

Blasco Ibáñez y la cinematografía

En la obra literaria moderna pueden considerarse dos aspectos: de una parte, su intrínseco valor estilístico—vibración, profundidad, vigor, calidad emotiva—; de otra, lo que podríamos llamar su agilidad mimética, su movilidad de planos y de situaciones, o—diciéndolo de otro modo—su capacidad de adaptación a la Cinematografía.

Al cumplirse el primer mes de la muerte de Blasco Ibáñez, nuestras pantallas están rodando varias cintas, filmadas sobre novelas del gran escritor. Pues bien: ¿qué condiciones presenta la obra de Blasco Ibáñez, para ser aprovechada por los cineastas? (Antes que todo: nuestra creencia en que el cine debe estar nutrido, en primer lugar, por argumentos escritos ex profeso; en segunda línea, por novelas que posean ciertas condiciones; nunca, por adaptaciones teatrales). En la obra, intensa y extensa de Blasco Ibáñez, nos encontramos con los dos aspectos estampados más arriba: el valor literario intrínseco, indesplazable; y la movilidad ágil, que le da certificado de aptitud en el campo del cine. Y es curioso: estos dos aspectos se repelen mutuamente. Es decir, que las obras mejor escritas de Blasco Ibáñez—las primitivas, las valencianas: las «Arroz y Tartanas», «Flor de Mayo», «La Barraca»; y las de tesis: «La Catedral», «El Intruso», «La Bodega», «La Horda»—carecen de la movilidad necesaria para construir una bella obra cinematográfica.

De aquí que las novelas de Blasco Ibáñez que han pasado a la pantalla, pertenezcan a ciclos de época posterior, en los cuales el antiguo vigor reconcentrado de las novelas de la Huerta, se diluye en un dinamismo propicio, que tiene como motor: de un lado, vientos cosmopolitas y avidez de tierras nuevas; de otro: la Gran Guerra, tras el lente de su aliafilia a ultranza; unidos ambos, a veces, con un nexo de intrigas, de espionaje o de amor.

Hay, filmada, una novela de Blasco Ibáñez, que no pertenece a ninguno de los tipos temáticos precitados: «Sangre y Arenas». Pero esto es una excepción que justifica la regla; más comprensible todavía, si se tiene en cuenta que «Sangre y Arenas» es un absurdo portavoz de la España de pandereta, que, como es sabido, constituye un plato delicioso para la voracidad de muchos extranjeros.

Y entramos de lleno en el ciclo de los grandes films de Blasco Ibáñez. Al frente, este éxito, que lo empujó—de golpe—a la cima de la admiración mundial: «Los Cuatro Jinetes del Apocalipsis». Rudy—el empalagoso Rodolfo Valentino, hizo un Julio Desnoyer, con poca vida. Hay en él demasiada preocupación porque le sienta bien el sombrero de gauchito o el casco del «poilu»; al lado de su

afectación, Alice Terry juega siempre su papel con una facilidad encantadora. La película sugiere muchas cosas, bien de detalle: los hermanos Haltrot, rígidos, germánicos, militarizados de su infancia; el baile argentino; la silueta del centauro Madariaga; los campos de la guerra y de la muerte... bien, de esencia: el arma homicida que empuja el orden en que aparecieron las novelas, frente a frente, hombres unidos por el mismo vínculo familiar, escena ésta de un dramatismo formidable, muy bien lograda en la pantalla... Pero mi opinión, no hace de éste el mejor film, sobre novelas de Blasco Ibáñez.

Y viene «Mare Nostrum», seguimos e lorden en que aparecieron las novelas en edición española; «Los Cuatro Jinetes del Apocalipsis» (1916); «Mare Nostrum» (1918); «Los enemigos de la mujer» (1919); «La Tierra de Todos» (1922).—«Mare Nostrum» representa, a mi entender, un paso al frente. ¡Qué bien encarna al capitán Ulises Ferragut, ardiente, levantino, emprendedor, el actor Antonio Moreno! ¿Y ella? He de confesar que Alice Terry me pareció poco apta para encarnar un papel como el de «Freya», la sutil y compleja mujer fatal, que es uno de los tipos mejor logrados de la galería de figuras femeninas de Blasco Ibáñez. Sin embargo, Alice Terry no me decepcionó en absoluto; fué—indiscutiblemente—, «Freya», la astuta, la alocada por el lujo, la fría calculadora, la espía cínica que aprovecha sus encantos para obtener preciosos datos para el enemigo. En sus dulces ojos, claros, ella supo verter todas las gamas de la perversidad; toda la irresistible fuerza fatal de la diosa Anfítrita mediterránea y triunfal, que encarnaba sobre la tierra.

En la adaptación cinematográfica de «Los Enemigos de la Mujer», es donde yo he hallado el logro más completo de la fusión de un personaje de novela y un actor de la pantalla: el príncipe Miguel Fedor Lubimov, interpretado formidablemente por Lionel Barrymore. He aquí cómo lo retrata Vicente Blasco Ibáñez: «Era un hombre todavía joven, con el cuidado vigor que proporciona una vida de ejercicios físicos; alto, membrudo y esbelto, la tez morena, grandes ojos grises y el rostro largo, completamente afeitado. Las canas esparcidas en sus sienes—que aún parecían más numerosas al contrastar con el negro azulado de su cabeza—; unas cuantas arrugas precoces en las comisuras de sus ojos y dos surcos profundos que se abrían desde las ailllas de su nariz, demasiado ancha, hasta tocar los extremos de su boca, parecían denunciar el primer cansancio de un organismo poderoso que ha vivido con demasiada

intensidad, por considerar sus fuerzas sin límites.» Comparad esta figura, recién nacida en vosotros, al conjuro maravilloso de la pluma del novelista, con ese príncipe Lubimov que hizo Lionel Barrymore, y os daréis cuenta de que estáis ante uno de los prodigios de caracterización más formidables. Alma Rubens hace una duquesa de Lille excelente. Pero, lo mejor de esta película—que yo coloco a la cabeza de las versiones cinematográficas de Blasco—es la presentación, el ambiente; sobre todo aquellas escenas de la Revolución rusa, de un dramatismo no superado hasta hoy.

Y, por fin, para que quepa dentro de este artículo la revisión de toda la obra cinematográfica de Blasco Ibáñez—pasamos, sin detenernos más, a la última obra; a la recién llegada a nuestras pantallas: «La Tierra de Todos». Obra muy conocida, su argumento, ahora, no nos importa. Lo que nos atrae es la interpretación, la animación en la cinta, de los personajes y de los estados de ánimo diseñados en la novela. «La Tierra de Todos» posee, como «Mare Nostrum», una mujer de acentuados relieves en la obra total. Otra mujer fatal, digna hermana de Freya. Hermana peor. Freya daña por su capricho, puesto a servicio de un ideal más o menos disculpable. En «La bella Elena» no hay otro ideal que su alocado capricho de mujer. Y—por tanto—no hay disculpa posible. De su interpretación se encarga una mujer maravillosamente dotada para ello: Greta Garbo. Si Alice Terry, al encarnar su papel de mujer fatal, necesita una consciente desviación de la apariencia de su espíritu, Greta Garbo, en «La bella Elena», se encuentra con el «role» más apropiado para su naturaleza de artista y de mujer. «La tierra de todos», película, difiere de «La tierra de todos» novela. Aparte de las innovaciones que, inexorablemente, debe introducir el cineasta para el perfecto logro de su cometido. En la novela, la misoginia recalcitrante y tenaz de Robledo vence a la mujer fatal que, nueva serpiente, se interponía en el camino del trabajo de él y de sus compañeros, allá en la Argentina, en la tierra de todos. En la película, Robledo—Antonio Moreno—tras del esfuerzo gigantesco de su espíritu; se siente incapaz de resistir a la influencia de la mujer, deliberadamente execrada ante el espectador, a lo largo de toda la obra. Esto—el triunfo de la Mujer—, es, aquí, completamente arbitrario. Aunque tenga como pretexto itan corriente en la película americana! el que la obra termine con el consabido beso. Guillermo DIAZ PLAJA

«Los enemigos de la mujer», capítulo I, página 10.

LA BAILARINA APASIONADA

El director de una «troupe de ballets», Gerald, vuelve a Barcelona, después de muchos años de ausencia. A pesar del tiempo transcurrido, el éxito de la «troupe» había sido tan resonante que nadie en la gran ciudad catalana había podido olvidar lo atractivo de sus espectáculos y sobre todo el encanto de sus bailarinas.

Recién llegado Gerald y atareado en su instalación en el lujoso hotel donde se albergaba, quedó sorprendido ante el anuncio de la visita del conde de Olivares. El conde, como todos sus compatriotas, era un ferviente admirador de los espectáculos de esta índole y, además amigo íntimo del empresario.

En el transcurso de la conversación, limitada solamente a ese espectáculo, se evocan tiempos y éxitos pretéritos y se hacen planes para el presente; muy pronto derivó la conversación sobre los artistas, y el conde se informó por boca del director, de que tomaba parte en la compañía una hermosa y joven bailarina: Sonia, que, indiferente a todo lo que no fuera su arte, no se interesaba más que por una muñeca viejísima, de bayeta, que para ella constituía la única pasión de su corazón ingenuo.

Sonia forma, todavía, parte de la «troupe», pero la niña ingenua se ha convertido en mujer de maravillosa hermosura, de una belleza fascinadora y de una seducción personal que la bailarina parece ignorar.

El conde, que escucha todas estas alabanzas, proclamadas con calor, pregunta a Gerald:

—¿Verdad que está usted enamorado de ella?

Gerald, no había consultado nunca con su corazón; jamás se había hecho esta pregunta; no obstante, la idea de perder un día a Sonia, le subleva, y para que este caso no pueda llegar, decide confesarle su amor, aquella misma noche.

Pero al llegar el momento, la ocasión que busca no se le presenta y al día siguiente se entera, con la consiguiente desesperación, que Sonia ha desaparecido sin dejar rastro de su persona.

El príncipe encantado había pasado! Este príncipe de ensueño, no era otro que Alfredo X, joven heredero de una de las más ricas y poderosas familias de España, que había visto a la bailarina.

Pronto, rápido, con la rapidez del relámpago, el amor había unido a aquellos dos corazones, y algunos días más tarde, en una posesión encantada, maravillosa, a través de las sombras alamedas de un parque señorial, Sonia y Alfredo, lejos de las miradas indiscretas del mundo, ocultaban su dicha, en la sola, pero inmen-

sa plenitud de una pasión ardiente e inconmesurable de ambos amantes.

La «troupe» de Gerald, abandonó por fin, Barcelona; una amiga de Sonia ocupó su puesto de estrella en el «ballet», y la vida siguió su curso inmutable.

Mas ¡ay! la verdadera felicidad es efímera; Sonia supo lo que era aburrirse en plena felicidad; Alfredo, presintiendo este peligro, creyó que un lazo más serio todavía que aquel amor, podría retener en su jaula dorada a aquel hermoso pajarillo dis-

bre de Gerald, va a buscar a la que tan ingratamente se había portado con aquel que tantos beneficios le había hecho; Sonia no podrá negarse a prestar un servicio, a hacer un favor en recuerdo de sus triunfos en el teatro, triunfos que le habían proporcionado la suerte de encontrar el amor, la juventud y la fortuna.

Un valiente combate se libra en el corazón de la bailarina. Ha jurado no bailar jamás. Su amor por Alfredo, ahogará en su corazón su violento deseo de volver a ver a la multitud ébria de entusiasmo en la contemplación de su belleza. Sonia no volverá a pisar la escena, donde tanto éxito alcanzó. Sin embargo, un día que Sonia está sola, las notas de una lánguida danza, desgranadas por un músico callejero, llegan hasta ella. Inmediatamente, Sonia siente cómo un vértigo se apodera de todo su sistema nervioso; a pesar de su enorme voluntad, desfallece; un delirio sagrado se apodera de todo su cuerpo. El demonio de la danza ha vuelto a encontrar la presa que consideró perdida. Sonia baila. Sonia quiere volver al teatro a enardecer al público hasta arrancarle las ovaciones delirantes de otros tiempos con la coreografía voluptuosa de su danza apasionada.

Se va a Barcelona, llega al teatro y vuelven de nuevo aquellas aclamaciones frenéticas que tanto añoraba y que la encandenan para siempre al corazón de sus numerosos admiradores.

Cuando Alfredo volvió a su casa, el encanto se había roto, había huido de allí.

El conde de Olivares lo recibió; le explicó en breves palabras y le hizo ver claramente la tontería que quería cometer casándose con Sonia, vuelta a su centro para siempre por un mandato superior: la pasión de la danza.

Alfredo fué razonable aquella vez, y no obstante su amor inmenso, abandonó la partida, dejándole a Sonia una simple tarjeta con unas frases vanales y ambiguas de despedida.

Cuando Sonia se dió cuenta de todo esto, cayó desvanecida, presa de un intenso dolor; este adiós era una puñalada para su corazón todavía rebosante de amor por su Alfredo.

Afortunadamente Gerald entraba; Gerald imagen viva, manifestación viviente de la danza con todas sus alegrías y tristezas, cogió a la bailarina en su brazos...

...Y el recuerdo de los dulces días de ventura amorosa, desapareció poco a poco eclipsado por el ruido ensordecedor de las ovaciones y por el reflejo de los proyectores luminosos; y una vez más en la vida de una mujer, el amor fué vencido por el arte, el teatro y la pasión de la danza.



ANTONIO MORENO

UNA VISITA AL ESTUDIO DE CHARLOT

FILMANDO «EL CIRCO»

Nuestro compañero en la Prensa «L'Estrange Faucett», acaba de hacer una visita a los Estudios Chaplin con objeto de celebrar una entrevista con su propietario, que transmitimos íntegra por considerarla de mucho interés para nuestros lectores. Oigamos lo que dice:

«Conducido por mi amigo Reeves, director de los Estudios Chaplin, he hecho una visita a estos establecimientos donde tantas obras de arte se han ejecutado. Se respira en ellos, una atmósfera inabarcable de paz y tranquilidad.

En medio del estudio se levanta una gran tienda circular.

Hace nueve meses que está así—me dice mi amable guía—bien es verdad, que es una decoración que no se estropea; además es viejísima porque así debe ser para nuestro propósito.

El interior de la tienda corre parejas con su aspecto exterior; una pista redonda cuyo suelo está cubierto de una espesa capa de serrín; las gradas, la entrada general, las sillas y banquetas de preferencia, y por todas partes hiere nuestro olfato ese olor característico, indefinible de circo, único en el mundo: efluvios de fieras, basura, polvo... en una palabra; miseria.

Al fondo y no lejos de una pequeña plataforma donde algunas personas se agitan al rededor de dos cámaras fotográficas, se ve una jaula provista de fuertes barrotes de hierro, montada sobre ruedas, que sirve para trasportar las fieras; un reflector agujerea la penumbra y lanza sus clarísimos rayos luminosos sobre un león adulto que sin importarle un ardite de nosotros, se estiraba perezosamente.

El domador, capitán Cay, entraba



BARBARA LA MAR

en la jaula, mientras que Merna Renedy, que desempeña en «El circo» el principal papel femenino, se divertía con el pequeño y conocido bulldog fotogénico «Buddy», mientras chupaba con deleite el jugo de un limón para refrescarse. Sus cabellos, de un rojo fuego, tenían en la luz tonalidades bronceadas y sus ojos «amaquillados», de verde oscuro, le daban un extraño aspecto. Henry Bengman, el eterno y cómico compañero de Charlot, y Henry Crocker, su ayudante, se agitaban tarabajando con ardor. Me siento... y entonces descubro a la sombra de una cámara una pequeña silueta con cabellos negros y rizados, con el cuello pintarrajado de un amarillo rabioso, pantalones incommensurables que caen con dejadez y tapan la mitad de unas botas enormes y rotas por todas partes...

Era Charles Spencer Chaplin. Por una suerte inesperada, se preparaba para rodar una escena. Si yo me hubiera dejado caer por el estudio un día en que este gran actor no se hubiera sentido en forma, seguramente no lo hubiera encontrado; se hubiera ido a pescar con caña, pero tenía el santo de cara y aquel día iba a asistir a una de las escenas más graciosas de su film, una de las que no han tenido la desgracia de caer al golpe de sus tijeras implacables, porque de 65,000 mts. de negativo filmados en esta producción, se han suprimido más de 60,000.

La escena en cuestión representaba a Charlot, el eterno y calamitoso vagabundo paseando por los pasillos del circo, y sin saber cómo, se encuentra encerrado en la jaula del león. Este duerme tranquilamente en un rincón, y Charlot está mirando como podrá escaparse de aquel insospechado encierro, cuando la fiera se despierta ante los insistentes ladridos de un bull-dog, que al ver a su amigo salta contra los barrotes de la jaula.

El método de Charlot no es precisamente el de la precipitación; podéis imaginaros por lo tanto los efectos cómicos que ha inventado en esta sola escena; se podría hacer con esto un film completo.

Lo más difícil fué encontrar el medio de conseguir que el león saliera de su indiferencia. Hacía tanto tiempo que estaba en cautividad, que el olor de carne humana no despertaba en él la idea de un banquete, y no le causaba ningún efecto.

Fué preciso ensayar otros efluvios—ajo, cebolla, carne, agua de colonia—para sacarlo de su quietud.

Después se cambió al león de jaula, con objeto de poder repetir con toda seguridad la escena, y calcular cada paso y cada gesto. Charlot se puso a desempeñar el papel «de león» para explicar al domador lo que aquél quería que hiciera. Se estiraba, saltaba,

rugía, frotándose desesperadamente contra los barrotes de la jaula, gruñendo y enseñando los dientes, mientras Crocker lo excitaba con el látigo, hasta que «Charlot-león», de un humor endiablado, saltó sobre el domador improvisado poniéndolo en fuga.

Luego se volvió la fiera a la jaula a fin de rodar realmente la escena.

—Esperad un minuto—dijo Charlot—esperad, que no estoy de vena.

Da algunos pasos y luego se vuelve con la cara iluminada por una larga sonrisa.

Se empieza a filmar. Para todos nosotros es una cosa angustiosa ver al gran actor a merced de la fiera, y grande el peso que se nos quita de encima, cuando una vez terminada la escena, lo vemos en seguridad fuera de la jaula.

—No es muy agradable, que digamos, el aliento de un león—dice Charlot.

Es la hora del descanso, y Charlot, vuelto a su personalidad, Charles Chaplin, me lleva a tomar el té; pasamos por sus habitaciones sencillamente amuebladas. Por todas partes se ven barritas de color para maquillaje, afeites, esepjos, vaselinas... Sobre una plancha hay un poco de lana negra clavada en un peine blanco; son los famosos bigotes de Charlot. Al fondo hay un ventanillo provisto de una cortina; por allí, Chaplin, a quien no le gusta entrevistas con desconocidos, observa a los actores que piden contrata, mientras que Mr. Reeves se pasea con ellos a lo largo del jardín, bajo la ventana.

—Como aquí no hay señoras—dice Charlot—usted me permitirá que me alijere un poco de ropa; ¡un baño de sol me sentará bien!

Y uniendo la acción a la palabra, se desnuda hasta la cintura; no se queda más que con sus famo-



OLIVE BORDEN



GRETA GARBO

sos pantalones y sus formidables botas, y en esta disposición me introduce en el comedor. Esta es la pieza más interesante del estudio; en él, el gran actor planea y pone en ejecución sus juegos y trucos y hasta sus escenas completas sin omitir detalle. Para esto hay una mesita colocada en medio de la sala a lo largo de la cual y dándole vueltas, es frecuente ver a Charlot agitado y nervioso, mientras que su secretario toma nota en un block de todas las ocurrencias y trucos que su inventiva ha de lanzar a la pantalla para solaz y esparcimiento de grandes y chicos.

En un rincón está el busto en mármol, de Chaplin, obra de la artista Clara Sheridan.

—Esta es una de las cosas más prácticas de la casa, dice su auxiliar riendo, porque cuando tenemos un altercado con el patrón o nos disputamos, venimos ante el busto y lo injuriamos a nuestro placer. ¡Es una manera de desahogarnos como otra cualquiera!

Nuestra brusca presencia en aquel lugar, había turbado el sueño de un perro viejo que yacía bajo la mesa, gordo, venerable, letárgico.

—Este fué el héroe de «Vida de perro», me dice Chaplin; ya no he tenido nunca más necesidad de él, pero quiero que esté a mi lado; ahora está ya viejo y por añadidura neurasténico, hasta el punto de que cuando lo llamo huye en vez de venir. La alegría que siente presintiendo algo que masticar, única operación que le trae preocupado, es causa de que nos lo encontremos aquí esperando pacientemente.

No hacemos más que sentarnos, cuando la conversación deriva hacia el teatro.

—El teatro moderno, está en el apogeo de su decadencia, dice Chaplin. En Nueva York son los directores de teatro actualmente los que indican a los autores la forma de escribir sus obras, y les dicen: «Querido amigo, es preciso cambiar eso de tal o cual manera; conocemos a nuestro público y sus gustos; si usted no cambia el segundo acto de su obra en la forma que le indico, el «pateo» será horrible. No se enfade que hará usted mucha bilis; usted ha tardado dos años en lanzar su producción, en escribir su obra, y en cinco minutos

le arreglo yo sus deficiencias». Con lo que según mi humilde entender, la situación no mejora. Hace veinte años había grandes actores, sin ningún género de duda, pero ¡ay! el teatro moderno va al foso, al caos, irremisiblemente.

—Sucede lo que nos sucedería a nosotros—añade Crocker—sino tuviera usted la suerte de estar independizado.

—«Deo volente», responde Chaplin, por ahora no tengo nada que solicitar de nadie. Hay gente más fuerte y rica que yo; conocen el cine, indudablemente mejor que yo, bajo el punto de vista comercial; no obstante, yo no podría hacer un film con las ideas de otro.

«Soy muy feliz actualmente, y por nada del mundo querría actuar de nuevo en el teatro. Siempre le he tenido un poco de manía; la presencia de la multitud, me producía una impresión penosa, y desde que trabajo para la pantalla, he perdido completamente el hábito, y ya sabe usted que éste hace al monje. A pesar de eso, puede que un buen día tenga la debilidad de escribir alguna obra, y hasta creo que lo haré con placer.»

—¿Volverá usted a hacer un film del género de «La opinión pública?»—le pregunto.

—Puede ser que sí—me responde—el día que tenga una idea la pondré en ejecución. Por lo pronto, le anticiparé que mi próximo film, será «El club de los suicidas». Tengo intención de hacerlo en Londres, si encuentro un buen estudio; de todos modos como tengo que ir a Inglate-



DOUGLAS FAIRBANKS

rra para la presentación de «El circo», trataré de aprovechar el tiempo y organizarme.

Y al decir esto, Charlot se quitaba los pantalones para despojarse de las polainas de grueso cuero, que debían protegerle contra los mordiscos eventuales del león, y que ahora, empezaban a molestarle.

L'ESTRANGE FAUCETT



Núm
53

El Día Gráfico

JUEVES
CINEMATOGRAFICO

MARZO 8 1928



Belle Bennet en
la superproduc-
ción Fox. "¡Madre mía!"



Enny Porten,
bello artista del
programa Vilaseca y Le-
desma.



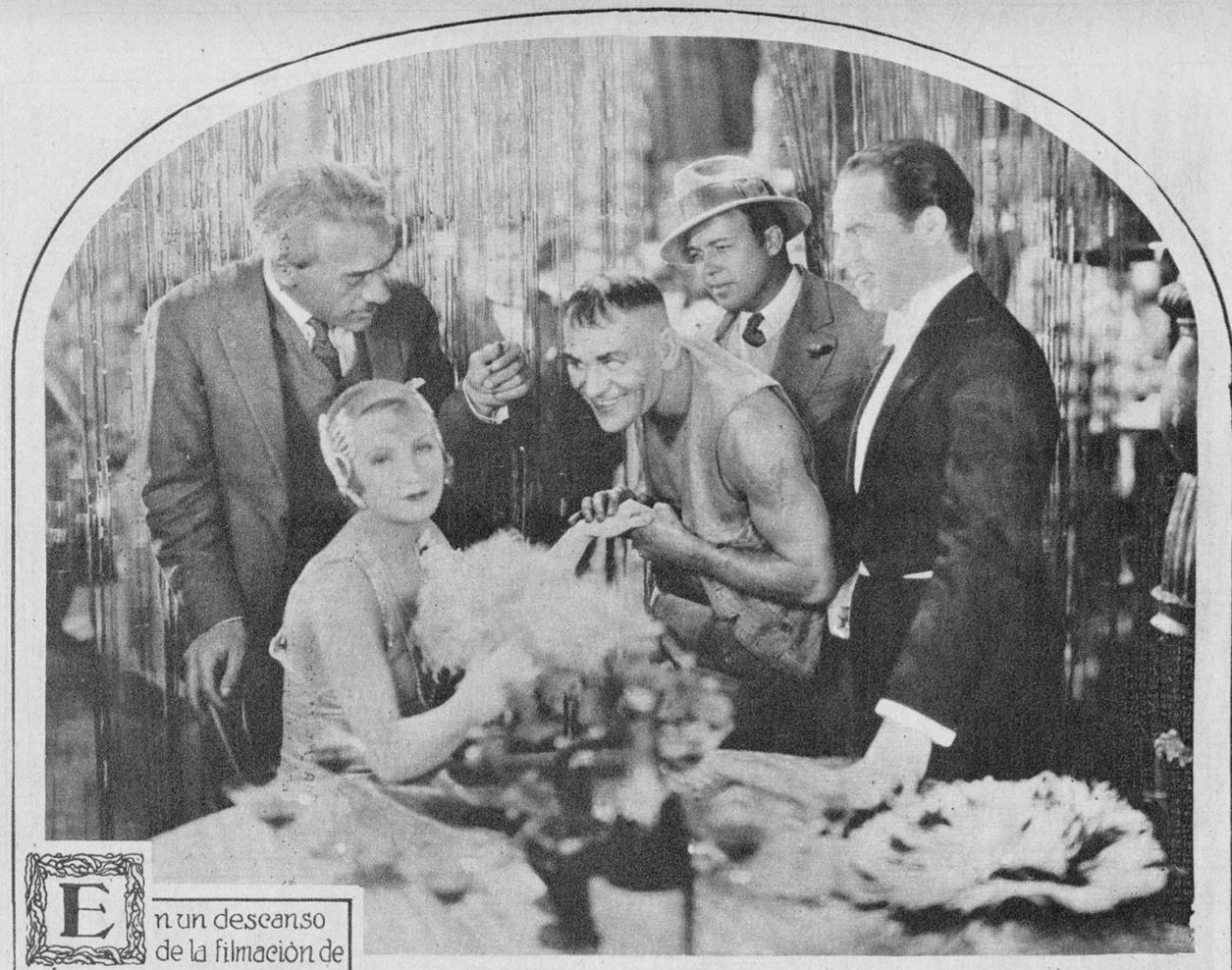
Cecil B. DeMille
formidable director de varias producciones
Pro. Dis. Co.



La traviesa Olive Borden, protagonista de "La chica alegre" film Fox.



Dorothy Mackaill, en "Lady Be Good" película First actualmente en filmación.



En un descanso de la filmación de "La tierra de todos" muestra Lon Chaney su maquillaje a Greta Garbo



John Boles recién ingresado en el cine ha recibido papel importante en "El Pastor de Las Colinas"

U

na escena del film First
"Venus de Venecia," que
interpretan Antonio Moreno y
Constance Talmadge.



A

lma Rubens y
Bani Narton en
"El corazón de Salomé," film Fox.



Abel Gance eminente realizador de la innovación. Triptico
que aparece en el gran film "NAPOLEÓN."



Doris Kenyon
y Milton Sills
en "EL VALLE DE LOS GIGANTES"
producción de la First.

Benito Perojo,
célebre direc-
tor español



VIRGINIA BRADFORD

más valiosa cuanto el carácter de este monarca taimado, cobarde, hipócrita y cruel como hombre, pero sagaz, astuto y habilísimo como jefe de Estado, era un rol tremendamente difícil, que necesitaba las aptitudes y competencia de un verdadero gran actor para que esta prominente figura histórica no quedara empaquetada y adulterada. Conrad Veidt llenó a las mil maravillas su papel, ajustándose a la realidad histórica del carácter y dándole todo el relieve que le correspondía. Tanto gustó su interpretación del supersticioso monarca, que un gran crítico de Nueva York, comentando la película, escribió: «Veidt es, sin duda, uno de los más grandes actores de carácter de la era contemporánea y su labor en esta cinta es tan excelente, que supera aún a la del propio Barrymore y le roba la obra».

Pocos días después de exhibida la cinta aquí, en Los Angeles, Veidt firmaba un magnífico contrato con Universal Pictures Corporation para trabajar como estrella. Y así, él que había venido solo y provisionalmente, accediendo a la noble invitación de Barrymore, al encontrarse en Hollywood con una numerosísima colonia de compatriotas delicados al cinematógrafo, muchos de ellos notables por su gran talento, decidió radicarse en esta metrópoli del arte mudo. Su incorporación a la cinematografía yanqui constituye una magnífica adquisición para ésta al mismo tiempo que una dolorosa pérdida para el arte de su patria nativa.

Habíame informado que no sabía una palabra de inglés ni era de presumir que supiera francés ni español, y como por otra parte, yo nunca pude aprender a pronunciar correctamente cuatro sílabas en alemán, temíame que nuestra entrevista resultara algo pesado y ceremonioso, por la inevitable intervención del intérprete. Cual no sería mi sorpresa, pues, al encontrarme con que habla inglés con bastante facilidad si bien con un pronunciado acento germano. Mas a los pocos minutos de charla me convencí de que la elocuencia de sus gestos y ademanes y el intenso expresionismo de su rostro hacían las palabras poco menos que inútiles. Acaso sea hábito adquirido en el ejercicio de su profesión o tal vez esfuerzo hecho expresamente en esta oportunidad por estimar que su inglés era insuficiente, lo que sí yo puedo afirmar es que pocas veces he visto una gesticulación tan elocuentemente expresiva.

Contra lo que yo esperaba, me encontré con un exquisito «causeur». Había solicitado una entrevista de quince minutos y se prolongó durante hora y media. Dada su proceden-

cia teutona tenía yo especial interés en conocer su opinión sobre el cinematógrafo norteamericano. Así que, tras un ligero y campechano intercambio de saludos y presentaciones de rúbrica en tales casos, me fui sin preámbulos ni rodeos al tema; y él correspondió con la misma espontaneidad y franqueza.

— Usted sabe que yo apenas llevo seis meses en este país y, por lo tanto, mi conocimiento del mismo es bastante limitado, como podrá usted juzgar con sólo oírme pronunciar el inglés. El cinematógrafo, como todo arte, refleja, en cierto modo, el medio que lo produce, su moral, su concepto de la vida, su carácter, sus usos y costumbres. Por lo que yo he podido observar, el norteamericano difiere mucho en su idiosincrasia de todos los otros países; de aquí, probablemente, que su arte no nos convenza del todo a los europeos, porque responde precisamente a otro punto de vista frente a la vida. No hay duda de que el yanqui es, histórica-



RODOLFO VALENTINO

mente, el más joven de todos los grandes países, y este hecho, unido a su bienestar material y a la índole particular de su temperamento, hacen de él un pueblo idealista, infantil, optimista y fuerte. Y el cinematógrafo, como entretenimiento popular que es, tiene que reflejar esta misma psicología, este optimismo idealista, esta fe ingenua en la eficacia de la bondad y la justicia, si quiere tener aceptación en su mismo patio. Ahora bien, nosotros los europeos, con veinte siglos de cultura y de sufrimientos, de guerras, de calamidades y miserias, no podemos compartir la fe ni el optimismo que a ellos los caracteriza, ni tampoco puede entusiasmarnos el arte que los refleja de manera tan sistemática. Sin embargo, no todo en Hollywood es mermelada y finales de cuentos de hadas. Aquí, como en todas partes, se hacen buenas cintas; sin ir más lejos, ahí tiene usted «Resurrección», que

es una verdadera obra de arte, y «El séptimo cielo», que sobre ser obra de arte también, y del más acuilatado y puro, ha servido para revelar-nos a uno de los talentos más finos con que cuenta hoy la cinematografía. Me refiero a la protagonista, Janet Gaynor, esa jovencita apenas iniciada y ya consagrada como estrella —en mi sentir, la verdadera sucesora de Lillian Gish, cuya técnica dramática parece reflejar la influencia de la creadora de «La hermana blanca».

Visto desde fuera y objetivamente, es difícil comprender ni aceptar el cine norteamericano como obra de arte superior. Para ello sería preciso una íntima compenetración con su especial modo de ser, de sentir y de pensar, y los pueblos de su raza, igual que el mío y la mayoría de Europa, responden a una sensibilidad enteramente distinta, «ergo» nuestra conformidad con su arte cinematográfico. Yo, personalmente, me encuentro en la actualidad en un verdadero conflicto del que aún no sé cuál será la solución. Vea usted mi última cinta, «Ráfagas ancestrales» (A man's past), por ejemplo, aún no conocida del público; la primera parte, puedo asegurar sin pecar de inmodesto, que es excelente; más el final me fué impuesto y huelga decirle que se trata de uno de esos típicos happy endings» sistemáticos norteamericanos con los cuales estoy en completo desacuerdo, y que en este caso particular echó a perder la cinta. Actores de la talla de John Barrymore se están arruinando por su intransigencia con estos finales azucarados y un poco inherentes al cine norteamericano.

Quise saber cuáles eran a su entender las figuras más prestigiosas dentro de la estética cinematográfica, y tras una pequeña y reflexiva pausa contestóme firme y convincente:

—En el campo masculino hay que mencionar siempre, en primer término, a Charlie Chaplin, dentro de la variedad cómica. Yo lo considero más que un actor; en mi concepto es un verdadero genio, acaso el único que hoy tenemos en Hollywood. Después me gustan Wallace Beery y otros, pero por ninguno siento la admiración fervorosa que tengo para este pequeño gran londinense. Como actores de carácter no hay duda de que los dos más sobresalientes son mi compatriota y amigo, Emil Jannings, y el gran creador de «Hamlet», John Barrymore. Entre las actrices las hay excelentes y no sería discreto ni equitativo ni galante silenciar nombres justamente gloriosos; pero ya que usted me apremia para que yo mencione aquellas por quienes siento mayor admiración artística, le diré que no creo disentir mucho de la opinión de los entendidos, si le digo que estimo a Lillian Gish la suprema actriz del cinematógrafo en la hora actual; inmediatamente después de ella vienen Dolores del Río y Janet Gaynor, ambas adquisiciones recientes pero de grandes posibilidades. Las dos películas precitadas son dos obras maestras debido principalmente a la actuación genial de sus respectivas protagonistas.

Una entrevista interesante

¿Qué se ha hecho de Sessué Hayakawa?

El año pasado corrió el rumor de que Sessué Hayakawa había muerto.

Todo el mundo sabe, que cuando fué a Francia a filmar «La batalla» y «Yo maté» y después dos películas más a Inglaterra, no quiso sustraerse al encanto de pasar unos días en el tan careado Monte-Carlo cuya fama había llegado a sus oídos, y, que siguiendo el ejemplo de otros visitantes del «Nouveau-Monde» había arriesgado fuertes sumas en el juego, con una suerte francamente adversa.

Como si esto sirviera de punto de partida, o mejor, de final, ya no se oyó hablar más de él; se inventó una novela, en la que el protagonista, Sessue, era el héroe de una historia de juego, ruina y suicidio. Una hoja parisien «El Clamor del Día», llegó hasta asegurar que el creador de «La voz de la sangre» había puesto fin a sus días dándose un tiro, en los jardines del Casino, el 10 de febrero de 1925. Como no se encontró rastro del pretendido cadáver, se insinuó, que la dirección del establecimiento, había hecho desaparecer misteriosamente el cuerpo del desesperado actor.

Por fortuna, todo eso no pasa de ser más que una burda novela, porque en nuestro colega de New-York «Clasico» y en el número correspondiente al mes de mayo del año 1926, o sea un año después del pretendido suicidio, el famoso artista japonés, con la caballerosidad e hidalguía en él proverbiales, concedió una entrevista a la eximia escritora Sara Redway, de cuya información damos al público algunos de los pasajes culminantes.

«Ultimamente Sessue Hayakawa ha vuelto a los Estados Unidos después de tres años de permanencia en Europa. Ha efectuado una «torunex» teatral por Inglaterra con una pieza de William Archer, habiendo obtenido un éxito considerable. En Francia ha filmado obras como «La batalla» que es la mejor de todas.

Tengo una prueba de la popularidad que ha alcanzado en Inglaterra este gran trágico aramillo; una tarde me encontraba yo en una representación del espectáculo inglés de music-hall «Reudex-Vous», de André Charlot para ver a Beatriz Lille, Gertrude Lawrence y Jack Buchanan actuar ante una reunión selecta de artistas de nuestro Greenwich Village, y pude observar que toda la atención de los susodichos artistas estaba completamente concentrada en el enigmático Hayakawa. Hasta mientras cantaban los

couplets lo hacían dirigiéndose y volviéndose hacia él. ¡Esto se llama ser popular!

Sessue Hayakawa desempeña actualmente el papel central de la película «La ciudad del Amor» y más tarde, creo que volverá al Oeste para actuar de nuevo. Y él, que es un veterano de la pantalla, debe, según creo, estar sorprendido de las proezas que el arte de las imágenes animadas ha hecho en estos últimos años. Esto es lo que trato de saber.

—¿Qué piensa usted de las recientes obras maestras, como «La gran parada», «La viuda alegre», «Ben-Hur», etc.?—le interrogué.

—Muy acertadas, acertadísimas—respondió el imperturbable Hayakawa; y añadió:—Completamente diferentes a todo lo hecho hasta ahora.

—¿En su realización se observa progreso, si se comparan estos films con los anteriores?—pregunto.

—En efecto, los films actuales son más importantes y más costosos que los anteriores.

Hablando luego del despertar europeo en lo que a la producción se refiere, Sessue Hayakawa declaró:

—...No creo que ningún país del mundo pueda competir con América. Aquí hay dinero, buen clima, Estudios soberbios, talento y bellezas con



RAMON NOVARRO

profusión así como un mercado nacional extraordinariamente grande.

Ahora bien; América podría tomar alguna cosa del ambiente de los estudios extranjeros. Ambiente que recuerda un poco al que se respira en el teatro, menos automático, un poco más personal.

Otra cosa con la que no estoy conforme es el dar a una sola ciudad la primacía para editar las películas. Formar una comunidad lo considero nefasto. Todas las ideas, todos los impulsos nuevos, perecen; todo queda como estereotipado y aprisionado en estrechos moldes. Es lástima, bajo este punto de vista, que no podamos tener un estudio en casa Estado.

A pesar de todo, amo a California. Nueva York es más estimulante, como es lógico, pero California es un lugar de trabajo tan seductor...

La autora de esta entrevista añade: «Sessue Hayakawa quiere volver a trabajar con ardor. Creo personalmente que es un actor admirable, pero creo también que hay en él madería y envergadura de realizador más admirable todavía...»

Ha pasado algún tiempo desde que Sara Redway celebró la entrevista con el gran trágico japonés. Posteriormente se ha sabido que Sessue Hayakawa tenía ventajosos contratos para llevar cabo una gran tournée teatral por las principales ciudades de los Estados Unidos.

Pero la cinematografía americana, a la que sin cesar le hacen falta valores nuevos y caras nuevas, y que por otra parte parece ir abandonando paulatinamente la tragedia, no lo ha llamado. No, no extraña, por lo tanto, la reciente noticia de su vuelta a Tokio, porque lleva trazas de ser exacta...

¿Fracasado? No, vencido. Vencido por la adversidad. Se dice, que en uno de sus viajes a Tokio—donde se le recibió muy mal—hizo algunas declaraciones que no sentaron muy bien en los centros americanos, habiéndole cerrado sus puertas, como consecuencia de ello, todos los estudios. Esta noticia, que nadie ha podido confirmar, hace tiempo que corre como rumor en la Prensa profesional. Nadie ha podido comprobar lo que de cierto puedo haber, y, sin embargo, el rumor persiste.

De todos modos, y sea cual fuere el origen de su alejamiento de la pantalla, no cabe duda que el arte mudo ha perdido una de las figuras más prestigiosas, de más relieve y de cuyo talento artístico nadie puede dudar.

TRIPTICO

Los trágicos de la pantalla

Sessue Hayakawa

La amarilla faz de Sessue Hayakawa (acerca del que publicamos una curiosa información en este mismo número), de rasgos finos y perfectos, no es la manifestación externa de su alma turbulenta, en la que se atropellan las imágenes bellamente trágicas.

Este actor es un enigma. El espectador que ve una obra suya, no puede sentir jamás su desenlace. Su alma es hermética como la caja de Pandora, y cuando la abre y vuelca las pasiones en ella contenidas, un escalofrío de horror recorre los nervios de los espectadores.

Las manifestaciones de alegría, odio, tristeza, amor, son como los destellos luminosos de un faro. Pasan rápidos, proyectan su cegadora luz un momento y vuelven a apagarse, y siempre queda su faz serena, fría, sin gesto, ni una arruga, con la inmovilidad de una gárgola de vieja pagoda... y, no obstante, en su alma se libran combates rudísimos que el público no ve, pero los siente.

Sessue ha traído a la pantalla una modalidad que no conocíamos más que literariamente: la leyenda del Oriente trágico, Sessue es un símbolo; es la síntesis de Oriente.

Antes de dedicarse a la pantalla, de la que tan alejado parece estar actualmente, fué cómico en el Japón y en los Estados Unidos. Sus primeros pasos como actor de cine constituyeron un éxito sin precedentes. «La Batalla» es una de sus mejores creaciones. Sabe que va a dar su vida y hace ese sacrificio sin un gesto, sin una mueca de dolor. Los amarillos se horrorizarían si uno de su raza exhalase un solo grito al ir a entrar en los oscuros dominios de la Muerte. ¿Misterio? No; cuestión de ética solamente. La religión budista les promete tanto para otra vida mejor, que no sienten abandonar la terrena. Esta es una carga demasiado pesada. La ota es el goce eterno en el paraíso de Buda, con arroz y opio a todo pasto, y esto, para un sectario amarillo, es el máximo de la donación.

Los testigos presenciales de su ruina en el juego, en Monte-Carlo, aseguran que perdió cantidades fabulosas sin pestañear, sin contraer un sólo músculo de su cara de esfinge, sin que su pulso temblara ni sus nervios acusaran sacudidas al hacer las jugadas. Y es que Hayakawa es el hombre que ha llegado al pleno dominio de su sistema nervioso. Su férrea voluntad domina a todas las demás facultades del alma. Solamente sus ojos de almendra dejan ver, de cuando en cuando, extrañas fulguraciones, pero son tan rápidas que, apenas iniciadas, se apagan para recuperar su primitiva postura, dulce y tranquila.

Si algún día nos sorprendiera la Prensa diciendo que Hayakawa se había abierto el vientre entre la música y algarazas de un banquete, a la usanza nipona, podríamos asegurar,

Lon Chaney

Si este genial actor hubiera vivido en la antigua Grecia, hubiera sido elegido por Sófocles para desempeñar el papel central de sus tragedias. Chaney no es un trágico de laboratorio, un trágico que haya estudiado sus poses y sus mil caras. Desde que tuvo uso de razón le rodeó la tragedia; sus ojos acerinos, de penetrante mirada, su faz surcada por profundas arrugas, que mejor parecen cicatrices, más de una vez reflejaron la pena y el espanto que le causaban los seres de su familia. Su corazón, indomable y endrágico, estuvo a punto de desfallecer, y hubiera sucumbido seguramente, si no se hubiera sobrepujado a las adversidades.

Lon Chaney nació en Colorado Springs (Col.) el año 1883, pero no le preguntéis nada de su juventud, y si lo hacéis, tened presente que os contestará con una frase conocidísima de todos los reporters cinematográficos: «¿Quién se acuerda de eso? ¡Está tan lejos...!» No quiere recordar sus mocedades, pasadas entre seres queridos de su familia, anormales, y trabajos rudísimos que no hubier podido soportar de no haber mediado un esfuerzo supremo para hacer frente a la desgracia.

Las facetas de este artista son infinitas y maravillosas. Sus papeles psicológicos han sido cantados y alabados por toda la Prensa del mundo.

Su «Quasimodo» de «Nuestra Señora de París», de una fealdad repulsiva, y su casi incorpóreo «Fantasma de la Opera», horriblemente trágico, son dos figuras que sintetizan la labor gigante de Chaney.

Después de trabajar como actor de vaudeville, dramático, de ópera y como bailarín, fué a Hollywood, donde los directores lo destinaron a la comedia. Fué un error sin precedentes. Sin duda tuvieron en cuenta su pasada actuación, sin pararse a estudiar su alma, y sobre todo su cara sombría y angulosa, de trazos rudísimos.

Hasta cuando ríe, es trágico. Su risa no es una manifestación externa de la alegría del alma; es más bien presagio de alguna futura venganza, de la ejecución de un crimen, de la concepción de un plan diabólico... Su risa es cortante, y fría como la hoja de un cuchillo, insincera y maligna; en sus ojos, saturados de visiones espantosas, se refleja siempre astucia y ferocidad y a intervalos se ve fulgurar en ellos el relámpago fugaz del odio. ...Y, sin embargo, Lon Chaney ríe, ríe... y su alma, llena de perversidades en la pantalla, destila bondad y sangra su corazón por el dolor ajeno, más que por el propio.

sin temor a equivocarnos, que lo había hecho sin pestañear, en su tragedia postrera.

Emil Jannings

Si un buen día pasaras, lector, por la calle y vieras un tipo aburguesado, con cara redonda, frente espaciosa y tersa y labios rojos y gruesos por los que vaga una seráfica sonrisa, una sonrisa de franco optimismo y te dijeran: «¡Ese es Jannings!» ¿Lo creerías?

No obstante, el tercer lado de este triángulo isósceles de la tragedia, es él, aunque a primera vista parezca un contrasentido. Jannings es la antítesis de Lon Chaney. Este es la máscara de la tragedia y Jannings parece más bien la de la comedia. Y es que Jannings es un trágico *per accidens*. Su vida se deslizó tranquila y sin inquietudes, hasta que su afán de saber y conocer, le hizo dejar la casa paterna para dedicarse al circo a lo que él creía su vocación. Los viajes por mar eran su obsesión; conocer un país, mañana otro; languidecer bajo los salvajes y ardientes rayos del sol de los trópicos, o experimentar o sentir el punzante dolor de los fríos glaciales de las regiones árticas; para él era lo mismo.

La quimera lo llevaba a países dorados, o a yermos solitarios. En sus cálculos no entraban para nada ni el tiempo ni el espacio... Este fué su primer fracaso, esta su primera desilusión. No contaba ni en la férrea disciplina de a bordo ni con la brutalidad de los compañeros, que la veleidosa Fortuna le deparó.

Después, el estudio constante, su actividad y su talento triunfaron en el teatro donde consiguió hacerse un puesto envidiable, no sin pasar una serie de calamidades, que a otro hombre que no fuera él, le hubieran hecho desistir de su empresa.

Su vida es una pirueta sin solución de continuidades, hasta su presentación y éxitos en Berlín.

Jannings es un hombre alegre, terriblemente alegre, y tiene el don de contagiar esta alegría a todos los que le rodean; pero si tiene que filmar, su papel sigue representándolo fuera de la escena; es trágico desde que empieza hasta que acaba el film. Sus paseos solitarios, su humor endiablado, su parquedad en la expresión y sus maneras bruscas y hasta brutales, hacen que huyan de su lado durante ese tiempo todos sus seres queridos.

Luego, cuando la empresa ha terminado, vuelve a ser el hombre optimista, y el deportista incansable.

El alma de este trágico es sencilla, sin complejidades ni recovecos, de una ductilidad y adaptabilidad admirables. Juega con ella como un gavilán con un pajarillo. Hace de ella lo que quiere; la modela a su gusto.

UN REPORTAJE INTERESANTE

HABLANDO CON CONRAD VEIDT

El periodista Manuel Pedro González, publica en una revista de Hollywood un interesante reportaje, cuyos párrafos más salientes dicen así:

Una de las más valiosas y recientes importaciones hechas por Hollywood, ha sido la de este poderoso actor germano. El y Emil Jannings constituyen las dos glorias cinematográficas más declaradas de que Alemania se enorgullece y a ellos se deben las cintas más notables y de mayor valía artística que aquel gran país nos había dado. Ambos pertenecen hoy al grupo de genios extranjeros importados por los grandes magnates norteamericanos en su tenaz empeño de acaparar a todos los directores y artistas notables de todas partes. Primero fué Ernst Lubisch, la principal cabeza directora de Alemania, luego Paul Leni y Murnau; después le escamotearon a Jannings; ahora es Conrad Veidt. ¿Cuál será el nuevo gran despojo? Sin duda el primero que en cualquiera de los dos campos logre descollar con la fuerza y fantasía creadora del genio. «Poderoso caballero es Don Dinero...» decía hace ya siete siglos el inmortal cantor de Hita, y la gran verdad de esta sentencia no ha sido nunca más exacta que en este caso. Los unos sin contrato previo, sino más bien aventureros afortunados y de talento, que emprendieron la peregrinación a esta tierra de promisión, sin nombre todavía y sin fortuna, pero con su mochilla repleta de esperanzas y la cabeza poblada de ilusiones; los otros ya famosos en su país y aún en el mundo entero, pero en quienes la tentación de un suculento contrato pudo más que ninguna otra consideración de orden sentimental o patriótico, lo cierto es que todos emigran a este famoso Hollywood que poco a poco se va convirtiendo en un poderoso «trust» que constituye cada día más una amenaza terrible para la cinematografía de otros países.

Conrad Veidt nació en Berlín en 1893 y allí transcurrieron su infancia con la vulgar monotonía de casi todos los muchachos. Sin embargo, la vocación teatral se manifestó en él como un fruto temprano y pronto se afirmó como una magnífica promesa. Discípulo eminente del gran Max Reinhardt, ingresó en el teatro cuando apenas había llegado a la edad viril y no tardó en distinguirse como actor de carácter de gran fuerza trágica. Durante varios años trabajó con los maestros supremos del arte dra-

mático germano: Emil Jannings, Arthur Basserman, Werner Krauss y Paul Weigel. Después se presentó en funciones de primer actor en Berlín y Budapest durante varios años, hasta que su reputación llegó a ser verdaderamente internacional. Tan alta idea tenía este mozo casi imberbe todavía de la dignidad y nobleza de su arte, que se indignaba cuando le hablaban de trabajar para el cine. Esto me lo contaba ayer tarde entre carcajadas mientras comentaba la evolución de su carrera artística. Y añadía:

—No sé si a los otros actores que proceden del teatro les habrá pasado lo mismo, pero lo que es yo sentía tal desdén por el arte mudo, que me



LOUISE BROOKS

parecía una profanación pensar que algún día pudiera dedicarme a él por entero. En aquella época ganaba yo 25 dólares por semana, y no hubiese abandonado las tablas por la pantalla aunque me hubieran quintuplicado el sueldo. Mas un día fuí por casualidad al cine y salí convertido. Era una pequeña comedia de Charlie Chaplin, cuyo título ni siquiera recuerdo; pero la labor del artista me pareció tan excelente que tuve que confesarme a mí mismo esta verdad que por tanto tiempo me había denegado: el arte es arte siempre y el verdadero artista hará siempre obra creadora no importa cuál sea el medio de expresión. Y desde aquel instante quedé, potencialmente, convertido en artista de cine-

matógrafo, al extremo de que hoy, se lo confieso sin ambages, siento mucho mayor satisfacción artística ante la cámara fotográfica que ante el auditorio en el teatro. Usted comprende, las posibilidades de esta nueva expresión dramática son mucho más grandes que las del teatro; en éste todo es limitado, concreto y medido, en tanto que en el cine todo es amplitud y potencialidad, ya en forma actual ya en capacidad de desarrollo. Por supuesto, ahora nos encontramos en el momento inicial, pero créame, las posibilidades estéticas de este nuevo arte son ilimitadas, infinitas.

Conrad Veidt llegó a Hollywood precedido de una gran fama solidamente establecida como actor de carácter. Su labor ante la lente reproductora en Alemania fué intensa y fecunda. Habiéndose iniciado bajo la competencia y expertísima dirección de Paul Leni, pronto conquistó las primeras posiciones en la estimación del público y de los productores. Una de sus primeras obras, «El gabinete del doctor Caligari», a pesar de lo absurdo y fantástico del tema y la «mise-en-scene», constituye una magnífica película de un realismo crudo y brutal, y en ella la labor de Veidt en el papel estelar es sencillamente magistral. En «Three wax works» comparte justiciamente con su gran amigo, Jannings, la gloria de los dos papeles fundamentales y, la verdad, su labor en esta cinta no desmerece en nada de la del eminente creador de «Fausto» y de «Variedades». «Lady Hamilton», «Lucrecia Borgia», «Prince Cukoo» y «Enrique IV», son otras tantas películas cuyas hechas allende el Atlántico que han sido recibidas por crítica y público con fortuna varia, pero en todas ellas ha sido altamente encomiado el esfuerzo artístico de nuestro héroe. Pero la que según su propia opinión sobrepuja a todas en excelencia artística es la última, titulada «The student at Prague», no conocida todavía del público norteamericano.

Jhon Barrymore, el más grande de los actores norteamericanos, lo hizo venir desde Alemania para desempeñar el importante papel de «Luis XI» en «El tunante escantador», la primera cinta que Veidt firmó en Norteamérica.

Veidt filmó en Norte-América. Si el lector ha visto esta obra, habrá podido apreciar la exquisita técnica dramática de este joven actor. Su labor en funciones de «Luis XI», tanto