
La Dirección En El Cine

Horacio Quiroga

textos.info

biblioteca digital abierta

Texto núm. 9037

Título: La Dirección En El Cine

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>

La Dirección En El Cine

Hacia 1908, un muchachito de veintisiete años, flaco y muerto de hambre, asistía por primera vez, en Chicago, a la exhibición de un film.

Este muchacho, cuya entrada esa tarde en el salón de cine se debía a una mera casualidad, había sido ya a su tierna edad, y sucesivamente, repórter, actor, dependiente de tienda, boy de golf, aprendiz de bombero, corista, peón de cuadrilla, hachero, aprendiz de fundidor, ensayista, poeta. En el momento en que lo presentamos no le quedaba al muchacho un centavo en los bolsillos ni una sola esperanza en el alma. Si alguien se ha sentido alguna vez total y definitivamente fracasado, era ese muchacho. Llamábase David Wark Griffith.

Nadie desconoce, con este nombre, al más ilustre de los directores de cine. El muchacho, totalmente profano al cine de entonces, quedó pasmado ante el nuevo arte que comenzaba. Jamás, como hemos dicho, había visto una cinta.

Estas cintas eran, sin embargo, bien pobre cosa. Acabábase de salir apenas de la historieta cómica, cuya duración no pasaba de cinco minutos, y que solía ser, desde el principio al fin, una incesante persecución. Hacia aquella época hemos visto aquí, en Buenos Aires, en una de las primeras salas de cine instaladas en el centro, aquellas cintas de aventuras más grotescas que cómicas, y de episodios sentimentales en medio acto, que no constaban, por lo general, sino de un castillo, un señor feudal, dos amantes, una equivocación y un tiro. Hace de esto apenas diez y nueve años.

El joven Griffith, de acuerdo con su vagabundaje por todas las profesiones, creyó encontrar en aquel nuevo arte su vocación. Sintióse nacido para aquél, como se había sentido nacido para cada uno de sus mil y un oficios. Pero lo sorprendente es que en este caso, y esta vez, había acertado.

Tal fue su impresión de esa noche, que ya a la tarde siguiente había

escrito un argumento para la empresa "Biograph", la que lo adquiría por quince dólares. Escribió más, con éxito semejante. Logró acercarse a los propietarios de aquella empresa, a uno de cuyos accionistas entretuvo largamente con sus ideas sobre lo que debía ser un film, pues a su modo de ver, aquellas cintas eran apenas risibles escenas de pantomima y el accionista prestó algún oído al entusiasta joven, y si bien él no veía qué otra cosa podía llegar a ser aquel negocito de la pantalla muda, dio una oportunidad —como dicen ellos— al muchacho, admitiéndolo en la compañía con el doble empleo de actor y de argumentista.

Con ambos cargos, pues, comienza la carrera cinematográfica de Griffith.

No interesaba, sin embargo, a Di Dobliú (así se conoce a Griffith en el mundo cinematográfico, por sus dos primeras iniciales), ni escribir argumentos ni representar papeles. Él quiere dirigir. Para tal oficio se siente nacido, y a fuerza de empeño y de algún capital generosamente acordado, logra la dirección de una cinta, Esta cinta, titulada Las Aventuras de Dollie, marca el nacimiento de Griffith como director.

Dícese que entré la anterior historia cinematográfica, filmada en 1908, y El Nacimiento de una Nación, lanzada al público en 1917, media un abismo. Un abismo tan grande como el que separa el primer juguete ferroviario de Stephenson, de las grandes locomotoras de hoy.

Nada más cierto. Pero ese abismo lo salvó Griffith solo, y en sólo nueve años, con una visión extraordinaria de lo que debía ser el cine, y que no era hasta ese momento sino un grotesco remedo de la escena hablada.

Se ha contado al exceso el rudo batallar que tuvo que soportar Griffith con los actores primeros, todos ellos de teatro, para hacerles comprender que el nuevo arte, si quería ser arte, tenía que apartarse del clásico teatro todo lo posible, a trueque de no ser jamás sino una torpe insuficiencia de aquél.

Que la expresión debía jugar en la transmisión de los sentimientos y el papel que la palabra jugaba en la escena.

Que los sentimientos surgidos nítidamente de una rica alma, hallan en la expresión del rostro su más eficaz y fiel trasunto.

Que en toda situación de honda dramaticidad, las palabras están de más. Y que lo que ésta retrae, lo expande el semblante.

—No me interesan su figura, ni su traje, ni sus ademanes —decíales Griffith a sus cómicos amostazados.— Lo que me interesa es su expresión. Y nada oigo cuando ustedes me miran así, pues no pronuncian una palabra. Pero sé perfectamente lo que me dicen en su interior, porque lo leo en sus ojos, Esto es el cine. Las preguntas, las respuestas, la pasión que las crea y que traspasa al semblante, esto es lo que me interesa; y por eso quiero únicamente su rostro, en un primer gran plano.

Pues, en realidad, ésta fue la gran obra de Griffith: adivinar en el naciente cine un arte íntimo de la expresión, aparte de otro arte externo, de la palabra. Como ideó los primeros planos del semblante, ideó el flou, el obscurecimiento progresivo de la expresión por medio del diafragma, Y todos los resortes de la técnica cinematográfica, vueltos hoy un lugar común al alcance de los más pobres talleres.

Hemos dicho técnica. Pero hubo algo más que esto, Con una visión privilegiada de lo que debía ser el nuevo arte, comprendió que el detalle sugestivo y evocador, alma de la descripción literaria, cabía en la pantalla con la misma eficacia que en el cuento, puesto que un cuento en acción era lo que debía ser un drama cinematográfico. Creó así el detalle de la mano que deja caer el cigarro, por todo comentario de la muerte.

Creó la rueda del auto volcado, que gira aún, lenta, sobre el desastre.

Creó la llave que gira en la cerradura, único foco de la atención y del terror.

Creó los dedos que se retardan desatando los zapatos, y vuelven a anudarlos a prisa, porque su dueño cambió de idea.

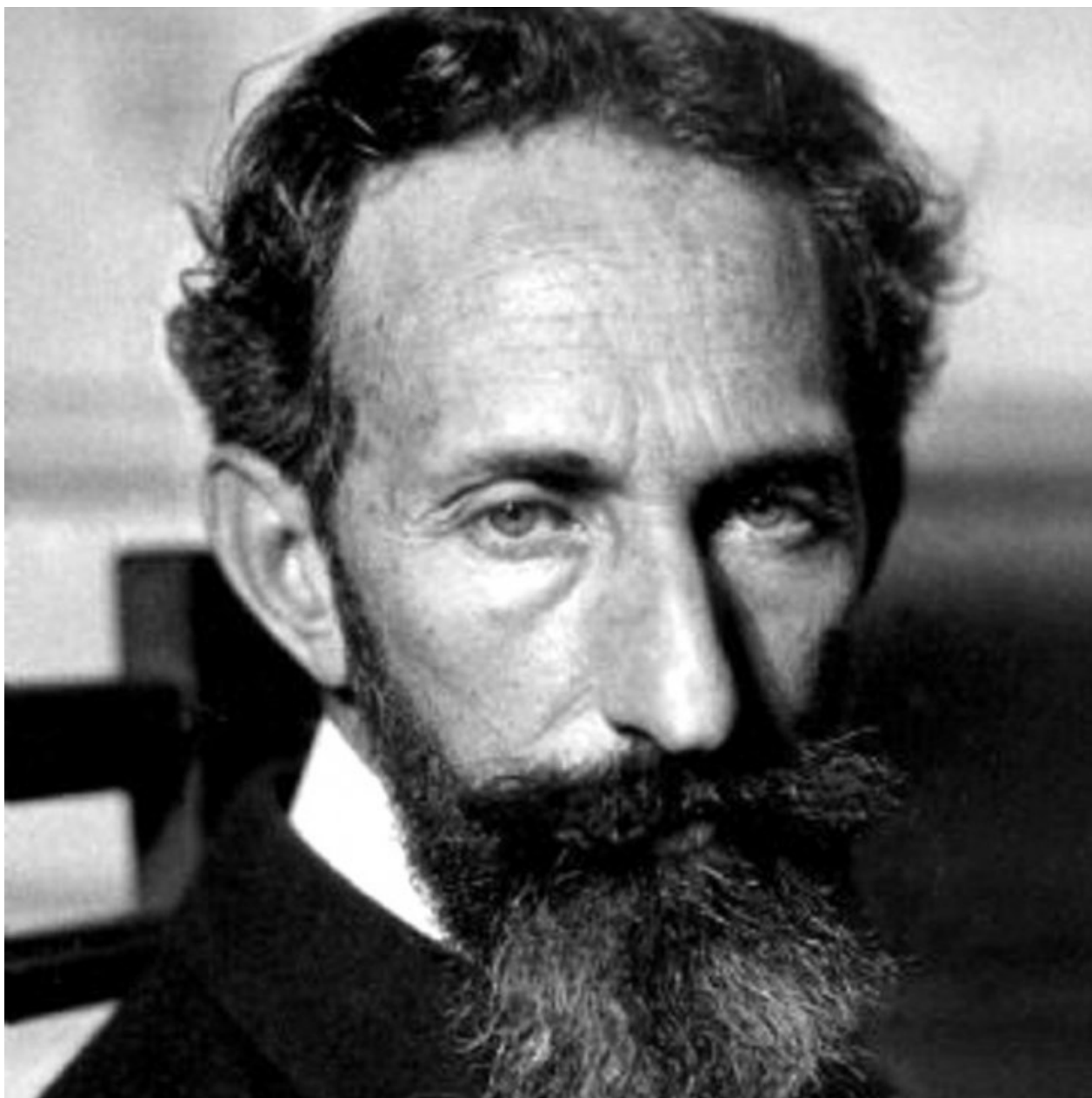
Creó la mancha de sangre que filtra por bajo de la puerta que se cerró; tras mortal expectativa.

Creó la nubecilla de humo —nada más— que escapa por el ojo de la llave.

Creó el vaivén de la nuez de Adán, única vida de un hombre impasible que la va a entregar,

Todos y cada uno de estos detalles que caracterizan y condensan una tremenda emoción, son obra de Griffith. No los creó todos, desde luego. Pero él vio la senda, la abrió; y por ella se han deslizado los directores que, como Tomás Ince y Clarence Brown, han llevado al cine a su más alto esplendor.

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)