno saber que Favio considera a la línea de Birri como las más importante del cine argentino: eso implica compromiso revolucionario con la

⁴⁹ Extraído del semanario «Marcha» n.º 1247, 19/03/1965, pág. 27.

⁵⁰ Extraído del semanario «Marcha» n.º 1247, 19/03/1965, pág. 27.

⁵¹ Nota del semanario «Marcha» n.º 1248, 26/03/1965.

realidad y la ruptura completa con el cine *normal* argentino.»⁵² Para Handler el cine *normal* es el que se presenta en el formato de lo producido en Hollywood. La segunda observación apunta al espectador. Admite que «un artista no puede cambiar demasiado la realidad, pero el hecho cinematográfico continúa en el espectador.»⁵³ Estas dos observaciones que aparecen en la nota son parte de la formulación cinematográfica sobre las que Handler construirá su obra. Así, la entrevista que le realiza a Alain Resnais nos parece de suma importancia en la medida que ambos realizadores discuten sobre el problema del montaje en el cine. La nota titulada *Una hora con Resnais*⁵⁴, explica las características del corte en la mesa de edición, técnica que suprime elementos y le da continuidad al filme. Para el realizador, dicho corte hace «que la segunda toma refuerce la primera, como en el teatro clásico donde la palabra precede al gesto»⁵⁵; en este caso, la secuencia del filme gana en continuidad. Esta técnica aparece en algunos de sus filmes como parte de su estilo cinematográfico, en donde la última toma se presenta a modo de sentencia de lo representado en toda la escena, un recurso que lo observaremos más adelante cuando se realice el análisis de los filmes.

A través de estas notas se evidencia parte de las preocupaciones cinematográficas de Handler por desarrollar un cine que se ocupe por los temas sociales, situación que expone claramente en la nota que se titula *Tenía que filmar*⁵⁶. «Había probado expresar cosas de mí, primero; y luego cosas de otros, [...] y ahora quería ver de verdad y transmitir e interpretar una verdad más objetiva. Ver nuestra sociedad: ¿a través de lo normal?, puede ser; pensé, como desde hace tiempo, en filmar a alguien filmable. [...] Personaje y no tanto persona. Carlos muestra al Uruguay a través suyo.»⁵⁷ Estas apreciaciones son clave para entender el motivo que mueve a Handler a registrar la realidad (escenas de la vida cotidiana) que han pasado a formar parte de la historia reciente del Uruguay.

Dejamos para el final una extensa nota sobre el estado del cine uruguayo y latinoamericano en el suplemento del semanario «Marcha» titulado *El cine latinoamericano por venir*⁵⁸

⁵² Extraído del semanario «Marcha» n.º 1248, 26/03/1965, pág. 25.

⁵³ Ídem anterior, pág.25.

⁵⁴ Nota del semanario «Marcha» n.º 1251, 23/04/1965.

⁵⁵ Extraído del semanario «Marcha» n.º 1251, 23/04/1965, pág. 27.

⁵⁶ Nota del semanario «Marcha» n.º 1281, 19/11/1965.

⁵⁷ Extraído del semanario «Marcha» n.º 1281, 19/11/1965, pág. 25.

⁵⁸ Nota del semanario «Marcha» n.º 1526, 30/12/1970, 3ra. sección.

«Los cineastas uruguayos –dice Handler– ingresamos a este campo totalmente desnudos desprovistos de dinero o de equipo, de gente formada tradicionalmente [...] Es una situación muy dura pero es como para ponerse contentos, porque de esa manera nuestro cine, este cine uruguayo que ha tenido poca existencia hasta ahora, ha nacido directamente político, ha nacido directamente utilitario, ha nacido directamente liberador, porque nuestra lucha, la lucha nuestra por hacer el cine que vale, coincide exactamente con la lucha que está teniendo el pueblo del Uruguay. [...] Es demasiado aventurado decir este tipo de cosas porque en el campo de la cultura Uruguay participa de la cultura europea en forma absoluta. Participa de la tradición europea de forma imitativa, admirativa, aproximativa y sobre todo lejana. [...] Nosotros no podemos aportar demasiado en el campo ideológico pero sí podemos aportar en cuanto a métodos de expresión que ayuden a clarificar la cosas.» (Handler, 1970: 4)

La extensa cita resume el interés cinematográfico de Handler por el cine y su ubicación en el panorama local. Dicha situación se contrapone con las sentencias de los críticos cuando sostenían expresiones tales como: *el cine uruguayo no existe* o *el cine uruguayo no tiene razón de existir*. Handler advierte que el apego a una cultura europea nos lleva por un camino que nos aleja de nuestras verdaderas preocupaciones; por lo tanto, el cine uruguayo será aquel que esté de acuerdo con nuestras expectativas. No será un cine con la tradición de otros (europeo, argentino, mejicano, brasilero) pero sí será un cine que exprese nuestra forma de ver y entender la cultura, la política y la sociedad.

En resumen, de los textos escritos por Handler se desprende una serie de elementos que bien podríamos agrupar bajo el manto de una teoría. Aunque es arriesgada tal tipificación, sí podemos decir que detrás de lo realizado y escrito se vislumbra un cúmulo de observaciones que podría ser enunciada como el «estilo Handler», algo más adecuado a nuestros intereses. Tales elementos serán tomados en cuenta cuando intentemos esbozar una teoría sobre la obra de Handler

5.4. La trama documental

En el desarrollo de este trabajo hemos observado la obra de Handler desde un territorio contextual, ya sea para vincularlo con el NCL o con los aspectos sociales y políticos de Uruguay. Pero tenemos la sospecha de que dicha obra encierra aspectos de la representación que conforman una trama o estrategia cinematográfica desde la cual Handler representa la realidad.

Sourieu sostiene que «un documental se define como aquello que presenta personas y cosas que existen en la realidad afilmica.»⁵⁹ Esto significa que el documental contiene una realidad no seleccionada independiente a cualquier relación con el filme, y es desde este punto que Handler gestiona su obra, ordenando por medio del montaje sus filmes «de tal manera que una alteración en la narrativa [...] responde a una continuidad en el desarrollo del argumento» (Nichols, 1997: 50).

Esta cuestión nos parece de vital importancia puesto que Handler, como ya hemos observado, afecta el mundo histórico en la medida en que sus filmes son una representación de la realidad cuya finalidad es mostrar, describir, reflexionar y cuestionar diversas relaciones sociales que tienen como eje la relación Estado/sociedad/individuo. Si, como dice Zola, (1989) «el arte no es el espejo que tan solo exhibe la realidad sino que también es una herramienta con que esculpirla», entonces estamos ante alguien que a través de su obra intenta actuar en la sociedad y transformar ese mundo histórico, teniendo como finalidad mostrar el autoritarismo, la represión social, el avasallamiento de los derechos humanos.

Para cumplir tal cometido, entendemos que Handler representa la realidad se ampara en dos modelos representacionales. Hemos elegido los aportes de Bill Nichols sobre la clasificación que hace del cine documental a modo de plataforma donde situar la obra de Handler. Somos conscientes de que sobre este modelo se despliegan algunas críticas. Bruzzi sostiene que dichas categorías son un tanto «lineal y que todo

⁵⁹ Lo «profilmico» está referido a aquellos elementos elegidos de la realidad (actor, decorados, etc.) que son colocados frente a la cámara y dejan su impresión en la película. El término fue apareado con el de lo «afilmico», indicando realidad no seleccionada, realidad independiente de cualquier relación con el filme; y aquí es donde Sourieu incluyó al documental: «Un documental se define como aquello que presenta personas y cosas que existen en la realidad afilmica». Michael CHANAN cita a Etienne SOURIAU en *El coeficiente Zaprunder*.

<http://www.cubacine.cu/revistacinecubano/centrocap013.htm> Sitio visitado 12/12/2009.

documental está contaminado por los diversos modelos planteados por Nichols» (1999: 1 y 2), por lo tanto, no hay categorías puras. Entendemos que la obra de Handler esboza constantes cambios en la forma de abordar los temas: cine científico (sus inicios en el I.C.U.R.), cine reflexivo (*En Praga*), *Direct-cinema* (desde *Carlos: cine-retrato...*), cine político (desde *Me gustan los estudiantes* en adelante); en cambio, sí coincidimos con lo planteado por Bruzzi cuando habla de que no hay categorías puras.

Entendemos que en la obra de Handler hay contaminación de modos de representar la realidad, pero sostenemos que hay una marcada tendencia a lo observacional y/o a lo reflexivo. Si bien se hace difícil clasificar la obra, sostenemos que más allá de las categorías marcadas por Nichols, y desarrolladas en el marco teórico, Handler nunca ha dejado de lado el cine científico. Pensamos que esta observación es relevante ya que nos permite configurar una categoría que se ajusta a lo planteado por el realizador.

Pero, ¿qué tipo de determinaciones adopta Handler a la hora de representar la realidad? En respuesta a dicha pregunta decimos que el realizador parte de un axioma: «para representar la realidad, hay que ser parte de las circunstancias que envuelven a los individuos retratados» (Handler; 2007)⁶⁰, principio existencial observado en líneas anteriores. Si observamos la obra del periodo 1964–1973 vemos que el realizador se hace dos preguntas: *¿por qué el ser humano vive tan mal?* y *¿puede el ser humano vivir mejor?* Dos preguntas a las que Handler responde a lo largo de su obra, mostrando un complejo, laberíntico, desconocido, periférico y olvidado mundo uruguayo. Criterio o riesgo estético que Handler asume para conformar un estilo cinematográfico denso en críticas, con ideologías y narrativas construidas por instituciones que responden a intereses políticos, económicos y sociales. Por lo tanto, el modo representacional de la realidad es expuesto por Handler desde una visión reflexiva, con una clara postura observacional. El carácter reflexivo tiene como finalidad «hacer consciente al espectador tanto del recurso como sobre el efecto» (Nichols, 1997: 66), postura que le permite seccionar la realidad social para luego registrar su funcionamiento.

Dicha postura filosófica se consolida desde lo observacional, que responde cinematográficamente al *Direct-cinema*, corriente cinematográfica que «pretende aproximarse a la vida social en condiciones de máxima espontaneidad posible, buscando datos característicos del fenómeno general para que resulte críticamente

⁶⁰ Entrevista realizada por el autor a Mario HANDLER el 11/02/2007.

comprensible» (Monleon, 1964: 27). A su vez, el *Direct-cinema*, no propone desarrollar un papel moralizador sobre la sociedad, sino que persigue como única virtud retratar el mundo. Ante lo dicho, veamos cómo operan los modos observacionales y reflexivos en el cine de Mario Handler.

En el modo observacional cada «suceso que se desarrolla delante de la cámara», «cada plano respalda un sistema global de orientación» y los espacios son «esculpidos a partir de un mundo histórico» (Nichols, 1997: 72). Por lo tanto, las historias que se registran son extraídas del mundo histórico; en este caso, la subjetividad del director está presente en todo momento, una «visión parcial y personal» (Handler)⁶¹ que apunta a la «creación de un espectador activo» (Brecht citado por Stam, 2001: 176).

Por lo tanto, si bien somos observadores de segunda mano, los sucesos que se presentan delante de la cámara son respaldados por un montaje en donde el cineasta concibe al conflicto como «la vida captada en el acto» (Vertov, 1974: 87). En *Liber Arce*, *Liberarse*, podemos notar que sobre la ausencia de sonido Handler elabora la idea de muerte a través de imágenes contrastadas, que configurarán una voz poética (Plantinga, 2005: 111)⁶² una instancia retórica que aprovechará en cada filmes, mediante la cual logra la atención del espectador.

En este punto juega un papel muy importante el montaje que, al servicio de la diégesis, transforma el documental en denuncia sobre la barbarie y el autoritarismo de los grupos de poder. El modo observacional que hemos anotado, se combina muchas veces con la modalidad reflexiva. Modalidad que «hace hincapié en el encuentro entre el realizador y espectador en vez de entre realizador y sujeto» (Nichols, 1997: 97); dicho de otro modo, esta modalidad se define por una acción dialogante entre realizador y espectador.

Este diálogo configura un espacio crítico sobre lo mostrado. El documentalista en este caso se ampara en los «códigos referenciados, aquellos que cumplen con la función de articular de varios modos una pregunta» (Stam, Burgoyne, Flitterman, 1999: 220) sobre un tema determinado. Es un elemento consagrado por el código cultural mediante el cual el director apela para construir un espacio común en donde situar el argumento. Es un código proclive al tratamiento de temas sociales o ideológicos. En *Carlos: cine--retrato...*, o en *Fray Bentos una epidemia de sarampión*, los aspectos

⁶¹ Extraído del filme *En Praga* (1964).

⁶² <http://revistas.um.es/daimon/article/viewFile/20761/20071> Sitio visitado el 24/03/2009.

referenciados son la marginalidad social, la pobreza, el hacinamiento, y se los confronta con la sociedad organizada, la riqueza y la pertenencia.

Dichos códigos están constituidos básicamente por narrativas populares del tipo «Uruguay, la tacita del Plata», la «Suiza de América» o «como el Uruguay no hay». Es precisamente este conjunto de doxas que Handler se propone desactivar para observar con otros lentes el país. Cada plano opera desde el montaje invisible (Bazin: 1990) y configura una «poética de seguimiento tal como lo plantea Zavattini» (Casetti, 1998: 41) en donde los personajes son fotografías del estado de la sociedad, atributo que signa al neorrealismo italiano y por extensión se lo podemos endosar a la obra de Handler.

En tal sentido, el ataque a dichos códigos, que se han desarrollado desde una narrativa doméstica y endogámica, que se mira a sí misma, forma parte de la estrategia que lleva adelante la generación del sesenta y que Handler sabe muy bien poner en práctica. La misma forma parte de la trama argumental que se completa con relación imagen/sonido o imagen/música. Música y sonido son pares que muchas veces consolidan la significación de las imágenes y que en otras oportunidades son quienes llevan el peso del relato filmico. En cualquiera de los dos casos se genera una empatía entre ambos elementos. «La empatía es la forma primordial de correspondencia entre música e imagen o entre imagen y sonido» (Chion, 1998: 19); esta relación garantiza muchas veces el sentido de la imagen, creando un mundo o una atmósfera visual que permite anclar lo mostrado. Por lo tanto, podemos advertir que según Chion hay «sonido empático, música empática y efectos sonoros empáticos» (Chion, 1998: 19). Esta división nos es muy útil en la medida que nos permite investigar la función que cumple la música y el sonido en la obra de Handler. A tales efectos, analizaremos tres de sus filmes que bien pueden ser considerados como paradigmáticos al respecto: *En Praga, Carlos: cine-retrato...*, y *Me gustan los estudiantes*.

5.4.1. El sonido como componente narrativo

En *En Praga* el planteamiento sonoro realizado por Handler se funda en el contraste y la contigüidad entre imagen y sonido. La música, ejecutada por Ariel Martínez, refuerza el aire ciudadano del filme y acompasa el andar de Handler por la ciudad; en este caso, es un encuentro personal entre lo humano y lo ciudadano, una empatía que recrea cierto espíritu rioplatense. Por otro lado, el encuentro con el

clasicismo europeo; la variación Goldberg N° 25 de Johann Sebastian Bach, determina un vínculo entre Handler y la cultura europea.

En este caso particular vemos cómo la música carga narrativamente lo mostrado, desde lo extradiegético, resignifica las imágenes y les otorga cierta atmósfera de vejez. Así, la música en el final del filme cierra la trama documental. *Carlos: cine-retrato...* se postula como un caso arquetípico en la obra de Handler, donde sonido e imagen se transforman en «una unidad estético–dialéctica» (Lukács, 1965), juego que cobra sentido estético en la medida que todos los recursos técnicos configuran al filme como una «unidad tonal emocional» (Lukács, 1967: 198). En esta circunstancia «la música está al servicio de la imagen es un acompañamiento en el sentido estricto de la palabra, [...] en este caso la orientación estética de la acción y de las emociones será tarea de la composición visual» (Lukács, 1967: 189) que Handler, desarrolla desde el momento en que Carlos se aleja caminando por la orilla del río y la música acompaña sus cansinos pasos. Podemos agregar que «el carácter mimético–real del filme, su autenticidad, tiene como consecuencia que cada imagen, cada serie de imágenes irradie primariamente una unidad tonal determinada e intensa» (Lukács, 1967: 198), circunstancia que tiene como finalidad desarrollar en el espectador una experiencia estética personal mediante la cual reconfigure la realidad local representada a través de la vida de un caminante.

Para Lukács «el arte es una manifestación del reflejo de la realidad, [...] un espacio de interacción del hombre con su entorno» (Lukács, 1966a: 22) en donde cualquier manifestación cultural «nace de las más profundas aspiraciones de la época en que se origina; el contenido y la forma de las creaciones artísticas verdaderas no pueden separarse nunca –estéticamente– de ese suelo, de su génesis» (Lukács, 1966a: 25).

En el final del filme, dicha unidad produce una atmósfera romántica: Carlos se pierde caminando por la rambla en medio del basural, y el bandoneón de Ariel Martínez ejecuta un tango; la escena «se transforma en una imagen sonora» (Handler, 1965a)⁶³, que se convierte en el marco del cine–retrato de Carlos.

Pero las inquietudes experimentales en Handler son múltiples. En *Me gustan los estudiantes* (1968) el realizador contó con la asistencia del musicólogo Coriún Aharonián en la construcción de la banda sonora. Imágenes y banda sonora posicionan al filme en un registro cercano al videoclip, ya que *Me gustan los estudiantes* (1968) desarrolla una combinación diádica y empática, entre imagen/música e imagen/silencio.

⁶³ Extraído del semanario «Marcha», n.º 1281, 19/11/1965, pág. 27.

Bajo este sintagma sonoro–visual las imágenes adquieren una mayor cuota de significación, en la medida que la música afirma lo mostrado destacando «una palabra, un movimiento, un elemento concreto» (Chion, 1997: 197). Subrayando lo que se ve y reforzando la recepción de la obra en su conjunto, la música marca los tiempos narrativos, «une y separa, puntúa y diluye, conduce y retiene» (Chion, 1997: 195), asegurando el nexo entre los diversos acontecimientos, sonido/estudiantes, por ejemplo.

El juego entre imagen–silencio, plantea otro eje narrativo. Chion sostiene que «el silencio en una escena filmica no es un simple efecto de una ausencia de ruido; [...] el silencio nunca es vacío neutro; es el negativo de un sonido que has oído antes, es el producto de un contraste» (1993: 60). Así, este eje necesita del otro par música–imagen para construirse como antagonista dentro del filme. De este modo, Handler obtiene como resultado una obra vital, obedeciendo al comportamiento emanado de la relación imagen/sonido e imagen/silencio que configuran una única unidad narrativa. Las mismas se complementan de forma eficiente, de manera tal que muchas veces fragmentos del texto musical ocupan parte de las imágenes que estaban asignadas al silencio.

La ruptura lo transforma en parte de una narración, que a su vez convierte a los textos sonoros en un componente de la diégesis. Lo antes analizado nos permite observar cómo los filmes de Handler no se apartan de los modelos representacionales elegidos, ya que tanto el sonido como la música sumergen al espectador también en un ámbito reflexivo.

Si bien la representación de la realidad observacional y reflexiva domina los aspectos centrales en la obra de Handler, es interesante observar la estrategia con la cual lleva adelante tal acción. A lo largo de toda la obra existe una tendencia a abordar los temas desde una perspectiva científica. En tal sentido, la obra de Handler estaría muy cercana al documento filmico ya que cada filme disecciona la realidad. Esta situación deja entrever el manejo de la cámara que, a modo de microscopio, nos permite explicar el uso que se hace de los primeros planos.⁶⁴ La evidencia de la cita a pie de página afirma lo dicho y a su vez postular la condición científica, aunque para ello hace falta describir la metodología imperante detrás de cada trabajo.

⁶⁴ En los filmes analizados hemos desarrollado para cada uno de ellos el guión técnico. Del guión se desprenden los siguientes datos: en *Carlos: cine–retrato...* (1965) de un total de 235 planos usados 118 corresponden a primeros planos, en *Sarampión una epidemia...* (1973), de un total de 126 planos 66 corresponde a primeros planos.

A través de una serie de documentos en donde Handler reflexiona sobre su actividad cinematográfica se presenta como una combinación de documentalista–documentarista. Esta denominación nos parece extraña y puede prestarse a confusión. Entendemos que el término «documentalista-documentarista» emerge de una combinación palabras: «documento» y «comentario», una combinación mediante la cual Handler trata de documentar el mundo histórico, pero a su vez el registro se posiciona también como una voz que nos explica, nos comenta dicho mundo. El filme *En Praga* es el arquetipo del documentalismo–documentarismo elaborado por Handler. La secuencia número quince, que va desde el plano ciento trece al ciento diecisiete, consta de cuatro planos medios, dos de los cuales se presentan a modo de secuencias donde la cámara sigue a varias personas que van a comprar cerveza. Sin embargo, el último plano es un plano medio (más abierto) que nos muestra a un militar desarrollando la misma acción. Si bien el filme documenta la estrategia que desarrollan varios ciudadanos a la hora de comprar cerveza, el último plano–secuencia que sigue a un militar se presenta como una imagen que a Handler le es útil como forma de documentar y comentar la sociedad. El dato no es menor ya que aquello que aparece como cotidiano y folklórico se transforma en una anotación, una cita, sobre la conducta de los integrantes de la institución militar checa. Este último registro cierra el tema y lo carga de sentido crítico, estilo que se reitera en cada uno de sus filmes; la estrategia bien podría ser enunciada como *observación, reflexión y crítica*. Estas tres instancias son las que, a nuestro criterio, vertebran los filmes, promoviendo desde el tratamiento del tema, el tratamiento cinematográfico y los aspectos del montaje una instancia crítico–reflexiva sobre los temas tratados que hace de Handler un documentalista–documentarista.

Pero dicha denominación apela también a esbozar una tarea de retratista ya que al observar, reflexionar, criticar y documentar la realidad sus filmes configuran una compleja trama de intereses, que tratan de desarrollar un estilo propio. Es así como en *Carlos: cine-retrato* la secuencia del fútbol termina con Carlos solo; en *Sarampión una epidemia...* la escena de la familia finaliza con una hamaca vacía; o en *Me gustan los estudiantes*, la confrontación callejera termina con el plano general de policía baleando a los estudiantes. Siempre hay un plano final que cierra a modo de comentario en donde se puede ver la posición de Handler sobre los temas tratados. Sobre este punto volveremos en el capítulo siguiente.

5.5. Omisiones de la crítica cinematográfica

Hasta aquí hemos desarrollado un entramado conceptual con la finalidad de ubicar a la obra y al realizador dentro del contexto social, analizando sus fundamentos filosóficos, sus notas periodísticas y la forma en que representa la realidad. Este núcleo de elementos conceptuales tiene como finalidad falsear la segunda hipótesis de trabajo, aquella que sostiene que la obra cinematográfica de Mario Handler (1964–1973) *no ha sido analizada en sus aspectos filmicos, ya que la crítica cinematográfica uruguaya reparó solamente en los aspectos que la vinculan con el cine político*. Pero, ¿cuáles fueron las causas de tal omisión?

Ante lo analizado, se puede decir que en su momento el cine de Handler (como el de otros realizadores de la generación del sesenta) estaba destinado a un reducido público que veía en esta manifestación artística una expresión de la conflictiva realidad social. Por ser un cine alternativo se coloca fuera de los circuitos de distribución comercial; eso hace que su divulgación sea escasa o quede reducida a sindicatos o centros de estudios (preferentemente, la Universidad). Pero esto no quiere decir que sus filmes pasaran desapercibidos; nada de eso, ya que los mismos obtuvieron premios tanto locales como internacionales. Pero su exhibición al ser realizada en lugares reducidos y ante un público compuesto por estudiantes e intelectuales de izquierda, era una limitante para su divulgación.

A ello le debemos sumar que una parte de la crítica cinematográfica, aquella a cargo de Homero Alsina Thevenet, omitió dicho cine por diversas circunstancias, entre ellas las políticas. Handler sostiene que los críticos son los responsables de «un país panzón»⁶⁵ cinematográficamente hablando, que produjo un desencuentro entre la crítica y las primeras manifestaciones del cine nacional. Encontramos válidos los argumentos de Handler pero debemos observar al hecho desde otros puntos de vista. La omisión de la crítica cinematográfica al cine de los años sesenta responde básicamente a una matriz conceptual que entiende al cine «como un sistema de producción al estilo Hollywood y descrea del cine independiente» (Alsina Thevenet, 1980: 26).

Es desde esa circunstancia que los críticos cinematográficos de la generación del cuarenta y cinco entendían al cine uruguayo como algo inviable, improductivo, razón

⁶⁵ «Cineasta Mario Handler: “en general odio, la crítica de cine uruguaya. Lo único que ha hecho es formar espectadores panzones”». Entrevista realizada por el semanario «Búsqueda», el 08/07/1999, pág. 46.

por la cual el espacio que se le concedía era prácticamente nulo; así, el cine de Handler o de cualquier otro realizador que hiciera cine de corte social y político estaba condenado a una escasa o nula difusión en los principales medios de comunicación.

Admitir el tipo de cine que desarrollaba Handler implicaba dejar de lado cierta condición universalista para aproximarse al mundo uruguayo, a un corpus de filmes que pregonaba: primero, un fuerte interés por lo social configurando una mirada local; por lo tanto, se configuraba a su vez un lugar de denuncia; segundo: de lo anterior se desprende que son filmes que se apartan del esteticismo llevado adelante por los maestros del cine o por las escuelas cinematográficas del mundo; estos son filmes que responden a los lineamientos de la teoría del cine emanada del Tercer Mundo; por ello, busca su propia condición estética; tercero: el tratamiento cinematográfico de los temas responde a criterios ideológicos, alejándose de los parámetros artísticos; por ende, el sentido de obra de arte queda de lado; cuarto: es un estilo de hacer cine verdaderamente independiente que no recibe apoyo de ninguna institución del Estado; por lo tanto, está lejos de convertirse en un lugar de producción.

De todo lo anteriormente señalado se desprende que el estilo de cine desarrollado por Handler era visto en cines clubs, en la Cinemateca Uruguaya, en los festivales realizados por el semanario «Marcha», en los sindicatos, en las reuniones de los gremios estudiantiles.

Un elemento relevante a tener en cuenta es que buena parte de la crítica cinematográfica del cuarenta y cinco escribió para periódicos que respondían a los partidos políticos tradicionales. Si observamos el hecho desde esta nueva perspectiva encontraremos otro punto que nos permitirá arrojar luz sobre el tema tratado.

La prensa uruguaya, desde sus inicios, había sido creada para responder a intereses de los diversos partidos políticos. En la década del sesenta la conflictividad social lleva a que los periódicos jugaran un papel fundamental en la opinión pública respondiendo a los intereses políticos para los cuales fueron creados. Es así como el diario «El País» responde al Partido Nacional; los desaparecidos diarios «El Día» y «Acción» al Partido Colorado, «El Popular» al Partido Comunista, «Ya» y «Ahora» al Partido Socialista. A estos le debemos sumar el semanario «Marcha», que responde a una visión nacionalista, antiimperialista y latinoamericanista. De este modo, hasta principios de la década del setenta cada sector político tenía su medio de información impreso. Como podemos apreciar, el simple ordenamiento político de los medios en

función de los partidos tradicionales nos abre una nueva perspectiva sobre el tema en cuestión.

En tal sentido, los diarios de mayor venta por aquellos años eran «El País», «El Día», «Acción» y «El Diario» que estaban alineados a las directivas de los partidos tradicionales. Eran medios en los que se le dedicaba varias páginas a la cultura, fundamentalmente a aquella que promovía la tradición y la historia, creadas y consolidadas a lo largo del siglo XX por los partidos tradicionales (blanco y colorado). Ante este planteamiento es lógico pensar que en dicho panorama cultural los filmes realizados por Handler no tienen lugar, ya que son filmes que se enfrentan a las tradiciones locales, como veremos en el capítulo seis.

En tal sentido, estas omisiones de corte político se pueden resumir en tres puntos: *a)* Es un conjunto de filmes que: no responde al discurso de los partidos políticos tradicionales; *b)* muestra el deterioro social, situación que afecta a la narrativa histórica del país; y, *c)* afecta la imagen de la clase dirigente uruguaya. Estos tres puntos los podemos tomar como conjeturas que no quedan claramente explicitadas en el discurso político aunque tampoco debemos desestimarlas, aunque sospechamos que puedan ser el punto de partida que está por detrás las omisiones.

En lo que se refiere a la obra de Handler entre 1964–1973 esta tuvo dos grandes períodos: uno que va desde 1964 a 1969 y otro desde 1969 a 1973.

El primer período está compuesto por filmes que se ocupan por mostrar los problemas sociales, y el segundo está ocupado exhibir el clima de confrontación social que se vivía en Uruguay. Ambos períodos tuvieron un trato disímil: mientras que el primero fue difundido con reservas (*En Praga, Carlos: cine-retrato...* y *Elecciones*), el segundo período fue totalmente menospreciado y hasta olvidado; este último coincide con la creación de la Cinemateca del Tercer Mundo (C3M), una piedra en el zapato del mundo cinematográfico local.

En general, el tratamiento de los temas marca una determinada línea filosófica que nunca fue merecedora de un análisis riguroso por la crítica cinematográfica. Solo algunos críticos puntuales como Oribe Irigoyen (diario «El Popular»), Manuel Martínez Carril (el diario «La Mañana») y José Wainer (semanario «Marcha»), le dedicaron espacio en sus periódicos, críticos que toman distancia de la crítica cinematográfica nucleada en torno a la figura de Homero Alsina Thevenet, crítico que desarrolla a lo largo de su carrera una crítica complaciente, fundamentalmente al cine norteamericano, y que omite en reiteradas oportunidades al cine uruguayo.

Otro de los problemas que tenía este tipo de cine para su difusión era que se realizaba en 16 mm, mientras que las salas comerciales contaban con proyectores para 35 y 70 mm; por lo tanto, la incompatibilidad técnica también era una barrera a tener en cuenta para la exhibición de tales filmes. Las principales salas del país eran parte de los circuitos comerciales diseñados por Hollywood; en consecuencia, los cines eran montados con aparatos de proyección para sus películas. Con estas condiciones, los filmes nacionales difícilmente encontrarían los caminos para su exhibición.

Por si fuera poco, en 1973 se produce el golpe de Estado y la obra cinematográfica de Handler, como las de otros realizadores uruguayos, pasa a manos de las Fuerzas Armadas, quienes prohíben la exhibición de dichos filmes. Handler se exilia en Caracas, parte de la C3M en Lima, otros en Méjico, dejando trunca en el Uruguay una actividad cinematográfica en plena expansión.

Doce años después, la obra de Handler (junto con otros filmes) es redescubierta por investigadores y realizadores cinematográficos, siendo hoy materia de estudios que escapan del mero análisis cinematográfico. Es decir, aquel cine que poco interesaba en los años sesenta se ha transformado en una mirada crítica de suma importancia acerca de una realidad cercana y lejana a la vez, que en lo que respecta a lo cinematográfico poco o nada ha sido estudiada. Entendemos que hoy la obra de Handler cobra cierta dimensión en el sentido que muchos de sus filmes son parte de la historia reciente de Uruguay. A su vez, en cualquier acto estudiantil el filme *Me gustan los estudiantes* es parte del mitin o en cada elección presidencial *Elecciones* forma parte de la narrativa electoral. Más allá de esta cuestión casi anecdótica, algunos de los filmes de Handler (como en el caso de *Elecciones*) han ingresado a la mejor historia del cine nacional por su planteamiento crítico y su dimensión estética.

Decimos, a su vez, que por su preocupación por los temas locales, esta obra se ha transformado en una cita ineludible cuando se analiza o se enseña cine documental en Uruguay. Aquella marcada preocupación por la cuestión local pasa a ser hoy un elemento clave en el cine actual. *Carlos: cine-retrato...* tal vez haya sido un filme que sin proponérselo marcó el rumbo de un cine, el uruguayo, que registra ciertos hechos que permiten reconocernos tal cual somos. Con el paso del tiempo estos filmes han pasado la frontera del documental para situarse en el territorio del documento histórico. Todo lo anteriormente analizado permite recomponer parte de las piezas de un rompecabezas que bien puede llamarse «historia del cine uruguayo» y del cual nuestro realizador forma parte.

5.6. Procedimiento para analizar la obra de Mario Handler

Como ya hemos visto en capítulos anteriores, los filmes de Handler presentan elementos cinematográficos que lo hacen oscilar entre lo social y lo político con una fuerte impronta militante. Pero, más allá de esta observación contextual, se hace necesario desarrollar un análisis que nos permita poner de manifiesto el estilo cinematográfico de Handler. En tal sentido, se vuelve imperioso diagramar un procedimiento de análisis, de acuerdo con los planteamientos desarrollados en el capítulo 2 sobre la metodología a la cual se ajusta nuestra investigación. Hacemos la aclaración que el método cualitativo –hermenéutico nos permite desarrollar el mencionado procedimiento, con la finalidad de comprender la obra en cuestión así como encontrar elementos comunes que le otorguen características singulares.

Decimos que los análisis cinematográficos anclados en la corriente estructuralista han sido los más difundidos y los que han logrado mejores resultados sobre el tema. Así, analistas como Jacques Aumont, Francesco Casetti, Christian Metz, entre otros, se muestran eficientes a la hora de desarrollar el análisis del cine ficcional. Esta particularidad nos lleva a dejar de lado no solo a este panteón de autores sino a la metodología por ellos empleada, habida cuenta que nuestro interés está volcado decididamente al análisis del cine documental.

Por lo tanto, el carácter documental en la obra de Handler nos exige el desarrollo de un modelo de análisis concreto, especialmente si tenemos en cuenta que en el cine documental cada autor parecería tener un modo propio de representar la realidad. A diferencia del cine ficcional en donde hay estructuración y procedimientos cinematográficos predeterminados, el cine documental es un amplio campo de experiencias cinematográficas personales que abrigan todo tipo de tendencias artísticas y hacen del mismo un lugar difícil de catalogar, modelar y clasificar.

El carácter documental y personal de la obra en cuestión nos lleva al desarrollo de un modelo de análisis que nos permitirá aclarar algunos puntos oscuros de la obra. Para tales fines recurrimos a la taxonomía desarrollada por Bordwell (1995), la cual se centra en una clasificación que hace hincapié en la forma filmica, distinguiendo entre sistemas formales narrativos y no narrativos. En esta última categoría incluye al cine documental, al que, a su vez, agrupa en: *categoricos*, *abstractos*, *asociativos* y *retóricos*

(Bordwell y Thompson, 1995: 75). Entendemos que a esta última categoría se ajusta el cine desarrollado por Handler ya que se la asocia con la persuasión y la argumentación, definiéndola como un tipo de discurso que intenta convencer al público de algo para generar posición y quizá lograr consecuencias prácticas por medio de la acción.

Es por ello que nuestro análisis estará marcado por tres líneas de interés: *la narración cinematográfica, los procedimientos cinematográficos, los elementos filmicos*; todos estos elementos apuntan a diseccionar la obra en diversas capas, como forma de aproximarnos (de ser posible) a la matriz cinematográfica de Handler. En tal sentido, nuestro método no es más que la expresión reiterada de las diversas instancias (narrativas, cinematográficas y filmicas) que se despliegan a lo largo de la obra, postulando así un sistema de análisis particular que desnude sus regularidades. Aquí surge una pregunta: el conjunto de regularidades manifiestas en la obra de Handler, ¿podrían ser agrupadas bajo la tipificación de «cine de autor»? La pregunta no es de fácil respuesta ya que si bien el cine de autor se aproxima a un estilo personal, genuino, no es menos cierto que este estilo está en otros realizadores latinoamericanos. Pero el intento por dar respuesta a la interrogante planteada nos lleva a desarrollar un procedimiento que nos permita analizar la obra de Handler.

5.6.1. El procedimiento narrativo en la obra de Handler

En la obra de Handler se puede constatar un rechazo ampliamente generalizado a la linealidad narrativa que ha cultivado el cine de Hollywood. Desde esta circunstancia, el tratamiento de los temas que hace Handler apunta a mostrar múltiples perspectivas que se traducen en el (o los) argumento(s) del tema. Si bien el conjunto de filmes abordan diversos tópicos, los mismos apuntan a mostrar la relación existente entre sociedad–poder–política, en donde cada uno sus filmes es parte de un archipiélago cinematográfico en el cual está contenida toda la obra. Dicha dimensión, que es observable a partir de la perspectiva crítica que ejecuta el realizador, apela al revisionismo de ciertos temas (claves en la sociedad uruguaya) como son: educación, salud, política, trabajo y sociedad.

En la narrativa ejecutada por Handler podemos distinguir dos niveles; uno que opera a través del tratamiento de los temas y otro en el orden de los acontecimientos.

Para el tratamiento de los diversos temas Handler recurre a un relato que se expande a partir de la descripción puntual de elementos que nos brindan información

sobre el protagonista. Así, el registro de la proxémica y de la cinésica son datos que nos permiten confeccionar el modo de vida del (o de los) protagonista(s) mientras que los objetos adquieren otra significación. En *Carlos: cine-retrato* la ropa, los elementos de la cocina, o los que se emplean en la comida son parte de la narración; en *Me gustan los estudiantes* la llegada del presidente de los EE. UU. o en *Líber Arce, Liberarse* el funeral del estudiante, son los puntos de partida en donde se inician las diversas representaciones de la realidad. Este tratamiento expansivo del tema es una fina estrategia a la cual Handler apela para incorporar elementos que le permitan argumentar sobre cada tema en cuestión.

Otra de las características de la obra de Handler es el carácter no lineal de su cine: advertimos que sus filmes tratan de representar una parte de la realidad sin más. Este tratamiento cinematográfico, a su vez, le permite al realizador abordar el tema con una mirada que va de los elementos mínimos al gran tema. En *Praga* se inicia con el recorrido por la ciudad, un juego cinematográfico que delimita el lugar en donde se desarrollará el filme; *Me gustan los estudiantes*, con la llegada de un avión al aeropuerto; *Carlos: cine-retrato*, comienza con el protagonista que está durmiendo en un baldío; *Elecciones*, da comienzo en medio de un acto político; *Uruguay 1969: el problema de la carne...* se abre con la explicación sobre el negocio ganadero en el país.

Un elemento a tener en cuenta es el punto de vista con que Handler narra los hechos. Dicho punto de vista es subjetivo y se vincula con la posición tanto filosófica como ideológica del realizador, determinando la forma de contar. En este sentido, el punto de vista con el que Handler trata los temas es un elemento central mediante el cual intenta conformar un modo de representar los individuos, la sociedad y la realidad en la cual están inmersos. En *Elecciones*, *Sarampión una epidemia...*, *Uruguay 1969: El problema de la carne*, *Me gustan los estudiantes*, el punto de vista es sustancial para entender el mundo que registra el realizador. Pero, ¿cuál es ese punto de vista del realizador? Hemos destacado en capítulos precedentes que la particularidad de la obra de Handler radica en la posición de la cámara con respecto al hecho, la insistencia en narrar los acontecimientos a través de reiterados planos-secuencias y, por último, en la forma de realizar el montaje. La combinación de los elementos antes mencionados le permite a Handler decir: *las cosas las represento de esta manera, debido a las siguientes causas*; pero dicha afirmación no es más que el punto de vista personal y subjetivo mediante el cual Handler aborda cada uno de los temas, y es precisamente

desde dicha perspectiva que cada filme se transforma en una visión subjetiva y personal del Uruguay contemporáneo.

Otro punto a tener en cuenta en la narrativa de Handler es cómo presenta a los protagonistas. Para ello debemos decir que el (o los) protagonista(s) de los filmes pueden ser un individuo o la sociedad en su conjunto; en este punto se desarrolla una dialéctica entre lo individual y lo colectivo. Lo individual aparece como una mirada a la célula de la sociedad y la sociedad como un complejo tejido de hechos, narrativas, datos. Así, nuestro realizador siempre está dialogando con lo otro, con lo que no se muestra. En tal clave es que debemos observar *Carlos: cine-retrato... o Elecciones*, dos documentales que expresan claramente lo dicho. En el primero se establece un diálogo entre Carlos y la sociedad (ausente), y en el segundo una relación entre la clase política y el votante. En cualquiera de los casos debemos decir que él (o los) protagonista(s) va(n) desplegando, a través del registro, datos sobre la realidad; que hoy pasan a formar parte de la historia del país. Así, en *Sarampión una epidemia...* el relato que realiza la señora por la muerte de su hijo, o en *Uruguay 1969: el problema de la carne* el diálogo casi en secreto de los ganaderos; en *Me gustan los estudiantes* la sociedad enfrentada entre estudiantes y policías, son algunos ejemplos que nos permiten entender el tratamiento que Handler otorga a los personajes. En todos los casos advertimos una caracterización directa, que aporta elementos para conocer la gravedad de la situación social.

Si hay un elemento que importa en el cine documental de Handler ese es el tiempo de la narración. Este recurso se presenta bajo dos aspectos: a) el tiempo de narración que parte de la geografía de los lugares en donde se desarrollan los hechos y b) la narración desde una perspectiva histórica este punto en particular lo analizaremos en el capítulo siete cuando observemos la obra de Handler desde una perspectiva histórica.

Por ser un cine documental comprometido con lo social nos interesa observar el espacio geográfico en que se desarrollan los hechos y que configuran un tiempo de narración propio. En la obra de Handler el espacio geográfico es parte de una gramática que se presenta en la pantalla y le confiere un grado de documento a lo registrado. En tal sentido los lugares por los que transitan los personajes conforman un espacio antropológico, un lugar representado desde el filme, que se convierte en un mapa de la sociedad, en una geografía de la miseria urbana que hace del filme un documento. Aquí puede señalarse que, la ubicación de la cámara y el interés por retratar el lugar son un

sello característico de la obra, que no solo refuerza la travesía de los personajes sino que los enmarca en un escenario que también es parte del país en crisis.

Nos queda una instancia y es el papel que juega el espectador, algo sobre lo que hemos insistido a lo largo de este trabajo el vínculo entre filme y espectador. Una y otra vez hemos reiterado que el cine de Handler tiene presente al público en la medida que es un cine atento a los problemas que atraviesa la sociedad. Esta opción narrativa recorre toda la obra. *Carlos: cine-retrato...* es un ejemplo de lo dicho: la cámara acompaña al caminante pero la cámara somos nosotros ya que Handler nos incorpora desde su narrativa a un mundo lejano que no queremos ver.

5.6.2. Procedimientos cinematográficos

Destacado en otros capítulos de este trabajo, retomamos el tema del procedimiento cinematográfico. Handler responde a la tradición del NCL; por tanto, sus conceptos del cine van de la mano de la tradición fenomenológica. El procedimiento no es lineal y las imágenes se alternan en cada tema con la finalidad de crear una virtud jazzística más que orquestal en los filmes. Con esto queremos decir que los filmes responden a una partitura (tema) sobre la cual se deslizan una serie de observaciones. Desde esta situación cinematográfica observamos al cine de Handler dentro de dos etapas claramente definidas, una en la que se propone observar una serie de «vivencias» fenoménicas (*En Praga, Carlos: cine-retrato..., Elecciones*) para luego pasar a una segunda etapa en donde la acción política domina lo filmico (*Me gustan los estudiantes, Sarampión una epidemia....* o *Líber Arce Liberarse*, entre otras). En ambas fases, Handler no descuida el tratamiento de los temas ni la narrativa cinematográfica, pero los resultados son distintos. En su primera etapa es un cine que reflexiona sobre lo humano, se aproxima a lo existencial, va a la búsqueda de elementos universales, emparentado con la tragedia: vida, muerte, felicidad, dolor, y hunde sus raíces en el procedimiento fenomenológico. En la segunda etapa, Handler hace un cine de compromiso social que, desde la reflexión cinematográfica, intenta cambiar la conciencia social del ciudadano ante una situación política que se ha deteriorado a lo largo del tiempo. Dicho cine que tiene visos de épico y revolucionario, encontrando en estudiantes, campesinos y obreros los protagonistas sobre los cuales recae el peso de lo representado. Es por dicha razón que entendemos al procedimiento cinematográfico como el eje sobre el cual se vertebran los filmes, un estilo de narración a modo de

retrato donde el realizador describe los hechos a través de una minuciosa mirada sobre acontecimientos, objetos y personajes. En el caso de los estos últimos, el interés del realizador se detiene en observar aspectos físicos, sociales políticos y antropológicos.

Sarampión una epidemia..., *Uruguay 1969: el problema de la carne* o *Me gustan los estudiantes* son filmes que pueden ser analizados bajo esta perspectiva. En todos ellos encontramos como protagonista a la sociedad, a la cual Handler le asigna diversos papeles: *a*) como demostración de los hechos (*Sarampión una epidemia...*), *b*) lucha social (*Me gustan los estudiantes*), *c*) crítica al Uruguay (*Uruguay 1969: el problema...*), y, *d*) como testimonio de vida (*Carlos: cine-retrato...* y *En Praga*).

5.6.3. Elementos filmicos

Desde siempre, la actitud de «filmar» documentales está encaminada a borrar la «presencia» de la cámara, separando lo técnico de lo expresivo, e intentado anular el primero en el segundo. Ello es así porque la producción de Handler (al igual que el de otros realizadores latinoamericanos) responde a la necesidad de hacer un cine crítico, que favorece la implicación activa del espectador, llegando, de esta manera, a situarse muchas veces como parte del problema. Estos elementos filmicos, que muchas veces fueron confundidos con el procedimiento cinematográfico en sí, con el espacio filmico.

A partir de la unión de diversos fragmentos que componen la película, el realizador trata de representar el mundo registrado. En este caso, la duración de los planos, las intensidades dramáticas y los efectos del montaje le otorgan al espacio determinado ritmo. Pero veamos cómo se compone el espacio filmico en la obra de Handler.

Handler registra los hechos con una cámara paciente, morosa, que hace de la presencia una ausencia. En función del procedimiento antes mencionado, el espacio filmico está construido por primeros planos y planos medios para destacar el interés por los protagonistas, mientras que el plano general queda reservado para dar información acerca del contexto, del lugar. Analicemos la secuencia del filme *Carlos: cine-retrato...* en donde Carlos se afeita. Dicha escena está íntegramente filmada con primeros planos, en los que abundan los detalles del protagonista. La formulación no es casual sino que es un propósito buscado por Handler como forma de tomar contacto con Carlos y, por contigüidad, con la marginalidad uruguaya. La secuencia número 8 consta de 19 planos de los cuales 11 son primeros planos. Estos examinan al detalle el armado del

instrumento para afeitarse, los preparativos y el posterior corte de la barba. La escena es simple, solo que la morosidad con la que Handler cuenta el hecho hace que adquiera el carácter de documento sobre la vida al margen de la sociedad. Este punto de vista se robustece cuando a partir del tratamiento cinematográfico el realizador se aproxima a los hechos, configurando el documento. *Me gustan los estudiantes* es un ejemplo de lo dicho. En este filme se invierte la situación y las escenas de los conflictos callejeros Handler las resuelve sobre la base de planos generales. Cabe acotar que en este filme el registro del entorno configura uno de los más importantes de esos tiempos. La escena del policía disparando a los manifestantes se toma como un documento que muestra, a modo de testimonio, la represión que el Estado ejercía sobre la sociedad.

5.7. El *decorum* en la obra de Handler

Otro punto en común que recorre los filmes, es el interés por tratar de encontrar en cada personaje los elementos que nos conduzcan a descubrir una nueva mirada sobre estos. Esta perspectiva nos sitúa en un cine de observación socio–antropológica. Así, desde una perspectiva observacional, el realizador trata de mostrar la condición humana de los personajes, fundamentalmente aquellos signos que denotan lo que se denomina el *decorum*⁶⁶ (Lázaro Carreter, 1967: 45)

Carlos: cine–retrato..., *Elecciones*, *En Praga*, son filmes en donde existe una reiterada insistencia por mostrar ciertos comportamientos (ciertos modales) que dejan en evidencia la condición humana de los protagonistas. Esta forma de representar los protagonistas no es casual. Entendemos que Handler parte de una hipótesis de trabajo que navega entre lo sociológico y antropológico, aquella que dice que detrás de una manifestación social marginal es posible encontrar a un individuo que responde a cierto comportamiento social que para nada responde a su condición marginal o de abandono social. En realidad sucede todo lo contrario, es un comportamiento que está inscripto como parte de una práctica colectiva, en donde la forma de comer y de vincularse con los demás, demuestra la existencia de buenos modales. Estos elementos permiten descubrir que la condición humana está intacta, y que dicha forma de vida no es más que la expresión de un país en donde ciertos principios sobre la igualdad social han

⁶⁶ *Decorum*, o decoro: «correspondencia entre la condición o índole de un personaje y las acciones y modos de habla que se le atribuyen en una obra literaria» LÁZARO CARRETER, Fernando (1967): *Diccionario de términos filológicos*; Madrid, Ed. Gredos, pág. 128.

dejado de existir. Para ello analizaremos tres escenas que ilustran lo dicho y que tienen como tema en común el acto de comer.

En su primer filme (*En Praga*), Handler ya nos anuncia su tendencia al *decorum*. En la escena de la heladería la cámara hace un largo y lento movimiento en primer plano intentando buscar una gestualidad construida sobre la base de los buenos modales. De este modo, los ademanes con los que los filmados desarrollan el acto de tomar helado o comer pastel son elementos que apuntan a la búsqueda de lo humano. La cámara por un momento desaparece y el ser humano queda registrado en la inmortalidad de sus actos. En *Carlos: cine-retrato*, Carlos y sus amigos comen un caldo con fideos. Los primeros planos muestran el plato en común y el manejo de la cuchara, situación que es ejecutada con lentitud y buenos modales, los que no hacen más que transformar el acto en un ritual. La escena se nos presenta como simple; sin embargo, está cargada de una simbología estética que se transforma en un documento sobre los integrantes de la marginalidad social. Handler busca aquello que nadie ve y que está ahí, lo humano, lo ciudadano.

Veamos otro caso de *decorum*. En *Elecciones* Handler y Ulive nos muestran a una anciana comiendo asado; es una escena simple, común; pero si analizamos detenidamente el primer plano en cuestión vemos algo más. La anciana ejecuta con naturalidad el acto de comer; su gestualidad lenta, cotidiana, nos habla de una mujer que, sin bien se nos presenta desde lo marginal, en sus hábitos existe un fuerte componente social que la cámara trata de descubrir. En este caso, los realizadores tratan de probar que más allá de la condición social está lo humano como condición universal.

A modo de breve conclusión debemos destacar que el modelo de análisis nos permite afirmar que la obra de Handler puede ser caracterizada como un cine de autor. En este caso, el autor es reconocible por los diversos planteamientos que ejecuta: el tratamiento narrativo no lineal, la disolución de la cámara, el uso de los primeros planos, el montaje en el plano y la búsqueda del *decorum*, elementos que nos permiten decir que existe un estilo Handler.

Para finalizar este capítulo, debemos decir que a lo largo del mismo ha quedado, creemos, suficientemente demostrado que Handler es uno de los realizadores referentes de la generación del sesenta. Si bien en principio sus filmes no fueron observados masivamente y estuvo poco analizado por la crítica cinematográfica (especialmente la

que respondía a la generación del cuarenta y cinco y, por extensión, a la *intelligentsia*⁶⁷ socio-política de entonces), no es menos cierto que el cine de Handler es una piedra que rompe el limpio y cristalino espejo del cine nacional para desarrollar un cine polémico. Para ello desarrolla un cine social, político y militante que se distancia de lo realizado hasta entonces en el cine uruguayo. Para Handler y demás realizadores de la década del sesenta, sobre todo los que pertenecen a la C3M, el cine «es un medio de expresión que brinda los testimonios más lúcidos y más eficaces, como medio de información llega a un público cada vez más numeroso y se afirma como el instrumento esencial en la lucha contra la ignorancia y la mentira» (Martin, 1968: 23).

⁶⁷ «La “*intelligentsia*” puede ser el canal por donde se manifiesten experiencias y valores extra-sociales. Pero considerada en sí misma, en su gestación como sector específico, es un fenómeno encuadrado en las condiciones sociales. Su mejor medio de cultivo se halla en las “clases medias”. Dentro del cuerpo social, ellas son las que ofrecen una mayor superficie de contacto, una mayor riqueza de experiencias posibles. En ellas se incuba fácilmente el inconformismo, un inconformismo culto que es condición *sine qua non* de la actitud de la *intelligentsia*.» (ARES PONS, Roberto; 1968: 39)

Capítulo 6

La reflexión social en el cine documental de Mario Handler

6.1. Introducción

La razón de otorgarle a este capítulo un título tan amplio estriba en la necesidad de ser coherentes con una de nuestras hipótesis de trabajo, la que contempla la ubicación de la obra dentro de la reflexión teórico–social desarrollada por una serie de científicos sociales en la década del sesenta. Este vínculo no sería posible sin nuestro análisis previo y sin haber ubicado ciertas características cinematográficas que posicionan a la obra de Handler como un cine de autor. Dicha ubicación viene a postular un estilo o sello propio que nos permite observar su visión del mundo, del país y del lugar, a través del tratamiento narrativo y cinematográfico que lo convierte en un documentalista–documentarista de la realidad. Precisemos una vez más que la política del autor que desarrolla Handler sostiene, desde sus filmes, una severa crítica social, configurando una poética personal que nos otorga una visión del mundo uruguayo en los años sesenta. Así, el realizador rechaza todo lo consagrado por la tradición histórico–política (país democrático, tolerante, justo), mostrando a partir de sus filmes la existencia de un país distinto en donde habita la intolerancia, la injusticia y la desigualdad.

En tal sentido, este capítulo pretende ubicar los filmes realizados por Handler dentro del territorio ocupado por las ciencias sociales, en un intento por demostrar que su obra contiene aspectos relevantes que bien pueden pasar a formar parte de la reflexión teórico–social. Entendemos que la obra fílmica de Handler nos brinda algunos datos que pueden arrojar luz sobre la realidad social de los años sesenta y, en consecuencia, formar parte de la reflexión sociológica; en la medida que todo filme es un «producto cultural que está gobernado por una lectura socio–cultural creada o no por el realizador» (Bourdieu, 1990: 225). En este caso, el filme no es más que una síntesis

de factores personales y culturales que crean una realidad cinematográfica que en nuestro caso está constituida fundamentalmente por aspectos vinculados por la teoría social.

Para tales fines dividiremos este capítulo en cuatro secciones: la primera se la dedicaremos al análisis de los filmes de Handler desde una perspectiva histórica; la segunda tendrá como finalidad vincular la obra con el ensayo sociopolítico; en la tercera relacionaremos la obra con los aspectos sociológicos, y en la cuarta sección ensayaremos una teoría del documental que se ajuste a los postulados tanto teóricos como cinematográficos enunciados por Handler.

Entendemos que estas cuatro líneas de investigación son más que suficientes a los efectos de demostrar la tercera hipótesis de trabajo, la cual sostiene que: *la obra cinematográfica de Mario Handler (1964–1973) debe ser comprendida como un documento más dentro de la reflexión teórico-social que se ha desarrollado en Uruguay en la década de 1960*. Este vivo interés por instalar la obra en cuestión dentro de la reflexión teórica parte de la sospecha de que los filmes muestran con claridad elementos que han sido estudiados por los científicos sociales uruguayos como parte de un análisis que intenta responder al por qué de la crisis social, política y económica del Uruguay. La teoría social reconoce que «el cine puede formar parte de los estudios en las ciencias sociales» (Delgado Ruiz, 1999: 49), preferentemente dentro de la sociología y antropología, ya que los filmes documentales permiten observar una y otra vez un determinado elemento, o permiten arrojar luz sobre algún acontecimiento de la realidad.

Así, para tratar de estudiar las luchas sociales en la década del sesenta en el país, *Uruguay 1969: el problema de la carne* puede ser un documento filmico a tener en cuenta por la rigurosidad de la investigación, por el tratamiento del tema, o por las imágenes que contiene. Claro está que desde múltiples lugares se alzan voces sobre el grado de objetividad y veracidad que posee todo filme documental. No es este el lugar para discutir el tema; solo diremos que en la obra de Handler existe un alto grado de subjetividad, ya que en ningún momento el realizador oculta su criterio ideológico-estético afincado en un fuerte compromiso social. En tal sentido, queda a salvo el grado de veracidad de las imágenes, en la medida que las mismas son la representación de hechos que sucedieron alguna vez (Nichols, 1997:37).⁶⁸ Bajo esta perspectiva

⁶⁸ Para muestra de lo dicho, en el plano 62 y 63 del filme *Me gustan los estudiantes*, aparece el registro de cinco estudiantes desaparecidos en 1973, pertenecientes a la dirigencia de la «Federación de Estudiantes Revolucionarios del 68» (F.E.R. 68).

entendemos que la obra en cuestión es portadora de elementos analíticos que pueden agregar datos a la reflexión teórica sobre la crítica situación social de los años sesenta.

Para el desarrollo de nuestro trabajo entendemos que es necesario acudir a tres campos de análisis: contextual, procedimental y reflexivo. Los mismos apuntan a observar el contexto en el que fue creada la obra y su vinculación con la historia, el procedimiento con el cual Handler trata los temas y la reflexión que se desprende de cada filme. Entendemos que estos tres campos, imbricados entre sí, son los que le aportarán a los filmes el marco analítico adecuado para ubicarlos dentro de un ámbito amparado por las ciencias sociales, en particular el referido a la historia y a la sociología.

Así, un primer paso será vincular los filmes con la historia, punto que entendemos necesario ya que nos permitirá otorgarle el estatus de documento. En este caso, tomaremos como punto de partida para nuestro análisis los filmes *Elecciones* y *Me gustan los estudiantes*. El segundo paso será observar si el estilo con que Handler trata los temas se aproxima al ensayo. Entendemos que el enfoque estrictamente personal con que el autor trata los temas no hace más que ratificar la sospecha que tenemos sobre la cualidad ensayística que contiene su obra. En este punto tomaremos para el análisis los filmes *En Praga* y *Carlos: cine-retrato...*. El tercer paso será cotejar el tratamiento de orden discursivo que desarrollan los filmes *Sarampión una epidemia...* y *Uruguay 1969: El problema de la carne*, con el pensamiento de los teóricos sociales uruguayos dedicados al análisis de la crisis social de la década del sesenta; y un cuarto paso será esbozar una incipiente teoría del documental con la cual se pueda explicar la obra de Handler desarrollada desde 1964 hasta 1973.

6.2. Los documentales como una visión de la historia

En la actualidad, existe un vínculo cada vez mayor entre la historia y el cine documental que a lo largo del siglo XX ha reforzado el quehacer científico-cultural desde múltiples perspectivas, sean analíticas, interpretativas o demostrativas, con la finalidad de otorgarle al cine documental un tratamiento histórico. Así, historia y cine conforman un núcleo importante de análisis que nos permite vincular hechos, datos y acontecimientos con la representación que cada realizador hace del mundo. En nuestro caso, observamos que la obra de Handler está impregnada de aspectos históricos,

referencias sociales y políticas, sobre los cuales desarrolla una severa crítica a las instituciones y a cómo estas tratan de ejercer el poder en la sociedad.

Dichos filmes, teñidos de realidad, promueven la reflexión social, y con el paso del tiempo son portadores de un espesor histórico que bien pueden ser analizados como un documento. Si partimos de la posición de que «todo film es un producto cultural que se ubica en un contexto socio–histórico no determinado de antemano» (Grau Rebollo, 2005: 21), la obra de Handler pasa a ser una representación más de los hechos que sucedieron en la década del sesenta. El cine como elemento cultural no está aislado con respecto a la sociedad que lo produce, en la medida en que el realizador es un traductor (Lotman, 1996: 22) de los diferentes acontecimientos sociales que se presentan ante su cámara.

En tales circunstancias, vincular los filmes con la historia implica ir al rescate de hechos que, producto del contexto en el que fueron realizados, se han transformado en algo referencial a la hora analizar los problemas sociales del Uruguay contemporáneo.

El cine, en general, constituye una inmensa reserva de imágenes, a tal punto que estas terminan por transformarse en parte de la historia y en uno de los «principales conductores de mensajes históricos en nuestra cultura» (Rosenstone, 1995: 3). Bajo esta observación, decimos que los filmes de Handler se han transformado en documentos histórico–cinematográficos, en la medida en que han inmortalizado hechos que son parte de la historia social y política de Uruguay: la muerte del estudiante Líber Arce, la epidemia de sarampión en la ciudad de Fray Bentos, la huelga de los trabajadores del Frigorífico Nacional en 1969, las elecciones de 1966, la vida de Carlos y la huelga estudiantil de 1967 son algunos de los temas que hoy se han convertido en documentos a fuerza de existir el registro cinematográfico. En tal sentido –de acuerdo con Sorlin– las «imágenes se construyen en representaciones de esa realidad, ya que la cámara registra cosas reales, pero esas cosas no son la realidad: son la vida percibida, reconstituida o imaginada por quienes hacen el film» (1985: 165 y ss). Y es desde esa perspectiva que debemos interpretar al cine de Handler como un modo personal de representar la realidad, el cual está compuesto por un tratamiento ideológico y estético de las imágenes (antes mencionado) e inmerso en un contexto social que lo potencia. Dicha perspectiva transforma al realizador en un retratista, mientras que la cámara se transforma en un lápiz con el cual dibuja las diversas circunstancias de la sociedad uruguaya.

Con la finalidad de ubicar al cine de Handler dentro de una perspectiva histórica, tomaremos dos de sus filmes que a nuestro juicio reúnen elementos más que suficientes para que sean catalogados como documentos históricos; ellos son: *Elecciones* y *Me gustan los estudiantes*.

Para desarrollar tales objetivos debemos observar cuáles son los elementos que merecen ser incorporados como parte de la historia. Veamos tres factores que entendemos claves a la hora de ubicar los filmes como un documento histórico: *a)* la forma de registrar los hechos, *b)* el grado de subjetividad con el que se registran, y, *c)* los elementos afílmicos que nos permiten dar a conocer el contexto de los temas tratados. Entendemos que las respuestas a estos tres puntos se constituyen en los objetivos de cada uno de los filmes, y, por otra parte, le aportan el rigor metodológico necesario que debe contener toda reflexión teórica. Para ello analizaremos:

- a) la forma en que intenta responder la interrogante: ¿cómo registra los hechos? Hemos observado (en capítulos anteriores) el tratamiento cinematográfico que el realizador le otorga a los temas, solo que en este caso el mencionado tratamiento se transforma en una perspectiva más acerca de los hechos;
- b) la carga subjetiva mediante la cual el realizador cuenta los hechos. Esta se compone del compromiso personal y la ideología con que el autor los registra, elementos que entendemos necesarios en la medida que se desarrolla el modelo cinematográfico sobre el cual Handler funda el modo de representar la realidad;
- c) los elementos afílmicos que nos permiten conocer el contexto en el cual se registran los hechos, a los efectos de incorporarlos como documentos históricos. Este punto resulta medular ya que se pueden observar los lugares en donde se desarrollaron los hechos y a su vez deja en evidencia la presencia de Handler en el lugar.

6.2.1. «Elecciones»: documento e historia

Para Marc Ferro, «los filmes no son productos únicamente de los realizadores sino de la sociedad» (1995: 76). En tal sentido, la obra de Handler sintetiza la «expresión crítica que tiene la sociedad uruguaya sobre sí misma» (Real de Azúa, 1969c: 567), en la medida en que el país ha dejado atrás el bienestar social de principios del siglo XX. Ante esta observación, se hace necesario destacar que los documentales desarrollados por Handler se centran en aspectos sociales, generando una mirada crítica

sobre la sociedad, que se traduce en un cine de confrontación y muestra las condiciones de lucha en la que están inmersos trabajadores y estudiantes. Esta mirada está en clara sintonía con «una *intelligentsia* que intenta crear nuevas formas de acción política» (Graseras, 1970: 136), la cual es correspondida, en parte, por la generación del sesenta. Vale la pena detenerse en este punto.

Handler pertenece, como ya hemos destacado en el capítulo cinco, a la generación del sesenta, configurada a partir del nacionalismo antiimperialista (Tercer Mundo) e influenciada por la revolución cubana; en tal sentido el abordaje de «cualquier evento cultural puede transformarse en una acción política» (Rodríguez Villamil, 1969: 138). Bajo esta perspectiva generacional debemos observar al cine de Handler como una expresión cultural que intenta «no causar placer» (Handler, 1979: 284) aunque sí pretende desarrollar una conciencia crítica en el espectador. Sobre este punto volveremos más adelante cuando abordemos la mirada sociológica en la obra de Handler.

A fines de la década del cincuenta aparece en el país una corriente de historiadores que tratan de rever la historia nacional «sometiendo a la crítica todos los supuestos en que se basaba la historiografía» (Rodríguez Villamil, 1969: 138), narrativa «en donde el historiador trabajaba más con ideas que con realidades [...] marcada por la obsesión de los orígenes y por la idolatría del documento» (Rodríguez Villamil, 1969: 134). Esta nueva generación de historiadores, influenciada por la «Escuela de los Annales» de Francia, desarrolla una serie de investigaciones históricas que atienden el pasado en la medida que sirven para explicar el presente, así como realizan un intento por vincular la historia de Uruguay con la del continente latinoamericano. Este planteamiento «no obedece a motivaciones exclusivamente históricas y racionales, sino a la toma de conciencia por parte de jóvenes» (Rodríguez Villamil, 1969: 138) intelectuales, quienes entienden que «La Suiza de América» ha dejado de existir y se ha convertido, parafraseando la novela de Alejandro Dumas, en una *Nueva Troya*⁶⁹.

Bajo este nuevo planteamiento, los historiadores analizan la economía, la sociedad, la industria, las estructuras agrarias, el problema de la independencia, ocupándose también por estudiar las historias personales, algo que no era tomado en cuenta anteriormente por esta disciplina.

⁶⁹ DUMAS, Alejandro (1968): «*Montevideo o La Nueva Troya*»; Montevideo, Ed. Arca. Novela escrita por Alejandro Dumas en 1850.

En este sentido, toda la obra de Handler se ajusta a este nuevo paradigma histórico en la medida en que sus filmes son un catálogo de situaciones particulares; para ello observemos *Elecciones*. Si bien el filme registra el hecho electoral, también mira atentamente el comportamiento social; así, cada plano, cada escena, cada secuencia, es parte de nuestro pasado: formas de hablar, comer, vestir; datos que hacen de lo registrado algo más que un simple documental político, un documento historiográfico sobre la sociedad uruguaya.

Para reafirmar esto, observamos que en el documental existe un cruce de elementos subjetivos (intereses de los realizadores) y objetivos (el registro de la cámara), que tienen como finalidad, en primer lugar, interpretar los hechos desde una perspectiva crítica, y, en segundo, transformarse en una mirada histórica producto de la ontología de la imagen. En este último punto *Elecciones* eleva su mirada por encima de lo cinematográfico y pasa a formar parte de la historia conformando un documento sobre la sociedad uruguaya. De esta manera, las elecciones de 1966 son registradas desde diversos ángulos: la vida en el club político, la militancia partidaria, la retórica de los candidatos. Para desarrollar dicho planteamiento, Handler y Ulive deben buscar a dos candidatos políticos de segundo orden, que sinteticen el espíritu del Uruguay electoral. Presentan, entonces, a dos protagonistas que representan la matriz política del Uruguay moderno: Saviniano Pérez, candidato a intendente por el Partido Blanco en el departamento de Cerro Largo, y Amanda Huerta de Font, candidata a diputada por el Partido Colorado en Montevideo.

A su vez, el filme es un juego de metáforas sobre la política y la campaña electoral. Estas cumplen una papel trascendental en el filme: así, el asado en el club, el reparto de torta, el reparto de ropa, son imágenes que se encuentran conectadas con la posición crítica de los realizadores, y que más allá del espíritu solidario los autores se encargan de mostrar la demagogia política que encierran tales actos. La historia política de Uruguay ha otorgado a las elecciones el estatus de «acto-cívico» en donde se funda la democracia. Handler y Ulive desbaratan dicha posición en la medida en que el filme es adscripto a la nueva forma de interpretar la historia, mostrando las historias mínimas de dos candidatos políticos de segundo orden dentro de los partidos tradicionales. En tal sentido, el filme muestra las diversas estrategias electorales desarrolladas por los candidatos con la finalidad de captar votos: entregar comida y ropa a los pobres, asados para los correligionarios, acompañar a los ancianos al cuarto de votación, acciones que «configuran el clientelismo político» (Costa Bonino, 1985: 30), mostrando claramente

la tecnología de la política que esta por detrás del acto electoral. Todos estos mecanismos tienen como objetivo generar un elector particular que luego ocupe cargos en la esfera pública y se transforme en el «hombre de confianza». Particularidad que tendrá su adhesión en «las clases menos favorables configurando» (Costa Bonino, 1985: 30) un elector que responde a los intereses del candidato, observación que habla del vacío ideológico de los partidos tradicionales y que se deberá tener en cuenta cuando se hable de la crisis social y política del país.

El filme combina una crítica a la historia política de Uruguay con una crítica a la forma de hacer política. Y es precisamente la amalgama de esos elementos la que lo ubica dentro del nuevo panorama histórico, ya que las imágenes y relatos del presente constituyen una traza que viaja al pasado como forma de poner a prueba la tradición histórica de las elecciones. De esta manera los dos candidatos se convierten en una representación histórica de dos mundos electorales claramente disímiles: el mundo electoral ciudadano, anclado en el «doctor», y el otro anclado en el campesino vinculado con la tradición electoral del patriarcado uruguayo. Pero entendemos que el filme no se queda en la simple dicotomía ciudad/campo, sino que muestra con claridad las conductas de candidatos y electores que se podrían denominar acciones político-sociales. Así, los procedimientos retóricos para captar votos responden a «un parroquianismo que descansa sobre la base de la creencia y la fe en los candidatos» (Mezzera, 1952: 105), «conducta política que lo aproxima a una experiencia religiosa» (Ares Pons; 1961: 30) más que cívica, poniendo en tela de juicio la conciencia política del elector. En resumen, el filme muestra más allá de la representación de la realidad electoral, la forma como se hace política en Uruguay, la conducta de los candidatos en la campaña electoral y la del elector en las elecciones; en definitiva, se cumple con un intento eficaz por registrar el teatro de operaciones en el que se funda el acto electoral.

En el contraste de hechos, Handler y Ulive configuran una perspectiva histórica, punto en el cual el documentalista se convierte en documentador del tema. He aquí un matiz que más adelante desarrollaremos en profundidad. Pero una vez ubicado el filme dentro de una perspectiva histórica; observemos cuál es el objetivo histórico que cumple.

Entendemos que el documento nos permite estudiar no solo el evento electoral sino el discurso político, los aspectos ideológicos de los candidatos y las diversas manifestaciones de los ciudadanos sobre el acto electoral. Dichos elementos se transforman en un texto filmico en donde se (d)escribe la compleja relación

sociedad/política, dejando al descubierto la espesa malla de intereses personales y colectivos en la cual descansa el acto electoral. Por lo tanto, *Elecciones* se configura desde una mirada cinematográfica que le otorga tratamiento histórico a los hechos y en donde se deja en claro que la compleja tecnología del acto electoral reside en el desarrollo de una práctica política fundada en un recíproco beneficio de intereses. Así, el tratamiento cinematográfico del tema hace que el filme pase a formar parte de la documentación sobre la historia política y social de Uruguay.

6.2.2. «Me gustan los estudiantes», testimonio social

Si *Elecciones* es un filme sobre la historia política de Uruguay, *Me gustan los estudiantes* podría ser catalogado como un filme que narra una breve historia sobre el autoritarismo del Estado uruguayo en la década del sesenta. Más allá del tratamiento subjetivo que Handler le otorga al tema, el conjunto de imágenes por sí solas conforma un breve registro sobre la lucha política de los estudiantes universitarios en el año 1967. A su vez, la forma en la que Handler cuenta los hechos, desde la confrontación y burla a las instituciones, más el recurso sonoro (silencio a los presidentes de Estado, música a los estudiantes), nos permite entender desde las imágenes y el sonido la capacidad de lucha del movimiento estudiantil y el autoritarismo empleado por el Estado en la represión de los jóvenes.

El filme tiene una duración de siete minutos y consta de dieciséis secuencias en donde se alternan la conferencia de presidentes de Punta del Este y el conflicto estudiantil del año 1967. La dicotomía con la que Handler muestra los hechos pone de manifiesto un juego dialéctico que se reiterará a lo largo de la obra: ideología del realizador/modo de representar la realidad. Para observar el tratamiento histórico que hace Handler del tema se hace necesario analizar la metodología de trabajo. El autor parte de una sociedad que está polarizada; por lo tanto, el filme es tratado desde la confrontación pero sin renunciar al dato, razón por la cual filma los hechos con planos muy abiertos en la medida que le otorga al «lugar de los hechos» un sitio relevante dentro del filme. Si nos atenemos a los postulados de Ferro (1980: 95 y ss), el ángulo de toma con el que registra Handler los hechos, la intensidad de la acción registrada y la intensidad de contrastes en una misma escena, hacen que el filme se convierta primero en un testimonio y luego en un documento del hecho. Entendemos que este, en particular, es testimonial desde dos instancias: a) en la medida que el registro de lo

observado nos advierte la presencia del realizador en el lugar de los hechos, y, b) las imágenes nos dan a conocer la presencia de estudiantes y policías enfrentados, nuevamente una metáfora entre la sociedad civil y la policía que testimonia el estado de violencia social.

Pero será el paso del tiempo el que le otorgará al conjunto de filmes la categoría de documento, ya que como hemos venido apuntando desde el capítulo anterior, han pasado a formar parte de la narrativa social del Uruguay, en donde la presencia del realizador en el lugar de los hechos le otorga al filme un grado de veracidad a lo representado. En tal sentido, la secuencia del filme *Me gustan los estudiantes* en donde el policía dispara contra los estudiantes se ha transformado en una metonimia de la época, una figura retórica que nos permite asumir ciertos riesgos analíticos y decir que se ha convertido en un símbolo de una época. El filme se balancea entre la dicotomía institución política/sociedad civil que logra mezclarse aunque nunca fundirse; fórmula que Handler aplicará en otros filmes como forma de «afectar la conciencia del espectador» (Linares, 1976: 180).

De la condición testimonial del filme, se pueden extraer algunas conclusiones sobre el estado de la sociedad uruguaya, la violencia social, el papel represor de la policía y el autoritarismo del Estado. Si bien no puede negarse que la obra esté impregnada de la ideología del realizador, no es menos cierto que el filme ha retratado con suficiente claridad la atmósfera de los acontecimientos desde dos perspectivas: una, personal del realizador, y otra producida por las imágenes si se toman en forma individual. Pero la riqueza del filme se basa en el juego de visiones que lo transforman en un documento histórico, donde «la relación del lugar, los hechos y protagonistas, asociados al conjunto de procedimientos cinematográficos ejecutados por el realizador» (De Certeau, 1994: 71) construyen un relato que se puede entender como una prueba de la violencia social reinante en Uruguay. Y es precisamente desde esta instancia que Handler se transforma en un historiador, narrador, cronista y periodista, categorías todas que se resumen bajo el lema de «documentador». En este caso el neologismo cumple con la función de que realizar Handler: documentar, comentar y justificar, aunque también con una otras: la de informar y perpetuar en una cinta una mirada particular respecto a los hechos en cuestión.

Y así, en *Me gustan los estudiantes*, nos encontramos con un Handler que coherente a sus principios filosóficos no escatima esfuerzos por mostrar que la lucha social vive en la calle; ahí está el ruido, la música, la juventud, mientras que en la

reunión de presidentes está el silencio, la soledad. Ante el carácter documental de los filmes se hace necesario citar a Benjamin, quien sostiene que «la imagen del pasado amenaza desaparecer con cada presente que no se reconozca mentado en ella» (1982: 180). Lejos de que ello suceda, Handler le imprime a sus filmes el valor de lo actual en la medida en que en cada proyección, pasado y presente se reencuentran y dotan al filme de una perspectiva histórico–cinematográfica sobre la que se puede observar una parte ínfima del estado social del país. Desde dicha perspectiva, los documentales realizados por Handler buscan aproximarse a la realidad lo más directamente posible e intentan documentar los cambios y las luchas sociales. Es precisamente desde esta perspectiva que la imagen alcanza el estricto sentido de documento. Es por tal razón que dicho estilo cinematográfico se haya posicionado muchas veces más allá de su valor como tal y hoy se lo analice como una mirada histórica. Por otra parte, a nivel cinematográfico, las maniobras que Handler hace desde el encuadre, el montaje y el sonido generan, a través de la representación del hecho, un espacio en donde el filme se distancia de la condición cinematográfica para transformarse, reiteramos, en un documento.

Marc Ferro sostiene que «existe una relación entre el cine documental y la historia de los hechos» (1980: 92), la que hace visible algunos aspectos que forman parte del mundo histórico. En este caso, el filme se transforma en una perspectiva (Nichols, 1997: 218) que bien podría denominarse «texto filmico». Es precisamente este procedimiento el que nos permite ubicar al cine documental realizado por Mario Handler como un cine que se vincula con la historia de Uruguay.

En conclusión, los filmes de Handler son el producto de la mentalidad del realizador y de la época en la que vive; es un cine que refleja a través de sus argumentos los problemas y cambios políticos que determinan la historia de la sociedad.

Ante lo dicho, estamos en condiciones de incorporar la obra de Handler como documento histórico. Veamos ahora qué conceptos presenta el autor a la hora de reflexionar sobre la sociedad.

6.3. ¿Handler un ensayista cinematográfico?

En el análisis que venimos realizando sobre la obra de Handler, hemos resaltado aspectos cinematográficos, narrativos e históricos. Reiteramos que nuestro propósito en este capítulo está enfocado en la inscripción de la obra como parte de la reflexión social.

Hasta el momento hemos detectado que debido al tratamiento y forma de registrar los hechos, se la puede tratar como un documento más que forma parte de nuestra historia. Sin embargo, nuestro propósito ahora es ubicarla como parte de la reflexión teórico-social. Para ello, debemos dar un paso más y observar los filmes como un texto que desde lo cinematográfico ensaya ciertas estrategias discursivas, en tal sentido pretendemos observar si la producción de Handler mantiene similitud con el ensayo.

Vincular su obra con el ensayo de corte social implica todo un riesgo, ya que debemos observar los aspectos cinematográficos y tratarlos como partes de un discurso, sea sociológico, sea político. La visión personal con la que Handler desarrolla los filmes nos habla de un cine que no está estructurado desde la poética aristotélica, aunque sí hay un orden temporal del relato que promueve la sucesión de perspectivas sobre los temas tratados. Pero Handler no es un ensayista cinematográfico al estilo de Ralph Arlyck, Carl Baldwin, Harun Farocki, Chris Marker, Jonas Mekas o Ross McElwee. Si bien su estilo personal lo acerca a la frontera del ensayo cinematográfico, nuestro realizador no reúne dichas características, aunque puede prestarse a confusiones en la medida que el ensayo cinematográfico contiene en su matriz dos componentes fundamentales: perspectiva crítica y un modo personal de representar los hechos, elementos que entendemos están presentes en la obra de Handler.

Para Weinrichter, «el ensayista hace una reflexión del mundo, anclado en la presencia del autor-narrador, el uso de las entrevistas y del material de archivo» (2005: 98). Lejos de dicha definición, Handler se posiciona como un documentalista que con un estilo particular desarrolla una serie de filmes que tienen como particularidad el ejercicio de la libertad en el tratamiento del tema, y el no ajustarse a ninguna estructura del relato clásico. Se hace necesario hacer esta precisión porque se puede prestar a confusión debido a que en líneas siguientes intentaremos demostrar que la obra de Handler se vincula con el «ensayo», preferentemente el vinculado con lo literario, y al realizador como «ensayista», pero alejado del ensayo cinematográfico.

6.3.1. Una pregunta, dos repuestas

De lo anterior se desprende que Handler no es un ensayista cinematográfico. En tal sentido se hace necesario hacernos una pregunta: ¿reúne el conjunto de filmes realizados por Handler las condiciones discursivas para tipificar su obra como un

«ensayo» (a modo de texto) de corte social y, por consiguiente, a él como un documentalista que ensaya cierta crítica de corte social?

La pregunta no es de fácil respuesta, motivo que nos lleva al desarrollo de dos líneas de trabajo: una que observe los filmes desde las características del ensayo literario, para lo cual analizaremos el filme *En Praga*; y la otra que vincule el análisis socio-crítico realizado en Uruguay durante la década del sesenta con los filmes de Handler. En esta segunda línea de trabajo analizaremos el filme *Elecciones*.

En nuestro caso, apelar el concepto «ensayo» desde lo literario en la obra de Handler implica abreviar en el origen del término, ya que muchas veces sus filmes son un lugar para «tantear, verificar, probar, experimentar, inducir a tentación, exponerse al peligro, correr un riesgo» (Picazo, 2001: 25), tal como lo definió Montaigne. Entendemos que esta prístina definición es la que mejor se ajusta a la labor desarrollada por Handler, aunque no desconocemos lo planteado por Luckács (1975), Picazo (2001) y Arenas (1997), quienes dan variadas definiciones sobre el tema.

En tal sentido, y con la finalidad de otorgarle un marco conceptual que nos permita incluir tanto a la obra como al realizador dentro del género ensayo, apelamos a la definición que hace Aullón de Haro, quien de acuerdo con Hegel divide a los «géneros en prosaicos y poéticos»; mientras que a los primeros se los considera como una «conexión de tipo racional» (1992: 102), los segundos son una conexión de tipo interno de la conciencia (1997: XXI). A los primeros los dividió en dos segmentos: «los ensayísticos (ideológico-literarios) y los científicos (técnico-formales)» (1992: 48). Desde esta categoría decimos que Handler se ubica como un ensayista anclado en una dimensión ideológico-literaria en la cual podemos apreciar cómo el cine se transforma en una instancia argumental, en una instancia reflexiva, que especula, refuta y trata de verificar lo alejado que estamos del paradigma «Uruguay, la Suiza de América», y es justamente esta estrategia la que le permite una aproximación al espectador. Así, la obra de Handler, ocupada por una fuerte carga ideológica, se presenta como un cine directo que apunta a representar sin más trámites los problemas sociales; un cine impregnado por una ideología que coagula «el pensamiento socialista interpretado desde la realidad latinoamericana, y un nacionalismo amparado en acciones colectivas y movimientos sociales» (Costa Bonino, 1985: 57) que pretenden liberar al continente del dominio económico y político de Estados Unidos. Estas circunstancias lo colocan como un realizador crítico dentro del proceso liberador del continente y lo convierten en un documentalista que cabalga entre lo político y lo social.

6.3.2. «En Praga», un ensayo social

En Praga bien puede ser tipificado como un filme personal y reflexivo, que está tratado desde un *yo* que registra, piensa y dice. En este caso, Handler convierte al filme en un espacio de reflexión, un espejo personal compuesto de múltiples imágenes, ante el cual representa un fragmento de la realidad checa. Esta forma de representar esa realidad particular estará presente en el conjunto de sus filmes, y la podemos asociar con cierta estructura que se plantea desde los siguientes parámetros: presentación del tema (visión general de los hechos), planteamiento de una hipótesis de trabajo (enfermedad, marginalidad, represión, hambre, miseria, soledad), se recurre muchas veces al dato de archivo (periódicos, revistas u otros filmes) con la finalidad de configurar un grupo de observaciones que serán refutadas argumentación mediante. Es desde dicha organización que debemos entender la labor de Handler como realizador que, apelando a la cámara como algo flexible, se instala en cualquier lugar de la ciudad con la finalidad de registrar (escribir con imágenes) la vida, en este caso en la ciudad de Praga (pero bien puede ser Montevideo o Fray Bentos). Así, bajo este dispositivo, Handler ensaya una forma de ver la ciudad en donde las imágenes de Praga y las acciones de los individuos más el tratamiento del montaje construyen un filme que apunta a generar un punto de vista crítico sobre la ciudad de Praga; en tal sentido, el filme se podría titular *El empleo del tiempo en Praga*.

Precisamente en este punto recae la labor reflexiva de Handler. Si bien el registro de la realidad es un elemento importante, consideramos que la forma de ejercer el montaje en la construcción narrativa es decisiva en la medida que organiza y planifica el filme, de manera tal que el documental ensaya una respuesta sobre el tema tratado, construyendo *una* Praga personal. Handler argumenta sobre la vida en Praga, sobre sus habitantes; así, niños, jóvenes, adultos y ancianos son parte del registro humano de una sociedad que delante de su cámara parece estar detenida en el tiempo. La fórmula se reitera en *Carlos: cine-retrato...*, *Me gustan los estudiantes* o *Elecciones*: mientras que el montaje está delineado bajo las pautas formalistas, el abordaje de los filmes se hace desde el planteamiento realista, en la medida que el tratamiento de los temas se funda en el principio ontológico elaborado por Bazin. Siguiendo esta línea de razonamiento decimos que Handler lleva adelante una paciente labor crítica, mediante la cual observa a la ciudad como un plató en donde los edificios, la naturaleza, los seres humanos y los

animales se transforman en actores. Encontramos nuevamente el principio que regula la condición ensayística de la obra ya que el desarrollo del argumento está vinculado al tratamiento de las imágenes por medio de un montaje que trastoca su significado; así, las mismas pasan a formar parte de una estructura argumental mediante la cual Handler intenta probar o dar respuesta a la duda planteada desde el tema: *En Praga* es un documento sobre el empleo del tiempo, *Carlos: cine-retrato...* es un ensayo que registra la decadencia de la sociedad uruguaya, *Elecciones* es un ensayo sobre la retórica política, *Me gustan los estudiantes* es un trabajo sobre el autoritarismo del Estado, *Uruguay 1969: el problema...* es una monografía sobre las condiciones de lucha de los trabajadores y una breve reseña de la producción ganadera, *Líber Arce, Liberarse* es un documento que denuncia la violencia del Estado, y *Sarampión una epidemia...* sintetiza la distancia que existe entre la clase trabajadora y la riqueza que produce el trabajo. Pero retomemos el análisis de *En Praga*.

«Praga es un museo», dice Handler al inicio del filme, presentando a la ciudad desde fotos que luego se transforman en imágenes, pero que apuntan a una visión museística de la ciudad, un hallazgo que a Handler le rinde dividendos. Así, al convertir a la ciudad en un álbum en movimiento aparece el Handler retratista. Si bien el filme es una deriva constante, producto del andar errático del realizador, la cámara va en busca de personajes, ciudadanos-actores que le den sentido al documento y configuran un retrato de Praga. Para ello, Handler recurre a su vieja tarea como documentalista científico, razón por la cual observamos cómo los ciudadanos-actores son descritos con absoluta minuciosidad, desarrollando una cartografía humana y vitalista sobre actos y modos de comportarse en la sociedad checa. Pero no solo el manejo de la cámara, el planteamiento del montaje y la mirada crítica convierten a Handler en un documentalista que ensaya algunas reflexiones sobre la sociedad; entendemos también que existen razones de orden filosófico afinadas en el existencialismo, que lo hacen un realizador preocupado por la cuestión humana.

Desde sus inicios como realizador, Handler muestra una realidad social que nadie ve o, mejor dicho, que muchos ciudadanos se niegan a ver; ese será uno de los factores diferenciales que lo conviertan en un agudo observador de la sociedad. La observación del filme *En Praga* bajo las características del ensayo nos abre las puertas de la reflexión social para intentar ubicar al conjunto de filmes dentro de dicho ámbito.

Un dato a tener en cuenta a la hora de catalogar a Handler como ensayista social es el uso que hace del material gráfico, de archivo o de otros filmes a modo de cita,

textos que le permiten subrayar lo narrado. En *Liber Arce, Liberarse*, los fragmentos de *L.B.J.* (1968) de Santiago Álvarez tienen el propósito cotejar la situación local con la internacional; así la muerte del estudiante Liber Arce queda enmarcada dentro de algo mayor, ya que la cita universaliza los hechos. En *Sarampión, una epidemia...* los fragmentos elegidos son material de archivo sobre el trabajo rural le sirven para dar una perspectiva histórica a los hechos, y en el filme *Uruguay 1969: el problema...* el material gráfico (en este caso fotos de diarios y revistas) divide al filme en dos partes: la primera en donde se presenta el tema de la carne y la segunda en la que se señalan las consecuencias del problema.

En definitiva, hemos dejado en claro que la condición de ensayista que exhibe Handler está dada por un estilo personal que se observa en el abordaje de los temas y el tratamiento cinematográfico de los mismos.

6.4. Crítica y reflexión social en Uruguay (situación contextual)

A mediados de la década del cincuenta se inicia en Uruguay y en el resto del continente latinoamericano una lenta crisis económica que desembocará en una profunda crisis social en los años sesenta. En tal sentido, el surgimiento del existencialismo como eje del discurso filosófico local y latinoamericano, más una aproximación al marxismo (vía revolución cubana), le ofrecen a los problemas locales una nueva perspectiva social. Se inicia así un proceso de reflexión para explicar los problemas reinantes en la sociedad. El análisis de una compleja realidad impone características inéditas a la reflexión social, preferentemente al ensayo literario o político, razón que lleva al desarrollo de una teoría que interprete los problemas locales.

Por primera vez en Latinoamérica se escucha la voz de los oprimidos desde la literatura, el teatro y el cine, algo que era impensado a principios del siglo XX. El surgimiento de los nacionalismos y la liberación de los países de las zonas colonizadas llevan a la construcción de un discurso que afirma su interés por lo problemas locales, cuestionando severamente al pensamiento europeo. Esta nueva forma de pensar latinoamericana responde a la ideología que desarrollan ensayista como Domingo Faustino Sarmiento, José Enrique Rodó, José Martí, Manuel Ugarte, José Carlos Mariátegui y Octavio Paz, entre otros, quienes desde sus textos promueven una mirada hacia lo local.

Tal vez Sarmiento sea el primero que trata de ordenar el proceso de la modernidad en América Latina, ya que con la escritura del *Facundo* se inicia la ensayística latinoamericana. A lo largo del texto la oposición civilización/barbarie es un claro ejemplo de cómo se trata de configurar la modernidad europea en la Argentina; dirá Sarmiento: «de eso se trata, de ser o no ser salvajes» (1964: 12). Bajo dicha sentencia Sarmiento desarrolla una serie de observaciones sobre la realidad argentina que lo llevan a caracterizar la geografía del lugar, el trabajo, la política y hasta definir cuatro tipos humanos «el rastreador, el gaucho malo, el baquiano y el cantor» (1964: 43 y ss).

Esta tradición del ensayo sobre la cuestión latinoamericana se ve consolidada con el pensamiento de Rodó, que desarrollaremos más adelante. Sin embargo, es necesario observar las apreciaciones de José Carlos Mariátegui y Octavio Paz quienes consolidan el ensayo latinoamericano. *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana* es un texto que dicta una forma de pensar la realidad no solo peruana sino latinoamericana. Mariátegui sintetiza una interpretación materialista y científica de la realidad del Perú. A lo largo de los siete ensayos se aborda una multiplicidad de temas: la economía, el indio, la tierra, la educación, la religión, el centralismo, y el proceso de la literatura; pero más allá de los temas tratados, los ensayos desarrollan una aproximación a lo indígena al que se retomará a partir de los años sesenta cuando se hable de «indigenismo».

En este panorama no podemos dejar de nombrar al escritor mejicano Octavio Paz quien también responde a la tradición ensayística basada en una mirada al interior de los pueblos. En *El laberinto de la soledad*, en el capítulo titulado *Máscaras mejicanas*, Octavio Paz ensaya una descripción del mejicano: «plantado en su arisca soledad, espinoso y cortés a un tiempo, todo le sirve para defenderse; el silencio y la palabra, la cortesía y el desprecio, la ironía y la resignación»⁷⁰ la cita no hace más que ratificar la importancia del ensayo a la hora de analizar y reflexionar sobre la sociedad latinoamericana.

Esta apretada síntesis no hace más que confirmar el desarrollo del ensayo en Latinoamérica, que a lo largo del siglo XX ha intentado interpretar, una vez sí y otra también, la realidad local. A este grupo de pensadores habría que agregar los ensayos de Pedro Henríquez Ureña con su enfoque culturalista y los ensayos siempre críticos de

⁷⁰ <http://www.ensayistas.org/antologia/XXA/paz/> Sitio visitado el 12/03/2011

Ezequiel Martínez Estrada en los que la preocupación por la realidad argentina lo lleva a discutir con Sarmiento, en especial con el *Facundo*; en ellos Martínez Estrada anula la dicotomía entre «civilización y barbarie», promoviendo una nueva fórmula: en la civilización está la barbarie.

La tradición del ensayo latinoamericano se fundirá con la tradición crítica latinoamericana, que en los años sesenta se ve potenciada ante la emergencia del pensamiento tercermundista, en especial el desarrollado por Franz Fanon en el libro *Los condenados de la tierra*, y por los lineamientos existencialistas del filósofo Jean Paul Sartre sobre la reflexión teórica y la acción política. Este conjunto de pensadores configura una forma de reflexionar que se resume en el desarrollo de un fuerte sentido de liberación nacionalista anclado en un ferviente antiimperialismo, pensamiento que como praxis social se presentará bajo la denominación de «Movimiento de Liberación Nacional».

En Uruguay la dimensión crítica y social de esta nueva ideología aparece ya a principios del siglo XX con el pensamiento de José Enrique Rodó, quien desde el *Ariel* eleva su voz antiimperialista para construir un individuo libre espiritualmente. Pero es la generación del cuarenta y cinco quien se presenta reflexiva y crítica acerca de la sociedad uruguaya. Para ello, revaloriza el pensamiento idealista de Rodó quien en sus ensayos propone seguir como ideal al “hombre íntegro [...] propio de esta América, con sus naturales posibilidades e imposibilidades» (Zea, 1969: 60), instalándose así un razonamiento original en favor de una tradición latina que anima a la unión del continente. Esta definición no hace más que proponer dos perspectivas fundadas sobre la base de «los conflictos culturales entre los valores de la tradición y los valores de modernización» (Real de Azúa, 1967: 76), pensamiento que Rodó expresa a través de sus ensayos, preferentemente en el *Ariel*. En este punto observamos una primera línea de análisis sobre la cual podemos situar la obra de Handler, aquella que expresa un profundo sentir latinoamericano, insistiendo en la creación de una mirada que se deposita en la sociedad y una crítica a la tradición política del Uruguay.

Pero el pensamiento de Rodó va más allá: explora el fenómeno del antiimperialismo, el problema de la democracia y la función transformadora de la literatura y el arte. Serán estos los ejes sobre los cuales transite la crítica social de la generación del cuarenta y cinco y la del sesenta, promoviendo esta última un estilo revisionista de la historia que intentará explicar los diversos problemas sociales, económicos y políticos de nuestra realidad. Para tales fines, el ensayo es el lugar en

donde se agrupa la mayor parte de la reflexión teórica local que trata de explicar «la profunda insatisfacción del país reinante y visible que signa todas las páginas valiosas de estos últimos tiempos [...] y una postura falsamente respetuosa ante los mitos de un país que se deshace» (Real de Azúa, 1969b: 566). Entendemos que las palabras de Real de Azúa marcan un segundo eje de análisis que apunta a desarrollar una crítica a la historia del país desde la mitología política; en nuestro caso, Handler acomete contra la mitología creada en Uruguay a principios de siglo. Este último punto en relación con la obra de Handler será desarrollado ampliamente en el capítulo siete.

Pero más allá de los lineamientos teóricos aportados por el pensamiento de Rodó, la crítica social se desarrolló signada por varios temas, entre los cuales observamos:

- a) el deterioro económico del Estado. Este punto, piedra angular de las luchas sociales que se desarrollarán a lo largo de la década del sesenta, es motivo de reflexión por autores que analizan el problema desde diversas perspectivas. Roque Faraone lo hace desde el cruce entre lo histórico y lo político; en el capítulo titulado *Hasta la crisis de 1956* del libro *El Uruguay en que vivimos (1908-1968)*. Sostiene que el desajuste social proviene de cuatro causas: « la lentitud del Estado para ajustarse a los requerimientos de una sociedad masiva, una masificación de la seguridad social sin prever su financiación, la instauración de los consejos de salarios, lugar de negociación entre los dueños de las empresa y los trabajadores (en este caso, el Estado pasa a ser un árbitro), la inserción de los Estados Unidos en la política económica local, lo cual hace que el Uruguay desarrolle un modelo de producción lejano a sus intereses comerciales» (1970: 104 y ss.);
- b) la crisis de los partidos políticos. Para Carlos Quijano, la crisis de los partidos políticos (Blanco y Colorado)⁷¹ proviene de la ausencia «de programas y de

⁷¹ «Los partidos Blanco y Colorado comenzaron a definirse con imprecisión una vez concluida la primera fase de la crisis independentista (1820–1830) y finalizada también la estructuración del primer marco constitucional. Sin embargo, fue en la Guerra Grande y de su hondo impacto comarcal que produjo la primera definición del contenido de las divisas. Blancos y Colorados se dividieron entonces ante el desafío de algunos de los principales dilemas del conflicto regional: desde la definición de las fronteras a la confrontación en torno a los modelos modernizadores más aptos para el primer desarrollo autónomo de estas regiones, pasando por la controversia armada en torno a la adscripción territorial de las hegemonías caudillescas y sus séquitos. Podría señalarse que lo colorado comenzó desde entonces a ser sinónimo de una relación privilegiada con el poder institucionalizado como instancia de construcción socio política; un estilo de hacer política más contractual; la defensa de un modelo modernizador básicamente imitativo, en el que se partía del reconocimiento del afuera, -principalmente Europa- [...] mientras que los blancos podría identificarse desde entonces con: la desconfianza frente al poder institucionalizado y una mayor

organizaciones. Uno más que otro pero los dos son vastas y laxas alianzas electorales. [...] El país necesita un gobierno y los partidos tradicionales que se sobreviven y parecen inmortales, no son capaces de dársele» (1968: 17). Ante una situación tan precaria desde lo político, los partidos tradicionales pierden pie en su ideología, lo que afecta al gobierno y al sistema político en su conjunto, lo que explica la presencia de los grupos de presión;

- c) los grupos de presión. Como habíamos dicho, su presencia es un síntoma de la debilidad de los partidos y del sistema político. «La emergencia de los grupos de presión no hace más que incidir en medidas específicas con la finalidad de obtener privilegios en la renta nacional» (Rama, 1968: 129). Aquí se abre un abanico de tendencias: mientras la oligarquía conforma un grupo de presión que pretende conservar sus privilegios económicos ante el Estado y los sectores sindicales hacen lo mismo con el afán de presionar para que se cumplan las conquistas laborales y salariales logradas en las negociaciones colectivas, irrumpe en el escenario político un nuevo grupo de presión, los militares. «El poder político necesita en momentos de crisis apoyarse en un sólido aparato represivo [...]. Es indispensable terminar con la oposición y reducirla a sujetos de control» (Pérez García, 1970: 43). Esta acción hace que dicho aparato se convierta en un grupo de presión en la medida que adquiere un poder relativamente autónomo para el ejercicio de sus tareas de represión y control social;
- d) la inserción de Uruguay en el debate político-cultural latinoamericano. Mucho se ha escrito sobre el aislamiento en el que ha vivido Uruguay con respecto al continente latinoamericano o, como lo llama Ángel Rama, a su «provincialismo cultural» (1965). Si bien el país ha mirado al continente europeo como producto de su condición migratoria y de la prosperidad reinante en los primeros treinta años del siglo XX, la crisis de la década del cincuenta desarrolla vínculos políticos, sociales y culturales que desencadenarán lo que Methol Ferré denomina «la necesidad de trascender» (1968: 49 y ss). En este sentido varios teóricos se ocupan del problema; así, Carlos Quijano desde las páginas de «Marcha» hace constantes planteamientos sobre el tema. Por ejemplo, en el

adhesión al llano como ámbito desde donde hacer la política; un estilo político más agonal y romántico; la defensa de un modelo modernizador más selectivo y autorregulado, proclive a la afirmación de fronteras sólidas entre el adentro y el afuera; la asociación privilegiada con el mundo rural y sus símbolos de índole más localista que cosmopolita.» (CAETANO, Gerardo; RILLA, José. 2007: 65).

ensayo *La nostalgia de la patria grande* (1968) realiza una reseña de los problemas que acontecen en Uruguay y el continente. Fabregat Cúneo intenta explicar el tema desde un ensayo titulado *Los grandes vacíos sudamericanos*, exponiendo las similitudes entre «la conformación social, política y cultural del Uruguay con el resto del continente latinoamericano» (1950: 174 y ss). Arturo Ardao en *Rodó Clásico*, discute el concepto de «hombre nuevo», tan en boga en la década del sesenta en América Latina; para ello se vale del pensamiento de Rodó demostrando una preocupación por evadir los límites que le presenta la filosofía local. Dice Ardao: «Rodó es de una genialidad innovadora de la juventud, en la acción, tanto como en el arte y en el conocimiento; el destino universalista de nuestra América; la promoción del hombre nuevo por la interiorización y emancipación de la personalidad –individual y colectiva–, incesantemente rescatada de la inautenticidad y enajenación» (1971: 8). No es nuestro interés hacer una lista pormenorizada de escritores que intentaron insertar a Uruguay dentro del debate latinoamericano; solo enumeramos algunos temas y autores que reflejan tal circunstancia.

La caracterización temática que hemos realizado deja en claro cierto tipo de preocupaciones que entendemos se destacan en el desarrollo de la reflexión teórica local. Pensamos que ahora estamos en inmejorables condiciones de abordar y analizar el filme *Carlos: cine-retrato de un caminante* desde una perspectiva en la cual se puedan observar los temas tratados por los teóricos sociales bajo la óptica de Mario Handler.

6.4.1. «Carlos: cine-retrato de un caminante», reflexión y crítica social

Carlos: cine-retrato... es un filme que se ocupa por observar la crisis local desde la mirada que ejerce el realizador sobre un ciudadano que vive al margen de la sociedad. Como su nombre lo indica, es «un retrato de un caminante que va de estancia a estancia [...] participando en una condición más nómada que su variante urbana» (Wainer, 1965:15).

Handler reflexiona sobre la sociedad uruguaya observando la presencia (producto de la crisis social) de nuevos actores sociales: *bichicomés*⁷², vagabundos y

⁷² La palabra «bichicomés» o «pichicomés» y su apócope «pichis» o «piches» es usada en Uruguay para designar a los vagos o indigentes, tiene su origen en la frase " *the beach comes* " (los que vienen a la

caminantes que transforman la geografía humana de la ciudad. El filme intenta demostrar la tesis sobre el deterioro social del país, los efectos de la racionalización del campo, la presencia del sub-empleo. Para ello Handler registra lo social a través de una serie de relaciones (personaje/lugar o entre los ocasionales personajes), «acentuando cada aspecto del contenido global que los encierra a todos» (Handler, 1965b: 15). Bajo este sustento epistemológico el realizador resume en buena medida muchas de las preocupaciones que los teóricos sociales han desarrollado sobre la sociedad uruguaya.

Así, las reflexiones sobre la crisis social de Uruguay desarrolladas por Carlos Quijano en el semanario «Marcha», la radiografía social de Roberto Ares Pons (1961), la crítica a la cultura realizada por Ángel Rama (1972), la investigación sobre la racionalización de lo rural de Daniel Vidart (1955) y el análisis de Uruguay como problema de Alberto Merthol Ferré (1971), se resumen en *Carlos: cine-retrato...* Tal vez lo expresado pueda parecer desmesurado, pero si observamos el filme a la luz de lo desarrollado por estos teóricos sociales nos encontramos que lo realizado por Handler está en sintonía con lo dicho. Y es que el filme es un documento que sintetiza la incorporación de un nuevo actor a la sociedad: el caminante. Actor que es parte de un país que lo ha excluido y que Handler intenta registrar con la finalidad de exponer el grado de deterioro que enfrenta la sociedad. Entendemos que *Carlos: cine-retrato...* representa una de las críticas sociales más drásticas acerca de la sociedad uruguaya de los años sesenta, ya que es un filme social que reflexiona sobre lo que Luis Vignolo denomina la «...sociedad del desamparo. Las razones hay que buscarlas en la situación singular de esos hombres nuevos de la sociedad americana, en los habitantes de la urbe, en los desarraigados La ciudad es un lugar sin nexos ni instituciones que los ligen donde cada uno se sentirá un agregado más sin destino previsto» (1958: 62 al 68). Bajo esta perspectiva es que debemos entender a Carlos, no como marginal, educado en el *Uruguay de las vacas gordas* sino como un expulsado del campo. Pero para Carlos, como para otros ciudadanos, el país democrático y tolerante se ha derrumbado, y lo expone desde el sentido común con absoluta claridad cuando entona el tango *Tiempos*

playa) al parecer en referencia a los que pernoctaban en la zona costera por carecer de domicilio fijo. <http://etimologias.dechile.net/?bichicomos> Sitio visitado el 14 de junio de 2011.

Por su parte, el *Diccionario de Español del Uruguay*, en la página 123 señala: «bichicome. (Etimología en inv.) *m.* / *f. urb.* esp. Persona indigente que vive de desperdicios y pernocta en refugios improvisados. atorrante, ciruja, linyera, piche. // 2. *adj.* // *m.* / *f. urb.* esp. *desp.* machete, -a (1). Uso: A veces se emplea la forma bichicoma para el femenino» ACADEMIA NACIONAL DE LETRAS, 2011, Montevideo, Ed. Banda Oriental

Viejos:⁷³ «¿Te acordás hermano qué tiempos aquellos veinticinco abriles que nunca más volverán? Y cuando me pongo a pensarlo me pongo a llorar?» (1965: 25)⁷⁴. Este canto a la nostalgia es la presencia de un pasado que realmente ha pasado, del cual quedan recuerdos que son parte del espíritu en el que está inserta la sociedad uruguaya.

Handler, a través del filme, observa el margen social y especula sobre la forma en la que viven los individuos en una sociedad democrática que manifiesta cierto tono pluralista que Handler, a lo largo de sus filmes, se encarga de cuestionar. Pero este planteamiento nos permite observar una mirada sobre el «mundo uruguayo». En tal sentido, el filme configura la trilogía ciudad/soledad/individuo que le permite no solo observar sino reflexionar acerca de uno de los problemas que se presentan en la sociedad contemporánea: la (in)comunicación.

Si bien el filme es una puntual crítica a la sociedad, deja al descubierto la presencia de un nuevo tipo de ciudadano solitario que responde a dicha condición cuando juega al fútbol solo, en un terreno vacío, acompañado por los perros. Soledad en sociedad, segunda clave crítica del filme en donde Handler exhibe a Carlos como un monologuista y es en ese punto que el realizador se anticipa al futuro, observando la clausura del diálogo en la sociedad uruguaya. En resumen, *Carlos: cine-retrato...* nos ha permitido observar al cine de Handler desde una perspectiva crítica y ubicarlo como parte de la reflexión social.

La decisión de mostrar acontecimientos mínimos para dotarlos de reflexión será parte de la estrategia que el realizador desarrollará a lo largo de su obra. La misma consiste en mostrar lo próximo, lo cercano, el mundo cotidiano, para luego transformarlo, por medio del tratamiento cinematográfico, en un lugar de reflexión. En este punto nos distanciamos de críticos y analistas que han coincidido en destacar el contenido político/militante de la obra de Handler, para situarnos en un territorio más amplio que pertenece a la reflexión teórica, basado en los argumentos esgrimidos en párrafos anteriores.

⁷³ El tango *Tiempos Viejos* (1925) desarrolla, a través del texto, una mirada sobre la felicidad de antaño, añorando un tiempo que no se volverá a repetir. El planteamiento metafísico del tema alberga cierta tristeza de aquel presente. Como dijo Enrique Santos Discépolo, «el tango es un pensamiento triste que se baila.»

⁷⁴ Extraído del semanario «Marcha», n.º 1282, 19/11/ 1965, pág. 23.

6.5. Los filmes de Handler y la mirada sociológica

Luego de ubicar los filmes de Handler dentro de la reflexión teórica estamos en condiciones de analizarlos desde la perspectiva que nos otorga la sociología. Para ello, debemos hacer algunas observaciones previas. Con la finalidad de situar los filmes desde esta perspectiva, entendemos que se hace necesario trazar algunas líneas sobre las cuales se funden nuestra interpretación y análisis del tema. Debemos entender que el filme, el autor y el contexto social (Bourdieu, 1990) forman un conjunto de elementos que son vitales para comprender los filmes desde el análisis sociológico. Desde este lugar observamos que la obra de Handler funciona como una traducción de diversos fenómenos sociales que operan entre la realidad y la sociedad, configurando una mediación amparada en una crítica a las instituciones. Esta mediación es una instancia que a su vez contiene aspectos comunicacionales y estéticos que apuntan a impactar y crear conciencia social en los espectadores. Para ello, los filmes de Handler postulan un universo simbólico al cual el realizador dota de sentido en la medida que crítica, altera y pone en tela de juicio las narrativas que han configurado la historia de Uruguay. Producto de esta dimensión los filmes pueden ser observados desde una mirada que se configura a partir de una combinación de elementos que se pueden agrupar en una perspectiva sociológica.

A lo largo de sus filmes, Handler ha observado a la sociedad desde múltiples lugares, conformado un grupo de textos filmicos que pueden ser analizados desde dos perspectivas: una en donde se representa la relación entre las diversas clases sociales y el poder, y otra observando cuál es la relación del individuo con su entorno. Para esto tomaremos en cuenta dos filmes: *Uruguay 1969: el problema de la carne*, y *Sarampión una epidemia en Fray Bentos*, ambos realizados en coordinación con la C3M, siendo estos un intento por hacer un cine que muestre desde una perspectiva socialista los problemas de la sociedad.

6.5.1. Representación de la sociedad en los filmes de Handler

Habíamos dicho en líneas anteriores que Handler desarrolla una mirada crítica sobre la sociedad, objetivo que ha quedado demostrado a lo largo de este trabajo. Pero es propósito de este apartado observar cómo desarrolla una perspectiva sociológica que

está en relación directa con la reflexión realizada por los sociólogos uruguayos de los años sesenta.

Para Aldo Solari «la crisis social es producto de un país dependiente, dominado y periférico» (1967: 186), cúmulo de situaciones provocadas por una política de venta de materias primas que enriqueció a «grupos estratégicos de producción que quieren elevar su nivel de vida pero no aceptan ni el capitalismo ni sus consecuencias» (1967: 209). En tal sentido, la situación afecta a vastos sectores sociales: el rural, que en ausencia de trabajo ve cómo la familia se desplaza a la ciudad; el industrial, que ve en la política exportadora el principal motivo de la crisis sectorial, y, por último, el sector obrero, que reclama más fuentes de trabajo y el cumplimiento de las pautas salariales. Esta compleja situación la podemos observar en los filmes *Uruguay 1969: el problema de la carne*, y *Sarampión una epidemia en Fray Bentos*. Ambos muestran, más allá de la crítica puntual al Estado, la estructura social de Uruguay y contrastan la opulencia de la clase dirigente y la pobreza de los sectores asalariados. Si bien los filmes muestran temas de actualidad, se prestan para que Handler y la C3M desarrollen una arqueología de la historia política y económica de Uruguay. Así podemos observar, como telón de fondo, la tesis que ampara a los filmes que dice que: más allá de ser un país moderno Uruguay está estructurado económicamente sobre un modelo productivo feudal que influye en el desarrollo del país. Esta tesis, que se enuncia en los filmes de Handler, merece ser explicada.

A lo largo de *Uruguay 1969: el problema de la carne*, y *Sarampión una epidemia en Fray Bentos* se observa cómo la exportación de la carne, eje de la economía de Uruguay, es también la principal causa de su pobreza; una curiosa contradicción, en realidad, el problema de la carne. Desde dicho postulado el filme muestra que la clase política y el sector de la producción ganadera son una misma cosa, en la medida en que las políticas económicas consolidan una posición privilegiada en el país. *Uruguay 1969: el problema de la carne* es un claro ejemplo de lo dicho: en el filme se hace una descripción de la situación productiva del país y de la tensión entre la industria frigorífica y los trabajadores. El ascenso del sector rural al poder y el diseño de una economía basada en la exportación de materias primas incide en el delicado «equilibrio político social entre la ciudad y el campo» (Rama, 1965: 68). En el filme se muestra cómo el predominio del sector industrial entra en crisis y para mantener los costos de producción debe sostener bajos salarios o afectar las conquistas sindicales de los trabajadores. El planteamiento antes mencionado da inicio a un lento proceso que afecta

dos sectores claves del país: la clase obrera (desocupación mediante) y la clase media, «eje social y político del país, [que] comienza a ver con simpatía la idea del *gobierno fuerte* y de *austeridad*» (Rama, 1965: 69), que perdía poder. Pero esta crítica a la estructura político-social de Uruguay adquiere una mayor visibilidad en el filme *Sarampión una epidemia...*

Para Mario Handler y Sergio Villaverde (C3M), la epidemia de sarampión es una mera excusa que les sirve como plataforma para mostrar la crisis de la sociedad rural uruguaya. El filme está compuesto por dos líneas de trabajo: la primera apunta a observar la dicotomía producción industrial/epidemia de sarampión, y la segunda observa la sociedad desde los márgenes. Si bien dichas líneas de trabajo aparecen diseminadas a lo largo de filme, las mismas se conjugan en un trabajo fílmico de corte sociológico que pretende dar a conocer la precaria estructura habitacional y sanitaria en la que vive el trabajador del interior de Uruguay. «Si bien las condiciones sanitarias son favorables existe una clara diferencia entre la población urbana y la rural, o entre clases sociales extremas» (Rama, 1965: 80), situación que ya había sido planteada en *Cantegriles* de Miller, y que Handler y Villaverde lo reafirman cuando nos presentan el relato de la madre que narra la muerte de su hijo producto de la epidemia de sarampión. Sin embargo, el filme no se queda en la mera anécdota, ya que con una sucesión de planos generales Handler nos muestra el mundo de una ciudad del interior del país, en este caso Fray Bentos. «En la regiones ganaderas, denominadas rancheríos o pueblos ratas» (Rama; 1965: 90) existe una pobreza extrema, observación que denota el precario desarrollo rural y que se contrasta con la modernidad de la producción frigorífica. Así, las imágenes se mantienen en una dialéctica constante que le permite al espectador interpretar el problema, ya que el orden narrativo se desarrolla por contraste intercalando imágenes de la sociedad y del frigorífico. De esta manera, el filme cambia de sentido, y la «modesta encuesta universitaria sobre la epidemia de sarampión se convierte en un cine-retrato sobre la producción, el trabajo y la forma de vida en la ciudad de Fray Bentos» (Wainer, 1973: 27). Importa subrayar que el cambio de sentido se produce gracias a una dimensión cinematográfica que rescata aspectos sociales que son analizados y puestos al servicio del filme como una colección de indicios que bien pueden ser incorporados a la reflexión sociológica.

Pero hay más; Handler y Villaverde desarrollan el filme desde una dicotomía que pretende sintetizar y canalizar la mirada sobre la vida en el campo. Así, sobre imágenes en donde se puede apreciar el arreo del ganado, las cuartetas interpretadas por

el payador Carlos Molina operan por contraste pasando a formar parte de la diégesis del filme. La secuencia termina con la mirada del gaucho a un horizonte vacío, dimensión estética que contiene reminiscencias de la pintura de Blanes, en donde el porvenir del gaucho es lejano y ajeno.

Como se puede observar, los filmes de Handler son portadores de una perspectiva sociológica que, más allá de las consideraciones ideológicas, muestran indicios sobre la crítica situación de ciertos sectores de la sociedad uruguaya. Dichos elementos bien pueden ser usados por el cientista social para esbozar un cuadro sobre la sociedad y rescatar datos sobre el contexto en el cual se desarrolla el filme, transformándolo en un texto.

6.6. ¿Existe una teoría en la obra de Mario Handler?

Luego de observar y analizar detenidamente la obra de Handler (1964–1973), nos preguntamos si el procedimiento con el que registra la realidad y desarrolla los filmes podría ser enmarcado dentro de una teoría personal del cine documental. Como ha quedado demostrado extensamente en los capítulos cuatro y cinco, Handler forma parte del movimiento llamado NCL y se inscribe dentro de lo que se denomina teoría del cine del Tercer Mundo. Si bien estamos de acuerdo con el lugar que le corresponde a Handler dentro del cine latinoamericano, entendemos que dicho lugar es muy genérico lo cual nos lleva a realizar una serie de precisiones sobre algunos procedimientos cinematográficos y reflexivos propios que bien podrían ser agrupados dentro de un procedimiento o planteamiento teórico.

6.6.1. Documentalista–documentarista

Partimos con una clara idea: Handler es un documentalista que a través de sus trabajos trata de representar a la sociedad uruguaya abordando distintos temas de la realidad social. Son precisamente estas circunstancias las que lo llevan a optar por un estilo de hacer cine que tiene como objetivo atacar y criticar a las instituciones políticas y sociales del país. Esta dimensión ya fue observada y estudiada por una serie de pensadores (Sadoul, 1972: 599; Martínez Torres y Pérez Estremera, 1973: 203; Linares, 1976: 176; Burton, 1986: 13), autores que estudiaron la obra en profundidad y observaron que la misma está vinculada con lo político, situación que el paso del tiempo

parece atenuar en pos de un análisis más amplio que excede los límites de lo estrictamente cinematográfico. En tal sentido, este trabajo intenta virar el rumbo del análisis y sin perder la perspectiva cinematográfica, situarnos en el territorio de la reflexión social, especialmente aquella que se aproxima al territorio de las ciencias sociales.

Para ello, decimos que Handler reflexiona desde el documento cinematográfico en dos aspectos: uno desarrollando la tarea como documentalista cinematográfico y dos una labor de documentarista de los hechos; es en este sentido que los filmes se transforman en documento por partida doble: documentos como forma de representar la realidad, y documento que como forma de comentar la realidad a partir del filme. Esta segunda dimensión (tratada en el capítulo cinco y a lo largo del presente capítulo) debe ser motivo de un análisis particular.

La pregunta que nos hacemos es ¿qué diferencia existe entre «documentalista» y «documentarista»? Tanto «documentalista» como «documentarista» contienen en su raíz el concepto «documento» y en nuestro caso puede crear confusiones. Mientras que el primero («documentalista») se lo vincula con lo cinematográfico, el segundo («documentarista») lo vinculamos al comentario pero desde una perspectiva que involucra necesariamente aspectos científicos. Documentar desde el filme implica un tratamiento desde lo cinematográfico, en donde el estilo cinematográfico, muchas veces «didáctico, otras informativo, que intenta restituir las apariencias de la realidad» (Aumont y Marie; 2006: 67), y que en muchos casos «está constreñido a reflejar los problemas de la realidad del presente, a trabajar con los materiales que este le ofrece» (Mouesca; 2005: 15) «termina por construir una realidad paralela, [...] que es una mediación en nuestro contacto con la realidad que supone una intervención, una escritura, un artificio» (Benet; 2004:1 47).

Dice Handler: «Me defino como Documentarista Humano, cercano a la Etnografía o a la Antropología Visual, no propiamente científico, pero observador con intentos de objetividad. Mis trabajos investigan directamente el presente, visualmente y narrativamente, con método singular riguroso donde cada encuadre trata de entender una situación». ⁷⁵. La definición de «documentarista humano» elaborada por Handler la compartimos, aunque solo en parte. Coincidimos en que en cada filme hay una metodología de investigación, y, a su vez, un intento de objetividad, pero creemos

⁷⁵ Carta de Mario HANDLER a la «Agencia Nacional de Investigadores» (A.N.I.I.) 20/04/2010

firmemente que en nuestro corpus de filmes la trama científico–social se encuentra muy cercana a los temas sociológicos, históricos y políticos. Handler parece no percibir dicha situación, ya que llevado por el interés del registro no advierte el planteamiento metodológico de sus filmes. Y es esta situación, que nos parece de suma utilidad, la que nos permite reubicar los filmes en un nuevo territorio de análisis: el de las ciencias sociales, punto que entendemos es un hallazgo en nuestro trabajo. Así, y en resumen, los filmes de Handler son documentos por partida doble, desde lo cinematográfico por el tratamiento que hace de la realidad a través de la imagen, y desde lo social por la metodología que emplea en el abordaje de los temas. Por lo tanto, en Handler se imbrica el documentalista y el documentarista, circunstancia que nos lleva a insertar un guión (—) que separe y una, a la vez, los términos.

Esta nueva denominación más compleja en su definición permite descubrir una escritura crítica, mediante la cual el uso de otros filmes, fotografías, notas periodísticas, estadísticas, generan un grupo de textos que intenta gestionar un ámbito entre lo subjetivo y la objetividad, mediante los cuales nuestro realizador dialogará con un espectador que tomará partido o no sobre los problemas planteados a lo largo de los filmes. Este estilo de hacer cine es posible visualizarlo cuando observamos el orden en el que están estructurados los filmes. En *Uruguay 1969: El problema de la carne, o Liber Arce Liberarse* las imágenes que Handler registra, se transforman en comentarios que dan respuestas a diversos planteamientos que se presentan en el filme, en especial, le contestan a las portadas de los periódicos elegidos por el director; en otro caso dialogan con datos que presenta desde las estadísticas; para ello en cada secuencia Handler se reserva el último plano con la finalidad de cerrar la secuencia a modo de comentario final o reflexión final sobre lo tratado. Es en este punto que se funda la riqueza reflexiva de la obra, sobre todo la desarrollada entre 1968–1973, cuando realiza los filmes más críticos, para lo cual necesita datos, documentos, que le permitan desarrollar la trama argumental sobre lo registrado.

De este modo, el procedimiento sobre el cual descansa la tarea como documentalista–documentarista se puede resumir de la siguiente manera: investigación sobre el tema, registro del mismo, tratamiento del tema desde el montaje como un elemento dialogante que alterna datos, notas periodísticas, con lo registrado, pero que opera como comentario de ese dialogo, surgiendo así «una posición filosófica y política, en definitiva una posición autoral» (Handler; 2003: 9) que tiene como finalidad ajustar el filme a una instancia reflexiva sobre los hechos.

Son precisamente estos conceptos los que hacen que sus filmes se conviertan en un instrumento político primero y luego social, desde el cual reflexiona sobre la marginalidad, la postergación social, el abuso y la arbitrariedad del poder. Así, *En Praga, Carlos: cine-retrato...*, *Elecciones*, *Me gustan los estudiantes*, *Uruguay 1969: El problema de la carne*, *Líber Arce*, *Liberarse*, *Sarampión, una epidemia...*; Handler registra, y retrata demostrando que sus filmes, más allá de su función como documental, gestionan un documento mediante el cual se puede observar una crítica al Estado y al estado de la sociedad uruguaya en los años sesenta. A lo anterior debemos agregar que el planteamiento cinematográfico que rige los filmes de Handler sigue las coordenadas del *Direct-cinema*, apelando a cuestiones formales (formas de encuadrar próximas a los protagonistas y una elección de planos en donde el montaje interior revela parte del problema), con la finalidad de potenciar la instancia ontológica que toda imagen contiene. Quizá convenga explicar que, según Bazin, la «autonomía de los hechos» y la «densidad de los seres registrados» postula una «conciencia global» con la que el realizador se acerca a lo real pero también, y muy especialmente, se configura un estilo, una escritura supeditada a los criterios básicos de una puesta en escena invisible, y una cámara que instalada en el lugar de los hechos los registra pacientemente. Pero las cuestiones formales no se agotan en el tratamiento emanado desde las imágenes, sino que se potencian desde el momento que las mismas son confrontadas mediante un montaje que pretende generar una instancia reflexiva en el espectador.

Lo expresado nos permite abonar la tesis de que Handler es un documentalista-documentarista en la medida en que el estilo con el que trata los temas, asociado a la forma de (d)escribir los hechos, transforman el documental en documento, situación ante la cual nos interrogamos si, en definitiva Handler hace cine-documento. Esta pregunta se aproxima más a una propuesta teórica que a una denominación del autor. Si bien los elementos antes mencionados nos permiten delimitar y observar el estilo cinematográfico en Handler, lejos estamos de conformar una teoría.

Entendemos que inscribir su obra desde el documento histórico-social es un punto sustancial a la hora de intentar elaborar una teoría sobre la obra de Handler, pero no es razón suficiente. Para ello se hace necesaria la intervención de otros factores de orden teórico.

A lo largo de este trabajo hemos examinado aspectos de orden cinematográfico, narrativos, filosóficos e históricos que son los pilares sobre los cuales descansa la aventura fílmica de Handler. Este conjunto de elementos nos permiten, a su vez,

visualizar otros aspectos como ser la posición política, ideológica y filosófica del realizador. Son precisamente estos puntos los que nos animan en el intento de configurar una teoría del cine documental o, mejor dicho, del cine documento en Handler. Entendemos que el grupo de hipótesis enunciadas en este trabajo cubre los aspectos más relevantes de su obra que bien podrían constituirse en una teoría ajustada a los lineamientos de la teoría social.

Si partimos desde la perspectiva cinematográfico corremos con ventaja en la medida que no existe una teoría del cine documental sino estilos cinematográficos abiertos, flexibles (Weinrichter, 2005), (Nichols 1997), que permiten la búsqueda de un estilo propio posibilitando que cada realizador pueda desarrollar su propia teoría. Si bien hay tendencias en el manejo de la representación de la realidad: Robert Flaherty y el documental etnográfico; Dziga Vertov y Jean Vigo y el cine documental de vanguardia; John Grierson y Basil Wright y el documental social; Donn Alan Pennebaker, Richard Leacock, Frederick Wiseman, Albert y David Maysles y el *Direct-cinema*; Jean Rouch y Chris Marker y el *Cinema vérité*, entendemos que Handler se ajusta, por lo planteado en los capítulos cuatro y cinco, al cine documental socio-político que se desarrolla en Latinoamérica. Por lo tanto, la teoría de Handler bien podría ser configurada con los fundamentos teóricos emanados de las ciencias sociales en Latinoamérica, sumados a los lineamientos teóricos del NCL, en la medida que en el cruce de conceptos nos habilita a configurar una teoría que nos permita situar la forma de hacer cine. Entendemos que el procedimiento teórico que surge de las ciencias sociales nos proporcionan las herramientas ontológicas, epistemológicas y metodológicas mediante las cuales intentamos desarrollar una teoría que se ajuste a la obra y por consiguiente a la forma de hacer cine de Handler.

Las observaciones antes mencionadas nos permiten avanzar lentamente en la construcción del dispositivo teórico que apunta a observar cómo Handler reflexiona sobre los acontecimientos sociales desde su representación de la realidad.

6.6.2. Paradigma y teoría crítica

Una teoría puede ser definida como «un conjunto de conocimientos sistematizados conceptualmente, es decir, una serie de conocimientos relativos a determinado campo que se organizan y pretenden explicar e interpretar la realidad sobre la cual trabajan» (Tecla y Garza, 1974: 15). «No está dada de antemano sino que trata

de explicar el objeto de estudio [en este caso el conjunto de filmes]⁷⁶ desde diversas hipótesis que nos permiten mejorar la mirada sobre el mismo» (Bunge, 2000: 401). En el curso de este trabajo tratamos de demostrar por intermedio del conjunto de hipótesis que, más allá de los aspectos cinematográficos, la obra de Handler se la puede ubicar como un documento más que reflexiona sobre la realidad social y a su vez inscribir el conjunto de filmes dentro del panorama teórico–reflexivo que analizó al Uruguay durante los años sesenta.

Realizadas las puntualizaciones del caso, estamos en condiciones de delinear algunos elementos que nos permitan configurar una «particular» teoría que abrigue la perspectiva con la que Handler desarrolla su obra. Cuando decimos «particular», hacemos notar que de existir una teoría es válida únicamente para el realizador en cuestión, quedando de lado todo tipo de generalizaciones y extensiones a otros realizadores.

Toda enunciación teórica responde a determinado conjunto de prácticas que definen una disciplina (Khun, 1986). En tal sentido, debemos decir que a lo largo de los filmes realizados entre 1964–1973 nuestro realizador combina aspectos formalistas, con el procedimiento artístico–político de Brecht, mezcla de elementos que le permite diseñar una lente con la cual desarrolla una aguda mirada sobre la sociedad. Por ello, decimos que dicha mirada, cargada de aspectos ideológicos e históricos, evidencia una visión subjetiva de los hechos mediante la cual pretende hacer un «cine utilitario» (Linares, 1976: 179) que tiene como finalidad «modificar la conciencia» de la sociedad. Entendemos que el planteamiento cinematográfico modelo sobre el cual Handler desarrolla sus filmes está estrechamente vinculado con el paradigma sociocrítico ya que sus filmes son una combinación que contiene la ideología del realizador, el contexto histórico y el lugar en el que se desarrollan los hechos, y es precisamente desde este cruce de elementos que se produce una reflexión, una crítica, que Handler lo traduce en un filme.

Es en el paradigma sociocrítico donde «la autorreflexión es un proceso que permite desarrollar cierta emancipación» (Habermas, 1992: 172); a su vez, dicho paradigma tiene como finalidad la transformación de la estructura de las relaciones sociales y dar respuesta a determinados problemas generados por estas. Sus principios son conocer y comprender la realidad como praxis. Para ello, la unión de teoría y

⁷⁶ Lo anotado entre paréntesis es nuestro.

práctica (conocimiento, acción y valores) se traduce en un claro propósito: emancipar y liberar al hombre. (Habermas, 1992)

Pero este paradigma entiende, además, a la investigación no como una mera descripción e interpretación de los hechos sino como un aspecto emancipador y transformador de la sociedad (Merino, 1995; Arnal, Del Rincón y Latorre, 1992; Kemmis y McTaggart, 1992; Mardones y Ursúa, 1982).

6.6.3. Presupuesto teórico

Estamos convencidos de que el modelo sociocrítico es el que mejor se ajusta a la mirada desde la cual Handler desarrolla sus filmes ya que, en primer lugar, hay una preocupación por la reflexión social; segundo, su propósito es desnudar las estructuras sociales vigentes en Uruguay; tercero, sus filmes parten de situaciones concretas; cuarto, tiende a formar una conciencia liberadora en el espectador; y quinto, utiliza la realidad como forma de ejecutar su praxis cinematográfica. Ante lo dicho, reafirmamos el planteamiento al cual obedecen los filmes (el de la crítica social), quedando por dilucidar el planteamiento teórico del realizador.

Siguiendo la línea trazada por el paradigma sociocrítico entendemos que, a lo largo de su obra, Handler demuestra un fuerte compromiso con el quehacer social y cultural de la sociedad. Sus filmes son un porfiado intento por generar un espacio de reflexión sobre la injusticia social en todas sus manifestaciones. En tal sentido, el autor observa al cine como un espacio de reflexión que intenta modificar «las conciencias sociales» (Linares, 1976: 179), desarrollando «un cine utilitario, un cine en el cual lo estético está supeditado a objetivos [...] políticos» (Linares, 1976: 179). Así, Handler se acerca a lo expresado por Benjamin cuando habla de la «toma de conciencia por intermedio de los medios de comunicación, en especial el cine y la fotografía» (Benjamin, 1982a: 55). Para Handler el cine es un instrumento reflexivo que tiene como finalidad generar un espíritu crítico en la sociedad, intentando que la misma desarrolle un juicio valedero sobre lo visto; otra vez el espíritu de Brecht sobrevuela su obra.

Por lo tanto, nos arriesgamos a decir que la teoría de Handler podría ser formulada desde una combinación que incluye elementos de la teórica crítica y postulados marxistas. En tal sentido, y de acuerdo con Tecla y Garza (1997) y Cea D'ancona (1996), intentaremos analizar algunas categorías que entendemos necesarias en la confección del dispositivo teórico observando si la obra de Handler:

- conforma un sistema de conceptos y características propias,
- se observa en ella una práctica cinematográfica⁷⁷,
- está condicionada social e históricamente,
- posee una estructura característica que la delimite como tal,
- intenta reflejar la realidad social.

Este núcleo de condiciones pone de manifiesto los distintos planos del conocimiento (epistemológico, ontológico y metodológico), mediante los cuales podemos observar si existe un planteamiento teórico en el realizador. De cumplir los pasos antes mencionados estaríamos en inmejorables condiciones para sostener que los filmes realizados por Handler se ajustan a una teoría. Dejamos constancia que el procedimiento para delimitar la obra de Handler abreva en la metodología cualitativa proveniente de las ciencias sociales, a los efectos de otorgarle a su obra, y en particular al procedimiento cinematográfico, el respaldo científico necesario para ratificar que mantiene, desde el cine como documento, contactos muy estrechos con el ámbito de las ciencias sociales. Elegimos el método cualitativo ya que «se ajusta a una perspectiva fenomenológica en donde se busca la comprensión del hecho» (Taylor y Bodgan; 1990:18) y a su vez nos permite ordenar el análisis de los filmes, tanto desde lo cinematográfico como desde lo filmico.

6.6.3.1. Conceptos y categorías en el planteamiento teórico de Mario Handler

Ir al encuentro de una teoría que explique cualquier tipo de evento implica viajar en la búsqueda de un complejo sistema de conceptos que permita visualizar las propiedades y regularidades que lo contiene. Para tales fines nos proponemos observar si en la obra y los escritos de Handler existen determinados grupos de temas que desde su abordaje estén en coincidencia con la posición filosófica e ideológica del realizador. Ante tal propósito, debemos observar algunas particularidades ya detalladas en la presente investigación que nos permitan configurar nuestro particular dispositivo teórico.

⁷⁷ Una aclaración pertinente: si bien el marxismo habla de «praxis social» y el texto de TECLA y GARZA así lo hace saber, nosotros preferimos hablar de «praxis cinematográfica». Entendemos que ese concepto se ajusta decididamente a nuestro trabajo ya que las decisiones que Handler toma cinematográficamente apuntan a gestionar una praxis social.

Decimos que una de las características que presenta la obra de Handler es la insistencia por registrar temas de orden social desde una perspectiva crítica, circunstancias que marcan el perfil del realizador. En tal sentido, notamos una preocupación por representar la realidad desde lo observacional y lo reflexivo, ocupándose por tratar temas como la pobreza, la marginalidad, la miseria, las epidemias, la clase política y las luchas sociales.

Así, «la elección temática acaba convirtiéndose en un rasgo personal del quehacer narrativo» (García Jiménez, 1993: 150), lo que equivale a vislumbrar la presencia de ciertas recurrencias temáticas que en nuestro caso denominaremos «estilemas». Por «estilemas» entendemos «la designación de un rasgo o una constante de un estilo» (Lázaro Carreter, 1968: 122) «que caracterizan a un género, una obra, a un escritor o a una época», (Lázaro y Correa; 1978: 89) y que, como bien apunta, García Jiménez «es un rasgo personal del quehacer narrativo [...] Equivale en muchas ocasiones a una unidad estilística de identificación» (1993: 151). Esta circunstancia admite huellas y giros, estilo y redundancias, ya que el autor está involucrado necesariamente con el objeto que construye. En nuestro caso, los estilemas nos permiten observar cómo los recursos temáticos y cinematográficos inciden en la confección de una «teoría», que nos aproxime al plano ontológico del autor.

En tal sentido, entendemos que en los filmes de Handler existen dos clases de estilemas: aquellos en los cuales se vislumbra su preocupación filosófica, política y social, a los que llamaremos «estilemas temáticos»; y otros mediante los cuales podemos ver la traza cinematográfica, que apuntan a observar el tratamiento narrativo y filmico, a los cuales llamaremos «estilemas cinematográficos».

Entendemos que los estilemas de orden «temático» son los que le aportan el concepto autoral a la obra de Handler. Si bien los filmes abordan distintos temas sociales, los mismos pueden ser agrupados en seis «estilemas temáticos» en los que se observan ciertas regularidades que se configuran como propiedades genuinas de la obra; ellos son:

- Desigualdad social: *Carlos: cine-retrato...*, *Sarampión, una epidemia...* , *Uruguay 1969: El problema de la carne*
- Luchas sociales: *Me gustan los estudiantes*, *Líber Arce*, *Liberarse*.
- Miseria urbana: *Carlos: cine-retrato...*, *Sarampión, una epidemia...*

- Juego político económico de la clase dirigente: *Elecciones, Uruguay 1969: El problema de la carne*.
- Crítica al Estado: *En Praga, Elecciones, El problema de la carne, Sarampión, una epidemia...*
- Retórica política: *Elecciones, Uruguay 1969: El problema de la carne*.

De la clasificación se desprende que los «estilemas temáticos» nos permiten observar una preocupación por los temas sociales, elementos que están en sintonía con el paradigma sociocrítico al cual entendemos que se adscribe Handler, configurando lo que a nuestro criterio sería el nivel ontológico del realizador. Este nivel en el que se halla Handler pretende sacar a luz la universalidad de los temas tratados (hambre, miseria, marginalidad, epidemia, vida, muerte) y diseminarlos a lo largo de su obra. Vemos también cómo la agrupación de filmes por temas nos da una primera aproximación al estilo Handler, ya que «son siempre una posición filosófica y autoral, que configura un pensamiento propio» (Handler, 2003: 9). Así, podemos observar cómo el pensamiento de Handler gira sobre la idea de hacer filmes que «destruyan los valores negativos del sistema» (Handler; 1969: 76), por lo que los mismos son una colección de variaciones sobre el eje sociedad–poder–Estado. Este pensamiento lo posiciona como un «crítico hacia afuera [...] que toma y analiza la realidad y un crítico hacia adentro en el sentido de creador que está criticando su posición ante la realidad» (Handler, 1979: 282). Esta observación bifronte consolida la condición dialéctica del hecho filmico. Si los bien los «estilemas temáticos» ponen de manifiesto el sentido crítico, entendemos que los mismos descubren cierta regularidad que nos permite pensar en un estilo propio.

Tratemos de observar ahora el procedimiento que encierran los «estilemas cinematográficos», aquellos que abarcan aspectos narrativos, observando cómo Handler relata los hechos, qué punto de vista adopta y cuál es el enfoque cinematográfico que le otorga a los temas; en definitiva, el fundamento mediante el cual el realizador comunica cinematográficamente su verdad, o, para ser más precisos, pone de manifiesto una interpretación de los hechos.

Para el análisis de los «estilemas cinematográficos» debemos partir de los postulados a los cuales Handler se adscribe cinematográficamente. En tal sentido, debemos decir que nuestro realizador responde a los dictámenes del formalismo ruso y del *Direct-cinema* desde el momento en que la cámara registra en forma a los hechos;

sin embargo, desde lo filmico recurre a un montaje en el plano, estética de corte baziniana, combinado con un montaje que apela al tratamiento formalista. Esta composición antepone el principio ideológico al artístico y es precisamente en este punto donde vislumbramos el carácter activo, conflictivo y agitador del cine realizado por Handler. Al respecto del tratamiento cinematográfico que le otorga a los filmes nos permitimos agregar otras propiedades al planteamiento teórico del realizador. Desarrollemos el tema.

Como quedó demostrado en nuestro estudio sobre la trama documental, la cámara de Handler se rige fundamentalmente por los principios enunciados por Bazin: se trata de una cámara que describe y expresa una mirada minuciosa, íntima y cercana sobre los acontecimientos sociales intentando capturarlos desde un lugar no (pre)visto. Dicha mirada se configura desde el uso de los primeros planos, el montaje en el plano y el montaje por contraste, elementos que conforman lo medular del texto filmico. Pero debemos destacar que el conjunto de elementos antes mencionados se inscriben dentro de un sistema formal no narrativo (Bordwell y Thompson; 1995), por lo tanto, el orden, la duración y la frecuencia dentro del relato cinematográfico no se ajusta a la pauta del cine clásico sino que están determinados por un modo personal de representar el mundo histórico. Por ende, el relato cinematográfico no siempre se ajusta al orden cronológico de los hechos, aunque trata de configurar una crónica de los mismos. Así, cada escena responde como un filme en sí mismo, elemento que marca su obra como herencia del nuevo cine, en especial el del NAC. En el filme *Me gustan los estudiantes*, cada una de las escenas callejeras responde a una linealidad narrativa (principio, desarrollo y final), pero el montaje por contraste trastoca el hecho de manera tal que la alternancia de secuencias manifiesta el espíritu formalista del realizador, del cine-*ojo* de Vertov o del cine-*puño* de Eisenstein. Entendemos que este es un punto central en la constitución del dispositivo teórico. Si observamos los filmes *Carlos: cine-retrato...*, *Elecciones* o *Me gustan los estudiantes*, encontraremos en reiteradas oportunidades dicho montaje; es precisamente el juego entre el protagonista y el contexto que muchas veces dictamina la reflexión sobre el hecho. En estos filmes los protagonistas están en una relación dialéctica con el lugar, dialogan con el Estado, las instituciones o la sociedad, desde una ausencia que está presente.

Pero hay más; en la configuración de categorías que nos permitan entender una mirada sobre la realidad, Handler desarrolla desde el punto de vista narrativo una focalización externa, tratamiento que le otorga una distancia crítica sobre los hechos

narrados. Si bien la cámara los registra objetivamente los hechos son modelados por una visión personal que configura una subjetividad crítica, sobre la cual basa el dispositivo teórico. *En Praga y Liber Arce, Liberarse*, son un buen ejemplo de lo dicho, ya que el realizador mira, observa, analiza, disecciona la sociedad desde una mirada casi microscópica, procedimiento mediante el cual los filmes se convierten en una escritura sobre la sociedad.

En parte de su obra, el tratamiento filmico que hace Handler del material está marcado por las circunstancias de la filmación. Así, en *Me gustan los estudiantes, Uruguay 1969: El problema de la carne, Liber Arce Liberarse y Sarampión, una epidemia...*, las condiciones de registro llevan a la ruptura, sobre exposición o corte de la película y Handler deja en el filme la marca de tales circunstancias. ¿Un cine imperfecto, tal vez? Dicho efecto incide en la narración cinematográfica en la medida que emergen discontinuidades, cortes, silencios, que bien pueden interpretarse como una metáfora del crítico panorama social reinante.

En resumen, el conjunto de «estilemas temáticos» y «cinematográficos» no hace más que visualizar algunas regularidades del tratamiento mediante el cual Handler representa y critica la realidad social. Estas observaciones son una primera aproximación al dispositivo teórico del realizador. En este sentido, conviene recordar que las regularidades temáticas y propiedades cinematográficas son el primer recurso de estilo que detectamos en la obra de Handler, que a su vez nos permite la posibilidad de aproximarnos a un posible corpus teórico del autor, en el que sus filmes y documentos van desplegando una forma de ser y pensar el mundo.

6.6.3.2. Praxis cinematográfica del realizador

Mientras que los estilemas temáticos y cinematográficos son constitutivos de los filmes, se hace necesario analizar los elementos procedimentales mediante los cuales Handler registra el mundo histórico. Para ello se debe recordar que el procedimiento responde a valores éticos acuñados en los valores filosóficos que hemos detallado en capítulos anteriores, elementos que configuran una continua actitud crítica. De este modo, la praxis cinematográfica deja entrever la praxis social del realizador, aquella mediante la cual construye una visión personal del mundo histórico.

Handler consagra el «procedimiento cinematográfico» como un lugar de acción política y praxis social, sosteniendo tanto en filmes como en sus escritos que «hay un

cine que registra (entendiendo siempre que el registro puro analizado científicamente no existe), otro cine que comprende y critica más profundamente las cosas, y hasta propone, y hay otro cine que finalmente actúa. [...]. Vale la pena hacer una película de mera narración, que diga cómo son las cosas, pero después hay que analizar, y más tarde, llegar a molestar, [...] a subvertir» (Handler, 1979: 287). En la cita, Handler explica parte de su procedimiento cinematográfico, el que se puede descomponer en registrar la realidad y ordenar el registro por intermedio del montaje para dotar de sentido a lo registrado; en definitiva, configurar un filme polifónico que dialogue con la historia, la sociedad, la clase política, los trabajadores y el Estado.

Es interesante observar que para Handler la finalidad del filme es subvertir, transgredir, afectar el orden emanado de las instituciones preferentemente políticas; en este caso, podemos admitir que es parte de la práctica cinematográfica.

Me gustan los estudiantes «es un film que deja de lado la condición artística para actuar políticamente» (Getino, 1969: 76), «mediante la confrontación de escenas de resistencia y agresión» (Sadoul, 1972: 600); en este caso, la práctica cinematográfica se manifiesta mediante las dicotomías de las imágenes que representan el violento estado de la sociedad. En ese sentido, la primera secuencia ilustra lo dicho. El filme se abre con el primer plano de un cartel callejero que dice: «El sindicato de trabajadores demócratas apoyamos la visita de Lyndon Johnson». El texto que funciona como presentación del filme también lo hace como una hipótesis de trabajo, que Handler a lo largo del documento tratará de falsear.

Así, los ochenta y ocho planos que componen el filme, ordenados alternadamente entre los disturbios callejeros y la reunión de presidentes, conforman un tratamiento dialéctico de las imágenes en donde la democracia parece estar ausente y la visita de Lyndon Johnson más que un motivo de festejo es un motivo de lucha. El conjunto de imagen y sonido (Daniel Viglietti y Violeta Parra mediante) intenta reforzar el mensaje sobre el estado de la sociedad. En este caso, la cualidad artística del filme queda de lado ante la tendencia a desarrollar «un cine caliente y verdadero, imagen del país real. Un cine a la medida del medio que lo produce: crítico, pobre y comprometido» (Alfaro, 1969a: 8). De esta manera, el concepto de arte queda vinculado a la cuestión política, ya que se pasa de una poética de la representación a lo que podríamos denominar una «política de la representación». Esta no solo norma la obra sino que la configura desde los estilemas, formas o modos de representar el mundo histórico, algo que se nos presenta bajo el manto de la «praxis cinematográfica» y que

respondería a la anunciada teoría crítica. Esta praxis social no es una condición cinematográfica aislada sino que se combina con una postura realista (cercana a los postulados literarios de Balzac y Dickens), configurando una ventana a través de la cual vemos un planteamiento dialéctico/diádico que envuelve a todos los filmes. Así, individuo/sociedad en *Carlos: cine-retrato...*; sociedad/Estado en *En Praga*; trabajadores/clase dirigente en *Uruguay 1969: El problema...*; campo/cuidad en *Elecciones*; producción industrial/producción ganadera en *Sarampión, una epidemia...* y, en un plano más metafísico, la relación vida/muerte en *Liber Arce, Liberarse*, son parte del juego estratégico mediante el cual Handler trata de desarrollar una praxis liberadora y esclarecedora sobre los temas tratados.

Los mencionados pares conceptuales responden no solo a la condición crítica del pensamiento handleriano sino a una vinculación con el materialismo dialéctico, en la medida en que trata de explicar, analizar la realidad usando al cine como medio de expresión. Si bien el procedimiento es simple, conforma un esquema normativo que ubica la obra dentro de un contexto más amplio permitiendo vincularla con aspectos relacionados a la historia, sociología, política o economía. En este caso, hay que entender el contexto como «el lugar en donde el autor y la obra han podido florecer» (Lukács, 1966: 40). Por lo tanto, la praxis vincula al mundo histórico con el modo de representar la realidad: observacional y reflexivo, como observamos en capítulos anteriores (Nichols, 1997: 34). En tal sentido, la combinación de modos de representar la realidad pareciera situarnos en una contradicción ya que la ventana al mundo por la que ve Handler la realidad queda de lado ante el tono reflexivo de sus filmes. Sin embargo, no es así. Saltando la estricta definición que propone Nichols, entendemos que la combinación de ambos modos nos sitúa en un plano dialéctico que nos reenvía desde una mirada neutra sobre los hechos hacia una mirada reflexiva que exige una toma de posición ante lo registrado. Podríamos decir que esta instancia retórica, mediante la cual Handler gestiona una visión personal de los hechos, es fruto de la combinación de ambos modos de representar la realidad, en donde de acuerdo al interés narrativo del realizador prima uno u otro. Así, en *Me gustan los estudiantes* prima lo observacional sobre lo reflexivo (la urgencia de los hechos así lo determina), y en *Carlos: cine-retrato...* se presenta la operación inversa, en la medida que el objetivo de Handler es que el espectador reflexione sobre el mundo a través de lo observado; en este caso dicha observación se convertirá en un retrato personal sobre Carlos. A su vez, los modos de

representar la realidad, más allá de clasificar a Handler dentro de tal o cual modelo, desarrollan una perspectiva de los temas tratados y el tratamiento del tema.

Como hemos visto, tras la problemática del orden cinematográfico existen aspectos de orden narrativo y de orden práctico que conforman y confirman parte de la teoría enunciada. Pero la «praxis cinematográfica» está condicionada social e históricamente a elementos contextuales que consolidan la perspectiva crítica del realizador.

6.6.3.3. Praxis condicionada social e históricamente

La primera hipótesis de trabajo demostró que la obra de Handler pertenece al NCL, cine que reúne una serie de particularidades extensamente desarrolladas en los capítulos tres y cuatro del presente trabajo.

Así, el conjunto de características genuinas del NCL forma parte de los postulados cinematográficos de Handler que unidos con la situación histórico-social, determinan la realización cinematográfica. Es esta situación particular la que nos permite sostener que el desarrollo de la obra está en relación directa con los sucesos históricos del país, y admite ser analizada con cierto interés.

En 1965 Handler retorna a Uruguay con la idea de filmar. Son tiempos en que el país está inmerso en una fuerte crisis social. En este complejo panorama socio-histórico, Handler decide filmar a Carlos, un caminante. *Carlos: cine-retrato...* «es el retrato de la sociedad a través del estudio de un solo individuo» (Handler, 1986: 16). A su vez, el filme pone de manifiesto, una concepción cinematográfica que Handler expone en la revista «Gaceta Universitaria». Dice Handler: «existen dos modos de hacer cine, uno viscontiano que se presenta en el *mirar y hacer*, y otro felliniano que se desarrolla en el *vivir y hacer*» (Handler, 1965: 25). Entendemos que Handler se ajusta a la primera forma de hacer cine debido a que a lo largo de sus documentales primero hay un mirar, un retratar, que luego se transforma en un hacer cine. Agrega Handler: «*Carlos: cine-retrato...* se parece al film *Rocco y sus hermanos* (1960) ya que a través del filme se puede ver lo social» (Handler, 1965b: 18). Debemos destacar que este modo particular con que define el «hacer cine» deriva en un cine social que está en relación directa con lo realizado por Carlos Álvarez, Fernando Birri, Patricio Guzmán, Glauber Rocha, Jorge Sanjinés, entre otros.

En 1966 y siguiendo el camino de la crítica a las instituciones sociales y políticas de Uruguay, Handler realiza junto con Ugo Ulive *Elecciones*. El filme apunta a observar «al actor político» como forma de aproximarnos a la realidad política, «tratando de mostrar los recovecos de la política tradicional» (Sadoul, 1972: 599), embistiendo el mito de «Uruguay, la Suiza de América». En este filme, Handler confirma su estilo crítico y muestra el accionar y la retórica de los políticos uruguayos, la trama política de los partidos tradicionales y la tradición política uruguaya. Handler sostiene que *Elecciones* «es un film que pretende llegar a la verdad, aunque todo el mundo tiene que ir prejuiciado a filmar una película sobre las elecciones (la elecciones son una mentira y queríamos demostrarlo). Resultó un filme irónico que tenía sus méritos» (Handler, 1996: 22). «Creemos haber llegado a mostrar suficientes entretelones de la maquinaria, como para destruir un poco esa visión rosada que desde la escuela nos ha impuesto el poder, este ha reaccionado airadamente» (Handler; 1968: 64). En esta cita se puede observar cómo el sistema político reacciona contra los filmes, algo que marcará la historia de la obra de Handler.

A mediados de la década del sesenta, el continente y el país se sumergen en una profunda crisis económica. La influencia de la revolución cubana se hace cada vez más notoria y en varios países de Latinoamérica se inician procesos revolucionarios del mismo estilo. En Uruguay emerge el «Movimiento de Liberación Nacional–Tupamaros» (MLN–T). Son tiempos de confrontación social en donde todas las manifestaciones sociales y culturales están teñidas por lo político, tiempos en donde no se admite la indefinición política, se exige y se reclama a los distintos actores sociales una clara definición ideológica. Ante esta compleja situación sociopolítica, Handler pasa de realizar un cine reflexivo a desarrollar un cine junto a las luchas sociales, actitud mediante la cual intenta exponer las contradicciones del sistema político uruguayo; es así como realiza *Me gustan los estudiantes*.

De este modo, Handler pasa de documentalista social a un documentalista que está proclive a los temas políticos, razón por la cual sus filmes son una expresión ideológica en la que se unen el interés político, una crítica a las instituciones y una práctica cinematográfica puesta al servicio de las luchas sociales, o como él lo define «un cine que apunta a la agitación y a la confrontación con el sistema» (Handler, 1968: 73). Para Handler «filmar se convierte en un acto de documentación, de testimonio de primera mano» (Sadoul, 1972: 599), pero también en un acto de denuncia. En el filme, como ya hemos señalado a lo largo del trabajo, se alternan imágenes del conflicto

estudiantil con la reunión de presidentes en Punta del Este. Son tiempos en donde Handler define su estilo de hacer cine como crítico, reflexivo, militante, «cine preocupado por lograr que cada ciudadano, cada hombre, recupere esa función intelectual de la que alguna vez habló Gramsci» (Benedetti, 1972: 133).

La situación conflictiva va en aumento y la violencia social se incrementa; la presión de los distintos grupos sociales, en especial la de la clase dirigente es cada vez más fuerte. Handler y otros realizadores entienden que se debe realizar «un cine caliente y verdadero, imagen del país real. Un cine a la medida del medio que lo produce: crítico, pobre y comprometido» (Alfaro, 1969a: 8). Por ello, en noviembre de 1969 se funda la Cinemateca del Tercer Mundo (C3M)⁷⁸. Con la C3M Handler desarrolla dos filmes: *Uruguay 1969: El problema de la carne* y *Liber Arce, Liberarse*. En ambos, el grupo de la C3M (y en particular Handler) se propone hacer un cine combatiente, militante y de propaganda; nosotros entendemos que es así, aunque debemos decir que dicha calificación ha empañado el análisis de la obra, dejando de lado otros aspectos que hemos detallado en el desarrollo de este trabajo. Consideramos que la calificación antes mencionada responde a una crítica cinematográfica que entendía al cine como un evento artístico, poético, mientras que el cine de la C3M escapa a dicha condición ya que se enfrenta al sistema político, artífice de la historia política de Uruguay. Es un cine que critica al *establishment* político, económico, social y cultural del país, al cual pertenece buena parte de la crítica cinematográfica uruguaya⁷⁹.

Uruguay 1969: El problema de la carne es un filme que si bien registra la huelga de los trabajadores del Frigorífico Nacional, tiene como objetivo mostrar el deterioro industrial del país. Mantiene cierto contacto con el filme argentino *El problema de la vivienda* (1969), realizado por la «Tendencia Universitaria Popular de Arquitectos y Urbanistas» (T.U.P.A.U.), en donde se da a conocer la crítica situación de la construcción en la Argentina.

Liber Arce, Liberarse es un filme que tiene como objetivo mostrar el sepelio del primer mártir estudiantil en Uruguay, pero Handler y la C3M se encargan de ampliar el horizonte crítico y demostrar que el país está sometido a intereses económicos regidos

⁷⁸ Ver anexo.

⁷⁹ El jueves 08 de julio de 1999 el semanario «Búsqueda» publica una extensa nota a Mario HANDLER; la misma se titula: «Cineasta Mario Handler: en general, odio a la crítica de cine uruguaya. Lo único que ha hecho es formar espectadores panzones». En dicho reportaje, Handler sostiene que «la crítica uruguaya ha desatendido al cine nacional, ha sido una crítica que no supo entender el momento del cine latinoamericano de los años sesenta, obturando toda posibilidad de exhibición a nivel nacional; por eso uno lee tantas historias falsas sobre el cine uruguayo» (1999: 46 y 47).

por un grupo de familias, mostrado el estado feudal de Uruguay. «Son tiempos en donde la realidad impide ser exclusivamente cineasta. Nos hemos propuesto agotar los temas uruguayos, las elecciones, Punta del Este, el problema de la carne, después llegaremos al problema de la lana, a los problemas estudiantiles. Poco a poco estamos narrando la historia uruguaya [...] debemos olvidarnos del cine teatral [...] creemos en un cine que a veces no causa placer hacerlo» (Handler, 1979: 279 y ss). En la cita, Handler sentencia con precisión los temas, objetivos y convicciones cinematográficas.

En 1973 Handler filma, con el apoyo de la Universidad de la República, *Sarampión, una epidemia en Fray Bentos*⁸⁰. «El episodio de la epidemia no es más que un pretexto para efectuar un corte en profundidad en la vida de una ciudad del interior» (Wainer, 1973: 27). El filme se ajusta a las condiciones cinematográficas desarrolladas por Handler a lo largo de este período, en donde la situación política se hace insostenible. Curiosamente, el final de la edición coincide con la semana en que se produce el golpe de Estado en Uruguay, razón por la cual el documental será estrenado ante un reducido público para luego pasar a formar parte de las películas prohibidas en el país.

La breve descripción del proceso histórico social del país y la realización de los filmes nos permiten afirmar que la situación histórica y social incide directamente en el estilo con el que Handler registra la sociedad uruguaya. Entendemos que esta coincidencia entre el orden de los filmes y el desarrollo de los hechos es un elemento que define el dispositivo teórico del realizador. No obstante ello, no debemos perder de vista que estamos abocados a la enunciación de la teoría en Handler. Para ello se hace necesario observar si dicha obra posee una estructura característica.

6.6.3.4. Poseer una estructura característica

A lo largo de este capítulo hemos observado en más de una oportunidad que la obra de Handler no se ajusta a los parámetros del cine comercial, preferentemente el proveniente de Hollywood. Eso implica la ausencia de una estructura clásica aunque sí posee una estructura ajustada a los intereses del autor. Cuando consideramos los filmes

⁸⁰ Una vez terminada la filmación de *Sarampión, una epidemia en Fray Bentos*, HANDLER parte a Venezuela en busca de recursos económicos con la finalidad de proseguir la filmación para la C3M. La situación política y social se hace insostenible: muchos de sus compañeros de la C3M son detenidos, HANDLER se exiliará en Caracas, retornado a Montevideo en el año 1985 para la presentación de su largometraje *Mestizo*.

de Handler como cine de autor incorporamos estructuras y características propias que hablan no solo del proceso cinematográfico sino temático. Sin embargo, debemos salir del mencionado proceso con la finalidad de observar la lógica con la que Handler estructura los filmes. En este caso el concepto de estructura es interpretado desde la postura marxista, en donde el tratamiento cinematográfico se expresa en la elección de la técnica para el registro, posterior representación de la realidad y en el tratamiento de los temas en donde se advierte cómo la idea de humanidad, historia, colonización, e imperialismo pone de manifiesto el pensamiento crítico social del realizador. Así, los filmes de Handler se estructuran sobre la constelación de problemas que le suceden al hombre y una mirada que explora los distintos márgenes de la sociedad. En tal sentido nada escapa a su mirada cinematográfica porque nada le es ajeno a su posición filosófica y política. Por eso, es lógico pensar que sus filmes son recorridos por un espíritu crítico que marca una posición autoral y un pensamiento propio, que pauta y estructura la obra en cuestión.

6.6.3.5. Intenta reflejar la realidad

Tanto en los filmes como en los textos escritos, Handler ha intentado reflejar el mundo histórico o reflejar los hechos sociales que se le presentan delante de la cámara. Si «intentar» implica una pretensión sobre algo⁸¹ y «reflejar» es reflexionar sobre la realidad, podríamos decir que Handler registra la realidad o por lo menos los hechos de naturaleza real, tratando de mostrar el mundo tal cual es. Aquí nos surge una pregunta: a través de sus filmes, ¿qué realidad consigue reflejar? Ante esta pregunta se nos ocurre una primera respuesta, aquella que da el propio Handler cuando en *En Praga* sostiene que sus filmes son «una visión parcial y personal del mundo»⁸²; por lo tanto, entendemos que sería *una* visión, *su* visión de la realidad. Esta apreciación parece entrar en contradicción con una preocupación que Handler «tiene por narrar las cosas tal como son» (Sadoul, 1972: 599). Sin embargo no es así, ya que «la visión parcial y personal del mundo» prima por encima de una narrativa de las cosas tal cual son. Así, la realidad tamizada por la lente de Handler impregna de tal modo los hechos que el intento por reflejarla se convierte en lo que él denomina «el arte de la mirada narrada» (2003: 9) y que es, en definitiva, parte de su planteamiento cinematográfico.

⁸¹ <http://buscon.rae.es/draeI/> , sitio visitado el 15 de mayo de 2011.

⁸² Extraído del film *En Praga* (1965).

En la serie de documentos escritos para el semanario «Marcha», Handler demuestra un vivo interés por el cine que registra la realidad. En su pensamiento subyace la idea viscontiana del cine que se ajusta al par «mirar y hacer» (Handler, 1965: 25), razón suficiente para sostener que en sus filmes existe una instancia de representación que trata de trocar lo menos posible los hechos, aunque entendemos que en su caso son trastocados. Así, el relato se basa en un mirar paciente a través de la cámara y en el hacer desde el montaje, encuentro que determina el filme. En este cúmulo de miradas y hechuras el relato handleriano se convierte en un reflejo personal de la realidad, transformándose así en un atributo poético, diría Gadamer, que se aprecia en la medida en que el dispositivo ontológico gestiona el análogo de lo representado. En este caso, reflejo e interpretación de la realidad son dos caras de una misma moneda que confirma el espíritu amparado en la visión personal del mundo. Ahora bien, el intento por reflejar la realidad (aunque debiéramos decir el «intento personal») acaba por descubrir una membrana que envuelve, contiene y limita los filmes de Handler de manera tal que la obra queda totalmente imbricada, en donde cada pieza es una porción del espejo personal con el que el autor nos muestra una parte de la sociedad.

6.7. Postulado teórico

Una vez ordenadas y analizadas las distintas categorías que entendemos necesarias para la confección del dispositivo teórico, y observando la obra de Handler, surge una pregunta: ¿estamos en condiciones de enmarcar y denominar la postura cinematográfica llevada adelante por el realizador como una teoría? A lo largo de este capítulo hemos desarrollado una serie de conceptos que intentan conformar un análisis con características propias que, desde una práctica cinematográfica singular, está condicionada social e históricamente. A su vez, entendemos que dicha obra posee una estructura característica que la delimita e intenta reflejar la realidad social. Amplio propósito que intentaremos coronarlo con la enunciación de una incipiente teoría, que sin ánimo de etiquetar el procedimiento de Handler nos permitirá ordenar, clasificar sus principios cinematográficos.

En nuestro trabajo hemos observado, en reiteradas oportunidades, que la obra de Handler se caracteriza por algunas particularidades: un marcado realismo temático (temas cotidianos y problemas sociales), el planteamiento cinematográfico de acuerdo a

las características del *Direct-cinema* (empleo del plano-secuencia, cámara en mano, rodaje en exteriores), un tratamiento del relato cinematográfico que se manifiesta a través de una linealidad narrativa alejada de los parámetros de Hollywood, una tendencia al montaje por contraste (estilo formalista), una focalización externa en la medida que la cámara muchas veces se detiene en los objetos o personajes, y ,por último, la emergencia de discontinuidades, cortes, silencios, elementos que se ponen al servicio de un estilo cinematográfico. Todos estos elementos configuran, a nuestro juicio, un cine de autor en la medida que a lo largo de los filmes se observa un estilo propio no solo en el tratamiento de los temas sino en los sus postulados cinematográficos.

Aunque estos elementos característicos en la obra de Handler pueden ser ubicados como parte de su práctica cinematográfica y, por consiguiente dotan a la misma de una estructura cinematográfica, también pueden ser consagrados como parte del dispositivo teórico que intentamos enunciar.

Si bien la obra de Handler cumple con los postulados ontológicos, metodológicos y epistemológicos necesarios para la configuración de una teoría, entendemos que debemos hacer algunas precisiones al respecto. Aunque hemos marcado que la obra es portadora de elementos genuinos, que la hacen particular, no es menos cierto que algunos postulados están influenciados por las circunstancias socio-políticas del continente. Así, su teoría es multiforme y «forma parte de otras teorías que dejan rastros y reminiscencias» (Stam, 2001:21) en su obra, para configurar una mirada personal sobre los hechos mediante la cual trata de colectivizar los problemas sociales. En tal sentido, los filmes de Handler tratan de mostrar a las clases marginadas, olvidadas, desposeídas, tratando de desactivar el individuo creado sobre la base de un Estado que pondera lo individual (principio teórico inspirado en el pensamiento de Franz Fanon), en pos de un sujeto colectivo que mire, comprenda y transforme los problemas del país. Este postulado tiene como interés medular al espectador. En ese sentido entendemos los principios sostenidos por Handler como cercanos a las teorías de la recepción. Y este tal vez sea el núcleo central del postulado teórico handleriano. Teoría que además vincula a sus filmes con aspectos de la realidad social, entendiendo por «realidad social» a aquella que promueve diversos eventos sociales, culturales y políticos que están presentes y son reconocibles en el contexto del país. A favor de Handler debemos decir que en ningún momento se aleja de los postulados realistas esbozados por Bazin (montaje en el plano, el uso del plano-secuencia); esto hace que el espectador participe activamente de lo

mostrado, elemento que resulta relevante en el planteamiento cinematográfico de nuestro realizador.

Ante lo expresado en párrafos anteriores, denominaremos a la teoría de Handler como una «Modalidad crítica del cine–documental», denominación que pasaremos a explicar. Por «Modalidad crítica del cine–documental» entendemos al conjunto de conceptos basados en presupuestos epistemológicos, ideológicos y retóricos manejados por el realizador. En tal sentido, entendemos por «modo» los aspectos cinematográficos mediante los cuales interroga y critica a la realidad, situación que lo convierte en un (re)tratista, tratadista, documentalista–documentarista de la realidad, haciendo de los filmes un ejercicio crítico. Pero también se hace necesario explicar el término «cine–documento» para tratar de entender la dimensión que le otorgamos el término.

El intento por ordenar la obra de Handler nos ha llevado a reflexionar sobre el término «cine–documental», desarrollando una arriesgada variante situacional acerca del término. La expresión «cine–documental» parece no aportar nada nuevo al tema (lo que es posible); sin embargo, haremos algunas precisiones al respecto que permitan arrojar luz (o eso esperamos) sobre el tema. Tanto el término «cine» como «documental» están consolidados desde una perspectiva histórica. Con el paso del tiempo, los documentalistas han quebrado todo tipo de reglas narrativas; esto los ha llevado muchas veces a transitar en campos fronterizos con el cine argumental. Y es que el documental, además de mostrar la realidad, experimenta con el registro de ella: combinando materiales (fotografías o metrajes encontrados), desarrollando nuevas técnicas de registro (manejo de la cámara) o combinándose con diversos formatos (noticieros de televisivos, telenovelas, fotomontaje).

El término «cine–documental» presenta un juego de conceptos que intentamos agrupar, por unión y diferencia a dos procesos narrativos distintos. Por un lado, tenemos al cine (narración con imágenes) como la expresión visible del documento, término consolidado históricamente desde el territorio del cine de ficción; y por el otro, al documental (algo que se basa, se sostiene, se justifica en un documento) como expresión del contenido. Sería el soporte textual, datos, relatos, del cual se parte para mostrar el hecho. Una aclaración que debemos hacer: no estamos hablando en este caso de guión sino del material de investigación con el que cuenta el realizador para desarrollar el filme.

Pero retornemos al análisis de la expresión «cine–documental». En el mencionado término vemos la instalación de un guión (–), que no es de separación sino de unión o

continuidad de los elementos que lo conforman. El guión entre cine y documental funciona a modo de nexo histórico entre el cine que responde a la reproductibilidad técnica y el documental que responde a la tradición del relato, del texto o de la memoria. En este caso el guión entre ambos es indicador del desplazamiento de los términos, que liga una técnica y una forma de narrar los hechos; es la representación técnica que arroja luz sobre algún hecho. Este concepto privilegia al término «cine» (que figura en primer lugar de la expresión) y al «documental» que es la manifestación de un hecho a través de la representación de la imagen. El término «cine–documental» reformula el concepto de «documental» y lo inscribe dentro del «cine».

Por lo tanto nos proponemos llamar «cine–documental» al ámbito desde el cual la práctica cinematográfica convoca a la expresión de una técnica y al contenido narrativo de un hecho, en un intento de registrar para luego representar el mundo histórico. El «cine–documental» apela, así, a una combinación de elementos (sean registros, fotos, material de archivo, notas periodísticas) que apuntan a la reflexión, y que tienen en el montaje (en algunos casos en el «montaje intelectual»), el desarrollo desde la imagen de una retórica del discurso que trata de vincular al espectador. Dicha retórica es el territorio que el realizador despliega a modo de mapa y sobre el cual el espectador intenta transitar, un mapa en donde el realizador combina la postura estética (el manejo de la realidad), la postura ética (el manejo del tema), y la postura retórica (lo que se dice del tema) o, como lo llama Aumont, la «coherencia del relato» (1993: 107). Estos elementos se le presentan al espectador desafiando el postulado de Umberto Eco en *Obra Abierta* cuando sostiene que «la obra de arte queda abierta a la interpretación del espectador», ya que en este caso el mapa construido por el realizador, las rutas de información y de argumentación sobre el tema son la clave por donde el espectador transitará a la hora de interpretar el filme. No obstante ello, cualquier tema que aborde el «cine–documental» deberá contener necesariamente un corpus de investigación que soporte la enunciación cinematográfica. Por lo tanto, cuando se habla del «cine–documental», lo que importa es la metodología de investigación que se elige por sobre el tema y el método para desarrollar tal trabajo, elementos que hacen más o menos creíble el tema representado.

Ante lo expuesto en el capítulo seis, decimos que la obra de Handler si bien es portadora de una teoría que contiene cierta peculiaridad, que la hace genuina desde el planteamiento cinematográfico, dicha posición teórica debiera ser contrastada con los filmes que Handler desarrolló tiempo después en Venezuela y Uruguay. Por eso la

denominación de «Modalidad» la entendemos como la más adecuada a los planteamientos cinematográficos de nuestro realizador. La «Modalidad crítica del cine documental» nos será de suma utilidad en el capítulo siguiente cuando analicemos cómo su obra afecta la tradición mitológica desarrollada en el Uruguay moderno, así como cuando observemos en los filmes las trazas de un cine de propaganda política.

Capítulo 7

Crítica a las instituciones, símbolos y mitos del Uruguay moderno

7.1. Introducción

En capítulos anteriores hemos hecho referencia a las distintas líneas de análisis que nos permiten abordar la obra de Mario Handler, inspirados en cuestiones históricas, estéticas y aquellas que nos permiten analizar el cine documental. Para ello, en dichos capítulos desarrollamos una serie de puntualizaciones con la finalidad de incorporar a Handler dentro del ámbito reflexivo así como enunciar una puntual teoría que la hemos denominado: *Teoría crítica del cine–documento*. Ahora bien, en la metodología desarrollada para tales fines incorporábamos diversos teóricos sociales, realizadores, así como filmes que nos proporcionan categorías de análisis, a los efectos de interpretar la obra del realizador. El presente capítulo tiene como finalidad explorar algunos elementos referenciales de la obra, que se sustenta en la cuarta hipótesis de trabajo, la misma que señala que: *la obra cinematográfica de Mario Handler (1964–1973), es un cine documental que contiene aspectos que afectan las mitologías creadas en Uruguay y que a su vez expresa una fuerte vinculación con el cine de propaganda política*.

La mencionada hipótesis tiene como finalidad encontrar qué elementos desde el punto de vista cinematográfico afectan la simbología, mitología y narrativas que el Estado uruguayo ha construido desde su creación y observar si al conjunto de filmes referidos se los puede adscribir a un estilo de cine vinculado con la propaganda política. Por lo tanto, este capítulo estará dividido en dos partes: una primera que analizará los vínculos entre los filmes y la mitología local, y una segunda que vinculará los filmes con la ideología y la propaganda.

7.1.1. Los mitos y sus expresiones

De acuerdo con Mircea Eliade, los mitos son relatos que se consagran en el tiempo, «una historia verdadera que ocurrió en el comienzo del tiempo» (Eliade, 2002:

25). «Si bien es la expresión de cómo entiende el hombre su existencia, el mito construye, ordena, relata y organiza realidades» (Eliade, 2001), e integra al sujeto en el mundo proporcionándole una identidad, un lugar y una historia, razón por la cual el «mito, es un hecho que reposa en lo colectivo, es decir [...], escapa a cualquier tipo de razón individual» (Huici, 1996), respondiendo a «las condiciones colectivas de una comunidad» (Durkheim, 1993: 20). Por lo tanto, «el lenguaje, el mito, el arte y la religión construyen un complejo universo que forman los diversos hilos, que tejen la red simbólica» (Cassirer, 1968: 48). Bajo estas circunstancias, todo hace sospechar que el hombre moderno está habitado por finas trazas mitológicas, que lo auxilian cuando algo inexplicable escapa al orden de la razón. Por lo tanto, mito y razón cohabitan en todo momento creando subjetividades, configurando y reforzando el imaginario colectivo, al cual la sociedad y el individuo responden en todo momento.

Ante lo dicho, se deduce que el mito es una hibridación de dos facetas: una racional, estructurada sobre algún hecho concreto, y otra irracional, que lo revaloriza a lo largo del tiempo. Por lo tanto, el mito nunca está situado en la realidad sino que, como bien dictaminara Durkheim, responde a condiciones colectivas (1993) que funcionan como una metonimia en tanto conociendo un signo podemos construir el todo; esto simplifica la realidad, resaltando cuestiones significativas del acontecimiento, apela a las emociones como forma de ajustar al individuo al sentido del mito y «posee una fundamentación histórica» (Barthes, 2003: 134). En resumen: metonimia, simplicidad, emoción y fundamento histórico son categorías a las que consideramos sustanciales a la hora de analizar cómo Handler trata de afectar la mitología del Uruguay moderno.

Habíamos expresado en párrafos anteriores que el mito responde a cuestiones colectivas. El aserto de Durkheim nos lleva a pensar que el mismo no solo agrupa a los individuos, sino que, como bien sostiene Castoriadis, «es el modo por el que la sociedad caracteriza con significaciones el mundo» (1993). Bajo esta perspectiva se construyen formas de ver el mundo, tradiciones, identidades. Así, mitos como «la Suiza de América», «la Atenas del Plata» o «la tacita del Plata», son producto de una revalorización del pasado que encierra el mito del eterno retorno. En el Uruguay moderno estos mitos integran subjetividades, configuran y refuerzan el imaginario colectivo, siendo un reducto en donde se refugia la sociedad en su conjunto, pero en forma particular aquellos actores políticos o culturales que configuran la mitología del país a través de una narrativa oficial que posiciona a Uruguay como país «europeo».

Por lo tanto, cuando se hable de «Uruguay, la Suiza de América» no solo se apela al pasado del bienestar social, sino que se trata de buscar hechos, datos, que permitan a los individuos sentirse orgullosos de aquel tiempo, así como añorarlo en la medida que –y esa es una de las virtudes del mito– en cualquier momento la sociedad retomará la senda perdida.

Para tales fines, decimos que la obra de Handler muestra nuevas formas de registrar los distintos actores sociales que hasta ese momento no eran visibles para el conjunto de la sociedad. Pero, ¿cuáles son esos actores no visibles «para el conjunto de la sociedad»? Bajo el interés puntual que Handler manifiesta por mostrar a los ciudadanos marginados, entendemos que existe otro, tal vez mayor, que apunta a mostrar el deterioro de la sociedad uruguaya. Para ello Handler muestra cómo las luchas sociales, las epidemias, el rol autoritario de las instituciones y la marginalidad, entre otros temas, son signos tangibles de un país en crisis. Pero Handler va a más y se vale del cine documental no solo como forma de registrar los problemas ya mencionados sino que trata de poner de manifiesto la inoperancia de los mitos contruados a la sazón del Uruguay moderno.

Desde esta perspectiva, construida por Handler y avalada por el planteamiento teórico que encierra su «Modalidad crítica», intentamos ensayar algunas respuestas que nos permitan ordenar el panorama cinematográfico del realizador, no ya desde su valoración externa sino ingresando en la hermenéutica de su obra. Para ello, observamos cuatro ejes conceptuales, que si bien desarrollan una crítica tenaz a la sociedad uruguaya tienen como propósito crear en el espectador una instancia reflexiva sobre lo mostrado.

Los mismos, ya analizados en capítulos anteriores, intentan: primero, desarrollar una mirada hacia el margen de la sociedad, que se configura a través del *Direct-cinema* como estilo cinematográfico; segundo, desarrollar una estrategia simbólica, que trata de descentrar los símbolos contruados por el Estado; tercero, demostrar que el conjunto de filmes están en directa confrontación con el poder emanado de las instituciones del Estado, y, cuarto, afectar las construcciones mitológicas del Uruguay moderno; entendemos que este último punto es central en la obra, en la medida en que afirma nuestra posición la que sostiene que Handler parte de una mitología ya consagrada para desarrollar una serie de filmes que se oponen a la misma.

7.2. Una mirada hacia el margen de la sociedad

Entendemos que el primer punto está centrado en el planteamiento cinematográfico; el mismo tiene como finalidad mostrar las contradicciones sociales (Schumann, 1987: 288).

Hemos observado en reiteradas oportunidades que el cine de Handler va en busca del «otro», a través de la cámara; tiene entre sus objetivos mostrar aspectos de la realidad que muchas veces son invisibles a los ojos del ciudadano común. Handler resuelve la mayoría de sus filmes respondiendo al *dictum* de Sartre: «cada hombre es lo que hace con lo que hicieron de él», y es bajo esta declaración que sus filmes serán un cúmulo de enunciados y estrategias con el fin de hacer un cine independiente, convirtiéndose en un documentalista solitario, un *filmmaker* con la finalidad de «seguir la acción sin dominarla [...] con una cámara en vez de un cuaderno de notas» (Domínguez, 2008: 235), un estilo que observamos en Chris Marker, Joris Ivens, Arne Sucksdorff, documentalistas que exponen sus temas desde una naturaleza poética, desarrollando una mirada crítica sobre temas no visto en la sociedad.

No obstante ello, Handler plantea un estilo de hacer cine que le permite ir al encuentro de imágenes sobre la vida cotidiana de ciudadanos que viven al margen de la sociedad, «un cine con personajes nacionales que hablan nuestra lengua» (Linares, 1976:180) y así, eligiendo este tipo de actores, nuestro realizador desarrolla un cine de conflicto, de choque, militante, social, intimista, reflexivo e histórico. Pero ¿cuáles son los motivos que nos llevan a iniciar este análisis por los temas que trata?

Entendemos que los temas que trata Handler van de la mano con su posición filosófica e ideológica y que estos estarán sometidos a dichas posiciones, circunstancia que entendemos válida en la medida en que intenta (en reiteradas oportunidades) desarrollar un «lenguaje propio, particular, o latinoamericano, no imitando los filmes europeos, sino usando la influencia extranjera, solo cuando es necesario en el plano de la técnica» (Frías, 1979: 163). En este caso, el alejamiento del cine europeo, en general, lo lleva a «planteamientos diferentes de los grupos o realizadores que estaban comenzando a trabajar ya en el campo del cine político en Europa» (Linares, 1976: 176). Más adelante retomaremos esta cuestión cuando observemos el tratamiento

cinematográfico que propone el realizador con la finalidad de desmontar las mitologías del Uruguay moderno.

Pero, ¿qué elementos del margen social son los que observa Handler a la hora de realizar un filme? La pregunta no es antojadiza ya que en reiteradas oportunidades la marginalidad social es uno de los temas centrales en su obra. Antes de abordar el tema queremos decir que, cuando hablamos de margen social, estamos dando por descontado la existencia de un «centro». En los filmes de Handler dicho centro estaría ocupado por instituciones sociales, religiosas, educativas, militares, partidos políticos, y una clase social o grupo de presión dominante de origen patricio, quienes se presentan como agentes calificados en la construcción de la subjetividad uruguaya, basada en la medianía, tolerancia (Perelli y Rial; 1986) y el respeto a las instituciones públicas, configurando en el imaginario la idea de un «país modelo».

La situación económica de mediados de la década del cincuenta, ya explicada en capítulos anteriores, lleva a que los habitantes del campo emigren a la ciudad y pasen a vivir en el cinturón urbano; es el momento en donde aparecen nuevos actores sociales, quienes parecen poner en tela de juicio las instituciones sociales amparadas en el moderno Estado uruguayo.

Esta nueva clase social compuesta de excluidos, trabajadores desocupados, peones rurales desplazados, son por lo general ciudadanos con baja calificación laboral, que configuran «los otros», grupos de personas para quienes aparentemente no hay lugar en la sociedad. Un ejemplo de lo anterior es la emergencia de los «cantegriles», asentamientos humanos a la orilla de la ciudad, habitados generalmente por ciudadanos expulsados del campo.

Y es en ese punto en el que Handler asume algunos riesgos, ya que su obra apunta fundamentalmente a registrar el mundo histórico, y con especial atención mostrar nuevos actores sociales, esos «otros» que aparecen en el Uruguay a mediados del siglo XX, vagabundos, pobres, desclasados, desocupados rurales, aunque no descuida cierto compromiso con la clase obrera y estudiantil.

La peculiar situación social y el interés por registrar temas sociales lo llevan a retratar el borde social, un lugar cargado de conflictos y de confrontaciones, condición que constituye un claro afán por mostrarnos una variedad de problemas, en una sociedad que está en descomposición, en tal sentido mostrar a esos «*otros*» *implica desarrollar una fuerte crítica a un Estado que, parece haber olvidado una de sus*

funciones primarias, aquella que apunta a mejorar, día a día, la calidad de vida de todos los ciudadanos del país.

La interrogante que hemos expuesto domina no solo la obra de Handler sino el panorama del NCL. La observación sobre el margen social, cantegriles, villas miserias, favelas, nos es casual sino que es la fiel expresión de un cine que decide mostrar en todo su esplendor la miseria humana. Este es un tema recurrente en el NCL y en el cine uruguayo, así el film *Cantegriles* (1958), Alberto Miller inaugura un estilo de cine que intenta ver la realidad social del margen de la ciudad. Sin lugar a dudas, este nuevo fenómeno urbano demanda la atención de realizadores, que intentan registrar un estilo de vida lejano y alejado de las costumbres del país, un país acunado en la tradición cultural y cívica europea, que se autodenominaba «el país de la vacas gordas».

Para Handler el mirar el margen social, es parte de su cartografía cinematográfica, es la tesis central de su obra, aquella que tiende a «descentrar los temas sociales y a proponer instancias de cuestionamiento sobre la sociedad» (Martínez Torres y Pérez Estremera, 1973: 206). En ambos planteamientos Handler desarrolla una serie de filmes que convierten su obra en algo singular dentro del panorama cinematográfico uruguayo. En estos filmes podemos encontrar varios hilos conductores que podríamos denominar: procedimiento, planteamiento o fórmula cinematográfica, a tal punto que el conjunto de planteamientos bien puede ser catalogado como un cine de autor. En tal sentido hemos ubicado cuatro procedimientos cinematográficos con los que Handler, reflexiona, critica y afecta las mitologías y simbologías creadas por el Estado. Una anotación al margen que entendemos necesaria, el hecho de ubicar y trabajar con cuatro procedimientos no implica necesariamente la negación de otros. Entendemos que los elegidos son los que mejor representan el planteamiento crítico que Handler hace sobre la sociedad y el Estado.

Pero observemos cómo Handler mira el margen social, cuáles son sus presupuestos cinematográficos, sobre qué aspectos artísticos descansa su obra. Entendemos que dar respuestas a dichas interrogantes explica en parte el dispositivo mediante el cual Handler trata de afectar la mitología y simbología del Uruguay contemporáneo. Para responder a tales interrogantes desarrollaremos cuatro puntos que entendemos dan respuesta al tema. En primer lugar, el uso de los primeros planos como forma de aproximarse a lo humano, elemento que responde a una cuestión informativa de lo registrado; en segundo lugar, el manejo que Handler hace del montaje como forma de otorgar significación a lo registrado; en tercer lugar, el juego interdiscursivo que

vincula literatura, teatro y pintura con los filmes, a los efectos de observar qué tipo de vínculo establece Handler con otras manifestaciones del arte que nos permita observar el estatus ideológico; y el cuarto lugar la ideología que el realizador despliega a lo largo de sus filmes, categoría que pone énfasis en las convicciones o propósitos lo que podríamos denominar el fundamento ideológico del realizador.

7.2.1. El primer plano y su función informativa

En el cine documental de Handler, el primer plano tiene una función fundamental ya que determina una aproximación al tema. Este procedimiento funciona a modo de contacto con el protagonista. En *Carlos: cine-retrato...*(1965) hay una insistencia por las conductas de los individuos, situación que forma parte de una mirada sobre la condición de vida del protagonista; en *Me gustan los estudiantes* (1968) los primeros planos de los presidentes nos acercan al poder, aunque el silencio de las imágenes se configura como un lugar en donde los oídos de los ciudadanos están ausentes; en *Uruguay 1969: el problema...* (1969), un primer plano de los productores hablando en secreto nos comunica un lugar carente de comunicación; y, en *Sarampión una epidemia...* (1973), el primer plano de la hamaca nos comunica la presencia de la muerte debida a la epidemia.

El manejo de los primeros planos como forma de acercarse a la realidad es un elemento que recorre al NCL, y se lo puede observar en los planteamientos cinematográficos de Santiago Álvarez, Carlos Álvarez, Jorge Sanjinés, Geraldo Sarno, Nelson Pereira dos Santos, Raimundo Glayzer, entre otros, realizadores que insisten no solo en aproximarse a la realidad, sino que la imagen salte ante la vista del observador y reflexione sobre lo mostrado. En algunos filmes los primeros planos son también planos-secuencias, en donde ejercen una mirada antropológica los protagonistas, configurando un lugar en donde se observan sus aspectos más íntimos. En otros casos como en *Liber Arce Liberarse* las fotos del rostro del estudiante se emplean como una ausencia que inmortaliza al estudiante muerto. En reiteradas oportunidades el manejo que Handler hace de los primeros planos genera una instancia de aproximación al protagonista, «a la miseria física, pero en definitiva ahí siempre hay vida» (Handler, 2006: 213), observación no menor en la medida que a través de esta condición estética se libera de algunos mecanismos de la ortodoxia cinematográfica. ¿Su finalidad? Tal vez la de retratar a sus personajes desde un lugar íntimo, desarrollando una estética de

la morosidad, mostrando en el trascurso de un hecho o en el registro de un personaje, tanto la cualidad como los detalles más simples.

Es una condición temporal interna que varía en el relato cinematográfico, pero que se funda en mostrar el modo de vida, o el «quién es» ese «otro» que (des)conocemos. Y es desde esa morosidad que Handler muestra cómo lo humano y la miseria se mezclan, proponiendo una narración que arroja una mirada cercana sobre la pobreza, un acercamiento que nos iguala. Ahora, somos nosotros quienes ingresamos a un laberinto personal sobre ese *otro*: las imágenes nos perturban, la película se hace piel en nosotros, ya que reconocemos en ese *otro*, giros lingüísticos, formas de ver el mundo y conductas sociales, elementos que nos afectan. De ahí que cada primer plano se nos presenta a modo de «introspección de la realidad humana» (Martínez Torres y Pérez Estremera, 1976: 206) y nos aproxima a una realidad social, que se despliega delante de nuestros ojos a modo de atlas, en donde se representan estos nuevos actores sociales. Pero con el uso de los primeros planos Handler apunta a una cuestión más profunda. Siguiendo las pautas del cine directo, el realizador eleva su mirada hacia categorías universales. En *Sarampión una epidemia...* el uso de los primeros planos da cuenta del dolor, y la resignación ante la muerte; en *Uruguay 1969: el problema...* el filme se presenta sobre la autoridad que genera los primeros planos de los productores rurales hablando en secreto, es un indicador sobre el estado de la comunicación en la aristocracia rural; en *Elecciones* los primeros planos de los políticos hablado en público son elocuentes para observar la diferencia entre la retórica de la palabra y la gestualidad. Sin bien este recurso parece una constante en la obra de Handler debemos destacar que en el filme *Me gustan los estudiantes* el mismo queda de lado. La estrategia que sigue Handler proviene del cine-directo, en donde la cámara está librada a lo que suceda en el momento, por lo tanto, el filme es una colección de planos generales y bien abiertos. Un ejemplo de lo dicho (como ya hemos señalado en otros capítulos) es la secuencia del policía que balea a los estudiantes en plena marcha estudiantil. En este caso, observamos a un Handler pragmático, alejado de todo canon personal, que desarrolla sus filmes en función a la contingencia de los hechos.

7.2.2. El montaje como espacio de significaciones

Un segundo elemento que entendemos importante en la obra de Handler es el manejo del montaje. A la importancia del primer plano como elemento informativo le

debemos agregar, en este juego de elementos expresivos, el montaje, mediante el cual Handler apunta a confeccionar un discurso que, gracias al empleo de oposiciones, muestra la contradicción en la que estuvo y está inmersa la sociedad uruguaya.

Para ello, a través de la combinación del *Direct-cinema* (al que se apega desde una postura existencialista) con el realismo como cuestión ontológica (en lo que se aproxima a lo planteado por Bazin), Handler intenta otorgarle a sus filmes un espesor crítico. Pero la toma directa y el grado de objetividad del instrumento son elementos que se combinan para mostrar el mundo tal cual es, o mejor dicho, el mundo tal cual Handler lo ve. Y será desde el montaje que Handler proponga una visión crítica del mundo, anclada en la idea de Eisenstein, aquella que mediante la confrontación de planos tiene como efecto despertar al espectador de su posición pasiva y producirle una determinada reflexión. Al realizador, este estilo de montaje lo lleva a conseguir un dominio estético e ideológico del filme con la finalidad de que el espectador tome conciencia de la crítica situación social que se encuentra planteada. Entendemos que dicho objetivo es uno de los ejes del planteamiento cinematográfico del uruguayo. Sin salir del planteamiento crítico, algo que lo acompañará durante esta parte de su carrera cinematográfica, debemos observar que en el tratamiento del montaje, lejos de ser dogmático, Handler apela, en algunos de sus filmes, a largos planos-secuencias donde el montaje se da desde el plano. Así, dicho montaje promueve una relación dialéctica entre personajes y hechos, generando una distancia crítica en el espectador que tiene como telón de fondo «mostrar a los hombres a otros hombres durante su vida, su trabajo» (Ruspoli, 1964: 15).

Entendemos que en reiteradas oportunidades el mencionado planteamiento contiene un espesor narrativo relevante, debido a que la cámara se transforma en un objeto transparente con la finalidad de reducir al mínimo la presencia del realizador. Así, las escenas tienden a ser un reflejo de la realidad, pero es en dicho punto que la idea de «mundo tal cual es» se volatiza, en la medida que el realizador ejecuta, a través de la cámara, una selección de lo mostrado, que sumado al montaje deja entrever la posición ideológica del realizador, convirtiendo al filme en una mirada personal de los hechos. Para una mejor comprensión del tema, diremos que lo propuesto por Handler lo plantean los directores Robert Drew, Richard Leacock o los hermanos Albert y David Maysles en reiteradas oportunidades, realizadores que hacen del montaje en el plano toda una teoría cinematográfica.

Por lo tanto, debemos decir que en el montaje Handler configura una hibridación de estilos, en los que vincula dos perspectivas procedimentales: una que abrevia en la modalidad Eisenstein (ideológico, atracción o contraste), y por otro, el montaje en el plano que dictamina una mirada personal sobre los hechos. Es bajo esta lente que debemos observar *Carlos: cine-retrato...*, *Me gustan los estudiantes*, o en *Liber Arce Liberarse*.

En el final del filme *Carlos: cine-retrato...* es elocuente la aplicación de este tipo de montaje. Carlos camina por la orilla del río teniendo como escenografía un basural que se proyecta en toda la vera. Desde dicha perspectiva, el filme nos muestra el pasado, el presente y el futuro... ¿de Carlos o de la sociedad uruguaya?, una pregunta que Handler deja planteada y que nosotros como espectadores debemos responder.

Pero ante la cualidad realista que desarrolla el montaje, Handler opone, fundamentalmente a partir de 1969, un montaje idealista, aquel que proviene de lo creado por Eisenstein. En varios filmes se procede a la búsqueda de líneas dominantes (Eisenstein, 1989) que actúen sobre el espectador. Esta opción cinematográfica le permite a Handler ir al encuentro de ciertas direcciones estéticas formales que se interesan por la cuestión ideológica, sin desconocer los valores artísticos de la imagen, que se expresa en la posibilidad de mostrar personajes, lugares u objetos que adquieren una nueva significación, juego que le permite al espectador entrar y salir del filme, construyendo una distancia crítica sobre los temas representados.

Veamos un solo ejemplo del tema: en *Liber Arce Liberarse*, la sistemática apelación al montaje deja en claro el estado de dolor que presenta un sector de la sociedad ante la muerte de Líber Arce. Pero Handler va a más allá. En tal sentido, toma imágenes de otros filmes, fotos, datos, secuencias de marchas, secuencias de represión estudiantil, citas de otros filmes, como forma de retratar no solo la muerte de un estudiante, sino la gravedad de la crisis social. Así, por intermedio del montaje, gestiona una mirada que se eleva por encima de la muerte del estudiante, observando el desmedido autoritarismo que el Estado despliega ante la sociedad.

Las consideraciones que realizamos sobre los primeros planos y la forma de montaje son elementos que entendemos relevantes con la finalidad de incorporarlo al tratamiento cinematográfico que Handler desarrolla a la hora de representar la realidad. En tales circunstancias, decimos que estos planteamientos no son los únicos y los más importantes sino que entendemos son los que se despliegan con mayor asiduidad a lo largo de los filmes elegidos. Pero, y de acuerdo con lo expresado con anterioridad, estos

elementos están imbricados necesariamente con el contenido de los filmes. Aquí distinguimos dos elementos importantes: aquellos que se presentan desde la condición interdiscursiva e ideológica del filme.

7.2.3. Una interdiscursividad manifiesta

Antes de observar y analizar los aspectos interdiscursivos en la obra de Handler debemos hacer una serie de precisiones sobre el término empleado. Si bien el término «interdiscursividad» deriva del término «intertextualidad», el mismo merece una serie de precisiones. Por «intertextualidad» entendemos que todo texto dialoga con otros (Bajtín, 1989) desde una relación de co-presencia entre dos o más textos (Genette, 1985: 32) que se presenta como un mosaico de textos (Kristeva, 1981: 14). Aunque estas definiciones otorgan claridad al término, entendemos que las mismas se ajustan al texto literario. Si bien en nuestros filmes existen diversas citas literarias, predominan otras que provienen de otros ámbitos de la creación artística. Es desde esta observación que proponemos el término «interdiscursividad» «para hablar de las marcas o referencias heterogéneas: discursos literarios, cinematográficos, musicales, científicos y pictóricos» (Segre, 1985) (Angenot; 1998) que existen en la obra de Handler.

En tal sentido, muchas veces observamos cómo el realizador presenta, en alguna parte de sus filmes, citas, menciones, que le otorgan un espesor conceptual al tema tratado. Y es que los filmes de Handler apelan a una combinación de estilos pictóricos, posturas literarias e intervenciones musicales con la finalidad de consolidar la obra. Sus encuadres lo aproximan a la pintura realista de Jean-François Millet, Ilya Repin, Gustave Courbet, Honoré Daumier, pintores que observan al hombre «convertido en un esclavo existencial de la máquina» (Kraube, 1995: 65). El ejemplo cercano a lo dicho se presenta en *En Praga* con la escena inicial dentro del tranvía, en *Carlos cine-retrato...*, con el encuadre de Carlos comiendo con sus amigos en el terreno baldío, en *Sarampión, una epidemia...*, en la escena de la familia dentro del rancho. Estos encuadres, emparentados con el realismo pictórico, desarrollan una primera interdiscursividad que consolida desde el relato cinematográfico el mundo miserable en el que viven los protagonistas. A su vez, la condición interdiscursiva consolida su estatuto ideológico, aquel que se encuentra unido a su matriz filosófica y determina su forma de ver el mundo. Es una plataforma sobre la cual Handler piensa, plantea y realiza sus filmes, y que abreva en la realidad para configurar en los mismos una mirada sensible, no exenta

de romanticismo, que tiene como objetivo conmover al espectador. Veamos la condición interdiscursiva desde otro punto, aquel que se vincula con la literatura.

Si el diálogo que se establece con la pintura realista es importante, no es menos importante el que se instaura con la literatura, en particular con el estilo realista, aquella que afirma al hombre como producto de la sociedad, pretendiendo testimoniar documentalmente la sociedad de la época y los ambientes más cercanos al escritor. Esta tendencia, llevada adelante por Balzac, propone mostrar la vida desde la subjetividad del autor. Sin embargo, el diálogo con la literatura es orquestal: en el horizonte estético se presenta una fina mirada naturalista, que se nutre del planteamiento enunciado por Zola quien trata de mostrar la decadencia, no del ser humano, sino de la sociedad y del Estado. Esta mirada tal vez sea la que abiertamente juegue un papel decisivo en la obra de Handler, ya que hay una tendencia por mostrar la pobreza, el racismo, la enfermedad, la muerte y las luchas sociales, configurando un cine directo, franco, áspero e independiente.

Desde dicha perspectiva los personajes crecen y operan bajo el destino del lugar, diseñado por el pasado histórico, condiciones a las cuales Handler apela en reiteradas ocasiones, *Sarampión, una epidemia...* o *Uruguay 1969: el problema...*, son un claro ejemplo de cómo el lugar, y la historia se unen para ocupar un lugar preponderante en los dos filmes.

Marginación, postergación y decadencia social, llevan a la emergencia de una nueva legión de actores sociales no vistos en el cine uruguayo hasta 1965 con el filme *Carlos cine-retrato...: los caminantes*. El filme desarrolla una atenta mirada sobre la condición humana, cercana a los relatos naturalistas de Zola, en donde el realizador se convierte en un observador de la vida de Carlos, intentado registrar la realidad tal cual es y presentar en palabras de Carlos su vida.

La condición interdiscursiva, a su vez, pone de manifiesto ciertos criterios estéticos del realizador. Para Michaud, «los criterios estéticos [...] son siempre locales y relativos. Son la condición de la comunicación en torno a ciertas obras y actividades» (2002: 79). Así, en los filmes, Handler pone de manifiesto dichos criterios con la finalidad de comunicar ciertos temas locales, entre los que se destacan la pobreza, la marginalidad, la miseria, el desencanto de la sociedad y de paso exponen la virtud creativa del realizador. Encontramos, así, un grupo de filmes que dialogan con diversas expresiones artísticas, algo que entendemos novedoso y que permite ampliar el campo de análisis de la obra en cuestión.

7.2.4. La ideología como cuestión cinematográfica

En reiteradas oportunidades a lo largo de este trabajo hemos mencionado el concepto «ideología». Para ello, hemos aludido a la ideología como un proceso de producción de ideas mediante el cual podemos observar creencias y valoraciones del realizador. En tal sentido, decimos que «ideología» es un concepto cargado de interpretaciones, el cual debemos definir muy someramente antes de incorporarlo a nuestro estudio. Así, la ideología designa a un complejo conjunto de ideas en tanto valores, creencias, opiniones y prácticas discursivas que surgen en torno a un compromiso político y que dan lugar a la creación de fuertes compromisos simbólicos. Como los mitos, la ideología proporciona «comportamiento, una visión del mundo» (Angenot, 1998) que opera como un elemento ordenador de las diversas narrativas sociales de las que se compone la sociedad. Varias y contradictorias son las definiciones de «ideología» que concurren en este trabajo. Para Marx «la ideología es una falsa representación de la realidad porque está determinada por el proceso real de la vida en el que actúan, se concibe como una escisión de la conciencia que produce alienación» (1970); Eagleton dice que «denota ideas engañosas que distorsionan la realidad» (1997); a su vez, Van Dijk sostiene que «existe una manipulación discursiva desde el poder» (2003). No obstante ello, Ricoeur ataca el concepto por las funciones constitutivas, «reconoce tres y las pasa a denominar función deformadora, legitimadora, e integradora» (1989). Por último, Mannheim sostiene que la ideología está determinada por la situación de los individuos, pero distingue dos concepciones: parciales y particulares (1997)

Entendemos que esta última definición de ideología es la que mejor se ajusta al planteamiento cinematográfico de Handler, ya en sus filmes se puede apreciar una *weltanschauung*⁸³ particular, producto del planteamiento cinematográfico. Con el

⁸³ *Weltanschauung* (concepción de mundo o visión de mundo). «Todas las concepciones del mundo contienen, cuando tratan de ofrecer una solución completa del enigma de la vida, la misma estructura. Esta estructura consiste siempre en una conexión en la cual se decide acerca del significado y sentido del mundo sobre la base de una imagen de él, y se deduce así el ideal, el bien sumo y los principios supremos de la conducta.[...] Las concepciones del mundo constituyen formaciones regulares en que se expresa esta estructura de la vida psíquica Las concepciones del mundo se desarrollan en condiciones diferentes. El clima, las razas, las naciones determinadas por la historia y a formación estatal, las limitaciones de épocas y periodos, condicionadas temporalmente y en la cuales las naciones cooperan entre sí, concurren para construir las condiciones especiales que operan en el origen de la diversidad de las concepciones del mundo. [...] En tal sentido los tipos de concepción del mundo: religioso, poético o metafísica, hace que se desarrollen concepciones del mundo más valiosas y poderosas.» (DILTHEY, Wilhelm. 1978: 115 a 120)

beneficio de esta definición decimos que Handler expresa sus ideas a través de propósitos, intenciones y motivaciones que le permiten ejecutar cierta actividad, en este caso representar la crítica realidad social.

Habíamos dicho que Handler pertenece a la generación del sesenta; por lo tanto, está inmerso en un panorama crítico ambientado por la posición tercermundista, aquella que toma distancia del imperialismo ruso y norteamericano y que se configura a partir de las ideas de Franz Fanon, a tal punto que en el análisis que realiza del film *La hora de los Hornos* en el número uno de la revista de la «Cinemateca del Tercer Mundo» Handler escribe un artículo titulado *La hora de los hornos, 1.ª parte, Fanon, los uruguayos*. En este artículo, Handler plantea sus convicciones ideológicas, sosteniendo que: «hay que acercarse a la realidad, perder el estilo ya hecho y repetido para otras realidades, un camino medio en el cual se muestre la opresión y la vida, y así el realizador se transforma en un revolucionario, casi un político, en un descubridor» (1969: 30 y ss).

Por consiguiente, la «ideología» se presenta como una categoría que trata de evidenciar su posición política sobre la realidad social afectando decididamente sus convicciones cinematográficas. En sus últimos filmes del período que nos convoca, los que van desde el año 1968 a 1973, aquellos que realizó para la C3M, el tema ideológico se hace más notorio: «tenemos una concepción muy estricta y clara del cine político, es el cine que apela directamente a modificar las conciencias» (Linares 1979: 179); es cuando, según Sadoul, «el cineasta empieza a convertirse en un político» (1972: 599). Pero en *En Praga* (1964), «intenta hacer un cine documental sobre la ciudad donde se desarrolla una crítica del modo de vida checo y europeo» (Martínez Torres y Pérez Estremera, 1973: 206). En este filme ya observamos el germen de esa posición rupturista ante las instituciones, que es parte del planteamiento ideológico de Handler en donde la confrontación, la polémica y la crítica social serán una constante en todos los filmes de Handler. La síntesis de lo dicho se exhibe en *Sarampión, una epidemia...*, filme en el que se presenta al rancherío urbano desde la dicotomía *pobreza/riqueza*, descubriendo la relación proporcional entre la riqueza que producen las exportaciones de carne y la pobreza causante de la epidemia. Esta posición ideológica resulta ser clave a los efectos de analizar la matriz conceptual de sus filmes, ya que el marco político que los rigen les otorga a los mismos una virtud polemista y autoral, motivos que muchas veces molestan a cierto sector de la intelectualidad uruguaya, aferrada a una narrativa consumada en la mirada del universalismo europeo. En tal sentido, Handler desarrolla

pacientemente un camino por el cine políticamente crítico y reflexivo o de educación política; su ideología tiene como objetivo correr el velo que envuelve a la sociedad y mostrar el Uruguay tal cual es. Cuando abordemos los filmes desde su relación con la propaganda retomaremos el problema de la ideología en la obra del mencionado autor.

7.2.5. La mirada cinematográfica

Las categorías antes estudiadas intentan explicar un conjunto de elementos que funcionan como un instrumento eficaz al servicio de una *weltanschauung* que Handler plantea desde la pantalla, de modo que el espectador acaba percibiendo las dicotomías entre lo humano y lo social o lo social y el Estado, con un sentido crítico. El conjunto de elementos, a su vez, explican en parte el por qué de la mirada (que Handler desarrolla) hacia el margen social, presentándolo muchas veces como un actor clave en cada uno de sus filmes. La existencia de esta mirada es parte del significado explícito que el realizador le otorga a su obra, una mirada que cumple con la finalidad de comprometer al espectador, juego que a su vez disuelve la categoría de lo individual para pasar a formar parte de lo colectivo. En este caso «la sociedad es un agente de acción para el desarrollo de los propósitos cinematográficos» (Eisenstein, 1970). En *Me gustan los estudiantes*, Handler sintetiza el problema social instalando la cámara dentro de un ómnibus en llamas. Desde ahí mira los hechos. Más que una metáfora, dicho plano es un indicador del estado de las luchas sociales en el año 1968.

Cabe destacar que la cámara realiza la función de registrar a los personajes y sus acciones impasible y meticulosamente, ya que la misma más que reconocer levanta un acta del marco social e histórico en el que se mueven los personajes. Un marco que nos aporta una instancia crítica y lo hace con la finalidad de mostrar alguna particularidad del borde o margen social; es decir, la realidad va al encuentro de la cámara e impregna el filme otorgándole visibilidad a las contradicciones sociales. Una vez más el mundo histórico se enfrenta la cámara.

En tal sentido, entendemos que los elementos encontrados a lo largo de la obra nos dan pistas para comprobar cómo Handler mira el margen de la sociedad desarrollando una estrategia como retratista de la misma. En el planteamiento de los elementos que configuran la obra de Handler intentamos dejar en claro algunos tópicos que le dan cierto estilo personal, y de paso nos sirven para entender cómo Handler

afecta la condición simbólica de las instituciones y las mitologías envuelven al Uruguay moderno.

7.3. Afectar la condición simbólica de las instituciones

A lo largo de su obra, en el período 1964-1973, Handler desarrolla siete documentales que apuntan a observar el deterioro de la sociedad uruguaya, observación que ha sido puesta de manifiesto en capítulos anteriores. No obstante ello, entendemos que los filmes de Handler desarrollan ciertas estrategias que afectan la condición simbólica de las instituciones, aquella que se ajusta al tratamiento de la imagen.

En su afán por tratar de desarrollar un cine crítico, Handler recurre una y otra vez a la artísticidad como forma, en primer lugar, de rescatar mediante la imagen a seres invisibles, y, en segundo lugar, de trastocar los símbolos pertenecientes al Estado, aspectos que intentan generar un grado de atención en el espectador. A su vez la formulación discursiva convierte a los filmes en un documento, en la medida en que el contenido cinematográfico es portador de diversos hechos que hoy son parte de la historia de Uruguay.

Habíamos anotado en párrafos anteriores la existencia de cuatro elementos que le permiten a Handler observar el margen social. Ellos son: el uso de primeros planos y el montaje, la interdiscursividad y el planteamiento ideológico, elementos que a partir de ahora lo denominaremos «tratamiento cinematográfico» mediante los cuales el realizador registra, analiza, ordena, expresa y representa la realidad social. Dichos elementos nos serán de suma utilidad a la hora de observar cómo Handler afecta la condición simbólica de las instituciones así como las mitologías del Uruguay moderno.

La narración visual que genera Handler a partir de los distintos encuadres, posición de la cámara y el montaje en el plano, son parte del tratamiento cinematográfico con que el documentalista–documentarista trata de desarrollar filmes en donde se «alterne [...] lo factual y lo satírico intentado generar un lirismo *demistificante*» (Handler, 1969: 63). Elementos que son usados en el filme *Me gustan los estudiantes*, cuando se observa que el documental se funda en el contrapunto y en el conflicto de imágenes. En la secuencia de las pedreas al cuerpo policial, se configura una mirada en tono de burla que termina por afectar la fortaleza de la policía, y por contigüidad a una de las instituciones que simbolizan el resguardo del orden en la

sociedad. Handler expresa, a través de sus propósitos cinematográficos, el conflicto existente entre los estudiantes y el Estado. En tal sentido el filme es un ensayo sobre la crisis social, teniendo como paradigma su posición ideológica.

Pero el realizador enfatiza su mirada sobre elementos materiales: vivienda, objetos domésticos, vestimenta, un tratamiento de la imagen en donde se mezcla la pintura realista rusa y el realismo literario de Balzac. Esta interdiscursividad expone una combinación de miradas que muestran la condición de vida de los individuos. Es el encuentro entre el neorrealismo italiano, el documentalismo británico y el realismo pictórico ruso. Recordemos que el realismo pictórico ruso «manifestaba cierta tendencia a mostrar la representación del hombre como del paisaje, dicha corriente pictórica mostraba el mundo de los trabajadores, de los campesinos en su entorno inmediato»⁸⁴. Este es un planteamiento válido cuando observamos los filmes *Sarampión una epidemia*, (1972), *Carlos: cine-retrato...*, (1965) o en *Elecciones* (1967). Es por medio de los primeros planos que se nos muestra al individuo y su entorno, y desde ese lugar las imágenes se convierten en detalles de la vida misma, alternativa estética que sirve para mostrar, por medio de un montaje invisible, la relación entre individuo y el medio, configurando, desde lo representado, una expresión cinematográfica que apunta a desnudar la miseria humana. Para desarrollar tal fin Handler propone, desde la virtud que le confiere la imagen, representar la realidad desde la «artisticidad» cinematográfica. El concepto de «artisticidad» tiene varias acepciones. En primer lugar, es de señalar que dejamos de lado la definición propuesta por Eco quien lo vincula con el kitsch, en la medida que observa en «la artisticidad una manifestación de la cultura de consumo del arte» (Eco, 2004:101). En tal sentido, entendemos a la artisticidad como una formulación discursiva que pone de manifiesto una visión epocal e ideológica del realizador (Bajtin; 2002), quien «a través del dispositivo fotográfico se presenta la experiencia de lo registrado» (González, 2005: 116). Para Bazin la fotografía desarrolla dos funciones: una que apunta a la captura de un fragmento de la realidad y otra que se presenta como la revelación ontológica del mundo (2007: 356) que no es otra cosa que el descubrimiento y señalación, en el sentido indicial, de las cosas y su entorno, por la tanto «las fotografías dan testimonio del mundo» (Barthes, 1995). A partir de este presupuesto es que entendemos a la «artisticidad» como «un concepto variable que parte del arte en el sentido de *técnica* o *excelencia del oficio*» (González, 2005: 22) y

⁸⁴ <http://www.liceus.com/cgi-bin/gui/03/1689.asp> Sitio visitado 03/04/2009.

que se nos presenta en «la materialización de la imagen y por medio de la cámara [...] y hacen de esa realidad representada más de lo que se ve» (González, 2005: 189). Esta definición atiende a la capacidad mediante la cual el realizador captura la realidad y, por otro lado, al problema de la imagen que por medio de la cámara construye una sintaxis expresiva. El conjunto de elementos nos vincula con el tratamiento artístico que se hace en la pintura. Pero, a su vez, como ya habíamos expresado, promueve una discursividad social que responde a un tiempo y la ideología del realizador.

En tal sentido, la captación de la realidad puede componerse de importantes dosis de creatividad, así como de una interpretación personal de los hechos configura el marco adecuado en donde se gestan los filmes. La representación de la realidad es la que abriga en su interior una imperfección, es la que asegura la capacidad expresiva del realizador, confeccionando lo que nosotros hemos dado en llamar la «artisticidad cinematográfica» del documento.

Esta cualidad, no vista hasta este momento en la obra de Handler, hace que los filmes sean una aproximación al mundo real, que se transforman en documento, en testimonio de lo tratado, intención que denominamos «artisticidad cinematográfica» y que entendemos es un punto de interés en el cual reside el grado de afectación a los símbolos institucionales.

Pero, ¿cuál es el interés que nos brinda este concepto a la luz del análisis de la obra del realizador? Entendemos que la obra de Handler mantiene un ámbito de enfrentamiento con las instituciones en la medida que el manejo del montaje en el plano tiene como propósito confrontar lugares con hechos, ciudadanos con instituciones. Si se observan detenidamente los filmes, se puede ver cómo las fachadas de las instituciones públicas, así como los símbolos patrios, son confrontados en forma permanente, juego estético mediante el cual podemos observar la artisticidad cinematográfica del realizador.

Símbolos patrios, instituciones militares, fachadas de edificios públicos, son objetos que sirven para afectar el mapa del Estado. En *Me gustan los estudiantes*, en la escena de la revuelta estudiantil, es claro el interés por demostrar la disparidad de fuerzas entre Estado y los estudiantes; en *Carlos: cine-retrato...*, el plano-secuencia en donde Carlos se encuentra con las monjas es un ejemplo de la condición burlesca del tema religioso; en *Elecciones*, la entrega de ropa a los pobres plantea la unión de lo político y lo social, a modo de sutil soborno que sobrevuela la escena. Para completar este juego de observaciones diremos que la minuciosidad con la que los objetos son

registrados, le otorgan diversos significados; así, botellas, comida, ropa, son representaciones, muchas veces imperfectas, que desde el plano cinematográfico Handler presenta como un discurso dotado de un alto contenido ideológico-político. El conjunto de botellas vacías después de la comida o el trozo de pastel que la niña no puede comer en *Elecciones*, la hamaca desocupada que nos explica la muerte del niño, en *Sarampión una epidemia en Fray Bentos*, la abundancia de carne en *Uruguay 1969: el problema de la carne*, o el vaso de agua que el joven no sabe cuándo entregárselo al político en el acto público en *Elecciones*, son claros ejemplos de la artísticidad cinematográfica. Si se observa detenidamente, los objetos están desbordados en su significación y son expuestos ante una operación simbólica que posibilita otro significado: así, la borrachera del elector, la tarta como reparto, la carne como algo lejano que no se puede tocar, la hamaca como un lugar de dolor, el vaso de agua que intenta calmar la sed del político. Así la artísticidad cinematográfica prospera en la medida en que convierte a los objetos en una cualidad sacramental, y desde ahí se presenta como parte de la liturgia política.

7.4. Confrontación con las instituciones

El juego de observaciones realizadas hasta el momento nos lleva entender la obra de Handler desde criterios que operan entre lo fotográfico y lo cinematográfico. La artísticidad cinematográfica tiene como finalidad mostrar, entre otras cosas, el menoscabo de las instituciones, pero corresponde hacer notar que ese deterioro se completa a partir del desarrollo de una estrategia simbólica, aquella que en combinación con algunos aspectos retóricos emanados del filme, permiten al realizador generar un llamado de atención al espectador.

En la sucesión de elementos que venimos planteando, el contenido cinematográfico se funda desde una retórica filmica que intenta apelar a la toma de conciencia del espectador. En tal sentido, los elementos visuales y sonoros, la estructura del los filmes, el significado que producen los mismos y la dimensión estética, anclada en la artísticidad cinematográfica, promueve una mirada personal, no exenta de crudeza y dramatismo. Tenemos la sospecha de que este estatuto retórico opera a lo largo de toda la obra, ya que los filmes, críticos por naturaleza, desarrollan una estrategia en la

que se transforman en una declaración o prueba acerca de la crisis social. Confirmemos estas intuiciones.

Para Aristóteles, la retórica se funda sobre la lógica de los valores, partiendo de la constante de una razón en conflicto, con aquella de los otros, en la cual se mezclan intereses y pasiones, y a su vez se presenta como un medio de argumentar, y comunicar las ideas. Esta instancia retórica funda un ámbito o espacio comunicativo en donde se comparte información y formas o modos de representar la realidad.

En el filme *Líber Arce Liberarse*, la secuencia de las imágenes del entierro de Líber Arce se mezclan con los filmes de Santiago Álvarez *Now* (1964) y *L.B.J.* (1966), montaje que le otorga intencionalidad al documental, intentando dejar en claro que estamos embarcados en un mismo destino o proceso social, político y cultural; en *Uruguay 1969 el problema de la carne*, el filme contiene una alta cuota de información, con la finalidad de que el espectador se ilustre sobre el tema; en *Elecciones*, se construye una observación de los hechos a través de la situación que viven los personajes. Este juego cinematográfico causa un efecto de atención en el espectador, ya que Handler plantea los temas a modo de espiral, es decir, se va mostrando el tema desde distintos lugares, ascendiendo en su intensidad, para luego ubicar un punto de vista personal desde el cual el realizador proyecta sus reflexiones.

Pero no debemos perder de vista que estas acciones cinematográficas son el nutriente principal mediante el cual Handler desarrolla una intensa confrontación con las representaciones emanadas del Estado: policía, políticos, edificios públicos, monumentos; poniendo especial interés en los símbolos patrios. Para ello, Handler desarrolla una estrategia mediante la cual, desde sus filmes, deja en claro el insistente interés por profanar aquellos símbolos mediante los cuales le dan sentido a su existencia. A dicha estrategia, de corte cinematográfico, nosotros la denominaremos «estrategia simbólica» en la medida que a partir de los símbolos, que Handler visualiza y reconoce como propios del Estado, desarrolla sus filmes.

Esta nueva dimensión crítica le otorga a la obra en general un espesor mayor ya que si bien se construye con datos de la realidad, está sedimentada en el dispositivo simbólico emanado desde el Estado, y es desde esta profundidad que el conjunto de filmes adquieren una nueva interpretación. Ante tales circunstancias, debemos decir que la estrategia simbólica desarrollada por Handler tiene un claro propósito: confrontarse con las narrativas institucionales. Al respecto, dice Handler «queremos un cine que se aplique directamente a modificar las conciencias» (Linares, 1976: 179). En esta

cuestión sobrevuela un aspecto existencial, ya que sus filmes se configuran a partir de acciones que le permiten atentar en contra de las instituciones, mostrándola en un estado de debilidad o de inutilidad. Pero, ¿cuáles son los componentes de la estrategia simbólica? Para dar respuesta a tal pregunta debemos definir algunos conceptos, entre ellos «estrategia» y «símbolo» como forma de aproximarnos al concepto que Handler desarrolla en sus filmes. El diccionario de la Real Academia define la «estrategia» desde dos acepciones: como «una traza para dirigir el asunto», o como «un conjunto de reglas que aseguran una decisión»⁸⁵. En tal sentido, podemos observar que se persigue un fin: ordenar, regular. En el caso de «símbolo» la definición se nos presenta más compleja. Como sostiene Cassirer «el hombre es un animal simbólico» y desde esa definición observamos que «todas sus actividades culturales, sociales y políticas, están administradas por un complejo sistemas de símbolos» (Cassirer, 1968: 31). Mirado de esta manera, el símbolo se nos presenta como un elemento eminentemente comunicativo y lo es, aunque en realidad desarrolla otro tipo de actividades. Si nos ajustamos a su etimología «símbolo» hace referida a un pacto, unir o reunir. Entendemos al símbolo como «un signo motivacional [...] que mediante un trabajo intelectual le descubrimos un sentido indirecto» (Todorov, 1982: 19), siendo una «presencia material de una realidad inmaterial» (García Pelayo, 1964: 134), que «expresa de determinados aspectos de la realidad» (Lévi-Strauss, 1979: 13 y ss), y «sirve como vehículo» (Geertz, 1987) para «representar o recordar [...] una marca que conecta lo desconocido con lo conocido, (Turner, 1999). Por lo tanto, el símbolo pone de manifiesto tanto lo desconocido como lo conocido; trae alguna cosa a la memoria; y sustituye una cosa por otra; en resumen, el símbolo representa revelando, evocando, reemplazando, tipificando o transportando algo.

Por lo dicho anteriormente, será el hombre quien le dé significado al símbolo, generado así una narrativa que se configura desde el vínculo con el objeto, solo que en este caso la institución es el objeto, y el símbolo es la expresión narrativa que proviene de la propia institución. Aquí las instituciones se nos presentan como construcciones simbólicas que revelan, evocan y rempazan al Estado de acuerdo con los referentes de «lo real» y «lo natural». «Si bien los actos reales no son símbolos, los mismos realizan intercambio subjetivo de símbolos. Dicho intercambio permite construir en el seno de la sociedad “la realidad” por medio de los lenguajes y de la creación de instituciones;

⁸⁵ <http://buscon.rae.es/draeI/> Sitio visitado El 25/05/2011

organiza «sistemas simbólicos con la capacidad de otorgar a los significantes (los símbolos) significados (representaciones, órdenes)» (Perelli, Rial, 1986: 16).

De lo anterior se desprende que la estrategia simbólica que adopta Handler desde sus filmes tiene como finalidad reordenar y alterar los símbolos, y así afectar la historia y la tradición del país. Por ello, los símbolos patrios son rehenes de dicha circunstancia, como forma de cuestionar las instituciones que le otorgan significado. A lo largo de sus filmes, Handler se propone desbaratar algunas cuestiones simbólicas: símbolos patrios, monumentos, la sociedad como símbolo de expresión colectiva, y fundamentalmente, el concepto de igualdad que rige entre los ciudadanos y el Estado y entre los ciudadanos como colectividad. Es desde ese lugar que la representación de los símbolos, en cada filme, es trastocada de manera tal que desafía las convenciones sociales.

En *Me gustan los estudiantes*, estos llevan al «féretro de la Universidad» envuelto en la bandera de EE. UU., la policía balea a los estudiantes, la Universidad es baleada, los estudiantes se enfrentan al poder del Estado..., sumatoria de escenas que contienen múltiples símbolos desestabilizados, alterados; en este caso Handler, a través de su documental, dialoga con las instituciones emanadas del aparato estatal, las cuestiona, configurando una metáfora visual de un país en crisis.

En *Carlos: cine-retrato...*, Carlos se persigna delante de la monja y le hace una reverencia, un gesto burlón, que lo reitera cuando pasa por delante del cuartel y saluda al estilo militar; en ambos casos debemos observar la gestualidad desde la ironía, aquella que desafía en tono irónico el discurso emanado de las instituciones. En otra secuencia, Carlos juega al fútbol; el juego se realiza en un campo baldío, rodeado de perros y en absoluta soledad. Handler configura su estrategia argumental, presentando una práctica colectiva como individual. En este caso, la sociedad está fuera del filme; no obstante ello, es presencia en la ausencia, estrategia que no es casual sino que es un factor reiterado a lo largo de los filmes. Los diversos planos-secuencias que siguen a Carlos configuran una larga marcha que tiene como telón de fondo la ciudad, aunque en realidad Handler está dialogando con la sociedad a través de una representación del mundo histórico. Es precisamente en ese diálogo que emerge la estrategia simbólica en donde soledad, marginalidad, miseria se las representa a través de un cúmulo de acciones que Carlos desarrolla a lo largo del filme. En este caso Handler anula el concepto sociedad, como símbolo de lo colectivo, para representarlo como algo individual, un concepto que nos habla de una lenta descomposición de la malla social.

Las acciones sociales son también parte de la estrategia simbólica. En *Elecciones* se muestra una serie de acciones solidarias que luego, con el curso de los acontecimientos, vemos que no son tales. La entrega de alimentos y de ropa son acciones que simbolizan solidaridad y preocupación por la sociedad carenciada, pero a su vez son parte de estrategia como forma de cambiar comida por votos. En otra breve secuencia observamos cómo el comisario de policía le entrega una botella de vino al candidato a intendente. En esta parte, Handler y Ulive atacan a las instituciones, deslocalizando al funcionario policial y desde ese no-lugar se critica al orden, al deber y a la seguridad de los ciudadanos, elementos que constituyen la narrativa de la institución policial.

Podríamos seguir detallando otras escenas que muestran otros aspectos de la estrategia y que guardan relación con la matriz antes detallada. Esta estrategia, como se comprenderá, es un elemento expresivo dentro de la obra de Handler que apunta a romper con los aspectos institucionales y simbólicos así como con las mitologías creadas en el Uruguay del principio de siglo XX, país de bienestar, país solidario, país hiperintegrado, país desarrollado, país culto.

7.5. Afectar las construcciones mitológicas del Uruguay moderno

En párrafos anteriores habíamos observado cómo la estrategia simbólica forma parte del juego cinematográfico mediante el cual Handler afecta algunos componentes de la sociedad. No obstante ello, entendemos que la mencionada estrategia cumple con otra finalidad ya que criticando a las instituciones y símbolos del Estado también se afecta el imaginario colectivo y, en última instancia, a las mitologías del Uruguay moderno. La aclaración es válida debido a que lo desarrollado por Handler despliega su verdadera dimensión crítica desde el preciso momento que sus filmes modifican dos componentes claves en la fundación del Uruguay moderno.

Para ello, se hace necesario definir el concepto de «imaginario colectivo» en la medida que dicho imaginario funda una imagen de país al cual Handler criticará. Entendemos por «imaginario colectivo» el lugar compuesto por recuerdos, creencias, representaciones e imágenes colectivas que permite construir identidades mediante las cuales pueden verse, imaginarse y pensarse como la sociedad. (Castoriadis, 1993), (Bazcko, 1991), (Durand, 2005). Por lo tanto, el imaginario social se funda desde un

lugar que admite cierto grado de coerción y consenso a la hora de organizar tanto las prestaciones colectivas (Durkheim) como las interpretaciones. Si, como habíamos dicho, el imaginario colectivo está compuesto de creencias, representaciones e imágenes colectivas, es lógico pensar que dicho lugar está vinculado necesariamente con el mito. En párrafos anteriores habíamos dicho que mito y razón cohabitan en todo momento creando subjetividades, configurando y reforzando el imaginario colectivo, al cual la sociedad y el individuo responden en todo momento. En tal sentido, decimos que tanto el mito como el imaginario colectivo impregnan no solo al hombre, sino a la sociedad, con un cúmulo de creencias, normas, valores, regulaciones y conductas, para lograr una cohesión social que entienda y comprenda al mundo y a la propia sociedad. Es bajo este presupuesto que debemos observar la obra de Handler, ya que la misma no solo afecta el imaginario colectivo sino las mitologías creadas a partir del desarrollo económico y social del Uruguay de la primera mitad del siglo XX.

En capítulos anteriores hemos visto cómo el cine de Handler manifiesta una marcada tendencia a desnudar los conflictos sociales y exponerlos en forma pública. Entendemos que este estilo cinematográfico contiene otros elementos que apuntan a desmontar algunas de las mitologías sociales, tejidas sobre la base de un país próspero, y que con motivo de la crisis social de 1955 se han puesto en tela de juicio.

Uruguay ha sido un país instaurado desde la tradición moderna, republicana, laica y liberal, matriz fundacional característica que lo lleva a distanciarse de otros países del continente. Dicha perspectiva abreva en una fuerte corriente inmigratoria que a lo largo de siglo XIX y fundamentalmente en los primeros veinte años del siglo XX construye un país al estilo europeo. Estas corrientes inmigratorias influyen en los ámbitos políticos, económicos y culturales, lugares en donde se comienza a tejer una narrativa del Uruguay como país del bienestar social (*wealfare state*), un país de clase media, culto, que se muestra a la vanguardia en materia de legislación: jornada de ocho horas, derecho a huelga, voto femenino, ley de divorcio. La excepcional situación de los años veinte hace que Uruguay viva un momento importante en su joven historia. Pero será en el período 1944–1955 que Uruguay vivirá un momento de esplendor: los sectores industriales y productivos se expanden, se desarrolla así un país con una fuerte impronta europea, alejado cultural y políticamente del continente latinoamericano. Es por estos tiempos que se acuña una serie de metáforas que describen al lugar como «La Atenas del Plata», «La Suiza de América», «la tacita del Plata». Dichas metáforas conforman un estado del país que mira e imita a Europa, «una mirada hacia el afuera»

(Panizza y Muñoz, 2005: 168), «sin importar la situación interna del país». (Pérez García, 1969: 10), que con el transcurrir del tiempo se transforma en un mito que será recordado a lo largo del siglo XX como un lugar a retornar o un lugar para el olvido.

Hacia 1955, Uruguay se hunde en una crisis económica que precipita una inestabilidad social. En los capítulos cuatro y cinco hemos tratado el tema en profundidad. Solo decimos que el modelo de país amparado bajo el mito «Uruguay, la Suiza de América» comienza a ser fuertemente criticado desde la década del cuarenta por algunos escritores, filósofos y ensayistas que giran su mirada europea y la depositan en el país.

El Uruguay moderno se ha servido de ciertas narrativas como forma de confeccionar una subjetividad que sirve como instrumento para explicar su existencia como país. Los mitos permiten consagrar operaciones simbólicas que cobran expresión mediante el lenguaje, ya que «la fuerza de la palabra oral se relaciona con lo sagrado [...] en la mayoría de las religiones, la palabra hablada es parte integral de la vida ritual y devota» (Ong, 1999: 78); así, palabra y mito se confunden, otorgándole sentido a la historia a la que se la presenta como «bárbara», con respecto al presente que es lo actual, lo moderno, lo ordenado y lo que sigue una tendencia al progreso.

Desde esa configuración, la idea de mito político no es algo casual sino que es parte de una concepción de país liberal, que se crea sobre una base de narraciones e imágenes que responden a personas, acontecimientos e ideas, que determinan la subjetividad de la sociedad (Perelli y Rial, 1986). Se trata de narraciones e imágenes consistentes en los orígenes, el sentido y la misión histórica de Uruguay.

«La Suiza de América», «como el Uruguay no hay», «Uruguay, país de clase media», «Atenas del Plata», son formulaciones mitológicas que se elevan hacia la identificación y legitimación del orden político, social y cultural, pretendiendo dar identidad a la sociedad. Es «parte de un modelo o país construido sobre la base de fuertes convicciones, políticas y sociales elementos cercanos al mito “cosmogónico”» (Friedrich, 1968: 138) aquellos que narran el origen de la patria. *Tabaré* de Juan Zorrilla de San Martín en la literatura, y la obra pictórica de Juan Manuel Blanes, son dos claras narrativas que fundan, junto con otras, la mitología del Uruguay europeo.. Zorrilla de San Martín describe a Tabaré como un charrúa de piel blanca y Blanes pinta en reiteradas oportunidades al gaucho convertido en peón de estancia, ambas narrativas son portadoras de una geografía humana que responde al Uruguay civilizado, al Uruguay europeo, de lo bárbaro ya no quedan huellas.

Pero más allá de estas consideraciones estéticas, que creemos importantes, los mitos fundacionales de Uruguay conjugan dos aspectos sustanciales «igualdad y medianía» (Perelli, Rial 1986: 9), situación que genera una sensibilidad social en la que los individuos no sobresalen pero tampoco hay lugar para la diferencia. Estas dos categorías operan de modo casi religioso en una sociedad moderna, en donde se crea un fuerte respeto por la ley, construyendo en el imaginario social la idea de «un país de cercanías, racional y laico» (Real de Azúa, 2009: 22). Circunstancias que determinan la construcción de un Estado que, producto de la prosperidad económica y una fuerte integración social, se lo denomina «Suiza de América» o «Atenas del Plata» y que en la década del cincuenta, fruto de una nueva coyuntura mundial, se lo llega a denominar, desde dos perspectivas llenas de encanto, el «Uruguay feliz» o «como el Uruguay no hay». De acuerdo con Perelli y Rial, cuatro son los mitos fundacionales que predominan a partir de los años cincuenta, «el primero es el de la medianía, el segundo es el de la diferenciación, el tercero es el del consenso y el cuarto es el de los ciudadanos cultos» (1989: 23 y ss). Curiosamente, estos mitos se generan y se gestionan desde una elite que unifica y adapta los diversos mitos fundacionales al imaginario colectivo uruguayo.

La denominación de «Suiza de América» o «Atenas del Plata» contiene cierto espíritu universalista y europeo. Suiza, Atenas, aparecen como lugares deseados por una *intelligentsia* que ve en el Uruguay «la idea de progreso indefinido» (Ares Pons, 1968: 43). A partir de 1955, sucesivos problemas políticos, sociales y económicos llevan a comprender que dichos enunciados son parte de una mitología algo lejana, a la que es necesario cuestionar y desautorizar. Es en este punto que ingresa el cine de Mario Handler.

A lo largo de su obra Handler trata de desestabilizar los mitos fundacionales del Uruguay moderno, mostrando que los mismos no tienen razón de ser en un país que presenta iguales problemas que otros países de Latinoamérica (desocupación, miseria, marginación social, epidemias). En sus filmes, sostiene la tesis de que «debemos parecernos a nosotros mismos» (Pérez García, 1969), a los pueblos latinoamericanos, ocupando su mirada sobre los problemas locales. Es tal sentido, su postulado social va de la mano con el planteamiento político-social de la generación del sesenta, alejada ideológicamente de la generación del cuarenta y cinco. Por lo tanto, lo realizado por Handler se sitúa en dos planos: uno, en el que demuestra que dichas construcciones mitológicas han dejado de existir; y, dos, que sus documentales lo consolidan como

parte de la generación del sesenta, tratando de forjar otros mitos. Y es precisamente bajo estas dos variables que debemos observar la obra del autor.

Carlos: cine-retrato... y *Sarampión, una epidemia...*, son una clara expresión de la lejanía entre el Uruguay real y la mitológica «Suiza de América». Ambos filmes expresan marginalidad, soledad y desamparo social, desde un Estado que ha olvidado algunas de sus obligaciones. A su vez, dichos filmes miran hacia lugares sombríos, oscuros, alejados de los mitos fundacionales. Handler descubre que en determinados sectores sociales no hay igualdad, demostrando que no existe «lo uruguayo» sino «los uruguayos». Pero, a su vez, construye una narrativa social y antropológica que mira al otro como habitante del lugar, un ciudadano lejano a las costumbres europeas y al país moderno. Handler muestra a diversos tipos de habitantes, que configuran un mapa racial lejano a las narrativas impuesta por el poder de una sociedad de tono europeo.

Desde la simbología política, el imaginario colectivo ha construido una narrativa sobre la base del «Uruguay civilista» (Alfaro, 1970: 99). No obstante ello, el filme *Elecciones*, que tiene como tesis mostrar el otro lado del Uruguay democrático, colocándonos en un lugar privilegiado; allí estamos en contacto con los dirigentes políticos, con sus correligionarios, con el ciudadano de a pie.

«Es bueno comprobar para bajarnos el irrisorio copete, que esos mestizos abasilerados, de escasos dientes y dudosa edad, que *Elecciones* capta con parsimoniosa simpatía son tan uruguayos como la pituca de Carrasco o el capitalista de quinielas.» (Alfaro, 1972: 101)

Lo sustancial de este filme es cómo registra el pasaje del evento político al ritual político. En este caso el documental ataca al mito fundacional del Uruguay, la «Atenas del Plata», promoviendo una mirada crítica sobre el sistema político y los juegos electorales que se presentan dentro de los partidos políticos tradicionales. Desde sus inicios como realizador, Handler se ha mostrado proclive a desarrollar un estilo cinematográfico que enfrente los mitos fundacionales creados por elites que respondían a una clase política que miraba a Europa como modelo a imitar y a diferenciarse. *Carlos: cine-retrato...* nos presenta los restos de la «Suiza de América». Las imágenes tratan de mostrar a una sociedad que todavía cree en el mito del país moderno. En este filme Handler invierte el procedimiento cinematográfico ya que no es la cámara quien registra la sociedad sino la sociedad quien se registra en la cámara. Es por esa razón que

Handler rueda sobre la base de grandes planos–secuencias como forma de mostrar los contrastes entre seres humanos, rompiendo definitivamente los mitos de la igualdad entre uruguayos y lo que somos con respecto al resto de Latinoamérica.

El filme desarrolla una visión cercana a lo que sucede en Brasil, Chile, Argentina, Bolivia: *Viramundo* (1964) de Geraldo Sarno, *El chacal de Nahueltoro* (1966) de Miguel Littin, *La hora de los hornos*, (1968) de Fernando Solanas y Octavio Getino, o *Yawar Mallku* (1969) del Grupo Ukamau Filmes, que responden al mismo paradigma que maneja Handler en *Carlos: cine–retrato...*: se trata de descubrir una sociedad oculta, sin voz, que a partir del cine se hace visible. En este juego de rupturas mitológicas Handler va más lejos, intentando escribir la historia social de Uruguay ubicando sus filmes dentro de un revisionismo histórico que, por aquellos años, era parte del dispositivo intelectual de la generación de los sesenta. Handler responde a los intereses de de dicha generación lo cual lo hace observar aspectos mínimos de la sociedad, para otorgarle luego, a través de su filme, un tratamiento universalista a los temas Esta situación la observaremos en el capítulo siguiente cuando la intentemos configurar como parte de reflexión teórica.

Podríamos seguir enumerando ejemplos de mitologías que aparecen afectadas en los filmes de Handler, formando parte de un catálogo que reafirma lo dicho. Aunque también debemos anotar que en algunos filmes de Handler aparecen representados otro tipo de relatos cercanos al autoritarismo social, al desprecio por la educación, a la represión sindical, al control de las voluntades ciudadanas.

En el inicio del filme *Elecciones*, una voz en off nos dice «*El Uruguay es como un virgen: no se puede tocar sin el escándalo de la humanidad*». El imaginario colectivo ha creado, a través de la *intelligentsia* política, la historia y la educación pública, el concepto de Uruguay democrático y laico. Sin embargo, lo mostrado afecta de forma manifiesta la clásica denominación. Si observamos el filme *Liber Arce Liberarse*, Handler nos muestra la muerte de un estudiante y el clima de violencia reinante; del país tolerante ya no quedan ni los rastros. *Uruguay 1969: el problema...*, muestra la división entre ricos y pobres, entre la clase dirigente y la clase trabajadora, el país clase media parece esfumarse. *Sarampión una epidemia...*, rebate de un plumazo dos relatos: en primer lugar, una epidemia de sarampión en un país supuestamente desarrollado, y en segundo lugar el país que ha dejado de exportar productos manufacturados, situación que trae aparejada una disminución del empleo y como consecuencia de ello una creciente desocupación. El conjunto de ejemplos citados tiene

como objetivo observar cómo una y otra vez los filmes atacan los mitos creados por un imaginario colectivo que entendía al Uruguay de mediados del siglo XX como estado de bienestar.

Los elementos se visualizan en a los largo de sus filmes (miseria, hambre, desocupación, muerte) anticipan al mapa político que gobernará a Uruguay a partir de 1973, solo que en aquel momento no se los tomaba en cuenta, aunque era propósito de la generación del sesenta hacerlos conocer a la sociedad.

Recapitulemos y extraigamos algunas conclusiones. Todo parece indicar que los elementos con que Handler afecta las mitologías, simbología y narrativas construidas desde el Estado se repiten a lo largo de sus filmes, gestionado un motivo argumental, elementos con que configura una trama, siendo esta el eje por el cual Handler transita para llevar a cabo tales propósitos. Estos datos avalan nuestra hipótesis, que hace referencia al cine documental de Handler como un cine que cuestiona las mitologías creadas por del Estado. En este caso, podemos observar cómo dichos filmes toman aspectos de lo cotidiano y los transforman en una reflexión de corte universalista. Mitos, símbolos, narrativas, la presencia de la interdiscursividad y la artísticidad cinematográfica son elementos que nos permiten probar lo propuesto en el inicio del capítulo y observar la presencia de un nuevo ciudadano, aquel que aparece como indigente de ciudadanía.

Para terminar, debemos decir que las mitos acuñados a lo largo del siglo XX caerán en desgracia; en el transcurso del tiempo otros son los relatos que asumen un papel protagónico y que guían a la sociedad por diversos derroteros. Así, en los años sesenta se hablará del «hombre nuevo», el mito de la «patria grande» o de la revolución artiguista. Desde distintos ámbitos de la cultura, entre ellos el cine, se apela a esta nueva mitología como forma de desautorizar la anterior, situación que se vincula con el movimiento social y político del resto del continente; se habla de antiimperialismo, socialismo, liberación, y revolución. En tal sentido, en varios de sus filmes Handler destaca la figura de Artigas, ya sea al filmar el monumento o registrando las pintadas callejeras que expresan su pensamiento. Por lo tanto, el mito se resignifica y Handler desde su mirada cinematográfica lo captura. Importa subrayar en el final de este apartado que la insistente mirada crítica sobre la realidad se transforma en un lugar común en donde aflora una incesante crítica sobre la sociedad, pero a su vez descubre en su interior una marcada confrontación con la mitología del Uruguay moderno. A la sazón de tales circunstancias reafirmamos nuestra posición diciendo que Handler,

desarrolla su «Teoría crítica del cine–documento» que en reiteradas circunstancias se convierte en un retratista de la sociedad uruguaya que usa al cine como vehículo para asentar hechos y acontecimientos que son parte de la historia del Uruguay reciente y tal vez resida el mayor logro de su obra.

7.6. El cine y la propaganda política en la obra de Mario Handler

Hemos realizado un detallado análisis de la obra de Handler; la hemos diseccionado desde múltiples miradas tratando de encontrar valiosos elementos que hasta ahora no han sido tomados en cuenta a la hora de analizar la producción del realizador uruguayo. No obstante ello, la obra de Handler ha sido tipificada en reiteradas oportunidades como un «cine político» tipificación simplista, exenta muchas veces de fundamentos teóricos. Por lo tanto nos proponemos analizar, con el rigor que corresponde, la denominación de «cine político» tomando en cuenta aspectos políticos que emanan del corpus de filmes y los aspectos ideológicos ya tratados en el punto 7.2.4., para luego tratar de observar si existe un vínculo con el cine de propaganda. De existir este vínculo, con el cine de propaganda, la obra potencia su acción comunicativa ya que la incorporación de los aspectos ideológicos y políticos tratan de incidir en el espectador, a su vez configura una nueva forma de observar el planteamiento cinematográfico de nuestro realizador.

7.6.1. La propaganda como problema

Definir la «propaganda» en unas pocas frases, encerrarla en un número limitado de conceptos sigue siendo una cuestión difícil y controvertida porque el propio objeto de estudio lo es. En 1950, Jean–Marie Domenach, en su trabajo *La propaganda política*, señalaba (y dicha afirmación mantiene toda su vigencia medio siglo después) que: «La propaganda es polimorfa y cuenta con recursos casi ilimitados» (1962: 47). Si tenemos en cuenta que Domenach escribe lo señalado cuando la televisión acababa de despegar como medio de masas y no ejercía la preeminencia que exhibirá a partir de las décadas siguientes entonces podemos decir a riesgo de equivocarnos que la complejidad, el polimorfismo, la omnipresencia y la eficacia de la propaganda va de la mano del desarrollo de los medios de comunicación, quienes consolidando la comunicación de masas en el siglo XX, configuran los ingredientes de la propaganda, la

persuasión, el control, el dominio sobre el otro, elementos que generan posiciones encontradas sobre el tema. Así nos encontramos con autores que sustentan lo que podríamos denominar la visión apocalíptica de la comunicación, tal y como la ha definido hace tiempo Umberto Eco, y, como un reflejo invertido, también habrá aproximaciones laudatorias y poco críticas. Entre los primeros podemos citar a Leonad Doob, quien afirma que propaganda:

«Es el intento de afectar a la personalidad y controlar la conducta del individuo hacia un fin considerado poco científico o de dudoso valor en la sociedad en un momento determinado.» (1966: 240, en Herreros Arconada, 1989: 72)

Aquí, los elementos negativos se evidencian en la expresión «afectar a la personalidad» (algo que, sin dudas, cualquier persona rechazaría), en la calificación de «poco científico» y en la consideración de un valor «dudoso» en el plano de lo social. Como dice Jacques Ellul, el rechazo de la propaganda por parte de muchos autores proviene de la idea (no del todo exacta según él) de que en el proceso propagandístico, los receptores (el hombre de la calle, las masas) es un objeto no solo pasivo sino también indefenso frente a los mensajes manipuladores. Así, Ellul observa la reacción de los «moralistas hostiles» para quienes «...el hombre, esa víctima inocente, es empujado por el propagandista a hacer el mal» (1969: 146), con lo cual siempre podrá autojustificarse ya que ha sido engañado e inducido a cometer actos que él, libremente, jamás habría hecho.

Para Ellul, estas aseveraciones son del todo inexactas ya que una idea solo es aceptada plenamente no por ser impuesta por los medios sino porque, normalmente, responde a un deseo o a una necesidad (1969: 146), con lo cual este autor se sitúa en la línea del humanista francés Étienne de la Boétie quien, en su *Discurso sobre la servidumbre voluntaria o el contra uno*, afirma que «el hombre educado en la servidumbre [...] considera como natural la situación de su nacimiento» (1986: 22-23), se hace cómplice, y colabora con su propia esclavitud. Dice Jacques Ellul:

«No se puede dominar por la propaganda a quien no tiene necesidad de lo que ella le aporta. El propagandeado no es en absoluto inocente, no es una simple víctima, sino que él mismo reclama la acción psicológica. No solo se presta sino que encuentra en ella su

satisfacción. Sin dudas, es influido o manipulado, pero es perfectamente cómplice involuntario, inconsciente, de esa propaganda.» (1969: 140)

Para Jean-Marie Domenach, la propaganda puede compararse con la publicidad en tanto que busca influir en nuestras conductas y opiniones porque utiliza medios similares; la podemos distinguir debido a que su objetivo no es comercial sino político, ya que «...la propaganda sugiere o impone creencias o reflejos que a menudo modifican el comportamiento, el psiquismo y aún las convicciones religiosas o filosóficas. La propaganda, por consiguiente, influye en la actitud fundamental del ser humano. En ese sentido puede comparársela con la educación, pero las técnicas que emplea habitualmente y, sobre todo, su designio de convencer y subyugar sin formar, la hacen su antítesis.» (1986: 9)

No obstante lo anterior, Alejandro Pizarroso dice en su libro *Historia de la Propaganda* que la «propaganda» «...es el proceso comunicativo que disemina, difunde, da a conocer, promociona ideas», pero no se trata de cualquier forma de comunicación ya que, «...su finalidad u objetivo es la influencia» (1993: 26-27), con lo cual Pizarroso introduce el concepto de persuasión y, a partir de esta, perfila su definición. En ella sostiene que «podríamos equiparar propaganda y persuasión, pero lo cierto es que el fenómeno de la propaganda es mucho más complejo. Fundamentalmente, es un proceso de persuasión porque, en efecto, implica la creación, reforzamiento o modificación de la respuesta; pero también es un proceso de información, sobre todo en lo que se refiere al flujo de la misma.» (1993: 27) Pero añade que otro elemento que caracteriza a la propaganda es su condición de producto social y, como consecuencia de ello, se vincula estrechamente al Estado: «...la propaganda no existe sino en un medio social complejo. El fenómeno de la propaganda es inherente a la organización estatal. Estado y propaganda son inseparables. La propaganda es, pues, propaganda política, civil, estatal o contrapropaganda.»(1993: 27)

En esta breve reseña sobre el tema, y antes de abordar la obra de Mario Handler desde la propaganda política, no debemos dejar de mencionar las observaciones que hace Mario Herreros en su libro *Teoría y técnica de la propaganda electoral* (1989: 74 y ss) quien enumera algunos de los elementos constitutivos de la propaganda, a saber: se trata de una comunicación teleológica–persuasiva en tanto que persigue un objetivo

concreto basado en la provocación de una determinada conducta en los receptores. También insiste en el contenido ideológico de los mensajes y añade otro elemento que a nuestro juicio nos parece decisivo: el poder. Dice Herreros que «la intencionalidad de toda propaganda política puede resumirse en un objetivo global: la conquista del poder [...] Si el poder no se tiene, lo que se pretende es su conquista. [...] Si el emisor ya lo detenta, su propaganda se dirigirá a conseguir su afirmación y perpetuación en el mismo.» (1989: 75)

A partir de estos elementos, Herreros plantea una definición de «propaganda» que se nos antoja, además de comprensiva, de las más claras:

«La propaganda política es una forma de comunicación referida al campo ideológico que persigue influir sobre las actitudes y opiniones de los individuos de una determinada colectividad, para perpetuar o cambiar las estructuras de poder imperantes en la misma, mediante la inducción a obrar de acuerdo con los principios y los términos contenidos en el mensaje.» (1989: 79)

Esta dimensión ideológica es posible porque tanto en la propaganda como en la publicidad nos encontramos en un territorio del discurso, de textos en los que siempre está presente la marca del emisor y su visión del mundo, su ideología. Para Teun A. van Dijk «...las ideologías se producen y se reproducen socialmente sobre todo mediante formas concretas en los textos y en las interacciones comunicativas entre los actores sociales, en tanto que miembros grupales [por lo que] parece plausible suponer que algunas estructuras semánticas del discurso funcionan de forma más efectiva que otras» (2008: 202). De allí que el análisis del discurso debe permitir «...identificar y describir estas estructuras semánticas efectivas, y explicar su función ideológica» (2008: 202).

A partir del aporte de Van Dijk hemos encontrado un vínculo entre propaganda e ideología. Ante esta situación se hace necesario observar el concepto «ideología» en la medida que desde su obra Handler manifiesta cierta posición ideológica cercana a lo que se ha denominado «Tercer Mundo». Entendemos que las diversas definiciones de propaganda, contienen en su matriz un discurso cuyo contenido es ideológico. Así lo afirma María Victoria Reyzábal: «Los contenidos y la temática de la propaganda pertenecen siempre a categorías ideológicas (políticas, religiosas, filosóficas...) o hacen referencia a grupos ideológicos determinados» (1999: 39). En este mismo sentido se

pronuncia Mario Herreros cuando sostiene que «el término propaganda está íntimamente ligado con la divulgación de doctrinas e ideologías para conseguir adeptos a las mismas. Es decir, se refiere a toda acción tendiente a expandir, extender, divulgar, doctrinas o creencias religiosas y que, por ampliación del significado, se aplica también al plano político y filosófico» (1989: 63).

De esta forma es que podemos vincular los filmes de Mario Handler con aspectos propagandísticos ya que el planteamiento cinematográfico del realizador está amparado desde formulaciones ideológicas que hace de sus filmes un documento político o, mejor dicho, un documento de propaganda política.

7.6.2. Cine y propaganda

En cuanto a la imagen en movimiento, a poco de su aparición el cine comenzó a ser utilizado no solo como registro documental pretendidamente objetivo, sino que enseguida se puso al servicio de la propaganda y la manipulación. Pese a que se ha afirmado que la primera guerra filmada fue la de 1914 a 1918, la realidad es que la primera vez que una moviola registró escenas bélicas fue durante la guerra de Cuba, en 1898. Aquí, los norteamericanos no se limitaron a registrar sino que, en muchos casos, presentaron como filmaciones en vivo lo que eran montajes en plató rodados con posterioridad a los hechos, lo que equipara estos documentos con el actual docu-drama, solo que aquí la intención manipuladora los introduce de lleno en el terreno de la propaganda.

También los grandes sucesos de octubre de 1917 en San Petersburgo fueron filmados: desde las imágenes del acorazado «Aurora» a la figura de Lenin arengando a las masas, pasando por el Palacio de Invierno y las tropas bolcheviques al asalto. Lo mismo ocurrió con la guerra civil posterior, de la que nos queda, por ejemplo, la imagen de Trotsky recorriendo el frente en su famoso tren blindado.

La Segunda Guerra Mundial profundiza aún más en el uso del cine ya que sus cámaras, mucho más pequeñas y manipulables, permiten a los reporteros acompañar a las tropas al frente de batalla. Debemos aclarar que otro tanto ocurre en la fotografía con la aparición de la mítica cámara Leika, que permitió a hombres como Robert Capa,

realizar imágenes impresionantes como la del miliciano en el momento de ser alcanzado por un disparo, durante la Guerra Civil Española, o las del desembarco de Normandía.

Algunos de los grandes directores de Hollywood se implicaron en el esfuerzo bélico y suspendieron la realización de películas de ficción para volcarse al documental de propaganda. Es lo que Barnouw, denomina «documental toque de clarín» (1996: 125–154). Los mismos tienen como finalidad trazar una perspectiva de la guerra desde el frente de batalla tratando de generar cierto espíritu de defensa de la nación. Frank Capra, John Ford, Walt Disney, entre otros, desarrollaron este estilo de documental en donde se mezclaba la realidad con películas de ficción.

Capra posiblemente fue quien más énfasis puso al tema. Rodó una serie de películas bajo el título general y pretendidamente didáctico: *Why We Fight* (1943–1945) («¿Por qué luchamos?»). En ellos explica a los norteamericanos, de manera simplista y, a veces, con tintes verdaderamente racistas, las razones de la lucha. Como decíamos, también Walt Disney puso su industria de animación al servicio del esfuerzo bélico. Concretamente, utilizó al Pato Donald, colocándolo en diversas situaciones en las que debía lidiar con los nazis.

En el lado alemán, no se puede hablar de cine documental de propaganda sin hacer mención de la cineasta Leni Riefenstahl. En 1934, Goebbels la llamó para que hiciera un documental sobre el congreso del partido nazi en Nuremberg, para lo cual le proporcionó medios técnicos y humanos prácticamente ilimitados. El resultado fue *Triumph des Willens* (1935) («El triunfo de la voluntad»), verdadero manual audiovisual del nacional-socialismo y una obra cuya calidad cinematográfica, si hacemos abstracción de la ideología, era indiscutible.

Pero no solo el cine documental se ha dedicado al cine de propaganda; también lo ha hecho el cine argumental que tiene una larga historia al servicio de la propaganda y de determinadas ideologías que aparecen no solo como resultado inherente a todo discurso en el que siempre quedan las marcas de la enunciación, sino como una empresa consciente y deliberada. Como dice Gloria Camarero, «la ideología mantiene su presencia en ese medio de comunicación y en los otros de forma consustancial a ellos en la globalidad de los mismos [...] El cine contiene en sí mismo la finalidad ideológica, sea cual sea el género cinematográfico. Las imágenes no son inocentes.

Toda película influye en el modo que el individuo tiene de percibir las cosas, influye en la concepción que tiene de sí mismo y del mundo que le rodea. Crea hábitos, normas de comportamiento, mentalidades, formas de vida, mitos, en definitiva, imágenes que constituyen la ideología» (2002: 5).

La lista de películas sería muy larga ya que el cine ha tratado de tomar partido e intentado exaltar y glorificar una determinada causa, o criticarla y denostarla, según el caso. Se hace necesario mencionar algunos ejemplos que nos parecen relevantes, ya que lo contrario nos obligaría a abarcar toda la historia del cine, algo que no es objetivo en esta tesis.

Tal vez una de las primeras películas que, desde un punto de vista restringido, puedan considerarse de propaganda o, en todo caso, con una fuerte y evidente carga ideológica, en la que todo un país exalta sus orígenes y los valores que lo sostienen, sea *The Birth of a Nation* (1915) («El nacimiento de una nación»), de David W. Griffith, obra que, por supuesto, es mucho más que una película de propaganda. Incluso se puede decir que con esta obra su director «inventa» el cine, el lenguaje cinematográfico tal y como lo conocemos hoy, con sus técnicas de montaje, planificación, etc. Pero es imposible no señalar, de un lado, su manifiesta intención de glorificar la gesta que resultó en la creación de los Estados Unidos y, del otro, su lado «oscuro», esto es, un fuerte componente racista, que muestra a los negros como asesinos y violadores, y a los miembros del Ku Klux Klan como caballeros cristianos.

En el lado soviético, otro genio también trabajó para dar al cine dignidad artística. Se trata, evidentemente, de Serguei Eisenstein, que en su trilogía revolucionaria, *Stáchka* (1924) *La huelga*, *Bronenosets Potyomkin* (1925) *Acorazado Potemkin* y *October* (1928), *Octubre*, en la que exalta la ideología comunista a la vez que denigra ferozmente al capitalismo y la burguesía. Así, en *La huelga* se muestra la masacre de los trabajadores, mientras que en *Acorazado Potemkin* lo hará con la matanza en la escalera de Odessa, una escena inmortal dentro de la historia del cine. Como señala la ya mencionada Gloria Camarero acerca de estas películas, las que, a su juicio,

«Desarrollan una técnica que justifica el calificativo que se les da de trilogía revolucionaria. Es una trilogía revolucionaria por la

técnica, «revolucionaria» en cuanto opuesta a la desarrollada en el cine burgués, y también es trilogía revolucionaria por la temática «revolucionaria» en cuanto a que exalta sucesos revolucionarios: la Revolución de 1917 y sus antecedentes.»(2005: 61)

7.6.3. Handler y el cine propaganda

Sobre la base de lo dicho, ahora estamos en condiciones de abordar la cuestión de la propaganda y los filmes de Handler. Lo que debemos plantearnos, entonces, es hasta qué punto la obra de Handler se ajusta (o no) a las definiciones de propaganda que hemos repasado más arriba. Dicho en otros términos, se trata de ver si el conjunto de filmes responden a una intención ideológica y de poder, a la vez que se trata de un producto propio de la comunicación de masas.

Dejamos de lado esta última cuestión: dado que nuestro realizador hace cine, más allá de su mayor o menor difusión, es evidente que estamos ante un producto de la cultura de masas o mediática. En este caso, Handler bien puede ser analizado como un mediador ante los hechos. Y, por ello, nos centramos en lo que realmente nos interesa: en primer lugar, debemos decir que el cine de Handler cumple de lleno con una de las premisas fundamentales que se han señalado para el discurso propagandístico. Nos interesa ampliar la cuestión de la ideología ya abordada en el punto 7.2.4. Tal y como lo ha dicho el antes citado Teun van Dijk (2008), en todo discurso subyace una dimensión ideológica en tanto que es producto de un sujeto; Sujeto que, obviamente, escribe, pinta o filma desde su propia *weltanschauung*, desde su visión del mundo, la cual puede considerarse como una definición amplia de ideología.

Por otra parte, todos sus filmes representan una toma de posición respecto de cuestiones muy concretas que ahondan en determinadas parcelas de la realidad y pretenden transmitir algo más que una particular visión del mundo. Y, precisamente, eso que sus películas quieren poner de manifiesto es lo que podemos considerar la dimensión ideológica de su obra. Ello es así porque con sus películas Handler busca revelar aspectos de la realidad que, o no son evidentes para el grueso de la población o, aún pudiendo serlos, el poder establecido, desde su dimensión hegemónica, se ocupa –a

través de lo que Althusser llama los «aparatos ideológicos del Estado»– de que permanezcan ocultos y, por tanto, exentos de examen y de crítica.

La preocupación de Handler por la degradación política y social del país, los conflictos sindicales, las movilizaciones estudiantiles, los crímenes de Estado, el hambre y la miseria que la burguesía no ve (o no quiere ver), todo ello forma parte de una operación de revelación de la realidad que, precisamente, puede encuadrarse dentro de la definición marxista de «ideología». Si para Marx, «ideología» es «falsa conciencia», mecanismo por el cual la clase dominante escamotea o deforma la realidad a los dominados para perpetuar sus privilegios y las relaciones de opresión mediante el mantenimiento del *statu quo*, lo que hace Handler es, precisamente, retirar ese velo, desenmascarar la realidad. Y, siguiendo el primer precepto de la propaganda leninista que dice que el sistema capitalista es tan perverso que la mera revelación de su funcionamiento ya es una denuncia y una crítica en sí misma, Handler va a mostrar a quien quiera ver cuáles son los mecanismos por los que existe la injusticia social y quiénes son los que manejan sus resortes.

Si queremos señalar en la obra de Handler elementos propagandísticos, nos queda por resolver la cuestión del poder. Hemos dicho más arriba que el discurso de la propaganda se define fundamentalmente por el poder: solo se hace propaganda para conseguirlo o para mantenerlo.

Obviamente, Handler no hace cine con un objetivo *personal* de poder. De hecho, nunca ha detentado ningún cargo político ni ha formado parte del aparato de ningún partido; es más, ha sido siempre un realizador que ha mostrado cierta hostilidad para con las instituciones políticas. Sin embargo, podemos decir que sus películas mantienen un determinado vínculo con el poder. No porque lo quiera para él (insistimos, no es una cuestión personal) sino porque es evidente que la carga de denuncia o revelación que tiene su obra apunta, desde una ideología concreta, a quienes poseen el poder en ese momento, la alta burguesía o la oligarquía ganadera, quienes son responsables, directa e indirectamente, de la degradación social que se denuncia.

Por lo tanto, y aunque Handler no lo diga directamente (lo cual derivaría en un cine puramente panfletario), es evidente que si se denuncia un determinado tipo de poder como causante de los males sociales, ello implica que, por lo menos, lo que se

está buscando es su sustitución por otra forma de poder, otros representantes políticos que, desde una particular opción ideológica, se considera que podrían paliar o terminar con la injusticia social.

Así, pues, podemos afirmar que existe en el cine de Handler una clara dimensión propagandística, lo cual no implica que estemos ante obras meramente panfletarias sino más bien obras sobre las que pesa una pretensión de toma de conciencia social. Pensamos que Handler es, ante todo, un hombre de cine que busca, a través de su trabajo, un acercamiento a la realidad. Esta aproximación es, inevitablemente, ideológica y, puesto que Handler es un hombre de compromiso, resulta inevitable que, aunque de forma indirecta, no agitadora, sus películas tengan una dimensión propositiva vinculada precisamente, al poder y a la forma de ejercerlo.

Capítulo 8

Conclusiones

A lo largo de este trabajo hemos logrado demostrar, desde diversos puntos de vista, el conjunto de hipótesis planteadas en el capítulo uno. Entendemos que las conclusiones a las que hemos arribado son de distinto orden; por lo tanto, y a los efectos de ordenar el trabajo, las hemos agrupado en cinco grandes categorías.

En primer lugar, presentaremos las conclusiones relacionadas con el método de análisis. Se hace necesario observar hasta qué punto resultó pertinente optar por el método interpretativo hermenéutico, con la finalidad de analizar no solo los filmes sino el contexto en el cual el realizador desarrolló su obra.

Un segundo tipo de conclusiones las obtuvimos como resultado del recorrido por los distintos contextos, tanto históricos como teóricos, en relación con los filmes desarrollados por Handler.

El tercer tipo de conclusiones responden a los resultados que se obtuvieron producto de la aplicación de las distintas categorías de análisis sean cinematográficas, filmicas, históricas y sociológicas, y que tuvieron como finalidad situar a Handler en un nuevo escenario, aquel habitado por la reflexión social. Así, desde su mirada como documentalista–documentarista, nuestro realizador ensaya posibles explicaciones y críticas a una compleja realidad social.

Un cuarto tipo de conclusiones son aquellas que nos permiten enunciar una puntual teoría o, mejor expresado, una modalidad de registrar los hechos a partir del análisis de los filmes y de las notas periodísticas. Nuestro propósito tenía como objetivo observar cómo opera en el conjunto de filmes lo que hemos denominado la «Modalidad crítica del cine-documental». Dicha modalidad nos permite desarrollar una perceptiva cinematográfica personal analizando los diversos elementos que recorren la obra, sean filmicos, ideológicos, filosóficos o políticos, y que se desprenden del análisis desarrollado en los capítulos tres, cuatro, y cinco de esta tesis.

Un quinto (y último) tipo de conclusiones son aquellas que, desde sus filmes, en primer lugar, discuten las mitologías creadas por el moderno Estado uruguayo, y en segundo lugar, tratan de vincular lo documentales producidos por el realizador uruguayo

con el cine de propaganda. Estas últimas conclusiones son las que tratan de aportar una nueva mirada sobre la obra de Handler.

Si bien en reiteradas ocasiones al conjunto de filmes desarrollado por nuestro realizador se lo ha tipificado de un cine político, dicha denominación no ha sido acompañada por un riguroso estudio que nos permita observar los criterios analíticos de tal designación. A lo largo de este trabajo se han presentado una serie de clasificaciones y de nombres que tiene como propósito demostrar que la obra de Handler excede la categorización de «cineasta político». Para ello hemos vinculado el conjunto de filmes con áreas afines a las ciencias sociales, tales como sociología, antropología, política, economía. En ese sentido, observamos que el tratamiento de los temas realizado por Handler se aproxima al ensayo social, algo no advertido por quienes hasta ahora han estudiado su obra. Entendemos que el caudal de datos que provienen de la investigación, son los que nos permiten entender a la obra como un corpus textual que la descentra del eje cinematográfico y la ubica en el territorio de la reflexión crítica. Conviene subrayar que el posicionamiento teórico enunciado en este trabajo proviene del análisis cinematográfico desarrollado a lo largo de la presente tesis doctoral. Este análisis tiene dos finalidades: en primer lugar, situar a la obra dentro del panorama cinematográfico uruguayo y latinoamericano, y, en segundo término, esbozar una modalidad de representación que trate de explicar el procedimiento cinematográfico abordado por Handler en el período 1964–1973. Una vez hecha estas consideraciones pasemos al desarrollo de las conclusiones.

8.1. Conclusiones I: análisis de la obra de Handler

El estudio de los documentales de Handler requiere de una metodología que se adecue a la complejidad de la obra. Estamos ante una serie de filmes que retratan la realidad y que están determinados por la condición político–social a la cual está sometido su realizador, convirtiéndolo en un actor cultural que, desde el cine, reflexiona sobre la sociedad. En tal sentido, sus filmes recorren la realidad de los años sesenta y son una expresión cabal de la fuerte confrontación social y política que se vivía en Uruguay. Tanto la diversidad de temas tratados como las opciones cinematográficas abordadas por Handler nos exigió una mirada plural y crítica, con la finalidad de someter la obra a un análisis riguroso no realizado hasta el momento.

Es cierto que al optar por una perspectiva cualitativa la investigación gira en torno a una interpretación parcial de la obra admitiendo que el método hermenéutico puede parecer poco riguroso. Sin embargo, es la metodología, precisamente, la que nos ha permitido una mayor flexibilidad en el análisis de los filmes, así como movernos con mayor libertad por los distintos territorios teóricos para completar la mirada plural antes mencionada.

La hipótesis general de nuestro trabajo sostiene que: *el conjunto de documentales que constituyen la producción cinematográfica de Mario Handler realizados entre 1964–1973, pueden ser considerados como un documento más que forma parte de la reflexión social desarrollada en el Uruguay, en la medida que sus filmes realizan una reflexión crítica sobre los cambios económicos, políticos y sociales que vivió el país en la década del sesenta.*

Entendemos que esta hipótesis es portadora de una variedad de conceptos que dan lugar a cuatro hipótesis de trabajo que son las que estructuran nuestra labor. Ellas apuntan a ubicar la obra en el NCL, observar el entorno social y cultural en el que se desarrolla la obra, desplazarla del ámbito cinematográfico y reubicarla en el panorama de la reflexión social, y, por último, observar cuáles son las estrategias que Handler lleva adelante con la finalidad de emprender una fuerte crítica a las mitologías del Uruguay contemporáneo.

Así, el método de análisis nos permitió comprobar parte de la hipótesis general en la medida que, si bien Handler pertenece al Nuevo Cine Latinoamericano (NCL), no es influenciado por las corrientes cinematográficas cercanas geográficamente: Cinema Novo, Tercer Cine argentino o Nuevo Cine chileno. En nuestro caso, si bien Handler registra una aproximación a estas tendencias en el manejo de la cámara, el uso de los planos–secuencias, y en el tratamiento del montaje, no podemos dejar de desconocer la influencia que en su obra han ejercido documentalistas de la talla de: Chris Marker, Jonas Mekas, Joris Ivens y Bert Haanstra. No obstante ello, hemos encontrado algunas afinidades con el Nuevo Cine Latinoamericano en los temas tratados y el propósito que anima a unos y a otros realizadores al hacer cine. Estos dos puntos posibilitan que Handler se inscriba en el Nuevo Cine Latinoamericano. A su vez, la concepción del cine como un lugar de lucha, de acción social, cine que apunta a los marginados o a los sujetos históricamente postergados, ha sido presa fácil de la simplista definición de «cine político». Sin embargo, entendemos que la obra de Handler es portadora de una reflexión más profunda, que se ampara fundamentalmente en el registro de la pobreza,

la marginación, la lucha social, elementos que recorren su obra y que se instalan en el dominio de la reflexión y de la crítica social. Al mismo tiempo, hemos detectado que las afinidades con el NCL no se agotan en estos puntos sino que están en el desarrollo del modo alternativo de producción cinematográfica y es esta particularidad la que hace que sus filmes transiten por lugares lejanos a la distribución masiva: cine clubes, sindicatos, facultades universitarias, fábricas, lugares que rompían con los parámetros delineados por el cine industrial.

A su vez, la mirada cinematográfica sobre los hechos sintetiza la expresión de posiciones filosóficas y políticas con la finalidad de trastocar la visión política que ha envuelto la obra. El apoyo de autores como Bazin, Kracauer, Nichols, nos han permitido aproximarnos al trasfondo del tema, es decir, a tratar de responder a la pregunta acerca de cómo Handler representa la realidad. De allí que nuestro principal objetivo haya versado en el desarrollo de una clara exposición sobre la trama documental que habita en el conjunto de filmes. La obra de Handler está estructurada sobre un juego dicotómico; así, ciudad/campo, individuos/sociedad, sonido/silencio, pobreza/riqueza son una clara expresión de confrontación que recorre toda la obra. Este estilo cinematográfico, desde el planteamiento cinematográfico (el uso de los primeros planos) hasta el planteamiento del montaje, avala la trama.

En el plano filosófico, Handler mantiene cierta postura fenomenológica que deriva hacia una posición existencialista ya que a lo largo de los filmes se propone desarrollar, más allá de aspectos circunstanciales, una crítica a la sociedad uruguaya en varios registros, (social, cultural y político), y son, curiosamente, estas particularidades las que lo alejan del cine político para ubicarlo en lo que entendemos como un «cine crítico» a secas.

Decíamos que la obra de Handler destilaba un espíritu existencialista, claro está que no es el existencialismo sartreano en estado puro; sino que nuestro realizador presenta una combinación de posturas que se desprende de dos novelas escritas por el también uruguayo Juan Carlos Onetti: *El Pozo* y *El Astillero*, y del pensamiento filosófico del filósofo Franz Fanon. En las novelas antes citadas los personajes están inmersos en una dimensión finita del mundo en donde está contenida «la temporalidad, la muerte, la culpa, la fragilidad de la existencia, la responsabilidad, el compromiso, la autenticidad, la subjetividad, la libertad, elementos que configuran el devenir de lo humano» (Rama, 1965: 44). En la obra de Fanon encontramos el otro polo filosófico del pensamiento de Handler mediante el cual su praxis cinematográfica «se asienta sobre la

base de una dialéctica con la historia» (Fanon; 1961: 65). Así, los filmes de Handler entablan un diálogo con el pasado como forma de obtener la necesaria distancia crítica de los hechos registrados. Por lo tanto, y una vez más, la simplista definición de cine político queda de lado.

En resumen, decimos que la posición cinematográfica se sustenta filosóficamente sobre principios existencialistas, postura filosófica que atiende a una dimensión finita del mundo humano en donde está contenida la temporalidad, la muerte, la culpa, la fragilidad de la existencia, la responsabilidad, el compromiso, la autenticidad, la subjetividad, la libertad. Esta posición está en sintonía con el espíritu crítico dominante en la generación del sesenta y se encuentra expuesta claramente en la obra de nuestro realizador.

8.2. Conclusiones II: recorrido contextual, histórico y teórico

Al sumergimos en el análisis de sus filmes, observamos que el concepto de «cine político» se diluye, configurando un tipo de cine que bien puede ser tipificado de «educación política, y de denuncia social» (Linares, 1976: 175), aunque también puede ser tipificado como un cine que ensaya una fuerte crítica a las condiciones político–sociales del país. Decimos que el cine de Handler se propone registrar el mundo histórico desde una mirada crítica; por tanto, la crisis por la que atraviesa el país y en particular aquellos sectores sociales que han quedado sumergidos producto de las crisis económica y social de 1955, serán el eje temático de sus filmes. Consideramos que la observación de los aspectos sociales genera una nueva forma de registrar la realidad social, y, por consiguiente, su obra es portadora de una polémica interpretación de la sociedad uruguaya que da como resultado que un importante sector de la crítica cinematográfica uruguaya, aquella que proviene de la generación de cuarenta y cinco, afincada en el periódico «El País» (Homero Alsina Thevenet, entre otros), no tome en cuenta sus filmes. Sin embargo, otro sector de la crítica cinematográfica, la que responde a los intereses del semanario «Marcha», encuentra en dichos filmes una radiografía de la sociedad.

Pero, ¿cuáles son los elementos que encontramos en la obra de Handler que la hacen portadora de un espíritu crítico? Si hacemos un atento análisis podemos observar que el conjunto de filmes contiene una serie de elementos comunes, y que a su vez entendemos lo posicionan como un particular «cine de autor». Se hace necesario aclarar

que en el caso de Handler la tipificación de «cine de autor» puede prestarse a confusiones. Si bien sus filmes son portadores del clima que despliega la *Nouvelle vague*, es necesario decir que estos son una expresión cabal de dicha postura cinematográfica latinoamericanista, ya que Handler y otros realizadores consideran que al cine europeo como un exponente más de la cultura que ha colonizado Latinoamérica.

Decimos «particular cine de autor», ya que su obra está ajustada a un tratamiento personal de los temas, y es precisamente esta circunstancia la que otorga una marca un estilo propio a nuestro realizador.

Lo anteriormente señalado ocurre, en primer lugar, debido al acercamiento a la intimidad de los personajes mediante una cámara próxima a los protagonistas, estilo mediante el cual Handler se convierte en retratista de la sociedad; en segundo término, el contraste que produce entre las imágenes por medio de dos tipos de montaje: uno en el plano y otro en la mesa de edición. Este último tipo de montaje lo aproxima a los dictámenes emanados del formalismo ruso. En tercer lugar, a causa de la configuración de una trama argumental que se sustenta desde diversas instancias dicotómicas: individuo/sociedad, margen/centro. Por fin, en cuarto lugar, gracias a una cámara invisible que muchas veces trata de transferir aspectos de una realidad difícil de abordar. El conjunto de elementos que recorre la obra de Handler hace que los mismos se transformen en un *dictum* que bien puede rezar de la siguiente manera: «esta realidad» es producto de «este problema» y la represento «de esta manera».

Estas características recorren el conjunto de filmes elegidos, y no solo nos permite reconocer la posición autoral del realizador, sino que además nos muestra dos vectores estilísticos claramente definidos: un primer vector nos brinda un particular enfoque sobre los problemas sociales. En tal sentido, Handler mira a la sociedad desde una cercanía, desde el contacto con el hecho, con el «otro» y desde ese lugar crea una narración por aproximación con el sujeto registrado, haciendo de sus filmes una visión personal que se presenta ante el espectador con una fuerte carga subjetiva.

Un segundo vector estaría dado por el contrapunto, o contraste como forma de teorizar sobre una situación social que en definitiva termina por convertir a los filmes en una instancia retórica. Es un hecho bastante frecuente, en la obra de Handler, encontrar contraposiciones, desde una dimensión narrativa (contrastes de argumentos), desde los aportes sonoros (sonido/silencio) o desde el planteamiento cinematográfico antes abordado. En cualquiera de los casos, los filmes están determinados por un contrapunto de elementos que se podría definir como un «cine por oposición». En este punto

funciona muy bien la dialéctica de las imágenes, constituyendo la misma una instancia retórica que convalida el interés por incorporar al espectador a la reflexión que desarrolla el realizador. Desde esta perspectiva los filmes de Handler, adquieren relevancia histórica en la medida que los registros son producto de una realidad mediante la cual el realizador se propone un diálogo entre las partes: pasado/presente, autoridad/sociedad, individuo/Estado, dialéctica necesaria que le permite incorporar rostros, paisajes, objetos pertenecientes al mundo histórico al cual Handler critica.

8.3. Conclusiones III: enunciar nuevas categorías

Uno de los objetivos de este trabajo era situar la obra de Handler en una perspectiva de corte social que trascendiera lo estrictamente cinematográfico. Para ello, y en función de la hipótesis central, hemos descubierto algunas categorías cinematográficas, retóricas, narrativas que nos permite otorgarle un nuevo estatus a la obra. Si bien Handler se apega al estilo que desarrolla el *Direct-cinema*, entendemos que en su obra hay una manifiesta tendencia al desarrollo de un cine que se funda en un tratamiento personal de la realidad, que bien se lo puede vincular a lo desarrollado por Drew, Leacock, Pennebaker y los hermanos Maysles, quienes también están preocupados por el registro de los diversos acontecimientos sociales en la década del sesenta en los Estados Unidos.

Si bien lo dicho parece ser un simple formulismo, entendemos que el estilo personal (antes detallado) le permite desarrollar una aproximación a los personajes descubriendo en ello lo que en la retórica clásica denomina *decorum*. En este caso, el *decorum* es una categoría que se ajusta a una dimensión ética y moral del protagonista. En los filmes de Handler, los personajes destilan un aire, una conducta, una moral propia de un estilo de vida que se ampara en la sociedad que los cobija. Es así como los protagonistas muestran, a través de sus acciones, cierta forma o tratamiento de los objetos que los ubica como seres de otro lugar, muy lejano al mundo que habitan en la actualidad. Tal vez sea una observación menor; sin embargo, entendemos que la misma resulta medular para entender el deterioro en que ha caído la sociedad que el realizador uruguayo retrata. Handler describe, a partir de sus aproximaciones y estudios casi microscópicos de los personajes, los modos de actuar que se transforman en un sello, una huella, una traza, de la existencia de un individuo socializado, mundano, que es parte de un país que lo ha marginado. Consideramos vital la incorporación de esta

categoría a la hora de analizar la mencionada obra, ya que la misma nos sirve como pasaporte para observar los filmes desde una dimensión más amplia vinculada con la reflexión social. En este caso el *decorum* de los personajes funciona a modo de espejo que vierte su imagen sobre nosotros y así, desde la proximidad de los personajes, Handler desarrolla una severa crítica acerca de las relaciones humanas, instancia mediante la cual el realizador pone entre paréntesis algunos atributos que han adornado históricamente a la sociedad uruguaya: respeto por los derechos humanos, solidaridad entre los individuos, sociedad de clase media, sociedad sin excluidos.

No creemos necesario extendernos sobre el tema, pero sí anotar que el tratamiento antes mencionado configura, desde la retórica de los modales, una paciente observación sobre el deterioro del ser humano y de la sociedad, ya que las imágenes dialogan con el pasado político, social y cultural de Uruguay, amparado en una lejana mitología: «Uruguay, la Suiza de América». Pero el hallazgo del *decorum* como dispositivo retórico descubre a su vez cómo los filmes de Handler pasan de ser un cine político, militante, a un cine de corte social o mejor dicho que reflexiona sobre la sociedad. Este hallazgo rompe con cualquier tipificación enmarcada en la urgencia o tal vez en la falta de análisis que desarrollaron diversos críticos sobre la obra en cuestión. Entendemos que dichas denominaciones son inadecuadas. No obstante ello, si se analizan pacientemente los filmes, se pueden observar cómo a partir del modo de representar la realidad, el realizador plantea una serie de reflexiones que involucran múltiples aspectos de la misma. Si bien Handler se propone en todo momento registrar los hechos desde la proximidad, como forma de presentar el valor de los ciudadanos al enfrentarse a la represión del Estado, es precisamente dicho estilo que hoy, desde la perspectiva histórica lo convierte en un realizador que reflexiona sobre la sociedad. Así, el conjunto de modos de representar la realidad (observacional y reflexivo, crítico y descriptivo) genera una imagen que rompe con lo consagrado por el Estado a lo largo del siglo XX: igualdad, seguridad, solidaridad. Es precisamente en este punto que encontramos la verdadera dimensión del cine propuesto por Handler, la de un fino y agudo crítico social.

8.4. Conclusiones IV: visión personal, modalidad crítica del cine-documento

De lo anteriormente expresado se desprende que la obra de Handler puede ser incluida como parte de la reflexión social, en la medida que sus filmes son una colección de registros sobre temas sociales y políticos. Este tal vez sea uno de puntos favorables de nuestro trabajo, debido a que hemos detectado categorías del análisis social que operan en la obra de Handler y que también se encuentran presentes en las diversas investigaciones realizadas por sociólogos, historiadores y filósofos uruguayos en la década del sesenta. Para ello, basta con observar cómo el conjunto de filmes realizados por Handler entre 1964–1973 tiene como temas la pobreza, la marginalidad, el deterioro social, el hambre, la conflictividad social, elementos que también están en la preocupación de Carlos Real de Azúa, Ángel Rama, Roque Faraone, Roberto Ares Pons, Luis Pedro Bonavita, Alberto Methol Ferré, entre otros, quienes desde sus escritos promueven una dura crítica a todas las estructuras del Estado uruguayo creadas a partir del modelo batllista.

Por lo tanto, es posible observar a Handler como un realizador que desde el cine desarrolla una reflexión sobre la sociedad. *Carlos: cine-retrato*, *Elecciones o Sarampión una epidemia...*, son algunos ejemplos de cómo Handler hace de los filmes una mirada que disecciona la sociedad, no olvidando en ningún momento su pasaje por el I.C.U.R. como documentalista científico, lo que le permite describir y descubrir capas casi invisibles del tejido social, circunstancias gracias a las que (entendemos) Handler se transforma también en documentarista. «Mis trabajos –dice Handler– investigan directamente el presente, visualmente y narrativamente, con un método singular riguroso donde cada encuadre trata de *entender una situación*, donde la cámara en la mano se hace sensible a dicha situación» (Handler; 2009). Nosotros entendemos que la condición documentalista no es opuesta a la de documentarista sino complementaria. Esta nueva categoría estriba en dos aspectos sustanciales: una cámara paciente que registra los hechos y el manejo reiterado de los primeros planos como forma de acercarse a los protagonistas, desde estos dos puntos Handler describe la sociedad, y al describirla la retrata, la documenta, la comenta, así los filmes escapan del coto cinematográfico para ubicarse en el plano de la reflexión social. Esta trasposición conceptual descubre una nueva propiedad, en la medida que al ser observados y analizados con la metodología de las ciencias sociales, los filmes se abren camino dentro del panorama de la reflexión social, y, en tal sentido, le aportan al periodo 1960–1973 un conjunto de documentos que refirman el complejo panorama social.

En nuestro trabajo nos hemos encargado de demostrar que los filmes responden a regularidades y estructuras consagradas desde lo cinematográfico, lo fílmico, lo narrativo, lo sociológico y lo histórico. En consonancia con este singular planteamiento, producto de la multiplicidad de factores que emergen de este trabajo, es que estamos en condiciones de exponer una particular teoría, observando lo señalado por Handler. Cabe destacar, a nuestro juicio, que la obra en cuestión conforma un sistema de conceptos y características propias ya que es portadora de una práctica cinematográfica que está condicionada social e históricamente, y posee una estructura característica que la delimita, en un intento por reflejar la realidad social. En tal sentido, Handler no se separa de los postulados bazinianos en la medida que trata de mostrar la compleja situación en la que está inmersa la sociedad, con un manifiesto interés por demostrar que los diversos discursos (sean políticos, económicos, sociales o culturales) que ligan al ciudadano con la sociedad convierten al primero en rehén de una situación muchas veces lejanas a sus propios intereses.

Handler pone en marcha el mito del cine como una recreación del mundo a su propia imagen. Esto explica el reiterado uso de los planos–secuencias y la profundidad de campo, como forma de mostrar parte de una realidad construida desde una subjetividad. Pero este incipiente postulado se ve potenciado por el tratamiento que desde el montaje le otorga a lo registrado. Handler no escatima esfuerzos por hacer del evento cinematográfico algo integrador, que incluya necesariamente al público. En tales circunstancias, el uso del montaje pasa a ser una pieza clave que habilita y promueve la interpretación de lo registrado. Y es que Handler, al abreviar en la tradición formalista, promueve una mirada crítica desde lo registrado. Así es posible visualizar la combinación de aspectos vertovnianos y eisensteinianos, desde el registro que tiene como finalidad involucrar al espectador.

Ante lo planteado, repetimos, estamos en condiciones de enunciar una teoría o, mejor dicho, un postulado teórico que nos permita ordenar el estilo cinematográfico mediante el cual Handler desarrolla sus filmes. Por lo tanto no diremos teoría sino «Modalidad crítica del cine–documento», en la medida que tratamos de dotar a la obra de cierta rigurosidad con el fin de consolidar no solo el planteamiento cinematográfico del realizador, sino una perspectiva personal, despojada de todo vínculo con el poder de turno que trata de explicar, a su manera, el deterioro social. A su vez, la forma de representar la realidad a través de una praxis cinematográfica personal, imbricada en los procesos sociales, genera un ámbito propicio para reflexionar no solo acerca de los

acontecimientos registrados, sino del tratamiento fílmico. Así, Handler recurre a la confrontación de imágenes reforzando una cadena de causas y efectos que coronan la trama documental, y que se posiciona como el eje sobre el cual observamos la «Modalidad crítica del cine–documento». Dicha modalidad deja entrever en el conjunto de filmes, miradas, críticas y comentarios a la sociedad uruguaya reuniendo a su vez una serie de observaciones que no enmascaran los temas sino que los subraya con absoluta claridad.

8.5. Conclusiones V: afectar las mitologías modernas del Estado uruguayo

Una larga tradición de relatos y mitos cubre el imaginario colectivo de la sociedad uruguaya. «La Suiza de América», «la tacita del Plata», «la Atenas del Plata», son rastros de una narrativa creada sobre la base de un Estado de bienestar, del cual hoy nos hemos alejado. No obstante ello, parece habitar en el ciudadano uruguayo la esperanza de volver a dicho pasado. Sin embargo, los filmes de Handler a través de la «Modalidad crítica del cine–documento» se encargarán de demostrar que de aquel pasado rico e ilustrado nada queda. En función al *dictum* de la hipótesis central, ha quedado demostrado una y otra vez cómo Handler, en el desarrollo de sus filmes, se propone deslocalizar algunas cuestiones simbólicas: símbolos patrios, monumentos, lugares públicos, instituciones estatales, así como desbaratar los conceptos de solidaridad, igualdad y respeto, expresiones comunes y aparentemente consagradas dentro de la sociedad uruguaya.

Estas cuestiones son el principal objetivo en los filmes de Handler, conformando así una estrategia simbólica que desde lo cinematográfico atenta contra las narrativas consagradas en el estado de bienestar de los años veinte.

En reiteradas oportunidades Handler demuestra que aquella riqueza, producto de la ganadería, no era usufructuada por la sociedad en su conjunto, tal como se han encargado de estudiar los historiadores de la década del sesenta, (José Pedro Barrán, Benjamín Nahum, Juan Antonio Oddone). Esta riqueza consolidaba la posición de un patriarcado vinculado estrechamente con influyentes sectores de los partidos políticos gobernantes. En tal sentido, los filmes muestran en reiteradas oportunidades que la confrontación carne/hambre, riqueza/miseria es un juego de imágenes que nos remite a la dicotomía pasado/presente, pero que expresa la compleja relación existente entre la clase política y la clase trabajadora. En este punto nos permitimos observar que la

naturaleza de los escenarios en donde se registran los hechos es un claro indicio del estado de la cuestión: ciudad o campo se transforman en un problemático territorio en donde se presentan las diversas luchas sociales. *Me gustan lo estudiante* o *Uruguay 1969: el problema...* son claros ejemplos del tema.

Pero hemos observado también que, en el conjunto de filmes, existe un interés por afectar los símbolos que permiten identificar al Estado. Para ello hemos advertido que Handler se propone, en cada uno de los filmes, descentrar la simbología, trastocando o descentrando los símbolos patrios. Al trastocar y descentrar los símbolos, estos pierden el marco de significaciones que los ha acuñado. Así, el desmantelamiento narrativo expone y desnuda al símbolo de forma tal que muchas veces se lo presenta desde la ironía o el sarcasmo. Y son precisamente la ironía y el sarcasmo dos figuras retóricas claves en los filmes de Handler ya que las mismas tienen como finalidad desafiar las convenciones sociales, así como generar en el espectador la debida atención.

Entendemos también que el desmantelamiento narrativo del símbolo forma parte de una alternativa personal sobre la cual el realizador descarga toda una serie de críticas sobre las diversas problemáticas sociales y eso configura una mirada que incluye su perspectiva ideológica. Basta con observar los filmes *Me gustan los estudiantes* o *Elecciones*, para entender cómo los mismos son portadores de una visión escéptica sobre los mitos fundacionales del Uruguay moderno, que los mismos han dejado de existir y han sido remplazados por problemas locales cercanos a los que presenta el resto del continente latinoamericano. Tal vez sea este el valor más importante de su obra, ya que desde el cine inscribe al Uruguay en el continente latinoamericano. Por lo tanto, la forma de registrar el mundo histórico atiende fundamentalmente a los presupuestos antes citados e intenta registrar nuevos actores sociales que aparecen en Uruguay a mediados del siglo XX: vagabundos, pobres, desclasados, aunque no descuida el compromiso social con la clase obrera y estudiantil, elementos que configuran el nudo teórico de su obra.

Ante lo expuesto, queda ampliamente demostrada nuestra hipótesis principal en la medida que a través de un cine crítico, social, reflexivo y descriptivo Handler muestra nuevos actores sociales, y a partir de ese punto desarrolla una mirada sobre la sociedad, cimentada por una colección de imágenes que expresan el deterioro social. Pero no debemos desconocer que sus filmes también son portadores de cierta propaganda política. La preocupación de Handler por la degradación política y social del país, los conflictos sindicales, las movilizaciones estudiantiles, los crímenes cometidos por el

Estado, el hambre y la miseria que la burguesía no ve o no quiere ver, lo llevan a formar parte de una operación de revelación de la realidad que, precisamente, puede encuadrarse dentro de la definición marxista de ideología. Si para Marx, «ideología» es (como ya señaláramos 5.2.3. y en 7.6.3.) «falsa conciencia», mecanismo por el cual la clase dominante escamotea o deforma la realidad a los dominados para perpetuar sus privilegios y las relaciones de opresión mediante el mantenimiento del *statu quo*, lo que hace Handler es, precisamente, retirar ese velo, desenmascarar la realidad. En tal sentido, Handler va a mostrar a quien quiera ver cuáles son los mecanismos que permiten la existencia de la injusticia social y quiénes son los que manejan sus resortes.

Obviamente, Handler no hace cine con un objetivo *personal* de poder. De hecho, nunca ha detentado ningún cargo político ni ha formado parte del aparato de ningún partido; es más, ha sido siempre un realizador que ha mostrado cierta hostilidad para con las instituciones políticas; en tal sentido siempre ha discutido y polemizado sobre las mismas. Sin embargo, podemos decir que sus películas mantienen un determinado vínculo con el poder. No porque lo quiera para él (insistimos, no es una cuestión personal), sino porque es evidente que la carga de denuncia o revelación que tiene su obra apunta, desde una ideología concreta, a quienes poseen el poder en ese momento, la alta burguesía o la oligarquía ganadera, las cuales son responsables, directa e indirectamente, de la degradación social que se denuncia.

Por lo tanto, y aunque Handler no lo diga directamente (y si así lo hiciera derivaría en un cine puramente panfletario), es evidente que si se denuncia un determinado tipo de poder como causante de los males sociales, ello implica que, por lo menos, lo que se está buscando es su sustitución por otra forma de poder, otros representantes políticos que, desde una particular opción ideológica, se considera que podrían paliar o terminar con la injusticia social.

Poner punto final a este trabajo implica dejar de lado una serie de datos y situaciones que quizás puedan cambiar en parte o toda la investigación. Siempre las opciones son arbitrarias y este trabajo es fruto de un interés personal por tratar de entender la compleja obra de Handler. La presente investigación ha tenido como objetivo reubicar al mencionado realizador en dos campos que se nutren mutuamente: el cinematográfico y el de la reflexión social. Esta nueva reubicación de la obra de

Handler amerita una revisión no solo de sus filmes sino también de toda la literatura que se ha desarrollado en torno a su obra. En tal sentido, recorrer la obra de Handler implica ir al encuentro de la historia de Uruguay y analizar a través de los filmes el complejo panorama social y político de la década del sesenta. Pero también este trabajo nos ha aproximado a la obra de otros realizadores uruguayos que transitaron por los mismos senderos cinematográficos que Handler y que merecen ser analizados exhaustivamente en algún momento.

Por lo tanto, entendemos que en el final de esta investigación se abren múltiples interrogantes o líneas de trabajo: estudiar la obra de Handler realizada en Venezuela, investigar el cine político uruguayo de mitad del siglo XX, analizar el cine desarrollado en el período 1973–1984 en tiempos del proceso cívico–militar, investigar el cine experimental uruguayo; desafíos, desafíos y más desafíos...

Al poner fin a nuestro trabajo nos resta decir que al escribir sobre la obra de Handler también estamos escribiendo sobre la historia del cine uruguayo. En tal sentido, nuestra investigación ha tenido en el firme interés por demostrar que el cine uruguayo existe desde principios de siglo XX. En dicho panorama histórico entendemos que la obra de Handler merece una especial consideración en la medida que su forma particular de hacer cine no ha pasado desapercibida, especialmente para las nuevas generaciones de realizadores que han optado por registrar la realidad social de Uruguay.

Bibliografía consultada

- ALFARO, Hugo (1970): *Ver para creer*; Montevideo, Biblioteca de Marcha.
- ANGENOT, Marc (1998): *Interdiscursividades. De hegemonías y disidencias*; Córdoba. Ed. Universidad Nacional de Córdoba.
- ÁINSA, Fernando (2008): *Espacios de la memoria. Lugares y paisajes de la cultura uruguaya*; Montevideo, Ed. Trilce.
- ALSINA THEVENET, Homero; ROCCA, Pablo (1993): *La obra de Emir Rodríguez Monegal (I)*; Montevideo, Ed. De la Plaza.
- ÁLVAREZ, Juan Carlos (1965): *Historia del cine uruguayo*; Montevideo, Cinemateca Uruguay.
- ARDAO, Arturo (1971): *Etapas de la inteligencia uruguaya*; Montevideo, Universidad de la República.
– (1991): *Romania y América Latina*; Montevideo, Co edición Biblioteca de Marcha y Universidad de la República.
- ARENAS, María Elena (1997): *Hacia una teoría general del ensayo. Construcción del texto ensayístico*; Cuenca, Ed. Universidad de Castilla–La Mancha.
- ARES PONS, Roberto (1961): *Uruguay ¿provincia o nación?*; Buenos Aires, Ed. Coyoacán.
– (1968): *La intelligentsia*; Montevideo, Ed. Banda Oriental.
- ARISTARCO, Guido (1968): *Historia de las teorías cinematográficas*; Barcelona, Ed. Lumen.
- ARNAL, Justo; DEL RINCÓN, Delio; LATORRE Antonio (1992): *INVESTIGACIÓN EDUCATIVA: Fundamentos y metodología*; Barcelona. Ed. Labor S.A.
- AULLÓN DE HARO, Pedro (1992): *Teoría del ensayo*; Madrid, Ed. Verbum.
- AUMONT, Jacques y MARIE, Michel (1988): *Análisis del film*; Barcelona, Ed. Paidós.
– y MARIE, Michel (2006): *Diccionario teórico y crítico de cine*; Buenos Aires, Ed. La Marca.
–; BERGALA, Alain; MARIE Michel; VERNET, Marc (1993): *Estética del cine*; Barcelona, Ed. Paidós.
- AA. VV. (2008): *Historia(s), teorías y cine*; Colección de Historias n.º 11, Barcelona, Universitat de Barcelona.
- AA. VV. (1999): *De la investigación audiovisual. Cine fotografía y video*; Barcelona, Edición Proyecto A.
- AA. VV (1984): *Historia del cine argentino*; Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.

- AA. VV. (1974): *Cine y revolución*; Buenos Aires, Ed. de la Flor.
- AA. VV. 1969: *La crisis económica*; Montevideo, Ed. Nuestra Tierra n.º 26.
- BACHELARD, Gastón (1990): *La formación del espíritu científico. Contribución a un psicoanálisis del conocimiento objetivo*; México, Siglo XXI Editores.
- BACZKO, Bronislaw (1991): *Los imaginarios sociales*; Buenos Aires, Ed. Nueva Visión.
- BAJTIN, Mijail (2002): *Estética de la creación verbal*; Buenos Aires, Siglo XXI Editores
- (1989): *Teoría y estética de la novela*; Madrid, Ed. Taurus.
- BARNOUW, Erik (1996): *El documental, Historia y Estilo*; Barcelona, Ed. Gedisa.
- BARTHES, Roland (1986): *Lo obvio y lo obtuso*; Barcelona, Ed. Paidós.
- (1994): *La aventura semiológica*; Barcelona, Ed. Planeta Agostini.
- (1995): *La cámara lúcida*; Barcelona, Ed. Paidós.
- (2003): *Mitologías*; Buenos Aires, Siglo XXI Editores.
- (2005): *Variaciones sobre la escritura*; Barcelona, Ed. Paidós.
- BAZIN, André (1990): *¿Qué es el cine?*; Madrid, Ed. Rialp.
- (1997): «Ontología de la imagen fotográfica», en *Textos y manifiestos del cine*; ROMAGUERA, Joaquín; ALSINA THEVENET, Homero, Madrid, Ed. Cátedra.
- BEGER, Peter y LUCKMAN, Thomas (1987): *La construcción social de la realidad*; Buenos Aires, Amorrortu Ediciones.
- BENET, Vicente J. (2004): *La cultura del cine*; Barcelona, Ed. Paidós.
- BENJAMÍN, Walter (1982): «Tesis sobre filosofía de la historia», en *Discursos Interrumpidos I*; Madrid, Ed. Taurus.
- (1982): «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica»; en *Discursos interrumpidos I*; Madrid, Ed. Taurus.
- BOAL, Augusto (2009): *Teatro del oprimido*; Barcelona, Alba Editorial.
- BORDWELL, David (1989): *El significado del film. Inferencia y retórica en la interpretación cinematográfica*; Barcelona, Ed. Paidós.
- y THOMPSON, Kristin: (1995): *El arte cinematográfico*; Barcelona, Ed. Paidós.
- BOURDIEU, Pierre (1973): *El oficio del sociólogo*; Buenos Aires, Siglo XXI Editores.
- (1990): *Sociología y cultura*; México, Ed. Grijalbo.
- BRUZZI, Stella (1999): *New documentary: A critical introduction*; London, Ed. Routledge.
- BUNGE, Mario (2000): *La investigación científica*; México, Siglo XXI Editores

BURTON, Julianne (1986): *Cinema and Social Change in Latin America*; Austin, University of Texas Press.

BUXÓ, M^a Jesús; DE MIGUEL, Jesús M. (1999): *De la investigación Audiovisual, Fotografía, Cine Vídeo, Televisión*; Barcelona, Proyecto A Ediciones.

CAETANO, Gerardo; RILLA, José (2007): *Historia contemporánea del Uruguay, de la colonia al siglo XXI*; Montevideo, Ed. Fin de siglo.

CAMARERO, Gloria (2002): «El cine y las ideologías de izquierda: 1. Inicios y propaganda. El cine soviético de los años 20: la trilogía revolucionaria de Eisenstein», en Camarero Gloria (ed): *La mirada que habla (cine e ideología)*; Madrid, Akal.

CAMPAGNA, Ernesto (2004): *Método y técnica de planificación, investigación social y presentación de resultados*; Montevideo, Fondo de Cultura Universitaria.

CANO GUIRAL, Jesús (1969): *Ideologías, políticas y filosofía en el Uruguay*; n.º 9, Montevideo, Ed. Nuestra tierra.

CARMONA, Ramón (1993): *Cómo se comenta un texto filmico*; Madrid, Ed. Cátedra.

CASSETTI, Francesco (1998): *Teoría del Cine*; Barcelona, Ed. Cátedra.

– ; DI CHIO, Federico (1991): *Como analizar un film*, Barcelona, Ed. Paidós Instrumentos.

CASSIRER, Ernst (1968): *Antropología filosófica*; México, Fondo de Cultura Económica.

CASTILLO, Juan J.; PRIETO, Carlos (1993): «La subjetividad objetivada: el método de la validación consensual», en *Documentación Social*; n.º 92, Madrid, Ed. Caritas Española.

CASTORIADIS, Cornelius (1993): *La institución imaginaria de la sociedad*; Tomo II, Buenos Aires, Ed. Tusquest

CEA D' ANCONA, María de los Ángeles (1996): *Metodología cuantitativa. Estrategia y técnicas de investigación social*; Madrid, Ed. Síntesis

CEDRÁN, Josetxo; TORREIRO, Casimiro (2007): *Del otro lado de la ficción*; Madrid, Ed. Cátedra.

CHEVALIER, François (1979): *América latina: de la independencia a nuestros días*; Barcelona, Ed. Labor S.A.

CHION, Michel (1997): *La música en el cine*; Barcelona, Ed. Paidós.

– (1998): *La audiovisión*; Barcelona, Ed. Paidós.

COSTA BONINO, Luis (1985): *Crisis de los partidos tradicionales y movimiento revolucionario en el Uruguay*; Montevideo, Ed. Banda oriental.

- COSTA, Jaime; SCAVINO, Carlos (2009): *Por amor al cine. Historia del Cine Universitario del Uruguay*; Montevideo, Ed. Ricardo Romeo Curbelo.
- CLERICI, Annina; MENDES, Marilia (2006): *Discurso sobre (l)a pobreza*; Madrid, Ed. Vervuert.
- CRAWFORD, Peter (1992): «Film as discourse: the invention of anthropological realities» en *Film as Ethnography*; Manchester; Ed Crawford y Turton.
- CUEVAS, Antonio (1999): *Economía cinematográfica. La producción y el comercio de películas*; Madrid, Co-editado Imaginógrafo/Egeda.
- DE CERTEAU, Michel (1994): La operación historiográfica, en *La escritura de la historia*, México, Siglo XXI Editores.
- DE LA BOÉTIE, Étienne (1976): *El discurso de la servidumbre voluntaria o el contra uno*; Madrid, Ed. Tecnos.
- DÍAZ Esther (1997): *Metodología de las ciencias sociales*; Buenos Aires, Ed. Biblos.
- DILTHEY, Wilhelm (1978): *Teoría de la concepción del mundo*; Vol. VIII, México, Fondo de Cultura Económica
– (1994): *El mundo histórico*; México, Fondo de Cultura Económica.
- DOMENARCH, Jean-Marie (1962): *La propaganda política*, Buenos Aires, Ed. Universitaria de Buenos Aires.
- DOMÍNGUEZ, Vicente (2008): «La pesada carga de la verdad», en *Cine directo reflexiones en torno a un concepto*; Madrid, T&B Editores.
- DUDLEY, Andrew (1993): *Las principales teorías cinematográficas*; Madrid, Ed. Rialp S.A.
- DURAND, Gilbert (1993): *De la mitocrítica al mitoanálisis*; Barcelona, Ed. Anthropos.
– (2005): *La imaginación simbólica*; Buenos Aires, Amorrortu Editores.
- DURKHEIM, Emile (1993): *Las formas elementales de la vida religiosa*; Madrid, Ed. Alianza.
- ECO, Umberto (2004): *Apocalípticos e integrados*; Barcelona, Ed. De Bolsillo.
- EISENSTEIN, Sergei (1970): *Reflexiones de un cineasta*; Barcelona, Ed. Lumen.
– (1989): *La forma del cine*; México, Siglo XXI Editores.
- ELLUL, Jaques (1969): *Historia de la propaganda*; Caracas, Monte Ávila Editores.
- ELIADE, Mircea (1983): *Mitos y realidades*; Barcelona, Ed. Labor.
– (2001): *El mito del eterno retorno*; Buenos Aires, Emecé.
– (2002): *Mitos, sueños y misterios*; Barcelona, Ed. Kairos.

- EAGLETON, Terry (1997): *Ideología. Una introducción*; Barcelona, Ed. Paidós.
- FANON, Frantz (1963): *Los condenados de la tierra*; Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- FARAONE, Roque (1970): *El Uruguay en que vivimos (1908–1968)*; Montevideo, Ed. Arca.
- FERRO, Marc (1980): *Cine e Historia*; Barcelona, Ed. Gustavo Gilli.
– (1995): *Historia contemporánea y cine*; Barcelona, Ariel.
- FRANCÉS, Miquel (2002): *La producción de documentales en la era digital: modalidades, historia y multidifusión*; Madrid, Ed. Cátedra.
- FRIEDRICH, Carl Joachim (1968): *El hombre y el gobierno*; Madrid, Ed. Tecnos.
- GADAMER, Hans-Georg (2007): *Verdad y Método*; Salamanca, Ed. Sígueme.
- GARAGALZA, Luis (2002): *Introducción a la hermenéutica contemporánea: Cultura, simbolismo y sociedad*; Barcelona, Ed. Anthropos
- GARCÍA ESPINOSA, Julio (1971): “Cine y Revolución”, en *Problemas del nuevo cine*; Madrid, Ed. Alianza.
- GARCÍA JIMÉNEZ Jesús (1993): *Narrativa audiovisual*; Barcelona, Ed. Cátedra.
- GARCÍA PELAYO, Manuel (1964): *Mitos y símbolos políticos*; Madrid, Ed. Taurus.
- GEERTZ, Clifford (1987): *La interpretación de las culturas*; Barcelona, Ed. Gedisa.
- GENETTE, Gerard (1969): *Figures III*; Paris, Ed. Seuil.
- GETINO, Octavio; VELLEGGIA, Susana (2002): *El cine de la historia de la revolución*; Buenos Aires Ed. Altamira.
- GRASERAS, Ulises (1970): *Los intelectuales y la política en el Uruguay*, Cuadernos de «El País»; Montevideo, Ed. Diario «El País».
- GRAWITZ, Madelaine (1975): *Métodos y técnica en la Ciencias Sociales*; Tomo I, Barcelona, Ed. Hispano Europa.
- GONZÁLEZ, Laura (2005): *Fotografía y Pintura: ¿Dos medios diferentes?*; Barcelona, Ed. Gustavo Gilli.
- GUBERN, Román (1971): *Historia del cine*; Vol. I y II, Barcelona, Ed. Lumen.
– (1993): *Espejos de fantasmas*; Madrid, Espasa Calpe.
- GUNDER FRANK, André (2005): «Desarrollo del subdesarrollo», en *El nuevo rostro del capitalismo*; Vol. I, Barcelona Ed. Hacer Editorial.

- GUNUCIO DRAGÓN, Alfonso (1982): *Historia del Cine en Bolivia*; La Paz, Ed. Los Amigos del Libro.
- ; HENNEBELLE, Guy (1981): *Les Cinemas de L’Amerique Latine*; Paris, Ed. L’Herminier.
- GUZMÁN, Patricio (2001): «Ensayos sobre el documental», en *Patricio Guzmán*; Madrid, Ed. Cátedra.
- HABERMAS, Jürgen (1992): *Ciencia y técnica como “ideología”*; Madrid, Ed. Tecnos.
- HERRERO ARCONADA, Mario (1989): *Teoría y técnica de la propaganda*; Barcelona, PPU.
- HELLÍN ORTUÑO, Pedro (2007): *Publicidad y valores posmodernos*; Madrid, Siranda Editorial.
- HENRÍQUEZ UREÑA, Pedro (1961): *Historia de la cultura en América Hispánica*; México- Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- HEREDERO, Carlos; TORREIRO, Casimiro (1995): Estados Unidos (1955-1975) América Latina, en *Historia general del cine*; Vol. X, Madrid, Ed. Cátedra.
- HERNANDEZ SAMPIERI, Roberto; FERNANDEZ COLLADO, Carlos; BAPTISTA LUCIO, Pilar (2006): *Metodología de la investigación*; México, Ed. Mc Graw-Hill.
- HENNEBELLE, Guy (1975): *Los cinemas nacionales contra el imperialismo de Hollywood*; Vol. I y II; Caracas, Francisco Torres Editor.
- HINTZ, Eugenio (1989): *Algo para recordar. La verdadera historia del Cine Club del Uruguay*; Montevideo, Ed. La Plaza.
- HOBBSAWM, Eric (2007): *Historia del Siglo XX*; Madrid, Ed. Crítica.
- HUICI, Adrián (1996): *Estrategias de la persuasión*, Sevilla, Ed. Alfar.
- HUSSERL, Edmund (1982): *La idea de la fenomenología*; Madrid, Fondo de Cultura Económica.
- IRIGOYEN, Oribe (1972): *Cine crítica espectador*; Montevideo, Ed. Pueblos Unidos.
- IVENS, Joris (1974): *Cine ideas*; Caracas, Ed. Cine– ideas.
- KEMMIS, Steve; MCTAGGART, Robin (1992): *Cómo planear la investigación– acción*, Barcelona, Ed. Laertes.
- KERLINGER, Fred (1986): *Investigación del comportamiento*; México, Ed. Interamericana.

- KHUN, Thomas (1986): *La estructura de las revoluciones científicas*; México, Fondo de Cultura Económica
- KING, John (1994): *El carrete mágico*; Bogotá, Tercer Mundo Editores.
- KRACAUER, Siegfried (1995): *De Caligari a Hitler*; Barcelona, Ed. Paidós.
– (1996): *Teoría del Cine*; Barcelona, Ed. Paidós.
- KRAUBE, Anna-Carola (1995): *Historia de la pintura del renacimiento a nuestros días*; Barcelona, Ed. Könemann.
- KRISTEVA, Julia (1981): *Semiótica I*; Madrid, Ed. Fundamentos.
- LÁZARO CARRETER, Fernando (1967): *Diccionario de términos filológicos*; Madrid, Ed. Grados.
– ; CORREA CALDERÓN, Evaristo (1978): *Cómo se comenta un texto literario*; Madrid, Ed. Cátedra.
- LEDO, Margarita (2004): *Del cine-ojo al Dogma 95*; Barcelona, Ed. Paidós.
- LEGIDO, Juan Carlos (1969): «El mundo del espectáculo», en *Enciclopedia Uruguaya*; n.º 52, Montevideo, Ed. Arca
- LEÓN FRÍAS, Isaac (1979): *Los años de la conmoción*; México, Universidad Nacional Autónoma.
- LÉVI-STRAUSS, Claude (1979): *Sociología y antropología*; Madrid, Ed. Tecnos.
- LINARES, Andrés (1976): *El Cine Militante*; Madrid, Castellote Editor.
- LINARES PALOMAR, Rafael (2009): *La promoción cinematográfica. Estrategias de comunicación y distribución de películas*; Madrid, Ed. Fragua.
- LOTMAN, Yuri (1976): *Estética y semiótica del cine*; Barcelona, Ed. Gustavo Gilli.
– (1996): «Acerca de la semiósfera» en *La semiósfera. Semiótica de la cultura y del texto*; Madrid, Ed. Cátedra.
- LUKÁCS, Georg (1965): *Estética I, La peculiaridad de lo estético: cuestiones liminares de lo estético*; Vol. I, Barcelona, Ed. Grijalbo.
– (1966): *Sociología de la literatura*; Madrid, Ed. Península.
– (1975): *El alma y las formas*; Barcelona, Ed. Grijalbo.
- MANNHEIM, Karl (1997): *Ideología y utopía: una introducción a la sociología del conocimiento*; México, Fondo de Cultura Económica.
- MARINO, Alfredo (2004): *Cine argentino y latinoamericano. Una mirada realista*; Buenos Aires, Ed. Nobuko.
- MARTÍNEZ CARRIL, Manuel; ZAPIOLA, Guillermo (2002): *Apuntes críticos para una historia del cine*; Montevideo, Ed. Banda Oriental.

- MARTÍNEZ PARDO, Hernando (1979): *Historia del cine colombiano*; Bogotá, Ed. América Latina.
- MARTÍNEZ TORRES, Augusto; PÉREZ ESTREMER, Mauricio (1973): *El nuevo cine latinoamericano*; Barcelona, Ed. Anagrama.
- MARX, Karl (1993): *La cuestión judía*; Barcelona, Ed. Planeta Agostini.
 – ; ENGELS, Frederick (1970): *La ideología alemana*; Montevideo, Ed. Pueblos Unidos.
- MÉNDEZ–LEITE, Fernando (1980): *Las escuelas de cine*; Madrid, Ed. Cirde.
- MERINO, Carmen (1995): *Metodología cualitativa de la investigación psicosocial*; México, UNAM–CISE.
- METHOL FERRÉ, Alberto (1971): *El Uruguay como problema*; Montevideo, Ed. Banda Oriental.
- METZ, Christian (2002): *Ensayo sobre la significación en el cine (1964–1968)*; Vol. I, Barcelona, Ed. Paidós.
- MEZZERA, Baltasar (1952): *Blancos y Colorados*; Montevideo, Imprenta García.
- MICHAUD, Yves (2002): *El juicio estético*; Barcelona, Idea Books.
- MITRY, Jean (1974): *Historia del cine experimental*; Valencia, Ed. Fernando Torres.
- MONTAIGNE, Michel de (2001): *Ensayos I*, Cátedra, Madrid.
- MONTERDE, José Enrique; RIMBAU Esteve, (1995): Nuevos Cine (años 60), en *Historia General del Cine*; Vol. XI, Barcelona, Ed. Cátedra.
 – ; TORREIRO Casimiro, (1995): Europa y Asia (1929 – 1945) en *Historia General del Cine*; Vol. VII, Barcelona, Ed. Cátedra.
- MOUESCA, Jacqueline (2003): *El documental chileno*; Santiago de Chile, Ed. Lom.
 – ; OREALLANA, Carlos (2010): *Breve Historia del Cine Chileno*; Santiago de Chile, Ed. Lom.
- NICHOLS, Bill (1997): *La representación de la realidad*; Barcelona, Ed. Paidós.
- ONETTI, Juan Carlos (1967): *El astillero*; Montevideo, Ed. Arca.
 – (1994): *El Pozo*; Montevideo, Ed. Arca.
- ONG, Walter (1999): *Oralidad y escritura*; Santafé de Bogotá, Fondo de Cultura Económica.
- ORELL GARCÍA, Marcia (2007): *Las Fuentes del Nuevo Cine Latinoamericano*; Valparaíso, Ediciones Universitarias de Valparaíso.

- PALMER, Richard (2002): *¿Qué es la hermenéutica?*; Madrid, ArcoLibro, S.L.
- PARANAGUÁ, Paulo Antonio (1996): “América Latina busca su imagen”, en *Historia general del cine*; Vol. X, Barcelona, Ed. Cátedra.
– (2003): *Cine documental en América Latina*; Barcelona, Ed. Cátedra.
- PAYRÓ, Ana Lía; SUAREZ Carlos (1972): «Los nacionalismos en el siglo XX», en *Enciclopedia de los fenómenos de nuestro tiempo*; Buenos Aires; Centro Editor de América Latina.
- PELLETTIERI, Osvaldo (1997): *Una historia interrumpida. Teatro argentino moderno (1949–1976)*; Buenos Aires, Ed. Galerna.
- PERELLI, Carina; RIAL, Juan (1986): *De mitos y memorias políticas*; Montevideo, Ed. Banda Oriental.
- PÉREZ GARCÍA, Antonio (1969): *Política y sociedad*; n.º 44, Montevideo, Ed. Nuestra Tierra.
- PIZARRO, Narciso (1998): *Tratado de metodología de las Ciencias Sociales*; Madrid, Siglo XXI Editores.
- PIZARROSO, Alejandro (1993): *Historia de la propaganda*; Madrid, Eudema.
- PLANTINGA, Carl (1997): *Rhetoric and Representation in Nonfiction Film*; Cambridge University Press.
- PRELORÁN, Jorge (2006): *El cine etnográfico*; Buenos Aires, Universidad del cine.
- QUINTANA, Ángel (1995): «Países del Este: Nuevos Cines contra la burocracia», en *Historia general del cine*; Vol. XI, Barcelona, Ed. Cátedra.
- RABIGER, Michael (1987): *Dirección de documentales*; Madrid, Instituto Oficial de Radio y Televisión, RTVE.
- RAIMONDO, Mario (2010): *Una historia del cine en Uruguay*; Montevideo, Ed. Planeta
- RAMA, Ángel (1972): *La Generación crítica. 1939–1972*; Montevideo, Ed. Arca.
- RAMA, Carlos (1965): *Sociología del Uruguay*; Buenos Aires, Ed. Eudeba.
- REAL DE AZÚA, Carlos (1964): *Antología del ensayo*; Montevideo, Ed. Universidad de la República, Tomo I.
– (2009): *El impulso y su freno*; Montevideo, Ed. Ministerio de Educación y Cultura.
- RENOV, Michael (1993): *Theorizing Documentary (A Film Reader)*; New York, Ed. Routledge.

- REYZÁBAL, María Victoria (1999): *Propaganda y manipulación*; Madrid, Ed. Acento.
- RICOEUR, Paul (1989): *Ideología y Utopía*; Barcelona, Ed. Gedisa.
- ROCHA, Glauber (1970): *Glauber Rocha y "Cabezas Cortadas"*; Barcelona, Ed. Anagrama.
– (1971): «El Cinema Novo y la aventura de la creación», en *Problemas del nuevo cine*; Madrid, Ed. Alianza.
- RODÓ, José Enrique (1969): *Ariel*; Montevideo, Ed. Arca.
- RODRÍGUEZ, Fernando (1976): *Cine-ojo*; Caracas, Ed. Cinco días.
- ROMAGUERA, Joaquín; ALSINA THEVENET, Homero (2007): *Textos y manifiestos del cine*; Madrid, Ed. Cátedra.
- ROSALDO, Renato. (1991): *Cultura y verdad: nueva propuesta de análisis social*; México, Ed. Grijalbo.
- ROSENSTONE, Robert (1997): *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la historia*; Barcelona; Ed. Ariel.
- ROSSELLINI, Roberto (2001): *Un espíritu libre no debe aprender esclavo*; Barcelona, Ed. Paidós.
- RUSSO, Eduardo (2008): *Hacer cine: producción audiovisual en América Latina*; Buenos Aires, Ed. Paidós.
- SADOUL, George (1972): *Historia del cine*; Madrid, Siglo XXI Editores.
- SANJINÉS, Jorge y Grupo Ukamau (1979): *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo*; México, Siglo XXI Editores.
- SANJURJO TOUCON, Álvaro (1994): *Tiempo de Imágenes*; Montevideo, Ed. Arca.
- SARMIENTO, Domingo Faustino (1964): *Facundo*; Montevideo, Colección de Autores de la Literatura Universal, Ed. Barreiro y Ramos.
- SARTRE, Jean Paul (1976): *La nausea*; México, Ed. Época.
– (2001): *El existencialismo es un humanismo*; Montevideo, Ed. Técnica.
- SCHAEFFER, Jean-Marie (1987): *La imagen precaria. El dispositivo fotográfico*; Madrid, Ed. Cátedra.
- SCHUMANN, Peter B. (1987): *Historia del cine latinoamericano*; Buenos Aires. Ed. Cine Libre.
- SEGRE, Césare (1985): *Principios de análisis del texto literario*; Barcelona, Ed. Crítica.

SIERRA BRAVO, Restituto (1991): *Técnicas de Investigación Social. Teoría y Ejercicios*; Madrid, Ed. Paraninfo.

SOLANAS, Fernando; GETINO, Osvaldo (1973): *Cine, cultura y descolonización*; Buenos Aires, Siglo XXI Editores.

SOLARI, Aldo (1967): *El desarrollo social del Uruguay de la posguerra*; Montevideo Ed. Alfa.

SORLIN, Pierre (1985): *Sociología del cine. La apertura para la historia de mañana*; México, Ed. Fondo de Cultura Económica.

STAM, Robert; BURGOYNE, Sandy; FLITTERMAN, Lewis (1999): *Nuevos conceptos de la teoría del cine*; Barcelona, Ed. Paidós
– (2001): *Teoría del cine*; Barcelona, Ed. Paidós.

SCHÜTZ, Alfred. (1964): «Elaboración de los objetos mentales en el pensamiento del sentido común», en *Historia y elementos de la sociología del conocimiento*; Buenos Aires, Eudeba.

TAYLOR, Steven; BODGAN, Robert (1990): *Introducción a los métodos cualitativos de investigación*; Barcelona, Ed. Paidós.

TECLA, Alfredo; GARZA, Alberto, (1977): *Teoría, Métodos y Técnicas en la Investigación Social*; México, Ed. Editores de Cultura Popular.

TODOROV, Tsvetan (1982): *Simbolismo e interpretación*; Caracas, Monte Ávila.

TRIAS, Vivián (1985): *Historia del imperio norteamericano*; Montevideo, Ed. Cámara de representantes.

TURNER, Víctor (1999): *La selva de los símbolos*; México, Siglo XXI Editores.

VALLES, Miguel (1996): *Técnicas Cualitativas de Investigación Social. Reflexión metodológica y práctica profesional*; Madrid, Ed. Síntesis.

VAN DIJK, Teun (2003): *Ideología y discurso*; Barcelona, Ed. Ariel.
– (2008): *Ideología*; Barcelona, Ed. Gedisa.

VIDART, Daniel (1955): *La vida rural uruguaya*; n.º 1, Montevideo, Departamento de Sociología Rural.

VIGNOLO, Luis (1958): «Montevideo: la sociedad del desamparo» en *Tribuna Universitaria*, n.º 6 y 7 Noviembre, Montevideo.

WEINRICHTER, Antonio (2005): *Desvíos de lo real: el cine de non ficción*; Madrid, T & B Editores.
– (2007): *La forma que piensa. Tentativas en torno al cine-ensayo*; Fondo de Publicación del Gobierno de Navarra.

WORSLEY, Peter (1966): *El Tercer mundo y una nueva fuerza vital en los asuntos internacionales*; México, Siglo XXI Editores.

ZABALA, Lauro (2003): *Elementos del discurso cinematográfico*; México, Universidad Autónoma Metropolitana, Xochimilco, Dpto. de Educación y Comunicación.

ZAVATTINI, Cesare (2007): «Tesis sobre el neorrealismo», en *Textos y manifiestos del cine*; Madrid, Ed. Cátedra.

ZOLA, Emile (1989): *El naturalismo*, Barcelona; Ed. Península.
– (1975): *La novela experimental*; Santiago de Chile, Ed. Nascimento.

ZUNZUNEGUI, Santos (1989): *Pensar la imagen*; Madrid Ed. Cátedra.
– (1994): *Paisajes de la forma. Ejercicios de análisis de la imagen*; Madrid, Cátedra.

Artículos de Libros, Revistas y Semanarios

AGEL, Henri (1962): *Estética de Cine*; Cuaderno n.º 84; Buenos Aires, Ed. Universitaria de Buenos Aires.

AGUIRRE, Héctor (1972): «Villas miserias, cantegriles, rancheríos y barradas populares en América Latina», en *Transformaciones*, n.º 67, Buenos Aires, Centro Editores de América Latina.

ALFARO, Hugo (1966): «Carlos de Mario Handler», en *Marcha*; 01/04/1966, Montevideo.
– (1969a): «Presentación» en revista *Cine del Tercer Mundo*; Montevideo, Cinemateca del Tercer Mundo.

ALSINA THEVENET, Homero (1953): «La cultura cinematográfica uruguaya», en revista del *Cine Universitario*; n.º 16, Montevideo.
– (1962): «Mesa redonda sobre cine nacional», en revista del *Cuadernos de Cine*; n.º 7, Montevideo.
– (1980): «HAT: «No modifique nada de las cosas que yo creía», en *Revista Cinemateca*; n.º 19, Montevideo.

ÁLVAREZ, Juan Carlos (1963): «Reflexiones sobre un posible cine uruguayo», en *Cuaderno de Cine*; n.º 9, Montevideo
– (1971): «Cine Yugoslavo», en revista del *Cine Universitario del Uruguay*; Marzo, Abril, Mayo 1971, Montevideo, Departamento de publicaciones del Cine Universitario.
– (1988): «Selección de críticas», en *Historia y filmografía del cine uruguayo*; de Eugenio Hintz, Montevideo, Ed. Plaza.

ÁLVAREZ, Santiago (1969): «Cine testimonial», en revista del *Cine Universitario del Uruguay*; Julio 1969, Montevideo, Departamento de publicaciones del Cine Universitario.
– (1969a): «Santiago Álvarez, una pocas ideas», en revista *Nuevo Film*; n.º 4, Segundo semestre 1969, Montevideo, Departamento de Publicaciones del Cine Universitario.

- (1970): «Reportaje a Santiago Álvarez», en revista de *Cine del Tercer Mundo*; n.º 2, Montevideo
- (1974): «Arte y compromiso», en *Cine ideas*; Caracas, Ed. Cine-ideas.
- (1979): «Entrevista en con LEÓN FRÍAS, Isaac», en *Los años de la conmoción*; México, Universidad Nacional Autónoma.

ARDAO, Arturo (1971): «Rodó, clásico»; en *Cuadernos de Marcha*; n.º 50, Montevideo, Ed. Marcha.

ARDÈVOL, Elisenda (1994): *La mirada antropológica o la antropología de la mirada*. Tesis doctoral, Universidad, Autónoma de Barcelona, en formato electrónico en: <http://www.unc.edu/~restrepo/trabajo%20de%20grado/antropologia%20visual-tesis.pdf> (Sitio visitado el 06/11/2011).

ARIJON, Daniel (1967): «Cine uruguayo una infancia permanente», en revista *Nuevo Film*; Primer Semestre, n.º 1, Montevideo.

AULLÓN DE HARO, Pedro (1997): «Estudios preliminares», en *Origen, progreso y estado actual de toda la literatura*; Vol. I, Madrid, Ed. Verbum.

AA. VV. (1969): *La crisis económica*; n.º 26, Montevideo, Ed. Nuestra Tierra.

BENEDETTI, Mario (1968): «El voto que el alma pronuncia», en *El Uruguay visto por lo uruguayos*; Montevideo, Centro Editor de America Latina.

– (1972): «La cultura pasa a la clandestinidad», en *Cine Cubano*; n.º 76 y 77 agosto de 1972, La Habana.

BERGALA, Alain (2005): «¿Qu'est-ce qu'un film-essai?», citado por Antonio Weinrichter en «Un concepto fugitivo. Notas sobre el film-ensayo» en *La forma que piensa. Tentativas en torno al film ensayo*; Navarra, Colección Punto de vista.

BIRRI, Fernando (1967): «El nuevo cine latinoamericano»; en semanario *Marcha*; 31/03/ 1967, Montevideo

– (1974): «Brevisísima teoría del documental social en América Latina», en *Cine ideas*; Caracas, Ed. Cine-ideas.

CASTAGNA, Gustavo (1990): «Generación del 60 un mito transparente», en revista *Crisis*; Febrero, Buenos Aires, Ed. Dilarsa.

CATALÁ, Josep M. (2005): «Film ensayo y Vanguardia», en *Documental y Vanguardia*; de Torreiro Casimiro; Cerdán Jostexo (eds.), Madrid, Ed. Cátedra.

CAVALCANTI, Alberto (1953): «Cavalcanti en Brasil», en revista *Film*; n.º 17, Montevideo, Publicación del Cine Universitario.

(C.E.D.A.L.) (1971): «El neorrealismo italiano», en *Capítulos de Literatura Universal*; n.º 29, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina (C.E.D.A.L.)

DELGADO RUIZ, Manuel (1999): «Cine» en *De la investigación Audiovisual. Fotografía, Cine, Vídeo, Televisión*; Barcelona, Ed. Proyecto a.

ELBERT, Luis (1966): «Del nuevo cine checoslovaco», en revista del *Cine Universitario del Uruguay*; n.º 9, Montevideo, Departamento de publicaciones del Cine Universitario.

FABERGAT CÚNEO, Roberto (1950): «Los grandes vacíos sudamericanos», en *Caracteres Sudamericanos*; México, Cuadernos de Investigación U.N.A.M.

FARRÉ, Pablo (1996): «Mirar en bruto, cuando la cámara peleaba» en semanario *Brecha*; 22/11/1996, Montevideo.

FERNÁNDEZ, Mario César (1961): Críticas sobre el film “Un vintén pa’l Juda”, en *Cuadernos de Cine Club*; n.º 9, Montevideo.

FISCHER Jan (1968): «El realismo de Balzac», en *Balzac y el realismo romántico*; Buenos Aires, capítulo n.º 16, Centro Editor de América Latina.

GALLO, Mario (1961): «Encuentro con Mario Gallo», en *Cine Cubano*; Año 1 n.º 3, La Habana.

GARCÍA ESPINOSA, Julio (1970): «Por un cine imperfecto», en la revista *Cine del Tercer Mundo*; Montevideo, Cinemateca del Tercer Mundo (C3M)
– (1974): «Cine y revolución», en *Cine ideas*; Caracas, Ed. Cine-ideas.

GENETTE, Gerard (1985): «Breve diccionario de términos», en Revista *Maldoror*; n.º 20, Montevideo.

GETINO, Octavio (1969): Entrevistado por Mario Handler, en revista de *Cine del Tercer Mundo*; n.º 1, Montevideo.

GIL OLIVO, Ramón (1992): «El nuevo cine latinoamericano 1955–1973. Fuentes para un lenguaje», en revista *Comunicación y Sociedad*; Guadalajara, CEIC Universidad de Guadalajara, setiembre 1992, n.º 16, 17, México

GRAU REBOLLO, Jorge (2005): «Antropología, cine y refracción. Los textos filmicos como documentos etnográficos», en *Revista Gazeta de Antropología*; n.º 21, Barcelona, Universidad Autónoma de Barcelona.

GROMPONE, Juan (1952): «Balance del cine amateur uruguayo», en revista de *Cine Club*; n.º 16, Montevideo.
– (1963): “A propósito del cine moderno”, en *Cuadernos de Cine Club*; n.º 9, Montevideo.

GUTIERREZ Alea, Tomás (1970): “Cine latinoamericano”, en revista del *Cine Universitario del Uruguay*; Octubre-Noviembre 1970, Montevideo, Departamento de publicaciones del Cine Universitario.

HANDLER, Mario (1965): “Un argentino comprometido”, en semanario *Marcha*; n.º 1248 del 26/03/ 1965, Montevideo.

- (1965a): “Tenía que filmar”, en semanario *Marcha*; n.º 1281 del 19/ 11/ 1965, Montevideo.
- (1965b): Entrevistado en “Antes del estreno, el I.C.U.R. persigue a un caminante”, *Gaceta Universitaria*; Año VII, n.º 35, Montevideo, Publicaciones de la Universidad de la República.
- (1968): “Los entretelones de una maquinaria”, en la revista *Cuba*; Febrero, La Habana.
- (1969): “La Hora de los hornos”, en revista de *Cine del Tercer Mundo*; n.º 1, Montevideo.
- (1969a): “Entrevista realizada por Getino Octavio” en Pobreza y agitación en el cine, revista de *Cine del Tercer Mundo*; n.º 1, Montevideo.
- (1970): “Conciencia de la necesidad”, en semanario *Marcha*; n.º 1526, tercera sección del 30/ 12/ 1970, Montevideo
- (1972): “El uruguayo errante”, en revista de *Cine Cubano*; n.º 77, La Habana.
- (1979): “Entrevista con LEÓN FRÍAS, Isaac”, en *Los años de la conmoción*; México, Universidad Nacional Autónoma.
- (1986): Entrevista en *Cinema and Social Change in Latin America*; BURTON, Julianne, Austin, University of Texas Press.
- (1996): “Dificultades y limitaciones del cine político” en el semanario *Brecha*; del 22/11/1996, Montevideo.
- (1999): “Cineasta Mario Handler: en general, odio a la crítica de cine uruguayo. Lo único que ha hecho es formar espectadores panzones” en semanario *Búsqueda*; del 08/07/1999, Montevideo.
- (2003): “Ojos bien abiertos”; entrevista en *El País Cultural*; n.º 716, Montevideo.
- (2006): “Imágenes y palabras – posibilidades y límites del cine audiovisual. A partir de Aparte”, en *Discurso sobre (l)a pobreza*; Madrid, Ed. Vervuert.
- (2007): “El cine de Uruguay”, en *Las Fuentes del Nuevo Cine Latinoamericano*; Valparaíso, Ediciones Universitarias de Valparaíso.
- (2010a): Declaración de propósitos presentados por Mario Handler ante la *Asociación Nacional de Investigadores (ANII)*, 20/04/2010.
- (2010b): Declaración de propósitos y actividades presentados por Mario Handler ante la *Licenciatura en Ciencias de la Comunicación*, (Liccom, UDELAR), 15/10/2010.

IGLESIAS Enrique, (1968): “Las enseñanzas del diagnóstico uruguayo”, en *El Uruguay visto por lo uruguayos I*; n.º 36, Montevideo, Centro Editor de América latina.

IVENS, Joris (1961): “Joris Ivens en Cuba”, en *Cine Cubano*; Año 1 n.º 3, La Habana.

IRIGOYEN, Oribe (1959): “Crítica sobre el film *Un vintén pa'l Juda*”, en el diario “*El Popular*”; 24/12/1959, Montevideo.

JACOB, Lucía (2003): “Marcha” de un Cine Club a la C3M; en *Marcha y América Latina*” de MORAÑA, Mabel; MACHÍN, Horacio, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, Universidad de Pittsburgh, Estados Unidos.

JACOB, Mario (1969): “Hoy, aquí y en todas partes, Introducción a Santiago Álvarez”, en la revista *Nuevo Film*; n.º 4, Montevideo.

– y TERRA, Eduardo (1972): “Construyendo el cine uruguayo”, en *Revista de Cine Cubano*; n.º 76, La Habana.

KOVACS, Andras (1970): “El nuevo cine húngaro”, en *Cine Universitario del Uruguay*; julio–agosto 1970, Montevideo, Departamento de publicaciones del Cine Universitario.

MAGGI, Carlos (1969): “Los años locos” en *Enciclopedia uruguaya*; n.º 41 Montevideo, Ed. Arca.

MAHIEU, Agustín (1960): La obra de Leopoldo Torres Nilson, en *Tiempos de cine*; n.º 3 Buenos Aires, Ed. Ediciones Guía Práctica.

MARDONES, José María; URSÚA, Nicolás (1982): “Filosofía de las ciencias humanas y sociales: nota histórica de una polémica incesante”, en *Filosofía de las ciencias humanas y sociales (materiales para una fundación científica)*; Barcelona, Fontamara.

MARTÍN, Marcel (1968): “Marcel Martín: El cine combatiente”, en semanario *Marcha*; 26/06/1968. Montevideo.

MARTÍNEZ CARRIL, Manuel (1959): “Crítica sobre el film *Un vintén pa'l Juda*”, en la revista *Avance*; 23/12/1959.

– (1963): “21 días”, en revista del *Cuadernos de Cine*; n.º 10, Montevideo.

– (1978): “El cine nacional, sus frustraciones proyectos, y como obtener soluciones”, en revista de la *Cinemateca*; enero n.º 6, Montevideo, Cinemateca Uruguaya.

– (1987): “Historia del cine político”, en revista de la *Cinemateca*; febrero n.º 44, Montevideo, Cinemateca Uruguaya.

– (1980): “HAT: “No modifiqué nada de la cosas que yo creía”, en *Revista Cinemateca*; n.º 19, Montevideo.

METHOL FERRÉ Alberto (1968): “La necesidad de trascender” en *El Uruguay visto por lo uruguayos I*; n.º 36, Montevideo, Centro Editor de América latina.

MONLEÓN, José (1964): “El fenómeno del cine directo”, en *Nuestro Cine*; n.º 35, Madrid, Osca s.a.

– (1965): “Notas de un primerísimo cine europeo”, en *Nuestro Cine*; n.º 47, Madrid, Osca s.a.

MIRRA, Miguel; BUEN ABAD, Fernando (2005): “Fundamentos éticos y políticos del cine documental”, en *Cine, antropología y colonialismo*; Buenos Aires, Ediciones Del Sol.

PAGANINI, Alberto (1969): “Los críticos de 45”, en *Capítulo Oriental, la historia de la literatura uruguaya*; n.º 35, Montevideo, Centro Editor de América Latina.

PANIZZA, Francisco; MUÑOZ, Carlos (2005): “El “afuera: imagen y mirada”, en *Historia contemporánea del Uruguay, de la colonia al siglo XXI*; en CAETANO Gerardo y RILLA José, Montevideo, Ed. Fin de Siglo.

PAZ, María Antonia (2008): Documental y realidad: tres ejemplos de una relación variable, en *Una ventana indiscreta. La historia desde el cine*; CAMARERO, Gloria;

DE LAS HERAS, Beatriz y DE CRUZ, Vanessa, (editoras), Madrid, Universidad Carlos III, Ed. JC.

PEREIRA DOS SANTOS, Nelson (1979): “Entrevista con LEÓN FRÍAS, Isaac”, en *Los años de la conmoción*; México, Universidad Nacional Autónoma.

PÉREZ ESTREMER, Mauricio (1967): “El “Novo Cinema”, cine revolucionario e independiente”, en *Nuestro Cine*; n.º 60, Madrid, Osca s.a.

PICAZO, María Dolores, (2001): “Introducción”, en *Ensayos I*; de MONTAIGNE, Michel de, Madrid, Ed. Cátedra.

QUIJANO, Carlos (1968): “El mundo real y el mundo político”, en *El Uruguay visto por lo uruguayos I*; n.º 36, Montevideo, Centro Editor de América Latina.

RAMA, Ángel (1965): “Provincianismo cultural”, en el semanario *Marcha*; n.º 1261, Montevideo.

– (1968): “Por una cultura militante”, en el semanario *Marcha*; n.º 1287, Montevideo.

– (1969): “La conciencia crítica”, en *Enciclopedia Uruguaya*; n.º 52, Montevideo, Ed. Arca

RAMA, Germán (1968): “Conducta de los grupos de presión” en *El Uruguay visto por los uruguayos I*; n.º 36, Montevideo, Centro Editor de América Latina.

REAL DE AZÚA, Carlos (1967): “El problema de la valoración de Rodó”, en *Cuadernos de Marcha*; n.º 1, Montevideo, Ed. Marcha.

– (1969a): *La clase dirigente*; n.º 36, Montevideo, Ed. Nuestra Tierra.

– (1969b): “El Uruguay como reflexión I”, en *Capítulo de Oriental*; n.º 36, Montevideo, Ed. de la Banda Oriental.

– (1969c): “El Uruguay como reflexión II”, en *Capítulo de Oriental*; n.º 37, Montevideo, Ed. de la Banda Oriental.

RÍOS, Humberto; HÖNG, Jorge (1972): El cine: industria ideológica, en *Transformaciones*; n.º 38, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.

ROCHA, Glauber (1970): “Cine latinoamericano”, en *Cine Universitario del Uruguay*; agosto, setiembre 1970, Montevideo, Departamento de publicaciones del Cine Universitario.

RODRÍGUEZ ALEMÁN, Mario (1961): “El movimiento documental en Cuba”, en revista *Cine Cubano*; Año 2, n.º 6, Habana.

RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir (1954): “Un programa a posteriori”; semanario *Marcha*; 01/10/ 1954, Montevideo,

– (1993): “El perfil de Uruguay de los orígenes a 1970”, en “*La obra de Emir Rodríguez Monegal (I)*”; de ALSINA THEVENET, Homero; ROCCA Pablo, Montevideo, Ed. De la Plaza.

RODRÍGUEZ VILLAMIL, Silvia (1969): “Nuestra historia y los jóvenes”, en *Enciclopedia Uruguaya*; n.º 57, Montevideo, Ed. Arca.

ROMANO, Eduardo (1972): “Cultura y dependencia en America Latina”, en *Transformaciones*; n.º 76, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.

ROSENSTONE, Robert (1995): *Revisioning History. Film and Construction of a New Past*, en *Princeton University Press*; New Jersey.

ROUCH, Jean (2005): “¿El futuro del cine?”, en *Cine, antropología y colonialismo*; Buenos Aires, Ediciones Del Sol.

RUFFINELLI, Jorge (1969): “La década literaria”, en *Enciclopedia Uruguaya*; n.º 57, Montevideo, Ed. Arca.

RUIZ, Esther (2004): “El Uruguay próspero y su crisis. (1946 -1964)”, en *Historia de Uruguay en el siglo XX (1890 – 2005)*; AA. VV, Montevideo, Ed. de la Banda Oriental.

RUSPOLI, Mario (1965): “El cine directo”, en *Nuestro Cine*; n.º 35, Madrid, Osca s.a.

SANJINÉS, Jorge (1971): “Cine y revolución”, en *Cine Universitario del Uruguay*; Noviembre 1971, Montevideo, Departamento de publicaciones del Cine Universitario.
– (1979): “Entrevista con LEÓN FRÍAS, Isaac”, en *Los años de la conmoción*; México, Universidad Nacional Autónoma.

SOLANAS, Fernando (1971): “Solanas: Ideas y testimonios”, en *Cine Universitario del Uruguay*; noviembre 1971, Montevideo.

URSÚA, Nicanor (1993): “El problema de la intersubjetividad. ¿Cómo es posible?”, en *Cerebro y conocimiento: un enfoque evolutivo*; Barcelona, Ed. Anthropos.

WAINER, José (1964): “De vuelta al pago”, en semanario *Marcha*; n.º 1236 del 24/12/1964, Montevideo.

– (1965): “Antes del estreno, el I.C.U.R. persigue a un caminante”, en *Gaceta Universitaria*; Año VII, n.º 35, Montevideo, Publicaciones de la Universidad de la República.

– (1968): “El cine en la hora de América Latina”, en semanario *Marcha*; 11/10/ 1968. Montevideo.

– (1971): “Atentado a la C3M, contra el cine nacional”, en semanario *Marcha*; 15/10/1971, Montevideo.

– (1973): “El cine vuelve a la Universidad”, en semanario *Marcha*; 30/06/1973. Montevideo.

WRIGHT, Basil (1952): “Problemas del movimiento documental británico”, en revista del *Cine Club*; n.º 14, Montevideo.

ZEA, Leopoldo (1969): “Rodó y nuestra América”, en *Cuaderno de Marcha* n.º 1, Montevideo, Ed. Marcha.

ZAVATTINI, Cesare (1971): “Algunas ideas sobre cine”, en *Capítulos de Literatura Universal*; n.º 29; Buenos Aires, Centro Editor de América Latina (CEDAL)

Revistas, Libros, Catálogos y Semanarios consultados

Capítulos de Literatura Universal (1971): *El neorrealismo italiano*, n.º 29; Buenos Aires, Centro Editor de América Latina (CEDAL).

Revista *1929 - Cincuenta años de aplausos- 1979*; (1979), Montevideo, Archivo General del SODRE.

Revista *Cinecrítica Revista de la Cultura Cinematográfica*; números: 1 al 6, Buenos Aires, Argentina.

Revista *Cuaderno de Cine Cubano*; números: 73, 74, 75, La Habana, Cuba.

Revista *Cuaderno del Cine Club*; números: 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, Montevideo, Uruguay.

Revistas *del Cine Universitario del Uruguay*; números: 6, 26, 28, 31, 33, 34, 44, Montevideo, Uruguay.

Revista *Cine del Tercer Mundo* (1969); número: 1, 2; Montevideo, Uruguay.

Revista *Film publicación del cine Universitario*; números: 1 al 24, Montevideo, Uruguay.

Revista *El Soldado* (1977): Año 3; número 24, Montevideo; Círculo Militar Uruguayo.

Revista *Imagen* (1970): número 1, Año 1, Montevideo, Uruguay.

Revista *Maldoror* (1980): Número 20, Montevideo, Uruguay.

Revista *Nuestro Cine* (1965); números: 34, 35, 36 y 38, Madrid, Osca s.a.

Revista *Nuevo Film*; números: 1, 2, 3, 4, Montevideo, Uruguay.

Revista *Tiempo de Cine* (Nueva Serie) (1967): Números 20, 21, 22, 23; Buenos Aires.

Semanario *Marcha*; Montevideo, Uruguay.

Números consultados:

0739, 01/10/1954; 0992, 26/12/1959; 1236, 24/12/1964; 1245, 26/02/1965; 1247, 19/03/1965; 1248, 26/03/1965; 1251, 23/04/1965; 1253, 07/05/1965; 1254, 14/05/1965; 1261, 02/07/1965; 1281, 19/11/1965; 1282, 27/11/1965; 1287, 31/12/1965; 1346, 31/03/1967; 1408, 26/06/1968; 1420, 11/10/1968; 1494, 22/05/1970; 1526, 30/12/1970.

Páginas webs visitadas

<http://www.cge.udg.mx/revistaudg/rug17/3investigacion.html>

<http://www.cubacine.cu/revistacinecubano/centrocap013.htm>
<http://www.buenosaires.gov.ar/educación/docentes/cepa/filmico.php>
<http://www.cinelatinoamericano.org/viewfncl.aspx?cod=113>
<http://www.cinelatinoamericano.org/version.aspx?cod=1642&al=>
http://164.73.14.50/pmb2/opac_css/index.php?lvl=author_see&id=379
<http://www.rau.edu.uy/uruguay/cultura/Uy.cine.htm>
<http://revistas.um.es/daimon/article/viewFile/20761/20071>
<http://www.ensayistas.org/antologia/XXA/paz/>
<http://www.liceus.com/cgi-bin/gui/03/1689.asp>
<http://buscon.rae.es/draeI/>

Diccionarios consultados

ACADEMIA NACIONAL DE LETRAS (2011), *Diccionario de Español del Uruguay*, Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental.

GÓMEZ GARCÍA, Manuel (2007): *Diccionario Akal de Teatro*; Madrid, Ed. Akal.

LÁZARO CARRETER, Fernando (1968): *Diccionario de términos filológicos*; Madrid, Ed. Gredos.

PASTRO LEGNANI, Margarita; VICO DE PENA, Rosario (1973): *Filmografía Uruguaya 1898 - 1973*; Montevideo, Ed. Cinemateca Uruguay y Cine Universitario del Uruguay.

Diccionario de cine (1991): Barcelona, Ed. Rialp.

Entrevistas realizadas por Luis Dufuur

HANDLER, Mario: 02/02/ 2006, 11/ 02/ 2007, 05/ 01/ 2010.

IRIGOYEN, Oribe IRIGOYEN: 15/01/2010.

MARTÍNEZ CARRIL, Manuel: 14/08/ 2008

MELZER Ronald: 09/09/2008.

WAINER, José 16/05/2011, entrevistado vía mail.

Anexo I

Datos de realizador

- 1935: El 10 de noviembre nace Mario Handler en Montevideo.
- 1958: Participa como técnico en el filme *Un Vintén pa'l judas*, de Ugo Ulive.
- 1958: *Buena Inversión* (codirector con Alfredo Castro Navarro), Uruguay, 8 min, película 16 mm, color.
- 1958: *Vanguardista* (codirector con Alfredo Castro Navarro), Uruguay, 2 min 45 s.
- 1960: *Una familia feliz* (de Juan Carlos Rodríguez Castro), Uruguay, 5 min 45 s.
Sonido Pablo y Mario Handler.
- 1962: *Improvisación danza cine I*, Uruguay, 2 min 45 s.
- 1962: *Improvisación danza cine II*, Uruguay, 2 min 45 s.
- 1962: *Aspectos biológicos de Echoma Flava*, Uruguay, 3 min
- 1962: *Rotíferos sociales*, Uruguay, 3 min
- 1963: *Excursión paleontológica al cerro del Cordobés*, Uruguay, 7 min
- 1963: Pasantía de 3 meses y medio en el *Institut für den Wissenschaftlichen Film*, Göttingen, Alemania.
- 1963: Pasantía de 7 meses en *Stichting Film en Wetenschap–Universitaire Film*, Utrecht, Holanda.
- 1963: *En Utrecht*, Holanda, 8 min
- 1964: Pasantía de 7 meses *Fakulta Akademie Múzických Umění*, F.A.M.U., Praga, Checoslovaquia.
- 1964: *Euskorpius carpathicus–Laufen*, Alemania, 3 min
- 1964: *En Praga*, Uruguay–Checoslovaquia, 16 min
- 1965: *Cynolebia*, Uruguay, 7 min
- 1965: *Carlos: cine–retrato de un caminante en Montevideo*, Uruguay, 31 min
- 1966: *Juegos y rondas infantiles en Uruguay* (codirector Eugenio Hintz), Uruguay, 8 min
- 1966: *Quiste hidático del cerebro*, Uruguay, 4 min
- 1967: *Telehipnosis sin estímulos sensoriales*, Uruguay, 4 min
- 1967: *El «entierro» de la Universidad*, Uruguay, 2 min
- 1967: *Elecciones* (codirector con Ugo Ulive), Uruguay, 36 min
- 1967: *Llamadas*, Uruguay, 8 min

- 1968: *Natación en holochylus*, Uruguay, 6 min
- 1968: *Me gustan los estudiantes*, Uruguay, 6 min
- 1969: *Borges*, Argentina, 54 min
- 1969: *Uruguay 1969: el problema de la carne*, Uruguay, 21 min
- 1970: *Liber Arce, liberarse*, Uruguay, 10 min
- 1973: *Indios I*, Méjico, 35 min
- 1973: *Indios II*, Méjico, 40 min
- 1973: *Indios III*, Méjico, 45 min
- 1973: *Fray Bentos, una epidemia de sarampión*, Uruguay, 18 min
- 1976: *Dos puertos y un cerro*, Venezuela, 10 min
- 1977: *Tiempo Colonial*, Venezuela, 23 min
- 1979: *María Lionza, un culto de Venezuela* (codirector con Raquel Romero), Venezuela.
- 1989: *Mestizo* (largometraje, ficción), Venezuela, 83 min
- 1993: *Los platos del diablo*, Venezuela, 110 min
- 1998: *Globalización*, Venezuela, 52 min
- 1998: *Nuestra cultura y los medios de comunicación*, Venezuela, 49 min
- 2003: *Aparte*, Uruguay, 99 min
- 2007: *Decile a Mario que no vuelva*, Uruguay–España, 88 min

Ficha técnica de las películas realizadas por Mario Handler

- 1958: *Buena Inversión* (codirector con Alfredo Castro Navarro), Uruguay, 8 min
Película 16 mm, color.
- 1958: *Vanguardista* (codirector con Alfredo Castro Navarro), Uruguay, 2 min 45 s.
Película en 16mm. Blanco y negro. Reversible
Cámara: Bolex
Música: Astor Piazzolla. 78 rpm.
Sonido Commag
- 1960: *Una familia feliz*, de Juan Carlos Rodríguez Castro, Uruguay, 5 min 45 s.
Sonido: Pablo y Mario Handler.
Dibujos animados.

Película en 16 mm. Blanco y negro.

1962: *Improvisación danza cine I*, Uruguay, 2 min 45 s.

Película en 16 mm. Blanco y negro. Reversible.

Cámara: Bolex

Sonido magnético

1962: *Improvisación danza cine II*, Uruguay, 2 min 45 s.

Película en 16 mm. Blanco y negro. Reversible.

Cámara: Bolex

Sonido magnético.

1963: *En Utrecht*, Holanda, 8 min

Película en 16 mm. Blanco y negro. Reversible

Cámara: Bolex

Sonido magnético.

1964: *En Praga*, Uruguay–Checoslovaquia, 16 min

Música: Compositor Ariel Martínez, y bandoneón; Johann Sebastian Bach, variación Goldberg n.º 25.

Producción: Mario Handler, Colaboración de *Fakulta Akademie Múzických Umění*, (F.A.M.U.) y *Československý Statní Film*

Filmada en 16 mm. Blanco y negro con negativo.

Cámara: Bolex

1965: *Carlos: cine-retrato de un caminante en Montevideo*, Uruguay, 31 min.

Sonido ambiental (Foley): Enrique Almada:

Música: Ariel Martínez, bandoneón, Carlos Stevenazzi, guitarra y Néstor Casco, contrabajo.

Productora: *Universidad de la República. Instituto Cinematográfico de la Universidad de la República* (I.C.U.R.).

Filmada en 16 mm. Blanco y negro. Reversible

Cámara: Arri ST 16

1967: *Elecciones*, codirector con Ugo Ulive, Uruguay, 36 min

Película plus-x y TRI-x Kodak.

Sonido en toma directa con grabador a cinta.

Productora: *Universidad de la República. Instituto Cinematográfico de la Universidad de la República (I.C.U.R.)*.

Filmada en 16 mm. Blanco y negro. Película reversible

Cámaras: Arriflex ST y Bolex.

1967: *Llamadas*, Uruguay, 8 min.

Música: sonido sincrónico separado

Iluminación: Carlos Camino

Productora: *Universidad de la República. Instituto Cinematográfico de la Universidad de la República (I.C.U.R.)*.

Película en 16 mm. Blanco y negro.

Cámara: Arreflex ST

1967: *El «entierro» de la Universidad*, Uruguay, 2 min

Película en 16 mm. Blanco y negro.

Productora: *Universidad de la República. Instituto Cinematográfico de la Universidad de la República (I.C.U.R.)*.

1968: *Me gustan los estudiantes*, Uruguay, 6 min

Música: Daniel Viglietti, Violeta Parra.

Asistente Sonido: Coriún Aharonián.

Producción: Mario Handler.

Filmada en 16 mm. Blanco y negro. Reversible

Cámara: Bolex

1969: *Borges*, Argentina, 54 min

Director: Enzo Tarquini, R.A.I.

Productor Roberto Savio.

Productor de campo: Mario Handler.

1969: *Uruguay 1969: el problema de la carne*, Uruguay, 21 min

Asistente: Walter Tournier

Imágenes de archivo: Héctor Zas Thode y de varios noticieros

Productora: *Cinemateca del Tercer Mundo* (C3M).

Filmada en 16 mm. Blanco y negro.

Cámara: Éclair NPR, grabador Nagra III.

1970: *Liber Arce, liberarse*, Uruguay, 10 min

Cámara: Héctor Zas Thode e imágenes de varios noticieros

Filmada en 16 mm. Blanco y negro. Sin sonido.

Productora: *Cinemateca del Tercer Mundo* (C3M).

1973: *Indios I*, Méjico, 35 min

Sonidista: Manlio Megara

Fotógrafo: Franco Lecca

Sociólogo: Roberto Giammanco

Filmada en 35 mm. Color. Negativo

1973: *Indios II*, Méjico, 40 min

Sonidista: Manilo Megara

Fotógrafo: Franco Lecca

Sociólogo: Roberto Giammanco

Filmada en 35 mm. Color. Negativo

1973: *Indios III*, Méjico, 45 min

Sonidista: Manilo Megara

Fotógrafo: Franco Lecca

Sociólogo: Roberto Giammanco

Filmada en 35 mm, color. Negativo

1973: *Fray Bentos, una epidemia de sarampión*, Uruguay, 18min

Música: Payada de Carlos Molina.

Codirector: Sergio Villaverde.

Montaje y cámara: Walter Tournier.

Productora: *Universidad de la República. Facultad de Medicina*, Decano: Dr.

Pablo Carlevaro.

Filmada en 16 mm, blanco y negro.

Cámara: Éclair NPR, grabador Nagra III

1976: *Dos puertos y un cerro*, Venezuela, 10 min

Guión: Mario Handler y Luis Correa

Locutor: Julio Motta

Músico: Miguel Ángel Fuster

Montaje: Pablo Perelman

Productora: Abigail Rojas para el *Instituto de Cultura y Bellas Artes* (I.N.C.I.B.A.).

Filmada en 35 mm. Color, 10 min

Cámara: Arri 35

1977: *Tiempo Colonial*, Venezuela, 23 min.

Fotógrafo: Héctor Ríos

Música: Rosa María Orofino

Locución: José Ignacio Cabrujas

Guión: Mario Handler, Adriano González León, Salvador Garmendia.

Producción: Abigail Rojas para *Consejo Nacional de la Cultura*.

Filmada en 35 mm. Color.

Cámara: Arriflex

1979: *María Lionza, un culto de Venezuela* (codirector con Raquel Romero), Venezuela, 36 min

Fotografía: Héctor Ríos.

Sonidista: Héctor Moreno.

Productora: Fondo de Subsidio del Distrito Federal de Caracas.

Filmada en color 16 mm. Negativo.

1989: *Mestizo*, largometraje, ficción, Venezuela, 83 min

Director: Mario Handler.

Escrita: Mario Handler, Antonio Larreta.

Adaptación de la novela de Guillermo Meneses.

Protagonistas: Marcos Moreno (El Mestizo, José Ramón Vargas), Zezé Motta (Cruz Guareguá, madre del mestizo), Aldo Tulian (Aquiles Vargas), Nancy

González (la mujer del juez), Víctor Cuica (Pachu), Omar Gonzalo (juez), Eduardo Gil (tío Ramón), Hilda Vera (tía Milita), Gonzalo Cubero (Parucho), Darcy D'Sus (Ana María Pavan), Elisa Heymann (Josefina), Pascal Marcos (Hermano Blanco), Raúl Medina (El bobo Cheche), Isabel Mijares (sirvienta de los blancos), Raymundo Mijares (Chuito Guaregua).

Color, Sonido Mix: Mono

Producida: *Instituto Cubano del Arte e Industrias Cinematográficas (I.C.A.I.C.)*.

Película 35 mm. Negativo

1993: *Los platos del diablo*, Venezuela, 110 min

Director: Thaelmann Urgellés.

Intérpretes: Gustavo Rodríguez, Mimi Lazo, Marcela Wallerstein, Julio Sosa, Víctor Cuica.

Guión: Edilio Peña, Thaelman Urgellés,

Producción: Malena Rocayolo

Fotografía: Vitelbo Vázquez.

Música: Vinicio Ludovic,

Sonido: Mario Nazoa,

Edición: Mario Handler.

Productora: Tyme Films.

Película 35 mm. Color. Negativo.

1998: *Globalización*, Venezuela, 52 min.

Guión y Dirección: Mario Handler.

Jefe de Producción: Carmen Rodón.

Investigación: Atilio Romero.

Dirección de colaboradores: Carlos Caridad Romero, Alejandro Wiedemann, Franco Pena.

Edición: Mario Handler, Leonardo Berto.

Cámara: Rodolfo Cithak, Alejandro Wiedemann, Maite Santos, Antuan Vivas.

Locución: Claudia Nieto.

Gráficos: Manuel Álvarez.

Post-Producción de video: Prima Video.

Sonido: Orlando Andersen.

Producción de campo: Isabel Delgado, Gabriela Rivas.

Arte de producción: María Daniela Rivas. Contabilidad: Cecilia Ávila.

Sonido de campo: Juan Carlos Small.

Asistente de cámara: José Gregorio Muñoz, José Ramón Vélez.

Color. Productora: ALIDAHA Ávila.

1998: *Nuestra cultura y los medios de comunicación*, Venezuela, 49 min

Guión y Dirección: Mario Handler.

Jefe de Producción: Carmen Rodón. Investigación: Miguel Manrique.

Dirección de colaboradores: Carlos Caridad Romero, Alejandro Wiedemann, Franco Pena.

Edición: Fran Rodríguez.

Cámara: Rodolfo Cihak, Alejandro Wiedemann, Maite Santos, Antuan Vivas, Fernando Pérez, Manuel Álvarez.

Locución: Claudia Nieto.

Investigación de imagen: Emperatriz Colls, Alejandra Laprea, Patricia Kaiser.

Gráficos: Manuel Álvarez.

Post-Producción off line IRA Films.

Post-Producción on line Prima Visión.

Post-Producción Sonido: Orlando Andersen.

Producción de campo: Isabel Delgado, Gabriela Rivas.

Arte de producción: María Daniela Rivas.

Contabilidad: Cecilia Ávila.

Sonido de campo: Juan Carlos Small.

Asistente de cámara: José Gregorio Muñoz, José Ramón Vélez, William Sosa.

Color. Productora: ALIDAHA Ávila.

2003: *Aparte*, Uruguay, 99 min

Protagonistas: Carina Panizza, Milka Schulze, Oscar W. Panizza (Neno), Cristian Caramelli, Mary Cruz y Oscar Panizza, Pablo Caminos, Ángela Lamas, entre otros.

Fotografía: Mario Handler.

Sonido: Daniel Márquez y Mario Handler.

Montaje: Mario Handler y Daniel Márquez.

Guión: Mario Handler.

Productora: Mario Handler.

2007: *Decile a Mario que no vuelva*, Uruguay–España, 88 min

Con la participación de: Andrea Villaverde, Héctor Concari, Walter Berrutti, Mauricio Vigil, Fernando Frontán, Henry Engler, Alejandro Otero, Mauricio Rosencof, Gilberto Vázquez, David Cámpora, Jessie Macchi, Daniel García Pintos, Carlos Liscano.

Investigación: Gastón Bralich.

Edición: Florencia Handler, Julio Gutiérrez, Mario Handler.

Fotografía: Mario Handler.

Música: Mauricio Vigil.

Fotografía adicional: Daniel Márquez, Settimio Presutto, Federico Beltramelli, Luis Dufuur (asistente).

Productora: Karin Handler.

Productor ejecutivo: Mario Jacob.

Productor asociado: Doce Gatos S.L. (Madrid). Con el apoyo de: John Simon Guggenheim Memorial Foundation, Prince Claus Funds, Jan Vrijman Funds, MVD

Socio Audiovisual: Intendencia Municipal de Montevideo.

Ficha técnica de las películas científicas realizadas por Mario Handler en el Instituto Cinematográfico de la Universidad de la República (I.C.U.R.).

1962: *Aspectos biológicos de Echoma Flava*, 3min

Película en 16 mm. Blanco y negro.

Productora: *Universidad de la República. Instituto Cinematográfico de la Universidad de la República (I.C.U.R.).*

1962: *Rotíferos sociales*, 3min

Película en 16mm. Blanco y negro.

Productora: *Universidad de la República. Instituto Cinematográfico de la Universidad de la República (I.C.U.R.).*

1963: *Excursión paleontológica al cerro del Cordobés*, 7 min

Película en 16 mm. Blanco y negro.

Productora: *Universidad de la República. Instituto Cinematográfico de la Universidad de la República (I.C.U.R.).*

1964: *Euskorpius carpathicus–Laufen*, 3 min

Película en 16 mm. Blanco y negro. Negativo

Productora: Institut für den Wissenschaftlichen Film, Göttingen, Alemania.

1965: *Cynolebia*, 7 min.

Película en 16 mm. Blanco y negro.

Productora: *Universidad de la República. Instituto Cinematográfico de la Universidad de la República (I.C.U.R.).*

1966: *Juegos y rondas infantiles en Uruguay*, 8 min (co director Eugenio Hintz)

Película en 16 mm. Blanco y negro Reversible

Productora: *Universidad de la República. Instituto Cinematográfico de la Universidad de la República (I.C.U.R.).*

1967: *Llamadas*, Uruguay, duración: 8 min

Música: sonido sincrónico separado

Iluminación: Carlos Camino

Productora: *Universidad de la República. Instituto Cinematográfico de la Universidad de la República (I.C.U.R.).*

Filmada en 16 mm. Blanco y negro. Reversible

Cámara: Arreflex ST

1966: *Quiste hidático del cerebro*, 4 min

Película en 16 mm.

Productor: Doctor Román Arana y Míguez

1967: *Telehipnosis sin estímulos sensoriales*, 4 min

Película en 16 mm. Blanco y negro. Reversible

Productora: *Universidad de la República. Instituto Cinematográfico de la Universidad de la República (I.C.U.R.).*

1967: *El «entierro» de la Universidad*, 2 min

Película en 16 mm. Blanco y negro. Reversible

Productora: *Universidad de la República. Instituto Cinematográfico de la Universidad de la República (I.C.U.R.).*

1968: *Natación en holochylus*, 6 min

Película en 16 mm. Blanco y negro.

Productora: *Universidad de la República. Instituto Cinematográfico de la Universidad de la República (I.C.U.R.).*

Anexo II

Cuadro I: Comparativo de los filmes realizados en Uruguay entre 1960 y 1973

Cine de ficción	Cine documental						
	Políticos	Turísticos	Históricos	Experimental	Divulgación	Artístico	Educativo
28 filmes	21 filmes	17 filmes	20 filmes	10 filmes	30 filmes	24 filmes	2 filmes
7h 31min	5h 4min 30s	2h 4min 15s	3h 10min	1h 3min 35 s	6h 7 min 30s	1h 50min	58 min
Total de cine de ficción 7h 31 min	Total de cine documental realizado: 19 h 26 min 50 s						

Cuadro II: Datos comparativos, filmes realizados en Uruguay entre 1960 y 1973, por su duración

	Largometrajes <i>de 60 min en adelante</i>	Mediometrajes <i>de 20 min a 60 min</i>	Cortometrajes <i>de 1 min a 20 min</i>	Total de filmes
Total de filmes de ficción	2 h 57 min	2 h 32 min	2 h 2 min	28
Total de filmes documentales	1 h	6 h 11 min	12 h 15 min 50 s	126
Suma de ambas categorías	3 h 57 min	8 h 43 min	14 h 17 min 50 s	154

Anexo III



Los olvidados (1950), de Luis Buñuel.



Cuando las aguas bajan turbias (1952), de Hugo del Carril.



Río 40 graus (1955), de Nelson Pereira Dos Santos.



Cantegriles (1958), de Alberto Miller.



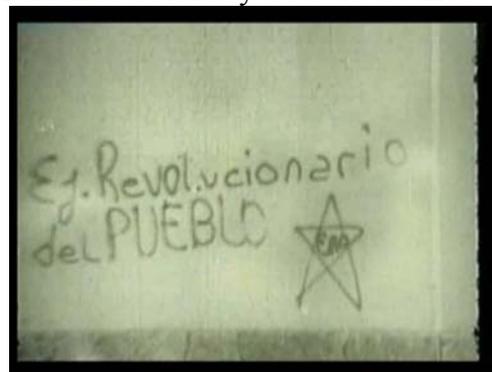
Vidas secas (1963), de Nelson Pereira dos Santos.



La Hora de los Hornos (1968), Fernando Solanas y Octavio Getino.



Valparaíso mi amor (1969), de Aldo Francia.



Swift (1971), de Raymundo Gleyzer



Almas de la costa (1922-1924), de Henri Maurice.



El pequeño héroe de arroyo de oro (1929), de Carlos Alonso.



Dos destinos (1936), de Juan Etchebehere.



Radio Candelario (1938), de Rafael Abellá.



Vocación (1938), de Rita Massardi.



Detective a contramano (1949), de Adolfo Fabregat.



El desembarco de los 33 orientales (1952), Miguel Ángel Melino.



Hay un héroe en la azotea (1952), Juan José Gascue.



Makiritare (1958) Roberto Gardiol.



Ra-Ta-Plan (1958), de Ildefonso Beceiro (h).



La ciudad en la playa (1961), de Ferruccio Musitelli.



La raya amarilla (1962), de Carlos Maggi.



21 días (1963), de Ildefonso Beceiro (h).



Cantegriles (1958), de Alberto Miller.



El encuentro (1965), de Oribe Irigoyen.



Sec. 15 Plano 121

En Praga (1964) es un filme en donde se exponen aspectos poco destacados de la sociedad checa. En este caso, Handler captura la lenta caminata de un borracho por la ciudad de Praga.



Sec. 4 Plano 52

Carlos: cine-retrato de un caminante (1965) es la expresión cabal del fin de «la Suiza de América». En este fotogram,a Carlos se lava la cara en un campo baldío. Es el fin del estado de bienestar.



Sec. 10 Plano 135

Elecciones (1967) deja en claro la trama invisible del acto eleccionario. En este caso, las botellas vacías son un perfecto indicador de cuáles son los lazos que unen a los correligionarios en el club político.



Sec. 6 Plano 23

Me gustan los estudiantes (1968) es un ejemplo de cine directo. Las imágenes son un claro documento del grado de violencia social que vivía el país. En este caso, Mario Handler documenta y comenta, desde la imagen, el conflicto estudiantil del año 1967.

Lámina III



Sec. 1 Plano 75

Uruguay 1969: El problema de la carne (1969) es un filme que expresa la lucha de un grupo de trabajadores por defender sus derechos sindicales. La represión de parte del Estado es muy violenta y la calle se convierte en un campo de batalla.



Sec. 8 Plano 68

Líber Arce, Liberarse (1970) es la expresión cabal del estado de barbarie en el que está sumergido el país en el año 1970. La muerte del estudiante Líber Arce es un claro signo del grado de violencia que domina a la sociedad en su conjunto.



Sec. 10 Plano 74

Sarampión, una epidemia en Fray Bentos (1973) es un filme que mira con un marcado interés la dicotomía pobreza/riqueza. La epidemia es una excusa para exponer las contradicciones de un régimen de trabajo que otorga grandes ganancias a los grupos de poder. En este caso, el horno de barro es un claro indicador del atraso en el que están sumergidos los trabajadores.

Lámina IV



Sec. 11 plano 122.
Elecciones, (1967).



Sec. 13 plano 152.
Elecciones, (1967).



Sec. 11 plano 128.
Elecciones, (1967).



Sec. 13 plano 153.
Elecciones, (1967).



Sec. 11 plano 129.
Elecciones, (1967).



Sec. 13 plano 154.
Elecciones, (1967).

En varios de sus filmes Handler apela a la *ironía* y al *sarcasmo* como forma de llamar la atención al espectador. En *Elecciones* podemos apreciar como los regalos y la comida, son elementos que están registrados con una fuerte cuota de ironía y sarcasmo.

Lámina V



Sec. 12 Plano 122



Sec. 12 Plano 124



Sec. 12 Plano 125



Sec. 12 Plano 126

En esta secuencia de Carlos: cine retrato de un caminante (1965), podemos apreciar el «Decorum» El decorum es un comportamiento social adecuado y apropiado asociado con los buenos modales. Handler observa que en los márgenes de la sociedad habitan individuos que son portadores de cierto refinamiento a la hora de desarrollar diversas prácticas sociales. En esta secuencia podemos observar el gesto de los protagonistas a la hora de comer.

Lámina VI



Sec. 11 plano 94.
En Praga, (1964).



Sec. 1 plano 25.
Carlos: cine-retrato de un caminante, (1965).



Sec. 5 plano 43.
Elecciones, (1967).



Sec. 11 plano 76.
Me gustan los estudiantes, (1968).



Sec. 1 plano 62.
Uruguay 1969: El problema de la Carne, (1969).



Sec. 7 plano 64.
Liber Arce, Liberarse; (1970).

Una de las características en la obra de Mario Handler es el *montaje en el plano*. En este conjunto de fotogramas podemos observar como dicho montaje genera un dialogo invisible entre el protagonista y la escena.

Montaje en el plano

Lámina VII

