

Cine y politización en Argentina. Los primeros films de Jorge Cedrón (1963-1971)

Por Pablo Alvira*

Resumen: Este artículo se propone un acercamiento al cineasta Jorge Cedrón, cuya obra y actividad previa al film *Operación masacre* (1973), obra clave del cine militante argentino, ha sido muy poco explorada. Como otros cineastas que se volcaron luego al cine abiertamente político, Cedrón inició su recorrido bajo el influjo renovador de la llamada Generación del 60. En ese contexto, propongo un abordaje de sus tres primeros films: los cortometrajes *La vereda de enfrente* (1963) y *El otro oficio* (1967), y el largometraje *El habilitado* (1971), insertándolos en la trama político-cultural del período, con el propósito de aportar desde este caso particular a las discusiones tanto sobre las rupturas y las continuidades en itinerarios específicos de radicalización, como acerca de la politización general del campo cinematográfico argentino.

Palabras clave: años sesenta, Jorge Cedrón, cine político, historia argentina, radicalización.

Cinema and politicization in Argentina. Jorge Cedrón's first films (1963-1971)

Abstract: This article focuses on the early work of filmmaker Jorge Cedrón, known for *Operación masacre* (1973), a key work of Argentine militant cinema. Like other filmmakers who later turned to openly political cinema, Cedrón began his career influenced by the characteristic renewal of the so-called 60s Generation. His first three works: the short films *La vereda de enfrente* (1963) and *El otro oficio* (1967), and the feature film *El habilitado* (1971), are set against the political and cultural background of the period to shed light on ruptures and continuities regarding specific itineraries of radicalization, as well as the general politicization of Argentine films during that period.

Key words: the sixties, Jorge Cedrón, political cinema, Argentine history, radicalization.

Cinema e politização em Argentina. Os primeiros filmes de Jorge Cedrón (1963-1971)

Resumo: Este artigo propõe uma aproximação ao cineasta Jorge Cedrón, cuja obra e atividade anteriores ao filme *Operación masacre* (1973), obra-chave do

cinema militante argentino, foram pouco exploradas. À semelhança de outros cineastas que mais tarde se voltaram para o cinema abertamente político, Cedrón iniciou o seu percurso influenciado pela renovação que significou a chamada Generación del 60. Neste contexto, proponho uma aproximação aos seus três primeiros filmes: as curtas-metragens *La vereda de frente* (1963) e *El otro oficio* (1967), e o longa-metragem *El habilitado* (1971), inserindo-os na trama político-cultural do período, com o propósito de contribuir a partir deste caso particular para as discussões tanto sobre as rupturas quanto as continuidades em itinerários específicos de radicalização, quanto à politização geral do campo cinematográfico argentino.

Palavras-chave: anos 60, Jorge Cedrón, cinema político, história de Argentina, radicalização.

Fecha de recepción: 01/18/2023

Fecha de aceptación: 03/08/2023

Introducción

Si se observa la profusa bibliografía sobre el cine político realizado en Argentina durante las décadas de 1960 y 1970, los años del llamado cine militante –post *La hora de los hornos* (Cine Liberación, 1968)– son los que han concitado el mayor número de investigaciones. Mientras que sobre el período 1956-1968/69, es decir desde la desarticulación del sistema de estudios y la transformación del campo cinematográfico hasta el estreno y difusión de la mencionada película de Cine Liberación y el II Encuentro de Viña del Mar, considerados como bisagras en la configuración del llamado Nuevo Cine Latinoamericano, todavía queda mucho por explorar en relación con la trama cine y política. Una de las tareas pendientes es una reconstrucción más sistemática –y a la vez problematizadora– de los “camino” diversos y sinuosos que convergieron en el cine militante argentino de fines de los sesenta. En dicha reconstrucción pueden caber los antecedentes locales (como el cine crítico-realista del período industrial o la Escuela Documental de Santa Fe –un caso que sí está bien estudiado–), los vínculos e intercambios

regionales/globales que alimentaron la radicalización, las preocupaciones políticas del llamado cine de “autor” de los años sesenta, y el estudio de las etapas tempranas de las trayectorias de quienes se radicalizarían a fines de la década de 1960.¹

Atendiendo a este último aspecto, en este texto propongo un acercamiento a Jorge Cedrón, cuya obra y actividad previa a *Operación masacre* (1973) ha sido poco explorada. Cedrón, uno de los cuatro cineastas argentinos asesinados durante la dictadura militar, murió en París en 1980, a los 38 años de edad. Su obra más conocida, y una de las más importantes del cine militante argentino es la mencionada *Operación Masacre*, basada en el libro homónimo del periodista y escritor Rodolfo Walsh. Otra diferencia fundamental de esta película con las demás de Cedrón es su importante (aunque clandestina) circulación durante aquella época y su amplia revisión en los últimos años.² Aunque no es la única, está claro que la razón principal para esta desatención de la obra previa a *Operación Masacre* es la falta de acceso a dichos materiales, recuperados y reunidos recién en 2013 por su hija, la cineasta Lucía Cedrón, junto al Instituto Nacional de Artes Audiovisuales (INCAA).³ La presentación de estas primeras películas, junto con las demás de Jorge Cedrón, fue acompañada por un libro, escrito por Fernando M. Peña en 2003 y reeditado por el INCAA, que aporta la primera reconstrucción bio-filmográfica integral sobre el cineasta. El primer objetivo del libro, aclara Peña,

¹ En este sentido, importantes contribuciones sobre el período 1956-1969 se encuentran en el volumen coordinado por Ana Laura Lusnich y Pablo Piedras, *Una historia del cine político y social en Argentina (1896-1969)* (2009), entre ellas las de Jorge Sala, Pamela Gionco y Marcelo Cerdá.

² Las investigaciones que incluyen al film o tratan sobre él son varias y provienen de varios campos disciplinarios. Véase, por ejemplo, Guevara (2009), Castro Avelleyra (2012) y Machado (2020).

³ El proyecto de recuperación, restauración, conservación y difusión de la obra cinematográfica de Jorge “El Tigre” Cedrón se inició en el año 2001 con el comienzo de la repatriación a la Argentina de las películas de Cedrón que estaban dispersas por el mundo, y finalizó con la proyección del material –compuesto por siete películas– en una retrospectiva en el cine público Gaumont de Buenos Aires en marzo de 2014. Con el título de *Hasta la memoria siempre*, además, se editaron las películas en formato digital y distribuidas junto al libro *El Cine quemado. Jorge Cedrón*.

es contribuir a disipar el “silencio [...] que pesa sobre la vida y la obra de Jorge Cedrón” (2013: 15), para lo que no sólo recurre a documentos del período, sino que incorpora valiosos testimonios recogidos a principios de los 2000. Y a pesar de que la dimensión analítica no es lo central, que es la construcción de un relato coral sobre Cedrón, deja abiertas muchas cuestiones estimulantes sobre cine, cultura y política que merecen ser retomadas.

Sin embargo, como Raymundo Gleyzer y otros cineastas que se volcaron luego al cine abiertamente político, Cedrón inició su recorrido en el marco de la renovación que significó la Generación del 60. En ese contexto, propongo un abordaje de sus tres primeros films: los cortometrajes *La vereda de enfrente* de 1963 y *El otro oficio* de 1967, y el largometraje *El habilitado*, que, si bien recién se pudo estrenar en 1971, comenzó a producirse desde 1968. El objetivo es insertarlos en la trama político-cultural del período, con el propósito de aportar desde este caso particular a las discusiones tanto sobre las rupturas y las continuidades en esos itinerarios de radicalización, como acerca de las profusas relaciones entre aquellos dos corpus del período que suelen ser confrontados: el cine militante y el cine “independiente” o “de autor”.

Los cortos: aprendizaje del medio, problemas sociales

Cedrón vino al mundo en una familia muy vinculada a las prácticas artísticas. Tanto su padre como varios de sus hermanos desarrollarían una carrera profesional en el campo del arte. Y si bien absorbe el interés en las artes visuales y en la música, siendo adolescente Cedrón quedó cautivado por el cine. Viendo películas de Leopoldo Torre Nilsson, como *La casa del ángel* (1957) o *Fin de fiesta* (1960), recordaba en una entrevista, “el cine me parecía algo infinito. Sentía que ahí y en ninguna otra parte estaba lo que debía hacer en mi vida”.⁴ En 1960, tras un breve intento de estudiar arquitectura en la Universidad Nacional de La Plata, Cedrón se traslada a Buenos Aires, donde

⁴ *Panorama*, marzo de 1971, p. 57.

realizó varios cursos de cine: “No aprendí nada de las clases, sino de la gente que conocí, tipos mayores o de mi edad, pero que me abrían un mundo, me prestaban libros, me hablaban de cosas que no conocía. En el curso no había una cámara ni un metro de película, pero se fue haciendo un grupo muy lindo”.⁵

La poco sistemática, aunque intensa experiencia institucional de Cedrón es común a muchos de sus contemporáneos cineastas. Entre fines de la década de 1950 y mediados de la siguiente tuvo lugar una verdadera explosión de espacios de formación cinematográfica. Si bien este fenómeno es característico de muchos países en los años de posguerra, tras la emergencia de las “nuevas olas”, en Argentina tiene sus particularidades, en tanto el golpe militar de 1955 hirió de muerte a un exhausto sistema industrial, transformando significativamente al campo cinematográfico.⁶ El estancamiento de los últimos años había impedido, según Simón Feldman, la formación de profesionales, profundizando la brecha generacional e idiosincrática con el cine industrial, “que llevó a los nuevos a estetizar sus diferencias y buscar por otras vías el acceso a la formación que necesitaban” (1990: 38). Aunque varios entrenados en el cine industrial prosiguieron sus carreras tras 1955, la renovación generacional saldrá de numerosos cursos y talleres, muchos motorizados por cineclubes y otros por jóvenes que se formaron fuera del país y regresaron en este contexto. Se fundan también en estos años varias escuelas de cine en universidades, y hasta en el Instituto Nacional de Cine.⁷

La década posterior a 1955 fue también la década del cortometraje. El formato adquirió relevancia tras la caída del sistema industrial y la aparición de nuevas prácticas de producción y nuevas tecnologías. En 1955 se fundaron la Asociación de Realizadores de Cortometraje y la Asociación de Cine

⁵ *Ibíd.*

⁶ Véase Gionco (2009) y Ramírez Llorens (2012).

⁷ Entre ellas, el Departamento de Cinematografía de la Universidad de la Plata en 1956, el Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral en 1956, el Departamento de Cinematografía de la Universidad Nacional de Córdoba en 1965 y el Centro Experimental de Cinematografía del Instituto Nacional de Cinematografía en 1965.

Experimental, que, junto con los cineclubes, también en ebullición, apuntaron a crear condiciones para la producción y exhibición de cortometrajes. Feldman caracterizó a esta generación como “los muchachos del corto” (1990: 31). Aunque los realizadores no lograron algunos de sus objetivos principales, como una legislación que contemplara la exhibición comercial de los cortos, decenas de ellos en 35 mm se filmaron en esos años. Instituciones como el recién creado Instituto de Cine, o el Fondo Nacional de las Artes desde 1957, apoyaron a los cortos con festivales y otras formas de estímulo. De esta forma, el corto se constituyó, según Javier Cossalter, “en un pilar fundamental de la práctica fílmica alternativa al canon institucional durante la época del cine moderno” (2017: 43).

En ese contexto Cedrón se lanza a filmar su primer cortometraje, *La vereda de enfrente*, rodado en Isla Maciel, un barrio marginal cruzando el Riachuelo que divide la ciudad de Buenos Aires y la provincia homónima. Isla Maciel es el *enfrente* de la ciudad capital, pero también está ubicado justo frente a La Boca, el barrio donde vivía en esos años Jorge con algunos de sus hermanos. El tema del corto es el viaje de un adolescente hacia Isla Maciel para un, hasta no hace mucho, inveterado ritual masculino: tener su primera experiencia sexual con una prostituta. El joven en cuestión, acompañado por otro hombre, un poco mayor, cruza el río en un bote. Tras desembarcar, ambos atraviesan el barrio hacia las pequeñas casas de chapa donde mujeres y proxenetas aguardaban. Tras ingresar en una de las casillas, el joven se inhibe y abandona el lugar, sin realizar ningún acto sexual.⁸ A pesar de una trama mínima y un modesto tratamiento visual y narrativo, sus trece minutos ofrecen varios aspectos interesantes.

En primer lugar, una observación sobre esa *otra* realidad, las villas miseria, que hasta ese entonces se había mostrado muy poco en el cine argentino. En ese

⁸ Sobre la representación de la prostitución en el cine argentino, en el marco de las discusiones sobre género, sexualidad y moral, véase Felitti (2007) y Martynowskyj (2017).

sentido, guarda relación con dos cortometrajes, un poco anteriores, *Buenos Aires* (1958), de David Kohon y *Tire dié* (1959), de Fernando Birri, la primera producción del Instituto de Cinematografía del Litoral. Como en aquellos dos, lo que aparece en este film es la otra cara de la ciudad: pobreza, hacinamiento, precariedad de la vida en general. Toda la primera mitad de la película, que comprende el viaje hasta la casilla de la mujer, muestra con especial atención documental los márgenes de la gran urbe: el río sucio y oscuro, chimeneas industriales humeantes en el horizonte, casas precarias –de chapa y madera– y calles de tierra donde caballos y perros conviven con los transeúntes, siempre con el marco de un día brumoso y gris. La gente del barrio, sin embargo, vive su vida: personas que van y vienen en sus quehaceres, otros se entretienen en una cancha mirando fútbol, circulan vendedores ambulantes. Los que están “solos” en ese entorno, en realidad, son los dos jóvenes, y eso nos lleva a la segunda cuestión que este cortometraje comparte con sus dos películas posteriores: la construcción de personajes desamparados, errantes, independientemente del contexto, que siempre es hostil. Desde el comienzo del viaje, los primeros planos muestran al protagonista que, lejos de demostrar expectación, arranca su viaje cabizbajo y con un aire de resignación, que se mantendrá hasta el encuentro con la mujer, e incluso se profundizará en la secuencia final, que lo muestra alejándose, solo y a pie, hacia un destino incierto.

Este tono es reforzado por el tratamiento estético. La primera secuencia establece las coordenadas visuales y la atmósfera del corto: intercalados con primeros planos del grupo del bote, se insertan planos contrapicados de las enormes estructuras metálicas del puente sobre el riachuelo, dominantes, casi como monstruos, así como planos picados del bote, tomados desde el puente; todo ello mostrando a los individuos como pequeños y solitarios. El énfasis excesivo en la construcción de este clima se hace evidente en la música, en los acordes lentos y melancólicos, tangueros, que acompañan la acción durante todo el metraje, con pocas variaciones.

Ciertamente, como ha observado Fernando Peña, “el cortometraje está al borde del amateurismo: bajo cualquier punto de vista está mal filmado, mal pegado y mal doblado (aunque no mal actuado)” (2013: 138), acaso en parte deliberadamente, si uno se atiene a sus films posteriores, donde es claro el aprendizaje y el mayor dominio formal, pero donde aún hay pasajes chocantes en su rusticidad, en su crudeza.



Captura de *La vereda de enfrente* (Jorge Cedrón, 1963)

Tras ese primer corto, Cedrón viajó a Brasil (donde se había mudado su hermano Alberto, artista visual) y allí pasó una temporada intentando aprovechar uno de los momentos más productivos del *cinema novo* brasileño, contactándose con los realizadores y ayudando en sus rodajes. Mientras tanto, se ganaba la vida haciendo cine publicitario o como fotógrafo de fotonovelas. Más allá de la brevedad de la estadía, la experiencia brasileña lo marcaría profundamente, según sus palabras: “Me sentí identificado con ese cine que importa como movimiento —Glauber Rocha, Carlos Diegues— que, por otra parte, es la única salida” (citado en Peña, 2013: 34). Vuelto a Buenos Aires en 1965, recién dos años después pudo concretar un proyecto. Con varios guiones en mano, pero lastrado por la falta de medios, Cedrón consigue filmar su segunda película, *El otro oficio*, de casi media hora de duración y de carácter más profesional. Según el relato del propio director, para comprar el negativo parte del equipo de la película fue a trabajar de albañiles,

reacondicionado una casa antigua en muy mal estado. Lo recaudado les permitió pagar el negativo y el revelado, mientras que los integrantes del equipo, muchos de los cuales participarían en el primer largometraje de Cedrón, trabajaron sin cobrar. El rol protagónico fue encarnado por Héctor Alterio, que desde los años '50 integraba el movimiento independiente Nuevo Teatro, pero sin experiencia en el cine. Raymundo Gleyzer, ícono del cine militante unos años después –y que en ese momento ya contaba con su primer cortometraje rodado en Brasil–, fue el camarógrafo inicial, pero según testimonios la relación no fue la mejor, por lo que finalmente ese rol lo ocupó Ignacio Fichelson. El guion, como sucedería en los dos films posteriores de Cedrón, fue escrito a cuatro manos con Miguel Briante, mientras que la música, como en todas sus películas, fue de su hermano “Tata” Cedrón.

El corto aborda el problema de la desocupación y la precariedad laboral, enfocándose en Justo Rodríguez (Alterio), un trabajador calificado de la construcción. Rodríguez sale a la madrugada en tren desde la periferia de la ciudad, donde vive en una modesta casa con su esposa y un hijo, buscando anticiparse a la lectura de los avisos clasificados. Luego, recorre la ciudad de Buenos Aires sin poder conseguir empleo como oficial armador, y debe conformarse con changas como peón albañil, o, eventualmente, haciendo trabajos de carga y descarga.

La realización estuvo precedida, según Cedrón, por “una encuesta larga”, después de ver colas de desocupados a las puertas del diario *Clarín*, todavía de madrugada, buscando las ofertas laborales: “Les dan los avisos clasificados y los hacen trabajar, cargar camiones”.⁹ El film recoge el panorama laboral sumamente complejo de la coyuntura 1966-67. Además de su carácter conservador en lo social y su accionar represivo, la dictadura de la autodenominada “Revolución Argentina” encabezada por Onganía intentó

⁹ *Cine cubano* n.º 42-43-44, 1967, p. 32.

implementar un programa de “modernización” económica en cuyo corazón estaba la búsqueda de eficiencia y competitividad internacional del sector industrial.¹⁰ La política de “racionalización” que afectó a sectores considerados menos productivos y a la administración estatal, así como la política agresivamente antisindical, provocaron numerosos conflictos y aumento del desempleo en los sectores más perjudicados.¹¹ En este sentido, una de las principales escenas de la película transcurre a las puertas del diario, esperando los clasificados. Conversando con otro desempleado, que venía de Berisso, polo de la industria cárnica, Justo comenta: “La otra vez había una punta de tipos que eran de Berisso, también. Pero al tiempo los volvieron a tomar”, a lo que su interlocutor agrega: “Sí, por ahí te vuelven a tomar. Pero no te reconocen ni un año de antigüedad. ¿Y sabe lo que es que después de 15 años nos echen a 300 como mierda al río? Ni indemnización, ni mes de preaviso, ni pelota.” Se estaba forjando la situación explosiva, aunque no sólo el aspecto socioeconómico sino también en el político, que iba a desembocar en los “azos” de 1969.

El hilo argumental es el itinerario de un proletario en la búsqueda de trabajo (ese es el *otro* oficio), pero que sirve para cartografiar esa precariedad: las diferencias entre el centro y la periferia urbana; grandes distancias y pocos recursos para atravesarlas, por lo que son recorridas a pie o en tren; espacios que son grises y hostiles, ya sea la calle, las oficinas, los galpones y obras en construcción y hasta la propia vivienda familiar, sitio de agrias disputas; intercambios personales en general breves y ásperos, con quienes el desempleado debe tratar en su periplo; y el despliegue de estrategias de supervivencia (como no pagar el boleto o mandar el hijo a cenar a la casa de

¹⁰ El plan económico de la autodenominada “Revolución Argentina” era la profundización de la estrategia desarrollista, “en tanto promovía la asignación forzosa de recursos al sector moderno y transnacional de la economía supuestamente con el objetivo de producir un salto cualitativo en la vida argentina” (Healey, 2003: 179).

¹¹ En el Gran Buenos Aires la tasa de desempleo aumentó de 5,5% en julio de 1966 a 7,3% para idéntico mes de 1967. Ministerio de Trabajo, *Boletín de estadísticas sociales*, n° 16, marzo de 1973. Citado en Schneider (2001: 122).

otra familia), que a veces conllevan dilemas éticos, en tanto perjudican a otros proletarios. A diferencia de un cine que idealizaba a los trabajadores (cierto cine industrial centrado en los sectores populares), aquí no están exentos de mezquindades e insolidaridades para subsistir en un contexto muy adverso. En una escena, tras horas haciendo fila, uno de los trabajadores consigue el puesto rebajando sus aspiraciones salariales en la entrevista, traicionando el acuerdo previo entre los desempleados de pedir la misma cifra, y provocando la ira de Justo y los demás. Tiempo después, sin embargo, cuando la situación se vuelve insostenible, Justo hace lo mismo en una entrevista para, finalmente, conseguir un puesto de peón en la construcción.

En relación con los problemas formales que se le podrían achacar a su primer trabajo, en *El otro oficio* los supera con solvencia: a través de angulaciones expresionistas, principalmente para enfatizar la desesperación y la pequeñez del individuo ante el contexto; de cuidados travellings que perfilan lo urbano, su movimiento y sus distancias; de expresivos primeros planos especialmente de rostros, Cedrón obtiene buenos resultados en la búsqueda de una imagen propia para comunicar ese compromiso con la realidad.

Presentado en 1967 en el Festival de Viña del Mar, el film fue acogido con interés, lo cual se refleja en una entrevista a Cedrón para el mítico número triple de la revista *Cine Cubano*, dedicada en buena parte al Festival. La presencia de *El otro oficio* en el festival chileno es significativa. Si bien este evento no era nuevo –se realizaba desde 1963 con un alcance nacional– lo que cambia a partir de 1967 es la manifiesta pretensión de hacer converger las experiencias similares que estaban teniendo lugar en cada uno de los países, en torno a un cine “independiente” y con preocupaciones sociales. Para ello se realizó la convocatoria como I Festival y I Encuentro de Cineastas Latinoamericanos, donde además de exhibirse los films debían discutirse estrategias conjuntas y promoverse objetivos comunes. Aldo Francia, director del Festival, decía en la inauguración: “Queremos unimos para dar nacimiento

al cine nuevo. Queremos unimos para comenzar la integración latinoamericana. Queremos unirnos, porque todos somos hijos de una sola tierra”, y ofrecía el Festival a toda Latinoamérica para que “periódicamente envíen a nuestra ciudad a sus más destacados cinematografistas y sus películas más seleccionadas” (Francia, 1990: 120). Con ese propósito, los organizadores contactaron a los colegas de la región, especialmente a los productores y distribuidores de estos “nuevos cines”. Junto a Cedrón asistieron varias personas ligadas a la Escuela de Santa Fe, incluido el propio Birri, que presentó *Tire dié* y *La Pampa Gringa* (1963), entre ellos Gerardo Vallejo (con *Las cosas ciertas*, 1966) y el equipo integrado por Jorge Goldenberg, Patricio Coll, Hugo Bonomo y Luis Zanger con el film *Hachero nomás* (1966). También se exhibieron, entre otros, cortometrajes de Raymundo Gleyzer (*Greda*, 1965), Lita Stantic y Pablo Szir (*El bombero está triste y llora*, 1965), Octavio Getino (*Trasmallos*, 1964). Aquí, la novedad residía en la posibilidad de exhibir y hablar de estos films políticos por primera vez dentro del continente, porque varios de los cineastas ya habían estado repetidamente en festivales europeos mostrando sus películas. En Sestri Levante, Cannes, Berlín y otros festivales los films de estos “nuevos cines” (principalmente argentinos, cubanos y brasileños) habían presentado sus películas obteniendo buena repercusión, especialmente entre los sectores de izquierda.¹² A partir de aquí, entonces, Cedrón y su trabajo se insertarán en el cuerpo de obras y la red de intercambios que conocemos como Nuevo Cine Latinoamericano.

¹² Con el objetivo de aglutinar los distintos movimientos nacionales, en las resoluciones del Encuentro se establece la creación del Centro Latinoamericano del Nuevo Cine, institución que promovería muestras, documentos y catálogos de cine latinoamericano, entre otras actividades. Por otra parte, las resoluciones del encuentro reflejan diversas discusiones: las dificultades del (todavía) llamado “cine independiente” para llegar a un público amplio, el desconocimiento recíproco entre los cineastas latinoamericanos, los problemas para producir, la censura, la necesidad de un cine cuyo objetivo comunicativo sean las clases subalternas. Todas cuestiones que tratarán de ser resueltas en los años venideros, aunque las circunstancias históricas y la propia dinámica de los agrupamientos los llevaría a establecer la prioridad de unos problemas por sobre otros, especialmente en cuanto al cine como herramienta para la liberación de los pueblos. En ese sentido, serán la Primera Muestra del Cine Documental Latinoamericano de Mérida en 1968 y el siguiente Festival de Viña del Mar en 1969 los que darán cuenta de la radicalización del cine latinoamericano, y especialmente del argentino. Véase *El Nuevo Cine latinoamericano* (Francia, 1990), y *Cámaras en trance* (Del Valle Dávila, 2014).



Captura de *El otro oficio* (Jorge Cedrón, 1967)

Aunque en Argentina el cortometraje nunca llegó a exhibirse públicamente, tras su paso por el Festival chileno fue comprado para distribuirse en diferentes países. En Cuba, por ejemplo, se exhibió durante seis meses.¹³ En la mencionada entrevista de *Cine Cubano*, Cedrón destacaba la dimensión de aprendizaje que significó para todos los involucrados, tanto los actores, gente de teatro con pocas chances de hacer cine, como los técnicos: “gente que ha estudiado en algún lugar o alguna escuela, que se leen muchos libros y cosas, pero hay muy poca posibilidad de expresar, de ir al ataque”.¹⁴

El otro oficio le permitió por fin a Cedrón desarrollar su principal interés: según sus palabras, “ser un narrador”. Sin embargo, se quejaba, con los cortos “el gran problema es que uno hace la película y de pronto se la tiene que mostrar a la mamá y al papá”, por lo que, para lograr exhibición, diagnosticaba junto a sus colaboradores, debían pasar al largometraje.¹⁵ Para ello ya Cedrón tenía en mente un par de guiones, uno de ellos sería el de *El habilitado*. Sin embargo, entre *El otro oficio* y su primer largometraje, pasarían algunos años, durante los que Cedrón hizo otras cosas: entre ellas colaboró como actor en

¹³ *Panorama*, marzo de 1971, p. 58.

¹⁴ *Cine cubano* n.º 42-43-44, 1967, p. 33.

¹⁵ *Ibíd.*

The Players vs Ángeles caídos (1968), de Alberto Fischerman y algunas actividades en el Instituto Di Tella.¹⁶ La etapa de penuria económica, que era el principal obstáculo para filmar el largometraje, se cerró cuando comienza a filmar cortos publicitarios y documentales institucionales para el Banco Ciudad.¹⁷

La hora del largometraje

“Con *El habilitado*”, decía Cedrón en una entrevista, “intenté hacer una mezcla entre lo que era el cine típico industrial con la cosa más independiente. Ya había experiencias importantes, como el caso de Birri, Kuhn, Kohon y una punta de gente que habían intentado hacer lo mismo” (citado en Peña, 2013: 44). Aunque recién pudo estrenarse el 17 de marzo de 1971, *El habilitado* fue planificada y escrita en 1968. La experiencia de *Viña del Mar* lo animó a encarar el siguiente proyecto a pesar de las notorias dificultades para filmar: “Me obligaron a seguir haciendo cine, tantos elogios, tantas preguntas sobre mis próximos pasos... Entonces apareció la idea de *El habilitado*. Pero no pude filmar hasta el '70. Como hombre debería haber superado todas esas experiencias en el primer momento, cuando se me ocurrió ponerlas en una película; pero peor que demorarse es dejar algo sin terminar”.¹⁸

El film trata sobre los empleados de depósito de una gran tienda textil de Mar del Plata. El argumento especialmente gira en torno a dos: Roby (Billy Cedrón), el más joven de todos, y el “Gallego” Manuel (Héctor Alterio), que es el *habilitado*, apenas (y engañosamente) más arriba que los demás en la jerarquía. Ambos conviven junto con otros tres en un sótano bajo la sombra permanente del dueño, “el señor Navarro”, y del encargado de la tienda. La

¹⁶ Según testimonios de Bebe Kamín y Susana Firpo, entrevistados por Fernando M. Peña (2013: 39-40).

¹⁷ El Banco Ciudad de Buenos Aires estaba dirigido en ese entonces por el padre de su segunda esposa, Marta Montero. Según Montero: “Con los trabajos para el banco Jorge financió *El habilitado*. Nunca pidió un préstamo, nunca pidió un crédito, nada. Y pagó a todos los que trabajaron. A todos” (citado en Peña, 2013: 45).

¹⁸ *Panorama*, marzo de 1971, p. 58.

primera mitad transcurre en el sótano, donde los cinco empleados se comportan de manera absurda, alternando entre la furia y el jolgorio, egoístas entre sí y obsecuentes con el patrón. La segunda parte se centra en Roby, que vive con su madre y hermanos pequeños en una humilde casa de la periferia, y Manuel, que vive solo en una pequeña vivienda despojada de muebles. Mientras que el interés de Roby, además de humillar/adular a Manuel, es sobrevivir tratando de sacar pequeñas ventajas y placeres de lo que lo rodea, el “Gallego” se atormenta por la pérdida del favor del señor Navarro.

El equipo convocado por Cedrón para la película evidencia el fortalecimiento de las redes de colaboración entre una generación de cineastas en los cuales los límites entre los radicalizados y los “otros” se hacen muy difusos. El sonido es de Bebe Kamín y el montaje de Miguel Pérez, quienes también lo acompañarían en su siguiente film y luego tendrían carreras relevantes en el cine argentino. Mientras que otro de los colaboradores acreditados es Nerio Barberis, militante del Frente de Trabajadores de la Cultura (FATRAC), organización cultural del marxista Partido Revolucionario de los Trabajadores (PRT-ERP), y que crearía junto a Raymundo Gleyzer y otros el grupo Cine de la Base en 1972.

Al igual que *El otro oficio*, el primer largometraje de Cedrón contó con el guion de Miguel Briante. La colaboración entre cineastas y escritores no era nueva en el cine argentino, tanto en los años del silente como en el período clásico industrial. Pero en las décadas de 1950 y 1960 esta cooperación adquirió una nueva dimensión, en tanto la nueva generación de cineastas buscó conectarse con la literatura argentina contemporánea, alejándose de las adaptaciones de obras clásicas que venían haciéndose en el cine argentino desde los años 40.¹⁹

¹⁹ Por ejemplo: Beatriz Guido publicó su primera novela, *La casa del ángel*, en 1953, y Leopoldo Torre Nilsson la llevó al cine en 1957; En 1958 Mario Soffici filmó *Rosaura a las diez*, sobre una novela de 1955, del mismo nombre, escrita por Marco Denevi; José Martínez Suárez filmó *Dar la cara* en 1961, sobre guión de David Viñas, y la novela homónima se publicó en

Según Emilio Bernini, lejos de utilizar el texto literario como autoridad o legitimador –como la literatura burguesa del siglo XIX para el cine clásico– la generación del 60 establece un vínculo más horizontal, de legitimación de pares, en la que los escritores permiten la adaptación de sus obras y a su vez participan en carácter de guionistas, llevando al cine sus propias concepciones de literatura (Bernini, 2010: 135). Incluso en una institución con un pie en la Generación del 60 pero que también fue semillero de lo que luego será el cine militante, el Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral (luego Escuela de Cine Documental de Santa Fe), este vínculo también fue muy profuso: en distintos momentos fueron profesores los escritores Ernesto Sábato, Juan L. Ortiz, Juan José Saer e Ismael Viñas, así como cineastas y críticos con experiencias literarias, como José Agustín Mahieu, Salvador Sammaritano y Simón Feldman.

En el caso de Briante (quien también colaboraría con Cedrón en *Por los senderos del Libertador*), se trataba de un escritor muy joven pero ya con dos volúmenes de cuentos a sus espaldas y cierta aura de “promesa” literaria argentina.²⁰ Un vínculo creativo fuerte con Cedrón –tres películas– que se hace evidente, más que en el tratamiento temático –la ficción de Briante es primordialmente “pueblerina”–, en cierta atmósfera y en el laconismo de los personajes, tan deambulantes como los que aparecen en varios de sus cuentos, o como se dijo oportunamente, “como si a esos seres lastimados por la vida les faltara algo o hubieran perdido algo y estuvieran en trámite de encontrarlo” (Quelas, 2019). Este tono converge con la puesta en escena austera, rústica de Cedrón, orientada a comunicar historias sobre aquellos desafortunados.

1962; a comienzos de los sesenta Antín adaptó textos de Cortázar publicados algunos años antes. Véase Martins (2000).

²⁰ *Las hamacas voladoras*, de 1964, es su primer libro de cuentos, y en 1968, a los 24 años, brindó los relatos que componen *Hombre en la orilla*.

Si buena parte de la filmografía de Cedrón se construye con lo autorreferencial como elemento estructural, ninguna es más autobiográfica que *El habilitado*. Uno de sus primeros empleos formales –que no trabajos, ya que de niño trabajó en el ámbito familiar– fue en la tienda marplatense Los Gallegos. Según el relato de Marta Montero: “Él había vivido en Mar del Plata y siempre hablaba de la tienda Los Gallegos y el pretexto de esta historia era describir el submundo de esa tienda. Es decir, por un lado, Mar del Plata, la ‘ciudad feliz’, y por otro, qué pasa con los que no pueden ser felices en Mar del Plata” (en Peña, 2013: 200). Pero lejos de adquirir un tono de denuncia, ni mucho menos uno didáctico, el film narra las desventuras de Roby, joven proletario marplatense, desde una perspectiva escéptica y desencantada. Según Fernando Peña, “el realizador se miró a sí mismo y a su entorno con la misma crudeza impiadosa que había insinuado en sus films anteriores. *El habilitado* no solo es una ópera prima singular, sino también un ejercicio de inusual honestidad artística” (2013: 140).

El film se esfuerza en mostrar las condiciones de vida y de labor. Los hogares, en contraste con la mansión del patrón Navarro, son precarios, pequeños y grises. El lugar de trabajo –un sótano– está envuelto en una atmósfera especialmente degradada, que parece favorecer el resentimiento que sobrevuela en la relación laboral. Así, se ejecutan venganzas contra el patrón, como arruinar varios rollos de tela inyectándoles una sustancia corrosiva, o se celebran pequeños éxitos como –en ocasión de la presencia de visitantes al sótano– arrancarle actos de “generosidad” al patrón: cuatro abrigos para cinco empleados, quienes luego rodarán por el piso disputándose los. Es que, como también sucedía en *El otro oficio*, no se ocultan las mezquindades y manipulaciones entre los compañeros de trabajo. Las condiciones de explotación, la alienación, no son incompatibles con el ejercicio de una ética dudosa en las clases subalternas.



Captura de *El habilitado* (Jorge Cedrón, 1971)

Aunque bien diferentes en registro dramático, el film guarda una inocultable relación temática con *El dependiente*, de Favio, en el cual el personaje principal es el empleado de una ferretería de pueblo que sueña con ser el dueño. El propio Cedrón señalaba en una entrevista a la obra del director mendocino, entre otras afinidades: “Me parecieron importantes *Alias Gardelito* (1960) de Lautaro Murúa, y después *El dependiente* (1969) de Favio (¿vos te fijaste cómo describe la siesta provinciana?), ciertas partes de *Tute Cabrero* (1968) de Juan José Jusid y *Palo y hueso* (1968) de Nicolás Sarquís. En una palabra, me interesan los narradores, los que saben contar una historia” (Peña, 2013: 33).

Se trataba, según Cedrón, de que los espectadores “encuentren la realidad”, pero no una “a la francesa [...] generalizada, abstracta”: “en mi película cabe más la estética de un Roberto Arlt, de un Beckett que los firuletes de algunos adictos a la *nouvelle vague*” (Peña, 2013: 33). La conexión de la película con la obra *La isla desierta*, de Arlt es evidente, y más fuerte aún que con la mencionada película de Favio.²¹ Abandonando la aproximación neorrealista de sus cortometrajes, la estrategia de Cedrón (con Briante) era mezclar grotesco y realismo en dosis similares, y si bien admitía que no lo había logrado

²¹ *La Isla desierta* es una pieza teatral breve estrenada en 1937 por el Teatro del Pueblo en Buenos Aires. El argumento gira en torno a unos oficinistas que, abatidos por años de trabajo rutinario, sueñan con escaparse a una isla desierta, donde por fin podrán emanciparse del aburrimiento de la vida en la ciudad.

cabalmente, consideraba que “a lo largo de todo *El habilitado* se puede reconocer una mirada, coherente y única, sobre los personajes y sus reacciones”.²² Esos personajes tenían características bien marcadas: hombres, duros, a veces violentos, con las mujeres, con los hijos y entre ellos, imposibilitados de mostrar afecto. Aquellos que no lo eran lo suficientemente fuertes, como el “gallego” Manuel, sufrían el escarnio. Las mujeres, mientras tanto, en un segundo plano, pero con funciones bien definidas: objeto de observación en la calle, prostituta, madre y ama de casa sufrida o novia caprichosa. Una representación de la figura femenina que parece seguir en la línea de sus films anteriores y que merecería un análisis más profundo, en relación con las narrativas cinematográficas y literarias de la época.

En medio del largo proceso que llevó a la realización de *El habilitado*, emergen las películas que marcarían la radicalización del cine político y social argentino. En el período iniciado luego del golpe de 1966 se aceleró el proceso de resistencia y movilización social, que incluyó la aparición de tendencias sindicales anticapitalistas y el surgimiento de agrupaciones políticas de izquierda –marxistas y peronistas– varias de las cuales impulsaron organizaciones armadas entre fines de los sesenta y principio de los setenta.²³ Es en este contexto, donde los nuevos sujetos políticos debían invariablemente definirse entre capitalismo/imperialismo o revolución socialista, que el grupo Cine Liberación irrumpió en el medio cinematográfico con el largometraje *La hora de los hornos*, de amplia circulación internacional y considerado el primer film del cine militante. Más aún, tras los sucesos del Cordobazo –que arrastró al gobierno de Onganía, forzando un recambio dentro de la dictadura– se realizan *Ya es tiempo de violencia* y el film colectivo *Argentina, mayo del 69. Los caminos de la liberación*, hechos por varios cineastas bajo el nombre de

²² *Panorama*, marzo de 1971, p. 58.

²³ La bibliografía sobre la resistencia a la dictadura y el auge de la movilización política entre 1966-1973, desde los conatos insurreccionales conocidos como los “azos” hasta la lucha armada, es considerable. Podemos destacar Caparrós y Anguita (2006), Pozzi y Schneider (2000), Brennan y Gordillo (2008), entre muchos otros.

Realizadores de Mayo.²⁴ Este último, a pesar de su circulación muy restringida, es significativo porque articuló voluntades dentro de ese campo cinematográfico radicalizado.

Cedrón, no obstante, todavía no se define con relación a un “cine militante”. Así como había expresado sobre un grupo de cineastas afín al Instituto Di Tella – con quienes había colaborado–: “Respeto al Grupo de los Cinco, pero no me interesan, y creo no tener nada que ver con ningún movimiento, ni poder encasillarme (Peña, 2013: 40), también marcaba distancia con la vertiente más radical:

Tampoco me propongo un cine de tesis, a lo Solanas; para mí, cualquier tipo que exprese su visión del mundo con claridad es revolucionario. Lo demás no me preocupa. Creo que, si se toma una historia, una situación cualquiera, y se ahonda en ella sin piedad –eso sí: sin piedad– saldrán a flote todas las contradicciones, todas las cosas negativas de la sociedad en que vivimos. Simplemente narrando, sin grandes palabras ni estruendosas propuestas (Peña, 2013: 50).

Sin embargo, algo estaba claro: “¿Por qué los personajes míos son de lumpen para abajo? Porque de alguna manera pertenezco a una clase. De ahí mi ingreso al peronismo” (Peña, 2013: 56).

Entrevistado por Peña, Bebe Kamín –colaborador de Cedrón y también del Grupo de los Cinco– recordaba que *El habilitado* le había parecido un producto bien intencionado, “con una especie de cosa ideológica no demasiado explícita pero presente. No era una película militante, pero tampoco dejaba de

²⁴ Realizadores de Mayo estuvo compuesto por Nemesio Juárez, Mauricio Berú, Octavio Getino, Eliseo Subiela, Rodolfo Kuhn, Rubén Salguero, Enrique Juárez, Jorge Martín (Catú), Pablo Szir y Humberto Ríos. Aunque siempre dentro del espectro de la izquierda, se trató de cineastas con diversas filiaciones políticas. Incluso sus trayectorias posteriores divergieron notoriamente, en un arco que va desde quien se integró en las filas guerrilleras (como Szir) hasta quien se alejó completamente del cine político (como sucedió con Subiela).

manifestar una preocupación de orden social” (Peña, 2013: 50). Según cuenta Kamín, en esos años todos tenían que hacer su propio “hornito” (es decir, al menos un corto similar a *La hora de los Hornos*): “Eran todos parecidos y todos espantosos. Y Jorge estaba exento de todo eso, era de otra raza” (Peña, 2013: 52).

Luego de *El habilitado*, pero también en 1971, Cedrón estrenó un documental hecho por encargo sobre la figura de José de San Martín, *Por los senderos del Libertador*. El documental busca reconstruir la trayectoria europea de San Martín, previa a su gesta en América. Lejos de atenerse al encargo de un documental convencional y de enaltecimiento patriótico, Cedrón termina construyendo un complejo relato en que la experiencia europea del militar, además de ser puesta en diálogo muy libremente con los sucesos americanos, es convocada a través de apelar a emociones, espacios. Todo esto en una clave revisionista de interpretación histórica. En 1973, presentó su película más conocida, e ícono del cine político argentino, *Operación Masacre*, basada en el también muy conocido libro homónimo del escritor y periodista Rodolfo Walsh. El film reconstruye ficcionalmente los fusilamientos de José León Suárez en 1956, durante la represión al levantamiento. Como bien acota Fernando Peña, “fue el primer largometraje no documental concebido, realizado y exhibido en la clandestinidad durante la última etapa de la dictadura de Lanusse, ya que se rodó antes que *Los traidores* (Gleyzer), *El familiar* (Getino), *Los Velázquez* (Szir, inconclusa) y *Los hijos de Fierro* (Solanas)” (2013: 142). Ya en el exilio tras el golpe de 1976, Cedrón realizará las películas *Resistir* (1978) y *Gotán* (1979) antes de su trágica muerte en 1980.

Consideraciones finales

Aunque Cedrón finaliza y estrena *El habilitado* en 1971, su gestación es inmediata a la presentación de *El otro oficio* y forma una serie con ese cortometraje y el anterior, mientras que *Los caminos del Libertador* y *Operación Masacre* (y tal vez *Resistir*) configurarían otro bloque. Por varias razones:

estilo, objetivos comunicativos e inserción de las últimas tres películas en una densa trama político cultural permeada por los proyectos revolucionarios de las izquierdas. Su opción por el peronismo se cristalizará en su vinculación con las Fuerzas Armadas Revolucionarias - FAR (luego integradas a Montoneros). Sin embargo, no se puede entender como un corte, ni como una evolución, sino como una transición: un itinerario de radicalización cinematográfico-política donde en las primeras obras entre las múltiples dimensiones se encuentra una fundamental: sus preocupaciones sociales y políticas, expresadas en la elección de temas, en la puesta en escena, en la construcción de personajes, entre otros aspectos. Luego de *El habilitado* –y a pesar de que fue elegida Mejor Película Argentina del Año por la crítica local– su cine se orientó a intervenir en la coyuntura, y a partir de allí aspiraciones cinematográficas y aspiraciones de intervención política caminarían de la mano. Nunca abandonó, sin embargo, sus búsquedas formales: los films del segundo bloque lejos están de subordinarse a una lógica puramente temático política, sino que continúan – y *Operación masacre* más que ninguna– intentando expandir territorios audiovisuales y narrativos.

Dado que este texto es una primera indagación sobre un itinerario particular de politización, el de Jorge Cedrón, y que toma como eje las tres películas mencionadas, resta por ahondar en muchos aspectos que se han mencionado superficialmente. En primer lugar, reconstruir la red de conexiones personales –locales y regionales– en las que se insertó Cedrón a lo largo de estos años (cineastas, escritores, otros artistas) así como sus vínculos con organizaciones políticas y otros movimientos sociales que marcarán su obra posterior. En segundo término, queda pendiente un abordaje más profundo y comprensivo de las representaciones que construyen estas tres películas dirigidas por Cedrón en torno a tópicos como la pobreza, el mundo del trabajo y las relaciones de género, así como ponerlas en relación con las imágenes y narrativas producidas por otros films en el período.

Bibliografía

- Caparrós, Martín y Eduardo Anguita (2006). *La voluntad. Una historia de la militancia revolucionaria en la Argentina*, Tomos 1 al 5, Buenos Aires: Booket.
- Bernini, Emilio (2010). "Viñas y el cine" en *El matadero. Revista crítica de literatura argentina*, número 7. Buenos Aires.
- Brennan, James y Mónica Gordillo (2008). *Córdoba rebelde: el Cordobazo, el clasismo y la movilización social*. Buenos Aires: De la Campana.
- Castro Avelleyra, Anabella (2012). "Operación masacre de Jorge Cedrón: la recuperación de la historia para hacer historia" en *Actas del III Congreso Internacional de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*. Buenos Aires: ASAECA.
- Cossalter, Javier (2017). "Una historia del cortometraje argentino desde los orígenes hasta la modernidad cinematográfica" en *Dixit*, número 27. Montevideo: Universidad Católica del Uruguay.
- Del Valle, Ignacio (2014). *Cámaras en trance*. Santiago de Chile: Ed. Cuarto Propio.
- Feldman, Simón (1990). *La generación del 60*. Buenos Aires: LEGASA.
- Felitti, Karina (2007). "La pantalla se calienta. El cine argentino de los '60 y sus discursos sobre sexualidad y moralidad" en *Actas de las XI Jornadas Interescuelas / Departamentos de Historia*. Tucumán: UNT.
- Francia, Aldo (1990). *Nuevo Cine Latinoamericano en Viña del Mar*. Santiago: CESOC.
- Gionco, Pamela (2009). "Después de 1955: entre clasicismo y modernidad, entre revolución y resistencia" en Lusnich, Ana Laura y Pablo Piedras, *Una historia del cine político y social en Argentina (1896-1969)*. Buenos Aires: Nueva Librería.
- Guevara, Eugenia (2009). "Sentimiento y proyecto del mismo lado. Un abordaje a Operación masacre de Jorge Cedrón y Los traidores de Raymundo Gleyzer" en *Afuera*, número 7. Buenos Aires.
- Healey, Alan (2003). "El interior en disputa: proyectos de desarrollo y movimientos de protesta en las regiones extrapampeanas" en James, Daniel (director), *Violencia, Proscripción y Autoritarismo (1955-1976)*, Col. *Nueva Historia Argentina*, Tomo IX. Buenos Aires: Sudamericana.
- Machado, Mirela (2020). *O cinema como ação política: militância, identidade e memória no filme Operación Masacre, de Jorge Cedrón (Argentina, 1972)*. Tesis doctoral. Uberlandia: Universidade Federal de Uberlândia, 2020. <https://doi.org/10.14393/ufu.di.2020.324>.
- Martins, Laura M. (2000). *En primer plano. Literatura y cine en Argentina, 1955-1969*. New Orleans: University Press of the South.
- Martynowskyj, Estefanía (2017). "Género, sexualidades, delito y moral en pantalla: una aproximación al régimen de representación de la 'trata de mujeres con fines de explotación sexual' en el cine argentino contemporáneo" en *Kula*, número 17. La Plata: Kula Ediciones.

- Peña, Fernando M. (2013). *El cine quema: Jorge Cedrón*. Buenos Aires: INCAA.
- Pozzi, Pablo y Alejandro Schneider (2000). *Los setentistas. Izquierda y clase obrera: 1969-1976*. Buenos Aires: Eudeba.
- Quelas, Marco (2019). "Miguel Briante: el genio precoz", *Escritores con fondo celeste* [blog],. Disponible en: <https://www.eternacadencia.com.ar/blog/libreria/fondo-celeste/item/miguel-briante-el-genio-precoz.html>
- Ramírez Llorens, Fernando (2012). "Industria, arte y política: La modernidad cinematográfica en Argentina (1955-1976)". *Herramientas de la Red de Historia de los Medios*, 2(8).
- Sala, Jorge (2009). "El proceso de radicalización ideológica en la obra de Rodolfo Kuhn (58-59)" en Lusnich, Ana Laura y Pablo Piedras, *Una historia del cine político y social en Argentina (1896-1969)*. Buenos Aires: Nueva Librería.
- Schneider, Alejandro (2001). "La política laboral de la Revolución Argentina y la conflictividad obrera en el área metropolitana de Buenos Aires, 1966-1969" en *Ciclos*, número 22. Buenos Aires: UBA.
-

*Pablo Alvira es Profesor en Historia y Doctor en Humanidades y Artes por la Universidad Nacional de Rosario, Argentina. En la actualidad es Docente del Departamento de Historia Americana en la Universidad de la República, Uruguay. Investigador (nivel I) del Sistema Nacional de Investigadores (ANII). Integrante del Grupo de Estudios Audiovisuales (GEstA-UdelaR). Estudia los vínculos entre izquierdas y campo cultural en América Latina, centrándose en el cine de intervención política entre las décadas de 1950 y 1970. E-mail: pabloalvira@yahoo.com.ar