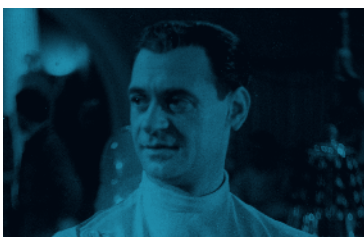




2015

CINE ARGENTINO SIEMPRE III

Películas recuperadas por el Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales a través del **Programa INCAA TV de Recuperación del Patrimonio Audiovisual**




INCAA
INSTITUTO NACIONAL DE CINE
Y ARTES AUDIOVISUALES


INCAATV

EDICIONES



CINE ARGENTINO SIEMPRE III

Películas recuperadas por el Instituto Nacional de Cine
y Artes Audiovisuales a través del Programa INCAA TV
de Recuperación del Patrimonio Audiovisual

Buenos Aires, Octubre 2015

CINE ARGENTINO SIEMPRE III

Primera edición

Textos: Fernando Martín Peña

Salvo donde se indique lo contrario

Diseño: Bordó S.A.

Las imágenes utilizadas en la presente edición han sido
cedidas por el Museo del Cine Pablo Ducrós Hicken,
Biblioteca ENERC- INCAA, Colecciones Privadas.

INCAA TV

Av. de Mayo 1244 4º piso (C1085ABP)

(+5411) 4382 2224

Ciudad Autónoma de Buenos Aires

www.incaatv.gov.ar

f /IncaaTv

🐦 @IncaaTv

Libro de edición argentina

2015

AUTORIDADES NACIONALES

PRESIDENTA

Dra. Cristina Fernández de Kirchner

VICEPRESIDENTE

Lic. Amado Boudou

MINISTRA DE CULTURA

Sra. Teresa Parodi

AUTORIDADES INCAA

PRESIDENTA

Sra. María Lucrecia Cardoso

VICEPRESIDENTE

Sr. Juan Esteban Buono Repetto

GERENTE GENERAL

Sr. Rómulo Pullol

GERENTE DE ACCIÓN FEDERAL

Sr. Félix Fiore

GERENTE DE ADMINISTRACIÓN

Dr. Raúl A. Seguí

GERENTE DE ASUNTOS INTERNACIONALES

Sr. Bernardo Bergeret

GERENTE DE ASUNTOS JURÍDICOS

Dr. Orlando Pulvirenti

GERENTE DE FISCALIZACIÓN

Tec. Verónica Graciela Sanchez Gelós

GERENTE DE FOMENTO

Lic. Alberto Urthiague

GERENTE DE FOMENTO A LA PRODUCCIÓN DE CONTENIDOS PARA TELEVISIÓN, INTERNET Y VIDEOJUEGOS

Ing. German Calvi

AUDITOR INTERNO

Dr. Rolando Oreiro

DIRECTORA INCAA TV

Sra. Vanessa Ragone

RECTOR ENERC

Sr. Pablo Rovito

COORDINADOR GENERAL DE LA UNIDAD DE DIGITALIZACIÓN Y NUEVAS TECNOLOGÍAS AUDIOVISUALES

Sr. Ariel Direse

COORDINADORA DE PRENSA, COMUNICACIÓN, PRODUCCIÓN Y DIFUSIÓN

Sra. Antonella Denegri

» INDICE

Construyendo historia. Por Lucrecia Cardoso 06

Presidenta Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales

Prólogo de Vanessa Ragone 08

Directora Ejecutiva INCAA TV

Prólogo de Fernando Martín Peña 10

Coordinador “Cine Argentino Siempre”

Prólogo de Alejandro Besio 12

Vicepresidente de Comunicaciones Corporativas
Turner Internacional Argentina

LA SUERTE LLAMA TRES VECES (Donación Turner)	14
MUNDO EXTRAÑO (Donación Turner)	16
PELUQUERÍA DE SEÑORAS (Donación Turner)	18
ALTO PARANÁ	20
AQUELLO QUE AMAMOS	22
EL ENCUENTRO	24
EL JUEGO MÁS HERMOSO DEL MUNDO	26
EN LAS NUEVAS TIERRAS DONDE EL ORO ABUNDA	28
LA TIERRA DEL FUEGO QUE SE APAGA	30
LOS VENERABLES TODOS	32
NOCHE TERRIBLE	34
PÁJAROS SIN NIDO	36
PALO Y HUESO	38
AGRADECIMIENTOS	40

› CONSTRUYENDO HISTORIA

Desde el INCAA trabajamos para fomentar la producción cinematográfica argentina. Lo hacemos día a día. No sólo porque es nuestra tarea, sino también porque es nuestro deber y nuestro compromiso.

Y así como nos comprometemos con la realización y promoción de las obras audiovisuales presentes y futuras, también lo hacemos con todas aquellas que forman parte de nuestro pasado. Películas y títulos que conforman nuestro legado fílmico, nuestra tradición y por ende, nuestra cultura.

Por esta razón llevamos adelante el Programa INCAA TV de Recuperación del Patrimonio Audiovisual que este año finalizó su tercera etapa con trece películas restauradas para que

el público argentino pueda disfrutarlas en la mejor calidad técnica. Obras que pertenecen a distintas épocas, que están atravesadas por diversas problemáticas y que cuentan con sus lenguajes y estéticas propias. Todas producciones que tienen un denominador común: forman parte del patrimonio fílmico nacional y por ende, cuidarlas es una responsabilidad hacia las generaciones futuras.

**LA DECISIÓN DE
LLEVAR ADELANTE
ESTE PROGRAMA NO ES
AZAROSA. SE ENMARCA
EN UN PROCESO DE
RECONSTRUCCIÓN Y
DE COMPROMISO CON
NUESTRA HISTORIA Y
NUESTRA MEMORIA**

Cada película restaurada podrá verse nuevamente en las salas de cine, así como en la señal televisiva INCAA TV y en la 30° Edición del Festival Internacional de Cine de Mar de Plata 2015. Todos espacios dispuestos para que miles de espectadores disfruten y aplaudan cada una de estas obras en pantalla grande y en su pantalla hogareña.

La decisión de llevar adelante este programa no es azarosa. Se enmarca en un proceso de reconstrucción y de compromiso con nuestra historia y nuestra memoria. Sabemos que el cine es una buena ventana para mirarnos. Para reconocernos. Para dialogar con las distintas épocas.

Cada año el INCAA vuelve afirmar su compromiso con la recuperación y restauración de películas argentinas. Justamente porque sabemos del valor y de la importancia que las mismas adquieren en cada uno de los tiempos.

Lucrecia Cardoso
Presidenta del INCAA





**“El sueño de todos es permanecer,
pero uno muere cuando se escapa de la memoria de la gente.
Mi obsesión es que me recuerden en la memoria que haya de mí”.**

Leonardo Favio

En este 2015 se concreta la tercera etapa del Programa INCAA TV de Recuperación del Patrimonio Audiovisual.

Trece películas clásicas del cine argentino fueron recuperadas y restauradas este último año con el objetivo de ser devueltas a las salas cinematográficas en impecables condiciones técnicas y, posteriormente, ser emitidas en alta calidad por la pantalla de INCAA TV.

En un virtuoso acuerdo entre lo público y lo privado INCAA TV, en colaboración con la Unidad de Digitalización y Nuevas Tecnologías Audiovisuales del INCAA y la Cinemateca del INCAA y con la participación de TURNER ARGENTINA, ha llevado adelante exitosamente la restauración de estos materiales fotosensibles, que corrían riesgo de perderse.

La memoria de un pueblo es su posibilidad de futuro; el cuidado de su patrimonio es su posibilidad de permanencia en la gente y en la historia. Por eso, ante el invaluable patrimonio cinematográfico que tiene la Argentina, la preservación de estos films históricos se convierte en un compromiso necesario con nuestra cultura y en una apuesta irrenunciable a las generaciones futuras.

Películas dirigidas por grandes realizadores del cine argentino, protagonizadas por elencos memorables, iluminadas por fotógrafos de fama internacional, musicalizadas por maestros de la composición, con vestuarios y ambientaciones de excelencia, sonorizadas y editadas por destacadísimos profesionales, volverán a ser proyectadas en el 30º Festival Internacional de Cine de Mar del

TRECE PELÍCULAS CLÁSICAS DEL CINE ARGENTINO FUERON RECUPERADAS Y RESTAURADAS ESTE ÚLTIMO AÑO CON EL OBJETIVO DE SER DEVUELTAS A LAS SALAS CINEMATOGRAFICAS EN IMPECABLES CONDICIONES TÉCNICAS

Plata para recordarnos cómo éramos, cómo vestíamos, qué música estaba de moda, cuáles eran las costumbres, los anhelos y los desvelos de nuestro país en décadas anteriores. Estas producciones vienen a engrosar el corpus de obras ya restauradas en las dos etapas precedentes y que han podido ser vistas y disfrutadas por miles de espectadores y televidentes.

Una vez más, pero ahora de un modo muy especial, la luz de los proyectores volverá a iluminar las pantallas para transportarnos a momentos inolvidables del cine argentino que merecen ser apreciados en todo su esplendor de imagen y sonido. Momentos para sentir y recordar, porque no hay nada que permanezca tanto en la memoria como la imagen en movimiento: ese artificio ya centenario que nos permite recoger la historia de nuestras vidas y de nuestros ancestros en relatos que se mantienen vigentes, pase el tiempo que pase.

Vanessa Ragone
Directora INCAA TV



**LOS FILMS RECUPERADOS
PARA “CINE ARGENTINO
SIEMPRE” SE PROYECTAN
EN EL FESTIVAL
INTERNACIONAL DE CINE
DE MAR DEL PLATA, EN
SU FORMATO ORIGINAL
PARA SER APRECIADOS
TAL COMO FUERON
CONCEBIDOS, Y LUEGO SE
DIGITALIZAN PARA QUE
ALCANCEN A TODO EL PAÍS
A TRAVÉS DE INCAA TV**

“Cine Argentino Siempre” es una iniciativa de INCAA TV que se lleva a cabo desde 2013 y que consiste en la recuperación de films argentinos en riesgo, en su formato original de 35mm.

En primera instancia se releva el material que necesita ser recuperado tanto sea porque su deterioro es irreversible, por tratarse de copias únicas o por hallarse solamente en soporte de nitrato que es inestable y altamente inflamable.

Una parte de los films recuperados este año procede del INCAA, de la donación realizada por Turner Argentina en 2012 y también se ha trabajado sobre títulos aportados por otras importantes colecciones públicas (como la del Museo del Cine Pablo Ducrós Hicken) y priva-

das. Este año se suman títulos del abundante material que reunió, de manera particular, el empresario Alberto González y que descubrí gracias a Jorge Russo. Este verdadero tesoro cultural fue preservado y facilitado gentilmente por Paula González y su familia, y contiene centenares de copias y negativos de films que hasta ahora se creían perdidos.

La revolución digital trajo consigo la suposición de que todo material del pasado queda preservado a partir del momento en que se

transforma en una sucesión de unos y ceros. La realidad es muy distinta: ningún soporte digital garantiza la preservación en el tiempo como lo hace el material fílmico, que resiste décadas aún en condiciones inapropiadas de conservación. Es imprescindible entonces impulsar iniciativas que combinen las mejores propiedades de ambas tecnologías.

Un internegativo de 35mm. en condiciones apropiadas, asegura por siglos la preservación de la obra audiovisual con la mayor calidad posible, con sus características formales originales y sirve de máster al que se puede volver toda vez que se lo necesite.

La tecnología digital, por su parte, permite que los films lleguen a ese público que está mucho

más allá de las salas y facilita la rápida consulta de investigadores, técnicos o simples curiosos. Por eso, como todos los años, los films recuperados para “Cine Argentino Siempre” se proyectan primero en el Festival Internacional de Cine de Mar del Plata, en su formato original para ser apreciados tal como fueron concebidos, y luego se digitalizan para que alcancen a todo el país a través de INCAA TV.

Una acción complementa la otra.

Fernando Martín Peña
Historiador Cinematográfico
Coordinador “Cine Argentino Siempre”





Como empresa productora, programadora y distribuidora de contenidos audiovisuales, desde Turner Internacional Argentina sabemos que a la hora de filmar el tiempo se tiene y se perpetúa. En cada sonido, cada locación y cada actuación, entre las tantas decisiones que se toman a la hora de rodar, estamos hablando de quiénes somos y cómo elegimos mostrarnos hacia el resto del mundo.

Por todo esto, desde hace años asumimos la misión de trabajar en pos de la preservación del patrimonio cultural del cine argentino y, haciendo uso de nuestro extenso archivo cinematográfico, en 2012 tomamos la decisión de donar al Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA) una colección de 396 películas nacionales en material fílmico de 35 y 16 mm, que entre imagen y sonido alcanza-

**EN 2012 TOMAMOS
LA DECISIÓN DE
DONAR AL INCAA UNA
COLECCIÓN DE 396
PELÍCULAS NACIONALES
EN SU FORMATO
FÍLMICO ORIGINAL.
LA DONACIÓN
INCLUYÓ LA CESIÓN
DE SUS DERECHOS DE
EXHIBICIÓN PARA EL
CANAL INCAA TV**

ron aproximadamente los 4.000 rollos, para poder perpetuar esta memoria colectiva de la Argentina. La donación incluyó también la cesión de sus derechos de exhibición para el canal INCAA TV.

Nuestro compromiso no es sólo con el pasado, sino también con el presente y sobre todo hacia adelante. Actualmente seguimos trabajando en conjunto con el Instituto en la restauración de algunos de esos títulos y desde

la pantalla de nuestro amplio porfolio de canales de televisión paga, promovemos también la producción local y la emisión de cine nacional.

En lo que a producción refiere, entendemos a la sinergia entre lo público y lo privado como una gran oportunidad para desarrollar contenidos que sean atractivos y relevantes para el público argentino, eligiendo socios estratégicos para vincularnos con el público local. Desde la pantalla de nuestras señales damos a conocer el talento de nuestros directores, guionistas, actores y las cientos de personas que hay detrás de cada producción más allá de las fronteras de nuestro país, llevando estas obras a más de 58 millones de hogares en toda América Latina.

Con más de 20 años de trayectoria en la Argentina, apostamos a seguir creciendo y trabajando por el desarrollo de la producción nacional, para seguir contando y difundiendo historias que son nuestras. Ese es nuestro compromiso.

Alejandro Besio

Vicepresidente de Comunicaciones Corporativas
Turner Internacional Argentina

› LA SUERTE LLAMA TRES VECES



DIRECCIÓN: Luis Bayón Herrera ASISTENTE DE DIRECCIÓN: Fernando Bolin AYUDANTE DE DIRECCIÓN: Domingo Marinelli LIBRETO: Roberto Ratti y Raimundo Roxal (Raymundo Calcagno) FOTOGRAFÍA: Roque Funes CÁMARA: Carmelo Lobótrico AYUDANTE DE CÁMARA: Juan Caraballo MÚSICA: Alberto Soifer DECORADOS: Juan Manuel Concado SANTERÍA PONTIFICIAL: Luis Barra MONTAJE: José Cardella AYUDANTES DE MONTAJE: Amelia Furlani SONIDO: Oscar L. Nourry (RCA Victor) AYUDANTES DE SONIDO: A. Saracino y S. Bó MAQUILLAJE: Salvador Velazco PEINADOS: Oscar Marchessi CONTINUISTA: Lucy Blanco EFECTOS ESPECIALES Y LABORATORIOS: Alex

ELENCO: Luis Sandrini, Ana María Lynch, Fanny Navarro, Nelly Hering, María Esther Buschiazzi, Eduardo Sandrini, Francisco Donadio, Alberto Terrones, Mario Faig, Rodolfo Rocha, J. J. Fernández, el niño Carlos Campagnale, Berta Aliana, Nora Gilbert, Celia Geraldí, S. Cristiani, Jorge Luz, E. Roberts, Lidia Tachela, Félix Tortorelli, Ricardo de Rosas, Pablo Cumo (h), Warly Ceriani.

PRODUCTORA: E.F.A. JEFE DE PRODUCCIÓN: Enrique Martinent ESTRENO EN BUENOS AIRES: 23 de junio 1943

DURACIÓN ORIGINAL: 80' FORMATO: 35mm PANTALLA: 1:1.37

LA SUERTE LLAMA TRES VECES (1943)

Luis Bayón Herrera

INCAATV

CINE
ARGENTINO
SIEMPRE III

La primera parte de esta modesta comedia sentimental es sorprendente: el personaje de Sandrini, que procede de una familia modesta, aparece violentamente opuesto a toda forma de vínculo con la burguesía. Después se impone, como era previsible, la conciliación de clases (lo que demuestra que, por lo menos en el cine, esta no fue un invento del peronismo) y las tensiones se diluyen. Pero hasta que eso sucede, el planteo del film podría situarse entre lo más virulento del ciclo social que dio el cine argentino después de la Década Infame.

La trama acusa esa división estructural, tan profunda que parece el resultado de la unión no muy prolija de dos guiones distintos. El que finalmente predomina y se impone empieza a desarrollarse tarde en el film, después de estos planteos clasistas previos. El personaje de Sandrini se hace repentinamente célebre por su honestidad, hasta el extremo de salir en los diarios, y entonces sucede lo inevitable: un estafador pretende valerse de ese prestigio suyo para realizar una operación comercial fraudulenta, que Sandrini se ve obligado a aceptar por necesidades económicas.

Son impagables las referencias a la actualidad social de 1943, que incluyen todo un modo de hablar, la importancia de la radiofonía y hasta un personaje comunista y admirador de Stalin. El famoso crítico Raimundo Calcagno (Calki) fue co-guionista de este film, con seudónimo. El gran Jorge Luz hizo una de sus primeras apariciones en el cine en esta película. El título es un misterio porque no hay nada en el planteo argumental que lo justifique en modo alguno.

Los negativos originales de **La suerte llama tres veces** se han perdido, como todos los de la empresa productora E.F.A., pero en la colección Turner (donada al INCAA en 2012) perdura un internegativo compuesto, de 35mm., de muy buena calidad, que permitió confeccionar la copia que se exhibe.

Turner
INTERNACIONAL ARGENTINA
A Time Warner Company



› MUNDO EXTRAÑO

DIRECCIÓN: Francisco Eichhorn LIBRETO: Pedro E. Anders FOTOGRAFÍA: Edgar Eichhorn CÁMARA: Ernesto Kelety, Juan Ficker EFECTOS ESPECIALES: Carlos Hoss MÚSICA: W. Schultz Porto Alegre DIRECCIÓN ORQUESTAL: George Andreani COREOGRAFÍA: Juliana Yanakiewa ESCENOGRAFÍA: G. Woeller, Abel López Chas MONTAJE: José Cañizares, Vicente Castagno SONIDO: Ramón Ator, Juan Carlos Gutiérrez, Víctor Bobadilla DOBLAJE: estudios Sincrosonor DIRECTOR DOBLAJE: Lorenzo Serrano VESTUARIO: madame Lify MAQUILLAJE: Paulo Carias, Blanca Olavechea PEINADOS: Walter de Combi LABORATORIOS: Estudios San Miguel DIRECTOR LABORATORIOS: Ing. Domingo Ricci

ELENCO: Angélica Hauff (Elisa Scott), Alexandre Carlos -seudónimo de Helmuth Schneider- (Edgar Emerson), Amalia Sánchez Ariño (Sra. Taylor), Lalo Maura (Jack Taylor), José Ruza (detective), Nicolai Jartulari (Ary), Juan Pecci (Sr. Taylor), Carmen Braun (bailarina), Anthony Zamborsky (jefe de los cazacabezas), Kumatzaikuma, America Cabral, Grijö Sobrinho, Jesus Ruas, Antonio de Cursati, W. Hardt.

PRODUCTOR: Oscar A. Bayer ASISTENTES DE PRODUCCIÓN: Agustín Eguren, María Duquai PRODUCTORA (VERSIÓN EN CASTELLANO): Estudios San Miguel DISTRIBUIDORA: Panamericana ESTRENO EN BUENOS AIRES: 10 de mayo de 1950

DURACIÓN VERSIÓN EN CASTELLANO: 94' FORMATO: 35mm PANTALLA: 1:1.37

Hubo además una versión en portugués, Mundo estranho, producida por Astra Films SA (Brasil) y otra en alemán, Die Göttin von Rio Beni, producida por Constantin Filmproduktion (Alemania), en ambos casos con diferencias importantes y duraciones distintas.

La escena transcurre en una taberna situada en medio del Amazonas. Una mujer baila con frenesí sobre una mesa, mientras un grupo de personajes temibles (cazadores furtivos, traficantes y delincuentes de toda índole) la viven desafortadamente. A este lugar perdido llega Edgar, intentando formar un equipo para buscar a su padre y a Elisa, una amiga de su infancia, ambos perdidos años atrás en una expedición. “Si no te mata la fiebre, lo harán las pirañas” le dice alguien mientras otro lugareño le muestra su mano con solo dos dedos. Ante la insistencia de Edgar, el dueño del tugurio pide silencio y abre una compuerta en el piso, mientras unos hombres traen un cerdo muerto. La compuerta da al río, que está infestado de pirañas. Mientras bajan al cerdo al agua, el pianista del lugar, un ser de aspecto miserable, con un monóculo y acento alemán, comienza a tocar el piano toscamente mientras a modo de maestro de ceremonias anuncia el triste espectáculo que se va a desarrollar: “Voraces pececillos llamados pirañas en pocos minutos transformaran en un esqueleto frío lo que antes era un cerdo lleno de vida”. A continuación entona la canción “Pecesito del Amazonas” mientras las pirañas hacen lo suyo.

Edgar sale corriendo de ese antro, se hace amigo de un aborigen amistoso y así comienza una aventura que incluye indios libidinosos, animales salvajes y un ídolo de oro. El argumento parece sacado de una película de Tarzán o de un serial norteamericano con Buster Crabbe, pero *Mundo extraño* es una coproducción entre los estudios argentinos San Miguel, Brasil y Alemania, dirigida por Franz Eichhorn (que era alemán, aunque en los títulos figura como Francisco) y protagonizada por un elenco internacional que incluye a la hermosa actriz austriaca Angelica

Hauff, la española Amalia Sánchez Ariño y (dudosos) aborígenes brasileños.

Mundo extraño mezcla material de archivo con tribus de utilería, ritos ficticios, diálogos en lenguas desconocidas y algo de erotismo etnobiográfico: los desnudos en el cine estaban prohibidos pero no había inconvenientes en que las mujeres del Amazonas se mostraran desnudas porque se las trataba como si fueran animalitos. Eichhorn prácticamente inventó el subgénero de Aventuras en el Amazonas y luego reincidió en él con films como *Pãixao nas selvas* (1955) o *Und der Amazonas Schweigt* (1963).

Sólo por su increíble clímax, donde los protagonistas avanzan sin trucos por un pantano lleno de enormes yacarés, **Mundo extraño** merecería ser un film de culto. El problema es que casi nadie lo ha visto en las últimas décadas por falta de copias.

Texto de Fabio Manes

No existen copias en 35mm. de **Mundo extraño** pero los negativos originales, impresos en material nitrato, sobrevivieron y fueron donados al INCAA por la empresa Turner Internacional Argentina en 2012. Una parte perdida por descomposición se reemplazó con fragmentos de una copia en 16mm. conservada por la Filmoteca Buenos Aires. Con esos elementos se hizo la copia nueva que se exhibe en esta oportunidad, más un interpositivo de preservación.

Turner
INTERNACIONAL ARGENTINA
A Time Warner Company



» PELUQUERÍA DE SEÑORAS

DIRECCIÓN: Luis Bayón Herrera **ASISTENTE DE DIRECCIÓN Y ASESOR TÉCNICO:** Carlos Schlieper **AYUDANTE DE DIRECCIÓN:** Alejandro Saracino **ARGUMENTO:** adaptado por Julio F. Escobar **GUIÓN CINEMATográfico Y DIÁLOGOS:** Luis Bayón Herrera **COLABORACIÓN GUIÓN:** Roberto Ratti, Napy Duclout (luego Don Napy), Julio Saraceni **ENCUADRE TÉCNICO:** Carlos Schlieper **ASESOR DEPORTIVO:** Julián Mallona **FOTOGRAFÍA E ILUMINACIÓN:** Roque Funes **CÁMARA:** Carmelo Lobótrico **AYUDANTE DE CÁMARA:** Juan Caraballo **MÚSICA:** Alberto Soifer **CANCIONES:** "Quiero verte una vez más" (tango de Mario Canaro y J. M. Contursi), "Calculador" (ranchera de Sciamarella y R. Ratti) ambos por Amanda Ledesma; "Param-pam-pam" (rumba de Sergio de Karlo) por Suzy del Carril **ESCENOGRAFÍA:** Juan M. Concado **MONTAJE:** José Cardella **AYUDANTE DE MONTAJE:** Amelia Furlani **SONIDO:** Oscar L. Nourry y Alejandro Bousquet (RCA Victor) **AYUDANTES DE SONIDO:** Juan Carlos Gutiérrez y Santiago Bó **MODELISTA:** Tuka de Alvarado **MAQUILLAJE:** Salvador Velazco **AYUDANTE DE MAQUILLAJE:** Celia Méndez **PEINADOS:** Ángel Rubio **PELUQUERÍA:** Casa de Combi **SCRIPT-GIRL:** Lucy Blanco

ELENCO: Luis Sandrini (Nicéforo Miston), Amanda Ledesma (Delia), June Marlowe (Lucy Claxon), Héctor Quintanilla (Rotondo), Suzy del Carril (Diana del Mar), Lalo Malcolm (Campoman), Iris Martorelli (Doña Joaquina), Eduardo Sandrini (De la Vega), Antonio Francia (Kid Betún), Raúl Deval (Donato), Julio Bernabé Ferreyra (él mismo), Sara Barrié, Margarita Burke, María Goicochea, Eduardo de Labar, Pedro Prevosti, Mirta Montchel, Raquel Benítez, Elsa Desel, Margot Orellano, Nelly Robertson, Juky Letran, Blanca Valle, Domingo Bucci, Chola Rossi, Lucy Blanco, Orquesta de Bernardo Stolman y sus Masters.

PRODUCTORA: E.F.A. **LABORATORIOS:** Alex **ESTRENO EN BUENOS AIRES:** 12 de noviembre 1941

DURACIÓN: 86' **FORMATO:** 35mm **PANTALLA:** 1:1.37

PELUQUERÍA DE SEÑORAS (1941)

Luis Bayón Herrera

INCAATV

CINE
ARGENTINO
SIEMPRE III

El tema parece salido de un corto de Los Tres Chiflados: Sandrini es un inofensivo peluquero que un día descubre por casualidad que tiene un talento fulminante para el boxeo y se convierte en campeón. Pero a la par de esa premisa bastante rústica corre una zona de equívocos y confusiones digna de una farsa sofisticada y lo curioso es que esa alquimia atípica entre el humor físico y la comedia de situaciones funciona muy bien. En parte esa eficacia se debe a la comprobada solvencia del director Bayón Herrera en el género, pero seguramente también al talento combinado de un equipo de guionistas que incluye a Don Napy y a Carlos Schlieper, que también figura como asistente de dirección, asesor técnico y responsable del encuadre, y cuya mano se intuye en la conducta desprejuiciada de casi todo el elenco femenino. Así, el relato marcha a un ritmo frenético pero además todos los diálogos salen con remate y funcionan como un reloj en boca de un elenco que sabe decirlos.

Sandrini está en su mejor momento, sobrio y entregado a la farsa sin desvíos sentimentales, tan alejado del muchachón torpe y tartamudo de sus primeros films como de los excesos emotivos de los últimos. Es precisamente esa sobriedad de su personaje la que le permite pendular con toda naturalidad entre una novia (Amanda Ledesma) y una amante (June Marlowe), algo bastante raro en tiempos de cómicos castos.

La crítica de la época se sorprendió, como podría sorprenderse un espectador contemporáneo, de la inclusión de varios chistes muy coyunturales, en particular los que se refieren al film **Las tres noches de Eva** (The Lady Eve, 1941) de Preston Sturges, que se

había estrenado muy poco antes. De eso se deduce que el rodaje también debe haber sido vertiginoso.

Los negativos originales de **Peluquería de señoras** se han perdido, como todos los de la empresa productora E.F.A., pero en la colección Turner (donada al INCAA en 2012) perdura un internegativo compuesto, de 35mm., de muy buena calidad, que permitió confeccionar la copia que se exhibe.

Turner
INTERNACIONAL ARGENTINA
A Time Warner Company



› ALTO PARANÁ

DIRECCIÓN: Catrano Catrani **ASISTENTE DE DIRECCIÓN:** Gilberto Sierra **AYUDANTES DE DIRECCIÓN:** Jorge Briand y Víctor Catrani **ARGUMENTO:** libro "Los casos de Don Frutos Gómez" de Velmiro Ayala Gauna **ADAPTACIÓN:** José María Fernández Unsaín **GUIÓN:** Catrano Catrani **FOTOGRAFÍA:** Américo Hoss (ArgenScope y Ferraniacolor) **CÁMARA:** Aníbal Di Salvo **AYUDANTES DE CÁMARA:** Carlos Ochoa, Mariano Barroeto **JEFE DE ELECTRICISTAS:** Ángel Blanquet **MÚSICA Y DIRECCIÓN ORQUESTAL:** Herminio Giménez **CANCIONES:** "Alto Paraná" y "Virgencita del río" (Herminio Giménez y Marilyn Morales) cantadas por Nelly Duggan, "Boyerito" (chamamé) de Tomás Alarcón y "Con permiso, voy a hacer bailar" Ramón Mambrín, y la música de "Kilómetro 11" de Constante Aguer y Tránsito Cocomarola **MONTAJE:** José Cardella **AYUDANTES DE MONTAJE:** Oscar Esparza, Delia Manuele **MAQUILLAJE:** Blanca Olavego **LABORATORIO DE SONIDO:** Alex

ELENCO: Ubaldo Martínez, Nelly Duggan, Jorge Hilton, Carlos Gómez, Iris Portillo, María Aurelia Bisutti, Andrés Lazlo, Ariel Absalón, Dardo Mieres, Andrés Sosa Bony, Francisco López, Pablo Sapolsky, Juan G. Ferragut, G. San Martín, Maya Brucera, Elsa Barbosa, Mercedes Vallejos, Elsie Noguera, Ramona Galarza, Yolanda Barrionuevo, Dorita Norby, pobladores de Paso de la Patria, Corrientes.

PRODUCCIÓN: Catrano Catrani **PRODUCTOR ASOCIADO:** Alejandro Ubertini **PRODUCTOR EJECUTIVO:** Juan Sires **ASISTENTE DE PRODUCCIÓN:** Enrique Duben. Equipo técnico de Film Andes **PRODUCTORA:** ProduCCiones Catrano Catrani **DISTRIBUIDORA:** Cinematográfica Independencia **ESTRENO EN BUENOS AIRES:** 18 de septiembre de 1958 **DURACIÓN ORIGINAL:** 101' **FORMATO:** 35mm **PANTALLA:** 2.35:1

ALTO PARANÁ (1958)

Catrano Catrani

INCAATV

CINE
ARGENTINO
SIEMPRE III

El comisario correntino Don Frutos Gómez aplica una muy propia lógica deductiva a la solución de casos de variable gravedad, ante el asombro del engolado y porteño oficial Arzásola. El personaje se impuso desde su aparición en el libro *Los casos de Don Frutos Gómez*, publicado en 1955, que fue el primero de una serie muy celebrada. Su autor fue el maestro, escritor y militante socialista correntino Velmirio Ayala Gaudin, que a través del personaje otorgó identidad literaria a las coordenadas clásicas del género policial deductivo.

Don Frutos llegó al cine por iniciativa del director Catrano Catrani, que aquí fue también productor y como tal tomó la sensata decisión de rodar todo el film en exteriores correntinos (más precisamente en Paso de la Patria) para otorgar una necesaria autenticidad al pueblo ficticio de Capibara-cué, donde reviste Don Frutos. Para sacar mejor partido del rodaje en locaciones, Catrani decidió además filmar la película en colores y en un sistema de pantalla ancha denominado ArgenScope, similar a otros procesos anamórficos derivados del CinemaScope norteamericano.

La trama es necesariamente episódica, porque parte de varios cuentos compaginados, pero sostiene un hilo narrativo básico que comienza con el asesinato del antecesor de Don Frutos y culmina en la captura del asesino y sus cómplices. En el medio se suceden los diversos “casos” y se definen algunos personajes recurrentes: una mujer y su hija que cuidan la comisaría, un rico criador de ganado que tiene debilidad por las muchachas del lugar, un sacerdote que sabe imponer respeto entre los suyos y un par de matones que viven del contrabando. El actor urugua-

yo Ubaldo Martínez, de creciente popularidad en el cine y la televisión, fue la elección ideal para componer al protagonista, con su mezcla de astucia, pragmatismo y picardía. El oficial Arzásola fue interpretado por otro actor uruguayo, Jorge Hilton, que luego emigró a Europa y tuvo una larguísima carrera en infinidad de giallos y spaghetti westerns.

En el alicaído panorama del cine argentino de 1958, que atravesaba una profunda crisis iniciada tras el golpe de 1955, **Alto Paraná** fue un bienvenido éxito de público y derivó en una secuela dirigida por Rubén Cavallotti en 1961, titulada **Don Frutos Gómez**.

Alto Paraná era considerado un film perdido hasta que en 2014 el negativo original se encontró en la colección particular del empresario Alberto González, conservada y vuelta accesible por su familia. De allí se obtuvo la copia nueva en 35mm. que se exhibe en esta oportunidad.



› AQUELLO QUE AMAMOS



DIRECCIÓN: Leopoldo Torres Ríos LIBRETO: L. Torres Ríos COLABORADOR DEL DIRECTOR: Nelo Melli ASISTENTE DE DIRECCIÓN: Pedro Tubello FOTOGRAFÍA: Oscar Melli CÁMARA: José Schiavone JEFE DE ELECTRICISTAS: Juan Rocino y Héctor Vecchione MÚSICA: Juan Elhert CANCIONES: "Aquello que amamos" o "Háblame en portugués" (L. Torres Ríos), "Desde el alma" (R. Melo) ESCENOGRAFÍA: Dimas Garrido MONTAJE: José Gallego AYUDANTES DE MONTAJE: Francisco Gallego, Sara Gallego SONIDO: José María Paleo REGRABACIÓN: Mario Fezia VESTUARIO: Luis Bocú

ELENCO: Lautaro Murúa (Eduardo Núñez), Aída Luz (Alicia Núñez), Ana Casares (la amante), Carlos Gómez (Osvaldo), Pablo Moret (Jorge), María Elena Spaducci (Clarita Núñez), Sara Rudoy (Adela), Mario Morets (profesor), Oscar Orlegui (Andrés Núñez), Luis María Galó (Luisito Núñez), Roberto Leidet (Andrés Núñez, mayor), Osvaldo Lagos (médico).

PRODUCCIÓN: L. Torres Ríos y Tito Benmuyal JEFE DE PRODUCCIÓN: Adolfo Cabrera PRODUCTORA: Torben DISTRIBUIDORA: Independencia ESTUDIOS: Argentina Sono Film LABORATORIOS: Alex ESTRENO EN BUENOS AIRES: 20 de agosto de 1959

DURACIÓN ORIGINAL: 71' FORMATO: 35mm PANTALLA: 1:1.37

AQUELLO QUE AMAMOS (1959)

Leopoldo Torres Ríos

INCAATV

CINE
ARGENTINO
SIEMPRE III

Pocos directores argentinos lograron culminar la filmografía de toda una vida como lo hizo Torres Ríos (1899-1960) con **Aquello que amamos**, su último film después de treinta y cinco años de cine. Torres Ríos fue un hombre de la industria pero en todas sus películas, sin importar qué tan impersonales, aparece un estilo propio, una cierta cadencia poética que se expresa en la forma de articular los diálogos, en el humor melancólico y en un personal manejo del tempo cinematográfico. Esos rasgos ya habían sido apreciados por una nueva generación de historiadores, críticos y cineastas, que veían a Torres Ríos como uno de los pocos puentes amigables con el cine del pasado.

La vocación por describir lo cotidiano fue una constante en la obra de Torres Ríos y se destacó en films como **Pelota de trapo** (1948) y **Edad difícil** (1956), que alcanzaron gran éxito público. Pero lo que lo volvió un referente fue su disposición a correr riesgos y hacer films cuya única motivación fue la propia necesidad expresiva. Lo hizo famosamente en 1938 con **La vuelta al nido**, que resultó un fracaso económico total, y volvió a hacerlo en **Aquello que amamos** con mejor repercusión pública y artística.

El film está protagonizado por una familia común, de clase media baja, que vive lejos del centro en una casa alquilada. La perspectiva principal (aunque no única) del relato es la del padre, escritor y dueño de un universo creativo propio del que no vive. Torres Ríos lo muestra repartido entre esa vocación y sus afectos, por medio de ideas narrativas prioritariamente visuales que de a poco vuelven concreta esa vida interior, como la escena descriptiva que abre el

film, o el momento en que el protagonista escucha desde el pasillo, sin interrumpir, el veredicto del médico sobre la salud de su hijo.

La madurez expresiva del realizador resulta tan evidente en este film que el gran crítico Calki lo consideró: “la culminación de una larga obra en borrador”. La voluntad de riesgo, la sinceridad, el compromiso con lo real y la integridad artística son características que emparentan naturalmente a **Aquello que amamos** con el cine de la llamada Generación del 60, cuyo nacimiento se produjo exactamente cuando Torres Ríos falleció.

Los negativos de **Aquello que amamos** se han perdido. La única copia en 35mm. que existe se encuentra en la Cinemateca del INCAA y está descomponiéndose, afectada por el síndrome del vinagre. A partir de esa copia se hizo un nuevo internegativo de 35mm., lo que garantiza la preservación del film, y finalmente la copia nueva que se exhibe en esta oportunidad.



» EL ENCUENTRO

DIRECCIÓN: Dino Minniti ASISTENTE DE DIRECCIÓN: Ricardo Feliú AYUDANTE DE DIRECCIÓN: Horacio Reale
ARGUMENTO: cuento "El Taximetrista" de Juan José Saer GUIÓN: Dino Minniti y (sin figurar) Juan José Saer
FOTOGRAFÍA: Julio Laverá CÁMARA: Julio C. Laverá (h) AYUDANTE DE CÁMARA: Carlos Laverá JEFE ELECTRICISTA:
Ángel Blanquet FOTO-FIJA: Atilio Rodríguez MÚSICA: Jorge López Ruiz ESCENOGRAFÍA: Arq. Alfredo González
CARPINTERO DE FILMACIÓN: José Cámara UTILERÍA: Jorge Quadrado MONTAJE: Ricardo N. Nistal SONIDO: Abel
Scotti MAQUILLAJE: Ernesto D'Agostino PEINADOS: Miguel Romano

ELENCO: Héctor Pellegrini (Juan), María Cristina Laurenz (Dora), Orlando Bor (Don Coria), Alberto Barcel (Don Gabriel),
Nelly Algañaraz (hermana de Dora), Luis Orbegoza (Garcilazo), Alberto Greco (patrón del bar), Felice D'Amore (diariero
Pepe), Pablo N. Mathon, Esteban Nesich, Alberto Fauro, Fabián Sanitri, L. García Tuñón, Oscar Espadero, Cristina M.
Gómez, Hugo Astar.

PRODUCCIÓN: Antonio Jiménez DIRECTOR DE PRODUCCIÓN: Esteban J. Lozano JEFE PRODUCCIÓN: Pedro Pereyra
ESTUDIOS: Lumiton LABORATORIOS: Alex

DURACIÓN: 80' FORMATO: 35mm PANTALLA: 1:1.66

EL ENCUENTRO (1964)

Dino Minniti

INCAATV

CINE
ARGENTINO
SIEMPRE III

Los que se encuentran son Juan y Dora, un joven taxista y una prostituta que se descubren afines en su dificultad para lidiar con los códigos de una ciudad grande y hostil. Pero no hay un único encuentro en el film sino varios y en cada uno se redefine el vínculo entre los protagonistas. Se trata de una versión bastante libre de *El taximetrista*, el cuento de Juan José Saer que cierra su libro *Palo y hueso* (1961) y que, según algunas opiniones informadas, fue asimilado después sospechosamente por Paul Schrader para *Taxi driver* (Scorsese, 1976).

A contrapelo de la voluntad de Saer, el director Minniti trasladó la acción de Santa Fe a Buenos Aires y utilizó expresivamente el paisaje urbano en la deriva de sus personajes, un poco a la manera de David José Kohon en *Prisioneros de una noche* (1960). Las semejanzas terminan allí porque estos personajes son muy distintos en sus deseos y motivaciones y porque Minniti rompe la cáscara realista con procedimientos subjetivos intensos y a veces sorprendentes que irrumpen cada vez que la intimidad importa, aunque sea como otra forma de alienación.

Está documentado que, pese a su disgusto con las libertades que se tomó el realizador, Saer participó activamente en la adaptación y su aporte es evidente, por ejemplo, en la manera de definir una dimensión irreal para los diálogos de los personajes, parte esencial del estrecho mundo que los une. Como varios otros films independientes de la misma época, **El encuentro** no llegó a estrenarse (aunque se pasó por televisión) y luego desapareció para pasar a ser apenas una anécdota en la relación de Saer con el cine. Lo mismo sucedió con casi toda la obra de Minniti (va-

rios cortos, un episodio para un film colectivo, cinco largometrajes) y con el propio Minniti, el auténtico eslabón perdido de la Generación del 60, cuyos datos biográficos elementales no se encuentran hoy en los principales libros de referencia.

El encuentro era considerado un film perdido hasta que en 2015 el negativo original de 35mm. fue hallado en la colección de Alberto González, conservada por su familia. El material se encontraba afectado por el síndrome del vinagre y en avanzado estado de descomposición por lo que se realizó un interpositivo de preservación y la copia que se exhibe en esta oportunidad.



› EL JUEGO MÁS HERMOSO DEL MUNDO

DIRECCIÓN: Román Viñoly Barreto ASESORAMIENTO DEPORTIVO: Carlos Fontanarrosa, Juvenal CONSULTOR TÉCNICO: José Zorzenón FOTOGRAFÍA: Ricardo Younis, Pedro Marzialetti CÁMARA: Roberto Matarrese NARRACIONES: Antonio Carrizo, Fioravanti SONOMONTAJE: Carlos Akinis MONTAJE: Oscar Vitale, Alberto Pereira DIBUJOS ANIMADOS: Oscar Desplatz, Oscar Grillo, Raúl Ávila LABORATORIOS: Alex

PRODUCTOR: Marcos Casado Sastre DIRECTORES DE PRODUCCIÓN: Héctor Gazzolo, Esteban Etcheverrito PRODUCTORA: MCFilms para la Cabalgata Deportiva Gillette

DURACIÓN ORIGINAL: 40' FORMATO: 35mm PANTALLA: 1:1.37

EL JUEGO MÁS HERMOSO DEL MUNDO (1964)

Román Viñoly Barreto

INCAATV

CINE
ARGENTINO
SIEMPRE III

Es toda una rareza este medimetraje documental sobre fútbol, que divide su material en dos partes muy distintas entre sí. La primera está dedicada a la historia del deporte en general, incluyendo sus orígenes y los hitos históricos que fueron determinando su forma definitiva y sus reglamentos. Todo ello aparece ilustrado con una excelente secuencia de dibujos animados diseñada y concebida por tres de los mejores profesionales en la materia: Oscar Desplatz, Oscar Grillo y Raúl Ávila. Luego la revisión histórica se traslada a la Argentina, utilizando un importante material de archivo que incluye diversos fragmentos del film **Escuela de campeones** (Ralph Pappier, 1951) y una increíble filmación de “La Máquina” de River en pleno entrenamiento, además de otros momentos memorables que evoca el popular locutor Fioravanti. La segunda parte del film repasa el cuidadoso proceso de selección y entrenamiento de jóvenes valores en la Escuela de Fútbol del Club Atlético River Plate, que entonces dirigía Carlos Peucelle, una de las glorias del club.

El film es completamente desconocido y ni siquiera figura en la filmografía de su director, pero fue realizado de manera totalmente profesional y en 35mm., aunque es probable que su difusión haya sido exclusivamente televisiva dada su duración, que impedía su estreno en cines. Fue hecho por encargo de la empresa Gillette y su legendaria “Cabalgata Deportiva”, lo que explica que, en medio de la reseña histórico-documental, el locutor señale la conveniencia de que los buenos jugadores anden siempre limpios y bien afeitados.

Los negativos originales de este film quedaron abandonados en los Laboratorios Alex, donde estaban depositados originalmente. Tras el cierre de esa empresa en 1995, fueron trasladados, con varios miles de latas, al INCAA. Allí las especialistas Marina Coen y Georgina Tosi descubrieron, al examinarlos, que faltaba casi toda la banda sonora. En 2015 Julio y Martín Figueredo acercaron a la Filmoteca Buenos Aires, de manera espontánea, una copia en 16mm. del corto, perteneciente a la familia de José Zorzón, veterano jugador que aparece seleccionando y entrenando jóvenes en el film. La copia estaba muy deteriorada a causa del síndrome del vinagre, pero sirvió para reconstruir el faltante del negativo. Del material así restaurado se obtuvo la copia nueva en 35mm. que se proyecta en esta oportunidad.



» EN LAS TIERRAS NUEVAS DONDE EL ORO ABUNDA



DIRECCIÓN Y PRODUCCIÓN: Francois Verstraeten LABORATORIO: Óptica Mandel, Buenos Aires.

DURACIÓN: 140' aprox. FORMATO: 35mm PANTALLA: 1:1.37

A mediados de la década de 1910 Francois Verstraeten, al igual que millones de europeos, se lanzó a la aventura americana en busca de mejor fortuna. De origen belga, con cierta educación y conocimientos de mecánica, no tardó en conseguir trabajo. La familia Anchorena-Ortiz Basualdo por entonces la mayor empresa económica del país, lo contrató como chauffeur de sus modernos automóviles. Hacía poco tiempo, la muerte del más prominente de los hermanos Ortiz Basualdo, Carlos, fue un episodio que conmocionó a la sociedad de su tiempo. Dejaba cinco hijos y una mujer joven, hermosa y millonaria, Matilde Anchorena.

Matilde y Francois -que había sido designado su chofer personal- se casaron secretamente en París en 1914 y tuvieron dos hijos, Elena y Francisco. Ese casamiento provocó un cisma familiar que perduró todo el siglo XX. La matriarca de la familia, Mercedes Castellanos de Anchorena, no volvió a dirigir la palabra a su hija y desconoció a sus nuevos nietos.

Pero Mercedes Castellanos murió en 1920 y Francois, fascinado con la riqueza de su familia política que súbitamente había pasado también a sus manos, decidió mostrarles a sus amigos belgas la maravillosa tierra que sin duda le había cambiado la vida. Para ello en 1922 hizo traer de Europa a un operador cinematográfico, con toda su familia, y recorrió con él durante casi un año las distintas estancias heredadas por Matilde.

El recorrido comienza en tres de las principales estancias bonaerenses -"San Ramón de Anchorena", "La Barrancosa" y "Los álamos", las dos primeras ubicadas en el partido de Azul y la restante en la región de Baradero- que da cuenta detalladamente del trabajo y la organización agropecuaria durante la década del veinte. Allí se describe el funcionamiento integral de

las estancias; su composición material, la organización del trabajo, las tareas asignadas a cada uno de los empleados, el uso de la tecnología, las actividades durante los días de fiesta y durante los días de descanso. Se advierte también el trabajo en la cantera Cerro Colorado en el Partido de Azul y otras actividades rurales menos típicas de la pampa como la apicultura.

Los actos 12 y 13 están dedicados enteramente a Buenos Aires, una metrópolis que ya era caótica en su tránsito y organización, pero asombrosamente bella en su arquitectura. Por último el film retorna al campo y finaliza con una gran fiesta donde se despiden el operador y su familia ya con el deber cumplido.

El film es riguroso en todos sus aspectos, formales y narrativos. El trabajo fotográfico es deslumbrante y aprovecha a fondo la notable profundidad de campo que permitía la película de nitrato. Cada una de las escenas da cuenta del rigor técnico de los operadores cinematográficos pero también del trabajo de laboratorio, en este caso Optica Mandel de Buenos Aires. Todos los actos del film se encuentran virados a diversos colores para lograr mayor expresividad.

El negativo del film ya no existe, pero durante años la familia Verstraeten conservó copias, hasta que en la década de 1980 donó dos de ellas (una con rótulos en castellano y la otra en francés) al Museo del Cine de Buenos Aires. Las dos llegaron incompletas hasta nuestros días, pero entre las dos es posible reconstruir el film. De esos originales en nitrato se hizo primero un negativo de preservación (en color, para preservar los virados) y de allí la copia nueva que se exhibe en esta oportunidad.

Texto de Andrés Levinson

› LA TIERRA DEL FUEGO QUE SE APAGA

DIRECCIÓN: Emilio Fernández ASISTENTE DE DIRECCIÓN: Henry Vico AYUDANTES DE DIRECCIÓN: Sergio Móttola, Victorina López ARGUMENTO: obra homónima de Francisco Coloane GUIÓN: José Ramón Luna y Emilio Fernández FOTOGRAFÍA: Gabriel Figueroa ILUMINADOR: Daniel López OPERADORES: Ignacio Romero, Pablo Ríos AYUDANTE DE CÁMARA: A. Cánepa JEFE DE ELECTRICISTAS: Domingo D'Atri MÚSICA Y DIRECCIÓN MUSICAL: Antonio Díaz Conde, Víctor Buchino CANCIÓN: "La nochera" (letra de Jaime Dávalos, música de Ernesto Cabeza) MONTAJE: José Cardella AYUDANTES DE MONTAJE: Oscar Esparza, Delia Manuele ESCENOGRAFÍA: Carlos T. Dowling REALIZADOR DECORADOS: Antonio Chiappe JEFE DE PINTURA: Domingo de Bruno UTILERÍA: Albino Vilella SONIDO: Alejandro Saracino GRABACIÓN SONIDO Y REGRABACIÓN: Mario Fezia GRABACIÓN DIÁLOGOS: José Saracino AYUDANTES DE SONIDO: J. Scotti, A. Artola MAQUILLAJE: César Combi, Gilberto Márquez PEINADOS: Rodolfo Spinetta, Marta Spinach

ELENCO: Ana María Lynch, Erno Crisa, Armando Silvestre, Eduardo Rudy, Berta Moss, Julio Molina Cabral, Pedro Laxalt, Duilio Marzio, Margarita Corona, Jorge Villoldo, Alberto Barcel, Paul Ellis, Vito Catalano, Guillermo Bermejo, Beatriz Padilla.

PRODUCTOR: Atilio Cermenati COORDINADOR DE PRODUCCIÓN: Alejandro Guzmán DIRECTOR DE PRODUCCIÓN: Adalberto Páez Arenas ADMINISTRADOR DE PRODUCCIÓN: Pedro Petralli AYUDANTE DE PRODUCCIÓN: Juan E. A. Bianchi JEFE DE ESTUDIOS: Pedro Pereira PRODUCTORA: Estudios Mapol DISTRIBUIDORA: D.A.F. ESTRENO EN BUENOS AIRES: 1 de septiembre 1955

DURACIÓN ORIGINAL: 83' FORMATO: 35mm PANTALLA: 1:1.37

LA TIERRA DEL FUEGO QUE SE APAGA (1955)

Emilio Fernández

INCAATV

CINE
ARGENTINO
SIEMPRE III

Este fue uno de los pocos films que Emilio “el Indio” Fernández realizó fuera de su México natal. Es evidente que la trama de la obra teatral del autor chileno Francisco Coloane no le importó tanto como el deseo de crear uno de sus característicos dramas rústicos en los que hombres y mujeres encarnan pasiones totales, arrasadoras, a la altura de las fuerzas elementales y, por supuesto, del paisaje. Con el aporte esencial del gran director de fotografía Gabriel Figueroa, el Indio filmó *Tierra del Fuego* como ningún otro cineasta en la historia, transformándola en una especie de purgatorio suspendido en el tiempo, a donde se llega porque no puede evitarse y de donde es imposible salir.

Como en otros films argentinos de esos años, sorprende la extrema franqueza con que se habla de sexo y se representa la prostitución, un tema que seguía siendo tabú en el cine de otros países. Este fue el último de tres films sucesivos (después de **La bestia humana** de Daniel Tinayre y **La Quintrala** de Hugo del Carril) en el que la actriz Ana María Lynch eligió interpretar mujeres de temperamento indómito que representan un peligro mortal para los hombres que se le acercan, así que no es de extrañar que luego se radicara en Europa.

En el tomo II de su *Historia del Cine Argentino*, Domingo Di Núbila hace un relato pormenorizado de las dificultades de producción que rodearon al film, pese a las cuales el rodaje se hizo en el ajustado tiempo previsto y con un resultado técnico de gran calidad, lo que testimonia el nivel internacional de los profesionales argentinos de esa época y permitió que el film fuera enviado al Festival de Venecia.

Di Núbila también documenta aportes no acreditados realizados al montaje final por Pierre Chenal y Hugo del Carril, a pedido de Fernández, que debió regresar a México por otros compromisos antes de finalizar la postproducción. No registra en cambio el testimonio de otros memoriosos que describen al director comportándose durante el rodaje más o menos como el personaje que interpretó después en **La pandilla salvaje** (Peckinpah, 1968).

La Tierra del Fuego se apaga se estrenó en tiempos políticos turbulentos, pocos días antes del golpe que interrumpió el segundo gobierno peronista. Gabriel García Márquez, que ese año estaba cubriendo el Festival de Cine de Venecia, apuntó en sus crónicas que la primera exhibición del film en el festival coincidió con la noticia de la renuncia de Perón, el 19 de septiembre de 1955.

No se conocían copias en buen estado de esta película en ningún formato fílmico. En 2014 el negativo original de 35mm. fue encontrado en la colección particular del empresario Alberto González, conservada y vuelta accesible por su familia. De allí proviene la espléndida copia nueva que se verá en esta oportunidad, aportada a este ciclo por Filmoteca Buenos Aires.



» LOS VENERABLES TODOS

DIRECCIÓN: Manuel Antin ASISTENTE DE DIRECCIÓN: Virgilio Muguerza AYUDANTES DE DIRECCIÓN: Carlos Borcosque (h), Omar Rodríguez LIBRETO: Manuel Antin FOTOGRAFÍA: Ricardo Aronovich CAMERAMAN: Alberto Curchi AYUDANTES DE CÁMARA: Salvador Paolillo, Carlos A. Lavera JEFE DE ELECTRICISTAS: Roberto Agudo FOTOFIJA: Juan Boss MÚSICA: escrita y ejecutada por Adolfo Morpurgo en viola da gamba ESCENOGRAFÍA: Ponchi Morpurgo REALIZACIÓN DECORADOS: Alejandro Fratessi UTILEROS: Manuel Bello (estudios), José Allo (exteriores) MONTAJE: José Serra ADJUNTO DE MONTAJE: Héctor Gazzolo CORTADORA DE NEGATIVO: Haydée B. de Yerio SONIDO: Mario Fezia MAQUILLAJE: Felipe de Angelis PEINADOS: Esther Cabrera ESTUDIOS: Argentina Sono Film LABORATORIOS: Alex

ELENCO: Walter Vidarte, Lautaro Murúa, Fernanda Mistral, Maurice Juvet, Betto Gianola, Raúl Parini.

PRODUCTOR: Jorge Alberto Garber PRODUCTORES ASOCIADOS: Rodolfo Puglia, Adalberto Manghi DIRECTOR DE PRODUCCIÓN: Carlos Marcos Stevani ADMINISTRADOR DE PRODUCCIÓN: Juan M. Hansen AYUDANTE: Ángel Paravagna MERITORIO: Ricardo J. Barletta. Contiene un fragmento del film Beldades nocturnas (Les belles de nuit, 1952) de René Clair

DURACIÓN ORIGINAL: 71' FORMATO: 35mm PANTALLA: 1:1.85

LOS VENERABLES TODOS (1963)

Manuel Antin

INCAATV

CINE
ARGENTINO
SIEMPRE III

Fue el segundo largometraje de Manuel Antin, luego de **La cifra impar**, y se basó en una novela inédita del realizador. Según Antin, se trata de “una descripción subjetiva de la soledad y de la incertidumbre del hombre de Buenos Aires, del no tener nada que hacer y no obstante tratar de llenar las horas. Simultáneamente, es un estudio de caracteres que recorren toda la escala que separa la dominación y el miedo, la fuerza y la debilidad, el mucho mal y el poco bien que hay por este mundo”.

El film siguió fatalmente el destino de la novela que lo inspiró: nunca pudo estrenarse y sólo fue visto ocasionalmente en retrospectivas y por televisión. Pese a ese fracaso, es uno de los títulos emblemáticos del cine argentino de los 60, en parte por su narración fragmentaria, que sigue un orden emotivo y no lineal, y en parte por la revolucionaria concepción formal que Antin definió con el indispensable aporte del director de fotografía Ricardo Aronovich.

“En esa película rompí con todo -o casi todo- lo que se hacía”, recuerda Aronovich. “Apenas comenzamos a trabajar en galería le dije al jefe de eléctricos que quería que me tendiera una muselina sobre el decorado, que me colocara todos los proyectores (no había otras fuentes de luz) sin el fresnel, por encima de la muselina... y otras cosas por el estilo. Lo mismo después en el laboratorio. Ordené que se revelara (con previas y largas pruebas) a un tiempo fijo que yo había establecido. En ese momento el técnico que revelaba hacía primero una prueba y, según la densidad del negativo, revelaba el resto como a él le parecía. Así que rompí también con eso y se volvieron locos en el laboratorio Alex. En realidad todo eso se lo debo

al maestro Tabernero, a quien le estaré eternamente agradecido. No olvidemos que Tabernero era una generación más vieja que yo y su escuela era otra: expresionismo alemán en sus postrimerías. Yo represento, tal vez, la nueva visión de las “cosas”, con su gama, sus grises, contrastes diferentes, más uso de la sobreexposición, de grises claros, más de acuerdo con los nuevos temas que se tocaban. Aún hoy en día, los grises y sus diversas calidades son un poco mi obsesión, incluso cuando filmo en color”.

No se conocía ninguna copia en 35mm. completa de este extraordinario film. En 2014 el negativo original, que se consideraba perdido, apareció en la colección personal del empresario Alberto González, conservada y vuelta accesible por su familia. A partir de ese hallazgo y con la colaboración de varias voluntades públicas (INCAATV, la TV Pública, este festival) y privadas (el laboratorio Cinecolor, la ADF, Filмотека Buenos Aires y Malba) fue posible realizar una copia nueva del film en 35mm., bajo la supervisión de Aronovich, que, por primera vez en medio siglo, permitirá volver a ver **Los venerables todos** tal como fue concebido.



› NOCHE TERRIBLE



DIRECCIÓN: Rodolfo Kuhn **ASISTENTE DE DIRECCIÓN:** Gilberto Sierra **AYUDANTES DE DIRECCIÓN:** H. Reale, Adolfo Aristarain **ARGUMENTO:** cuento homónimo de Roberto Arlt **GUIÓN:** Francisco Urondo, Carlos del Peral, C. Fernández Moreno, Rodolfo Kuhn **FOTOGRAFÍA:** Juan José Stagnaro **CÁMARA:** Carmelo Lobótrico **AYUDANTES DE CÁMARA:** Marcelo Pais, Esteban Courtalon **JEFE DE ELECTRICISTAS:** Carlos Baez **FOTO-FIJA:** Juan Carlos Moracchio **MÚSICA:** Oscar López Ruiz **MONTAJE:** Antonio Ripoll **ESCENOGRAFÍA:** Juan Carlos Diana, Luis María Cassina **SONIDO:** Jorge Castronuovo **MAQUILLAJE:** Juan Santuli **PEINADOS:** Susana Moccagatto **MODISTA:** Juana Aguilar **LABORATORIOS:** Alex

ELENCO: Susana Rinaldi, Jorge Rivera López, María Luisa Robledo, Héctor Pellegrini, Federico Luppi, Corrado Corradi, Marta Gam, Gloria Prat, Lola Palombo, Miguel N. Bruse, Adriana Aisemberg, Beatriz Allemany, Omar Dellicuadri, Hebe Miller, Naum Krass, Félix Tortorelli, Marcela Ruiz, Lelio Lesser, Roberto Bracerías.

PRODUCCIÓN: Marcelo Simonetti **JEFE DE PRODUCCIÓN:** Alberto Tarantini **AYUDANTE DE PRODUCCIÓN:** Juan Carlos Fisner **ESTRENO EN BUENOS AIRES:** 7 de septiembre 1967

DURACIÓN: 50' aprox. **FORMATO:** 35mm **PANTALLA:** 1:1.85

NOCHE TERRIBLE (1967)

Rodolfo Kuhn

INCAATV

CINE
ARGENTINO
SIEMPRE III

Tras hacer **Los jóvenes viejos** y **Los inconstantes**, dos films sobre jóvenes de su generación, el cineasta Rodolfo Kuhn conoció al poeta Francisco “Paco” Urondo y al humorista Carlos Peralta (que firmaba con el seudónimo Carlos Del Peral) y estableció con ellos un equipo de trabajo que dejó varios guiones inéditos y los films **Pajarito Gómez** y **Noche terrible**, dos de las sátiras más despiadadas que la sociedad porteña inspiró durante la década del '60. De hecho, **Pajarito Gómez** fue el primer film argentino que se atrevió a atacar directamente a la sociedad de consumo y a los mass-media, a través de la figura de un cantante nuevaolero modelado sin disimulos sobre Palito Ortega, que en 1965 se encontraba en el apogeo de su fama.

Por su parte, **Noche terrible** es un medimetraje de cincuenta minutos basado en el cuento homónimo de Roberto Arlt y se cuenta entre las primeras adaptaciones cinematográficas de la obra del autor. El tono del cuento permite a Kuhn, Urondo y Del Peral practicar un relato de estructura fragmentaria. Un hombre, en su última noche de soltero, imagina lo que sucedería si 1) se escapa y evita el matrimonio, 2) si no se escapa y se casa como está previsto, 3) si fuera capaz de evitar las convenciones y tener una relación sincera con su novia. La primera y la segunda parte se mantienen cerca del texto, ilustrando con sucesivos hallazgos visuales la descarnada radiografía que Arlt realiza sobre la pequeña burguesía, en una clave humorística que por momentos recuerda a las mejores comedias de situaciones del cine mudo. La tercera parte es un agregado de los autores y acerca el film a una de las obsesiones del realizador: la necesidad de desmitificar, de librarse

de los mitos represivos culturales, sociales y políticos que abrumaban (y en buena medida abruman) a la sociedad argentina. Esa zona adicional del film se aparta del clima arltiano pero pone al resultado en sintonía con el resto de la obra del director.

Noche terrible tuvo poquísima circulación a causa de su metraje atípico. Fue parte de un proyecto de coproducción con Brasil y Chile originalmente titulado **El ABC del amor** e integrado por tres segmentos independientes, cada uno de los cuales fue producido en su respectivo país. En Argentina se estrenaron sólo el argentino y el brasileño (dirigido por Eduardo Coutinho, luego extraordinario documentalista) bajo el título común **Noche terrible**.

Los negativos de **Noche terrible** se han perdido. La única copia completa en 35mm. que se conoce, propiedad del INCAA, se encuentra muy afectada por el síndrome del vinagre. De allí se hizo un internegativo, que servirá para preservar el film, y luego la copia nueva que se exhibe en esta oportunidad.



» PÁJAROS SIN NIDO



DIRECCIÓN: José A. Ferreyra **LIBRETO:** Mariano de la Torre, José A. Ferreyra **DIÁLOGOS:** Mariano de la Torre
FOTOGRAFÍA: Osvaldo Falabella **AYUDANTE DE CÁMARA:** Juan Carlos Landini **JEFE ELECTRICISTAS:** Roberto Figueira
MÚSICA: Alejandro Carabelli **CANCIONES:** "Canta pajarito" (Carabelli), "Madre" (Pracanico - Cervetto)
ESCENOGRAFÍA: Víctor Lucente **MONTAJE:** Emilio Murúa **SONIDO:** Fernando Murúa (Sideton) **AYUDANTE SONIDO:** Ángel Fornaro
MAQUILLAJE: Miguel Ángel Casals **LABORATORIOS:** Cristiani

ELENCO: Elena Lucena, Eloy Álvarez, Niní Gambier, Roberto Escalada, Cora Farías, Alicia Rainer, Carmen Jiménez, Mabel Urriola, Aurelia Musto, Esther Da Silva, Celia Lanaro, Félix Tortorelli, Jorge Montealegre, Edna Norrell, Haydée LaRocca, Pura Díaz, Lidia Gorreta.

SECRETARIO PRODUCCIÓN: Abel Valente **PRODUCTORA:** Argenfilm - Productora Cinematográfica Argentina
DISTRIBUIDORA: Sud Americana **ESTRENO EN BUENOS AIRES:** 13 de noviembre 1940

DURACIÓN ORIGINAL: 76' **FORMATO:** 35mm **PANTALLA:** 1:1.37

PÁJAROS SIN NIDO (1940)

José A. Ferreyra

INCAATV

CINE
ARGENTINO
SIEMPRE III

Los pájaros en cuestión son un grupo de muchachas que por diversos motivos abandonan el convento donde se criaron y deben enfrentar “la lucha por la vida”. Una de ellas, hija ilegítima, sufre el desprecio de la familia de su padre y sigue literalmente el recorrido de aquella costurerita que dio el mal paso. Otra rechaza la posición acomodada de la que procede y se dedica primero a la vida bohemia y luego a la prostitución. Una tercera intenta tomar los hábitos pero el convento la expulsa por ser hija de una mujer de mala fama.

Fue el anteúltimo film de José “el Negro” Ferreyra, uno de los pioneros más importantes del cine argentino. De algún modo, como otras películas suyas de esta época, trata sobre esa forma asumida del fracaso que es la incapacidad para responder a las expectativas ajenas. En la primera parte, Ferreyra plantea prolijamente una serie de convenciones morales, religiosas y sociales que las protagonistas deben atender, pero en la segunda parte esas convenciones se revelan injustas, represivas y hasta inhumanas, por lo que cada una de las protagonistas está justificada en su rebelión. Como le espeta el personaje de Elena Lucena a su ex novio: “A veces hace más falta un abrigo de pieles que un apellido ilustre que no sirve para nada”.

Además, en las conductas de sus (anti) heroínas había algo autobiográfico. Poco antes de rodar este film, Ferreyra había sido decisivo en la conquista de los mercados latinoamericanos para el cine argentino con tres películas para Libertad Lamarque: **Ayúdame a vivir** (1936), **Besos brujos** (1937) y **La ley que olvidaron** (1938). Ahora quería despegarse de

ese éxito fácil, que no era del todo suyo, y seguir haciendo las películas que había hecho siempre, como extensión de las ficciones y la filosofía del tango. En este sentido, **Pájaros sin nido** conserva los rasgos característicos de toda su obra: el cuidado plástico aún bajo las mayores restricciones presupuestarias, las transiciones siempre intencionadas, las intuiciones geniales y, sobre todo, la pureza sentimental.

Los negativos de este film -como los de toda la filmografía de Ferreyra- se han perdido. La única copia en 35mm. que se conserva de **Pájaros sin nido** pertenece a la colección del Museo del Cine “Pablo Ducrós Hicken” y se encuentra en soporte nitrato, por lo que era imprescindible su preservación. A partir de ella se confeccionó un internegativo, que garantiza la supervivencia del film, y luego la copia nueva que se exhibe en esta oportunidad.



› PALO Y HUESO

DIRECCIÓN: Nicolás Sarquís ASISTENTE DE DIRECCIÓN: Patricio Coll MacLaughlin AYUDANTES DE DIRECCIÓN: Raúl Beceyro, Nélica Contardi, Carlos W. Del Pino ARGUMENTO: cuento homónimo de Juan José Saer GUIÓN: Raúl Beceyro, Juan José Saer, Nicolás Sarquís ADAPTACIÓN: Nicolás Sarquís FOTOGRAFÍA Y CÁMARA: Esteban Pablo Courtalon ASISTENTE DE CÁMARA: Julio Lencina JEFE ELECTRICISTAS: Jorge Maldonado MONTAJE: Oscar Montauti AYUDANTE DE MONTAJE: Mario A. Mittelman SONIDO: Ernesto Sansalvador Viales LABORATORIOS: Alex

ELENCO: Miguel Ligerio (Don Arce), Héctor Da Rosa (Domingo), Juana A. Martínez (Rosita) Ramón "Moncho" Berón, Melchor G. Soperez, Ramón Franco, Tío Fink, Padre Nazario, Lazarillo P. Nazario y habitantes del pueblo San José del Rincón, Santa Fe.

PRODUCTOR Y DIRECTOR DE PRODUCCIÓN: Arturo Torres Salguero PRODUCTOR ASOCIADO: Raúl Norberto Wolf JEFE DE PRODUCCIÓN: Luis Príamo ASISTENTES DE PRODUCCIÓN: Guillermo León Fink, Bernardo Uchitel ESTRENO EN BUENOS AIRES: 7 de agosto 1968

DURACIÓN: 70' FORMATO: 35mm PANTALLA: 1:1.37

PALO Y HUESO (1968)

Nicolás Sarquís

INCAATV

CINE
ARGENTINO
SIEMPRE III

Esta ópera prima de Sarquís fue el primer largometraje realizado íntegramente por egresados de la carrera de cine de la Universidad del Litoral (también conocida como “Escuela Documental de Santa Fe”). Se basó en el cuento homónimo de Juan José Saer, que en ese entonces era docente de la carrera.

Existe un diario de rodaje escrito por Raúl Beceyro (que fue ayudante de dirección) y publicado en la revista Tiempo de cine en coincidencia con el estreno porteño del film. Allí se describen con precisión (y con un seco sentido del humor) las dificultades de un rodaje realizado con un equipo mínimo y sin presupuesto, por fuera de toda tradición industrial: “Se filman a la tarde las tomas finales del guión, sobre el terraplén. Intervienen los tres actores. No se ensayó lo suficiente con el lente de 300mm. muy difícil de manejar por su escasa profundidad de campo y la filmación es un caos. Gran despliegue de actividad: hay que limpiar 500 metros de terraplén de curiosos y ocasionales turistas de fin de semana. Hay que sincronizar la intervención de los bomberos, camión regador y actores a tres cuerdas de distancia de la cámara. Nicolás corre y grita furiosamente”.

El film conserva toda su contenida potencia gracias a decisiones muy precisas de Sarquís y su equipo: la extraordinaria fotografía de Courtalon, en particular en las escenas nocturnas, define una estética propia atenta a ver lo que nunca se ve; el trabajo de Miguel Ligerio resuelve el mayor peso dramático del film y armoniza a la perfección con el resto de un elenco que mayormente no era profesional; la puesta en escena integra de múltiples maneras paisaje y personajes en una unidad dramática que es determi-

nante al tema. En este último sentido son notables algunas secuencias donde la cámara practica movimientos complejos, que suman información y al mismo tiempo rompen el sentido tradicional de la representación realista. Esa misma lógica se advierte en la concepción de los flashbacks.

Suele creerse que **Palo y hueso** es un film en el que se habla poco y nada. Por el contrario, las palabras y la manera de expresarlas son muy importantes en el film. Lo que sucede, y no es lo mismo, es que Sarquís ya evidencia en esta primera película el virtuoso dominio de los silencios que ratificará en su obra posterior.

Los negativos originales de **Palo y hueso** se encuentran perdidos y tampoco existía copia completa en 35mm. En el Fondo Documental San Pablo Films, donado por la Asociación Hijas de San Pablo a la Biblioteca y Centro de Documentación y Archivo del INCAA-ENERC, se encontraron dos copias incompletas, una en 35 y otra en 16mm., que se complementaron por ampliación. De allí se hizo un nuevo internegativo que permitirá preservar el film, y la copia nueva que se exhibe en esta oportunidad.



› AGRADECIMIENTOS

Adrián Muoyo

Alejandro Besio

Alejandro Caccaviello

Alejandro Heredia

Anabella Scalone

Andrés Levinson

Beto Acevedo

Daniel Oliverio

Fabián Sancho

Felipe de Stefani

Georgina Tosi

Graciela Mazza

Guillermo Hermida

Jorge Russo

José A. Martínez Suárez

Leonardo Fenuta

Lucas Guidalevich

María del Carmen Vieites

Marina Coen

Marisa Murgier

Maximiliano Basso Gold

Octavio Morelli

Paula Félix-Didier

Paula González

Ricardo Aronovich

Romina Spinsanti

Sarita Fernández

Socorro Giménez

Victor Roldán

TURNER ARGENTINA

CINECOLOR

MUSEO DEL CINE “Pablo Ducrós Hicken”

PRESIDENCIA INCAA

GERENCIAS y AREAS INCAA

EDICIONES

INCAATV

2015



Av. de Mayo 1244 4ª piso (C1085ABP)

(+5411) 4382 2224

Ciudad Autónoma de Buenos Aires



www.incaatv.gov.ar



[/IncaaTv](https://www.facebook.com/IncaaTv)



[@IncaaTv](https://twitter.com/IncaaTv)



EL CANAL DEL INSTITUTO NACIONAL DE CINE Y ARTES AUDIOVISUALES



www.incaatv.gov.ar



[/IncaaTv](https://www.facebook.com/IncaaTv)



[@IncaaTv](https://twitter.com/IncaaTv)