

DIOS ME PURO SOBRE VUESTRA CIUDAD COMO A UN TABAJO SOBRE

RESPIERTO por todos

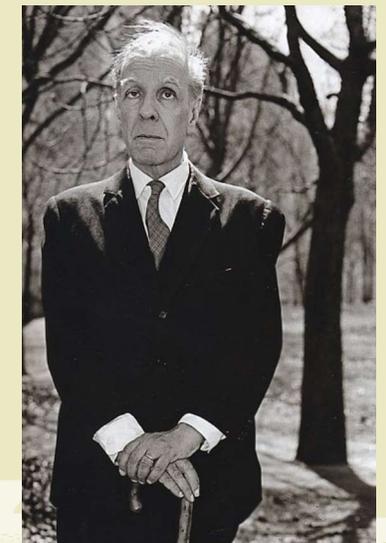
crítica

ISSN 1852-5164

Límites de la mediatización **raúl barreiros**
 ¡Llevate tus cosas! **federico baeza**
 Horacio Quiroga, crítico de cine **carlos dámaso martínez**
 “Bioy era un cobarde” **r. b.**
 Ficciones, documentalidades y *biopics* **daniela gutman**

r e v i s t a e l e c t r ó n i c a d e l á r e a d e C r í t i c a d e A r t e d e l I U N A

AÑO 5 #8 AGO 2010



* * * * *

* * *



crítica

NIOS ME PUSO SOBRE YUESTRA CIUDAD COMO A UN TABANO SOBRE UN MOBLE CABALLO PARA PICARLO Y TENERLO DESPIERTO

Crítica, del gr. crisis, κρίσις “krisis”, en lat. *criticus* y éste del gr. κριτικός *kritikós*, *capaz de discernir*, proveniente del verbo κρίνειν *separar, decidir, juzgar*, de raíz indoeuropea *krei *cribar, discriminar, distinguir* y emparentado con el lat. *cerno, separar* (cf. *dis-cernir*), *cribrum, criba* y *crimen, juicio, acusación* (compárese con el gr. κρίμα *krima* - *juicio*). Joan Corominas dice que *crítica* se utiliza en español desde 1705.

CRÍTICA
AÑO V Número 8

REVISTA ELECTRÓNICA
DEL ÁREA DE CRÍTICA DE ARTE
DEL IUNA

AGOSTO 2010

Director
Raúl Barreiros

Diseño gráfico
Juan Carlos Fenu

Correctora de estilo
*María Andrea Santana
Hernández*

Tráfico
Sebastián Lavenia

Mesa de ideas
*Agustín Berlango
Silvia del Campo*

Escriben en este número
*Raúl Barreiros
Federico Baeza
Carlos Dámaso Martínez
R. B.
Daniela Gutman*

ISSN 1852-5164

Editor: IUNA Área de Crítica de Arte
Dirección: Yatay N° 843 Ciudad de Buenos Aires
Código Postal: 1184 ADO
Teléfono: (011)4861-0324

e-mail: critica.revista@iuna.edu.ar

<http://criticadeartes.iuna.edu.ar/publicaciones/revistas.html>

El IUNA, Instituto Universitario Nacional del Arte, es una de las 35 Universidades Nacionales que tiene la Argentina. Lleva la denominación de instituto para señalar su carácter monotemático: el arte

índice

3

Límites de la mediatización
Raúl Barreiros Después de la invención de la escritura, las mediatizaciones, al volverse comunicación de masas, inventaron al periodismo y lo profesionalizaron, transformándolo en una empresa industrial rentable y, en cierto modo, imprescindible por la gigantización de las ciudades. Entonces el mundo se complicó.



8

¡Llévate tus cosas!
Artes y estéticas domésticas en el proyecto *La Mansión*
Federico Baeza «La casa invitaba a distintos senderos posibles, una especie de “elige tu propia aventura”, que obturaba la posibilidad ver todo. Ese es un primer aspecto que llamó mi atención, esa profusión inabarcable de objetos que configuran nuestro espacio cotidiano. Así surgía algo interesante: el camino que uno hacía por el espacio era particular, había que realizar una “lectura” propia de lo expuesto. Entonces prefiero señalar algunos puntos que marcaron mi tránsito *flâneur*, librándome de la responsabilidad de una mirada panorámica...».

10

Horacio Quiroga, crítico de cine
Carlos Dámaso Martínez «¿Cuál es el cine que podía ver, qué películas comentaba y cuáles eran sus preferencias estéticas en el Buenos Aires de esa época? Por esos años, Quiroga, tanto como Borges y otros escritores, se sintió deslumbrado ante las posibilidades de representación narrativa del cine, que se iniciaba como una nueva y posible manifestación artística. Un modo de expresar este deslumbramiento será justamente a través del comentario cinematográfico».

15

“Bioy era un cobarde”
R. B. *Borges* es un libro divertido, histórico, injuriante, de *ars poética*, porno camp y chismoso, tal como para conocer costumbres y tics de una clase social tilinga y trascendente y de ideas políticas, probablemente, del mismo origen. Sin embargo, es conmovedor escuchar la voz de Borges tratada con cariño y respeto por ABC, un significativo modo que tiene, tal vez, Bioy de autotranscribirse –su nombre completo era Adolfo Vicente Perfecto Bioy Casares– y que no voy a interpretar.



18

Ficciones, documentalidades y biopics
Che, el argentino y *Marie Antoinette*
Daniela Gutman Sofía Coppola «no busca ni testimoniar ni “inventar” una historia, sino que aprovecha la complejidad de la ficción al coquetear todo el tiempo con el fingimiento lúdico, y saca el mayor beneficio: transmitir una idea, una sensación del espíritu de María Antonieta. Una ficcionalización que, a través de la invasión de momentos disruptivos extemporáneos, apela a claves actuales con el fin de aprehender el objeto histórico desde otros ámbitos de sentido. Vemos así dos formas de romper, de jugar, con el género y construir relatos ficticios biográficos distintos. *Marie Antoinette*, de hecho, fue abucheada por un sector del público mientras que otro la aplaudió en su presentación en Cannes. *Che, El argentino*, gracias a su retórica documental, nos mete en el mundo poco explorado del documental/ ficcional, construyendo a su personaje desde lo cronológico histórico».



23

Cartas de los lectores



Horacio Quiroga, crítico de cine

Carlos Dámaso Martínez



La edición de todas las notas críticas¹ que Horacio Quiroga publicó sobre el cine mudo a partir de las primeras décadas del siglo XX, hacen posible una interpretación más exhaustiva de este material que se conocía de una manera incompleta y fragmentaria.

Al iniciar su lectura, las preguntas que inmediatamente surgen son: ¿Cuál es el cine que podía ver, qué películas comentaba y cuáles eran sus preferencias estéticas en el Buenos Aires de esa época? Por esos años, Quiroga, tanto como Borges y otros escritores, se sintió deslumbrado ante las posibilidades de representación narrativa del cine, que se iniciaba como una nueva y posible manifestación artística. Un modo de expresar este deslumbramiento será justamente a través del comentario cinematográfico.

En 1918, Quiroga publica en *El Hogar* sus dos primeros artículos sobre el nuevo arte. Un año después prosigue con una página semanal en *Caras y Caretas* y lo hará de un modo continuo hasta 1920. En 1922, escribirá una sección titulada *El cine* en la revista *Atlántida*. Luego de pasar unas largas vacaciones en Misiones y de casarse con María Elena Bravo, retoma esta actividad hacia 1927 en *El Hogar*. Aquí edita sus artículos más conceptuales y expresa su visión estética sobre el llamado séptimo arte. Concluye esta labor con dos notas en *La Nación*, una sobre el cine sonoro, titulada *Espectros que hablan*² y otra de tono humorístico sobre la supuesta fundación de *Una escuela Normal de Cinematógrafo*³. En total, escribe a lo largo de este período sesenta y ocho comentarios sobre la imagen fílmica.

El aprendizaje de la crítica cinematográfica

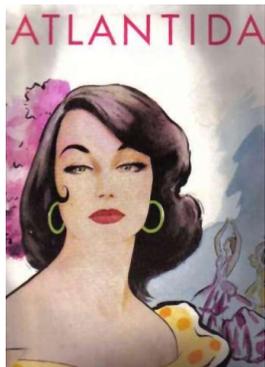
Las dos primeras notas de *El Hogar* son muy significativas, en cuanto anticipan aspectos que luego vamos a reconocer como una constante en estos textos. La primera está dedicada al actor norteamericano Jorge Walsh⁴, a quien Quiroga considera un excelente intérprete pero señala que ha tenido “la desgracia, de tropezar en la vida con (la) Fox, cuya mala fe artística de hoy contrasta rudamente con la primera gran época de esta casa”. Según Quiroga, a este actor lo han convertido en un galán tipificado y comienza a aparecer en la pantalla “casi desnudo,

¹ Los artículos publicados por Horacio Quiroga sobre cine, desde 1918 en *El Hogar*, *Caras y Caretas*, *Atlántida* y *La Nación* (1929-1931), han sido recopiladas por Gastón Gallo y completadas por el autor de este ensayo.

² *La Nación*, 14-04-1929.

³ *La Nación*, 02-08-1931.

⁴ *El Hogar*. Buenos Aires, 13-9-1918.



haciendo gimnasia con gran derrumbe de músculos para particular placer de las niñas”. Entiende que lo que sucede con Walsh es un síntoma de lo que “está pasando con todo el arte cinematográfico”. En artículos posteriores esta idea se irá fortaleciendo y va a hablar concretamente de una crisis del cine norteamericano, debido a la superproducción de películas y al afán comercial de las grandes compañías cinematográficas⁵. La segunda nota de *El Hogar* se titula *Aquella noche* (27-9-1918) y es casi una pieza de ficción en la que se narra el fascinante encanto que las bellas mujeres del cine mudo de esa época provocan en los espectadores masculinos (y en Quiroga, sin duda). Se introduce así una secuencia imaginaria que va a ser como un boceto de su cuento *Miss Dorothy Phillips, mi esposa*, uno de los primeros relatos donde aparece el cine tematizado. Esta secuencia refiere el efecto casi onírico que produce en los espectadores la belleza de las grandes estrellas y desarrolla lo que le sucede a un espectador hipotético —con el que se identifica el cronista— que desea que un diario lo envíe a Estados Unidos para hacer reportajes a las divas más exitosas. En la fantasía narrada, el personaje termina casándose con las actrices Vernon Castle y Billie Burke pero luego hacia el final va a encontrarse en una esquina con Dorothy Phillips, a quien considera “su más fuerte pasión artística de una temporada”. En 1919, Quiroga publica el cuento mencionado y comienza a escribir en *Caras y Caretas* la sección “Los estrenos cinematográficos”, que firma, justamente, con el seudónimo *El esposo de Dorothy Phillips*. El tema del enamoramiento de la imagen femenina del cine, esta especie de *voyeurismo* cinematográfico, será expresado en varios cuentos de Quiroga (*El espectro*, *El vampiro*, *El puritan*) y en cierto modo se anticipa a lo fantástico visual que Adolfo Bioy Casares va a desarrollar en *La invención de Morel*.

Después de la Primera Guerra Mundial, el cine mudo, que ha venido evolucionando desde la creación de los hermanos Lumière, llega a alcanzar un gran desarrollo en los Estados Unidos y en la década del veinte se impone a nivel internacional. Esta supremacía norteamericana, tanto en la industria como en la construcción de un lenguaje, se deberá, fundamentalmente, a la inversión de capitales y a la fundación de las grandes productoras que van a concentrar su actividad, controlando la producción, distribución y exhibición de películas. El sistema de los géneros ya está configurado en el cine de estos años: el melodrama, la comedia sentimental, el drama épico histórico, el western, la historia de *gánsters* y la comedia humorística. Este es el cine que llega a Buenos Aires —como a todo el mundo— y va a ser el que Quiroga tendrá que comentar en sus escritos periodísticos. Justamente de la lectura de estos textos se puede observar —como ya aparece prefigurado en las dos primeras notas de *El Hogar*— que el escritor tiene una actitud contradictoria ante el desarrollo inusitado del cine norteamericano. Por una parte, reconoce su valor artístico y la creación de

⁵ En otra nota publicada en *Caras y Caretas* (Nº. 1137, 17-10-1920), critica en igual sentido a la productora de cine *Universal* por haber abandonado la etapa de un cine menos superficial. A la *Paramount* la menciona como la compañía cinematográfica más definitivamente comercial.



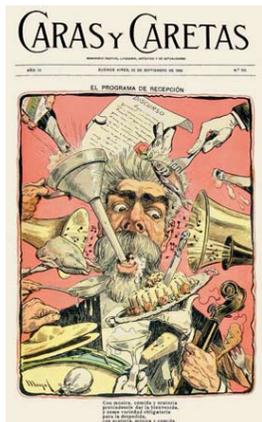
William Hart (1864-1946),
director y actor
estadounidense

⁶ *Caras y Caretas*. Nº 1105, 20-12-1919.

⁷ Quiroga comenta las películas *Pimpollos rotos* (*Caras y Caretas*, Nº 1126, 1-5-1920); *Sonriamos a la vida* (*Caras y Caretas*, Nº 1138, 24-7-1920); *Por defender una mujer* (*Atlántida*, Nº 216, 25-5-1922).

⁸ Gilles Deleuze. *La imagen-movimiento* (*Estudios sobre cine I*) (Barcelona: Paidós, 1980).

argumentos de un film. En general es muy exigente; pocas películas le parecen buenas. Una idea que reitera es la de que un buen actor (como William Hart, su preferido) no puede mejorar una mala película. “No hay estrella ni sol —dice— capaz de salvar un film”. En algunas notas se queja de lo tarde que llegan algunas “cintas” a Buenos Aires. Por ejemplo, *El jugador convertido*, con William Hart, que se conoce tres años después de su estreno en Nueva York.⁶ Otro film con el mismo actor le sirve para exaltar sus dotes histriónicas y su imagen viril. Entre las pocas películas que rescata están *El orgullo de la fuerza*, *Libros y faldas*, *Casando a Mary* (comedia) y *Detrás de la puerta*, esta última del director norteamericano Thomas Ince. En el mismo escrito aprovecha para denostar a Griffith por su tendencia a excederse en la exposición de situaciones de crueldad. Quiroga, si bien no deja de reconocer el prestigio del célebre director, en las películas que comenta es implacablemente crítico.⁷ Y tal vez tenga razón, ya que Griffith, después de haber dotado de un lenguaje al cine mudo (el montaje orgánico, como lo llama Deleuze⁸), a partir de 1919 comienza una etapa de reiteración y decadencia como realizador. Curiosamente, en la notas de *Caras y Caretas* y *Atlántida*, Quiroga valora a Thomas Ince, uno de los creadores del mejor western



norteamericano. Sin saberlo, el maestro del cuento rioplatense coincide en este punto con Jean Mitry, que afirma: “Si Griffith fue el primer poeta de una arte cuya sintaxis elemental había creado, puede decirse que Thomas Ince fue su primer dramaturgo”. Otro director norteamericano al que Quiroga reconoce algunos méritos es a Cecil Blount DeMille, uno “de los más importantes constructores comerciales de Hollywood”, como lo llama Román Gubern.

Por otra parte, en las crónicas periodísticas donde aborda aspectos y películas del cine cómico, es notoria la ausencia de Buster Keaton y la escasa referencia a Charles Chaplin, aunque este último es para Quiroga un gran comediante porque tiene un “encanto particularmente poético”⁹. La atracción por las estrellas femeninas del momento nunca falta en estos textos. Están las reflexiones que señalan cómo el cine permite a la audiencia masculina mantener el placer de mirar a las cautivantes divas hollywoodenses durante cuarenta y cinco minutos en la pantalla, cuando las bellas mujeres de la realidad pasan por la calle fugazmente. Apelando muchas veces a la ficción y a la nota breve y algo frívola, Quiroga despliega sus fantasías sobre el *star-system* y sus preferidas suelen ser: Mary Pickford, Lilian Gish, Dorothy Gish (tres de las actrices descubiertas por Griffith), Miriam Cooper, Dorothy Phillips, Anita Stewart, Elsie Ferguson, Billie Burke y otras. En una nota breve que titula *Las cintas de Ultratumba*¹⁰, el autor de *Los desterrados*, al referirse a una película donde actúa William Stowell, que ha fallecido hace muy poco tiempo, destaca su carácter de espectro cinematográfico y la ilusión de inmortalidad que provoca la imagen fílmica. Idea o preocupación que será desarrollada también en sus cuentos fantásticos *El espectro* y *El vampiro*.

La convicción de que el cine atraviesa por una etapa de crisis se reitera de nota en nota y en numerosos comentarios de *films* que considera malogrados. Llega a afirmar que se está “ante la muerte del drama cinematográfico” o a proclamar que “el cine siente hoy hambre de dignidad”¹¹. Tal situación se la atribuye tanto a la manera en que se repiten los procedimientos narrativos en el ritmo intenso de la superproducción fílmica como a la falta de escritores para el cine y lo mal que se pagan las ideas y proyectos de películas. Por otra parte, elogia los *films* en serie y cree que todavía “no se ha explotado bien el folletín cinematográfico”. Es muy crítico con las traducciones de los títulos de las películas al castellano, porque considera que no prima el buen gusto y la discreción. Lo mismo observa en las leyendas (a veces muy españolizadas o aporteñadas) que acompañan a la imagen de los filmes.

En cuanto al “cine nacional”, en estos escritos hay muy pocas referencias. En uno de los primeros artículos de *Caras y Caretas*¹², critica al largometraje *La vuelta al pago* por ser un simple western, cosa que los norteamericanos hacen sin duda mucho mejor. Por último, en este breve panorama descriptivo, habría que señalar su insistencia en el valor pedagógico del cine, que para Quiroga debería usarse en las escuelas como eficaz instrumento de enseñanza.

De izq. a dcha.: Dorothy Phillips, Lilian Gish y Mary Pickford.



La construcción de una estética del cine

El concepto que el narrador rioplatense tiene del arte cinematográfico, como decíamos, está presente de una manera implícita en los artículos que venimos comentando. Recién en 1927, en las notas de *El Hogar*, hay una exposición más directa y elaborada de las ideas que sustentan sus apreciaciones críticas. Sin embargo, un poco antes en la revista *Atlántida*¹³ llega a establecer la diferencia del cine con el teatro en cuanto a las posibilidades del nuevo arte respecto al empleo de tiempo y espacio. Mientras el teatro debe manejarse dentro de sus límites expresivos, el cine —como la novela—, afirma Quiroga, goza de amplia libertad en relación a la temporalidad y al uso de los escenarios. En este sentido, destaca cómo el cine norteamericano supo comprender esta diferencia antes que los realizadores europeos, que se mantuvieron aferrados a las leyes del teatro. Lo que quizá Quiroga entiende, pero no llega a decir con claridad, es que el cine como nueva representación narrativa significa un cambio fundamental en el manejo tempo-espacial, cuyo elemento determinante es la noción de montaje, palabra que está totalmente ausente en el vocabulario del escritor rioplatense.

Esta diferencia entre teatro y cine se amplía en los artículos que dedica al tema en *El Hogar*. Allí Quiroga dice que el cine “ha alcanzado una real expresión y ambientes de límites insospechados”. Entiende que lo nuevo del cine es la expresión que pueden manifestar los actores, lo que no debe confundirse con la pantomima, puesto que esta pertenece a la esfera de lo teatral. “La pantomima —señala— es una característica de la expresión y el cine pretende por lo contrario ser la expresión misma”¹⁴. Cree, además, que la diferencia con el teatro se da también porque los actores de este arte realizan su actuación ante un público presente, mientras en el cine se lo hace ante un público, digamos, en ausencia, diferido, por lo que se puede llegar a ser más natural y asemejarse a una experiencia del ámbito de la realidad.

⁹ *Caras y Caretas*. Nº 1117, 28-2-1920.

¹⁰ *Caras y Caretas*. Nº 1132, 11-6-1920.

¹¹ *Caras y Caretas*. Nº 1117, 28-2-1920.

¹² *Caras y Caretas*. Nº 1106, 113-2-1919.

¹³ *Atlántida*. Nº 213, 04-05-1922.

¹⁴ *El Hogar*. Nº 942, 04-11-1927.



Afiche realizado por Alphonse Mucha en 1894 para la obra *Gismonda*, interpretada por Sara Bernhardt

En *La poesía en el cine*¹⁵ completa esta idea al expresar que las grandes actrices teatrales europeas (como Sara Bernhardt y las italianas Borelli y Zaconi) fracasaron en el cine porque no lograban “tener la expresión del semblante, base del nuevo arte”. Para Quiroga este aspecto será su principal argumento para valorar el desempeño de los actores en un film. En el cine —declara— “el rostro es el espejo del alma”. Esta idea es la que lo lleva a rechazar el cine europeo (por otra parte en crisis durante la primera posguerra mundial) y le impide apreciar el cine expresionista alemán. *El gabinete del Dr. Calegari* (1919), de Robert Wiene, le parece que tiene un efecto “decorativo”. Obviamente, al narrador rioplatense “el expresionismo” es una estética que en poco se parece a su visión “realista” del cine norteamericano. Ninguna de sus críticas, por otra parte, se refieren al cine europeo ni al de la Rusia revolucionaria. Esto último es más comprensible porque la primera película de Eisenstein, *La Huelga*, es de 1924 y el *Acorazado Potemkin* es de 1925 y, además, tuvieron —por obvias razones ideológicas— escasa difusión en el mundo occidental. Por esto mismo, resulta sorprendente que Quiroga en su artículo *La vida en el arte*¹⁶ elogie al cine ruso —sin dar nombres de películas y directores— diciendo “que los rusos han seguido con los ojos cerrados el camino abierto por los americanos del Norte”. Pero como la cinematografía de Hollywood se halla en estado de cristalización, son los realizadores soviéticos los que “han traspasado a sus *films* la pasión que los domina actualmente”. Llama la atención también que en *La dirección en el cine*¹⁷, Horacio Quiroga, que ha venido fustigando a todos los estrenos fílmicos de Griffith en Buenos Aires, se ocupa en este escrito de trazar una elogiosa biografía del director norteamericano, destacando, precisamente, que éste haya sabido “adivinar en el naciente cine un arte íntimo de la expresión” y de haber ideado el uso del Primer Plano para destacar los semblantes de los intérpretes, así como el uso del *floú*, un modo de hacer sobresalir en los encuadres, mediante el oscurecimiento parcial, a un rostro o a una figura humana. Nada dice del “montaje paralelo” pero sí algo que mucho tiene que ver con la estética narrativa del mismo Quiroga. Para el escritor rioplatense, con “una visión privilegiada de lo que debía ser el nuevo arte, Griffith 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*”¹⁸.

Desde esta concepción es comprensible que, en su artículo *Espectros que hablan*¹⁹, rechace de plano el advenimiento del cine sonoro, quizá con argumentos muy parecidos a los que sostuvieron Charles Chaplin, por su parte, y al de los cineastas rusos en el *Manifiesto del asincronismo*, que firmaron Eisenstein, Pudovkin y Alexandrov.

Por último, es interesante señalar que el guión *La jangada*, que Quiroga escribe basándose en sus cuentos *Una bofetada* y *Los mensús* —a pesar de que en nada se parece a lo que hoy conocemos como un guión cinematográfico—, revela con claridad la

D. W. Griffith (1875-1948)



misma noción del cine que se desprende de sus artículos críticos, esa idea del valor de la expresividad, de la conjugación de tiempo y espacio que el nuevo arte trae y el convencimiento de que un drama cinematográfico debe ser como un cuento en acción.

La jangada: la aventura de escribir un guión

Hacia 1917, señala Jorge B. Rivera²⁰, el cine en la Argentina “ha logrado un arraigo definitivo y cuenta ya con una infraestructura de salas y con productores cinematográficos de cierta envergadura.” En este contexto, Horacio Quiroga intenta con Manuel Gálvez la creación de una empresa cinematográfica con la idea de filmar sus propios guiones. *La jangada* se titula el guión que Quiroga escribe para este proyecto, basándose en su cuento *La bofetada* —de 1916 y recogido en *El salvaje* (1920)— y en *Los mensús*, que integra los relatos de *Cuentos de amor de locura y de muerte* (1917). Otro intento fallido es el proyecto de adaptar para el cine su cuento *La gallina degollada*²¹.

Horacio Quiroga a través de su oficio de crítico cinematográfico —como veíamos— ha aprendido a comprender y valorar los aspectos más específicos del cine mudo y a

¹⁵ *El Hogar*. N.º 946, 02-12-1927.

¹⁶ *El Hogar*. N.º 950, 30-12-1927.

¹⁷ *El Hogar*. N.º 953, 20-01-1928.

¹⁸ La cursiva me pertenece.

¹⁹ *La Nación*, 17-03-1929.

²⁰ Jorge B. Rivera. *Profesionalismo literario y pionerismo en la vida de Horacio Quiroga*. En: Quiroga, Horacio. *Todos los cuentos*. Colección Archivos. (Madrid: Ediciones UNESCO, 1993)

²¹ El original se encuentra en el *Archivo Horacio Quiroga* de la Biblioteca Nacional del Uruguay, en Montevideo.

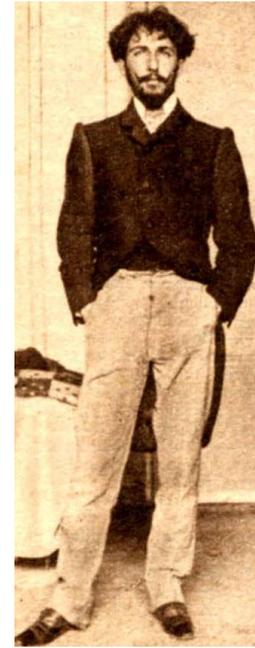


Manuel Gálvez (1882-1962)

diferenciarlos del teatro y de la literatura; pero en esa época de iniciación del séptimo arte es comprensible que conozca muy poco sobre la escritura de guiones y menos aún sobre los aspectos técnicos de la realización cinematográfica. Esto se hace evidente cuando leemos *La jangada*. Quiroga se enfrenta con un “discurso” de nuevo tipo y, de algún modo, hace todo lo que puede para fijar en estas páginas un boceto de lo que ha de ser el film basado en los dos cuentos de ámbito misionero. La línea argumental que desarrolla tiene dos aspectos: uno, la ofensa que el peón Cayé sufre por parte de su patrón, el obrajero Tomás Elsy, y la búsqueda de su venganza; otro, el conflicto amoroso entre Beatriz, la hija de Elsy, y el “falso” mensú Julio Orgaz, en realidad, un ingeniero “infiltrado” en el obraje. Quiroga desconoce la división en secuencias, los conceptos de *toma*; es decir, la posibilidad de definir unidades o partes de lo que ha de ser un film. Fundamentalmente, el concepto de montaje. Esto lo lleva a dividir el guión en supuestas “tomas” que enuncia con la letra f (¿quizá focos?), lo que no quiere decir que en el desarrollo del guión se encuentre implícitamente la noción de montaje, sobre todo, en los cortes indicados y en la descripción de escenas paralelas similares al procedimiento de montaje introducido por Griffith.

Por otra parte, no hay indicaciones del uso de diferentes planos, sólo se desprenden de las acotaciones que el autor expone. Las únicas especificaciones que se enuncian son que las leyendas (diálogos o explicaciones) se “marcan con lápiz rojo” y una mínima convención: propone la inicial T para indicar “retrato, casi siempre en primer término, del tipo mencionado, en la leyenda previa.”; y la D para indicar “detalle de algún elemento decorativo, esforzador de la incidencia dramática, etc.”. Si se examinan en el texto estas convenciones, puede advertirse que de ningún modo significa que T, en tanto “retrato”, se refiere al uso del Primer Plano; por el contrario, la variedad de planos (en cuanto tamaño de encuadre) es abundante y algo caótica. La convención D tampoco implica el uso de lo que conocemos como *Plano detalle*; bajo su denominación hay también una amplia variedad de planos. La abundancia de escenarios (quizá esa fascinación que para Quiroga despierta el cine que, a diferencia del teatro, tiene una gran libertad para elegir ámbitos distintos) presentados en *La jangada* haría casi imposible su filmación cinematográfica por los costos de producción. Quiroga, en este aspecto, no se mide o no tiene una idea clara de las necesidades económicas para producirla.

Con cierta conciencia de que su boceto para la realización de una película se va haciendo muy extenso, hacia la mitad de *La jangada*, introduce la siguiente aclaración: “Como el argumento hasta ahora bastante extendido y las acotaciones correspondientes alcanzan a dar idea del plan, en adelante se esbozará solamente la cinta”. Cosa que no puede cumplir, ya que seguirá hasta el final del guión más o menos en la misma dirección de lo que ha escrito antes. Esto revela, sin duda, las dificultades de alguien que por primera vez escribe un guión y que esa experiencia es para él una verdadera aventura de descubrimientos.



El joven Quiroga en el año 1900

Su admiración por el cine de Hollywood y el conocimiento que tiene a través de su oficio de crítico cinematográfico explica, seguramente, la importancia que le da al beso en la trama romántica de la relación entre Beatriz y Orgaz que, fiel a las convenciones, reserva para el final de la película. Lo mismo sucede con su preocupación por los elementos de *La jangada* que deben servir para satisfacer al gran público. Una preocupación que, sin duda, tienen que ver con su conciencia del valor industrial del cine y con su fantasía de alcanzar el éxito económico en el proyecto planeado con Gálvez.

Los comentarios sobre *films* y las notas reflexivas sobre el arte cinematográfico de Horacio Quiroga que hemos comentado, como la escritura del guión *La jangada*, basado en sus cuentos misioneros, o el intento de dirigir una película inspirada en *La gallina degollada*, son los aspectos más relevantes de su interés por el cine. Sin embargo, uno de los temas menos estudiados es la fascinación y el efecto que el nuevo arte produce en su propio proyecto narrativo y, en particular, en la escritura de nuevos relatos fantásticos. Las implicancias de esa atracción por el séptimo arte en su obra la he estudiado en otro escrito que se incluye en este libro²².

A manera de conclusión, podríamos decir que Horacio Quiroga aprende a valorar el arte cinematográfico en el desenvolvimiento de su trabajo como crítico y, en esta experiencia, acepta los parámetros de la industria cultural de esa época. Así como la escritura de sus cuentos, que publica en revistas y diarios, significa un aprendizaje donde debe conciliar las exigencias de la dinámica editorial —como la brevedad— con sus motivaciones narrativas, la escritura de comentarios de películas durante la década del veinte será una práctica que le permitirá construir un sistema conceptual sobre el nuevo arte y llegar a fundar las bases de un discurso crítico cinematográfico en la Argentina. Pero el sustento de esta inserción en el medio editorial y periodístico se debe, por cierto, a sus lecturas, al talento narrativo y a su actitud intelectual visionaria de las posibilidades expresivas del cine. Quiroga va a descubrir en el lenguaje cinematográfico un modo de representación que se aproxima a su ideal de la literatura como expresión de la vida. Este ideal estético se proyectará en la temática de algunos de los cuentos que escribe en la última etapa de su trayectoria y en su propia escritura. Le servirá también para un cambio trascendental en la búsqueda de una narrativa fantástica. Digamos, por último, que la literatura y el cine alcanzan en la obra de Horacio Quiroga una significativa conjunción estética.

²² Véase Horacio Quiroga: la vigencia de un clásico.