

LIQUIDACION DE SALDOS DE UN FESTIVAL

Visto desde Montevideo, a quince días de su término y con un carnaval carioca estorbando la visibilidad, el Festival Cinematográfico de San Pablo parece una pesadilla en la que se ve una multitud de homocentros, de poderosos anteojos, de científicos mecánicos, mente en una enorme sala donde se proyectan simultáneamente tres películas, que no son el Napoleón de Abel Gance.

Cuando se consigue ordenar las impresiones — pero nunca se consigue del todo; de pronto surge un ritmo de samba que no tiene nada que ver — el resultado es que aquella agitación fue bastante inútil y que una o quizás dos pantallas de la enorme sala estaban cegas.

La paradoja de los festivales cinematográficos, prescindiendo del caso más complejo de Venecia y Cannes, es que los organizan gentes e intereses ajenos al cine. Algunos son la obra de vendedores de tierras o de hoteleros interesados en canalizar el turismo hacia una zona privilegiada; otros son un síntoma de una cantidad nacional o regional; otros son una mano de barniz cultural sobre la fachada de un régimen político que a otras horas del día combate el alfabetismo. Ubicándonos en este mirador realista, lo que debe sorprender es que los festivales cinematográficos no sean peores.

El de San Pablo padeció una manía, la grandiosidad; que la tradición popular considera típicamente brasileña. Se conseguiría o no hacer "o melhor festival do mundo", pero seguramente se hizo "no mais grande". En quince días se celebraron mutuamente 7 festivales simultáneos: la retrospectiva Grandes Momentos del Cine, la retrospectiva del cine brasileño, la retrospectiva von Stroheim, el festival del cine científico, el festival del cine infantil, las Jornadas Nacionales y el Festival propiamente dicho. No se sabe de nadie que haya asistido a los siete, y puede ponerse en duda que alguien haya asistido a todas las funciones — no sólo de ellos — excepto Sonnik Bo, que concurrió a todas las del cine infantil, organizadas por ella misma. Las opiniones son, así, parciales, y su confrontación es una fuente segura de equívocos. Cada uno habla del festival que vivió, y nadie puede hablar, globalmente, del Festival a secas. Algunas convicciones personales valen, sin embargo, como opinión unánime y al exponerlas se está indicando, bastante fiel, el Festival bastante aproximada, bastante fiel.

Errol Flynn, la japonesita Michiyo Niimata y un periodista uruguayo causaron alguna conmoción en la fazenda de Matarazao cuando rompieron el hielo de una fiesta opulenta y tediosa, iniciando una farándula que se propagó rápidamente hacia otras testas más venerables. En el baile de clausura del Festival, coreado por una multitud en el gimnasio cerrado de Pacembó, Ninón Sevilla bailó "con todo", a consecuencia de lo cual se produjo un tumulto que la policía liquidó pegando bien a los artistas. Cuando Walter Pidgeon eludió el cordón policial y fue a mezclarse con el público que lo aclamaba, hubo, es cierto, un sarcástico que dijo algo entredites sobre la habilidad comediante de algunos artistas. Pero la impresión dominante se puede traducir por "qué simpáticos son los americanos". Y sin embargo, más allá de las estridencias publicitarias, de los "coquetos" y del espectador. Si, tan "vedette" del Festival fue el septuagenario Erich von Stroheim, cuya cara de pocos amigos no se puede decir, en rigor, que embellece esta página. El ciclo retrospectivo de algunos de sus películas, o de lo que, lastimosamente, queda de ellas (pensamos, sobre todo, en *Greed*, *Foolish Wives* y *The Wedding March*), es una experiencia invaluable para el crítico y para el espectador. Si, tan "vedette" del Festival fue el septuagenario Erich von Stroheim, cuya cara de pocos amigos no se puede decir, en rigor, que embellece esta página. El ciclo retrospectivo de algunos de sus películas, o de lo que, lastimosamente, queda de ellas (pensamos, sobre todo, en *Greed*, *Foolish Wives* y *The Wedding March*), es una experiencia invaluable para el crítico y para el espectador. Si, tan "vedette" del Festival fue el septuagenario Erich von Stroheim, cuya cara de pocos amigos no se puede decir, en rigor, que embellece esta página. El ciclo retrospectivo de algunos de sus películas, o de lo que, lastimosamente, queda de ellas (pensamos, sobre todo, en *Greed*, *Foolish Wives* y *The Wedding March*), es una experiencia invaluable para el crítico y para el espectador.

no iría ciertamente a eludir ningún cordón policial para halagar al público.

Fue precisamente la delegación uruguayaya la que resolvió internarse en la intimidad del admirado oiro, y fue a verlo en su alcombrado cueva del Hotel Esplanada. Allí se dispuso otro prejuicio. Aunque nos saludó a la prusiana, Stroheim se mostró desde el principio cordial y discretamente campechano. No quiso que ninguno se quedara con el saco puesto (aquí no es imprescindible decir patetó) y sólo Podestá no le hizo el gusto. Tampoco quiso responder ninguna pregunta hasta que nos pidió whisky o por café. La mayoría (eran las tres de la tarde) optó por café y hubo algunas abstenencias, mientras el propio Stroheim autorizaba cualquier exotismo pidiendo (a su esposa, la actriz Denise Vernac, de plena madurez) una infusión de te helado con whisky, que no hizo escuela. Después confraternizó con los uruguayos acaraca de lo húmedo y desagradable que era el clima en San Pablo, extendiéndose a animadamente sobre el tema hasta que divertimos, con terror, que en nuestra breve e histórica entrevista con Erich von Stroheim estábamos hablando del tiempo. Y entonces se habló de cine durante dos apretadas horas, pero ese es el tema de esta nota.

Quien pudo prescindir de las Jornadas Nacionales y del Festival propiamente dicho (por razones periodísticas no estaba vedada esa lujosa alternativa) dirá que el Festival de San Pablo fue memorable por las aportaciones de cine arte, de cine cultural y de cine de museo que ofreció. Y es cierto: agréguese al ciclo de von Stroheim, las conferencias de André Bazin y de Gianni Comenini; las exhumaciones de Eisenstein, Dovzhenko y Dovzhenko; de la vanguardia francesa; de Murnau, de Griffith, de Max Linder, de Meliès, de Chaplin; el cine científico de Jean Painlevé y el cine para niños de Sonnik Bo. Aquí el vicio de acumulación, que entorpeció el desenvolvimiento físico de todo el Festival, está ampliamente compensado por la calidad de conjunto y de detalle, y la palabra "mejor" no parece tan desatinada.

No puede decirse el mérito del resto del Festival, que es, precisamente, donde reside el núcleo de atracción popular y el ámbito donde compiten (aunque sin jurado y por lo bueno sin definición) los países productores al día de hoy. Excepción hecha de los comertajes, cuya pujanza creadora hay que anotar como un hecho auspicioso pero que por su misma naturaleza y régimen de explotación tienen un trato desigual, no hay ningún título de excepción por el que este Festival merezca ser recordado (pensamos, sin chauvinismo, en P. del Este 1952, donde se dieron a conocer Umberto D., *Rasho-Men* y *Froken Julie*). Hubo films dignos de consideración y hasta de estima (*Roman Holiday*, *Cyclaratas* afortunado y *Neches de circo*, *Le salaire de la peur*, *Pane, amore e fantasia*, *The Conquest of Everest*, *Julius Caesar*, *La bié en serbe*, *Demerzio*, *Sibiri*, *La guerra de M. Bard*), pero sólo los dos primeros acumulan un puntaje importante a su favor, a partir del cual todo se vuelve objeciones. Otros títulos piden indulgencia al espectador, y la consiguen por la modestia de los recursos o la simpatía del propósito (*Julietta*, *Sele negli occhi*, 1º de abril año 2000), pero lo demás, salvo incidentales momentos de buen oficio, fue un bombardeo de mediocreidad que hubiera hecho irritante el desplazamiento hasta el Coventry o el Grand Palace; cuanto más hasta San Pablo.

En lo interno, el Festival mostró fallas de organización que le aseguran un recuerdo dudoso en los anales del pintoresquismo y la chamberonía amateur. Aunque del celebrado cartelito *Prohibida a entrada* desapareció la rogociente advertencia *Mismo a funcionarios*, las cosas no tuvieron mejor pata. Datos técnicos imprescindibles siguieron faltando en el Boletín y en el Programa Oficial, y la más exquisita vuelta de tuerca en materia de programación cándida consistió en exhibir, finalmente, la película que se había anunciado, pero después de reiteradas rectificaciones y ratificaciones como si se tratara de desorientar a un delincuente para



GUIA CINEMATOGRAFICA

AMANTES DE CARMEN, LOS (The Loves of Carmen, 1930). — Hollywood repetera y pasteuriza el alma gitana, a la que muestra en technicolor, con una Rita Hayworth masculinizada y sin pasión. Colaboran en la desinfección Glenn Ford, Victor Jory, Luther Adler, Ron Randall.

ANTES QUE ME MUERA (Angets Over Broadway, 1940). — Un cuadro de falso corrompido y cineasta enfocado con implacable brutalidad y propenso a las parrandas literarias. Produjo, escribió (a la vez) y dirigió Ben Hecht. Con los convalecientes Douglas Fairbanks (sr.), Eita Hayworth, Thomas Mitchell y el estudiante John Qualen.

COKAZO DE HIELO (Kiss Tomorrow Goodbye, 1951) — Pájaros de receta, ríen a la letra pero no al espíritu de lo que pitaron la misma Warner Bros. y el mismo James Cagney: hace quince años. Con Barbara Payton, Helena Carter, Ward Bond, Barre Mc Lane y la dirección opaca de Gordon Douglas.

HERMANOS MARX EN EL CIRCO, LOS (At the Circus, 1939). — Atrón el comienzo de la decadencia de los famosos excentríos. La actuación individual es, sin embargo, excelente.

LUZ QUE AGONIZA, LA (Gaslight, 1944). — Périodo solista en el que Charles Boyer martiriza a la inocente Ingrid Bergman con bromas pesadas tendientes a causarle la muerte. De paso martiriza también a sus espectadores, pero el sector femenino se lo agradece. Hay buen oficio en la dirección de George Cukor, pero este film lo muestra sobre todo, como un conculante.

MISTERIO DEL CAMAROTE B-16, EL (Dangerous Crossing, 1952). — Follin de intrigas vulnerable al menor análisis pero bien fotografiado y conducido con plausible oficio por el director Joseph Newman. Con Jeanne Crain, Michael Rennie, Casey Adams, Charles Bix, Mary Anderson.

TOTOTARZAN, EL (Il capitano, 1952). — El cuento de N. Gogol trasladado a la pantalla con general acierto desde la adaptación, salvo en su tráfico final, bajo la cual siempre habi e inspirada dirección de Alberto Lattuada. Es igualmente eficaz la labor de su elenco (Yvonne Sanson, Giulio Stival, Ettore Mattia, Antonia Luatti) del que sobresale, con justicia, el protagonista Renato Baldi.

TOTOTARZAN (1949). — Totó se mofa de la civilización y mira a la selva, en un salme prestidite donde el mal gusto y la vulgaridad es un objetivo sistemático para el director Mario Mattioli. Con Marilyn Buford, Bianca Fusari, Alba Arnova, Luigi Pavese.

lograr su captura. Menos digna de crédito era la insistente sentencia con que solía tropezarse en la vistanilla para invitaciones; decía *Nao tem convites*, nao, pero no desalentaba a nadie y los "coquetos" de San Pablo, como los de todo el ancho y ajeno mundo, siempre fueron un éxito de público.

No se sabe si las autoridades del Festival recogieron las enseñanzas de esta primera experiencia, ni si tendrán ocasión de aplicarlas en otra. Considerado en sí mismo, sin un futuro del cual pueda sentirse ahora como un antecedente, el Festival de San Pablo fue un síntoma de poderío indiscriminado, que permitió ver en la misma pantalla las mejores y las peores películas en muchos años de cine. La experiencia también puede ser provechosa para los visitantes, especialmente si tienen la mirada puesta en su propio festival. Las conclusiones para Uruguay, con vistas

a P. del Este 1955, son: prestar más atención a los ciclos de cine retrospectivo; poner (desde ya) la organización del Festival en manos de gente de probada competencia en materia cinematográfica; seleccionar el material a exhibirse, con especial vigilancia de las producciones mejicanas, argentina y española, tras el desastre; y traer *bixine* de Hollywood, de París y de Roma (por qué no de Estocolmo, también?), ya que los hoteles y los vendedores de sillas no sin hacer girar el Festival, literalmente, en torno de sus ombligos. San Pablo dio un ejemplo a seguir en materia de invitaciones a personalidades cinematográficas relevantes.

Ya nos vemos realizando estas obvias puntualizaciones a la rispa misma del Festival, quizás el 28 de diciembre.

H. R. L.

Jean Painlevé en el Sodre

La presencia del Prof. Jean Painlevé en el tan anunciado Festival de Cine Científico, que auspició el Sodre inaugurando la Décima Jornada de Cine Científico, constituyó para el mismo una sólida garantía de seriedad y eficiencia y, a la vez, un compromiso de gran responsabilidad para los organizadores locales. El material seleccionado, que se apreció también en el I Festival Internacional de San Pablo, logró despertar, por otra parte, una gran expectativa que, igual, en principio, a la del reducido sector de especialistas que aseguraba, a priori, el relativo éxito de concurrencia a sus seis Jornadas oficiales. Pero el activo e ilustre profesor francés no halló compensación a sus esfuerzos, y si bien propone con acierto sus programas, el Sodre dispuso otras cosas para restarle importancia pero lo mismo imponderablemente, su brillo original.

Aparte de la inevitable impuntualidad por la que nadie se disculpó, y de los largos discursos de presentación, que se oyeron por cuarenta y tres residentes de la Comisión Directiva, Dr. Agustín Minelli, y que alardearon de tildos, a veces erróneos y en general mal digeridos conocimientos de historia y técnica del Cine, —posiblemente proporcionados por el librote de Teo de Leon Margarit, nada faltó para que, desde cualquier punto de vista, estos espectáculos, el primero especialmente, constituyeran una demostración lamentable de inepticia e improvisación, de los que Painlevé, el público y los propios responsables del insuceso debieron extraer amargas conclusiones.

A algunas causas del caos se procuran detallar rápidamente. En primer lugar, films sonoros, en los que la banda de sonido tenía una función fundamental, se ofrecieron mudos. Se barajaron diversos argumentos de excusa, pero todos eran inabundantes. Víctimas de esta deficiencia fueron films tan importantes como, *Bernard L'ermite*, *Le vampire* (sólo en el primer programa), *Oursins* y parte de *Assassins d'eau douce*. 2º) Las proyecciones fuera de foco arruinaron fundamentalmente a *Oursins* (en colores) y agravaron la penosa exhibición en 16 mm. de *Spezialfassung aus der Jochschonher der Vampiere*, necesariamente debilitada por pertenecer a Alemania (República Federal) y ofrecida en el segundo programa. 3º) Films que ni siquiera habían sido revisados aparecieron invertidos ante la pantalla (caso de *Etude sur l'arc électrique et l'atmosphère d'argon*, de Francia). 4º) Descuido en la graduación del volumen en las pocas oportunidades en que la banda de sonido se hizo presente para sorpresa de todos (caso escandaloso en el mismo film anterior perteneciente al Segundo Programa). 5º) Por anti-tesis a la primera deficiencia se llegó al casi divertido caso de oscurecerse la pantalla —virtualmente la imagen desapareció— mientras desde la banda de sonido se describía una acción que el espectador en realidad no apreciaba. Pero más molestias e inconvenientes fueron ocasionados, 6º), no ya por los intervalos motivados por las insuficiencias señaladas, sino también por los cortes de proyección que debió sufrir estocadamente *Assassins d'eau douce*, el primero de los cuales motivó la trágica creencia en el público de que el film había concluido (era el último del Primer Programa) y optó por retirarse. En otros casos, tan seriamente se aclaraba que el film continuaba... para caer de inmediato en un segundo corte.

El caos, las deficiencias técnicas de estos espectáculos, y que el propio Painlevé calificó con amarga ironía como "características del Festival", necesariamente debilitaron la calidad de algunos films que, como los de la primera jornada careciendo casi de su fundamental sonido (cuando no totalmente) sólo permitieron en algunos casos presumir un interés cinematográfico que sólo se confirmó en *Assassins d'eau douce*.

En este sentido los films de Jean Painlevé, que ocuparon la totalidad de la Primera Jornada y, por consecuencia, fueron los más castigados, son casi imposibles de juzgar desde el público. Se sabe que en sus films científicos "destinados al público" Painlevé ha otorgado tanta importancia a la imagen como a la música, logrando así una unión complementaria de valores expresivos casi inquebrantable, y que en el Primer Programa sólo pudo apreciarse en parte, aunque muy bien, en *Assassins d'eau douce*, utilizando el tema de *Echoes of the Jungle* junto a otros del propio Duke Ellington y grabaciones de Louis Armstrong y Jimmy Lunceford, cuyo *White Heat* sirve de leit-motiv al film. *L'Hippocampe*, al que se le retaceó la música escrita por Darius Milhaud, sufrió menos este percance cuando el propio realizador explicó atinadamente el plan del film, no carente de toques de fino humor, con buena y por momentos excelente fotografía y una precisa puntualización dramática de la vida y reproducción de estos caballitos marinos. Por otra parte se supone que *Bernard L'ermite*, a propósito de una investigación que alterna su crecimiento en distintas caparzones ajenas, sufre las mismas limitaciones ante la falta del apoyo sonoro y del cual es muy creíble juegue aquí un papel de leit motiv. *Le vampire* es la casi apasionante reconstrucción a viva luz del ataque de uno de estos murciélagos americanos a un cobayo que le cede, casi sin darse mayor cuenta del caso, parte de sus doscientos centímetros cúbicos de sangre, mientras el fondo musical (muy apropiado), con los temas *Black and Tan Fantasy* y nuevamente de *Echoes of the Jungle*, logra la intención del autor.

Henri Langlois Estuvo en Montevideo

Quizás muchos no hayan oído hablar de él; algunos posiblemente sepan que es un señor importante de la Cinemateca Francesa, que fue al Primer Festival Internacional de Cine efectuado hace pocos días en San Pablo y que estuvo en Montevideo, entre el 28 de febrero y el 4 de marzo, invitado por la Cinemateca Uruguaya, Cine Club del Uruguay y Cine Universitario.

Algunos diarios de la Capital reprodujeron su característica figura en fotografías sacadas durante la conferencia de prensa del martes 2, pero es también posible que muchos de los lectores no hayan podido reconocer, en ese señor gordinete, de ojos vivos, cabellos revueltos que parecen no haber conocido jamás un peine, que gusta de las camisas de cuellos grandes y que no necesita botafitas, nada menos que al Secretario General de la Cinemateca Francesa y al Secretario General, también, de la Federación Internacional d'Archives des Films Cinématographiques en el mundo entero por su siglo F.I.A.F.

Y este señor que adora Atlántida y considera que es superior así a bella a Funes, de este y aún a Portezuelo, que se baña con un bikini prestado no sin cierto enrojecimiento de vergüenza, que también afirma que Georges Sadoul tiene muchos errores en su *Historia del Cine*, y se pone serio en la casa del poeta Fernando Pereda, admirando las copias únicas en el mundo de películas hoy invalorables, es el mismo señor que dejó sentada en Montevideo una semilla de algunas cosas fundamentales para el futuro gran desenvolvimiento de la cultura cinematográfica de nuestro medio y América del Sur.

En principio se echaron las bases de un acuerdo de Cinematecas sudamericanas, miembros efectivos de la F.I.A.F., como son la argentina, brasileña y uruguaya, y uno de cuyos fines inmediatos es el servir de apoyo al desarrollo de otras cinematecas en formación como las de Perú, Colombia, El Archivo de esta Unión de Cinematecas, tan fundamental,

estaría en Montevideo, ya que las facilidades ampliamente ventajosas de la Cinemateca Uruguaya para todo orden de intercambio, su situación en un lugar de suma importancia y la influencia de las instituciones políticas que alejaron la idea de posibles conflictos bélicos en los que Uruguay participaría, y por muchas otras ventajas incluidas las características esenciales de su formación, hacen sumamente propicia la oportunidad para que en Montevideo se asistiera, por primera vez, un archivo de datos naturales e importantes, a la secretaría, según este acuerdo de Cinematecas sudamericanas, se encontraría en la ciudad de San Pablo y la Presidencia sería ejercida por el Sr. Roland, actual presidente de la Cinemateca Argentina.

Monsieur Langlois estudió también con los dirigentes de las instituciones de carácter importantísimo plan de actividades a desarrollarse en Montevideo, en el presente año, y que comprende, entre otras cosas, una exposición de *Georges Méliès* con las correspondientes proyecciones de los numerosos pero casi desconocidos films de este autor, así como uno de los legítimos padres del cine, y de acuerdo a títulos dados a conocer en el reciente Festival

Internacional de San Pablo; se realizará también una amplia exhibición cinematográfica, al tiempo que M. Langlois enviará films Gaumont, Pathé, cortos de Max Linder desconocidos en estas latitudes y otros primitivos. Y para el mes de octubre, de acuerdo a los planes ya acordados, Montevideo tendrá la oportunidad de asistir a uno de los acontecimientos máximos en materia de cine retrospectivo que se hayan llevado a cabo en los últimos años. Se trata, nada menos, que de la exhibición de un ciclo de films dirigidos por Erich von Stroheim, similar al desarrollado con tanto éxito en San Pablo, durante el Festival Internacional, y que en realidad motivó el más grande acontecimiento artístico del Festival y el redescubrimiento de uno de los genios más grandes del cine de los últimos treinta años. Volvió M. Langlois a su venida a Montevideo.

"EL MANTO SAGRADO" Y EL CINEMASCOPE

El hecho de quedar hoy incorporado a los espectáculos cinematográficos montevideanos el publicitado procedimiento Cinemascope, con el estreno de "El manto sagrado" en el cine Cinesa, actualiza la nota aparecida hace 15 días en MARCHA al registrarse el mismo acontecimiento en la ciudad de San Pablo, durante la realización del Festival Cinematográfico. Insistimos en la salvedad de que dicha opinión, por las razones que se exponen en la nota transcrita, es provisoria. El próximo viernes seremos más categóricos.

Como si el Festival no diera por sí mismo suficiente trabajo, el lunes 22, después de haber visto *Merry-Go-Round* de von Stroheim, Napoleón de Abel Gance, *Shane* de George Stevens y *Pase, amore e fantasia* de Luigi Comencini, a la una de la mañana se abrió el manto hasta el cine República para ver, aunque fuera los minutos finales, de la función privada en que el 20th Century Fox presentó en San Pablo, a las delegaciones del Festival y a la prensa, su primer film en Cinemascope. El mismo se llama *(The Riders)*. La función del República se retrasó bastante más que la del Festival, así que llegamos a ver una hora de espectáculo. No es suficiente para juzgar el nuevo procedimiento, como no lo son tampoco todo este film ni los que le siguen, simples ensayos de una técnica que puede perfeccionarse. Algunas puntualizaciones, sin embargo, pueden señalarse ya. La más obvia es la de que Cinemascope no es tercera dimensión, sino proyección en pantalla ancha, ya que el dimensión anterior, más com-

plejo y superior al de la pantalla panorámica, que Montevideo ya conoce. El campo visual se amplía colosalmente y, en proporción, se amplían también las posibilidades espectaculares del cine. Por supuesto no hay distorsión de la imagen, ni siquiera para los espectadores de las primeras filas, aunque es verosímil que las molestias habituales de ver cine desde esa posición se multipliquen a su vez. La pregunta es cómo puede afectar el cinemascopio la evolución de la industria cinematográfica, ya bastante confundida a causa de la devastadora proliferación de la televisión. Parece evidente que estimulará en el público su ya acentuada preferencia por las películas espectaculares y acción, de modo que habrá un auge del cine épico en detrimento del drama o la crónica individualistas, donde figuran hechos cotidianos que no tienen que ser coreados por una multitud. En la línea de sus mejores posibilidades, puede admitirse que el Cinemascope abre un campo

singularmente rico al arte de la escenografía de sonido y que pueda progrear a sus films una *dois* cada vez mayor de realismo físico. En cambio el realismo psicológico (pasearse en *Journal d'un curé de campagne*, en *Barabbas*, en *Best Years of Our Lives*) quizás entre en crisis, en la medida en que el uso del primer plano, que el Cinemascope rechaza por naturaleza y que es el recurso más noble del cine intimista. Con todas las reservas de un conocimiento tan superficial, personalmente no podemos ver sin inquietud el advenimiento del Cinemascope. Seguramente no significa nada de lo que se ha dicho, pero desde el punto de vista de los intereses de la industria, y de la cultura, es una mala noticia. El Cinemascope, en su incorporación de la cámara moviéndose a la vez, uno de los probablemente llame a nuevos y numerosos contingentes de espectadores, pero lo que al cine le conviene, incluso desde el punto de vista de los intereses de la industria, y de la cultura, es una mala noticia. El Cinemascope, en su incorporación de la cámara moviéndose a la vez, uno de los probablemente llame a nuevos y numerosos contingentes de espectadores, pero lo que al cine le conviene, incluso desde el punto de vista de los intereses de la industria, y de la cultura, es una mala noticia.

Fuera del procedimiento que inaugura, *El manto sagrado* es una historia bíblica a *Hollywood* que, curiosa, con technicolor, estridente banda sonora y un asunto de "boy-boy" transferido, para más infamidad, a *Howe*, César y los primeros cristianos. Quizás no sea casual el hecho de que el Cinemascope se haya producido en un momento en que el