
La Expresión Por La Expresión

Horacio Quiroga

textos.info

biblioteca digital abierta

Texto núm. 9176

Título: La Expresión Por La Expresión

Autor: Horacio Quiroga

Etiquetas: Artículo, Crónica

Editor: Brian

Fecha de creación: 20 de septiembre de 2026

Fecha de modificación: 20 de septiembre 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 Expresión Por La Expresión

La sobriedad, en el arte cinematográfico, consiste en no exagerar la expresión fisonómica de los sentimientos. Lo mismo en el teatro, desde luego. Pero en este el juego del rostro se ve mal, o no se ve; y como dicho juego no ha sido nunca finalidad del teatro, reservamos para el cine la precitada definición, desde que la pantalla es un simple, grande y luminoso espejo del alma.

Cuando en un tiempo el cine fue dominio del arte europeo, y del latino en particular, no hallamos la naturalidad y exactitud de las expresiones que en conjunto constituyen la sobriedad. Actores de gran fama teatral condescendieron en imprimir en la pantalla su juego fisonómico, que tan justo y medido nos pareciera desde las butacas. "Por fin —nos dijimos— tendremos actores de cine".

El resultado de aquella condescendencia fue el que todos conocemos, grandes y jóvenes, viejos y chicos: un lastimoso espectáculo de triste comicidad, en que las actrices eran vampiresas e ingenuas al mismo tiempo y a razón de veinte veces por segundo, según la velocidad de cada una para levantar las cejas; y donde los varones se llevaban las manos al pecho agitado, cada vez que querían demostrar emoción.

A los mejores de entre ellos podía considerárseles simplemente exagerados, por incompreensión de un arte nuevo y extraño; los demás parecían unos locos, en razón de la movilidad extraordinaria de sus rostros y del énfasis constante de sus expresiones. Algo, en suma, semejante a los declamadores de salón, que no hallan modo de decir una cosa tan llana como "La noche era tranquila", sin modular trágicamente la voz.

Mas la pantalla es terrible cosa. Un héroe homérico, vestido de leyenda y arbitrariedad psicológica, puede acaso permitirse con éxito visajes de gran efecto en la galería. Pero cuando un hombre de nuestros días, de pantalones doblados y zapatos de goma cuando llueve, recibe una carta de su esposa infiel, no hace nunca grandes gestos, ni se lleva las dos

manos al pecho, como no lo hace tampoco mujer alguna... si están solos.

He aquí la cuestión, y el porqué de la incompreensión antes aludida. En la escena teatral, el actor posa siempre ante el público. Inútil que la pieza dramática pretenda darnos un trozo de vida; el actor sabe que a su costado hay dos mil personas que tienen los ojos fijos en él; y aunque en apariencia su rostro, su voz y su alma están vueltos a su interlocutor dramático, y a nadie más que él ve, en verdad es con el público con quien comunica, y para quien se mueve y gesticula.

La verdad de los sentimientos y su expresión, solo el cine nos la da hoy en día. El actor de cine (el buen actor) ignora totalmente que está en público. Se halla solo, con su persona y sus pensamientos. No sabe que, a cincuenta centímetros de su rostro, la máquina está registrando su expresión. Al recibir una carta de su mujer, acaso se levante, si es muy impresionable, o arroje la carta, o quede inmóvil con el ceño muy contraído. Pero no hará muecas dramáticas pour la galérie, porque un hombre solo no hace jamás muecas por terrible que sea la impresión recibida, y únicamente en el estiramiento de los rasgos o algún tic personal acusará el desastre... Lo contrario de las señoras muy nerviosas, que contienen sus crisis hasta el preciso momento de encontrar a un espectador.

Algunos actores de cine norteamericano pueden darnos este hermoso espectáculo de la vida y sus sentimientos tales cuales son si tienen la suerte de una buena obra. En Allá en el Este, Lilian Gish se hace un poco culpable de este exceso de expresión mencionado, que enfría la sentimentalidad real de algunos pasajes. En la muerte del chico, sobre todo, sobran las tres cuartas partes de los visajes de la madre. El menos avisado espectador nota que la actriz está haciendo gala de la movilidad muy grande de sus facciones, encaminada directamente a ser registrada en la máquina. Y piensa asimismo que Griffith es tal vez cómplice de esta desagradable cosa, al recordar que en otras obras anteriores el gran director recurrió a estos arbitrios de gran efecto popular, pero ajenos a un arte cuyo más grande paladín queremos ver en él.

Los Seis Mosqueteros. —Tres franceses y tres norteamericanos. La novedad, como se ve, ha sido fuerte. La circunstancia de haber sido la obra francesa adaptada por el señor Diamant-Berger, excitaba fuertemente el interés. El señor Diamant-Berger, francés, ha sido y es en Francia el más fuerte sostenedor del cine norteamericano. Veamos ahora las dos

adaptaciones que se han hecho de la novela del más interesante narrador de todos los tiempos.

La cinta francesa consta de un número casi ilimitado de actos. Es una obra en series, que carece de la virtud de estas: el interés dramático y aislado de cada una. Para conseguir tal extensión de filme, se ha recurrido a incidencias cinematográficas más o menos insignificantes, que están perfectamente de más, puesto que su función única es alargar la cinta en menoscabo de su interés. Salvo estas incidencias —y algunas otras en que no se ha respetado el texto—, la adaptación es muy fiel. Tanto, que por seguir hilo a hilo la novela se ha hecho del film una cosa muy pesada, no pocas veces. Y esto proviene de que todo aquello que es deleite a través del arte narrativo y la gracia de Dumas, en la pantalla es soso, por no poseer los actores la fuerza requerida para hacer lo que Dumas cuenta de sus héroes.

Tampoco es el ambiente maravilloso. Con excepción de alguna callejuela del siglo XVII reconstruida, los demás elementos no descuellan por su poder evocador.

Respecto de la caracterización de los personajes, no es posible en mucho tiempo olvidar al actor que encarna a nuestro muy conocido D'Artagnan. Este flaco cadete de Gascuña no fue nunca afeminado, ni en el porte ni en las maneras. De los tres mosqueteros y el guardia de Des Essarts, solo Aramís ofrecía un exterior afeminado. Pero por obra y arte de una peregrina comprensión, el moderno D'Artagnan nos ofrece en el modo de pintarse la boca, en el cerquillo rizado, en la sonrisa, en el revoloteo de ojos (¡bellísimos ojos!), los caracteres de cualquier criatura, menos los de un varón. Tampoco es varonil la figura de Athos, y en cuanto a la de Aramís, ella es exacta: caben en él perfectamente los tironcillos del lóbulo de la oreja y el mariposeo de los ojos que el actor intérprete ejerce con tanta naturalidad.

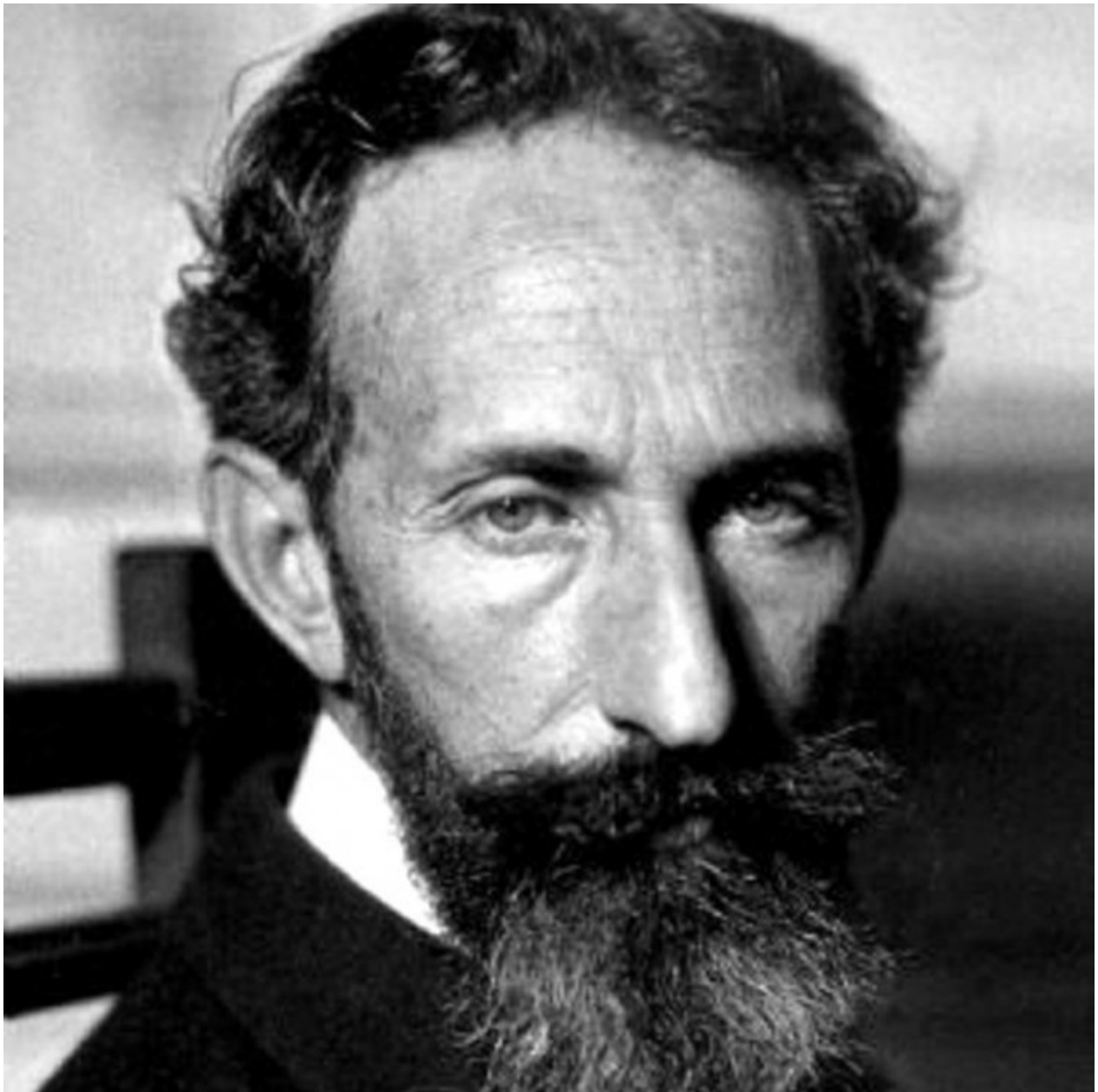
La razón de todo esto estriba en que no puede adaptarse al filme una novela tan característica y por todos tan gozada como Los tres mosqueteros. No existe en el mundo —y menos en la Comedia Francesa— actor capaz de reproducir flagrante la imagen que del noble Athos guardamos todos en el corazón. En un tiempo vimos en la pantalla a un Jean Valjean de gran guiñol, y a un Vronsky de bigotitos retorcidos. Toda vez que una novela maestra sea llevada a la pantalla, confiando a cómicos la caracterización de personajes creados y puestos en pie por un

Dumas, un Hugo o un Tolstoi, el fracaso —si se tiene por fin una obra de arte— no será nunca bastante estruendoso.

Parecería que Douglas Fairbanks, al filmar *Los tres mosqueteros*, se hubiera dado cuenta de esta dificultad, ya que su interpretación no es otra cosa que una simple parodia. Si el plan fue este, nada se podría decir; pero el título del film y la seriedad de buen número de escenas demuestran que en verdad se pretendió adaptar la novela de Dumas, lo que es risible, visto el resultado. Hay allí un Richelieu tan fuera de la verdad histórica, como el D'Artagnan de la cinta francesa. Algunas caracterizaciones son sin embargo excelentes, en particular las de segundo plano, así el viejo padre de D'Artagnan. En cuanto al cadete, ya hemos dicho que apenas resulta una tarabilla-acróbata, tipo Douglas Fairbanks. En realidad, el solo anuncio de ser este actor quien filmaba *Los tres mosqueteros*, debía ya habernos iluminado sobre el carácter del personaje interpretado.

Es justo sin embargo hacer notar que a despecho del cariz parodista de la adaptación norteamericana, luce en el filme mucho más interés, vida —y lo que es más curioso: *esprit*—, que en la cinta de la Comedia Francesa.

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)