
Teatro Y Cine II

Horacio Quiroga

textos.info

biblioteca digital abierta

Texto núm. 9034

Título: Teatro Y Cine II

Autor: Horacio Quiroga

Etiquetas: Artículo, Crónica

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>

Teatro Y Cine II

El cine, pues, ha aportado a la representación un elemento, tras cuya simulación el teatro se ha debatido desesperadamente hasta hoy. Este elemento es la verdad del escenario. La presentación de una casa de sólidas y reales paredes, cuando de un interior se trata; de un jardín o una perspectiva de montaña, si así lo exige el drama, de un barco, de una fábrica, de un cementerio o una tempestad, si en tal ambiente deben moverse los personajes; todas estas cosas y fenómenos reales, vistos, tocados, habitados y sentidos con una dosis mínima de ilusión, constituyen la fuerza exclusiva que ha llevado al cine al primer plan entre los espectadores de arte.

Ni la modicidad de los precios ni la tremenda mediocridad de las cintas explican el afán febril con que se vive a las puertas de las salas. La razón exclusiva radica en la impresión de realidad sin engaño, de vida conocida y tal cual, que halaga igualmente a los niños, a los adultos y a los ancianos.

Nada comprueba mejor esto que la aceptación por parte del público de los filmes de novedades mundiales y de las llamadas cintas naturales. Ni en unos ni en otras existe trama sentimental que engañe. Y si es cierto que el interés por los primeros puede atribuirse en parte a la simple curiosidad de ver personas y acontecimientos de relieve, en las cintas naturales de gran ambiente lo único que atrae, seduce y encanta es la certidumbre de que tal pasaje, tal piragua polinésica, tal caravana de rudos mineros son real y efectivamente cosas vivas, sin trucs de bambalinas y tempestades de hojalata, sólo toleradas en gracia de una fuerte dosis de ilusión que los adultos están ya difícilmente en estado de rendir. Compárese un segundo, a estos efectos, el desfile triunfal de Aída —ponemos por caso— con las danzas guerreras de los reyezuelos de África expuestos en la pantalla. No son estas danzas salvajes más decorativas que las que ofrece el teatro. Antes bien: cuanto de seducción teatral en brillo, metales, colores, música y gestos de gran estilo puede concebir el hombre, ha sido puesto al servicio del encanto artístico. Y a pesar de esto, el público de cine, llamado demócrata porque paga barato su espectáculo, e inculto porque resiste a

la seducción del escenario, prefiere ver las cintas naturales, sin luces ni trompetas, por el encanto que en él ejerce la realidad, blanca o negra, bonita o fea.

Este hondo sentimiento de la realidad no es privativo del espectador de cine, por cierto. La descripción sin énfasis, en literatura; la exposición de un ambiente y sus caracteres sin recargo teatral; el relato de un gran esfuerzo del orden que fuere, sin complicaciones ni efectos inesperados; todas las realizaciones de arte, que piden a la vida y sacan de ella una fuerte evocación de verdad, tienen también un público que a la par del cine, halla su emoción más permeable al paisaje solitario, al sobrio gesto de dolor del hombre de la pantalla, que a las contorsiones sin límite del personaje en el teatro. Llegamos así de la verdad del escenario a la sobriedad de la expresión, calidad por excelencia del cine como arte interpretativo.

Esta comprobación lleva naturalmente a otra, que es la siguiente: los únicos hombres que durante largos años han comprendido las diferencias radicales entre cine y teatro son los norteamericanos. Ellos han creado el drama cinematográfico en toda su capacidad, realizando cada vez que las exigencias lo permitían una obra de arte puro, y estilizado el resto en ñoñerías de desenlace fatalmente optimista, que parecen haber heredado, punto por punto, la cursilería sentimental de las novelas anglo-americanas.

Pero aún en estas cintas, que forman el noventa y cinco por ciento de las que se exhiben, imperan siempre elementos nobles: la verdad del escenario —cien veces puesta de relieve—, la naturalidad de los movimientos, de los ademanes, de los gestos, de todas las acciones y expresiones traspasadas a la pantalla tales cuales son en la vida. No debiendo olvidarse que también el noventa y cinco por ciento de los dramas teatrales no son superiores en modo alguno a la cursilería ambiente, con la única diferencia de que en el teatro suele aquélla ser pesimista, y optimista casi siempre en el filme.

Pasa, sin embargo, que se mira estas cosas desde un punto de vista falso, al juzgar las cintas norteamericanas en particular. La producción cinematográfica es de tal modo vasta y es el talento tan escaso, que no cabría sorprender que de las setecientas cintas estrenadas por año, sólo en Estados Unidos, siete apenas exhiban una obra de arte puro. Estas raras obras de arte, perdidas entre un mar de tonterías, demuestran de lo que es capaz el cine cuando se realiza la triple y feliz conjunción de

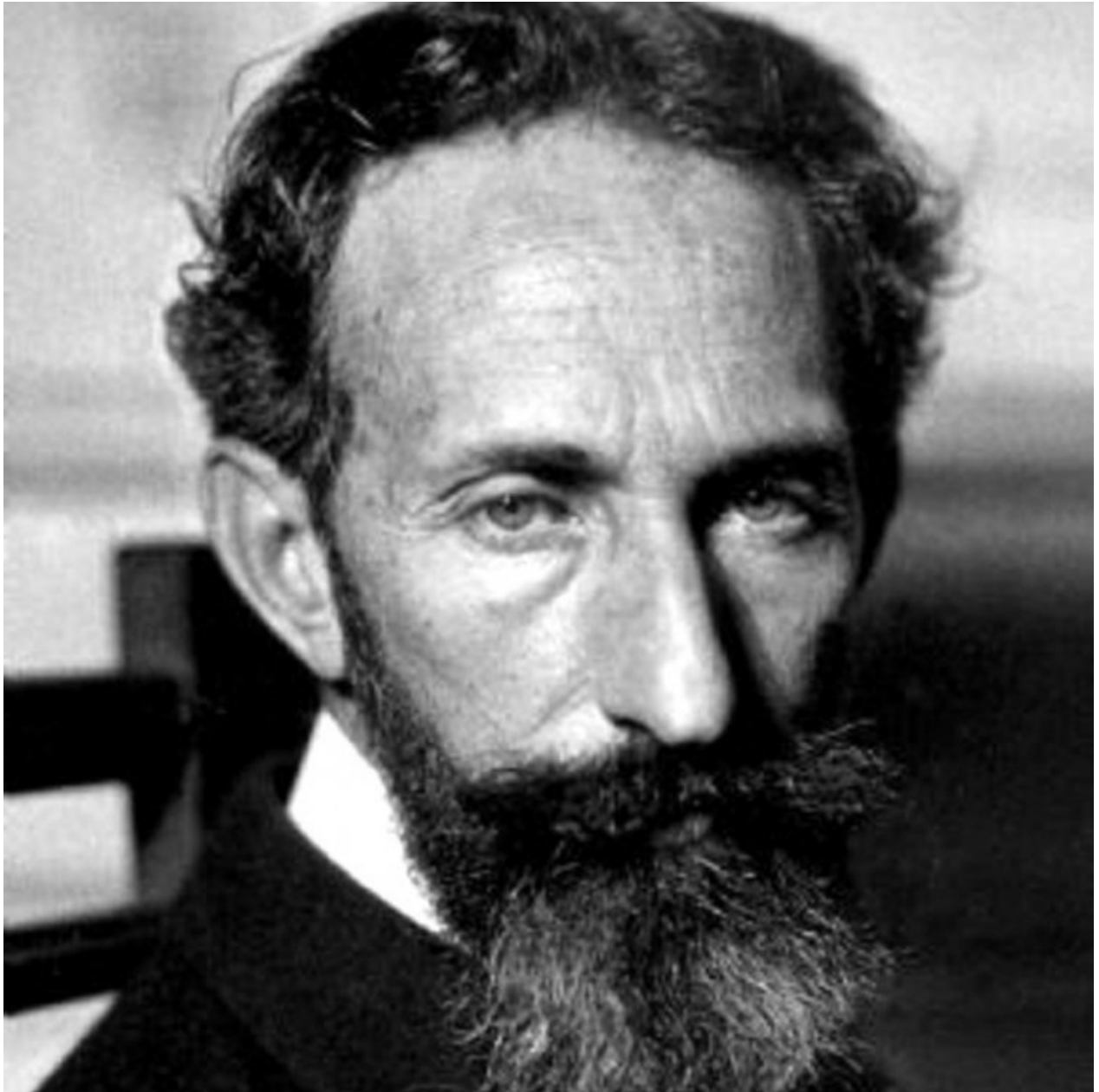
excelencias: argumento, actor y director. El público, del cual vive toda empresa de cine o teatro, tiene sus apetitos particulares, que no son los de un gastrónomo, y hay que saciarlos. Estas mismas razones de superproducción y escasez de autores son las que apenas nos dan también siete obras de arte, de entre las setecientas piezas —y decimos poco— que se estrenan por año en el mundo.

No es justo exigir al cine lo que no se exige del teatro, y nada digamos de los millares de libros que aparecen por año, y cuyo porcentaje de excelencia no alcanzará tal vez aquella cifra...

Las diferencias capitales entre cine y teatro han quedado perfectamente delimitadas toda vez que un gran actor de la escena ha actuado en el filme. Creemos que sin excepción, todos ellos han forzado el juego fisonómico permitido en la pantalla. El exceso de dicho juego, la violencia del cambio de las expresiones y de las expresiones mismas han producido un efecto muy extraño. Dichos actores parecían sentir con doble y triple intensidad que los demás mortales conocidos. Si debían tan sólo sorprenderse en el drama, se espantaban. Si debían entristecerse, sollozaban. Daban la impresión de poseer un sistema nervioso muy enfermo, como el de las personas incapaces de dominar sus gestos.

¿Cómo puede explicarse esto en actores de talla excepcional? Por las sencillas razones que venimos apuntando, y que consisten en la diferencia del concepto dramático de la expresión en uno y otro arte. El teatro toma de la realidad lo suficiente para poder decorarla, embellecerla, exagerarla, aún desvirtuarla, de acuerdo con su canon de arte. El cine, en cambio, pide, y la goza con inmensa fruición, la verdad misma en los movimientos, en los ademanes y en los gestos.

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)