

EN PRAGA (1964): LA “ANTI-SINFONÍA” DE LA CIUDAD DEL JOVEN MARIO HANDLER EN CLAVE INTERCULTURAL

IN PRAGUE (1964): THE “ANTI-CITY SYMPHONY” BY YOUNG MARIO HANDLER IN AN INTERCULTURAL KEY

EM PRAGA (1964): A “ANTI-SINFONIA” DA CIDADE PELO JOVEM MARIO HANDLER EM UMA CHAVE INTERCULTURAL

Casandra Boldor¹

Universidad de La República, Uruguay

DOI: <https://doi.org/10.59842/19.1.2870>

Recibido: 31/03/2026 | **Aceptado:** 31/05/2026

Resumen

El presente artículo desarrolla una panorámica contextualización histórica y política de la realización de la película *En Praga* (1964), el cortometraje concluido por el documentalista uruguayo Mario Handler durante su viaje de formación en Europa. Ilustra el capital cultural sobre la cinematografía checoslovaca del joven cineasta y reconstruye su camino hacia Praga en el año 1964. Argumenta sobre la forma particular de *sinfonía de ciudad* en la que esta película se inscribe y, finalmente, propone una lectura en clave intercultural que busca la articulación de la estética documental del joven Handler y aborda una mirada crítica sobre la cuestión de los imaginarios políticos y culturales que ella propone. Este cortometraje marca un momento de un antes y un después en la obra de Handler con respecto a las temáticas tratadas y a su técnica documental.

Palabras clave: Mario Handler, cine documental, imaginarios culturales y políticos

Abstract

This article presents a panoramic historical and political contextualization of the making of the film *In Prague* (1964), the short film completed by Uruguayan documentarist Mario Handler during his formative trip to Europe. It illustrates the young filmmaker's cultural knowledge of Czechoslovakian cinema and reconstructs his journey to Prague in 1964. It argues for the film's unique form of *city symphony* and, finally, offers an intercultural reading that seeks to articulate

¹ casandraboldor@gmail.com; ORCID: <https://orcid.org/0009-0000-5039-9185>

Handler's documentary aesthetic and critically examines the political and cultural imaginaries it presents. This short film marks a turning point in Handler's work with respect to the themes he explored and his documentary technique.

Keywords: Mario Handler, documentary film, cultural and political imaginaries

Resumo

Este artigo apresenta uma panorâmica contextualização histórica e política da realização do filme *Em Praga* (1964), curta-metragem concluído pelo documentarista uruguaio Mario Handler durante sua viagem formativa à Europa. Ilustra o conhecimento cultural do jovem cineasta sobre o cinema tchecoslovaco e reconstrói sua jornada a Praga em 1964. Defende a forma singular do filme como uma *sinfonia urbana* e, por fim, oferece uma leitura intercultural que busca articular a estética documental de Handler e examinar criticamente os imaginários políticos e culturais que ele apresenta. Este curta-metragem marca um ponto de virada na obra de Handler em relação aos temas que explorou e à sua técnica documental.

Palavras-chave: Mario Handler, cinema documentário, imaginários culturais e políticos

Introducción

Siguiendo al propio Mario Handler, comenzamos por aclarar que este artículo ofrece «una visión parcial y personal» de su película *En Praga* (1964).²

Primero fotógrafo, después documentalista, finalmente docente y siempre aprendiz, Handler es uno de los directores y personalidades más emblemáticas de la realización cinematográfica en Uruguay. En el contexto de la historia reciente del país y de América Latina, su obra documental de denuncia y militancia, tuvo un gran impacto en los años sesenta y setenta, de lo que dan cuenta investigaciones como las de Luis Dufuur (2012), Isabel Wschebor (2018, 2024), Federico Beltramelli (2020), Cecilia Lacruz (2018) y Pablo Alvira (2018).

²Este artículo es resultado a tres instancias de presentaciones y discusiones, entre febrero 2025 y febrero 2026, en tres grupos de trabajo distintos, las cuales contribuyeron significativamente en la formulación y desarrollo de la presente versión: Journée d'étude *Entre Amérique latine et Europe. Nouveaux récits de voyage dans l'espace Atlantique postcolonial*, evento coorganizado por Centre d'Histoire Culturelle des Sociétés Contemporaines, Université de Versailles Saint-Quentin-en-Yvelines, Université Paris-Saclay), las *Jornadas Académicas* de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad de la República, dentro del grupo de trabajo convocado por el Grupo de Estudios Audiovisuales y el Seminario *A transnational history of film schools in the 20th century*, organizado por Centre d'histoire sociale des mondes contemporains, Université Paris 1 Panthéon Sorbonne, Centre National de la Recherche Scientifique.

La película *En Praga* (1964)³ forma parte del fondo del Instituto Cinematográfico de la Universidad de la República (ICUR) del Archivo General de la Universidad de la República (AGU). Es un cortometraje de 15 minutos, con música —composición e interpretación— de Ariel Martínez, el único filme concluido durante su estancia de formación en Europa y que representa un retrato de la capital checoslovaca de la época. La película muestra la ciudad a través de la cámara crítica del joven Handler: la arquitectura, gente de todas edades, la dinámica citadina, la referencia a Franz Kafka, planos sobre unos sujetos en particular. Un recorrido finamente orquestado, narrado bajo una estética de contrapunto entre la imagen y el comentario, que cuestiona de manera provocativa la problemática del imaginario político por parte del joven cineasta latinoamericano de visita en una de las capitales más emblemáticas dentro del bloque comunista este-europeo de los años sesenta.

Partimos de la hipótesis que la película *En Praga* ocupa un rol definitorio en la articulación de la estética documental de Handler. Este cortometraje representa la culminación entre el entretrejo de sus conocimientos sobre fotografía adquiridos en Uruguay, de sus prácticas en instituciones europeas transitadas durante la primera parte de su pasantía y del encuentro con Praga de los años sesenta.

Esta ciudad tuvo un impacto esencial sobre la conclusión de la película en varios sentidos: el intercambio con importantes intelectuales latinoamericanos, una sociedad bastante liberal, pero dentro del Bloque comunista y la cinematografía desarrollada alrededor de la Facultad de Film y Televisión de Praga (FAMU, por sus siglas en checo). La película marca un giro de enfoque temático en la carrera filmográfica de Handler en su etapa posterior al retorno como cineasta en el ICUR en 1965. Pasa desde el cine puramente científico hacia uno social, humano, hasta político, que también empieza a realizar en paralelo a su actividad

³Enlace a la película *En Praga* (1964) de Mario Handler:
<https://www.youtube.com/watch?v=dEmypbUF9dg>

institucional y que representa el inicio de la articulación del clamado *nuevo cine latinoamericano* (Wschebor, 2018, pp. 78-81).

Praga y su relación con América Latina

Praga, capital de la actual República Checa —anteriormente de Checoslovaquia entre 1918 y 1992— es una ciudad emblemática de Europa Central, que además de su relacionamiento con el autor Franz Kafka, se remarca como fuente de inspiración en distintas épocas para escritores como Guillaume Apollinaire, Philippe Soupault, Albert Camus o John Berryman, Nazim Hikmet, Allen Ginsberg, Robert Lowell, Yevgueni Yevtushenko, Miguel Delibes (Zourek, 2019, p. 13).

Durante la época de la Guerra Fría, aunque formaban parte de bloques opuestos, entre Europa del Este y América Latina existió un importante elemento de conexión: el comunismo. Checoslovaquia ocupaba un lugar particular en el Bloque del Este debido a su historia y avance económico previo a la integración a la esfera de influencia soviética y, por el otro lado, a las relaciones diplomáticas y culturales a nivel internacional, que incluían países de América Latina (p. 20). En el período de régimen comunista este país centro-europeo, y especialmente su capital, tuvo un rol significativo en la relación de las dos regiones:

Este país era visto como un puente imaginario entre la Unión Soviética y Europa Occidental y una «puerta de entrada» al mundo detrás de la Cortina de Hierro. La mayoría de los visitantes que se dirigían a Moscú, lo hacían desde el aeropuerto de Praga. Por razones geográficas y logísticas, en Praga hubo una gran cantidad de organizaciones internacionales y muchos congresos tuvieron lugar allí (Zourek, 2019, p. 20-21).

Para los intelectuales latinoamericanos, el comunismo representaba una forma de oposición frente a la gran potencia dominante en América Latina, los Estados Unidos, y la alternativa al modelo de vida norteamericano, por eso el interés sobre esa parte del mundo era importante. La perspectiva sobre las sociedades comunistas era altamente distorsionada y manipulada por los servicios de propaganda y posiciones sobre temas como la cuestión soviética, representaban

motivos sensibles de debate. Generalmente los intelectuales latinoamericanos se caracterizaron por su fuerte adhesión a la izquierda, asumiendo una actitud crítica hacia ambos lados del conflicto bipolar (Zourek, 2019, pp. 14-15).

El estudio de Zourek (2019) profundiza en la amplia política cultural de propaganda elaborada por parte de Checoslovaquia en América Latina, que se concretó en una variedad de medios como organización de actividades artísticas y culturales, conferencias, becas en las universidades, materiales impresos como revistas⁴ y periódicos, libros de distintas categorías, programas de radio, todas en idioma español, y materiales audiovisuales de todo tipo, apoyados por subtítulos.⁵ A su vez, en Checoslovaquia, se crearon carreras universitarias de los idiomas español y portugués, se tradujeron, publicaron y difundieron masivamente la literatura latinoamericana y se hicieron populares las películas de la época. También en apoyo a la promoción del imaginario de la sociedad comunista, se planificaban⁶ y organizaban viajes a Checoslovaquia para los intelectuales afines al régimen (p.21).

Checoslovaquia se beneficiaba de un importante acervo para su propaganda cultural: literatura, música y su cinematografía de fama internacional, constituían valiosos medios de propaganda de la imagen idealizada de la vida «detrás de la Cortina de Hierro» (Zourek, 2019, p. 31). El medio más consistente y claramente favorito en «el proceso de «importación» de un imaginario socialista a la escena cultural» era el audiovisual (p. 32): el cine narrativo, en la fórmula conocida del realismo socialista, los filmes culturales, científicos y los de animación y títeres.

⁴El Centro de Documentación Cinematográfica de la Cinemateca Uruguaya conserva una colección de revistas de difusión sobre cine checoslovaco de la época.

⁵Según los programas del Festival Internacional de Cine Documental y Experimental del Sodre, más que la mayoría de las películas venían con títulos en español y algunos incluso acompañados por descripciones consistentes.

⁶La importante presencia de los servicios de inteligencia Checoslovacas en los países de América Latina tuvo entre sus misiones también identificar y facilitar los viajes a intelectuales afines, así como surge del capítulo «Intelectuales como arma y objeto de la propaganda comunista» del libro de Zourek (2019) y de las investigaciones de Klara Trskova (curadora en el Archivo Nacional de Film de la República Checa) en el campo del cine.

En los festivales de la región, además en Uruguay, se remarcaban específicamente los filmes científicos, los de animación y muñecos animados provenientes de Checoslovaquia, que destacaban por su importante presencia y premios obtenidos. La tesis doctoral de Mariana Amieva Collado (2022), que incluye un análisis en profundidad al Festival Internacional del Cine Documental y Experimental del Sodre, hace énfasis sobre el porcentaje abrumador de filmes provenientes del Bloque de Europa del Este y entre ellos, específicamente los de Checoslovaquia, que no solamente se imponían por su número, sino además por estar siempre entre los más apreciados por los jurados, que les dirigían elogios y méritos excepcionales.⁷ En el Festival, en sus ocho ediciones, entre 1954 y 1971, el porcentaje de los filmes de distintas categorías (documentales culturales, de viaje, artísticos, filmes experimentales, científicos, de animación) provenientes de los países de Europa del Este variaba entre un casi 35 % y 25 % en los primeros años⁸ (en los últimos, por motivos de cambios en la dirección de la institución, el porcentaje bajó a un nivel incomparable frente a las primeras ediciones). Dentro de este importante porcentaje, los filmes checoslovacos eran de los más numerosos, dieciocho y dieciseis en las primeras dos ediciones, nueve en la tercera y trece en la cuarta, para volver a un número más elevado en el festival del año 1962, cuando llegó a dieciocho, año en el que podríamos considerar a Checoslovaquia como la gran ganadora.

En la edición del festival de 1962,⁹ la representación de Checoslovaquia, obtuvo el gran premio en la categoría muñecos animados JiříTrnka con el cortometraje *La pasión* (1961), «por la maestría e inventiva con que el realizador moviliza los recursos del cine de animación». Este filme marcó el inicio de la última y la fuertemente ácida etapa creadora de este emblemático artista, presente y

⁷Según los informes de los jurados presentes al final de los programas del Festival Internacional del Cine Documental y Experimental del Sodre.

⁸Según la tesis doctoral de AmievaCollado (2022), capítulo 1.3: Los Festivales Internacionales de Cine Documental y Experimental (pp. 84-107).

⁹Según la sección Fallo del Jurado del Programa del V Festival Internacional de Cine Documental y Experimental del Sodre; todas las referencias a los premios y motivaciones que siguen son extraídas de dicha fuente.

multipremiado en todas las ediciones anteriores del Festival de Sodre. Se ofreció un premio especial a *La paloma blanca* (1960) del director František Vlácil, «por la sostenida calidad cinematográfica de su lenguaje narrativo y su contenido poético». El director František Vlácil fue considerado precursor de la Nueva Ola Checoslovaca y su película como una de las más importantes en la historia de la cinematografía checa (ganadora de premios en distintas categorías en los festivales de Versailles, Venecia, Cannes, Cartagena de Indias y finalmente Montevideo). En la sección Menciones, recibe reconocimiento en la categoría documental artístico, el filme *La ciudad nocturna* (1960) de Bruno Šefranka, el primer filme proyectado en esa edición del festival, «por sus virtudes de fotografía y montaje». Handler más tarde recordaría con admiración al documentalista Šefranka, a quien había conocido en persona en el Club de Cine en Praga.¹⁰ Otros cuatro filmes: *El sombrero de hierro* (1961) de Josef Kabrt y *El parásito* (1961) de Vladimír Lehy, reciben las menciones en las categorías dibujos animados «por méritos de técnica y color», respectivamente «por originalidad formal», y en la categoría film de muñecos animados, *Xantippa y Sokrates* (1961) de Josef Kluge «por su enfoque satírico» y *Curso para hombres* (1961) también de Vladimír Lehy «por su acierto cómico». Por último, se otorga una mención especial para la selección de filmes de FAMU acompañada por el siguiente comentario: «por la sobriedad expositiva y la ejemplar corrección cinematográfica de los mismos». Entre estos filmes de los estudiantes de FAMU, se encontraba la película de graduación *Bocado* (1961) de Jan Němec, director considerado pionero de la llamada Nueva Ola Checoslovaca de Cine.¹¹ Este es el último festival organizado por el Sodre del que el joven Handler participa previo a su viaje y la imagen sobre la cinematografía checoslovaca que lleva en Europa en el año 1963.

¹⁰Según la entrevista en Concari (2012, p. 36).

¹¹Datos resultantes del Proyecto de Iniciación a la Investigación «El dialogo entre Europa del Este y Uruguay en el campo del teatro y cine (1945-2020)» de responsabilidad de la autora, bajo la guía del Grupo de Estudios Audiovisuales (GEStA) entre 2022-2023, financiado por CSIC, Udelar.

Volviendo a la cuestión de los estudios y becas ofrecidas por Checoslovaquia a jóvenes provenientes no solamente de América Latina, sino también de África, en 1961 se funda en Praga la Universidad 17 de Noviembre, universidad autónoma destinada a la formación en la doctrina comunista a los jóvenes del Tercer Mundo. Esta universidad sería la tercera de esta índole creada en el espacio de influencia soviética, siguiendo el modelo de la Universidad Lumumba de la Amistad Internacional de Moscú y del Instituto de Estudiantes Extranjeros de la Universidad de Carlos Marx de Leipzig (Zourek, 2019, p. 33). La investigación de Klára Trsková (2025), curadora en el Archivo Nacional de Film de la República Checa, que actualmente trabaja en un proyecto de investigación sobre los estudiantes latinoamericanos en FAMU, destaca tres aspectos interesantes de la información encontrada sobre la propagación del programa de becas de estudios de film para los jóvenes provenientes del espacio latinoamericano. Si bien resulta de los archivos de FAMU que hubo un número considerable de estudiantes provenientes de América Latina en el período comunista, no eran una cantidad demasiado importante (los estudiantes de los países de Yugoslavia en la época eran los más numerosos), de los cuales pocos lograron concluir la carrera y muy pocos después lograron relevancia en el mundo cinematográfico. De los ejemplos remarcables se destacan el director cubano Octavio Cortázar, el mexicano Juan Mora y el uruguayo César de Ferrari, quien completó un bachillerato en la Universidad 17 de Noviembre y siguió con la carrera en FAMU. Por otro lado, su estudio muestra también detalles sobre las dificultades económicas de Checoslovaquia en mantener los programas internacionales de beca que proyectaba, motivo por el que en 1964 llegan a tener que imponer ciertas limitaciones. Finalmente, del análisis en profundidad sobre la atmósfera entre los estudiantes latinoamericanos en el contexto de la facultad, resulta una importante desilusión en el encuentro con la censura, con la vigilancia de parte de los servicios secretos y el efecto de miedo que generaba, con el alto nivel de racismo, todas sorpresas que no esperaban encontrar.

La imagen idealizada y la orquestación de la realidad

Zourek (2019) analiza en profundidad los testimonios de 12 intelectuales provenientes de distintos países de América Latina, entre los que destaca unos elementos comunes, como la potencia de la imagen idealizada con la que se partía hacia Europa comunista y el encuentro utópico con la realidad de esas sociedades:

Las condiciones de trabajadores, la educación gratuita, así como la cantidad de las instituciones culturales fueron muy elogiadas. También fueron destacadas la responsabilidad y la disciplina. La gente en Europa Oriental era feliz, sana, positiva, y gracias a la educación gratuita y de calidad poseían un conocimiento excepcional; y ante todo, eran amos de su destino (p. 54).

Ciertas categorías de la población, como las mujeres y los niños checoslovacos, se beneficiaban de una atención especial, la maravilla de la sociedad comunista viéndose reflejada sobre el futuro que se anunciaba más glorioso todavía:

Las calles de Praga estaban inundadas de la tierna alegría infantil. Por todas partes, y en todas formas —pero sobre todo en los cochecitos empujados por las madres— el niño afirma su dominio. Praga es, en efecto, como la metrópoli de los niños. Un visitante extranjero tuvo la curiosidad de ir sumando cuantos cochecillos tropezaba, y en un corto paseo llegó a centenares (Suárez, 1954, como se cita en Zourek, 2019, p. 55).

Es cierto que estamos tratando con los testimonios de los intelectuales hombres. El estudio de Zourek incluye pequeñas intervenciones de las mujeres, en general las esposas acompañantes, que a veces venían en contradicción con las de sus esposos sobre los mismos temas.

Resultan particularmente interesantes las observaciones del maestro uruguayo Jesualdo Sosa en relación con el erotismo en Europa comunista. Él destaca la sobriedad en la sociedad comunista, que se ve reflejada tanto en las artes, como en la vida cotidiana, en el relacionamiento entre los hombres y las mujeres, en especial en la apariencia de las mujeres: «El vestido en las mujeres es sobrio; ni detonante ni llamativo, menos provocador» (Sosa, 1952, como se cita en

Zourek, 2019, p. 56). Subraya la ausencia de estimulantes, de lascivia, así como el lugar del erotismo, solo detrás de las puertas de las propias casas, en contraste con el estado de las cosas en su país natal (p. 56). Consideramos esencial incluir acá este detalle por dos motivos: primero, para ilustrar a través de un ejemplo el funcionamiento al nivel del imaginario social y político de los intelectuales latinoamericanos afines al modelo de sociedad comunista, no solo en cuanto a lo colectivo, sino también a los individual; y segundo, para tener una referencia de otro intelectual uruguayo, aproximadamente de la misma época, que relata sobre la misma cuestión. Como sabemos de los estudios culturales sobre la sociedad uruguaya de siglo XX, una de las características reconocidas como propias entre los países latinoamericanos, es justamente la sobriedad en todos los aspectos de la vida del individuo y de la sociedad. Jesualdo Sosa, no por casualidades maestro de la generación formada en la época vareliana y después batllista, representativa y definitoria para la sociedad uruguaya. El ejemplo de Jesualdo Sosa es elocuente en lo que argumenta las investigaciones de Zourek y de Trsková sobre la impronta de las particularidades individuales de cada intelectual latinoamericano que entraba en contacto con la sociedad checoslovaca comunista y también el contexto del país de América Latina del que provenía.

Tanto para la propaganda comunista de factura soviética, como para los intelectuales latinoamericanos, la fórmula del realismo socialista representaba un modelo de inspiración para América Latina. Para los visitantes latinoamericanos, específicamente de izquierda, los países del Bloque del Este representaban el mundo soñado y el encuentro con esa sociedad constituía la oportunidad de confirmar sus ideales utópicos para sus propios países. Los textos resultantes de estas visitas se caracterizan por estar fuertemente ideologizados, ya que son producto de lo que podríamos llamar un pacto entre las dos partes: la propaganda comunista y la expectativa de los autores. Si bien, por un lado, las visitas estaban orquestadas con precisión, por el otro, las miradas de los visitantes a veces se dejaban opacar por la pasión ideológica. Sin embargo, algunas fisuras en aquella

perfección llegaron a aparecer en esta película atentamente montada. Un ejemplo de fisura en el funcionamiento de ese pacto, podríamos considerar la “anti-sinfonía” de la ciudad de Praga realizada por Handler en 1964.

El amplio trabajo de investigación del historiador checo Michal Zourek sobre la impronta de Checoslovaquia durante el período de la Guerra Fría en la región es de suma importancia, por el abundante conocimiento que aporta sobre las relaciones entre Europa del Este y América Latina. Su campo de análisis más extenso, dentro del que este tema en particular, enfocado en Praga y los intelectuales latinoamericanos, recupera textos testimoniales valiosos que apoyan el análisis de «la imagen del otro», esencial en la historiografía moderna y en las investigaciones interdisciplinarias. Para nuestro caso, esta investigación, como la de Klára Trsková, nos permite entender el contexto de la época y de la estadía de Handler en Praga como integrado a un fenómeno específico en su tiempo, y a su vez nos facilitan una perspectiva de lectura inédita de la película realizada por el joven cineasta uruguayo.

El camino a Praga

En su amplia investigación sobre el ICUR, Isabel Wschebor (2024) da cuenta de la integración como fotógrafo de, en ese entonces estudiante de ingeniería Handler, en marzo de 1963. Esto fue el resultado de su participación asidua en la actividad de formación y difusión de parte de la figura núcleo de la institución, Plácido Añón. Antes de su integración al Instituto, se desempeñaba como fotoperiodista, especialmente para las publicaciones *Gaceta Universitaria* y *Repórter* y había correalizado en conjunto con Alfredo Castro Navarro, el film *Vanguardista* (1958) (Beltramelli, 2020, p. 213). El mismo año, por medio de una beca de estudios en el prestigioso Institut für den Wissenschaftlichen Film de Göttingen, Alemania, Handler parte hacia Europa. El viaje le abrió el camino a otros países e instituciones de formación en fotografía y cinematografía, experiencia de formación y establecimiento de lazos con importantes centros cinematográficos de

entonces y de hoy (Wschebor, 2024,p. 108): el Stichting Film en Wetenschap en Utrecht, Holanda y,finalmente, el año siguiente, en la Filmové a televizní fakulty (FAMU) de Praga (Beltramelli, 2020,p. 213).Según las actas institucionales, la misión de los estudios se refería directamente a las «aplicaciones del cine en la Universidad, especialmente el científico» (Wschebor, 2024, p. 108). Durante su viaje, Handler realizó varios intentos de cortometrajes, entre los cuales *En Praga* fue el único concluido. Este trabajo resulta como conclusión de su experiencia europea y anuncia su visión estética y documental posterior:

La película *En Praga*, donde se expresan de manera elocuente los inicios de su trabajo como documentalista callejero, su expresividad fotográfica y la necesidad de documentar la sociedad desde una perspectiva de autor. Este tipo de producciones mostraría entonces nuevos intereses que trascendían lo netamente técnico y científico-experimental, y que buscaban brindar una visión documental desde una perspectiva autoral y no necesariamente al servicio de una investigación guiada o asesorada por un científico externo (Wschebor, 2024, p. 108).

Antes de *En Praga*, Handler había ensayado *En Utrecht*, que considera como un prólogo a aquel, un material que no se recuperó, pero que proporcionó mucha práctica técnica facilitada por la institución holandesa en la que desarrollaba la estadía (Concari, 2012,p. 35).Si bien los primeros institutos europeos le permiten conocer las técnicas más modernas, su última parada, Praga, es la que cierra el círculo de ese viaje de formación del joven Handler.

La «ciudad de Kafka» era un punto al que se había propuesto llegar y que logró conocer en la primavera de 1964. Si bien implicó una «complicación burocrática kafkiana comunista», era para él «un centro mundial de cine que hacía las películas que se ganaban todos los premios» (Handler, como se cita en Concari, 2012, p. 36), así como hemos mostrado anteriormente reflejado también en el Festival de Cine Documental y Experimental del Sodre. En la capital checoslovaca de cine, además de visitar la exposición dedicada a Kafka, esperaba conocer a

directores como Otakar Vávra, películas de quien había visto en el Cine Club que frecuentaba en Montevideo, también al director de cine científico Jan Calábek muy apreciado en el Festival del Sodre (Concari, 2012, p. 36).

La condición de pasante que ocupaba también en FAMU le permitió conocer de la actividad de enseñanza que se desarrolla ahí, pero además de las películas que se estaban filmando, como, por ejemplo, los documentales de Milos Forman previos a las primeras películas que le van a traer fama internacional. Por otro lado, sus testimonios subrayan otros lugares esenciales de formación, menos formales, más de visualización de cine y además de socialización con otros directores ya conocidos por él a través del mismo Festival de Sodre, como el documentalista Bruno Šefranka y «el gran dios, que era Jiří Trnka» (p.36) alrededor del Club de Cine y del Festival de Karlovy Vary.

Con todo su bagaje sobre fotografía y el cine visto en Montevideo y en los distintos lugares en Europa que había pasado hasta entonces, empieza a realizar *En Praga*:

Tenía una cámara que no era sonora. Me dije: Voya hacer una película sobre Europa, pero ¿dónde estoy? En Praga. Yo quería hablar sobre Europa, despreciándola un poco, con la pedantería de un joven latinoamericano que se cree que su mundo es nuevo y que Europa es vieja. Una tesis repugnante, porque en realidad Europa no es tan vieja (Handler, como se cita en Concari, 2012, p. 37).

Además de los testimonios publicados que contextualizan este cortometraje, en la comunicación con el director (febrero de 2026), él destaca el uso de la cámara como medio de observación y acercamiento a la sociedad y la cultura en la que se encontraba. Al no poder comunicarse mediante el idioma, él se comunica a través de la mirada; al no poder comprender la sociedad que estaba observando a través del lenguaje verbal, lo hace por medio del no verbal. Al liberar lo observado de su construcción a través de las palabras, lo deja abierto a mostrarse en su parte más íntima, atrás de lo artificioso, en su vulnerabilidad. A través de la mirada

mediada por la cámara, el joven Handler muestra, interpreta, critica y muchas otras veces solamente observa.

El cortometraje fue exhibido en Praga en la época y, según su autor, tuvo parte de una recepción contradictoria: negativa por la parte local, considerándolo una ofensa y otra más empática de parte de los otros latinoamericanos presentes (Handler entrevistado en Gabriel Massa, 2016, s.p.).

Análisis de la película *En Praga* (1964): una “anti-sinfonía” de la ciudad atravesada por el imaginario cultural y político del joven Mario Handler

El modelo de documental al que podemos considerar que se inscribe el cortometraje de Handler es el de la *sinfonía de ciudad*: formato de película silente que surge en los años veinte en plena vanguardia artística europea y que se caracteriza como una combinación entre cine documental y experimental. Estas películas presentan elementos en común como la ilustración de una ciudad a través de la observación, con sus personas por distintas categorías (de edades, géneros, clases sociales), arquitectura, los medios de transporte (trenes y tranvías en particular), el transcurso de un día en la ciudad, acompañada por un fondo musical. Entre este tipo de películas, las más conocidas son *Rien que les heures* (1926), de Alberto Cavalcanti sobre París; *El hombre de la cámara* (1929), de Dziga Vertov; *Berlin. Sinfonía de una gran ciudad* (1927), de Walter Ruttmann; *Lluvia* (1929), de Joris Ivens, y *A propósito de Niza* (1930) de Jean Vigo (Jacobs et al., 2021).

Praga, además de ser una ciudad inspiradora para la literatura, la fue también para la realización de sinfonías de ciudad: *Praga de noche* (1928) de Svatopluk Innemann, *Castillo de Praga* (1932) de Alexander Hackenschmied y *Vivir en Praga* (1933) de Otakar Vavra, películas que no sabemos si Handler había conocido previo a la producción de su película. Pero podríamos especular que vio *Praga, ciudad madre* (1958) de Jiří Lehovc y *La noche en la ciudad* (1960) de Bruno

Šefranka, presentadas en el Festival de Sodre en sus ediciones de 1960 y 1962, respectivamente, y que es muy probable que lo hayan acostumbrado visualmente a esta emblemática ciudad centro-europea.

El inicio de nuestro análisis merece mencionar la contribución de Ariel Martínez en la realización de la película, con el objetivo de recuperar su aporte a la obra de Handler. El compositor de música rioplatense y eruditaera originario de San José y en los años cincuenta y sesenta montevidianos formó parte de distintos conjuntos musicales, con los que hizo conocer sus composiciones dentro de los grupos de músicos y melómanos de su generación. Junto con Handler, que tocaba el violín, participaron del espectáculo *El tango del ángel* de Horacio Ferrer, en el Teatro Circular.¹² La colaboración con Ariel Martínez seguiría para su próximo documental al regreso a Uruguay, *Carlos: cine-retrato de un «caminante» en Montevideo* (1965).

La película comienza con la imagen de una anciana mirando a través de una lente antigua. Esta introducción resulta metafóricamente muy sugestiva, tratándose de un efecto de espejo: la propia ciudad de Praga, se verá a través del documental que inicia. La expresión facial de la anciana tampoco es una contradictoria: muestra una combinación de pasividad con curiosidad, de sobriedad con complicidad. El gesto de ponerse los lentes anuncia que lo que va a seguir trata de la perspectiva mediada de una persona y que ese medio, una lente, ofrece apoyo a la mirada, corrige la niebla en la visión deteriorada por el tiempo, pero que también anuncia la naturaleza fotográfica, artística del objeto que estamos por visualizar.

Numerosas personas en la calle, una mirada a través de un túnel, luego otra, una mirada giratoria a través de diferentes tipos de túneles. Este segundo recorte se interpreta metafóricamente como condición bien reconocible para una persona que recién llega a otra parte del mundo, en una cultura distinta, en la que todo

¹²El 5 de julio de 2019, el semanario *Brecha* le dedica una nota de Guilherme de Alencar Pinto con el título «Proliferaciones». <https://brecha.com.uy/proliferaciones/> (Consultado el 25 de febrero 2026).

parece extraño y en la que uno es un extraño. El recurso de desequilibrio de la cámara entre la multitud de túneles, acompaña esta condición abrumadora y que finalmente, con la caída del foco sobre un individuo que salta de uno de los túneles, la mirada se establece e inicia su recorrido. En la comunicación personal (febrero del 2026), Handler destaca el intento de articulación de un entendimiento de la ciudad, de la gente y la sociedad en la que se encontraba como alguien que venía de otro continente, que no entendía el idioma, ni la cultura y quien tenía como medio de comprensión la cámara.

Siguiendo el formato de una sinfonía de la ciudad, la película presenta los distintos tipos de arquitectura, imágenes en movimiento de personas de diferentes edades en distintos lugares: hombres, mujeres y niños. Personas mayores sentadas en bancos, jóvenes que salen en tren, sentados en la vereda tocando la guitarra en la calle, mujeres que posan, todos mezclados en tranvías de madera, recorriendo las calles, el sol poniéndose sobre la ciudad. Bien integrado en el formato de sinfonía de la ciudad desde el punto de vista visual, a través del comentario en *voz over* y del protagonismo de ciertos individuos, le confiere su particularidad a través del tratamiento de contrapunto entre la imagen y lo que el camarógrafo ve a través de ella. En este sentido también consideramos que pone presión sobre el formato de sinfonía de ciudad, a través de la narración en la voz del autor, que cambia radicalmente el resultado y el modo en que se leen las imágenes. Por otro lado, la presencia de la intervención del autor que filtra, en ciertos momentos, el pasaje visual y controla la mirada sobre los puntos de atención, lo sitúa como personaje en su película. En este sentido, la película queda posicionada en una intersección entre sinfonía de ciudad y diario de viaje en formato audiovisual, característica que determinó el énfasis de «anti» en el título.

Inevitablemente, el nombre de Kafka es asociado a la ciudad de Praga y una estadía de parte de un intelectual de cualquier lugar del mundo sería inconcebible sin un acercamiento al museo dedicado a él. Un póster que ilustra al autor conduce a una experiencia kafkiana para poder ver su exposición: «El mapa era complicado,

el cartel indicaba la dirección equivocada, la puerta no estaba, la encontré, era pequeña y daba a un gran jardín, pero la exposición había cerrado 10 minutos antes» (Handler, 1964, min. 5:07).

El gusto del cineasta por los estudiantes parece haberse iniciado ya desde esta visita a Praga: ellos ocupan un rol aparte en el documental. Un desfile callejero con una orquesta militar, estudiantes internacionales participan entre las masas tocando un latón con una vara, bailando con sombreros divertidos y gafas de sol al ritmo de la música producida por ellos. Enfoque sobre una joven de color que baila sobre una mesa, rodeada de estudiantes que aplauden y tocan tambores, mientras que la música que se escucha sigue siendo la de la orquesta. Este detalle puede ser leído en clave antitética: la creatividad y noconformismo de los jóvenes frente al oficialismo estatal, la presencia de los extranjeros, pero quienes no se escuchan por el alto volumen de lo local, del europeo.

Enfoque sobre las mujeres: feminidad en primer plano, coqueteo. Atención especial sobre el sutil desvelamiento del erotismo presente en las mujeres checas y en contextos inesperados. Si bien tenemos presente que el realizador era un joven ansioso por conocer sobre la cuestión en una cultura de otra parte del mundo, este detalle de su documental pone en contraste la imagen de su connacional, Jesualdo Sosa, sobre el mismo tema y es en ese sentido que su película tiene un peso interesante en la cuestión de los imaginarios culturales y políticos de los intelectuales uruguayos en la época.

Enfoque sobre los niños pequeños y las madres. Si bien el registro fotográfico no presenta particularidades inéditas, el comentario en *VOZ OVER* viene de nuevo como contrapunto marcado por la ironía. A través de su tratamiento, Handler ridiculiza tanto el canon de este formato cinematográfico cliché repetitivo y del uso manipulativo en el documental de la imagen de ciertas categorías de la población, como los niños. En otro orden de ideas, el carácter de su intervención propone una presión sobre de la imagen idealizada sobre Europa y sobre las sociedades

comunistas en particular, de la que podemos dar cuenta a través de los testimonios escritos por otros intelectuales latinoamericanos antes mencionados:

Los niños son muy simpáticos, regordetes, de piel blanquísima y caras redondas, mejillas rosadas. Las mujeres no los llevan mucho en brazos y los dejan en los cochecitos frente a las tiendas sin que lloren. Además, como las mujeres trabajan codo a codo con los hombres, pasan más tiempo separados. Juegan y se pelean de forma organizada. Los niños son serios, no se rebelan y parecen estar conformes con sus familias, sus vidas y su futuro (Handler, 1964, min. 7:47).

El próximo grupo observado es el de las personas mayores. Se trata de un recorrido fotográfico sobre distintos individuos y grupos acompañado por el sonido de una campana de iglesia de fondo. Estamos viendo personas que caminan con dificultad, llevan bastón, mujeres con pañuelos en la cabeza, mientras que el comentario del cineasta interviene, siguiendo con su tratamiento de contrapunto:

Los ancianos, sorprendentemente activos, no se quedan mucho tiempo quejándose en casa. Salen a todas partes, sobre todo al cine, a los parques y a los cafés, corriendo, agitados, a veces amables, pero generalmente amargados y gruñones (Handler, 1964, min. 9:14).

A los ancianos de ambos géneros les sigue el enfoque sobre los hombres de todas edades. Un obrero (que simboliza su clase por medio de la vestimenta), visiblemente ebrio, sonrío a la cámara, parece regresar a casa cruzando la calle por encima de las vías del tranvía. Un director de orquesta militar (personaje protagonista también en la sinfonía de la ciudad de Berlín de Ruttman) revela sutilmente un diente de metal, posicionándose visualmente en una antítesis estética con la gentileza de la música y con la oficialidad del contexto. Aquí también intuimos un tratamiento fino de la ironía, por medio visual, esta vez, a los cánones europeos a seguir en la realización cinematográfica, pero también al oficialismo y a su autoridad, el protagonista director de orquesta de Handler es uno más humilde y que deja, de manera inocente, desvelar su impostura.

Gente comiendo y bebiendo, pastelerías y hombres con recipientes tradicionales para bebidas deambulando por las calles: «Se come las veinticuatro horas del día o se toma cerveza»(Handler, 1964, min. 11:36).Enfoque sobre un joven obrero que deambula por la calle en estado severo de ebriedad a quien sigue hasta cierto punto, hasta que se vuelve una situación incómoda. Esta sección de la película está marcada por el silencio, que, junto con la imagen, subraya el abuso en el consumo de lo mostrado. No casualmente surge la repetición de individuos en estado de ebriedad, el nivel alto de alcoholismo en los países de Europa del Este era y es bien conocido y también mencionado en uno de los testimonios de Handler. La imagen del consumo abusivo de pastelería y alcohol viene una vez más para bajar esta sociedad de su pedestal y mostrar sus debilidades humanas, como las que hay en todo el mundo. En otro orden de ideas, este cuadro de la película pone presión sobre otra preconcepción sobre Europa—y específicamente sobre el bloque comunista para los simpatizantes—: la de la abundancia en estas sociedades, en contraste con las del continente latinoamericano marcado por la pobreza y las inequidades en la calidad de vida. El silencio de Handler nos deja pensar: ¿serán la abundancia y el exceso garantía para la felicidad de los seres humanos?

Un joven que filma también con una cámara en mano, dando el contexto de realización de la película, de pasantía en la FAMU, que también puede ser interpretado como recurso de *película dentro de película*, nos recuerda que lo que estamos viendo es una película.

Siguiendo el recurso de película dentro de película, vemos una escena de guerra siendo filmada, acompañada por el comentario del autor: «Las guerras han pasado por Praga sin destruirla. Nadie sabe cuándo o si habrá otra guerra. Las bombas atómicas podrían venir de cualquier dirección porque Praga está justo en el centro del mundo»(Handler, 1964, min. 13:38). El fragmento se refiere a la película *El atentado* (1964), de Jiří Sequens, a la filmación de la que Handler asistió como pasante (Handler, como se cita en Concari, 2012, p. 37). Parte fuertemente

cuestionada en la recepción local de la película, aspecto sobre el que el cineasta muestra poca empatía aún después de muchos años en su testimonio. La recurrencia del tema de la guerra en el espacio europeo puede quedar sin comprensión para un joven latinoamericano como era Handler en 1964.

El cortometraje termina con un recorrido sobre edificios y gente que espera, piensa, fuma, una madre y un hijo en el tranvía que hablan entre sí. Una joven pareja en un momento de intimidad en un lugar retraído, el sol se pone sobre la ciudad: final inscripto en la categoría sinfonía de ciudad.

Federico Beltramelli, en su artículo que trata la última época productiva de Handler, destaca la importancia de este primer cortometraje en la articulación de su posicionamiento estético como documentalista. Esto se ve reflejado en *Carlos: cine-retrato de un caminante en Montevideo* (1965), su primera película a la vuelta de su año de pasantía en Europa, y en su primera película después del retorno del exilio, *Aparte* (2003). No es casual la relación entre estas tres películas, todas marcan un distanciamiento previo del cineasta frente a la sociedad que intenta comprender. Así como confirma y explica el mismo Handler (febrero de 2026): su objetivo es el de prender la cámara y dejar que el sujeto observado se muestre, de entender a través de la imagen, de la fotografía. Este método lo percibe Beltramelli (2020) también:

Lo que sucede delante de la cámara tiene como primer espectador al director, que no interviene, pero altera el punto de vista, insiste, espera y filma para interpretar lo sucedáneo. Handler es un ser curioso, se jacta de no tener hipótesis de partida y lo expresa por lo alto: *hypotheses non fingo*, repite para intentar explicar su acceso por la prueba, el error, la medición, la continua descripción, la sorpresa y la interpretación de la realidad como experiencia (p. 212).

Los sujetos de Handler tampoco son casuales, ellos y ellas sostienen una forma de construcción social que Beltramelli (2020), citando a Marc Ferro (2009), denomina como «contrahistorias»: una mirada sobre la realidad, apoyada por el conflicto provocado por las imágenes, que pone presión sobre el discurso oficial

establecido. Pero, la estética «rebelde» de Handler, si bien incómoda, se apoya en el juego sutil de intertextualidades que logran ofrecer una imagen fresca, inédita sobre la realidad. Su método intermedial al nivel fotográfico, viene acompañado, así como observa el mismo investigador, por un antiguo recurso retórico, la *écfrasis*:

La *écfrasis* (en griego antiguo ‘explicar hasta el final’) se configura a partir de una representación (por lo general verbal) que narra y describe una representación visual, es una forma de intermedialidad, que algunos identifican con una descripción animada por quien la lleva adelante (Beltramelli, 2020, pp. 212-213).

Este recurso lo vemos aplicado además en el corto *En Praga*, donde la intervención del cineasta, a través de la *voz over* en ciertos momentos y en contraposición con la imagen mostrada, da forma a esa fórmula estética suya de «contrahistoria». Sin la integración del recurso verbal en los momentos elegidos, la película sería justamente el relato oficial, es el conflicto generado por la interpretación del autor que la ubica de manera diferencial, al polo opuesto. Si bien la película muestra características que se van desarrollando después y marca un cambio importante con respecto a las realizaciones previas, el recurso de la narración a través de la *voz over*, propio de un diario personal, se vuelve menos utilizado en sus documentales siguientes, marcados más fuertemente por la intención de objetividad y el seguimiento del y de los sujetos sin intervenciones.

Después del fallido intento de *En Utrecht*, consideramos no casual el logrado *En Praga*, por dos motivos esenciales. Por un lado, la oportunidad de encuentro para la comunidad de jóvenes intelectuales latinoamericanos que ofrecía en la época esa ciudad particular dentro del Bloque comunista este-europeo y, por el otro, el contexto de auge de la experimentación y del cine checoslovaco, que lo ubicó al joven Handler en el lugar adecuado. La confluencia de estos elementos ocupó un lugar de definitorio en el encuentro con su «en casa» como cineasta.

Para referirnos a la cuestión estética de la película, recurrimos al artículo «Sacred, Mundane and Absurd Revelations of the Everyday: Poetic Vérité in the Eastern European Tradition», de la directora, docente e investigadora Susanna Helke (2018), que consideramos elocuente para la comprensión del cortometraje *En Praga* de Handler, como cercano a la cinematografía este-europea. Para Helke, los cineastas documentales este-europeos son articuladores de una estética denominada *poetic vérité*, marcada por unos elementos específicos reconocibles:

Poetic vérité refers to documentary cinema in which everyday observations are given a heightened relevance. This could mean ambivalent, absurd, or allegorical narration. It is an observational documentary style in which the observational gaze is not harnessed in the service of witnessing and explaining. The aesthetics of slowness represents one of the central devices with which the filmmaker may take banal observations of the everyday and give them new significance (Helke, 2018, p. 247).

El registro narrativo poético, no tiene como objetivo contar una historia, sino crear una «fabricación» visual, donde la cámara ¹³no ocupa un lugar objetivo, sino uno subjetivo (Helke, 2018, p. 247). La película *En Praga* se inscribe en este registro desde su primer minuto a través del *disclaimer* «Esta es una visión parcial y personal», después a través del constructo formal de su documental desde el uso de la cámara y de la fotografía, del realismo observacional, a la opción narrativa de estética de contrapunto entre imagen y comentario, el uso del enfoque sostenido y del silencio como recursos estéticos, así como hemos visto líneas atrás en la descripción de la película. El cortometraje de Handler se posiciona del lado de la práctica documental este-europea, también cuando trata de la ausencia de un mensaje previamente establecido que la película busque resolver a través de su desarrollo. El cineasta no toma el rol de justiciero en la denuncia de un mal social,

¹³Traducción cita: «Poeticvérité refiere al cine documental en el que las observaciones cotidianas adquieren una relevancia intensificada. Esto puede implicar una narración ambivalente, absurda o alegórica. Es un estilo documental observacional en el que la mirada del observador no se utiliza para testimoniar y explicar. La estética de la lentitud representa uno de los recursos centrales con los que el cineasta puede tomar observaciones banales de la vida cotidiana y dotarlas de un nuevo significado.»

sino más bien de un observador humano que por medio de la cámara crea una obra inquietante y abierta. Vemos el tratamiento que Handler le hace al problema del alcoholismo, mediante las herramientas de la fotografía, la duración y el silencio, para dejar al espectador quizás en el mismo lugar que él, el de contemplación sobre el problema. En el caso del protagonismo del director de orquesta, leemos la presencia de una otra característica subrayada por Helke, la del realismo absurdista de tradición literaria y teatral este-europea: el ser humano es un personaje excéntrico, carnavalesco, víctima de un destino banal y del *hazard*. Las imágenes poéticas, partes de la orquestación de Handler, en *En Praga* las vemos inscriptas en esta misma línea estética este-europea de la inutilidad, de la inserción discreta del humor absurdo, sorprendente e incómodo, como lente que intermedia con la realidad. El contexto del totalitarismo en Europa del Este produjo, como en todas las sociedades totalitarias, el humor como recurso artístico de comunicación; en particular, las sociedades este-europeas encontraron este recurso como una forma de resistencia y de libertad frente a la opresión política estatal. La sátira social y política y la ironía se leían a través de una serie de capas de sentidos finamente orquestados, en conjunto con el humor negro y el realismo absurdista, las situaciones de comedia liviana entretejiéndose con la crítica seria y dura (Helke, 2018, pp. 250-251). Los individuos pequeños como partes de un sistema superior de una maquinaria todopoderosa, son los protagonistas de las películas de esta región (pp. 252-254) y son los que vemos en la sinfonía de la ciudad de Praga de Handler también, uno por uno, por grupos de edades, por géneros, por las calles, en los medios de transporte. Nos atrevemos a decir que el *documental humano* practicado por Handler tiene sus raíces en la tradición documental este-europea una que apela a la realidad humana individual, para mostrar, no de manera didáctica, sino experimentando con distintas herramientas de narración cinematográfica, la realidad con sus conflictos desde una perspectiva de cercanía humana.

Con respecto al análisis de la película *En Praga* desde una perspectiva intercultural, para indagar alrededor de la cuestión de la identidad, el imaginario social, político e histórico reflejado en la representación cinematográfica, nos apoyamos en el artículo de Stuart Hall (1989), «Cultural Identity and Cinematic Representation».

La práctica de la representación implica inevitablemente por lo menos un posicionamiento de enunciación, en la que la cuestión de la identidad del enunciante, resulta más compleja de lo que estima a una primera mirada. El enunciante es un ser situado en una historia y cultura, en un espacio y un tiempo y su enunciación parte siempre desde un contexto. Lo que propone Hall, desde un principio, es pensar la identidad, no como algo acabado, que después queda reflejado en la representación, sino como una forma de producción inacabada, que se desarrolla en la representación (Hall, 1989, p. 68). En la exploración teórica de Hall nos interesa, para nuestro caso, específicamente la idea de identidad cultural de un individuo como un constructo en múltiples niveles, nunca definitivo, común con otros, pero a su vez distintos en muchos sentidos, único entre otros. Sin caer en una trampa de la ambigüedad, la identidad cultural es algo real, histórico, simbólico, que genera encuentros, desacuerdos y discursos en la historia y las culturas (p. 72). Es decir, cuando pensamos en Handler en el contexto de su realización de *En Praga*, lo situamos como un joven uruguayo en los años sesenta en América Latina, de visita en Europa del Este, hijo de inmigrantes judíos húngaros, fotógrafo, integrante del ambiente cinéfilo y de realizadores de cine amateur montevideano, de la clase media alta, con un posicionamiento político no definitivo. Características esenciales que marcan su identidad y capas que definieron la mirada de Handler a través de la cámara que observa Praga en los inicios de 1964. Por otro lado, la mirada espectadora de su película por parte de la autora del presente artículo también se ubica como lectura situada, una interpretación también atravesada por una distinta identidad cultural: adulta de proveniencia este-europea, reubicada en el Uruguay a partir de la segunda década

del siglo XXI, con un capital cultural académico entretejido por las ciencias políticas, la filosofía y las artes, etcétera. Esta interpretación de la película *En Praga* constituye un diálogo entre estas dos miradas situadas.

Stuart Hall (1989) habla de un otro aspecto particular, diferencial e inscripto en la identidad cultural de ciertos lugares del mundo: el de «marginal», de «subdesarrollado», de «periférico», de «Otro» en relación con el «Oeste desarrollado» (p.73). Esa condición del «Otro» llega a ser la característica principal del posterior *documental humano* del cineasta, es a través de esos «Otros», de *Carlos* y los protagonistas de *Aparte*, que Handler se propone entender la sociedad uruguaya en cada una de sus vueltas a ella, él mismo también como un «Otro».

Siguiendo en el registro de las diferencias, Hall desarrolla el concepto de Aimé Césaire y Leopold Senghor, de la metáfora de la identidad cultural entendida en relación con por lo menos tres «presencias», que adaptado a nuestro caso sería: *la presencia inmigratoria, la presencia europea y la presencia latinoamericana* (Hall, 1989, p.74). Por medio de esta metáfora, entenderíamos entonces la identidad del joven Handler, realizador del cortometraje *En Praga*, formada por, al menos tres capas, tres filtros de comprensión y de criterios de organización de lo observado. La primera sería la correspondiente a su condición de hijo de inmigrantes este-europeos, para quien la vuelta a esa otra Europa representa un viaje necesario, de cierre de un círculo incompleto, quizás no particularmente consciente para él, pero sí transmitido por su familia inmigrante. Inevitablemente, Handler era un «Otro» en su condición de hijo de inmigrantes este-europeos en una comunidad uruguaya de ascendencia sobre todo española e italiana; Europa Central constituía para él un *en casa* en cuanto a la cultura. Esto lo podemos interpretar también a través de el *En Utrecht* fallido y el *En Praga* concluido en dos sentidos, ya que el contexto de este último lugar era el más oportuno para la realización de la película pensada, la de «despreciar un poco» a Europa. Desde la «otra Europa», desde la periferia de la «Europa desarrollada» es mucho más

confortable lograr ese objetivo y, a su vez, al estar más *en casa* culturalmente, se siente más en confianza para expresarse, para defenderse, para crear.

Esto nos lleva a la segunda presencia en la identidad cultural de Handler, la europea, en particular a la relación amor-odio con el Viejo Continente, «que en realidad no es tan viejo» (Handler, como se cita en Concari, 2012, p. 37). Como las capas identitarias funcionan como vasos comunicantes, para un latinoamericano, uruguayo, hijo de inmigrantes europeos, la mirada hacia Europa Occidental es a veces con admiración, a veces con rechazo. A la vez, es el hijo con dos raíces, ubicadas en las dos partes del océano, y el que rompe el cordón umbilical con la Europa colonial. Para un hijo de inmigrantes europeos en América Latina, Europa representa el Viejo Continente, del que se aprenden los cánones, para saber cómo distanciarse, diferenciarse de él y articular su propia identidad. Para un joven cineasta latinoamericano la influencia de todo el cine europeo aprendido es inevitablemente incorporada y entretrejida en la misma posición de distanciamiento que intenta tomar sobre Europa y que vemos representada en su documental.

Por último, llegamos a la tercera presencia, la del latinoamericanismo. En el Nuevo Mundo, (además, oficialmente en Uruguay) nadie es originario de ahí y todas las proveniencias culturales se encuentran en un espacio de negociación de las criollizaciones, asimilaciones y sincretismos (Hall, p. 78). Metafóricamente, los latinoamericanos, habitantes de la *terra incognita*, son lo que Hall interpreta por la diáspora, pero no una colgada en el nostálgico retorno a sus orígenes, sino una marcada por la hibridez, por el vivir con y a través de la diferencia, en constante transformación y renovación (p. 80). Es un poco la descripción que le hace el crítico Ronald Melzer al cineasta Handler y sus películas, de lo que da cuenta además este cortometraje. La personalidad particular de Handler, el conflicto interno que se da en su identidad, se representa en su obra y el caso de la película *En Praga* es bien ilustrativo:

Mario Handler ha vivido, vive y vivirá en permanente tensión. El intelectual y el intuitivo. El científico y el humanista. El último enciclopedista y el primer usuario del Internet. El técnico y el hombre de letras. El cineclubista y el hacedor. El uruguayo y el judío. El izquierdista indomable y el crítico de todas las izquierdas. El revolucionario y el demócrata. El militante y el sibarita. El político y el cineasta. El documentalista y el reportero. El director y el montajista. El fotógrafo y el libretista. El archivista y el renovador. El hijo letrado de la generación del 45 y el emblema cinematográfico de la generación del 60. El amigo de Alsina Thevenet, Onetti, Benedetti, Gardel, Batlle y Ordoñez y Artigas y el indomable adverso de todos ellos. El hombre exiliado y el hombre en casa. El europeo y el latinoamericano. El europeísta y el latinoamericanista. El creador fiel a sus ideas y el autocrítico que sueña con cambiarlas. El individualista y el hombre de equipos. El hermano y el solitario. El hijo y el padre. El montevideano y el ciudadano del mundo. El ansioso y el anacoreta. El investigador y el investigado. El purista y el converso. El constructor y el autodestructivo. El que se siente fuera del mundo y dentro de él. El fundador de su propio mito y el alimentador de serpientes. Muchos de esos personajes, todos ellos parte de una entidad única y acaso indescifrable llamada Mario Handler, habitaron su obra. La obra de quien siempre quiso participar a la vez que miraba desde otra parte. La obra de quien se sentía (cómodo) en los márgenes, pero luchaba por convertirse en centro. La obra, pues, fruto de la tensión que lo define. Su fruto más visible y perdurable (Melzer, 2016, s.p).

En la ciudad de Praga del año 1964, Handler llega como joven latinoamericano pasante en la FAMU donde realiza también su cortometraje. Pero ¿es Handler el intelectual latinoamericano esperado por la propaganda comunista checoslovaca? Quizás no. Es el uruguayo que forma parte de la comunidad latinoamericana en la ciudad de Praga en esos tiempos, con la cual comparte su pasantía y el imaginario cultural que determina que su película tenga una recepción contradictoria, reflejo de su identidad cultural y la época. La experiencia de la pasantía en la ciudad de Praga en el año 1964 fue determinante para el joven Handler, por un lado, para cerrar el círculo de su viaje de formación en Europa y, por el otro, para llegar a ser partícipe del importante movimiento intelectual que

se articulaba para el continente latinoamericano. El momento Praga marca un acercamiento más claro de parte de Handler hacia ese fenómeno, su cine posterior gira cada vez más hacia temas más políticos y el realizador llega a ser uno de los miembros fundadores de la Cinemateca del Tercer Mundo. Las investigaciones de Claudia Gilman (2012) *Entre la pluma y el fusil: debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina* y el artículo de Pablo Alvira (2025), «Cine, izquierdas y democracia en Uruguay: tres momentos (1956-1990)», entre los más recientes específicamente sobre el contexto uruguayo, contextualizan en profundidad la cuestión del movimiento intelectual latinoamericano del que Handler integrará posterior a su viaje de formación en Europa.

Conclusión

Consideramos el cortometraje *En Praga* (1964) definitorio para Handler en la articulación de su identidad y estética como cineasta, de su «en casa» dentro del campo documental.

El recorrido que hemos creado a través de este artículo tuvo como propósito recrear y ampliar el contexto de la llegada del joven Handler en Praga, tanto en el eje América Latina-Checoslovaquia, como también del capital cultural sobre el audiovisual checoslovaco que el cineasta amateur uruguayo llevaba a su partida hacia Europa y, finalmente, Praga. El contexto familiar y la trayectoria en fotografía, fotorreportaje, cine científico y el ambiente de vanguardia local también ocupan sus capas en la identidad social, cultural e histórica del joven pasante latinoamericano. Por último, el viaje dentro de Europa en sus distintas paradas, cada una con sus contribuciones, agregan en la vuelta de Handler a Uruguay como un «Otro».

Nos propusimos realizar una lectura de la película *En Praga* a través de una mirada intercultural que observe los detalles de los inicios de la estética desarrollada por el cineasta y de relacionarla con la producción este-europea y que, al mismo tiempo, proponga claves de interpretación en la representación de la

identidad cultural de su autor. En paralelo a la articulación de su método documental, a través de esta película, Handler dialoga con sus propios imaginarios culturales y políticos, mientras que deja testimonio rico y valioso, auténtico y latinoamericano de la ciudad de Praga del año 1964.

Referencias

- Alvira, P. (2018). Lo viejo y lo nuevo. El documental uruguayo en tiempos turbulentos (1967-1971). En G. Torello (Ed.), *Uruguay se filma. Prácticas documentales (1920-1990)* (pp. 171-193). Irrupciones.
- Alvira, P. (2025). Cine, izquierdas y democracia en Uruguay: tres momentos (1956-1990). *Nuevo Mundo Mundos Nuevos* [En línea]. URL: <http://journals.openedition.org/nuevomundo/103882>.
- DOI: <https://doi.org/10.4000/15d0a>.
- Amieva Collado, M. (2022). *La conformación del campo cinematográfico en Uruguay 1944-1963: políticas públicas, cineclubismo y la emergencia del movimiento de realizadores*. [Tesis de doctorado. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación]. Memoria Académica. URL: <https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.2220/te.2220.pdf>
- Beltramelli, F. (2020). Mario Handler y un tríptico cinematográfico sin hipótesis. En P. Margulis (Ed.), *Transiciones de lo real. Transformaciones políticas, estéticas y tecnológicas en el documental de Argentina, Chile y Uruguay* (pp. 209-227). Librería.
- Concari, H. (2012). *Mario Handler: retrato de un caminante*. Trilce.
- Dufuur Cañellas, L.O. (2012). Mario Handler una mirada crítica sobre la realidad social uruguaya 1964-1973. (Tesis Doctoral Inédita). Universidad de Sevilla.
- Gilman C. (2012). *Entre la pluma y el fusil: debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. Siglo XXI.
- Hall, S. (1989). Cultural Identity and Cinematic Representation. *Framework: The Journal of Cinema and Media*, 36, 68-81.
- Handler, M. (Dir.). (1964). *En Praga*. Universidad de la República.
- Handler, M. (2017). *El documental humano: un libro personal*. Ediciones Universitarias.
- Helke, S. (2018). Sacred, Mundane and Absurd Revelations of the Everyday: Poetic Vérité in the Eastern European Tradition. En B. Wilson (Ed.), *The Documentary Film Book* (pp. 247-254). British Film Institute.
- Jacobs, S., Hielscher, E. y Kinik, A. (Ed.). (2021). *The City Symphony Phenomenon: Cinema, Art, and Urban Modernity between the Wars*. Routledge.
- Lacruz, C. (2018). Rostros, voces, miradas: notas sobre el pueblo en el cine documental uruguayo de los años sesenta. En G. Torello (Ed.), *Uruguay se filma. Prácticas documentales (1920-1990)* (pp. 141-170). Irrupciones.
- Massa, G. (Dir.). (2016). *Mario Handler: 80, 6 años de cine*. BuenCine Producciones.
- Melzer, R. (2016). El indescifrable. En G. Massa (Dir.). *Mario Handler: 80, 6 años de cine* (s.p.). BuenCine Producciones.

- Trsková, K. (2025). Presentación «Fading histories: Latin American Students and Their FAMU Experience» (12 de noviembre de 2025), modalidad: virtual, en *Transatlantic Film Schools Seminar*, organizado por Centre d'histoire sociale des mondes contemporains, Université Paris 1 Panthéon Sorbonne, Centre National de la Recherche Scientifique
- Wschebor, I. (2018). El cine de los sujetos «invisibles» a través de los juegos y las rondas infantiles. En Instituto Cinematográfico de la Universidad de la República (Prod.), *Juegos y rondas tradicionales del Uruguay* (pp. 75-81). Archivo General de la Universidad de la República; Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán
- Wschebor, I. (2024). *De la ilustración científica a la documentación cinematográfica. Aproximaciones a la historia de la fotografía y el cine científicos en Uruguay (1890-1973)*. Ediciones Universitarias.
- Zourek, M. (2019). *Praga y los intelectuales latinoamericanos (1947-1959)*. Prohistoria.

Contribución de autoría (Taxonomía CRediT):

Casandra Boldor: Conceptualización; Curación de datos; Análisis formal; Investigación; Metodología; Redacción: borrador original; Redacción: revisión y edición.

Nota: Este artículo fue aprobado por la editora Sandra Pintos Llovet