
El Cine Nacional

Horacio Quiroga

textos.info

biblioteca digital abierta

Texto núm. 9042

Título: El Cine Nacional

Autor: Horacio Quiroga

Etiquetas: Artículo

Editor: Brian

Fecha de creación: 27 de julio de 2026

Fecha de modificación: 27 de julio de 2026

Edita **textos.info**

Maison Carrée

c/ des Ramal, 48

07730 Alayor - Menorca

Islas Baleares

España

Más textos disponibles en <http://www.textos.info>

El Cine Nacional

Cuando el cine alemán, el francés y el italiano comienzan apenas a reponerse de la desviación teatral sufrida en sus comienzos; mientras el cine ruso progresa a grandes pasos aún infantiles, y el español se halla todavía en pañales, no es de extrañar que el cine nacional, sin la vasta experiencia del norteamericano y sin la tradición escénica de los países europeos, se halle, menos aún que en pañales, en el limbo de las gestaciones que aún no han alumbrado.

Creemos que superan de algunos centenares los filmes dramáticos que el cine nacional ha pasado en la pantalla. De esta enorme cantidad, sólo una mitad de cintas se han estrenado en los grandes cines de la capital. De esta mitad ofrecida al público especialista del centro, apenas se recuerdan seis u ocho. De ninguna de estas seis u ocho ha quedado memoria de una cabal obra cinematográfica.

Y las razones por las cuales, a pesar de los cientos de cintas prematuras, el cine nacional no ha alumbrado aún, deben buscarse en el desdén sistemático con que entre nosotros se han considerado los dos factores capitales de la realización cinematográfica: el autor y el director.

Los derechos de autor se estiman en Estados Unidos en el diez por ciento del capital invertido en la película. Quiere decir que sobre los doscientos mil dólares que cuesta una cinta común norteamericana, el autor del argumento percibe veinte mil; y si el filme llega a exigir un millón o más de desembolso, aquel que ha proporcionado el asunto del filme se enriquece en la cantidad de doscientos cuarenta mil pesos moneda nacional argentina: tal tremendo porcentaje dice bien claro del interés vital que para las empresas de aquel país tiene un feliz asunto cinematográfico.

Siendo el filme norteamericano de ambiente un cuento o una novela en acción, se comprende que allá se haya recurrido preferentemente por asuntos a los cuentistas o novelistas especializados en tales relatos. Y siendo el filme francés un simple drama resuelto en una sucesión de

escenas capitales, desglosadas del ambiente en que nacieron, se explica también el que allá se haya solicitado de autores de teatro el argumento de los filmes, ya en obras originales, que es lo menos común, ya de adaptaciones a la pantalla de célebres piezas de teatro.

Entre nosotros ni una ni otra cosa se ha hecho. En un principio solicitose la colaboración de algunos nombres muy conocidos en el mundo político-social, pero poco avezados en el arte de la novela. Se buscó con ello verosímilmente un factor eficaz para la propaganda, o bien se cometió el error de creer que un político de nota, un articulista de fondo, un orador de éxito, podían ser capaces, por ligera afinidad con la literatura, de poseer ese don tan innato y adquirido al mismo tiempo, como lo es el arte de componer historias: para ser contadas en la novela o ser representadas en el teatro.

Las cintas filmadas con tales elementos fueron, en el mejor de los casos, un melodrama manejado con el menor tacto posible, o un poema de gruesísima sensibilidad, semejantes en un todo a los que se podrían representar con la letra de todos nuestros tangos.

No respondió el éxito de estos filmes a las esperanzas cifradas en el renombre de sus argumentistas; y como dichos argumentistas eran para las empresas los mejores escritores con que contaba el país, dio el caso curioso de confiar en adelante kilómetros de película virgen a cualquier desconocido, ante el temor de entregarlas a escritores de profesión.

El caso no es nuevo: los directores de teatro profesan igual sentimiento de horror por las piezas de los literatos. En esto, justo es decirlo, el teatro ha tenido cien veces razón.

Pero como los autores teatrales, en cuanto podamos saber, tampoco han sido solicitados por la pantalla, nos hallamos, en todo el pasado y el presente del cine nacional, con el fenómeno de verse excluidos sistemáticamente de él los cuentistas, novelistas y dramaturgos, únicas personas en suma de quienes es verosímil sospechar capacidad para rendir al cine lo que constituye precisamente su don y su profesión: argumentos.

Advertimos: tanto como un escritor dueño de su arte, puede el ilustre desconocido de quien hacemos referencia crear una magnífica historia; pero no es probable; y mientras esta probabilidad no pase del uno por cien

mil, debemos esperar la obra de quien han dado consecuentes pruebas de saber hacerla.

Dentro de esta anomalía apuntada, tal vez el gusto artístico de las empresas filmadoras haya jugado un importante papel. Admitido esto, es probable que el asunto cinematográfico del tres veces citado ilustre desconocido colme los ensueños artísticos de aquéllas.

Pero el interés de la empresa sufre cuando antepone el deleite inconsulto de sus dueños al gusto de su público. Y el gusto de este público —el de la metrópoli, por lo menos—, llega hoy a un nivel que ninguna cinta nacional puede atreverse a desafiar, so pena de ser acogida con risas sin fin.

En un cine de arrabal —a diez centavos la función entera— hemos visto una vez acoger de este modo un filme italiano cuya estrella, excelente actriz de teatro, por lo demás, iniciaba el filme con más gestos de los debidos. El gusto por la naturalidad escénica, infiltrada ya hasta en los pequeños vendedores de diarios, es la más grande conquista de cultura que haya hecho el cine entre nosotros.

Un escaso asunto puede ser salvado si un fuerte sentimiento artístico rige el desenvolvimiento de un argumento pobre, en escenas ricas de color. Tal es la tarea del director, y entramos con ello en los secretos internos de la pantalla.

Ya hemos expuesto en artículos anteriores la obra fundamental de la dirección en el cine, a propósito de las dificultades que para llegar a serlo debió vencer el más fuerte de todos ellos: David W. Griffith. Griffith descubrió los secretos por los cuales se llega en el cine a la representación de la vida misma; se levantó el muro infranqueable que separa desde entonces el cine del teatro; pero creó también y vulgarizó los recursos de grueso efecto, que salpican aquí y allá sus mejores cintas.

Esta intención o incapacidad para no ver del cine sino sus facilísimos recursos para conmover gratuitamente, parece haber regido hasta hoy el criterio de nuestros directores. No se ha hecho ambiente jamás, si no es en algún bar de bajo fondo, ¡y eso!... El ambiente, tan capital para la pantalla como la palabra lo es para el teatro, no ha sido nunca utilizado, o el deseo de hacerlo por parte de los directores ha sido sofocado por parte de las empresas.

Pero el ambiente no lo constituyen únicamente las personas o costumbres o muchedumbres del ámbito: veinte mil detalles cooperan a darlo, y su pobreza exigua, a restarlo. Así, hemos visto en una cinta nacional una escena de obraje, donde lo único que se mostraba de tal populoso obraje, era al protagonista junto a un árbol tronchado, del que apenas se veía una sección. El hacha de este hombre, peón de oficio, era nueva: apenas salida del escaparate.

Hemos visto en el transcurso de otra cinta a una pareja de enamorados encontrarse trece veces en una esquina de Buenos Aires, sin que en ninguna de las trece veces se viera alma viviente en las calles.

Hemos visto una carrera de sortija, de la cual se mostraba tan sólo el arco, tres paisanos al pie mirando el objetivo, y la corrida de otro paisano seguido pesadamente por la máquina, desde que arrancaba hasta que pasaba bajo el arco.

Hemos visto morir a una criatura en un hospital, rodeada por sus padres; pero del hospital, de los enfermos, de los médicos, de las enfermeras, de las mil y una circunstancias de ambiente de hospital, que es el fondo mismo de la realidad fingida, nada se vio. Se supo que estábamos en un hospital, porque así lo anunció la leyenda. Lo único de tal, era aquel retrato fotográfico de "una enfermita entre los autores de sus días".

No procederíamos tal vez con justicia cargando a los directores el déficit de ambiente que ha hecho de nuestros filmes una sucesión de escenas mimadas, sin asiento en tierra ni atmósfera alguna, pues todas ellas se redujeron a la exhibición de dos o tres personajes herméticamente encuadrados en la pantalla, solitarios y silenciosos, desligados del todo del medio en que actuaban y que debía prestarle vital realce.

No siempre una empresa tiene capacidad financiera suficiente para proporcionar a sus directores los elementos que estos exigen. Aunque si bien se mira, la compra de un hacha honestamente usada, en vez de nueva, el olvido de un paquete de algodón, a medio abrir, sobre un velador de hospital, no cuestan en verdad un ojo de la cara.

Es, pues, en su negligente actitud ante estas pequeñeces de ambiente, donde han flaqueado en menor grado nuestros directores. La debilidad más fuerte se percibe en el juego fisonómico de los actores, imputable, por principio, a la dirección del filme.

Muy rara vez se ha notado una exacta correlación entre el estado mental de los actores y su exteriorización en el semblante. En las escenas de cinta nacional que hemos visto filmar —muy pocas, por lo demás—, los actores no hablaban. Colocados en posturas estudiadas como maniqués, con toda su atención puesta en sus movimientos, y no en la intención de estos movimientos, se les decía cosas como éstas:

"Ahora, usted la mira fijamente, como si se le declarara, y le toma la mano..."

Pero los labios del actor no se movían.

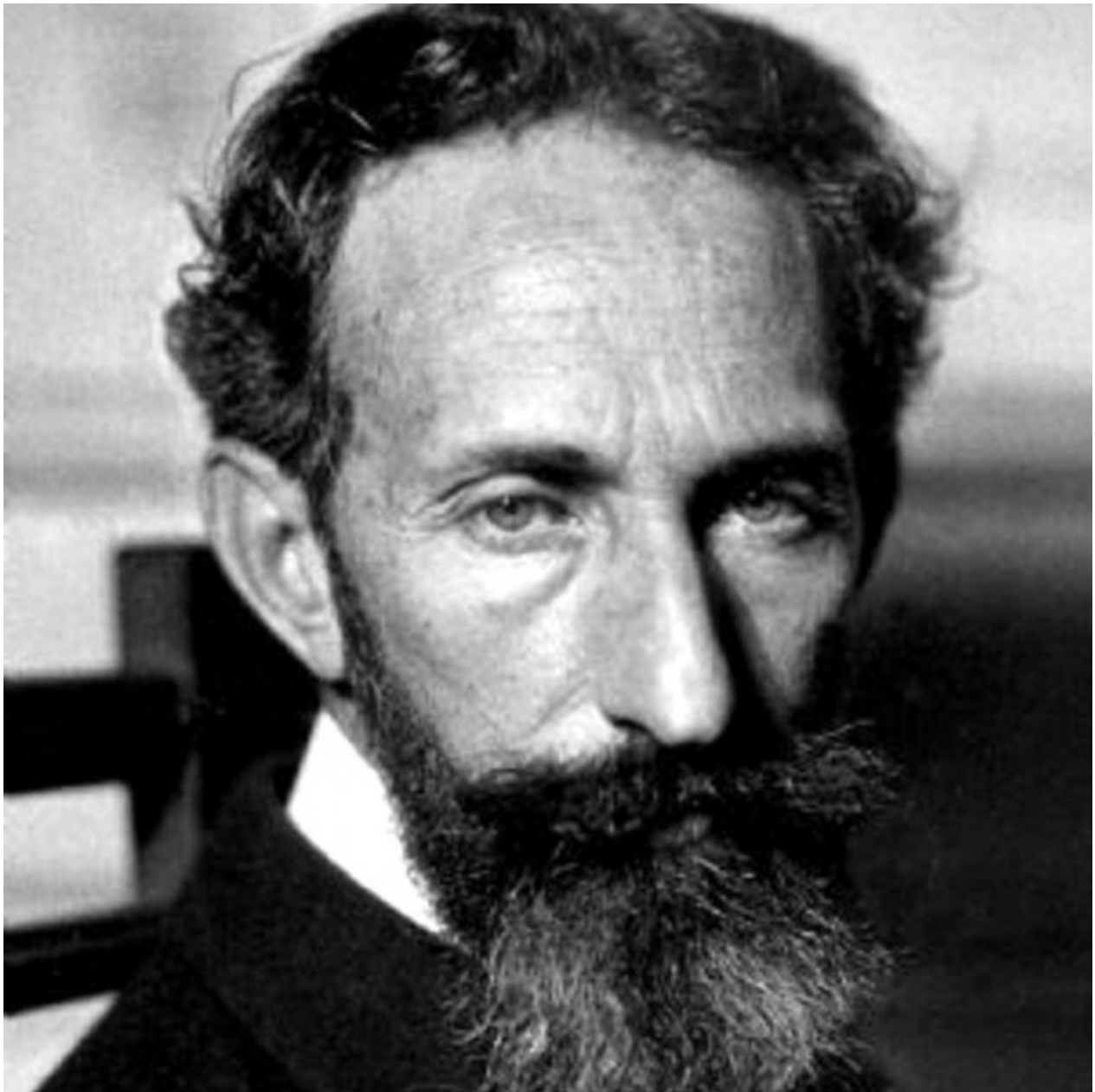
Es difícil y duro para un varón colocarse en situación de amor o de lo que fuere, a boca cerrada. El alma y el calor que la animase escapan con las palabras, y la expresión del semblante no tiene entonces una función que reflejarla como un espejo.

Si en una determinada escena, por ejemplo, la situación exigiera que un hombre increpara a sus hermanas mayores con estas palabras:

"¡Pero es posible que hayan ustedes dejado salir sola a esta criatura a las once de la noche!", no sabemos con qué suma de sabias advertencias se podría reemplazar la expresión de asombro, reproche e indignación que fatalmente debe traslucir el semblante de quien se expresa así. No por cierto con: "Usted piensa ahora que sus hermanas han procedido mal dejando salir sola a su hermanita menor..."

Antes, en los comienzos del cine, cuando los filmes eran una sucesión de fotografías de expresión detenida, los actores no hablaban. Algunos tampoco lo hacen hoy; pero estos actores, de una sensibilidad muy viva y un poder de expresión muy fuerte, no pueden ser tomados de ejemplo. Constituyen excepciones, en cuya comprensión inteligente y en cuyo semblante, el director puede confiar. No nos hallamos todavía en este caso.

Horacio Quiroga



Horacio Silvestre Quiroga Forteza (Salto, Uruguay, 31 de diciembre de 1878 – Buenos Aires, Argentina, 19 de febrero de 1937) fue un cuentista, dramaturgo y poeta uruguayo. Fue el maestro del cuento latinoamericano, de prosa vívida, naturalista y modernista. Sus relatos, que a menudo retratan a la naturaleza bajo rasgos temibles y horrorosos, y como enemiga del ser humano, le valieron ser comparado con el estadounidense Edgar Allan Poe.

La vida de Quiroga, marcada por la tragedia, los accidentes y los suicidios, culminó por decisión propia, cuando bebió un vaso de cianuro en el Hospital de Clínicas de la ciudad de Buenos Aires a los 58 años de edad, tras enterarse de que padecía cáncer de próstata.

Seguidor de la escuela modernista fundada por Rubén Darío y obsesivo lector de Edgar Allan Poe y Guy de Maupassant, Quiroga se sintió atraído por temas que abarcaban los aspectos más extraños de la Naturaleza, a menudo teñidos de horror, enfermedad y sufrimiento para los seres humanos. Muchos de sus relatos pertenecen a esta corriente, cuya obra más emblemática es la colección Cuentos de amor de locura y de muerte.

Por otra parte se percibe en Quiroga la influencia del británico Sir Rudyard Kipling (Libro de las tierras vírgenes), que cristalizaría en su propio Cuentos de la selva, delicioso ejercicio de fantasía dividido en varios relatos protagonizados por animales. Su Decálogo del perfecto cuentista, dedicado a los escritores noveles, establece ciertas contradicciones con su propia obra. Mientras que el decálogo pregona un estilo económico y preciso, empleando pocos adjetivos, redacción natural y llana y claridad en la expresión, en muchas de sus relatos Quiroga no sigue sus propios preceptos, utilizando un lenguaje recargado, con abundantes adjetivos y un vocabulario por momentos ostentoso.

Al desarrollarse aún más su particular estilo, Quiroga evolucionó hacia el retrato realista (casi siempre angustioso y desesperado) de la salvaje Naturaleza que le rodeaba en Misiones: la jungla, el río, la fauna, el clima y el terreno forman el andamiaje y el decorado en que sus personajes se mueven, padecen y a menudo mueren. Especialmente en sus relatos, Quiroga describe con arte y humanismo la tragedia que persigue a los miserables obreros rurales de la región, los peligros y padecimientos a que se ven expuestos y el modo en que se perpetúa este dolor existencial a las generaciones siguientes. Trató, además, muchos temas considerados tabú en la sociedad de principios del siglo XX, revelándose como un escritor arriesgado, desconocedor del miedo y avanzado en sus ideas y tratamientos. Estas particularidades siguen siendo evidentes al leer sus textos hoy en día.

Algunos estudiosos de la obra de Quiroga opinan que la fascinación con la muerte, los accidentes y la enfermedad (que lo relaciona con Edgar Allan Poe y Baudelaire) se debe a la vida increíblemente trágica que le tocó en suerte. Sea esto cierto o no, en verdad Horacio Quiroga ha dejado para la

posteridad algunas de las piezas más terribles, brillantes y trascendentales de la literatura hispanoamericana del siglo XX.

(Información extraída de la Wikipedia)