

Uruguay como «la Suiza de América», *Aparte* (2003): ¿el fin de un mito?¹

Uruguay as «the Switzerland of America», *Aparte* (2003): the end of a myth?

Soledad Mocchi Radichi
Washington University in St. Louis
mocchiradichi@wustl.edu

Recibido: 28.03.19

Aceptado: 05.08.19

Resumen

Aparte (2003), de Mario Handler, se convirtió en un largometraje polémico que exhibió los límites de la inclusión socioeconómica de jóvenes uruguayos durante la primera década del siglo XXI. Apelando al género documental, el filme interpela el imaginario de Uruguay como «la Suiza de América», a la vez que pone en escena subjetividades marginadas y realidades invisibilizadas.

Palabras clave: cine uruguayo, cultura popular, Mario Handler.

Abstract

Mario Handler's *Aparte* (2003) has become a controversial film that exposed the limits in regard to the inclusion of young Uruguayans towards the 2000s. Through the genre of documentary, Handler's production questions the imaginary of Uruguay as the 'Suiza de América', while making visible marginal subjectivities and overshadowed realities.

Key Words: Uruguayan Cinema, Popular Culture, Mario Handler.

¹ Este artículo surge a partir de una investigación realizada para el curso de doctorado Latin American Fiction/Film From the National Period to the Neoliberal Era, dictado por Ignacio M. Sánchez Prado en 2015.

El surgimiento del nuevo cine latinoamericano² en la década del sesenta ha ejercido una influencia decisiva en las producciones cinematográficas del uruguayo Mario Handler. Nombres como los del argentino Fernando Birri, con su paradigmática película *Tire dié* (1958) y el boliviano Jorge Sanjinés con su cine de liberación han sido indispensables en el desarrollo de su trayectoria como cineasta. El *tercer cine* o *cine junto al pueblo*, también denominado *cine imperfecto*, buscaba distanciarse del modelo hollywoodense y producir filmes latinoamericanos con profunda conciencia de clase. Estos directores concebían películas con la pretensión de generar en el público un efecto político de movilización, poniendo en escena situaciones de opresión que muchos pueblos latinoamericanos estaban experimentando. A propósito de Sanjinés, el propio Handler ha reconocido su importancia a la hora de filmar a ese *otro* siempre postergado y manifestaba en un artículo de su autoría lo ejemplar de su cine:

Esto lo escribe el uruguayo Mario Handler, de país supuestamente culto y avanzado y liberal (¡y con mar!), quien al ver esos filmes se repetía su propia mediocridad ambiental, el atraso cultural. «Hay que imitar a Bolivia, hay que seguir a Sanjinés.» Pero no seguirlo en sus poderes, a veces apoyados en mejores poderes estatales generosos, sino en caminos posibles y distintos. (Handler, 2013, p. 3)

Es evidente que Handler ya meditaba acerca de la función social del cine y cuestionaba la supuesta excepcionalidad uruguaya que se había instalado en el imaginario con bastante firmeza. Por *imaginario* entiendo la representación que la sociedad uruguaya se había forjado de sí misma, para lo que siempre contribuyen elementos simbólicos del orden cultural que son percibidos como «esenciales» a la cultura uruguaya. La construcción de un imaginario supone cierta homogeneización que deja por fuera elementos marginales para intentar concebir una imagen del país basada en esencialismos culturales. Ya desde mediados del siglo xx Uruguay se concebía como «la Suiza de América», país sin indígenas³ ni problemas raciales mayoritariamente compuesto por descendientes de inmigrantes

² Me refiero al cine latinoamericano surgido en la década del sesenta, de corte anti-hollywoodense y con componentes políticos de izquierda muy marcados. Su contenido social lo emparenta con el neorrealismo italiano. También se lo conoce como *tercer cine* o *cine imperfecto*.

³ A propósito de la invisibilización de la herencia indígena en Uruguay recomiendo consultar el texto de Gustavo Verdesio «Prehistoria de un imaginario: el territorio como escenario del drama de la diferencia», incluido en el libro coordinado por Hugo Achugar y Mabel Moraña titulado *Uruguay: Imaginarios culturales. De las huellas indígenas a la modernidad*. Montevideo: Ediciones Trilce, 2000.

Europeos y clase media letrada. Ese era el discurso hegemónico⁴ que postulaba a este pequeño país como una especie de bastión europeo bien diferenciado del resto de América Latina y este relato seguiría vigente durante largo tiempo en el imaginario uruguayo moldeado por sus elites.⁵

Se puede inferir que Handler se basa en la experiencia de Sanjinés para concebir algunos de sus documentales. Cabe señalar que solo produjo un largometraje de ficción, *Mestizo* (1989), prefiriendo siempre el género documental como forma de aproximación a la realidad. Viajó en su juventud a Alemania con el objetivo de perfeccionarse como cineasta debido a las carencias que el medio uruguayo presentaba y su obra está signada por el largo exilio en Venezuela; aunque ya había producido en su país los documentales *Me gustan los estudiantes* (1968) y *Líber Arce, liberarse* (1970), ambos comprometidos con la situación de inestabilidad política que atravesaba Uruguay. A su regreso a Montevideo, ciudad que había sufrido cambios dramáticos durante su ausencia, siente la necesidad de filmar un documental como *Aparte* (2003), estrenado en medio de una de las peores crisis económicas a las cuales se había enfrentado el país. Contribuyeron a su realización fondos otorgados por el Fondo para el Fomento y Desarrollo de la Producción Audiovisual Nacional (FONA),⁶ la Universidad de la República y el Premio holandés Prince Claus Fund.

Propongo que *Aparte* interpela a este imaginario que postulaba a Uruguay como la Suiza de América poniendo en escena situaciones y realidades que van en detrimento de este mito de excepcionalidad uruguayo. Cabe señalar que el mito de la Suiza de América ha seguido vigente durante la segunda mitad del siglo xx, resignificándose, por ejemplo, a través de la reticencia a incluir a Uruguay entre determinadas expresiones culturales latinoamericanas. Tal es el caso de la cumbia, y como analizaré más adelante en este

⁴ En cuanto al concepto de hegemonía, cabe señalar que mi aproximación es de corte gramsciana, ya que el factor cultural es central en mi análisis. «Gramsci sugiere que la hegemonía implica que los valores y visión del mundo de las clases dominantes se convierten en una especie de “sentido común” compartido por los grupos dominados, en virtud del cual terminan aceptando —aunque no necesariamente justificando— el ejercicio del poder por parte de los grupos dominantes. Dicho sentido común es diseminado y adquirido a través de un proceso complejo en el que la educación, la religión y la cultura juegan un papel crucial» (Mckee Irwin y Szurmuk, 2009 124).

⁵ Hugo Achugar afirmaba en «Uruguay, el tamaño de la utopía»: «El “país petizo”, sin embargo, a la vez que se autoproclamaba el más culto de las Américas y se ponía de espaldas a Latinoamérica se preocupaba por saber cómo eran las cosas en otros lados. Aunque no cómo eran entre los vecinos, ya que, como es sabido todos los gigantes son tontos, sino cómo eran “las cosas” en los países lejanos. Así, estábamos enterados (o por lo menos aquellos uruguayos tenían la ilusión de estar enterados) de cómo era la cultura de los países europeos que “importaban”, los otros—incomprensibles y alejados—países de Europa eran demasiado parecidos y demasiado distintos—en su insignificancia y en su bárbara lengua—, a nosotros. La fundamentación para ello se fundaba en que éramos básicamente europeos, mediterráneamente europeos; europeos trasplantados o europeos periféricos» (Achugar, 1993, pp. 152-153).

⁶ Uno de los hitos importantes en la institucionalización del cine uruguayo fue la fundación en 1995 del FONA, integrado por la Intendencia de Montevideo, los canales privados de televisión abierta y cable y Realizadores de Cine y Video del Uruguay (Álvarez, 2008, p. 33).

artículo, la idea de que en Uruguay no se escucha este tipo de música. En otras palabras, que la cultura uruguaya hegemónica no contempla ciertos géneros musicales que son considerados como menores. Gran parte de las reacciones negativas hacia el documental radicaron precisamente en que las imágenes recogidas cuestionaban esa construcción del Uruguay como distinto al resto de sus vecinos latinoamericanos. Este trabajo en el cual Handler se aproxima a jóvenes marginados registrando su vida cotidiana como en una especie de *reality show* produjo una fuerte polémica en Uruguay. Es cierto que este imaginario sería cuestionado con más vehemencia luego de la crisis de 2002, varios hechos entonces alertarían a los uruguayos de que no estaban en un país excepcional en cuanto a los índices de pobreza y fragmentación social. La pobreza urbana se duplicaría entre 1999 y 2003 pasando del 15,3 % al 30,9 % y el desempleo aumentaría de 11,3 % hasta alcanzar en 2002 el 17 % (Moreira, 2007, p. 17). Lo que no se apreciaba con claridad porque se había intentado invisibilizar: que esto no era algo novedoso, sino que estaba ocurriendo en la periferia de Montevideo desde mucho antes.

Entonces, Uruguay no era tan distinto al resto de Latinoamérica, la imagen de país excepcional se iría derrumbando a pesar de que muchos sectores de la sociedad intentaban aún aferrarse a la idea de ese Uruguay batllista⁷ que se había constituido como uno de los lujos del continente. Lo que Handler logra con *Aparte* es darle a ese público uruguayo una bofetada de realidad, por esto es que se configura como una película incómoda para las autoridades del momento y también como una suerte de triste presagio respecto a lo que se vería enfrentado el país en los próximos años pero que ya se podía palpar desde mediados de los noventa si uno aguzaba la vista.

El adiós a la Suiza de América

El imaginario de Uruguay como Suiza de América tuvo probablemente su primer revés con la dictadura cívico-militar de 1973.⁸ Esta ruptura del orden institucional situó a Uruguay en un lugar no tan alejado del resto de Latinoamérica, provocando cierto asombro en sectores que no concebían que el país pudiese desviarse de la normalidad democrática que había predominado hasta ese entonces. Debido a la precarización social que se evidencia con más claridad a partir de las políticas neoliberales de los años noventa y el

⁷ José Batlle y Ordóñez fue presidente de Uruguay en dos períodos, de 1903-1907 y de 1911-1915. Fundamentalmente su segunda presidencia es reconocida por la implementación de amplias reformas sociales, tales como la Ley de 8 horas, la separación entre la Iglesia y el Estado y la fuerte estatización de bancos y empresas. Al respecto, consúltese la obra de Milton Vanger (1983).

⁸ Carlos Filgueira y Fernando Filgueira establecen esta ruptura institucional como causa de «agotamiento de un “modelo” de sociedad considerada excepcional en la región» (1994, p. 102).

fenómeno que algunos han dado en llamar de la *infantilización de la pobreza* (Filgueira y Filgueira, 1994, p. 149) el mito de la sociedad integrada se desmoronaba a pasos agigantados. Tal como sucede en momentos de crisis los grandes relatos sobre la nación son puestos en duda, sugiriendo que el Uruguay no era un todo homogéneo sino que varias expresiones culturales lo conformaban. Por otra parte, los grandes mitos que incluían el *Maracanazo*⁹ de 1950 y eslóganes del tipo de «Como el Uruguay no hay» difícilmente eran asimilados por las generaciones más jóvenes que ya no se podían sentir incluidas a ese Uruguay «esplendoroso» de antaño. Gabriel Peluffo sostiene que se dio efectivamente una crisis del «inventario» cultural, en el sentido de que esa lista de elementos que nos hacían plenamente uruguayos es puesta en duda fundamentalmente debido al declive socio-económico (Peluffo, 1993, p. 63).

A fines de los noventa el Estado-nación entra en crisis, su legitimidad comienza a ser cuestionada y se hace cada vez más evidente que ese proyecto nacional no incluía a ciertos sectores marginados. Es en este sentido que Handler, quien ya había realizado el documental titulado *Carlos, cine-retrato de un «caminante» en Montevideo* (1964) sobre la vida de un indigente, decide seguir el rumbo marcado por esa producción incorporando a los sectores marginados y sin voz a través de sus historias cotidianas. Afirmaba, tal vez en el mismo sentido que lo hacía Víctor Gaviria respecto a *Rodrigo D. No futuro* (1990), que la única forma de llegar a esos sectores y capturar con veracidad esas realidades era mediante el registro directo de los protagonistas evitando a los distorsionantes mediadores. Es esto lo que realiza en el documental de este indigente y que volverá a llevar a cabo muchos años después en *Aparte*, intentando que su presencia se tornase natural para los jóvenes generando empatía con ellos previo a la filmación.

Milita Alfaro, en el marco del seminario interdisciplinario «Identidad nacional: memoria, actualidad y proyecciones» realizado en Montevideo en 1992, reflexionaba acerca de este desmoronamiento social que ya se divisaba por parte de algunos académicos:

En el Uruguay de los noventa, la fragmentación de la cultura uruguaya y la ausencia de un proyecto capaz de convocar a vastos sectores de la sociedad, dan cuenta de la radical erosión de las claves identificatorias que sustentaron, durante décadas, nuestro imaginario colectivo. Como señala Gerardo Caetano, en el marco del estancamiento interno y de nuestra problemática inserción en un mundo que está cambiando vertiginosamente, aquellas viejas

⁹ Llamado así en referencia al triunfo de la selección uruguaya de fútbol ante Brasil en el Mundial de 1950 en el Estádio Jornalista Mário Filho, más conocido como Maracanã. Es en torno a esta victoria que se ha construido toda una épica, siendo considerada como una suerte de hazaña nacional.

«obsesiones» que en otros momentos permitieron a los uruguayos imaginarse como comunidad, están hoy profundamente desafiadas y, ante la caducidad definitiva de nuestros mitos fundacionales, el desconcierto es el rasgo central de este fin de siglo en el que nuestra sociedad enfrenta, además, las incertidumbres derivadas de la integración regional (Alfaro, 1993, p. 131).

Este desconcierto del que habla Alfaro sigue vigente diez años más tarde, en 2003 en el que irrumpe la incómoda película de Handler. La invisibilización sistemática de estos elementos de fractura que menciona esta autora condicionó inevitablemente el hecho de que la sociedad uruguaya viera con cierta sorpresa lo que pasaba en los centros de detención de menores tal como lo exhibe el documental. Por otro lado, Martín Lienhard señalaba en el año 2006 que si bien la pobreza y la exclusión social en el mundo habían sido tema frecuente de distintas expresiones artísticas, la incorporación de este tema a los discursos institucionales era relativamente reciente. *Aparte* bien podría dar cuenta de esto, la exclusión social en Uruguay aún no había cuajado en el discurso político de manera orgánica cuando Handler estrena su trabajo. Habría que esperar al triunfo del Frente Amplio en 2004 para que la situación de emergencia social fuese incorporada como prioridad mediante la creación del Ministerio de Desarrollo Social y la puesta en práctica del Plan de Atención Nacional a la Emergencia Social (PANES).¹⁰

En otro orden de cosas, la carencia de una industria cinematográfica uruguaya consistente y la falta de continuidad en las producciones ha sido señalada por Manuel Martínez Carril así como por Luciano Álvarez y hay consenso entre los críticos respecto a que el cine uruguayo adquiere visibilidad internacional a partir de la década del dos mil, con coproducciones ganadoras en el Festival de Cannes como *Whisky* (2004) o *El baño del Papa* (2008) (Martin-Jones y Montañez, 2009; Dufuur, 2014). Sin embargo, el cine uruguayo como parte de un cine latinoamericano en crecimiento había protagonizado ciertos eventos de importancia durante la década del sesenta. Afirma Tzvi Tal en su artículo «Cine y Revolución en la Suiza de América - La Cinemateca del Tercer Mundo en Montevideo» (2003), que la creación de dicha institución en Montevideo proporcionó un lugar a esos cineastas que concebían el cine como trinchera o frente de lucha en pos de la descolonización cultural. Este autor también arguye que debido a las carencias técnicas que presentaba el medio local, los cineastas uruguayos tuvieron que apelar a la crítica social y no tanto a las

¹⁰ El PANES fue una política pública concebida por el gobierno de izquierda frenteamplista entre 2005 y 2007 para dar una rápida solución a los sectores que se encontraban en situación de extrema pobreza e indigencia luego de la devastadora crisis de 2002. Por más información véase <https://dds.cepal.org/bpsnc/programa?id=32> y <https://www.gub.uy/ministerio-desarrollo-social/>

producciones de calidad como podría ser el caso del *cinema novo* brasileño. Es interesante pensar a Handler en este contexto porque la concepción de un largometraje como *Aparte* se gestó probablemente en esos años y a la luz de las teorías que concebían al cine como instrumento de lucha. Si bien se distancia de sus anteriores producciones de índole más «panfletaria,» este documental no deja de cuestionar el orden establecido aunque el contexto no sea la efervescencia política de los años sesenta y setenta. El cuestionamiento a la idea de Uruguay como Suiza de América ya se hallaba presente en la obra de Ugo Ulive y Mario Handler titulada *Como el Uruguay no hay* (1960), un corto de nueve minutos que parodiaba esta concepción del Uruguay batllista y avanzado. Ya en ese temprano documental mostraba la desigualdad reinante y las contradicciones sociales que captaría luego en *Aparte*, filmada en un contexto distinto pero que reproduciría parte de la misma problemática. Sin embargo, este corto parece haber circulado solamente entre un grupo reducido de intelectuales y no llegó al público de forma masiva.

Uno de los factores que luego generaron polémica a partir del estreno de *Aparte*, fue que no solo se mostraba una realidad oculta a los ojos de gran parte de la clase media montevideana, sino que muchos de estos montevideanos irían a verla; la prensa señalaría que este documental ocupaba el segundo puesto en las salas de cine al momento de su estreno respecto a la producción norteamericana *Matrix Reloaded* (2003) constituyéndose en un éxito de taquilla. Según el propio director se vendieron 40.000 entradas y contabilizando las funciones gratuitas se llegaría a la cifra de 52.000 espectadores. Los datos oficiales indican que *Aparte* vendió 40.020 entradas, siendo la cuarta película con más concurrencia del período 2003-2007.¹¹ Handler ha insistido más de una vez respecto a que el tema de los cantegriles o asentamientos ya formaba parte de su interés cuando se fue al exilio, por lo que cuando regresa a Montevideo en el año 2000 y teniendo en cuenta que se encontró con una sociedad pauperizada, la puesta en práctica de un proyecto como *Aparte* se le evidenció como urgente. El declive de la sociedad de cuño vareliana¹² donde la educación pública había sido por demás incluyente y exitosa es muy claro cuando los personajes jóvenes a los cuales registra Handler no están alfabetizados mientras que sus padres o abuelos sí lo están. Los protagonistas no son actores profesionales, e incluso ellos mismos filmaron algunas secuencias con cámaras que el cineasta les proporcionó para que pudiesen captar ciertos momentos íntimos a los que él no podría acceder en su ausencia.

¹¹ Según el estudio del Ministerio de Educación y Cultura de la República Oriental del Uruguay sobre consumo de cine en salas comerciales en el período 2003-2007, estas son algunas de las cifras recogidas: *El baño del Papa* (2007) 68.409 entradas vendidas, *El viaje hacia el mar* (2003) 56.351, *Whisky* (2004) 55.620 y *Aparte* (2003) 40.020 (Ministerio de Educación y Cultura, 2015).

¹² José Pedro Varela fue el gran impulsor de la enseñanza laica, gratuita y obligatoria en Uruguay en 1877. Esto posibilitó que amplios sectores de la sociedad accediesen a la educación pública. Ver la segunda parte de Barrán, José Pedro, *Historia de la sensibilidad en el Uruguay: la cultura "bárbara" (1800-1860), el disciplinamiento (1860-1920)*, Banda Oriental, Montevideo. 2017.

La película comienza con la utilización de un lente gran angular que se va entrometiendo y entrando poco a poco en una de esas casas humildes como una especie de intruso que sin embargo se anuncia. La cumbia suena incesantemente en un cumpleaños, música que ciertos uruguayos perciben de forma prejuiciosa como propia de las clases bajas.¹³ Se presentan varias historias: la de Neno, el menor infractor que reincidirá en sus delitos entrando y saliendo del correccional, la de la madre soltera Milka que deberá enfrentar situaciones de extrema precariedad llegando a hurgar en la basura para alimentar a su hija y la de Carina y Mary que son prostitutas, entre otras. La música que va a prevalecer durante la filmación será la cumbia y el candombe, pero en las escenas en que los jóvenes marginados charlan entre sí se opta por el hip-hop encarnado en las bandas uruguayas como Plátano Macho o Peyote Asesino y lo que resulta interesante al respecto es que estos jóvenes mencionan en referencia al hip-hop que esto sí es «la cultura uruguaya». ¿A qué cultura nacional apelan entonces? O, mejor dicho, ¿qué lugar tienen estos jóvenes en la construcción nacional hegemónica?

La historia está repleta de lugares conocidos para el espectador uruguayo, el barrio acomodado de Pocitos en el cual Milka y sus compañeros irán a hurgar entre la basura, el barrio periférico de Colón en el cual viven los personajes, el bulevar José G. Artigas al que acuden las prostitutas como Mary y Carina para conseguir sus clientes. Todos estos, guiños dirigidos a la audiencia nacional para ejemplificar que esto está sucediendo en Uruguay y no en otro país lejano. Resulta evidente que esta película apela mucho más a un espectador nacional que internacional, sobre todo pensando en la intencionalidad manifestada por Handler de presentar esta realidad desconocida para muchos uruguayos. Apuesta a un auditorio más que nada uruguayo por su ánimo de interpelación de los discursos hegemónicos locales y por el efecto que el propio cineasta quería lograr, mostrar el Uruguay a los uruguayos. Las escenas cotidianas de consumo de drogas y violencia que se registraron, y particularmente las filmadas dentro del centro de detención de menores han sido cuestionadas desde un punto de vista que esgrime la ética como elemento faltante en este documental. Son varios los menores registrados por Handler que se produjeron cortes o heridas dentro del correccional y esto desató una gran polémica que concitó a las autoridades del entonces Instituto Nacional del Menor (Iname) a concurrir al parlamento uruguayo a rendir cuentas. Concretamente, la entonces diputada del Partido Colorado Glenda Roldán acusaba al cineasta de haber pagado a estos menores para que se realizaran

¹³ En «Intersecciones entre lo culto, lo popular y lo tecno-audiovisual», Rosario Radakovich aporta datos que podrían sorprender acerca de los gustos musicales preferidos por los uruguayos. El 36 % opta por la música tropical y en segundo lugar el 29,1 % manifiesta que prefiere el folclore (Radakovich, 2014, p. 45). Esto notoriamente contradice el preconcepto de un Uruguay musicalmente más «culto» en el cual predominarían el rock, el tango y hasta la música clásica.

los cortes. Esto fue categóricamente desmentido por Handler, quien reconoció haberles pagado a los personajes del mismo modo que se lo haría con cualquier actor pero negó rotundamente haber promovido conductas autodestructivas o delictivas. Además agregaba que su función, como la del periodista, era registrar la realidad y no denunciar a estos jóvenes frente a la justicia como algunos pretendían que lo hiciese. Decía Handler en una entrevista para *La Red 21*: «Si no hubiera pagado sería inmoral. No puedo ir a un lugar de extrema pobreza, que están en la llaga, con una cámara de cuatro mil dólares y a filmarlos así nomás» (2003). Lo que se cuestionaba parecía ser la filmación de esto y su posterior salida a la luz pública, no las causas o el hecho mismo como portador de características inmorales o poco éticas. No resultaba problemático que esta realidad existiese sino que fuese mostrada.

El presidente del Iname en ese entonces, Martín Marzano, negaba que estas imágenes reflejasen la realidad que los jóvenes vivían a puertas cerradas y expresaba que ni siquiera se correspondían con la realidad de la sociedad uruguaya en general, admitiendo como error el no haber controlado adecuadamente lo que se estaba filmando. Es muy claro el afán de invisibilizar situaciones que ya ocurrían en estos centros de detención y que además han seguido ocurriendo (con solo acceder a la polémica desatada por el maltrato a menores en estos centros que culminó con el procesamiento de varios funcionarios en 2015 se puede vislumbrar que esta realidad sigue aún vigente); el problema parece ser una vez más que esto se haya grabado. La repercusión en la prensa nacional fue enorme e incluso muchos uruguayos escribieron cartas a los directores de estos medios defendiendo a Handler de las acusaciones judiciales y resaltando que esta era una realidad que las autoridades intentaban tapar. Hay además cierto ataque hacia la clase política encarnada en la figura de Roldán, manifestando que en lugar de preocuparse por la escenificación de estas lamentables situaciones bien haría en intentar combatir desde su privilegiado lugar las profundas causas de esta desigualdad y marginación social. En resumen, *Aparte* sirvió para catapultar un debate que la sociedad uruguaya no se estaba animando a dar.

Handler manifestó en más de una oportunidad que su objetivo era generar conciencia en el público sobre estas realidades y si bien se pueden rastrear sus influencias provenientes del *tercer cine*, encuentro cierta sintonía con lo propuesto por el colombiano Víctor Gaviria con la filmación que hace de la vida en las comunas y los jóvenes marginados de Medellín. Gaviria criticaba a los que catalogaban su cine de *pornomiseria*, alegando que había belleza en lo que él filmaba y que el problema de los espectadores era que no querían ver lo que él mostraba. Algo distintivo del proyecto del uruguayo tal vez sea que delegó en los propios protagonistas la filmación de algunas partes, intentando involucrarlos de este modo un poco más con el resultado final aunque él mismo señaló que debió eliminar muchas de las escenas que los jóvenes registraron porque no le fueron útiles. Respecto a

esto podría surgir también la interrogante de qué es lo que se dejó afuera, qué es lo que se decide mostrar y lo que no, porque inevitablemente toda selección produce ausencias. En este caso pienso que la ausencia sería peor de no haber estado Handler allí para registrar lo que sí editó finalmente.

¿Qué construcción nacional se propone en la película si no se adhiere a la hegemónica o qué construcción nacional se cuestiona? Se intenta incluir a sectores marginados que no formaban parte de la escena cinematográfica uruguaya con éxito y que no eran considerados como «material» interesante para el consumo. Hay una escena muy significativa captada por Handler cuando los jóvenes cuentan anécdotas y uno dice: «somos todos iguales.» Esta sentencia por parte de un joven marginado que no ha tenido oportunidad alguna de educarse y ser incluido en la sociedad se configura como una especie de declaración de deseo, un deseo de internalizar que «somos todos iguales» porque así nos lo dijeron, aunque la realidad y los hechos no estén de su lado. Lo inasible de estas realidades para el espectador promedio se evidencia mediante las entrevistas que los del noticiero les hacen a estas personas marginadas que ocupan un terreno y exigen mediante una pancarta que sale en los medios con la leyenda «Queremos soluciones dignas de bibianda [sic]». Los protagonistas comentaban ante la cámara de Handler que los periodistas les preguntaban qué era lo que comían los bebés y hacían alusión a que seguramente la gente pensase que exageraban cuando mencionaban que pasaban hambre y tomaban mate todo el día para aliviarla. La inscripción de esta historia en los medios, en lugar de contribuir a la inclusión de estas realidades adversas, se desarrolla en un tono casi que exótico, como intentando comprender qué es lo que estas personas exclaman y por qué ocupan de forma ilegal esos terrenos que luego la policía ayudará a desalojar. La televisión es una constante en la vida de estas personas, medio de comunicación que les muestra bienes a los cuales no pueden acceder y un circuito de consumo del cual están excluidos. Los protagonistas del documental de Handler se sienten tal vez más identificados con el melodrama de las telenovelas y particularmente en el caso de Carina y Mary se ven interpeladas por la realidad de las prostitutas uruguayas que revela la película *En la puta vida* (2001) de Beatriz Flores Silva.

La represión policial y el no poder acceder a la salud por parte de Neno ponen en diálogo a esta realidad inocultable y a ese Uruguay que se describía como excepcional e inclusivo, la espera interminable para ser atendido y el consiguiente fracaso dan cuenta de una espera mucho más simbólica. La espera por ser incluidos y que no culminará con éxito por aquellas décadas, una inclusión que parece no ser un problema a juzgar por algunas reacciones hacia la película. Se ponen en juego también ciertos elementos históricos de pertenencia uruguaya a través del fútbol, este país que logró gestas históricas como el

maracanazo de 1950 es interpelado por estos jóvenes que juegan al fútbol al margen de todo relato nacional. La imposibilidad es algo que permea todo el documental, lo inconcluso se manifiesta hasta en los tatuajes que aún no han podido ser finalizados seguramente por falta de recursos económicos para ello. Todo está a medio hacer, y creo que esto necesariamente debería contribuir al debate nacional, qué es lo que aún no se hizo y por qué.

Respecto a la idealización de la sociedad uruguaya como exenta de problemas raciales, los insultos que Mary profiere a uno de los niños tales como «negro chanco de mierda» y «negro de cante» son muy significativos en relación con cómo se percibe al otro. Ella misma es afrodescendiente, participa de la herencia cultural afro mediante el carnaval pero sin embargo profiere el epíteto de «negro» como insultante y además «negro de cante». Ser «de cante», vivir en un cantegril, es percibido por los mismos habitantes como un estigma, como parte de una autoexclusión suscitada por las interacciones con esa sociedad que los desplaza inclusive territorialmente. La fragmentación socioespacial de Montevideo agudizada a finales de los noventa es algo evidente en *Aparte* y la constitución de barrios periféricos lejos del centro de la ciudad en lugares apartados para no ser vistos entra en conflicto cuando estos seres marginales acuden a los barrios acomodados como en el caso de Milka para conseguir alimentos de la basura que allí se desecha. Son consumidores de lo que otros desechan, debido a que no tienen derecho a consumir de primera mano.

El efecto de incomodidad que este documental consiguió se debe también a la puesta en escena de un Estado en crisis y de una sociedad que daba la espalda a esos sectores marginados, sugerido esto último en la escena en que Milka concurre a la parroquia con el fin de conseguir alimentos cuando se le dice de forma rotunda que el cura no está y no se le proporciona ayuda alguna.

Los menores infractores que han sido demonizados por la sociedad uruguaya casi como causa de la mayoría de los delitos a pesar de que la estadística establezca que la mayoría de los que delinquen son mayores de edad, cuentan sus testimonios y lo que los llevó a caer presos.¹⁴ Uno de ellos, el homicida que declara ante Handler haber matado a otro de 17 puñaladas esgrime que tuvo que hacerlo porque el individuo se había metido con

¹⁴ Datos aportados por el Observatorio de Criminalidad y Violencia del Ministerio del Interior en su informe del año 2014 demuestran que en 2011 solamente el 13 % de los homicidios fueron cometidos por menores de edad, disminuyendo este porcentaje al de 7 % en 2014. Por más información estadística se puede consultar la página web www.minterior.gub.uy. Sin embargo, se ha establecido en el imaginario uruguayo con gran participación de los medios de comunicación al respecto, que la mayoría de los delitos son cometidos por menores de edad. Esto ha dado fuerza a iniciativas como la propuesta por el Senador del Partido Colorado Pedro Bordaberry quien pretendía bajar la edad de imputabilidad, que si bien no tuvo éxito polarizó en gran medida a la sociedad.

su familia y lo «cazaba de pinta» (se burlaba de él) y un dato relevante es que el muerto había estado en el mismo lugar que él, detenido anteriormente por delinquir. Se exhibe un círculo del cual estos jóvenes no pueden salir, ese menor que este otro asesinó también estuvo detenido y probablemente compartiesen situaciones de exclusión similares. Los códigos que manejan no son los que maneja el espectador, la justicia por manos propias porque en muchos casos las instituciones los desamparan, la supervivencia del más fuerte tal como en la jungla y el odio visceral a los policías (en la jerga de estos jóvenes: *los botones*, *los rati*). Esas instituciones o aparatos del Estado que deben velar por el bienestar de todos no parecen considerarlos como dignos de ser protegidos sino más bien estigmatizados. La señora que no aparece en cámara sino solo a través de su voz y le toma declaraciones a Neno cuando cae nuevamente preso lo incita a confesar que robó una bicicleta mientras él se niega, ella tratando de empatizar le espeta: «todo tenemos tentaciones», como si dijese sentirse identificada con la situación de este menor. Y además le interroga acerca de si sus amigos tienen problemas con la Policía, a lo cual Neno responde con sagacidad: «Y sí vivo en un cante...», desafiando a esta autoridad respecto a que no hiciese de cuenta que desconocía la realidad del lugar donde vivía este menor y lo que implicaba. Su respuesta significa que es obvio que si vive en un cante los problemas con la policía son cosa de todos los días.

Con relación a la caída del mito de Uruguay como país sumamente alfabetizado e instruido, el episodio de Cristian y sus abuelos es notoriamente revelador, menor infractor que no sabe leer y termina yéndose a Estados Unidos con la intención de ganar dinero. Cuando su abuelo le recomienda que deje de lado su léxico, ya que este claramente lo adscribe a cierto grupo social marginado y que deje de pensar en el dinero solamente, el menor le contesta que todos piensan en el dinero y que los que viajan a Estados Unidos lo hacen con ánimo de obtenerlo. Cristian entonces se incluye en lo que él considera común, no ve en su actitud ambiciosa nada que lo diferencie del resto, y con seguridad la razón lo asiste.

A pesar de la polémica instalada, *Aparte* recibió algunos premios, participó del Festival de Venecia en 2002 como película invitada fuera de concurso, obtuvo el Premio FIPA D'OR Grands reportages et faits de société, entre otras distinciones del Festival Cinematográfico de La Habana y el de los Derechos Humanos en Buenos Aires. El mismo año de su estreno Cinemateca Uruguay entregó los Premios Cinemateca y fue reconocido como mejor filme uruguayo. El Festival Cinematográfico del Uruguay también le concedió el premio a mejor documental, y la Asociación de Críticos de Cine del Uruguay la incluyeron entre las mejores películas de 2003.

¿Qué es lo que hay en Uruguay entonces?

A diferencia del lema que rezaba «Como el Uruguay no hay», la película de Handler se promocionó bajo el eslogan de «Esto es Uruguay, lo que ves es lo que hay». Mediante esta fuerte sentencia el cineasta manifiesta lo que él considera que hay en Uruguay, a pesar de que no se hubiese visto antes. Se podría pensar que *Aparte*, con la fuerte polémica que instauró a nivel nacional consiguió concientizar a la población respecto a esas realidades desatendidas y en algunos casos así fue, pero la entrevista que realiza la periodista Ximena Aguiar publicada en 2007 en el diario *El País* a algunos de los protagonistas del documental revela que sus existencias no corrieron mejor suerte ni cambiaron de manera favorable luego de su paso por la escena nacional. Neno y Cristian siguieron cometiendo delitos afectados por el consumo de drogas, lo que resultó en que pasaran reclusos la mayor parte de su tiempo, no ya en un centro de menores sino en la cárcel común. Cristian se volvió de Miami donde había conseguido un trabajo y ahorrado un poco de dinero mientras que su adicción por la pasta base de cocaína lo llevó al delito una vez más. Milka vive en una casa que consiguió con la ayuda del PANES, pero aun así sigue yendo a Pocitos, narra que, aunque tenga dinero, seguirá yendo, como si ese hábito le proporcionara cierta pertenencia o identidad. Incluso se muestra molesta hacia el producto de Handler, sosteniendo que varias de las escenas finalmente no la convencieron y que el cineasta habría lucrado con ellos. Manifiesta que se considera pobre, pero no marginal, que, aunque carezca de recursos económicos, no está excluida de ciertos bienes simbólicos.

Carina corrió la suerte de muchas uruguayas, tal como en la película *En la puta vida* (2001), que fueron reclutadas por una organización de trata de blancas llevándolas a Europa a prostituirse bajo promesa de condiciones de trabajo diferentes a las que hallaban a su arribo. Si bien al momento de asistir al cine para ver esa película había manifestado indeclinablemente que se quedaría en Uruguay debido al desamparo de estas mujeres en Europa, algo la hizo cambiar de opinión. Finalmente denuncia esta situación a su madre y consigue volver, tanto ella como Cristian fueron a probar mejor suerte al exterior y volvieron. En el caso de Carina porque se encontró con algo peor, no así en el de Cristian que decide retornar a pesar de haber conseguido cierta estabilidad económica en Miami.

A pesar de la crisis, la construcción discursiva de Uruguay como un país distinto al resto de Latinoamérica sigue presente en algunos eventos cotidianos; basta como ejemplo la polémica que suscita el hecho de que los integrantes del Consejo de la Nación Charrúa reclamen el derecho de autodefinirse como descendientes de esta tribu. Pensando en el efecto logrado o anhelado por Handler mediante su documental o, mejor dicho, más allá de qué tan lograda haya sido esta concientización que el cineasta pretendía generar en los

uruguayos, resultó ser un puntapié interesante para el debate o para poner sobre la mesa estas realidades que se verían con más claridad bien entrada la crisis socioeconómica de 2002 pero que aún no se divisaban como urgentes. Luego de esta cruenta crisis es indiscutible el hecho de que la Suiza de América como constructo socioideológico ha sufrido un gran embate, la responsabilidad radica en aprovechar estas coyunturas para reflexionar y plantear alternativas a las problemáticas que ya no son tan invisibles. Y para esto, vale una película también.

Bibliografía

ACHUGAR, H. (1993). Uruguay, el tamaño de la utopía. En: ACHUGAR, H. y CAETANO, G. (Comps.). *Identidad uruguaya: ¿mito, crisis o afirmación?* Montevideo: Ediciones Trilce.

AGUIAR, X. Y MUÑOZ, D. (2015, 15 de setiembre). Tan lejos de aquellos aplausos. *El País*.

ALFARO, M. (1993). Cultura subalterna e identidad nacional. En: ACHUGAR, H. y CAETANO, G. (Comps.). *Identidad uruguaya: ¿mito, crisis o afirmación?* Montevideo: Ediciones Trilce.

ÁLVAREZ, L. (2008). Tiempo de crecer. La industria cinematográfica en Uruguay. *Revista Dixit*, (6).

Aparte. Dir. Mario Handler. Perf. Carina Panizza, Milka Schulze, Oscar W. Panizza. Buen Cine Producciones, 2003, DVD.

Carlos, cine-retrato de un «caminante» en Montevideo. Dir. Mario Handler. Universidad de la República, 1965, DVD.

CARRO, L. A. (2003, 26 de julio). Marzano: la película *Aparte* no refleja lo que pasa en el Iname ni en la sociedad. *La Red 21*. Recuperado de: <http://www.lr21.com.uy/comunidad/120673-marzano-la-pelicula-aparte-no-refleja-lo-que-pasa-en-el-iname-ni-en-la-sociedad>

CERCHIARI, M. (2003, 19 de junio). El documental uruguayo más polémico. *Aparte de todo. Montevideo Portal*. Recuperado de: <https://www.montevideo.com.uy/Noticias/EL-DOCUMENTAL-URUGUAYO-MAS-POLEMICO-uc4103>

CONCARI, H. (2012). *Mario Handler: retrato de un caminante*. Montevideo: Ediciones Trilce.

DUFUUR, L. (2014). Cine uruguayo y su aspecto (in)visible. *Toma Uno. Revista de la Universidad Nacional de Córdoba*, 3 (3), 49-58. Recuperado de: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/toma1/article/view/9290>

FILGUEIRA, C. Y FILGUEIRA, F. (1994). *El largo adiós al país modelo: políticas sociales y pobreza en el Uruguay*. Montevideo: Arca.

HANDLER, M. (2006). Imágenes y palabras – Posibilidades y límites del cine y el audiovisual. A partir de *Aparte*. En: LIENHARD, M. (Comp.). *Discursos sobre (l)a pobreza: América Latina y/e países luso-africanos*. Madrid: Iberoamericana.

HANDLER, M. (2013). Sanjinés un artista. *Nuevo Texto Crítico*, 26-27 (49-50), 17-19. doi: 10.1353/ntc.2013.0008

LIENHARD, M. (2006). Introducción. En: LIENHARD, M. (Comp.). *Discursos sobre (l)a pobreza: América Latina y/e países luso-africanos*. Madrid: Iberoamericana.

MARTIN-JONES, D. Y MONTÁÑEZ, S. (2013). Uruguay Disappears: Small Cinemas, Control Z Films, and the Aesthetics and Politics of Auto-erasure. *Cinema Journal*, 53 (1), 26-51.

MARTIN-JONES, D. Y MONTÁÑEZ, S. (2009). Cinema in progress: New Uruguayan Cinema. *Screen*. 50 (3), 334-344. doi: 10.1093/screen/hjp015

MARTÍNEZ CARRIL, M. Y ZAPIOLA, G. (s/f). *La historia no oficial del cine uruguayo (1898-2002)*. Recuperado de: http://anaforas.fic.edu.uy/jspui/bitstream/123456789/41053/1/La_historia_no_oficial_del_cine_uruguayo.pdf

MINISTERIO DE EDUCACIÓN Y CULTURA (MEC) (2015, octubre). *Consumo de Cine en Salas Comerciales (2003-2007)*. Recuperado de: https://www.recam.org/_files/documents/consumo_cine_en_salas_comerciales__2003_2007_1.pdf.

MCKEE IRWIN, R. Y SZURMUK, M. (Coords.) (2009). *Diccionario de estudios culturales latinoamericanos*. Ciudad de México: Siglo Veintiuno Editores.

MOREIRA, C. (2007). De la «Suiza de América» al «paisito»: escenarios y perspectivas del Uruguay en la tercera ola de la democracia. En: *Proyecto Análisis Político y Escenarios Prospectivos (Papep)*. Recuperado de: https://scholar.google.com/scholar_url?url=http://www.democraticdialoguenetwork.org/app/files/documents/2111/attachment/uruguay-de_la_suiza_de_america_al_paisito_moreira_octubre_2006.pdf&hl=en&sa=T&oi=gsb-ggp&ct=res&cd=0&d=9244299411704455649&ei=LDalXZvWBZyHy9YPie2iuAg&scisig=AAGBfm1gdMi6kdG8wO3g7cs0wsyLAKnqHQ

OBSERVATORIO NACIONAL SOBRE VIOLENCIA Y CRIMINALIDAD (2015). *Informe anual sobre violencia y criminalidad en todo el país. Año 2015*. Recuperado de: https://www.minterior.gub.uy/observatorio/images/pdf/anual_2015.pdf.

EL PAÍS (2016, 15 de diciembre). Tribunal confirmó procesamiento a 12 funcionarios del Inau. Recuperado de: <https://www.elpais.com.uy/informacion/tribunal-confirmando-procesamiento-funcionarios-inau.html>

PELUFFO, G. (1993). Crisis de un inventario. En: ACHUGAR, H. y CAETANO, G. (Comps.). *Identidad uruguaya: ¿mito, crisis o afirmación?* Montevideo: Ediciones Trilce.

RADAKOVICH, R. (2014). Intersecciones entre lo culto, lo popular y lo tecno-audiovisual. En: DOMINZAÍN, S.; RADAKOVICH, R.; DUARTE, D. y CASTELLI RODRÍGUEZ, L. (Comps.). *Imaginarios y consumo cultural: tercer informe nacional sobre consumo y comportamiento cultural, Uruguay 2014*. Montevideo: Universidad de la República-MEC.

LA RED 21 (2003, 18 de junio). Handler: no soy un batidor y los periodistas tampoco deben serlo. Recuperado de: <http://www.lr21.com.uy/comunidad/117162-handler-no-soy-un-batidor-y-los-periodistas-tampoco-deben-serlo>

Rodrigo D. *No futuro*. Dir. Víctor Gaviria. Perfs. Ramiro Meneses, Carlos Mario Restrepo. Compañía de Fomento Cinematográfico, 1990, DVD.

SANJINÉS, J. (1980). *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo*. Ciudad de México: Siglo Veintiuno Editores.

TAL, T. (2003). Cine y Revolución en la Suiza de América - La Cinemateca del Tercer Mundo en Montevideo. *Araucaria. Revista Iberoamericana de Filosofía, Política y Humanidades*, 5 (9). Recuperado de: <https://www.redalyc.org/pdf/282/28250904.pdf>

VANGER, M. (1983). *El país modelo: José Batlle y Ordóñez 1907-1915*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental-Arca.

VERDESIO, G. (2000). Prehistoria de un imaginario: el territorio como escenario del drama de la diferencia. En: ACHUGAR, H. y MORAÑA, M. (Coords.). *Uruguay: Imaginarios culturales. De las huellas indígenas a la modernidad*. Montevideo: Ediciones Trilce.