

I Jornadas Internacionales de Investigación y Debate Político

(VII Jornadas de Investigación Histórico Social)

“Proletarios del mundo, uníos”

Buenos Aires, del 30/10 al 1/11 de 2008

**Industria cultural y teoría de las estrellas en las críticas cinematográficas de
Horacio Quiroga (*Caras y caretas*, 1919-1920).**

Mariano Veliz

Horacio Quiroga estableció interesantes y múltiples contactos con el cine. Más allá de su previo y manifiesto interés por la fotografía, el cine funcionó como un objeto de estudio y reflexión que generó diversas consecuencias en su producción literaria. La escritura de críticas cinematográficas constituyó la primera confluencia relevante entre cine y literatura. Sus notas inaugurales sobre cine fueron publicadas en la revista *El hogar* en 1918. A partir de allí las publicaciones que acogieron sus notas fueron *Caras y caretas*, entre 1919 y 1920, *Atlántida*, en 1922, *El hogar*, nuevamente, en 1927 y concluyó su producción crítica con dos artículos publicados en *La Nación* en 1929 y 1931. Por otra parte, su relación con el cine puede establecerse a través de distintos textos filmicos basados en sus obras literarias, como *Prisioneros de la tierra* (Mario Soffici, 1939), *Los verdes paraísos* (Carlos Hugo Christensen, 1947), e *Historias de amor, de locura y de muerte* (Nemesio Juárez, 1996). Su propia producción habría experimentado, según sostiene Carlos Dámaso Martínez, ciertas modificaciones a partir del contacto con el discurso cinematográfico. Esta influencia podría observarse, por ejemplo, “en la ruptura de cierta linealidad de su obra anterior, la inclusión de recursos frecuentes en la narrativa cinematográfica como el racconto, una complejidad mayor en la conjugación de las coordenadas espacio-temporales y sin duda, el nuevo concepto de lo temporal que el cine inaugura –la simultaneidad y la espacialización de elementos temporales- no deja de impactarlo”¹. Esta recuperación de procedimientos y recursos

¹ Carlos Dámaso Martínez, “Estudio preliminar. El cine y la literatura como una conjunción estética”, en Quiroga, Horacio, *Arte y lenguaje del cine*, Losada, Buenos Aires, 1997, p. 35.

cinematográficos es particularmente visible en una serie de cuentos fantásticos escritos a la sombra de la pantalla. Relatos como *El espectro* (1921) y *El vampiro* (1927) parecen retomar, por un lado, el interés de Quiroga por la literatura fantástica, que ya había evidenciado en los cuentos escritos bajo la influencia de Poe, pero, al mismo tiempo, se percibe en ellos la experiencia de la crítica cinematográfica y la indagación de los mecanismos del discurso cinematográfico. En estos cuentos se presenta una idea desarrollada en relación con una de las características centrales de la imagen filmica: la ilusión de inmortalidad que provoca en los espectadores. Esta trascendencia de la muerte es tematizada en sus relatos como corolario de su reflexión sobre la imagen filmica y la memoria. Finalmente, la relación con el cine también se puede rastrear en el intento, fallido, de fundar una compañía productora de films, junto con Manuel Gálvez. La idea originaria era filmar sus propios guiones. Quiroga escribió un guión, titulado *La jangada*, en base a dos cuentos previos: *La bofetada* (1916) y *Los mensú* (1917). El proyecto nunca se llevó a cabo, aunque el guión permite comprobar el desconocimiento de los rudimentos técnicos del lenguaje cinematográfico.

Entre todos estos posibles cruces entre el cine y la escritura de Quiroga, el que se establece entre cine y crítica es particularmente interesante. Esto se debe, en gran medida, a que “en tanto crítico pionero a la vez que narrador atento al nuevo lenguaje de la imagen, fue un espectador privilegiado, sin par durante esos años”². Principalmente las críticas publicadas en una primera etapa, es decir, aquellas aparecidas en 1918 en *El hogar* y, fundamentalmente, las publicadas en *Caras y caretas* entre 1919 y 1920, permiten apreciar la reflexión de Quiroga acerca de un arte que se estaba consolidando en ese momento. Quiroga es un testigo clave de la conformación del sistema de estudios, de la categorización genérica, de la instauración de la hegemonía del cine hollywoodense y, en un lugar destacado, de la configuración del star system que sería, a partir de allí, la base material sobre la que se erigió el cine estadounidense. En esta primera fase crítica la concepción del cine no se explicita como en los artículos publicados en 1927 en *El hogar*, en los que se evidencia “una exposición más directa y elaborada de las ideas que sustentan sus apreciaciones críticas”³. Por el contrario, en los artículos aparecidos en *Caras y caretas* esta concepción surge de manera fragmentada y poco sistemática.

² Jorge Lafforgue, Prólogo a la edición de Quiroga, Horacio, op. cit., p. 9.

³ Martínez, op. cit., p. 23.

Dentro de la producción de Quiroga estos textos pueden vincularse con “otros materiales del autor producidos en los bordes de la literatura seria o académicamente aceptada como tal –su abultado epistolario, sus últimos artículos sobre la vida en Misiones, sus relatos para niños, entre otros-”⁴. Son escritos desde el interior de la industria cultural, que funciona como objeto de estudio cuando analiza al cine, y como condición de producción de la escritura. La escritura crítica de Quiroga es “esencialmente periodística, clara, concisa, irónica y muchas veces apela a la ficción para desarrollar una idea o cuando resume los argumentos de un filme”⁵. Las críticas conjugan los concisos apuntes periodísticos con la notable atención a los detalles de un narrador. La dedicación al cine también permite posicionar a Quiroga en un lugar opuesto al adoptado por los sectores dominantes del campo intelectual de su época, que repudiaron al cine por su carácter popular, y desestimaron la posibilidad de articular un discurso crítico valioso en torno a sus producciones. Para Quiroga, por el contrario, es en el carácter popular del cine donde radica su valor principal, al igual que en el cumplimiento de una notable capacidad pedagógica. Para reforzar su perspectiva al respecto, incluye en uno de sus artículos, titulado “El cine en la escuela”, una cita de Pablo Deschanel, Presidente de Francia, quien, dirigiéndose a un auditorio conformado por miembros de la industria cinematográfica de su país había señalado que “Ustedes pueden ser útiles auxiliares de nuestra gran literatura, y también poderosos propagandistas de nuestra magnífica historia”⁶. También para Quiroga el cine podía transformarse en una poderosa herramienta pedagógica, que compensara las deficiencias de los libros y la pobreza de las ilustraciones.

Es necesario, antes de abordar el análisis de las críticas publicadas en *Caras y caretas*, tener en cuenta las dos críticas anteriores publicadas en *El hogar*. La primera de ellas, publicada el 13 de septiembre de 1918, gira en torno a uno de los actores más importantes de la época, Jorge Walsh. La crítica funciona, en gran medida, como un anticipo de las concepciones acerca del cine que Quiroga explayaría en *Caras y caretas*. Así, hace referencia a que puede concebirse a los actores como el índice del avance y retroceso de la industria cinematográfica. En este sentido, Walsh le sirve como ejemplo de lo que las compañías productoras, en este caso Fox, hacen con sus actores. El afán

⁴ Lafforgue, op. cit., p. 12.

⁵ Ibid., p. 19.

⁶ Quiroga, op. cit., p. 73.

desmedido de lucro, y la posibilidad de transformar a los actores en sólo una parte del engranaje cinematográfico, convierten a un actor talentoso en un objeto artificialmente embellecido, es decir, devenido mercancía. En relación a Walsh, también parece descubrir Quiroga la esencia de los actores cinematográficos. En su visión, lo que define a la actuación en el cine, a diferencia del teatro, es “la naturalidad y la sobriedad”⁷. En la segunda crítica, incluida en el número del 27 de septiembre de 1918, hace hincapié en el deslumbramiento que le provocan, como a tantos otros espectadores masculinos, las estrellas del cine hollywoodense. Y comienza a elaborar su panteón personal de estrellas favoritas: Marion Vernon, Billie Burke y Dorothy Phillips.

Aunque estas primeras críticas cinematográficas de Quiroga aparecieron en la revista *El hogar*, recién adquieren un carácter orgánico las publicadas en *Caras y caretas*. El ámbito heterogéneo en el que son difundidas se hace perceptible tanto en el dominio de lo icónico como en el de lo verbal. Los textos de la revista oscilan entre dos extremos: en uno se encuentran “los muy informativos, de mínima elaboración lingüístico-literaria, y en el otro piezas indudablemente trabajadas, al punto de que muchas de ellas pasarán a integrar libros –algunos, además, famosos- de sus autores”⁸. La producción de Quiroga en *Caras y caretas* incluye tanto parte de los relatos que se publicarán en sus libros más relevantes como estas breves, aunque en muchas ocasiones complejas, críticas cinematográficas. La naturaleza ecléctica de la revista, que permitía la convivencia del arte y el mercado, se manifiesta en “ese cruce entre el humor, a menudo irreverente, y lo artístico; entre lo serio y lo festivo”⁹. Las críticas de Quiroga retoman ese rasgo definitorio: algunas eligen la burla o el sarcasmo, otras, en cambio, la reflexión artística o sociológica. Esta heterogeneidad, que se encuentra en el origen de la revista, puede relacionarse con una sociedad en transformación. *Caras y caretas* se postula como el correlato necesario “de una sociedad cuyos nuevos grupos sociales (clases medias y obreros, fundamentalmente) la volvían más heterogénea e imponían nuevas formas de convivencia (y de lectura)”¹⁰. Una de las premisas básicas de la revista fue satisfacer las nuevas demandas de esos nuevos sectores. Por lo tanto, su estructura misma estaba abierta a los requerimientos recibidos. De esta manera, se

⁷ Ibid., p. 170.

⁸ Romano, Eduardo, *Revolución en la lectura. El discurso periodístico-literario de las primeras revistas ilustradas rioplatenses*, Catálogos, Buenos Aires, 2004, p. 181.

⁹ Ibid., p. 184.

¹⁰ Ibid., p. 189.

sumaron, con el correr de los números, secciones dedicadas al teatro, a eventos y competencias deportivas y, finalmente, a la crítica de los estrenos cinematográficos. Este aspecto destaca a esta publicación de otras revistas de su época, dado que “respondió a las expectativas de un público que requería el procesamiento de la actualidad, ya no limitado a lo político y con tono humorístico o satírico –como hicieran *El mosquito*, *Don Quijote* y otras publicaciones afines–, sino en una amplia banda que abarcaba toda la socialidad y con un tono que se extendía desde lo serio a lo burlón”¹¹. En este ámbito Quiroga publica sus críticas cinematográficas bajo el seudónimo de El esposo de Dorothy Phillips¹².

De las críticas publicadas en *Caras y caretas* puede extraerse una velada, pero presente concepción del cine. La sumatoria de las críticas y crónicas aparecidas permite la configuración de una suerte de ontología del cine. Quiroga no cesa de buscar aquello que considera la especificidad del cine como arte. Por ello sigue una estrategia contrastiva, fundamentalmente en relación con el teatro. En esa exploración de lo característico del nuevo arte encuentra una respuesta posible: el cine permite una ampliación de las posibilidades de jugar con el tiempo y el espacio. A diferencia del teatro, que parecía, por lo menos a principios de la década del veinte, atado a coordenadas espacio-temporales rígidas, el cine abría posibilidades inimaginables previamente de estructurar el tiempo y el espacio. Los cambios espaciales, al igual que los temporales, se impusieron, para Quiroga, como el primer elemento definitorio de lo cinematográfico. Sin embargo, en relación con este mismo aspecto, resulta llamativa la no inclusión del montaje como tema de reflexión. Quiroga ni siquiera menciona esta noción, que fue generalmente considerada el atributo que define al cine como arte. Por el contrario, cuando profundiza su búsqueda de la esencia del cine, no llega a este principio constructivo del lenguaje cinematográfico, sino que postula que “lo nuevo del cine es la expresión que pueden manifestar los actores, lo que no debe confundirse con la pantomima, puesto que ésta pertenece a la esfera de lo teatral”¹³. Esta separación de los ámbitos teatrales y cinematográficos resulta recurrente en todos aquellos que intentaron acceder, si no a la esencia, por lo menos a los rasgos que caracterizan al cine. Entre ellos debe destacarse a Walter Benjamín, quien, en *La obra de arte en la era de su*

¹¹ Ibid., p. 213.

¹² La admiración por esta actriz ya había generado la escritura de un cuento, *Miss Dorothy Phillips, mi esposa* (1919).

¹³ Martínez, op. cit., p. 23.

reproducibilidad técnica, señala que a diferencia de lo que ocurre en el teatro, donde el actor realiza su interpretación frente al público, en el cine el actor actúa frente a la cámara. El público cinematográfico es un público diferido, que funciona, para el actor, en ausencia. Sin embargo, en su conceptualización, la diferencia más notable existente entre ambas disciplinas artísticas radica en que “al cine le importa menos que el actor represente ante el público un personaje: lo que le importa es que se represente a sí mismo ante el mecanismo”¹⁴. En este punto surge la coincidencia entre Quiroga y Benjamín: ambos conciben a la naturalidad de la expresión del actor cinematográfico como su rasgo central, en oposición a lo que se considera la composición de personajes en los actores teatrales. Quiroga señala al respecto que muchas actrices teatrales fracasaron en su traslado al cine porque no tenían “la expresión del semblante, base del nuevo arte”¹⁵. Para Quiroga, en el cine el rostro es el espejo del alma. Y sólo allí encuentran los actores cinematográficos la esencia de su interpretación. En sus palabras “la fuerza primera e insustituible del actor del filme estriba en esa intención de la mirada, característica de las personas que hablan con los ojos”¹⁶. La clave está cifrada en la sencillez de recursos. El cine sería un arte mínimo, basado en la economía de gestos y expresiones. Por eso la fórmula que lo resume es que “La intensidad está en la sobriedad”. Esta sobriedad despertó en los espectadores “hambre insaciable de naturalidad, que los viejos actores de comprensión limitada no se hallan en estado de calmar”¹⁷. De acuerdo a Quiroga, un actor se destaca frente a todos los demás en este requisito de naturalidad. Se trata de H. R. Warner quien tiene una única tarea encomendada “la de ser tal cual es. Y como dicho actor tiene la admirable facultad de traspasar a sus ojos lo que siente en su alma, dicho está que, sin esfuerzo ni aprendizaje alguno, la tarea le resultaba sencillísima”¹⁸. Allí se encuentra la fórmula de los grandes actores cinematográficos, y allí mismo se descubre, para Horacio Quiroga, la esencia del cine.

Por otro lado, más allá de sus indagaciones acerca de la naturaleza del cine, Quiroga desarrolla una notable interpretación del cine como arte industrial. En concordancia con

¹⁴ Benjamin, Walter, *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica*, en Sociedad y comunicación de masas (comp..James Curran, Michael Gurevitch, Janet Woollacott), Fondo de Cultura Económica, México, 1998, p. 444-445.

¹⁵ Quiroga, op. cit., p. 46.

¹⁶ Ibid., p. 67.

¹⁷ Ibid., p. 71.

¹⁸ Ibid., p. 66.

la teoría sostenida por Adorno, Horkheimer y Morin, indica que el cine forma parte de una cultura industrializada. Esta pertenencia del cine a una producción seriada y mercantil, es observada con detalle en sus críticas y en sus reflexiones en torno a este fenómeno estético-social. Vale recordar que, para Edgar Morin esta cultura industrial “se inscribe en el complejo sociológico constituido por la economía capitalista, la democratización del consumo, la formación y el desarrollo del nuevo asalariado y los valores White collars”¹⁹. En un proceso social semejante el cine se convierte en uno de los más claros exponentes de esta nueva fase de la cultura.

El primer aspecto destacable es considerar que en esta nueva etapa del arte, a diferencia de lo que se había instaurado como norma desde el romanticismo, se recupera una concepción colectivista de la creación, aunque ya no en los términos habituales de los gremios medievales, sino en términos de división industrial del trabajo. Esta organización burocrática funciona como un filtro a la idea creadora. El creador se aliena de su obra dado que es sólo un engranaje más en el mecanismo productor del artefacto estético. En esta cultura industrializada la consideración prioritaria se ocupa de la rentabilidad eventual del producto. En este aspecto mercantil de las obras producidas en el interior de la industria cultural se detiene en gran medida el análisis de Quiroga. No sólo despliega en uno de sus artículos, titulado *Lo que cuesta un cinta*, los costos de realización de cada uno de los elementos que constituyen el rodaje de un film, sino que explica en términos industriales la crisis económica que atravesaba en ese momento la industria del cine. Según su explicación, ésta se debía a la superabundancia de películas, que habría saturado al mercado. Las películas, consideradas exclusivamente como mercancías, bienes materiales, habrían llegado a una expansión cuantitativa desmesurada. Pero a esta motivación economicista Quiroga suma una explicación de otra índole. No se trataría sólo de la superabundancia numérica, sino que la producción cinematográfica parecería “a punto de sucumbir por escasez de asuntos”²⁰. En su artículo “La muerte del drama cinematográfico” (muerte anunciada repetidamente en sus críticas y artículos y pospuesta una y otra vez), logra articular estas dos dimensiones señalando que la superproducción de films es la que “exige libretos y asuntos con urgencia febril”²¹. Estas exigencias del mercado atentan directamente contra la calidad de los films realizados.

¹⁹ Morin, Edgar, *La industria cultural*, Galerna, Buenos Aires, 1967, p. 56.

²⁰ Quiroga, op. cit., p. 52.

²¹ Ibid., p. 55.

Su postura en relación al carácter mercantil del cine, o a su inscripción en una industria, lo lleva a coincidir, en su artículo “Acusación al cinematógrafo”, con el crítico estadounidense Jorge Juan Natham, quien señala que “Las empresas han amordazado a la prensa mediante una rica renta de avisos... Han comprado autores de real imaginación y los han convertido en fabricantes de morisquetas y en muñecos mecánicos... Han elegido como editores y escritores a los más oscuros y faltos de talento entre los fracasados del periodismo”²². Esta sucinta descripción resume la mirada que Quiroga arroja del fenómeno cinematográfico: escasez de ideas, anonimato de los creadores, ausencia de reflexión crítica independiente, valoración de aquellos caracterizados por su falta de talento u originalidad.

La industria cultural se rige por una persistente tendencia al consumo máximo. Los productos realizados en su interior deben apuntar a un público universal, conformado por millones de hombres medios, despojados de los atributos que podrían individualizarlos. Este hombre medio, configurado como una suerte de *anthropos* universal, es el destinatario imaginario de los productos de la industria cultural. En esta preocupación por satisfacer la supuesta demanda de este consumidor promedio encuentra Quiroga uno de los mayores escollos en la búsqueda de la adultería del cinematógrafo, dado que sostiene que hasta ese momento en el cine sólo se “filma para un único público, que es el público universal de los gruesos efectos. Cuantas veces pretenda un drama interior, no será comprendido, con la falta de difusión correspondiente”²³. El círculo vicioso se establece entre la demanda del público, la oferta de las compañías productoras y la imposibilidad de formar un gusto alternativo.

Sin embargo, es justamente esta exigencia del público la que evita la standarización absoluta de los productos de la industria cultural. Una igualación extrema de sus producciones generaría una más rápida saturación del mercado, por lo cual la industria cultural debe establecer un equilibrio entre dos nociones en apariencia antinómicas: la burocracia y la invención o lo standard y lo individualizado. Estas duplas antitéticas señaladas por Morin indican la necesidad de la industria de encontrar mecanismos de individuación de los productos. Irónicamente, la respuesta encontrada es desarrollar técnicas standarizadas de individuación. Y entre éstas se destaca el rol que los actores, devenidos estrellas o, en términos de Morin, vedettes, cumplen como componentes de

²² Ibid., p. 129.

²³ Ibid., p. 161.

individuación de los films. Quiroga percibe con claridad la función asignada a los actores y actrices en la industria cinematográfica. Es sensible al valor que los mismos tienen en el mercado y de la manera en que su trabajo afecta el resultado final. Esta preponderancia de los actores lo lleva, por ejemplo, a indicar repetidamente que los actores y actrices constituyen el elemento central de todo film. Esto se pone de manifiesto cuando señala, recurrentemente, que los autores de las películas no son los directores, a los que apenas menciona en sus críticas²⁴, sino los protagonistas. Sostiene en sus críticas que los films pertenecen a sus actores y actrices, dado que son ellos quienes dotan al film de identidad. En esta prioridad asignada a los actores y actrices comienza a delinearse uno de los aspectos más notables de las críticas cinematográficas de Quiroga: su temprana intuición de la teoría de las estrellas, que sólo décadas más tarde diversos sociólogos y analistas del cine pudieron sistematizar.

En relación al lugar ocupado por las estrellas, Quiroga plantea un dilema en el que éstas quedan atrapadas: por un lado, conforman el elemento nodal del film; por otro, constituyen el resultado de una estrategia de conformación de las compañías productoras. Las estrellas dependen de las resoluciones que los ejecutivos de las compañías toman sobre sus carreras, por eso Quiroga sugiere la pertenencia de los actores y actrices a las empresas. Al referirse a Dorothy Phillips, por ejemplo, escribe “Esta estrella de la Universal”²⁵.

Quiroga comprende que en el sistema de estudios se generó el denominado star system, es decir, un régimen de producción en el que las estrellas configuran el nudo básico del film. Como señala Morin “en un inmenso sector de la producción cinematográfica, los films gravitan alrededor de un tipo solar de artista consagrado, justamente llamado estrella o star”. Y en este sistema “las estrellas determinan frecuentemente la existencia y la fabricación de los films, preparándose argumentos a su medida”²⁶. Dado que la industria cultural busca la obtención de beneficios económicos, los riesgos deben reducirse al mínimo, por lo cual se busca ampliar el rendimiento de los actores encontrando los géneros en los que se destacan. Esta unión de actores/actrices-géneros específicos redunda en que cada estrella termina configurando un único personaje que

²⁴ Lo hace sólo para proponer una crítica de los melodramas de David W. Griffith como *Broken blossoms* (1919) o para alabar a uno de los directores que más valora, Thomas Ince, de quien admira su film *Donde la fuerza es ley*(1919)

²⁵ Ibid., p 151.

²⁶ Morin, *Las estrellas del cine*, Eudeba, Buenos Aires, 1962, p. 5.

repite en todos sus films. La multiplicidad de personajes interpretados esconde la semejanza que subyace en todos ellos. Quiroga no realiza una crítica de esta distribución de los personajes, salvo en aquellos casos en los que considera que la decisión es errónea. Por lo general defiende esta metodología de trabajo, sosteniendo por ejemplo, acerca de Hart, que “ese hombre desaliñado encarna con vigor extraordinario la energía, la voluntad y el carácter de héroe elegante”²⁷ o que Ethel Clayton, al igual que Gloria Swanson, es capaz de expresar “el odio, el despecho, la incomprendión dolorosa”²⁸.

Hasta ahora parece descontarse que el significado de la noción de estrella es lo suficientemente claro como para no necesitar una explicación. Sin embargo, ésta debe diferenciarse de la noción clásica de actor o actriz. Para Edgar Morin la estrella surge de la dialéctica que se establece entre el actor o la actriz y el personaje. En esta relación “la estrella aporta su belleza al héroe del film y le pide prestadas sus virtudes morales”²⁹.

De esta manera se genera una confusión, o yuxtaposición, entre la ficción y la realidad. La estrella sería la síntesis del actor y el personaje, su instancia superadora. La duplicidad que rige este proceso lleva a que la estrella, en el cine “encarna una vida privada. A través de todos sus papeles cinematográficos, la estrella interpreta su propio papel. A través de su propio papel, interpreta sus papeles cinematográficos”³⁰. Quiroga, que desempeña su rol crítico en los años de conformación y apogeo del star system, que suele considerarse quer se extiende entre 1920 y 1932, es consciente del funcionamiento de este fenómeno, al mismo tiempo que parece una de sus múltiples víctimas. Es notable, por un lado, su propia confusión entre las dos dimensiones que detentan las estrellas. En diversas oportunidades se pone en evidencia la falta de un límite preciso. Por un lado, escribe artículos sobre la vida privada de las estrellas, bajo el título de “Algunas estrellas”. En esta sección sostiene que la “vida de un actor fuera de los estudios es tan interesante como su actuación misma en la pantalla”³¹. Este interés por la privacidad no se observa sólo en estos artículos, sino que incluso en las críticas de sus films se introducen esporádicamente comentarios semejantes. Pero esta confusión de las fronteras llega más lejos cuando intenta conciliar la personalidad de los actores con la de los personajes que interpretan. En relación a uno de los actores que más admira

²⁷ Quiroga, op. cit., p. 48.

²⁸ Ibid., p. 51.

²⁹ Morin (1962) op. cit., p. 55.

³⁰ Ibid., p. 67.

³¹ Quiroga, op. cit., p. 130.

sostiene que “Si pasa por la pantalla un actor del cual podamos creer que es lo que aparenta, ese actor es sin duda Tom Moore”³².

Al mismo tiempo, la conversión en estrella requiere el cumplimiento de un requisito fundamental, la posesión de fotogenia. Aunque Horacio Quiroga no emplea esta noción, es a ella a la que se refiere bajo la fórmula “cara cinematográfica”, cuando expresa que se ha dado en llamar “cara cinematográfica a la de ciertas actrices que resultan más bellas de lo que son; a las de aquellas que gozan del privilegio de que la pantalla absorba y desvanezca los aspectos duros de su semblante, para reforzar, en cambio, la dulzura de su sonrisa. Y entre los hombres, tienen la cara cinematográfica los sujetos de rasgos muy acentuados, irregulares y de gran intensidad de expresión”³³. Esta demanda de belleza y personalidad constituye un requisito impostergable en aquellos que aspiran a transformarse en estrellas.

La importancia de las estrellas los posiciona en un lugar ambiguo. Si por un lado, deben aceptar la dependencia de las instancias burocráticas de la industria cultural, esto no implica la desaparición de su poder. Por el contrario, si bien Quiroga percibe con claridad que “no hay estrella ni sol capaz de salvar un filme, si éste no tiene otro exclusivo objeto que lucir a tal o cual actor”³⁴, al mismo tiempo las estrellas siguen siendo el motor que mantiene a la industria cinematográfica en movimiento. La importancia de las estrellas genera, entre otras consecuencias, que “desde el momento en que un actor regular o bueno asciende a estrella, él solo llena la cinta. Los demás papeles se confían a no importa quien”³⁵. La dependencia de la industria de las estrellas redunda en una notable deficiencia en la atención asignada a otros elementos, como el guión, la dirección y el resto de los actores que configuran el film.

Aunque Quiroga asiste al período de esplendor del star system, diagnostica la inminente agonía de las estrellas cinematográficas. Anhela la fase del cine primitivo, regido por lo espontáneo. Añora ese momento en que los films resultaban menos codificados y menos dependientes de las convenciones. “Las estrellas cinematográficas son extraordinariamente fugaces. Puédense contar con los dedos las que en pos de cinco años de pantalla brillan aún con luz propia”³⁶. Si bien el pronóstico no se cumplió de acuerdo a lo vaticinado en sus críticas, Quiroga fue un crítico sensible al rol

³² Ibid., p. 93.

³³ Ibid., p. 105.

³⁴ Ibid., p. 41.

³⁵ Ibid., p. 101.

³⁶ Ibid., p. 71.

desempeñado por las estrellas en la industria cultural y a lo que implicaban como fenómeno social.

Un último aspecto destacable en relación a la reflexión de Quiroga en torno a las estrellas cinematográficas radica en la importancia que adquiere el problema del género sexual. En sus artículos es muy significativa la diferencia en la manera de evaluar el estrellato femenino y el masculino. Conservando la postura patriarcal que regía la producción cinematográfica, Quiroga piensa en un cine conformado a través de la estructura binaria sujeto de la mirada masculino-objeto de la mirada femenino. Sus críticas insisten en el placer escópico de los espectadores masculinos frente a la belleza de las actrices. De hecho, esto lo lleva a señalar que uno de los privilegios que ofrecen los films, en relación a la vida cotidiana, radica en la posibilidad que ofrecen de ejercer este poder de la mirada extendidamente. En sus palabras “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”³⁷. Este deslumbramiento con la imagen femenina, que ya había aparecido en algunos de sus cuentos como *El espectro* (1921), *El vampiro* (1927) y *El puritano* (1926), implica una concepción voyeurística del cine y de la mirada masculina. Laura Mulvey señaló en un ensayo fundacional de la teoría cinematográfica feminista que “el inconsciente de la sociedad patriarcal ha estructurado la forma filmica de tal modo que la interpretación socialmente establecida de la diferencia sexual controla imágenes, formas eróticas de mirar y el espectáculo”³⁸. Las críticas de Quiroga funcionan, en este plano, como síntomas de esta consideración del cuerpo femenino como el objeto sobre el que se posa, activa, la mirada de los espectadores. De hecho su atracción por la belleza femenina lo lleva a erigir una suerte de altar en el que deposita a sus actrices favoritas, entre las que se destacan Mary Pickford, Lilian Gish, Dorothy Gish, Miriam Cooper, Dorothy Phillips, Anita Stewart, Hélice Ferguson, Billie Burke y Gladis Brockwell, entre otras. Estas actrices parecen experimentar el proceso de conversión en estrellas que analiza Morin, según el cual la “actriz que se vuelve estrella se beneficia con las potencias divinizantes del amor; pero aporta también un capital: un cuerpo y un rostro adorables”³⁹. El requisito fundamental es, entonces, esta combinación

³⁷ Ibid., p. 21.

³⁸ Mulvey, Laura, “Visual pleasure and narrative cinema”, en Screen, núm. 16, otoño 1975, p. 6.

³⁹ Morin (1962), op. cit., p. 46.

de ficción y realidad, de belleza y potencialidad del amor. Las estrellas masculinas, por el contrario, son sólo aquellos que rehúsan los arreglos de su apariencia y que se conservan fieles a una concepción de la masculinidad vinculada a la rudeza y la naturalidad. En su caso, por supuesto, la dependencia del arreglo exterior pondría en riesgo la persistencia de su mirada, convirtiéndolos en potenciales objetos de una peligrosa mirada femenina.

Las críticas que Horacio Quiroga publicó en *Caras y Caretas* permiten asistir a un período relevante de la historia del cine. Por un lado, se experimenta el auge del desarrollo de la industria cultural, la conformación de los grandes estudios, de los géneros cinematográficos y del star system. Por otro, se anticipa el rol que la crítica cinematográfica desempeñará en el campo cinematográfico, en ese cruce entre la narración de los films, el análisis de sus implicancias sociales o culturales, y una evaluación de sus logros artísticos, especialmente narrativos. Finalmente, en estas críticas se exemplifica la mirada sagaz de quien vislumbra al cine como un arte de la crisis. Un arte que nació muriendo. Las múltiples muertes que se vaticinaron del cine aparecen ya en la visión de Quiroga, quien señala la disyuntiva en la que ya en 1920 se encontraba el cine como arte industrial. En un artículo en el que intenta anticipar el futuro del cine escribe que la madurez de este arte lo llevará a crear “un cine especial que dejará de lado las formas un tanto infantiles impuestas hasta hoy por el terror de las empresas a contrariar el gusto del grueso público”. A pesar de las dificultades que encontrará, y “quiéranlo o no las empresas, ha llegado el día de que la libertad de pensar y el ansia de cultura artística se impongan también en el cine. La gran clientela no puede dominar las grandes preocupaciones del arte”. En el momento en el que el cine comienza su intento de legitimación, Quiroga percibe que “El cine siente hoy hambre de dignidad”⁴⁰.

Bibliografía:

Benjamín, Walter, *El arte en la época de su reproducción mecánica*, en Sociedad y comunicación de masas, (comp.. James Curran, Michael Gurevitch, Janet Woollacott), Fondo de Cultura Económica, México, 1998.

⁴⁰ Quiroga, op. cit., p. 80.

Morin, Edgar, *La industria cultural*, Galerna, Buenos Aires, 1967.

_____, *Las estrellas del cine*, Eudeba, Buenos Aires, 1962.

Mulvey, Laura, “Visual pleasure and narrative cinema”, Screen núm. 16, otoño 1975.

Quiroga, Horacio, *Arte y lenguaje del cine*, Losada, Buenos Aires, 1997.

Romano, Eduardo, *Revolución en la lectura. El discurso periodístico-literario de las primeras revistas ilustradas rioplatenses*, Catálogos, Buenos Aires, 2004.