

Nuestro cinema

Título:
Panorama del cinema hispánico

Autor/es:
Piqueras, Juan

Citar como:
Piqueras, J. (1932). Panorama del cinema hispánico. Nuestro cinema. (3):80-87.

Documento descargado de:
<http://hdl.handle.net/10251/42789>

Copyright:
Reserva de todos los derechos (NO CC)

La inclusión de este artículo en el repositorio se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:



vidual, gigantesco, y con todo esto, el film adquiere un carácter de cámara. El episodio de Odessa contiene rasgos de un aislamiento cerrado.

Puede afirmarse que el «Acorazado Potemkin» pertenece al estilo de pequeño-burgués observando su tiempo de pruebas, de ensayos, de revolucionarismo pasajero. Es una manera como otra cualquiera de representar la pequeña burguesía elevándose por medio de la colaboración y el proletariado; por encima de la propia naturaleza de su clase.

De aquí, el gran valor convincente de este episodio de la revolución burguesa-democrática. De aquí también el gusto específico de encerrarse en la inercia de esta representación.

(Continuará)

I. A N I S S I M O V

HISTORIOGRAFIA

Panorama del cinema hispánico

Con la transformación de «Patria Films» en «Atlántida S. A. C. E.» la producción cinematográfica española repliégame hacia Madrid, centralizase en el corazón de España. Esto resulta, de momento, altamente beneficioso y parece ser que la cinematografía nacional va a estar movida por nuevas orientaciones; va a ser encauzada por distintos derroteros. Hasta los films que «Atlántida» produce en los meses finales de 1920, aparecen bajo un signo más netamente hispánico y con un empaque artístico, superior a todo cuanto había salido anteriormente de los estudios catalanes.

Todavía en «La Inaccesible» — protagonizada por Helena Cortesina —, hay un resabio de huellas italianas que, afortunadamente, agonizan en esta producción.

Pero sus films sucesivos — «La verbena de la Paloma», «Carceleras» y «Dolorettes» — se acercan a temas españoles — a zarzuelillas y sainetes populares —, y aunque con una técnica primaria y un sentido cinematográfico mediocre, resuelven los asuntos argumentales desde un punto de vista propiamente español.

El público, a su vez, reacciona. Alguien le ha dicho que debe proteger los films nacionales y, espontáneamente, se lanza a los cinemas en donde se proyectan y les prodiga sus aplausos más unánimes y calurosos. Le ha bastado con ver en la pantalla unos tipos arrancados a la escena popular y unas panorámicas de Sevilla, de Madrid y de Levante, para, de momento, sentirse satisfecho. Él sabe bien que el cinema necesita de grandes capitales, de grandes estudios y de grandes técnicos. Y conoce lo precariamente que se produce en nuestro suelo y la impericia de nuestros realizadores. Pero más que un reproche a dirigir a los que no han sabido evolucionar con el cinema, es un estímulo lo que necesitan. Y este público medio se les entrega por completo. Hasta el extremo de protestar airadamente del cubismo de «El gabinete del doctor Caligari» y aplaudir fervorosamente y vivamente los films nuestros, en donde no encuentra más que una anécdota y unos tipos del bajo pueblo español — del pueblo de los *flamenquismos* andaluces y de las marchoseras madrileñas — con lo que demuestra su despreocupación estética ante el cinema.

Sin embargo, este apoyo incondicional del espectador presenta alguna ventaja: los films españoles comienzan a dar dinero. Solamente en España, logran amortizarse y ofrecer al capital invertido óptimos resultados financieros. La producción llega a ese estado de desahogo, de equilibrio económico. Pero los



«Les hommes, le dimanche», film de Robert Siodmak hecho cuando no era más que un simple «amateur», como lo eran sus cinco intérpretes. Foto: Luna - Film

productores — aunque se entrevé ya — no dan ese gran salto que separa la cinematografía española de las otras cinematografías extranjeras.

No obstante, la «Atlántida» logra buenos negocios. Pese a su gran desorganización administrativa y a sus escasas relaciones con la explotación cinematográfica de España y del extranjero, camina con viento favorable hacia esas metas que no consiguió nunca el cine hispánico. Las riendas de la «Atlántida» están en manos de dos hombres que se van avezando al cinema: Oscar Orneman, que figura como director comercial y José Buchs, como director artístico y «metteur en scène». Buchs, que se había iniciado en una escuela

«La Casa de la Troya», película realizada por Alejandro Pérez Lugín, citada siempre como ejemplo de film hispánico, siendo, sin embargo, una película con panorámicas de tarjeta postal, basada en una mala novela que ha pretendido ser como un auténtico exponente de la vida gallega. Foto: Archivo Juan Piqueras.



idiotamente italiana — más idiota y más incomprensible si se tiene en cuenta que el cinema italiano estaba agonizando en estas fechas —, logra sustraerse un poco a esta influencia, y procura encauzar nuestra producción por derroteros pulcramente españoles, sin llegar a conseguirlo por completo. Sus primeras producciones para «Atlántida», y para «Film Española», le presentan como a un hombre con asiento español. No podemos decir de él, que como a un director reciamente español, puesto que la España de todos sus films — tanto la popular como la histórica — es una España falsa, sin carácter. España a flor de piel; sin medulas raciales.

Sin embargo, acapara todas las atenciones y casi todas las esperanzas. Indudablemente, ha dado a nuestra producción un impulso — impulso equivocado y falso si se quiere, pero impulso al fin — y supo arrancar a nuestra cinematografía de influencias extrañas. Por eso comprendemos — aunque no justificamos — los elogios calurosos que Alfredo Serrano le dedica en su libro «Las películas españolas». Serrano tiene en él una fe que no compartimos y que Buchs se ha encargado, más tarde, de demostrar que era inmerecida. No obstante — y aunque nosotros discrepamos en un punto de partida esencial — he aquí cómo concreta Serrano, en 1925, la posición de José Buchs, como director de films:

«Buchs, hombre de gusto y de talento — dice Alfredo Serrano deslumbrado por sus primeros éxitos comerciales — opuesto a la tendencia alemana de los tonos oscuros en la presentación y partidario de un arte propio español, acierta en la elección de los artistas y las producciones de «Atlántida», nacida mucho después, como ya he dicho, que la «Studio» y otras de Barcelona, superan a las de esas casas, en todo y por todo. Firme en su línea trazada, acredita a José Montenegro y a Elisa Ruiz, entre otros artistas de prestigio. (El señor Serrano es, desde luego, un optimista. A una cosa tan populachera como el «Tío Chupito» y «La Romerito» no se le puede llamar artista de prestigio. Claro que también es un optimismo calificar como hombre de gusto y de talento al realizador — entre 1928 y 1930 — de «El dos de mayo», de «El rey que rabió», de «El guerrillero Juan Martín El Empecinado» y de «Prim». Pero... sigamos, sin embargo.) Este director adolece del excesivo cambio de personal. Esta «manía» no es beneficiosa, muy particularmente en lo que toca al principio director, porque se ve obligado a estar enseñando continuamente, no asegurando en su celebridad a los mencionados actores y actrices.

»La táctica americana, al parecer, no la acepta Buchs. Y lo raro es, mejor dicho, lo que prueba que es un buen director, estriba en que a pesar de las variaciones de personal, los artistas nuevos trabajan como si durante muchos años lo hubiesen hecho.

»A la labor de Buchs se debe el período que siguió a la «Atlántida», de resurgimiento nacional, el más firme de todos, porque, en realidad, no sólo formó ambiente, sino que hizo pensar en la natural evolución; y en los ensayos, incluso de edición, aparecidos después, palpita un poco de evolucionismo sano que ha marcado, en definitiva, el principio del fin del marasmo de la producción.»

(He aquí nuevos optimismos, nuevas equivocaciones cinematográficas, en nuestro ruedo hispánico. En todo ello, adivinamos ya ese paralelismo que existe — y ha existido — entre la crítica y la producción, faltas siempre de auténticos puntos de partida y de orientaciones auténticamente nacionales. Alfredo Serrano, se concreta a un cinema pobre, mediatizado en la fabricación y en el ambiente, sin grandes perspectivas. Y esto después de haber visto en España los mejores films de Chaplin; el «J'accuse», de Gance; «Cœur Fidèle», de Feyder; «Eldorado», de L'Herbier; «El signo del Zorro», de Fred Niblo; «El lirio quebrado», de Griffith; «Esposas frívolas», de von Stroheim; «La calle sin gozo», de Pabst; «El gabinete del Doctor Caligari», de Robert Wiene... Algo así, como si nosotros nos conformásemos ahora con «El embrujo de Sevilla», de Perojo; «El profesor de mi señora», de Robert Florey; «El secreto del Doctor», de Adelqui Millar; «Su noche de bodas», de Mercanton; «Sevilla de mis amores», de Ramón Navarro, o cualquiera de las versiones que nos hacen, después de haber visto «El acorazado Potemkin» y «La línea General», de Eisenstein; «La Tierra», de Dowjenko; «El Expres azul», de Trauberg; «Cuatro de infantería» y «L'opéra de quat'sous», de Pabst; «Sous les toits de Paris» y «El millón», de René Clair; «Big House» (versión original), de Georges Hill o «El ángel azul», de Josef von Sternberg.)

En 1922, Orneman y Buchs — disidentes de «Atlántida» — fundan la «Film Española». (Expresamente, nos detenemos en estas productoras, porque son las que más singularmente se significan en esta tercera etapa de nuestro cinema.) «Film Española» nace con iguales orientaciones que «Atlántida», y produce cosas parecidas. Realmente, entre «Rosario la Cortijera», «El pobre Valbuena», «Curro Vargas», «Mancha que limpia», «La medalla del torero», «La hija del Corregidor» y «Diego Corrientes» — dirigidas por Buchs — hay una escasa diferencia con las producidas por «Atlántida»; primero por Buchs, y después por Manuel Noriega, quien le sucede en sus funciones de director.

Un poco más tarde, en 1924, Florián Rey — arrancado en 1920 al teatro Eslava, en donde actuaba como galán en la compañía de Martínez Sierra, para incorporar varios films dirigidos por Buchs —, se incorpora definitivamente al cinema. Toma en sus manos la dirección artística de «Atlántida», deja de actuar como actor y se pone a dirigir films, logrando dar a dicha productora sus mayores éxitos artísticos y comerciales. Sus primeros films para «Atlántida» surgen con un nuevo empaque. Florián Rey es un hombre joven. No todo lo joven que quisiésemos. Pero en «La chavala», «Los chicos de la escuela», «Gigantes y cabezudos» y «El lazarrillo de Tormes», pone de manifiesto sus buenas aptitudes. En él se adivina ya ese hombre que había de dar en 1927 «La hermana San Sulpicio», y en 1930 «La aldea maldita», primer film español, que había de sorprender al público y la crítica cinematográfica de París — a su presentación en la Sala Pleyel — con una España nueva, insospechada y desconocida.

Con estas producciones anteriores a 1927, alternan en los cinemas españoles — alguna de ellas llega hasta Sudamérica —, «La Dolores» y «La alegría del batallón», de Maximiliano Tohu, producidas en Levante; «Santa Isabel de Ceres», realizada por el crítico cinematográfico José Sobrado; «Nobleza Baturra», de Vilá Villamala, para «Films Nacional»; «La casa de la Troya» y «Currito de la Cruz», de Alejandro Pérez Lugín, para «Troya

Films»: «La Bejarana», de Eusebio Fernández Ardavín; «El Niño de las Monjas», de las «Ediciones Nin de Carmona», y algunas otras de más limitado éxito.

Con estas producciones, las pantallas españolas se llenan de un público que se entrega incondicionalmente a los films españoles. Nuestra victoria, parece inmediata. Sin embargo, tampoco se consigue. Lejos de afirmarse las productoras existentes, y de producirse el nacimiento de otras, las más firmes se debilitan y desaparecen, y las más débiles se debaten dentro de su misma pobreza, hasta colocar un «I. N. R. I.» definitivo sobre la cabecera de sus marcas.

* * *

En estas fechas, una combinación francoespañola nos ofrece un buen film. Anteriormente a esta colaboración entre «Julio César-Albatros», que cristaliza en «El negro que tenía el alma blanca», la «Atlántida-Cinegraphic» habían dado un film dirigido por Marcel L'Herbier e interpretado por Jacques Catelain, que no dió el resultado apetecido, como tampoco lo habían dado las producciones dirigidas por «metteurs en scène» extranjeros. Ya en 1919, la «Nick Film» había dado dos producciones, realizadas por Ralph Allén, tituladas «Lolo» y «El perro del hortelano», con el mismo o menor éxito que las que en 1916 había dirigido Aurelio Sidney para «Studio Films», llamadas «La loca del Monasterio», «Codicia», «El botón de fuego», «Mátame» y «El león». Igual suerte corrieron «Pobres niños», «Militona» y «Pedrucho», realizadas en 1921 por Henri Vorins para «Principal Films». Sin embargo, cuando se creía que las combinaciones internacionales no podían dar ningún resultado positivo, «Julio César» y «Albatros» dan a nuestro cinema «El negro que tenía el alma blanca» (inspirado en la novela de Alberto Insúa, interpretado por Conchita Piquer, Raymond de Sarke, Valentín Parera y Joaquín Carrasco, y dirigido por Benito Perojo, con asesoración técnica y artística de elementos extranjeros), y logran un éxito completo. Nosotros sabemos bien que a este film no podemos llamarle netamente español. Fué realizado en estudios franceses, con varios intérpretes extranjeros y con muy escasas intervenciones nacionales. Además, su asunto era una cosa francamente internacional y no presentaba una sola nota hispánica. No obstante, el magnífico resultado obtenido abrió nuevos horizontes ante nuestro cinema. Con «El negro que tenía el alma blanca», se demostraron cosas interesantes y se vió claramente que la única colaboración que necesitábamos era de carácter técnico. España carecía de estudios, de galerías espaciales, de hombres avezados a la fabricación de films... Y la primera vez que se alineaban — o se mezclaban — junto a elementos extranjeros, ofrecían una película discreta y aceptable en los mercados internacionales. Esto debió hacer reaccionar a los productores y a los realizadores españoles y prepararse a conseguir una técnica y una práctica en los estudios extranjeros. Pero desdeñaron esta gran lección recibida y se encontraron nuevamente solos, incapaces, inhábiles. Y lo que es peor todavía: sin el apoyo ni las simpatías del público, que había evolucionado enormemente ante la proyección de los buenos films internacionales y se había colocado muy por encima de los productores, de los realizadores y de las empresas españolas, que todavía no han llegado a ese nivel de cultura cinematográfica en que hoy se encuentra el espectador cinegráfico de España.

* * *

Benito Perojo hace del «Negro que tenía el alma blanca» su mejor film. Sus dos o tres anteriores — «Malvaloca», «Para toda la vida» y «Después de la muerte» — no eran ni mejores ni peores que los de los otros realizadores. Y los posteriores a «El negro que tenía el alma blanca» — «La condesa María», «Corazones sin rumbo» y «La bodega» (dentro ya del film sonoro) — presentan una *mise en scène* inferior y carecen del ritmo cinematográfico del primero. Nosotros no decimos, como muchos de los cineastas españoles, que Benito Perojo no ha dirigido nunca los films que ha firmado. En cambio, es muy curioso constatar, cómo en «El embrujo de Sevilla», en donde no ha tenido la asesoración anterior, ha fracasado rotundamente. Y esto nos demues-

tra que, hoy por hoy, nuestros directores no pueden prescindir de la colaboración técnica y artística de los avezados cineastas extranjeros. Si en esta afirmación dejamos una válvula de escape a la excepción, es a los nombres de Benito Perojo y Florián Rey a quienes la hacemos*.

* * *

En los días que suceden a este bloque de producción que comienza a agozar en los albores del 1928, se produce mucho menos en España. Las editoras fuertes han desaparecido. Sin embargo, los editores quieren sobrevivir a sus fracasos y producen aisladamente, buscando un capitalista para cada film. La edición, con la indiferencia del público, ya no es tampoco un buen negocio. Solamente Fernando Delgado, con el «Viva Madrid, que es mi pueblo» y Florián Rey, con «La hermana San Sulpicio» y «Agustina de Aragón», obtienen los últimos grandes negocios. Lo demás pasa totalmente inadvertido para la crítica y para el público. Produce José Buchs, que ha iniciado una decadencia lamentable y que lejos de avanzar retrocede a sus primeros puntos de partida; produce también Fernández Ardavín, con mucha menos suerte en «El bandido de la Sierra» y en «Rosa de Madrid», que en «La bejarana»; produce también Artola con gran falta de sentido cinematográfico; producen Luis R. Alonso, Juan Andreu, Francisco Gargallo, Manuel Noriega, Juan de Orduña, Federico Dean Sánchez, Agustín G. Carrasco, Ruiz Mirón, Adolfo Aznar, Leopoldo Alonso, Antonio Calvache, Emilio Bautista, Fernández Cuenca, Sabino A. Micón, Agustín de Figueroa, Joaquín Dicenta...; producen muchos, pero casi todos colaboran en el hundimiento de la producción nacional, casi extinguida en 1930, cuando el cine sonoro comienza a entrar abiertamente en España.

* * *

Ahora, y como colofón a este panorama del cine mudo en España, unas lí-

* Expresamente, silenciamos el nombre de Luis Buñuel, cineasta hispánico. Buñuel ha sido el único *metteur en scène* español que supo procurarse una técnica cinematográfica, antes de realizar ningún film. En estos momentos en que hablo de directores españoles necesitados de una asesoración extranjera, me interesa hacer constar que Luis Buñuel, por haber producido films de tipo internacional — opuestos al film comercial en el que baso mi panorama — está situado en un plano superior al de los demás directores españoles. Por otra parte, Luis Buñuel no ha realizado nunca sus films en España. «Un chien andalou» y «L'Age d'Or» han sido construídos e ideados en Francia. Esto le singulariza también entre nuestros realizadores. Y aunque omitimos su nombre y el de sus films, lo hacemos conscientemente; seguros de cuanto vale y representa no solamente en España, sino en las vanguardias cinematográficas internacionales.

«Zelacain, el Aventurero», film realizado por Felipe Camacho, basado en la novela de Pío Baroja. Foto: Archivo Juan Piqueras.



neas escritas en marzo de 1930, en las que patentizamos nuestra posición ante el cinema hispánico y el alborozo con que recibíamos dos films bellamente españoles:

«Esta vez acudimos al cinema español jubilosamente — decíamos —. Con el deseo de afirmar dos significaciones. Dos manifestaciones honradas — casi únicas — de nuestro cinema, recibidas — con ese júbilo que apuntamos — en el mismo día. Una de ellas, la vimos por la tarde, se titula «Zalacáin el Aventurero» y la firma Felipe Camacho. La otra, nos llegó por la noche — proyectada en privado —, se llama «La aldea maldita» y ha sido realizada por Florián Rey.

Tanto en «Zalacáin el Aventurero» como en «La aldea maldita», se acusan valores totalmente inéditos en España. Yo — significado como enemigo y como elemento nocivo para la producción nacional — tenía deseos de tropezar con una ocasión que me permitiese «hablar bien» de nuestro cinema. Por ser todo lo contrario de cuanto se me dice, por creer que todo cuanto se ha hecho no vale la pena de tomarlo en consideración, he acusado siempre a cuantos vienen haciendo películas en España, sin más preparación — técnica y cultural — que sus caprichos, tan lamentablemente purgados por los españoles, porque a todos nos perjudican con sus films. Y esta posición mía — totalmente independiente, limpia de tantos por cientos e intereses creados —, se afirma ahora, manifestando antes que nadie ese júbilo recibido, con el arribo de dos medianos films hispánicos.

Hace unos meses, cuando se habló de la «protección a la industria cinematográfica nacional», opinamos que, más que una protección, era necesaria una eliminación y mejor que una eliminación una supresión total de lo poco que había. Una cosa que no existía nada más que para unos cuantos que habían hecho de ello su *modus vivendi*, que no acusaba una vitalidad recia, una honradez, no podía protegerse. Como todo lo imperfecto, había que deshacerlo; era necesario suprimir lo que se manifestaba equivocadamente. Y después, crear algo, para protegerlo luego, si lo merecía.

Tampoco entonces hubiésemos lanzado un solo nombre — directivo — a quien se le pudiera encargar la creación de ese algo a quien proteger. De todos cuantos directores conocíamos, no había uno solo que nos garantizase nada. Hoy, posiblemente, si nos incitase a ello, nos atreveríamos a dar uno, dos, tres nombres; no con la seguridad de que iban a realizar grandes obras, pero sí con la esperanza de que iban a crear algo discreto (ese algo, en el que pudiese basarse una protección, una ayuda a nuestra cinematografía inexistente).»

Luego, hablando de «Zalacáin el Aventurero», resumíamos:

«En el film de Camacho hay, sin duda, las escenas de más recia y valiente envergadura que registra nuestra cinematografía. Técnicamente es, desde luego, lo mejor que se ha hecho en nuestros estudios. Y si volvemos la mirada dos años atrás, cuando se editó el film, le veremos destacarse con mayor precisión. Hoy podría sacarse algún trozo que no desmivelase en mucho una comparación. Entonces, no había nada parecido. Y esto afirma la calidad, el sentido cinematográfico que ha presidido la edición del film. Con el solo hecho de ir a Baroja y a «Zalacáin el Aventurero» — posiblemente la más filmable de sus obras —, queda demostrado el tacto — fino y honrado — de Felipe Camacho, director de la obra. Cuando los demás directores acudían a los toros y a los toreros equivocadamente — no olvidemos las grandes posibilidades cinematográficas de este aspecto tan netamente español —, cuando iban a abreviar en la zarzuela, o en el teatro cursi, o en la novela idiota, o en lo falsamente castizo, Camacho, aborda — valiente y audazmente —, en el tema y el escenario que le ofrece una novela retrospectiva vasca, y la cinematiza con un acierto singular y aislado. Pone en su filmación una gran honradez artística y una nueva técnica en España y logra un film nacional que ni nos desprestigia ni nos llena de ese ridículo que nos han aportado la mayoría de las películas españolas.»

En cuanto al film de Florián Rey, emitimos juicios que, después, había de ratificar la crítica parisiense y parte de la prensa española:

«La aldea maldita» — escribíamos — es el último film de Florián Rey, hecho sobre un argumento suyo desarrollado en Castilla e interpretado en sus

«La Aldea Maldita», film
realizado por Florián Rey.
Foto: Archivo Juan Piqueras.



dos personajes centrales por Pedro Larrañaga y Carmen Viance. Florián Rey debiera comenzar con «La aldea maldita» su carrera cinematográfica. Es decir, debiera olvidar casi todas sus anteriores equivocaciones y tomar de su última — y mejor — película, su punto de partida. En este film, Florián Rey ha logrado una unidad — argumental, escénica, técnica, interpretativa —, superior no solamente a la de sus otras obras, sino a la de todos los films españoles. Hay en él un serio sentido de uniformación, de alineación de valores, de feliz aprovechamiento de medios, ahora, como siempre, escasos. Lo que en «Zalacaín» se acusa de desigual, de inestabilizado *, en «La aldea maldita» se perfila en sentido inverso. Esto es: en «Zalacaín el Aventurero», todo su gran defecto estriba en su desigualdad y en «La aldea maldita», todo su valor es en su unidad donde radica.

Sin embargo, el mayor acierto de Florián Rey ha sido la adaptación de fondos para el argumento, tan rudo, tan realista — tan español y desagradable, debiéramos decir —, como el de su película. Su iniciación social (que no termina), ese sentido del honor castellano — y calderoniano — del protagonista y de su padre, y el castigo ejemplar de la esposa que olvidó sus deberes, afirman a «La aldea maldita» como un film de tipo reciamente español. Hay en él iniciaciones de alta película española o de gran «españolada». Si Florián Rey es consecuente en este sentido, logrará grandes cosas. El cinema requiere sinceridades, no falsos pintoresquismos. Cuando la obra está bien hecha, el público no se fija en si es o no es grata. El cine exige verdades. No hay que perseguir lo falsamente agradable. Hay que dar lo auténtico, por muy desagradable que parezca. Y «La aldea maldita» posee trozos de vida auténtica española. Hay en ella momentos de auténtica verdad.

Sin embargo, este optimismo con que saludábamos a los últimos films mudos, había de convertirse en pesimismo — ese pesimismo de nuestros peores días —, al ver cómo en los Estudios Paramount de Joinville, unos cuantos renegados españoles y sudamericanos realizaban las versiones españolas de los films yanquis, y cómo estas versiones mataban por completo nuestra — siempre escasa — producción nacional.

(Continuará)

J U A N P I Q U E R A S

* Nos interesa hacer constar que la película fué presentada con un montaje distinto al que hizo de ella Felipe Camacho.