

**FELIPE
CELESIA**

**LA
HORA
DE LOS
HORNOS**

Arqueología
de un país que
ya no existe

PAIDÓS



Felipe Celesia

La hora de los hornos

Arqueología de un país que ya no existe

PAIDÓS

Grupo Orsini

En Buenos Aires volvieron a reactivarse las reuniones con Orsini y fue tomando forma un proyecto de largometraje, en dos partes, que hablaría de un grupo de hombres de las élites dominantes que, ante el posible triunfo de un gobierno popular, se reúnen en un campo para discutir y organizar una respuesta que les permita seguir en el poder o al menos no perderlo.

El título provisorio era *La contestación* —traducción literal del concepto italiano «contestazione», que significa crítica radical, protesta o disputa, según el contexto— y mostraría la conspiración, más que nada, de militares y civiles con dinero.

El grupo de realizadores, integrado por Fischerman, Iztovich, Wernicke, Ríos, Verbitsky, el crítico Agustín Mahieu y el realizador Fernando Arce, se había armado antes de la llegada del italiano, en el 63, en torno al auge del cortometraje y por asistencia a las mecas cinéfilas porteñas: el Lorraine, el Cine Club Núcleo y el Cine Dialecto que estaba en la avenida Córdoba al 1600, entre otras sedes como casas, oficinas y cafés. Además, eran todos amigos.



Grupo seminal de La hora de los hornos, de izquierda a derecha: Fernando Arce, Gianpaolo Serra, Pino Solanas, Valentino Orsini, Humberto Ríos, Agustín Mahieu, Horacio Verbitsky y Enrique Wernicke (archivo Horacio Verbitsky).

Para Orsini, a mediados de los sesenta, había tres tipos de cine. El irracionalista, que dominaba la escena de crítica y público, con Fellini, Bergman y Antonioni como grandes referentes; el formalista experimental, con Resnais y fundamentalmente Godard como cultores; y como tercera opción —superadora, consideraba—, el cine civil o social, «periodístico en el mejor sentido de la palabra», explicaba.

El gran exponente de esa corriente más política era, para Orsini, Francesco Rosi, asistente de Visconti y quien venía de estrenar *Salvatore Giuliano*, sobre el bandido e independentista siciliano que denunciaba y mostraba el trasfondo social y político de la región. La película está considerada una de las cumbres del cine político italiano y con ella ganó el Oso de Plata a la mejor dirección en el Festival de Berlín del 62.

No obstante considerarlo el mejor realizador político-social, Orsini veía limitaciones en la obra de Rosi: «El cine social, tal como lo entiende Rosi, resigna la poesía, no admite la fantasía creadora. Rosi es un gran director, de los mejores que tenemos, pero no lo considero un verdadero creador, salvo en algunos momentos de su *Salvatore Giuliano*. En general, su dramatización me parece externa a los hechos que relata y sin imaginación artística».

En definitiva, había para Orsini un cuarto cine, el que hacía él con los hermanos Taviani: *Un uomo da bruciare*, ubicado también en la complejidad siciliana, o *I fuorilegge del matrimonio*, sobre el divorcio, más vinculado al cine social y político de Rosi que a los films metafísicos de Bergman-Fellini o los juegos formales de Godard-Resnais, pero con el plus de la belleza, es decir, de la calidad cinematográfica por el lado estético.

«Nuestro films son realistas —definía el italiano—; en ellos se cuenta una historia realísticamente, en un tiempo y un espacio concreto, pero sin reprimir los elementos de la fantasía que enriquecen una obra y definen una poética».

Como Pino, Orsini también tenía temor a no poder expresar sus sentimientos, a fracasar en lo emocional, y que eso lo llevara a un derrumbe artístico. Por eso, como un método para alejar esa posibilidad de no ser quien quería, a menudo contaba la historia de un actor joven que convocado para una obra lo da todo en los

ensayos, pero el día del estreno se queda mudo y no puede actuar su papel. Fracasa.

Decidido a no cejar, el joven sigue intentando en obras menores, en teatros de provincia, en variedades y hasta en musicales. En todos fracasa. Desolado, decide suicidarse para que con su calavera algún actor pueda interpretar *Hamlet*. Toma somníferos y se adormece, pero a la mañana siguiente, se despierta. La dosis no fue la correcta.

Harto de fracasar, sale al balcón para arrojar al vacío, pero el sol brilla y el cielo es diáfano, hermoso. Piensa entonces que la vida vale la pena. Sin embargo, cuando pretende volver a entrar, el balcón se derrumba. Y allí muere.

Su calavera, junto a otras, se pone a disposición de un elenco que prepara *Hamlet*. El actor principal agarra la de su colega. El utilero le refiere la historia del actor fracasado y suicida.

—Pero está rota...

—Sí, se arrojó de un balcón.

El actor reflexiona un segundo y la tira a la basura.

Tal vez por esta idea trágica y romántica del destino que compartían, por la pasión y el talento de realizador que le veía o porque los dos acababan de romper con el Partido Comunista, Orsini estrechó el vínculo con Pino más que con el resto. No obstante, el proyecto de largometraje era colectivo. Esa era una premisa inamovible.

Para lograr un guion sólido, tenían que encontrar las representaciones visuales y narrativas más ajustadas,

para lo cual debían debatir el poder, su esencia, su cultura. No siempre estaban de acuerdo y había cruces, incluso peleas. Una de ellas se produjo cuando Verbitsky dijo que tanto su situación, como la de Pino, eran complicadas porque se dedicaban a producir contenidos para un sistema político que abominaban: Horacio en su condición de periodista y Pino como publicista.

—¡Yo no hago nada malo! —saltó Pino indignado.

Verbitsky le recordó entonces que uno de sus cortos más exitosos y premiados era el del coñac Otard Dupuy, que mostraba a una pareja en una cabaña en la nieve en plan lujo y placer, con una chimenea acogedora, y el siguiente eslogan: «Junto a las mejores cosas de la vida».

Pino siguió negando el dilema planteado por Horacio, su asistente en *Reflexión ciudadana*, pero en última instancia, como le había ocurrido con la novia de Orsini, sabía que tenía razón y que poner sus talentos al servicio del sistema que cuestionaban era una contradicción.

Las reuniones siguieron sucediéndose, en el Hotel Alvear, en la productora Top Level de Arce y Verbitsky, en la casa o en la oficina de Pino, en el Cine Club Núcleo y en algunos bares. También se reunían en la casa del productor Jorge Garber, quien junto con Axel Harding (luego Axel Pauls) se harían cargo de la producción.

El libro de *La contestación* avanzaba, lento pero avanzaba. Tiraban ideas, alguno se animaba a escribir y luego había una presentación al grupo y se generaban devoluciones y hasta una puesta en común. Fischerman

propuso sumar imágenes documentales a la película y la idea tuvo buena acogida.

Orsini había prometido gestiones para conseguir financiamiento de la Ager Films, la productora cooperativa de Giuliani De Negri, un ícono de la resistencia que producía la mayoría de las películas de los realizadores de la izquierda, incluidos los hermanos Taviani y el propio Orsini.

Cierto día, el grupo cayó en la Asociación Cine Experimental, que estaba en la calle Avelino Díaz 823, en el barrio de Parque Chacabuco, para ver los trabajos de los alumnos.

Pasaron *Trasmallos* de Octavio y a Orsini le interesó el tratamiento que había logrado en el formato documental. Se pusieron entonces en contacto y Pino le ofreció ser parte del proyecto de largo que estaban desarrollando.

Octavio se sintió halagado pero a la vez nervioso e inseguro. A él no lo conocía nadie y todos los del grupo, sentía, tenían algún prestigio ganado. Por supuesto que sus inseguridades y miedos nunca amenazaron seriamente su participación, pero se hicieron presentes cuando llegó la invitación y mucho más en la primera reunión en la que los conoció y le tocó hablar con sus ropas gastadas y su acento español. Pero sobrevivió y pronto se adaptó a la dinámica del conjunto.

El guion definitivo, cuando estuviera, se presentaría al Instituto Nacional de Cinematografía para postularse a un crédito, aunque las chances de que se lo

concedieran, sabían todos, eran pocas. A fines del 64, el Consejo de Calificación había prohibido *El silencio* de Bergman y *Mourir à Madrid* de Rossif, y en un hecho inédito, habían secuestrado las copias de las películas. El distribuidor y productor Héctor Gaffet reclamó ante la Justicia que le devolvieran el documental sobre la guerra civil española invocando derechos constitucionales y lo logró.

La censura y la disputa judicial generaron mucha prensa y publicidad para la película, que Gaffet supo aprovechar para convertirla en un éxito de público y crítica. *Tiempo de Cine* la consideró un «documento apasionante».

El Consejo de Calificación también seguía censurando escenas y pidiendo cortes y no había perspectiva de que aquello fuera a terminar en el corto o mediano plazo. *La contestación*, al menos en el Instituto, iba a un rechazo seguro.

A ese entorno hostil se sumaron conflictos en el grupo que no llegaron a mayores, pero resintieron la confianza y las relaciones. Pino sentía que daba mucho y recibía poco, un sentimiento reiterado en sus vínculos, aunque en este caso se amplificaba por estar ante pares que tenían las mismas aspiraciones que él y con quienes debía compartir las decisiones.

«El grupo no me estimula ni me libera de inseguridades y temores», se quejaba amargamente en un texto que tituló «Acerca de mi actitud con respecto al grupo y trabajar en equipo».

«En el grupo, además de seguridad, buscaba afecto. Para ganarlo, he tratado de competir por el liderazgo del grupo, ya que siendo el más apto sería el más querido», especulaba en una nada modesta consideración de sí mismo. «Creo que he sido el que más se ha preocupado por mantener el proyecto en vías de realizarse. Me hice cargo de diversas tareas para “salvar las papas”: escribir la sinopsis en momentos de crisis, incorporar nueva gente, etcétera... He sido uno de los pocos que no tuvo miedo de escribir, aunque lo que escribía no era bueno».

El problema principal de Pino era con Fischerman, a quien había pedido «por escrito», en una carta, profundizar su amistad y vínculo profesional, pero no había recibido respuesta y, por el contrario, se había enterado por terceros de que planeaba un largo con Ríos.

A Mahieu, en cambio, lo sabía un buen amigo y no encontraba problema en codirigir juntos, pero la iniciativa de Agustín no aparecía. Algo similar le pasaba con Arce. En suma, no sentía que su entrega fuera correspondida por nadie del grupo.

«Esas actitudes de élite creadora, ese manto de artistas e intelectuales con que se están cubriendo mutuamente Horacio (Verbitsky), Alberto (Fischerman) y Fernando (Arce) nada tiene que ver con actitudes amplias y generosas», criticaba e iba más allá en su queja: «Alberto, con su no acción: no querer asegurar el proyecto luchando contra la censura, o la búsqueda de nuevos productores o estudiando la filmación en 16 milímetros;

Fernando y Agustín (Mahieu) sin hacer o pensar nada, y Horacio jodiendo».

Pino también los acusaba de cierta «incomodidad» sobre el hecho de que hubiera muchos autores, ya que eso significaría «compartir o repartir la gloria», y los tildaba de «vanidosos», apenas interesados en ser reconocidos como artistas.

Pino estaba herido porque el grupo había desaprobado los textos para el guion que trabajó con Getino. Críticas, reparos, silencios. Eso fue todo lo que lograron con el aporte y eso le dolió en lo más hondo de su ego.

En una de las discusiones, Fischerman consideró que si el libro lo hubiera escrito uno solo, se hubiera terminado más rápido y sería mejor. Para Pino, fue la prueba palmaria de que a Alberto no le interesaba el proyecto colectivo y mucho menos su contribución.

Veía además una «estrecha alianza» de Fischerman con Verbitsky que se hizo patente cuando, en una reunión en la calle Anchorena, intervino en una discusión en apoyo a Horacio, que sostuvo que todos habían trabajado y dejado de trabajar por épocas, en una alusión directa, aunque sin nombrarlo, a las protestas de Pino por la falta de avances y compromiso del grupo.

Las quejas y los desacuerdos también alcanzaban a Octavio («últimamente Getino se fue quedando») por haber empezado a desarrollar un proyecto sobre la desaparición del obrero metalúrgico Felipe Vallese con el Grupo 7, sus compañeros en ACE, sin haberlo invitado a participar. No obstante, Pino veía más iniciativa en

Octavio que en los demás. «Siento que Octavio prepara también su propio campo de acción independiente», decía, y recordaba: «Yo compartí futuros proyectos con él, siempre y cuando hiciéramos una fusión total, algo así como Orsini y los Taviani».

«Yo le ofrecí realizar juntos el film sobre el peronismo y ahora me entero de que Octavio piensa realizar con su grupo un film de medimetro sobre Vallese. Él dice un grupo, pero bien sabemos que el único que puede dirigirlo es él. Creo que me merecía una invitación a codirigirlo y eso sin pensarlo mucho».

Pino enumeraba los proyectos de Octavio a los que no había sido invitado: un corto sobre los guerrilleros y un largometraje sobre el problema de la vivienda, y se le antojaba injusto que habiendo sido él quien lo invitó a sumarse al grupo de Orsini y quien tuvo la iniciativa de hacer una película sobre el peronismo, Octavio no actuara de la misma manera.

En medio de esa sensación de deslealtad, Pino no podía evitar especular sobre los motivos no revelados de su compañero: «No sé si es miedo a que yo tome el liderazgo o desconfianza hacia mí por nuestra diferencia de clase o, simplemente, que me está poniendo a prueba».

Octavio, por entonces, tenía una situación familiar difícil. Su padre había fallecido, su madre había muerto poco después y tenía a su hermana postrada. El único sostén de la casa familiar era él, y para sumar el dinero necesario, trabajaba en la papelería los días de semana

y también los sábados y domingos, porque se pagaban el doble.

En contraste con el sentimiento de Pino, para Octavio las reuniones con Fischerman, Arce, Verbitsky, Orsini y los demás eran estimulantes y valiosas porque sentía que en *La contestación* estaban cuestionando temáticamente al sistema, pero también estaban poniendo en discusión el propio lenguaje cinematográfico. Un doble aporte, estimaba.

Para septiembre tuvieron un borrador que no convenció a ninguno, pero acordaron que no sería el definitivo. Hacía casi un año que venían trabajando, y la sensación era que se habían estancado en conversaciones teóricas e ideológicas, muchas veces muy interesantes, pero que no se traducían en avances en el guion.

En carta a Octavio, Pino resumía así su sensación luego del período de trabajo colectivo: «Creo que no debemos teorizar más, afuera del trabajo, porque de lo contrario nos alejamos del mismo en un proceso abstracto. Actualmente somos dos para trabajar, si es que te decidís a hacerlo con ganas».

Luego de la introducción y la invitación, arreció la crítica. «Como verás, yo no comparto los rodeos y las evasiones con que se manifiesta tu actitud hacia el libro y el film. Y es más, hoy en día, te lo reprocho. Hace meses que vos sos uno más que mira desde afuera cómo esto se ahoga y no te animás a tirar el salvavidas. Quisiera saber las razones de tu actitud, porque al libro y al film le sobran atractivos».

Octavio contestó, sin demora, al día siguiente. «Amigo Pino: ¡adelante con el libro!». Es entonces el 8 de diciembre de 1965 cuando Pino y Octavio sellan su sociedad, a pesar de las dificultades materiales, los resquemores y el hecho de que todavía no se conocían del todo.

Hecho el compromiso, Pino avanzó en un plan de trabajo, incluso con el equipo de rodaje. En principio estableció febrero para comenzar a filmar, en apenas dos meses. Y con respecto al equipo, armó el siguiente seleccionado.

Fotógrafo: Buby Stagnaro o Chango Monti

Sonido: Aníbal Libenson

Jefe de producción: Edgardo Pallero

Los fotógrafos y el sonidista eran colaboradores de Pino en sus cortos y en la publicidad, pero la elección de Pallero era toda una alianza con el sector de la Escuela Documental de Santa Fe que dirigía Birri.

«Cacho» Pallero había sido un colaborador muy estrecho de Birri tanto en *Tire dié* como en *Los inundados*, el primer largometraje del grupo santafesino, estrenado en el 61 y que había tenido una recepción extraordinaria.

Restaba conseguir fondos para la película. El Instituto no era una opción y la posibilidad de conseguir inversores era ninguna. Ese eterno problema de la producción cinematográfica, el alto costo y su financiación,

Pino lo había resuelto, al menos en la teoría, desde su éxito en los jingles y la publicidad.

El trabajo publicitario solventaría el filme, pero bajo ciertas condiciones, para que no ocupara toda su jornada. Entonces trabajaría cuatro días por semana, seis horas y con condiciones. Mantendría la dirección creativa de los jingles y los cortos, pero sin relación con los clientes o con la mínima posible.

En cuanto a las campañas, no aceptaría las que tenían plazos cortos, ni tampoco las menores. Rechazaría las ofertas o los trabajos que le derivaran las agencias chicas. Todo aquello lo haría siempre y cuando no interrumpiera el trabajo creativo e intelectual en torno al largo. La prioridad absoluta sería la película.

Pino calculaba que en ese esquema acotado podría generar con la publicidad y los jingles unos 50 000 pesos mensuales de la época (unos dos mil dólares de hoy) y bien podía entonces dedicar 10 000 de esos pesos a comprar material para poder filmar unos diez minutos semanales en 8 milímetros y así tener la «gimnasia del lenguaje cinematográfico».

Consecuente con la idea de subsumir la productora publicitaria a la cinematográfica, empezó a proponerle a su equipo un intercambio sencillo que consistía en que les derivaría en exclusiva todo el trabajo publicitario si aceptaban trabajar para la película algunas jornadas, sin paga.

Así fue sumando al proyecto al fotógrafo Juan Carlos Desanzo, al sonidista Abelardo Kushnir y al propio

Octavio, que comenzó a trabajar en Swing Producciones y pudo largar el trabajo en la papelería y sus jornadas esclavizantes.

Sobre fin de año, cuando ya Pino y Octavio estaban trabajando por su lado en una nueva versión de *La contestación*, les llegó extraoficialmente que el Instituto rechazaría el proyecto *Los que mandan*, que fue el título que le pusieron para intentar aprovechar la buena acogida que había tenido el ensayo del mismo nombre del sociólogo José Luis de Imaz. El rechazo no fue una sorpresa, pero los argumentos que invocó el censor católico De la Fuente fueron desagradables y perversos. En principio desmintió el rumor de que iban a ejercer censura: «Hemos aprobado cosas peores», le dijo a Mahieu en una charla informal.

Luego justificó la demora en el veredicto: «Está parado porque nos parece esquemático, superficial, antiartístico, eso nos preocupa», explicó para, paternalmente, sugerir que «cuando se tratan esos problemas hay que tratarlos a fondo».

«Me extraña que un grupo de intelectuales y escritores capaces e inteligentes como ustedes, Mahieu, hayan escrito algo tan flojo y aburrido», remató el doctor De la Fuente, quien para Octavio no había duda de que era un agente de los servicios de inteligencia.

El veredicto oficial llegó poco después vía telegrama al productor Harding. El motivo invocado no fue artístico sino formal por «no encuadrar en lo establecido por ley». Pino devolvió la gentileza metiendo una réplica en

la revista *Confirmado* de Jacobo Timerman: «Es una forma sutil de la censura. Rechazaron el libro porque nos proponíamos desenmascarar la estructura del poder en la Argentina. La ley de cine debe ser muy elástica: se estira para rechazar nuestro film y simultáneamente aprobar *Demetrio, silbame la marcha nupcial*», decía Pino en la sección misceláneas de la revista, aludiendo a una película de la época con chicas sensuales seducidas por hombres maduros.

Los que mandan había sido rechazada, el financiamiento que había prometido Orsini se había caído por falta de interés de los italianos y el grupo había sucumbido a sus internas y conflictos no resueltos. Sin embargo, Pino intentó sumar a la nueva etapa de La contestación a Verbitsky, con quien no tenía una buena relación personal pero respetaba su mirada sobre la cine y la política nacional.

Ya desde *Reflexión ciudadana*, en la que habían registrado la llegada de Illia al gobierno, tuvieron los primeros desencuentros. Horacio no estaba para nada de acuerdo en que no se mencionara que el venerable médico radical había llegado a la presidencia por la proscripción del peronismo. Además, le molestaba el tono y el trasfondo ideológico que le habían dado al guion Pino y Wernicke.

El planteo esquemático y burlón que hacía el corto presentando militares malos contra civiles buenos, creía Verbitsky, no se ajustaba a la realidad de los hechos y exculpaba a amplios sectores que habían colaborado

con las dictaduras o contra el peronismo, por caso, la Iglesia católica argentina.

Pino le habló de un «largometraje histórico», cuyo eje sería la lucha de la ciudadanía contra la represión, en una descripción larga y amplia que incluiría la dictadura del 30, que derrocó a Hipólito Yrigoyen e inventó la picana, y la desaparición del médico comunista Juan Ingallinella en junio del 55, cuya autoría se atribuye al peronismo.

Para Verbitsky, eran episodios incomparables, y así se lo planteó a Pino en un par de reuniones que tuvieron en la casa de los Solanas en Olivos. La colaboración terminó rápido por las diferencias que mantenían en la caracterización del peronismo, que Pino insistía en calificar de «populismo».

También intentó repetir la sociedad con Wernicke, pero pronto advirtió que Enrique era un artista antes que un hombre de reflexión.

Seguiría entonces con Getino.