
La Vida En El Cine

Horacio Quiroga

textos.info

biblioteca digital abierta

Texto núm. 9039

Título: La Vida 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 Vida En El Cine

Mientras en Estados Unidos se preveían y creaban los elementos dramáticos del cine con una rapidez y seguridad de ojo que hace honor a aquella gente, en Francia e Italia, países dedicados también desde temprana hora a la pantalla, se continuaba haciendo teatro con absoluta ignorancia, rayana en ceguera, de la diversidad entre uno y otro espectáculo.

No se ignoraba lo pintoresco, sin duda, pero del mismo modo que se exageraba la intensidad de los sentimientos y de su expresión, se ofrecían en los filmes, sin tasa ni medida, fotos de aquellas que en las galerías se ha convenido en llamar "artísticas".

Ya lo anotó un crítico francés:

"No sentimos el natural en el cine, sino corregido por nuestro canon convencional."

En efecto, los efectos de luz y sombra en los puentes del Tíber, en los castillos de la Bretaña, en el oleaje y senderos de la Riviera, resultaban demasiado bellos y sobrado gratuitos en un drama cuya trama no exigía tal exhibición de fotografías de contraste.

La culpa de esto —se dijo entonces— debe imputarse a la incomprensión que del filme tienen y tendrán las razas latinas. Esperemos el cine de los países centrales o nórdicos de Europa. Cuando los alemanes muerdan en él, pues debemos confesar que hasta la fecha se han entretenido en filmar operetas, se verá entonces lo que puede dar el viejo mundo del cine.

De esto hace apenas algunos años. Fuera de Varieté, que sin ser una cinta excepcional lo es sin duda dentro de la producción germana, el cine alemán no ha respondido hasta hoy a las esperanzas cifradas en él. Persiste en llevar al filme caracteres excesivos, con tendencia al folletín trágico. O bien realiza obras semifantásticas, semipictóricas, en las que las actitudes gallardas de los héroes y la teatralidad de las decoraciones se

destacan por sobre los demás elementos del drama.

Se ha dicho también, a propósito de estas decoraciones más o menos futuristas, que en ellas radica la gran fuerza del teatro y del cine de mañana. El error del teatro estribaría en el menguado realismo de su escena, y que aquél continúa sosteniendo a toda costa. Por bien simulado que esté un jardín en el escenario, a nadie escapa que todo ello es incierto y de cartón. La ilusión de un hombre maduro a quien se quiere seducir con este jardín se satisface con mucho menos, o exige mucho más. Ni aún con legítimos árboles trasplantados a la escena, ni con buques de verdad en una ópera, se lograría la más remota ilusión de verdad: pudiendo agregarse que cuanto mayor fuera el empeño en sorprender la buena fe del espectador, mayor sería la reserva de éste ante tan grueso realismo.

Una franca decoración, sin buscar engaño, dentro de los cánones futuristas; una llana y clara decoración con la que no se trate de simular un jardín imposible, sino de sugerir una poética impresión de paz nocturna, de lejanía, de silencio, de lo que fuere, tal sugestión provocada sería más que suficiente para servir de fondo a la otra ficción humana que se desarrolla en primer plano.

Perfecto lo anterior, en cuanto al teatro. Pero dicho elemento decorativo no cabría en el cine, por la esencia particular de éste.

Si no nos engañamos, fue en *El Doctor Caligari* donde por primera vez se vio entre nosotros decoraciones de este género. La impresión de aquello fue muy amable; pero *El Doctor Caligari* no era propiamente una obra de cine, aunque la hubiera expuesto la pantalla, del mismo modo que ciertos dramas de Ibsen —pongamos por caso— en que los aspectos de la naturaleza juegan un papel capital, no son propios para la escena y sí para el cine, dentro de lo relativo.

Ya hemos observado que el cine no es una expresión de arte puro, reservando esta denominación para aquellas manifestaciones que llevan cumplido su destino y no su fin en sí mismas, sin interpretación alguna. Tampoco sería el teatro expresión de arte puro. Maurice Barrès, por lo menos, lo pensó así, cuando al fundar una revista con sus compañeros de *Le chat noir*, estampó debajo del título estas líneas:

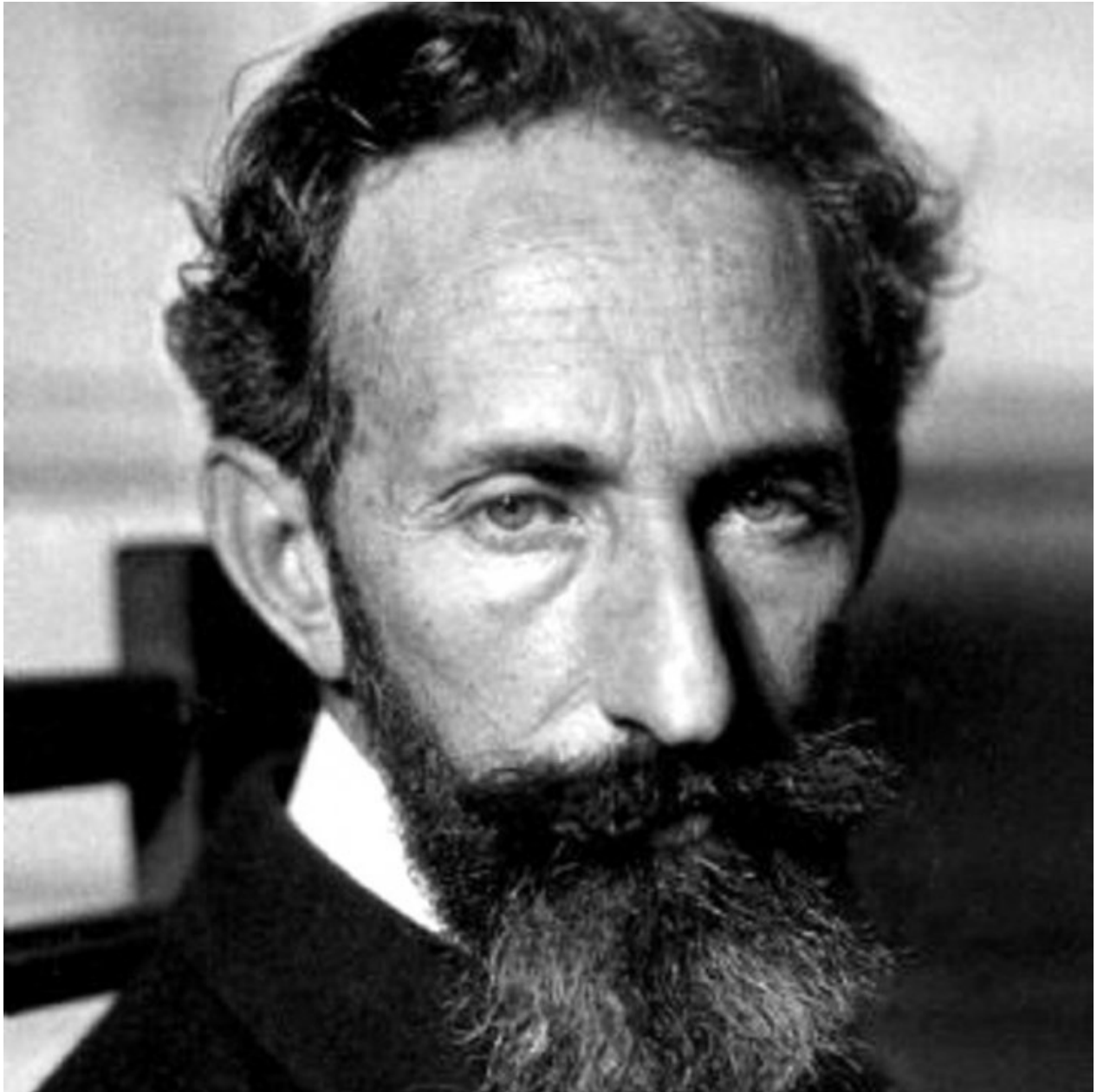
"Como esta revista se ocupa exclusivamente de arte, nada tiene que ver con el teatro".

Bien. Lo que no nos concedió el cine germano, acaba de dárnoslo el cine eslavo en los dos o tres filmes que han llegado hasta nosotros.

No podría negarse en dichos filmes la influencia que sobre su construcción ha ejercido la técnica dramática norteamericana. Mucho más comprensivos de los medios de expresión del cine que sus colegas europeos, los rusos han seguido con los ojos cerrados el camino abierto por los americanos del norte, por el simple motivo de que no hay otro para filmar un cuento, una novela o un drama. En dieciocho o veinte años, aquellos hombres que comenzaron buscando la realización de una persecución a la carrera, hallaron, trazaron y legaron la pauta entera para filmar no importa qué asunto. Tan difícil es hallar algo nuevo en aquélla, como encontrar nuevas formas de escribir una novela o nuevos modos de contar. Podrá innovarse en los detalles; pero la pauta segura y fiel está ya trazada. Y si con este galardón acordado con toda justicia a los americanos del norte, su producción, tomada en conjunto, llega apenas a lo mediocre, ello se debe a que la técnica artística, del mismo modo que un grandioso taller mecánico, no cobra vida hasta que un escritor, un ingeniero no anime con la suya aquella muerta maquinaria.

Es lo que se ha visto en las cintas filmadas en Rusia. No se han revelado en ella grandes autores, y ni siquiera actores de valía. En nada sobrepuja su construcción a las comunes norteamericanas. Pero al revés de lo que pasa hoy día con éstas, aquéllas están llenas de una tremenda vida, y en esto estriba su singularísimo mérito. Mientras en Norte América, la vida que animó sus cintas del oeste, del agio, del nevado norte, se ha cristalizado sin aliento ya, estilizándose en sosas aventuras repetidas hasta el cansancio y ya sin sabor alguno, los rusos han traspasado a sus filmes la pasión que los domina actualmente. Nada importa ni nada agrega al mérito de estos filmes el espíritu tendencioso que los anima. Fueron reaccionarias sus historias, e igualmente hubieran conquistado el triunfo, de haber puesto en ellas igual cantidad de vida. Las fórmulas artísticas suelen ser pesadas. Pero es lo cierto que mientras el cine universal está haciendo en cierto modo arte por el arte, en Rusia están haciendo arte por la vida. De aquí la impresión que nos produce.

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)