
El Teatro Mudo

Elogio Del Cinematográfico

Horacio Quiroga

textos.info

biblioteca digital abierta

Texto núm. 9031

Título: El Teatro Mudo

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 Teatro Mudo

Cuando yo salí de Buenos Aires, a principios de 1910, la escena del cinematógrafo estaba ocupada por Max Linder, en Francia; dos o tres melodramas semigóticos, en Alemania, y alguna pantomima con persecuciones, en Estados Unidos. Fuera de esto, nada o casi nada. Pero ya entonces las cintas alemanas buscaban el paisaje y los efectos de luz.

Cuando he vuelto, después de siete años, he hallado cosa muy distinta. Las cintas cómicas y melodramáticas han superado en eficacia o fastidio a todo lo que se podía esperar. Han llegado a la cúspide del efecto escénico, y no hablaremos más de ellas.

Un lugar muy aparte merecen en cambio el drama y la comedia, lo que constituye el Teatro Mudo. Aquí el cinematógrafo no ha alcanzado aún a cuánto cabe esperar de él, salvo una que otra obra de excepción. Pero en éstas puede verse claro la extraordinaria pujanza de este teatro, que comenzando por dos o tres payasos anónimos, ha llegado en menos de diez años a plantarnos ante los ojos a actores de la talla de Walthall, Walsh y la Billie Burke.

Hay sin duda en todo esto un fenómeno curioso y sumamente digno de ser defendido. El Teatro Hablado, el clásico, el único capaz de realizar obra de arte, hasta ayer, se defiende enérgicamente contra ese fantasma mudo del telón blanco, concretando sus ataques más o menos así:

"El cinematógrafo carece de voz, y es por lo tanto una simple mímica, siempre gruesa, casi siempre detestable. En el mejor de los casos, es un simple retorno a la pantomima, por faltarle el alma de todo arte literario, que es la palabra".

Difícilmente se podría llevar el ataque más lejos. Pero el Teatro Hablado no tiene razón, por los siguientes motivos:

La pantomima clásica es un ejercicio de ademanes y gestos eminentemente "artificiales" —diríamos "teatrales", en el peor sentido de la palabra. La acción está indicada, insinuada y expresada por el ademán y la mayor suma de movimientos amanerados. Exactamente lo que pasa en una obra de Teatro Hablado de tercer orden. Y como a ésta, al lado de la acción artificial y exagerada, acompaña la enunciación en voz alta de sentimientos igualmente desmesurados o grotescos, no queda en suma gran cosa en favor de tal Teatro Hablado.

Pero el movimiento fotográfico, el ademán torpemente insinuante, nada tienen que ver con el Teatro Mudo. (Nos referimos, claro está, a las cintas de arte de este teatro, como al decir Teatro Hablado, nos referimos a las obras también realmente artísticas). Toda el alma del Teatro Mudo está en las situaciones dramáticas y la expresión de sus personajes, exactamente como en el Teatro Hablado. Vale la pena insistir: exactamente. La palabra, en el Teatro Hablado, es un simple refuerzo de la acción, puesto que se trata precisamente de "teatro". La potencia psicológica del drama es y puede ser exactamente la misma, se hable o no se hable. Y tanto es así, que seguramente en las tres cuartas partes de las escenas de gran intensidad dramática del Teatro Hablado, no se habla una palabra: el efecto psicológico brota de sobra de la situación.

Y se trata, sin embargo, de un drama del Teatro Hablado. ¿Por qué es esto? Por la misma razón por la cual los grandes psicólogos de la palabra escrita, no son los novelistas que han explicado y desmenuzado el motivo de la acción de sus personajes. Dos altas voces podrían apoyar la divagación presente: Nietzsche, sosteniendo que había aprendido más psicología en Dostoievski que en no importa qué tratadista de eso, y Tolstoy, diciendo que el único "gran" psicólogo de la novela francesa de la segunda mitad de siglo, es Maupassant. Y nada más sabido que ambos escritores lo

fueron de "acción".

No hay, pues, tal imprescindible necesidad de la palabra para expresar a fondo una situación dramática. Forzosa, muchas veces, nadie lo duda. Requisito fatal, no. Y aún se podría decir que en llegando a adquirir cierto pudor artístico de alma, toda palabra en el teatro hace mal... Pero esto es otra cosa.

Esta negación de la palabra pide en el Teatro Mudo una compensación, y aquí está: la mayor intensidad de expresión. En el fondo, la expresión de un trágico del Teatro Hablado puede ser tan honda como la de una estrella del Teatro Mudo. Pero con esta diferencia capital: que el rostro de un Zaccone lo vemos en las tablas a veinte o más metros, perdiendo así el espectador todos los matices de su juego de expresión. En el Teatro Mudo, tenemos ese mismo rostro angustiado o dichoso a "un metro", sobre nuestros ojos mismos. No hay detalle, no hay mínimo rictus de pasión, mínimo fulgor de la mirada, que no lo absorbamos en pleno.

El efecto, así, es este: por la inmediata proximidad de las figuras, por la inmensa sugestión de esos rostros que tocamos casi, el Teatro Mudo representa un drama al que asistimos realmente, al lado mismo de los que lo están viviendo, cuyos mínimos gestos absorbemos, porque estamos a su lado. Es, en verdad, un Teatro Intimo. ¿Supone alguno el éxito del cinematógrafo, si las escenas pasaran a una larga distancia, que apenas permitiera distinguir las expresiones, tal como pasa en el Teatro Hablado? Seguramente no. Cada día se nota más la tendencia a traer los personajes al primer plano, fragmentando la escena para ese éxito de la expresión íntima. Que los malos actores fracasan allí, nada más cierto. Pero el que la pega, como decimos nosotros, realiza un género de arte completamente nuevo, como teatro.

Esa misma sugestión de una proximidad tan viva a los artistas del Teatro Mudo, explica la popularidad de las estrellas del film, porque cada espectador está virtualmente,

y por largas horas, en contacto inmediato con esos muchachos buenos mozos y esas lindas chicas, cuyas menores sonrisas o lágrimas de pasión conocemos bien de cerca.

Inútil, por lo tanto, insistir en la eterna objeción de que la cinta ha sido creada para los sainetes gruesos y los dramones. Los hay, sin duda, tales dramones, por cientos de miles, y aún se podría agregar, de buena fe, que lo son el noventa y cinco de las cintas. No importa nada; el cinco por ciento restante salva la dignidad del Teatro Mudo. Y asimismo la objeción tendría algún valor, si el Teatro Hablado estuviera desprovisto de dramones y sainetes...

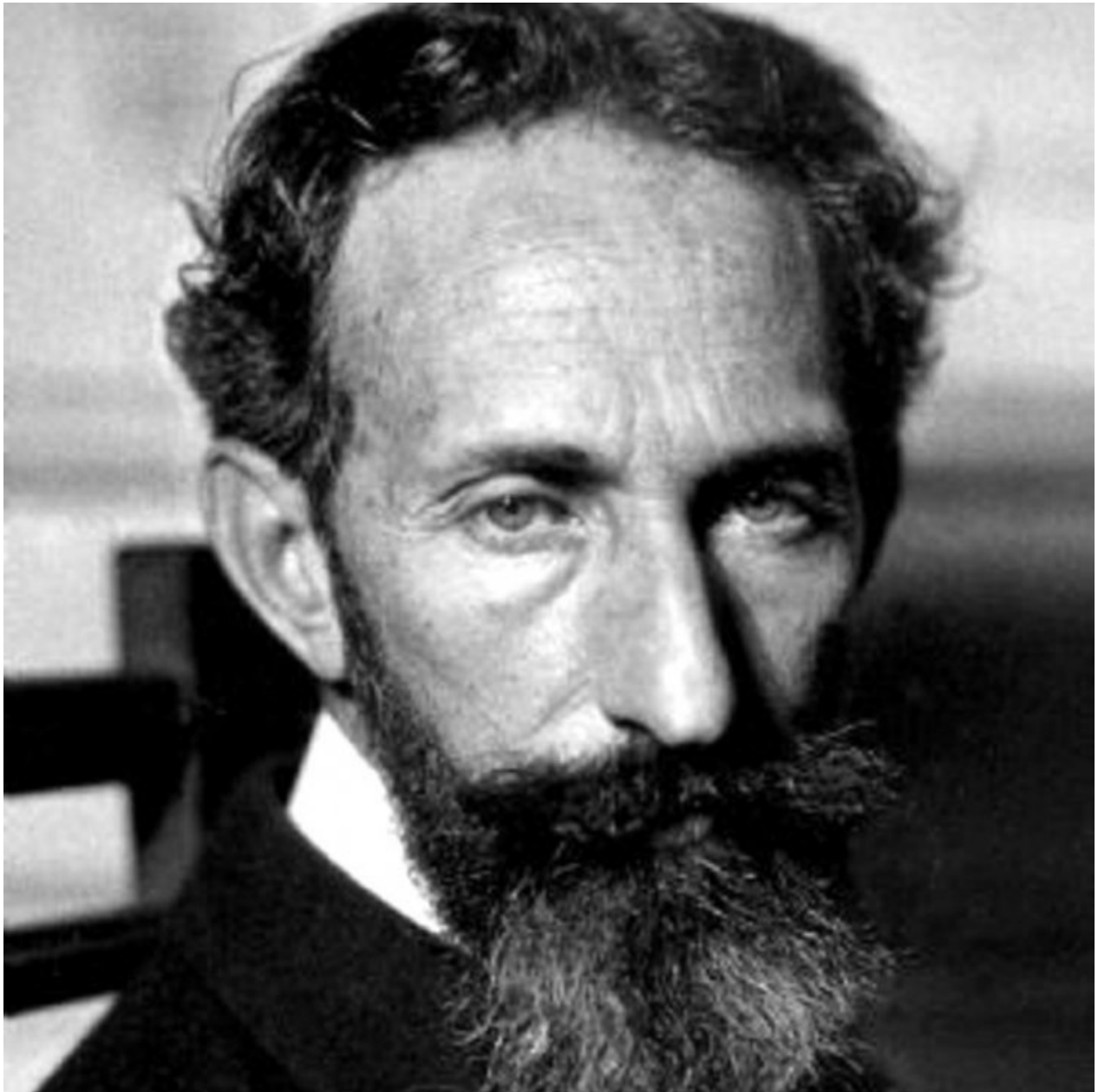
La acción pasional, estando casi por entero realizada por la expresión, justifica que un artista del Teatro Hablado no obtenga éxitos considerables en el film, hasta tanto no se dé cuenta de aquel carácter especial. Los ejemplos sobran en las cintas francesas e italianas, para que sea necesario puntuar. Llegan esos actores "pervertidos" al Teatro Mudo; vale decir, usando de movimientos y gestos muy legítimos en el Teatro Hablado, pero que en el Teatro Mudo resultan teatrales: "artificiales". ¿Habrá cosa más curiosa? Más es lo cierto que por poco de bueno que haya visto una persona en el cinematógrafo, conoce de golpe a un actor del Teatro Hablado: está todo él henchido de una cierta afectación muy semejante por cierto a la que un actor de las tablas halla en un célebre mimo cualquiera.

Son así, el Teatro Hablado y el Teatro Mudo, dos géneros bien distintos. Lo que es natural en el uno, es artificial en el otro, o poco menos. De aquí los trastornos de apreciación. Lo que faltó hasta hace poco al Teatro Mudo, fueron actores. Hoy, sobre todo y casi exclusivamente en Estados Unidos, hay algunos que no ceden en lo más mínimo a las estrellas del Teatro Hablado. Los autores, en número suficiente, vendrán; no hay apuro.

Final: La verdad del escenario del Teatro Mudo es demasiado visible para que valga la pena insistir en su éxito, si no es

para apoyar esta promesa: Por la misma verdad y riqueza del escenario en que se desarrolla el drama (donde, de más está decirlo, la acotación "hace ademán de hachar un árbol", se resuelve por el personaje que echa realmente el árbol abajo), por este mismo factor, el Teatro Mudo es, y sobre todo será más que el Hablado, una novela de acción: ni más ni menos. Hoy por hoy, las leyendas, que en el principio eran oscuras por lo sobrias, o grotescas por las pretensiones, comienzan a ser lo que deben: párrafos capitales del cuento en acción, que inmediatamente se refuerzan con el movimiento. Se llega ahora a un cuento maravillosamente ilustrado, lo que no es poco. Y cuando las leyendas estén en manos de un novelista de verdad, y su talento dramático concrete a sus personajes en el escenario debido —sin las exageraciones decorativas de hoy— habremos obtenido un bello y nuevo género de arte escénico: la novela "realmente vivida" a nuestro lado.

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)