

CON OCTAVIO GETINO

«LA HORA DE LOS HORNOS»

JOAQUIN JORDA

JORDA.—Octavio Getino es quizá, en estos momentos, después de Luis Buñuel, el realizador español más conocido universalmente por su colaboración o cooperación en «La hora de los hornos». ¿Porque realmente tú, Octavio Getino, eres un español oriundo, nacido, etcétera?

GETINO.—Sí; en cuanto a nacimiento físico, si se quiere, y todavía legal, soy español. Nací en un pueblo de la provincia de León que se llama Sopena de Curueño, partido judicial de La Vejiga, y viví hasta los quince años en la ciudad de León. En el año cincuenta y dos me radiqué en Argentina con el resto de mi familia, y a partir de ahí inicié una integración prácticamente total a la vida argentina.

J.—¿La emigración obedecía a motivos políticos o económicos?

G.—Era una mezcla de todas esas cosas: políticas, económicas... Mi padre, de formación socialista, pero también con dificultades económicas... Vale decir que incidió todo... los mismos elementos que incidieron para la emigración de muchos millares de españoles en aquel entonces, posteriormente, al final de la segunda guerra. Mi integración entonces en la Argentina ha sido prácticamente total, de tal manera que me siento tan argentino como español, como si se quiere universal, pero fundamentalmente estoy muy integrado, tanto sea en la vida cultural como en la vida política, a todos los aspectos de la vida argentina. Fue en Argentina, precisamente, donde empecé a escribir, a desarrollar mis primeras actividades intelectuales, mis primeras actividades culturales y políticas, y fue allá donde empecé a escribir los primeros cuentos, los primeros poemas de juventud... Allí escribí un libro de cuentos que se llama «Chuleca», que toca y profundiza ya en la realidad de este país, al cual siento profundamente mío, que es la Argentina, y que obtuvo el premio Casa de las Américas en el año sesenta y cuatro. Fue en la Argentina donde realicé mi primer cortometraje, que tuvo cierta difusión dentro del país...

J.—¿Cómo se titulaba?

G.—«Tras mayos», que es un documental de una familia de pescadores del Río de la Plata... Y fue allí también donde tomé contacto, me integré con Fernando Solanas, compañero y el principal responsable de «La hora de los hornos», y con él constituimos lo que se llamó Grupo Cine-Liberación, que comenzó a realizar esta película, «La hora de los hornos», en el sesenta y seis y la terminó en el sesenta y ocho.

«La hora de los hornos»

J.—Explica un poco el proceso de elaboración de «La hora de los hornos».

G.—Bueno, el proceso de elaboración es, como te decía antes, la necesidad de un grupo —en este caso de Fernando Solanas y yo, más algunos compañeros— de hacer una película que fuese, digamos, lo que sentíamos como nuestra autobiografía... Es decir, la biografía o la autobiografía nuestra integrada a la biografía de un país con el cual nos sentimos totalmente integrados y el cual nos está con-

dicionando y determinando. Es decir, abordando la historia y el proceso de este país en todos sus aspectos; ya sea en su situación objetiva, ya sea en aquellos procesos que llevan al cambio de esta situación, de alguna manera estamos hablando de nuestra propia vida y de nuestra propia existencia. De ahí que fue tan autobiográfica esta película como si hubiésemos entrado a hablar de nuestros problemas, ya específicamente individuales y personales.

J.—¿Desde el principio pensasteis dar a «La hora de los hornos» la duración que tiene, cuatro horas y media?

G.—No, nunca. La película... J.—¿Cómo fue naciendo la película?... ¿Cuál fue el proceso técnico de elaboración de la película?

G.—La película era, en principio, un film que saliese a indagar sobre los caminos de la liberación en Argentina. Es decir, nuestros caminos. Profundizando en qué era la situación argentina, el «en sí», digamos, de la situación nacional, y de qué manera el pueblo argentino, las capas... así... sociales y políticas estaban respondiendo a esta situación en vistas a desarrollarla y liberarla. Y lo que nos largamos a hacer era una película convencional... Es decir, en una situación en que el Instituto Nacional de Cinematografía nos había negado apoyo para realizar una película sobre un libro cinematográfico que habíamos hecho en colaboración con otros realizadores jóvenes, también argentinos, como Alberto Fisherman, Fernando Arce, e incluso un realizador italiano, Valentino Orsini. El Instituto de Cine nos negó eso, y un sector de ese grupo... digamos así... un tanto heterogéneo... ese sector, integrado por Fernando Solanas y yo, nos largamos ya con cámaras de dieciséis milímetros... Eran las primeras experiencias que se hacían...

J.—¿Qué material técnico empleabais?

G.—Mira, el material reversible, Dupont, en vistas hacia la ampliación a treinta y cinco milímetros, pero las primeras experiencias en la Argentina en sincronización de cámaras Bolex de treinta metros, sin motor en «síncro», con grabadores comunes, las hicimos nosotros y nos costaba un trabajo enorme, porque teníamos que preparar la cámara para que funcionase exactamente a veinticuatro imágenes por segundo antes de cada filmación, lo cual significaba media hora de preparativos técnicos, porque en ese entonces no se contaba en el país, o nosotros por lo menos no contábamos, con equipos de «síncro» de suficiente corrección en el trabajo.

J.—Aparte de estas dificultades técnicas, ¿tuvisteis dificultades prácticas de trabajo, como obligación de trabajar en clandestinidad?

G.—El trabajo se hizo todo, por la propia característica del mismo, de una manera que podríamos llamar «subterránea». Vale decir que nadie, salvo nosotros, estaba al tanto de qué era lo que estábamos haciendo. Basta leer todos los reportajes y las notas que se nos hicieron por ese entonces para descubrir que toda la información pública que trascendía sobre la obra que



«Desde ahí, nosotros historiamos en esta segunda parte el proceso del peronismo en el poder, casi una especie de crónica...» (Alocución de Eva Perón con motivo de una campaña electoral).

ORDEN GENERAL.

DEL

27 de Julio de 1919.

COMPANEROS del ejercito de los Andes:

... La guerra se la tenemos de hacer del modo que podamos: sino tenemos dinero, carne y un pedazo de tabaco no nos tiene de faltar: cuando se acaben los vestuarios, nos vestiremos con la bayetilla que nos trabujen nuestras mujeres, y sino andaremos en pelota como nuestros paisanos los indios: seamos libres, y lo demas no importa nada...

... Compañeros, juremos no dejar las armas de la mano, hasta ver el pais enteramente libre, ó morir con ellas como hombres de corage.

San Martin.

Es copia.



«Grabamos más de trescientas horas de reportaje, recogimos cualquier material de documentación...» (La «Orden» que se reproduce sobre estas líneas constituye un plano de «La hora de los hornos»).

estábamos haciendo era totalmente distinta a la que finalmente resultó. No queríamos provocar cosas que pudieran afectar la marcha del trabajo. Y es así que nos pasamos elaborando, investigando, recorriendo el país —recorrimos más de veinte mil kilómetros—, grabamos más de trescientas horas de reportaje, recogimos cualquier material de documentación, bibliografía, hablamos con cantidad de compañeros, de dirigentes políticos, personajes anónimos, hasta intelectuales, etcétera, y en ese proceso se fue elaborando un libro cinematográfico que se fue modificando en el propio transcurso, con la misma realización, y que no se definió hasta la moviola. Ya en ese proceso incorporamos algunos elementos técnicos más e incluso algunas imágenes fueron filmadas en treinta y cinco milímetros, ya en el último proceso... muy poco, el quince o el veinte por ciento del material. El resto fue todo en dieciséis milímetros y ampliado a treinta y cinco milímetros. La primera proyección que pudimos hacer de este material fue en el Festival de Pesaro, en el sesenta y ocho, que fue donde obtuvo el Premio Internacional de la Crítica, que es el único premio que se daba allí, por mayoría de votos, y donde la película cayó en un momento donde en Italia se daba toda la situación posterior al mayo de París y todas las luchas estudiantiles, y tuvo una enorme repercusión, sobre todo en este público estudiantil. Tanto es así, que a Fernando Solanas y a mí nos sacaron en andas del cine, cosa que nunca había ocurrido en un festival de cine... Ese es el clima que se vivía...

J.—¿Podrías hablar un poco de la estructura de la película?

G.—La estructura de la película, tal y como quedó, es decir, lógicamente diferente de tal como la concebimos en un comienzo, está compuesta por tres partes principales, cada una de las cuales tiene objetivos distintos. La primera parte es lo que nosotros llamamos el «en sí» de la situación argentina. Una serie de notas y testimonios en relación a cómo se da la situación de la Argentina, caracterizada por nosotros como una situación de dependencia, cómo se expresa la situación neocolonial y cómo se da la política neocolonialista en la situación argentina, ya sea a nivel de la economía, de la política, de la cultura, de las artes, todos los aspectos de la vida nacional. Es un film de una hora y media que está dedicado al «Che» Guevara y a los patriotas que cayeron en la liberación latinoamericana. Es la parte del film que más difusión internacional ha tenido, porque también precisamente está concebido como estructura, como lenguaje. Llamémoslo así: más cinematográfico; o si se quiere, más espectáculo en función de públicos y de exhibiciones masivas, con una honda y una gran repercusión. La segunda parte del film es ya más el «para sí...», digamos..., de qué manera el pueblo argentino ha contestado a esta situación primera en los últimos años, arrancando de una fecha que nosotros entendemos clave para la liberación argentina, que es el diecisiete de octubre de mil novecientos

cuarenta y cinco (1), con la aparición en las calles de Buenos Aires de la clase trabajadora a un nivel masivo. La misma clase trabajadora que hasta ese entonces no había tenido participación en la vida política nacional y que se define como peronista desde su comienzo.

J.—Los llamados «descamisados»...
G.—Claro, los «descamisados»,... la «barbarie» para ciertos sectores, digamos liberales del viejo liberalismo, incluso de cierta vieja izquierda, que no alcanza a comprender ese proceso, de tal manera que definen ese hecho, o el diecisiete de octubre, por ejemplo, que fue para nosotros profundamente revolucionario, como una manifestación de «lumpen», de «lumpenproletariat», prostitutas y «malevaje» (2). Bueno, desde ahí, nosotros historiamos en esta segunda parte el proceso del peronismo en el poder, mil novecientos cuarenta y cinco, mil novecientos cincuenta y cinco, casi una especie de crónica, pero de una manera autocrítica y crítica, para elaborar experiencias que permitan en el año setenta, sobre todo,

(1) Retorno de Perón al poder, después del golpe militar que le reclinó en la Isla Martín García, presidio tradicional de la Marina.

(2) Hampa.

o en el sesenta y ocho, que fue cuando se terminó la película, abordar con una mejor claridad por dónde pasa en este momento el proceso de la liberación nacional. Es decir, esta historia no era para hablar de la Historia, de su pasado, sino para sacar conclusiones que nos permitiesen desarrollar el trabajo. La segunda parte de esta gran segunda parte, que se llama «La resistencia», aborda a un nivel ya más de lenguaje..., así..., a nivel de «cinéma-verité», reportaje, crónicas e incluso algunas recreaciones y demás, todo el proceso de la resistencia de los sectores populares, estudiantiles.

J.—¿Llegasteis a recrear material y filmar escenas reconstituidas?

G.—Sí, sí, sí. Se hicieron escenas que en la película parecen documentales... Es decir, las escenas más documentales y reales de la película son las escenas recreadas, incluso los reportajes. Porque siendo fieles a una verdad, sin tergiversarla, en la medida en que uno controla e instrumentaliza esta realidad, es la mejor manera de respetarla y de serle fiel, porque si no, la historia o la realidad se te escapan de las manos.

J.—¿Y la tercera parte?

G.—La tercera parte ya es un análisis más conceptual en relación a qué significa la violencia, tanto la violencia como forma de opresión como la violencia entendida como concepto también y política de liberación en una situación neocolonial. También hay ahí algunos reportajes, pero es un discurso mucho más intelectual, que vincula la situación argentina a la situación latinoamericana, igual que en la primera parte. Vuelve a ese esquema y la vincula y la integra a las luchas que se están librando en los pueblos del Tercer Mundo.

J.—¿Desde el principio tuviste la idea de que era imposible hablar de la Argentina sin hablar de América Latina en su conjunto?

G.—Sí, sí. Para nosotros, ya sea el problema de Argentina, el problema de Cuba, el problema de Chile, Bolivia, no puede entenderse si no se le analiza, ya no te diría en el contexto mundial, pero por lo menos si no se le analiza en el contexto latinoamericano. Los problemas de cualquier país nuestro son problemas eminentemente latinoamericanos, más que nacionales, por más que toman una forma y una especificidad nacional.

La acogida en Europa: el peronismo, ¿un fascismo?

J.—La película tuvo un éxito inmediato de sorpresa, de impacto, de impresión. Luego parece que la acogida no fue tan anónima, porque incluso desde ciertos sectores de la «izquierda» se formularon, especialmente en Europa, duras críticas. Hay una que me citaste hace pocos días, una española aparecida en «Nuestro Cine». Y luego otras francesas, de parte del grupo de «Cahiers du Cinéma», de «Cinethique» y «Nouvelle Critique», donde se acusaba a la película de ser una apología del peronismo, entendiendo como peronismo un...

G.—... Una especie de fascismo...

J.—Un peculiar fascismo latinoamericano. ¿Por qué crees que se produjeron estas críticas y cómo responderías tú a ellas?

G.—Mira; evidentemente, lo más importante que pudo lograr la película fue el nivel de discusión y polémica que provocó en todo el marco internacional. La película, que tuvo difusión en más de dieciséis países, fue la película argentina que tal vez tuvo más difusión a nivel internacional, y por la propia índole del tema que tocaba, lógicamente despertaba toda una serie de polémicas. Primero, porque la situación argentina había sido, igual que la situación de la mayor parte de los países latinoamericanos, bastante bloqueada por la presencia del imperialismo y la situación de la dependencia. Entonces, el nivel de información que llega a Europa de los países nuestros es muy limitado y, por lo general, deformado. Y no tanto por parte de las grandes cadenas de información internacional, controladas en este momento, por ejemplo, por los Estados Unidos, fundamentalmente, sino también por la visión de una «izquierda» que, por lo general, no ha comprendido, no ha indagado, no ha profundizado en la realidad de los



Hay que "pisar firme" en el suelo. Sobre todo en coche, es más seguro y confortable.

La más confortable manera de ir por la vida es "pisar firme" en el suelo.

Con los coches pasa lo mismo. Para ser confortables, han de marchar bien sujetos al suelo. Han de ser verdaderamente seguros.

El Citroën-8 es un coche que "pisa firme" en la carretera. Su tracción delantera, sus potentes frenos de disco y su suspensión a interacción entre las cuatro ruedas independientes, se encargan de ello.

Y por eso y por muchos otros detalles, es el más confortable también. Interior espacioso que permite una gran comodidad hasta para los más altos. Cuatro puertas... o cinco, si usted prefiere el Citroën-8 Familiar.

Antirrobo incorporado.

Maletero donde siempre cabe un paquete más. Asientos que se adaptan a todas las anatomías porque no tienen muelles metálicos.

Citroën-8 más seguro y más confortable.

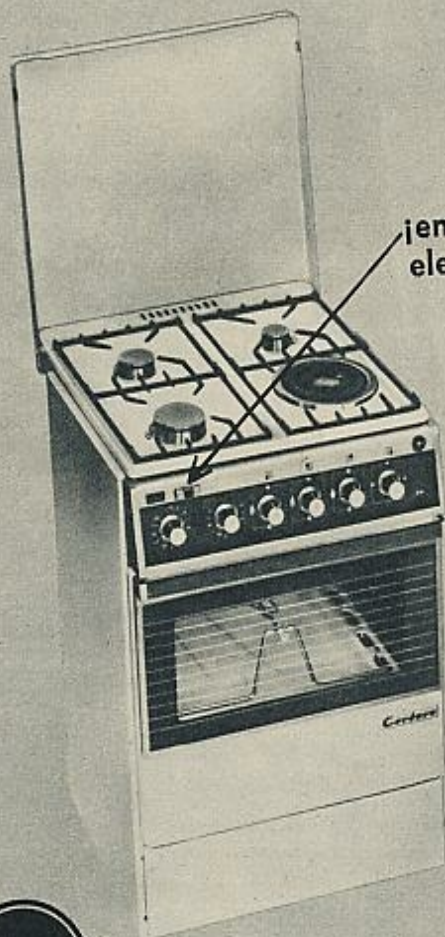
SEFI Citroën: pida su crédito especial.



CITROËN 8
Seguridad confortable

la electrónica da el automatismo a su cocina

Basta pulsar un botón para encender su cocina. ¡Qué rapidez! Tras cuarenta años de experiencia de nuestra marca, podemos ofrecerle la cocina electrónica. Al contacto de su dedo con el pulsador, salta la chispa que enciende el gas. ¡Qué placer cocinar con un horno grande, en el que cabe todo, y qué práctico ahorrar tiempo con su extraordinaria velocidad de cocción! Elija entre nuestra gama de aparatos.



¡encendido electrónico!



desde luego
Corbero
Corbero servicio seguro
COCINAS-FRIGORIFICOS-CALENTADORES

© 1966 COR 102

¡LA HORA DE LOS HORNOS!

G.—Todo esto genera una situación de autocensura, de autorrepresión que ha pesado mucho en el joven cine argentino y que nosotros ignoramos completamente, porque creemos que aceptar eso sería negar nuestra posibilidad de intelectuales, de hombres que tratan también de construir una cultura liberada.

J.—Y pese a ello, ¿se ha proyectado la película en la Argentina?

G.—En la Argentina, por la información que tenemos, se está proyectando incluso al margen nuestro, digamos, de nuestra actividad directa y personal, y creemos, por la información que ya es pública, que la están realizando las organizaciones revolucionarias, fundamentalmente vinculadas al movimiento peronista, y que los datos existentes muestran que en el año setenta llegó a una difusión de veinticinco mil espectadores, veinticinco mil espectadores de gente que va al cine normalmente, sino de gente vinculada a un trabajo político, a un trabajo cultural, sindical, a las iglesias, a las parroquias, etcétera. Digamos, gente que a su vez actúa sobre otras capas; cada compañero que participa ahí es un compañero que tiene un núcleo de influencia, un «cuadro» de información, y entonces esta cifra tampoco es real, porque nosotros entendemos que hay que multiplicarla por cuatro o por cinco en cuanto a la influencia que puede tener. Creemos que incluso ha aportado a la formación de estos espectadores, si se quiere, porque si no, las organizaciones políticas no se hubiesen puesto a difundirla, asumiendo todos los riesgos que eso implica desde el punto de vista de la seguridad, económicos, porque las copias las han encargado, las han hecho, han conseguido la...

J.—¿Puedes imaginar cómo se realizan estas proyecciones?

G.—A nivel práctico, creo que cada organización tiene un marco de influencias, ya sea en un barrio, en un sindicato, en una Universidad o en un sector medio, intelectual y demás, y convoca a los compañeros, o a las «periferias» (5), o a la gente que cree que está en un trabajo de formarse como «cuadro» o de ser captados para determinado tipo de tareas. La convoca para ver este material y proceder, sobre todo —es lo que más importa—, a la discusión, no de la película como película en sí y con un criterio cinematográfico o cultural, sino para discutir y analizar las ideas que se están expresando a través del medio audiovisual del film. Y la proyección de esta película, entonces, se incorpora dentro de un marco donde, además de la película, está el trabajo de la charla, la elaboración de elementos escritos, etcétera. La película

se disuelve dentro de los instrumentos de propaganda, de agitación o de formación política de las organizaciones. Interesa marcar esta cifra que te estaba diciendo antes, porque veinticinco mil espectadores, en un circuito que no pasa de proyecciones de más de veinticinco o treinta espectadores, por lo general —aunque durante el año mil novecientos setenta hubo algunas proyecciones que fueron masivas (quinientas o mil personas en Universidades, en barriadas populares), digamos en actos de tipo «relámpago», supera el promedio de todas las películas del cine nuevo argentino de los últimos años. Es decir, el promedio de las películas del cine nuevo argentino en circuitos convencionales no ha alcanzado estos veinticinco mil espectadores, porque si bien algunas de ellas llegaron a los cuarenta o cuarenta y cinco mil, la mayor parte de ellas no llegaron a los quince mil. Esto supone nuevos centenares de proyecciones anuales, porque creemos que hay muchas copias circulando de la película y que cada organización hace un promedio de dos o tres proyecciones semanales. No solamente es «La hora de los hornos» la que está circulando en estos circuitos, sino dos largometrajes más que se han hecho después de «La hora de los hornos»...

J.—¿Cuáles son?

G.—«Ya es tiempo de violencia», uno, de un realizador anónimo. Y otro, «Argentina: mayo mil novecientos sesenta y nueve», hecho por doce realizadores anónimos también, cada uno de los cuales aportó una especie de capítulo, que conforman una especie de gran fresco sobre los acontecimientos del mayo sesenta y nueve, realizadores que van desde las viejas generaciones hasta las más nuevas..., y algunos de ellos muy conocidos públicamente... Digamos que eso fue una respuesta de la gente de cine frente a las grandes luchas populares de mayo del sesenta y nueve. Al lado de eso, también hay una serie de experiencias, como el «Cine-Infantes» de la CGT de los argentinos (6), primera tentativa de constituir una especie de noticiario vinculado a la CGT y a los Sindicatos, que no anduvo muy bien, porque se editaron tres números, vino la intervención policial a la CGT de los argentinos, se paró, y ahora se retomó el año anterior, pero con dificultades aún..., que son las mismas que viven los Sindicatos, digamos, más combativos en este momento. Y una serie de cortometrajes que también han tenido inclusión difusión internacional, como «Gerardo Vallejo», del Grupo Cine-Liberación, un cortometraje de cinco minutos, pero que ha tenido más espectadores, muchos más, que la mayor parte de todas las películas del nuevo cine argentino. ■ J. J.

(5) Simpatizantes.

(6) CGT de orientación peronista.