

acciones. Estas derivan de la conducta del personaje, no de una ilustración del texto. El actor sabe lo que tiene decir, pero el personaje no lo sabe.

Conclusión

Los procesos de concentración, relajación y memoria emocional se logran con ejercitación y son fundamentales para el trabajo creativo en la interpretación.

Para el actor saber es sinónimo de hacer y para hacer algo hay que controlar la imaginación, la atención y la energía. El actor tiene que tener la capacidad entrenada de crear la realidad que le exige la obra o película. Para ello es importante desarrollar y entrenar la creatividad, pero libremente sin que intervengan nuestras partes críticas, controladoras o perfeccionistas.

Actuar no es solo decir un texto. Actuar es estar en un personaje que no sabe lo que le va a pasar ni decir, a pesar que el actor si lo sabe. Los ensayos son para asimilar y para seguir encontrando cosas cada vez que se realizan, y sin límites. Las repeticiones sirven para fijar pero también para seguir creando y sorprendiéndose. Actuar es lograr siempre como si fuera la primera vez que sucede. Es que en definitiva siempre será la primera vez.

Abstract: Acting, universal discipline of the art of creating lives. The actor, acrobat of emotions. Virtuality demands a sense of truth. The Method has tools to achieve this, providing autonomy in the actor's instrument and being unique in any gender.

Keywords: Performance - actor - emotions - virtuality - method - instrument - genre

Resumo: Atuação, disciplina universal da arte de criar vidas. O ator, acrobata das emoções. A virtualidade exige um senso de verdade. O Método dispõe de ferramentas para isso, proporcionando autonomia no instrumento do ator e sendo único em qualquer gênero.

Palavras chave: Performance - ator - emoções - virtualidade - método - instrumento - gênero

(*) **Eliana Migliarini:** Actriz, profesora de actuación, directora de actores, coaching actoral y personal, directora, dramaturga. Bailarina, coreógrafa, profesora nacional de danzas. Fundadora y directora de la Escuela de teatro E.M. y del Grupo de teatro Clandestino.

El cine de Buster Keaton como documento

María Sara Müller (*)

Fecha de recepción: septiembre 2021

Fecha de aceptación: noviembre 2021

Versión final: enero 2022

Resumen: Las lecciones de Bordwell y Thompson (1995) con respecto a la puesta en escena cinematográfica nos remiten de modo directo a Buster Keaton. En este texto recorreremos dos películas *La ley de la hospitalidad* (1923) y *El moderno Sherlock Holmes* (1924) intentando mirar decorados y ambientación, caracterización, iluminación y dramatización para reflexionar sobre el legado de Keaton como director e intérprete. Entendemos estas películas como ficcionales, pero a la vez como documento de los advenimientos del cine en cuanto a lenguaje -construcción de tiempo y espacio- que llegan a nuestros días y nos siguen maravillando.

Palabras clave: Lenguaje cinematográfico – narrativa - tiempo - espacio - puesta en escena

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 181]

Introducción

Para comenzar, creemos de interés explicitar el contexto en el cual se inscriben las dos películas que hemos seleccionado: *Our Hospitality* (La ley de la hospitalidad, 1923) y *Sherlock Jr.* (El moderno Sherlock Holmes, 1924) ambas dirigidas por Buster Keaton.

Con el cambio de siglo hacia 1900, el *slapstick* o comedia física dominaba el cine mudo de Hollywood. Un género al alcance de todos, donde los golpes, los pastelazos, las persecuciones frenéticas y los sucesos disparatados se daban en una sucesión de *gags* con ritmo matemático, aunque estas películas no se destacaban especialmente por las historias narradas. “El humor es ingenuo, absurdo, fruto de la violencia primitiva y [se inspira en] las situaciones físicas más que de la dimensión psicológica

de los personajes” (Pinto de Sousa, 2016, p.9). Así, conviven varias tradiciones e influencias del teatro de variedades: el vaudeville, el burlesque, la pantomima británica y el music-hall, por supuesto, readaptados a la pantalla grande. La etapa de oro comenzaría más de una década después (1915, aproximadamente) con Charles Chaplin, Harold Lloyd, Harry Langdon, Fatty Arbuckle y Buster Keaton.

Buster Keaton “había nacido en 1895, el mismo año en que fue inventado el cine, y empezó su carrera en teatro de vaudeville, que abandonó en 1917 para probar suerte haciendo películas” (Bolaños, 2007, p.17). Para 1920 funda su propia empresa cinematográfica. “Sin embargo, en 1928 su productora fue comprada por la Metro y se vio forzado a entrar en el sistema de estudio, al que

nunca se adaptó” (ibíd.). Antes de tomar la peor decisión de su vida —empeñar su independencia creativa y ponerla en manos de la MGM, cosa que Chaplin y Lloyd le habían aconsejado que no haga— rodó 19 cortometrajes, y entre 1923 y 1928 sus grandes largometrajes.

Aunque no era el único actor de su época que también se colocó detrás de las cámaras, demostró conocimiento y dominio del lenguaje cinematográfico —un vuelo poco visto en el género “de payasadas”— con un inigualable manejo de la ironía y de la puesta en escena, dando a la comedia muda una calidad radicalmente moderna.

Keaton utilizó a lo largo de su carrera todos los recursos cinematográficos que tenía a su disposición para hacer reír a la gente, como por ejemplo el uso de ascensores, travellings filmados sobre coches (que a su vez estaban dispuestos sobre trenes en movimiento), planos submarinos o el uso del montaje. (Pinto de Sousa, 2016, p.9)

Intentaremos en este escrito recuperar la influencia de este cineasta, aunque primero será necesario conceptualizar algunas claves de la puesta en escena -su organización en el espacio y el tiempo- y cómo se pone a disposición del sistema narrativo de la película. Luego, focalizaremos en los films mencionados al inicio del texto, donde Keaton se luce como actor y como director.

La estrategia narrativa

Cuando nos acercamos a una película, como espectadores modernos mantenemos ciertas expectativas: esperamos que haya personajes definidos, que la serie de incidentes que se nos presentan se conecten de alguna manera, y que los conflictos que surjan en el devenir de la acción obtengan una explicación concluyente. Pero también esperamos que la película cree sorpresa, suspenso y nos provoque la suficiente curiosidad como para llegar al final (Bordwell y Thompson, 1995). También “consideramos que una narración es un cadena de acontecimientos con relaciones causa-efecto que transcurre en el tiempo y el espacio” (ibíd., p.65). Decimos “como espectadores modernos” porque esto no siempre fue así, en especial pensando en los primeros intentos del cine.

Para definir el espacio cinematográfico de modo elemental, apelaremos a lo que sabemos sobre las necesidades específicas de construcción discursiva que exige que la cámara elija fragmentos del campo visible (en principio, un recorte por medio del tamaño de plano y la profundidad de campo). Esto implicará que se atribuyan significados a ciertas porciones de la imagen y a otras no. El encuadre es el límite físico que presenta lo que se ve en pantalla, aunque también escoge un punto de vista, que a su vez organiza “lo real” bajo una deliberada perspectiva. Desde los Lumière en adelante, los cineastas lograron de este modo transformar la realidad cotidiana en hecho cinematográfico.

Sin temor a generalizar hacia toda su filmografía, Keaton advierte desde el principio que las acrobacias y las relaciones físicas de sus personajes con los objetos y el ambiente pertenecen a un determinado punto de vista. Vale recordar que sus primeras incursiones detrás de cámara se remontan a 1917 —sus colaboraciones con Fatty

Arbuckle-. Carroll (2007, citado por Coëgnarts y Kravanja, 2012) utiliza el término “inteligibilidad visible” para referirse a los recursos utilizados por Keaton y la manera en que logra ponerlos a disposición del espectador para que puedan ser captados. Esto requiere principalmente una presentación que sirva para hacerlos explícitos: el plano largo. Sin embargo, esta estrategia de mostración no implica una cámara fija de emplazamiento “teatral”, sino un posicionamiento avanzado a su época. Tanto sus cortometrajes como sus largometrajes demuestran que Keaton es un maestro de esta técnica. Así, usualmente, mantiene una gran distancia entre la cámara y el personaje con un fin preciso: magnificar la importancia de la relación del individuo con el ambiente, fundamental en la causalidad narrativa. Otros atributos que contribuyen a la inteligibilidad visible de las acciones en la pantalla son la composición diagonal, el montaje causal y la interacción entre primer plano y fondo (Coëgnarts y Kravanja, 2012).

El tiempo también puede ser modificado. Como espectadores modernos hemos naturalizado la manipulación del tiempo, o mejor dicho, la construcción del tiempo cinematográfico. Muchas veces, la narración lineal de los hechos se interrumpe para introducir un episodio pasado, futuro, o un resumen o supresión temporal entre un plano y el siguiente gracias a la intervención del montaje. Pero también hay que decir que la comprensión de estas técnicas se fue dando a lo largo de los años con la evolución de las audiencias, seguramente favorecida por las recurrencias y variaciones que se iban ofreciendo en pantalla. Determinadas soluciones narrativas basadas en la fragmentación costaban ser entendidas por los espectadores de los Lumière y Méliès. En este sentido, la experimentación de los rusos -Pudovkin, Kuleshov, Eisenstein, Svilova, Vertov, entre otros- en los años 20’s perseguía la comprensión de respuestas emocionales por parte de los espectadores. La intencionalidad era profundizar sobre los significados que surgen de la unión de los planos: su relación sintagmática. Como comentario marginal diremos que ver juntas *Chelovek s kinoapparatom* (El hombre de la cámara, dirigida por Dziga Vertov, 1929), estrenada poco después del largometraje de Keaton *The cameraman* (El camarógrafo, 1929), “la última [película] sobre la que tuvo verdadero control creativo” (Kornhaber, 2016, p.23), resulta inquietante. “Vertov, sin duda, conocía bien el trabajo de Keaton” (Kornhaber, 2016, p.25). Las dos películas comparten, además de lo parecido del título, una visión concreta sobre las posibilidades del cine. Tanto para Keaton como para Vertov, el medio cinematográfico albergaba un potencial enorme (Kornhaber, 2016).

Así, de a poco, fueron incorporándose descubrimientos de diversa naturaleza, lo que permitió ir conformando el lenguaje cinematográfico, casi como el que conocemos hoy. Por medio del montaje -lo que diferencia al cine de otras artes- los cineastas logran ensamblar los fragmentos filmados, reconstruyendo el relato, y una vez con las secuencias montadas, la película adquiere significación. Lo interesante es que Keaton supera los desarrollos de la Escuela de Brighton, Porter, Griffith —tomando en cuenta la diferencia epocal y por mérito propio- y se posiciona a la altura de los formalistas rusos coetáneos

sin ser un teórico del cine, solamente empujado por su intuición. “Los críticos siempre han insistido sobre la supuesta virginidad teórica del cineasta. Pero esto no impide reconocer que unos y otros representan tendencias de la sensibilidad contemporánea; que unos y otros participan de una misma genealogía de la modernidad” (Bolaños, 2007, p.28).

Los *gags* del cómico y sus ensayos cinematográficos lo ubican a la vanguardia del medio, es como si Keaton hubiera vislumbrado el arte que estaba naciendo. “Todos mis *gags* están sacados de las leyes del espacio y del tiempo. Una buena escena cómica exige a menudo más cálculos que una obra de mecánica” (Keaton, 1930 citado por Bolaños, 2007, p.20).

Si Keaton dio a la comedia muda una calidad radicalmente moderna fue porque, a diferencia de los otros cómicos, era el único que dejaba fuera de la pantalla todo tipo de narratividad descriptiva. Frente al victimismo emocional de Chaplin, frente a la insolencia verborreica de los hermanos Marx, Keaton, de humor sutil y elaborado, nunca invadía el sentimentalismo del espectador ni pedía su indulgencia. Como decía de él Samuel Beckett, «tenía cara de póker; pero tenía también mente de póker». (Bolaños, 2007, p.20)

Hasta aquí un resumen referente a la narrativa en relación al tiempo y el espacio con la intencionalidad de comenzar a tejer una idea: el lenguaje del cine no surge por generación espontánea sino que ha recorrido un largo camino, y las producciones de Keaton ocupan un lugar meritorio con grandes aportes a ese trayecto.

La puesta en escena

Los elementos visuales se organizan por medio de la puesta en escena que nos refiere al control del director sobre lo que aparece en la imagen fílmica y cómo consigue escenificar el hecho para la cámara. El grado de realismo, por supuesto, será juzgado por el espectador. “Al analizar el trabajo de Keaton, cada búsqueda de significado temático debe tener en cuenta sus elementos visuales” (Coëgnarts y Kravanja, 2012, p.134). Hay cuatro ejes determinantes según Bordwell y Thompson (1995) para definir la puesta en escena propia del cine, que nosotros hemos apretado sucintamente:

- a) Los decorados y los escenarios –es decir, la elección de locaciones o su construcción y su verosimilitud histórica-. Se encierra aquí la utilería u objetos que operan de forma activa en la acción;
- b) El vestuario y el maquillaje que cumplen funciones específicas dentro del sistema narrativo;
- c) La iluminación como recurso que configura nuestra sensación del espacio en una escena, oculta detalles por medio de sombras o crea suspense.
- d) El movimiento de las figuras que incluyen las posturas, las coreografías de los personajes, la interpretación y expresión de los actores.

Vale subrayar que la puesta en escena está anclada en la causalidad de la narración y las convenciones de género.

En la comedia de Keaton los objetos son imprescindibles. Su personaje tiene una conexión orgánica con ellos –la mayoría de las veces se trata de objetos mecánicos y de grandes proporciones, los trenes siempre fueron sus favoritos- y se tornan necesarios para la comprensión de las situaciones. En 1927 Luis Buñuel escribió perspicazmente, “Keaton llega a la comedia a través de la armonía directa con los objetos” (Buñuel, 1975 citado por Gehring, 2017, p.88). Las cosas –en un sentido material- parecen confabular constantemente contra él, “los objetos se le escurren de las manos, le persiguen o le maltratan” (Bolaños, 2007, p.31).

El medio ambiente crea varios obstáculos para el protagonista cómico [...] Las metáforas en este caso están vinculadas con el contacto exitoso de “Buster” con el mundo físico que lo rodea. La consecución, entonces, puede ser la siguiente: Buster comienza con una intención particular: casarse, trepar, remar, huir, sobrevivir así sucesivamente. Para lograr este objetivo necesita de un artículo en particular: una escalera para subir, un anillo para casarse, un remo para remar. Estas herramientas no están disponibles, y es esa falta la que estimula su mentalidad práctica. “Buster” va buscando un sustituto que ocupe el lugar del instrumento faltante. El mundo es un arsenal gigante para adquirir recursos, cada objeto será evaluado en términos de su uso. Esto da lugar a una gran cantidad de metáforas visuales, un tornillo se convierte en un anillo, un violín se convierte en un remo, un tambor se convierte en un barco, una balaustrada se convierte en una escalera. (Coëgnarts y Kravanja, 2012, p.137-138)

La estrategia en el uso de los objetos acompaña la incursión sobre la naturaleza misma del espacio y su relación desajustada respecto al cuerpo de su personaje, donde tropieza consigo mismo en una interminable serie de coreografías acrobáticas.

Sus filmes son una sucesión encadenada de desastres y pérdidas a pesar de hacer cálculos y cuentas, de razonar con una lógica impecable, de tantear las distancias y de medir literalmente sus posibilidades de éxito. Él hace de esta ignorancia una fuente de comicidad, acentuada por la terquedad y el arrojo con que afronta situaciones insólitas, bien sean las heroicidades a las que se lanza, sean los obstáculos que se interponen en su espacio vital (inundaciones, tifones, derrumbamientos). (Bolaños, 2007, p.27)

Y aquí otra genialidad de Keaton, la creación de un personaje único, recordable que no parezca demasiado exagerado ni contenido. Hasta el momento, la narrativa clásica de Hollywood se había construido a partir de estereotipos y él se anima a traspasar esos márgenes. Su interpretación se acompaña de las otras técnicas, porque con su experiencia teatral comprendía que el actor coopera con el contexto total de la película. Sabe adaptarse a las diferentes distancias de la cámara en el momento del rodaje y también se vale de los recursos

propriadamente cinematográficos, especialmente del montaje, para combinar y seleccionar fragmentos de actuación —los mejores gestos y expresiones—. Su cuerpo es portador de información esencial, por tanto, no es excesivo afirmar que muchas situaciones cómicas —que a su vez se vuelven vitales para el argumento— son iniciadas por un encuentro físico entre su personaje con otros elementos. Forceville (2002, 2009 citado por Coëgnarts y Kravanja, 2012, p.140) define este “encontronazo” como “metáforas multimodales”.

Todo el mundo recuerda la figura de Keaton, [...] pues hay en él toda una puesta en escena de su cuerpo: su pequeña estatura, que acentúa su resignada timidez; su silueta rectilínea y compacta, de una elegancia discreta; su expresión, como dijo Buñuel, «tan modesta como la de una botella»; su mirada fija, su boca de geometría sumaria, un simple trazo recto, y un rostro blanco e impávido, [...] casi siempre coronado por un sombrero de forma plana — el sombrero más plano del mundo—, que evoca por sí solo la línea del horizonte. (Bolaños, 2007, p.19)

Su movimiento resulta resaltado por la iluminación, el encuadre, el decorado, el vestuario. Keaton comprende la importancia de la combinatoria, ya que esta disposición de la puesta en escena creará la composición del espacio en el que transcurre la acción, pero a su vez, la utiliza para guiar la atención por la pantalla. La puesta en escena le ayuda a componer el plano cinematográfico en el espacio y en el tiempo, guiar las expectativas del espectador, condicionar la visión de la imagen y acentuar información importante (Bordwell y Thompson, 1995). Para Noëll Carroll (2007) Keaton, por medio de la puesta en escena y su personaje característico, postula un tipo de inteligencia concreta desde el principio darwiniano de adaptabilidad que será la tesis central de la mayoría de sus películas. “Keaton aborda el tema de la inteligencia concreta de dos direcciones, una positiva y otra negativa. Su personaje siempre está involucrado en un proceso de adaptación, a veces con éxito y otras veces desastrosamente. La inteligencia es el determinante crucial” (Carroll, 2007 citado por Coëgnarts y Kravanja, 2012, p.139-140).

Lo increíble es lo arriesgado. En una época donde el lenguaje cinematográfico está en pleno desarrollo, concibe al espectador como entendido y presenta constantemente esta sumatoria de recursos dando por sentada su comprensión. Es en base a la puesta en escena que organiza la película, la hace intervenir en la acción argumental en forma directa. En su filmografía, este recurso será utilizado no solamente como marco o parafernalia, sino para aportar información sobre la historia y dirigir nuestro interés sobre los hechos de la narración continuamente. Así, cuando convierte un techo en un trampolín elástico, interpreta a casi todos los personajes de la película, interactúa con casas que giran arrastradas por el viento o con escaleras mecánicas, traspasa “la cuarta pared” para tapar la cámara —es decir, se permite experimentar con situaciones de metacine—, nos impone una sofisticación inesperada para la época.

Estos primeros apartados no pretenden ser una clase magistral ni un resumen superficial, sino establecer ciertos parámetros en relación a las posibilidades del lenguaje del cine utilizados por este enorme cineasta. Las bases necesarias para apreciar en su totalidad el trabajo realizado por Keaton y cómo sus películas se establecen como documento para entender la evolución de séptimo arte. El rasgo común será una simbiosis perfecta entre forma y contenido. En su concreción y refinamiento estético, sus películas ilustran la poesía cinematográfica. “Se he dicho que Keaton es un cerebral y Chaplin un sentimental, opinión inexacta para Keaton, pues Keaton es, además de excelente creador de gags, un extraordinario y sensible poeta de la imagen” (Gubern, 1997, p.176).

Our Hospitality (La ley de la hospitalidad, dirigida por Buster Keaton y John Blystone, 1923)

“*La ley de la hospitalidad* se convierte en un espléndido ejemplo de la integración de la puesta en escena cinematográfica en la forma de la narración” (Bordwell y Thompson, 1995, p.179). A modo de sinopsis diremos que el eje argumental gira en torno a la enemistad —por ser suaves— entre dos familias: los Canfield y los McKay. Durante el dramático prólogo —que parece extraído de una película de Griffith—, se da un enfrentamiento armado donde el padre de Willie es asesinado por su rival. (Willie en esta secuencia es un bebé, pero cuando crezca será el personaje interpretado por Buster Keaton). La viuda McKay decide huir a Nueva York con su hijo. Años después, omitidos por el argumento, Willie recibe una carta informándole que ha heredado el patrimonio de su padre y se ve obligado a regresar al sur. Durante el trayecto en tren para tomar posesión de su propiedad, una cabaña desvencijada y no la mansión señorial que él imaginó, se enamora de su joven compañera de viaje, Virginia. Aquí un paréntesis que entendemos importante, como espectadores sabemos cómo él imaginó la casa, su fantasía, porque nos la mostró con un plano insertado al momento de recibir la notificación; más adelante al descubrir que la propiedad dista mucho de su ilusión, también veremos cómo sus sueños “vuelan por los aires”. Virginia, que se apellida Canfield aunque él no lo sabe, lo invita a cenar. Se descubren los parentescos pero la “ley de la hospitalidad” prohíbe a los anfitriones matar a Willie mientras sea su huésped. Finalmente el amor triunfa, los jóvenes se casan y la rencilla familiar queda zanjada.

La puesta en escena no funciona en momentos aislados, sino en relación con el sistema narrativo de toda la película. *La ley de la hospitalidad* (Our Hospitality, 1923), como la mayoría de las películas de Buster Keaton, ejemplifica como la puesta en escena puede exponer de forma económica la narración y crear un esquema de motivos. Puesto que la película es una comedia, la puesta en escena también crea gags. (Bordwell y Thompson, 1995, p.174)

Los decorados juegan diferentes funciones narrativas. La propiedad de los McKay se compara en contraste con la lujosa hacienda de los Canfield. En términos narrativos, la casa de los Canfield consigue una importancia

funcional mayor cuando el padre prohíbe a sus hijos matar a Willie a causa de la “Ley de la hospitalidad”, es decir, mientras sea su invitado.

(Cuando Willie se entera de esto, decide no marcharse nunca). De esta forma, la casa de los enemigos de Willie se convierte, irónicamente, en el único lugar seguro de la ciudad, y muchas escenas se organizan en torno a las tentativas de los hermanos Canfield para persuadir a Willie a salir fuera. (Bordwell y Thompson, 1995, p.175)

Sobre el final de la película los exteriores adquieren funcionalidad: el campo, las montañas, el margen del río, rápidos y cascadas. “De esta forma, cada decorado o escenario está motivado por el sistema de causas y efectos, paralelismos y contrastes, desarrollo global de la narración” (Bordwell y Thompson, 1995, p.175).

En cuanto al uso del vestuario, a Willie se lo caracteriza como un muchacho de ciudad, mientras que la elegancia del anciano Canfield está representada por su traje de colono. La utilería también es importante: la maleta y el paraguas de Willie resumen su papel de visitante y viajero, y las pistolas siempre presentes en los Canfield nos recuerda su intención de continuar con la disputa (Bordwell y Thompson, 1995). Las armas van a constituirse en eje, motivo, y –disculpando el juego de palabras- disparador de varios *gags* a lo largo de toda la película.

Al igual que los decorados, la iluminación desempeña funciones concretas. La sombría acción del prologo se diferencia del resto de la película, esta iluminación esporádica nos oculta parte de la acción, ayuda también a construir suspense.

Los propios disparos solo se ven como destellos en la oscuridad y tenemos que esperar para enterarnos del desenlace –la muerte de ambos oponentes- hasta el siguiente destello de luz. El grueso de la película, sin embargo, está uniformemente iluminado con el sistema de tres puntos. (íbid., p.175)

Bordwell y Thomson (1995) refieren a las situaciones en las cuales la disposición espacial resultan en economía narrativa por presentar dos hechos simultáneamente y donde “prácticamente cada gesto del comportamiento de los personajes funciona para apoyar y hacer avanzar la cadena causa-efecto de la narración” (p.175). Mientras el maquinista conduce la locomotora, le adelantan otros vagones en vías paralelas. En otro plano, los Canfield -en primer término- hacen planes para matar a Willie, mientras Willie -al fondo- los oye y comienza a huir.

La película posee tal grado de unidad que la mayoría de los elementos que crean esta economía narrativa que mencionamos, también funcionan para proporcionar efectos cómicos. En esta empresa participa la puesta en escena completa: los decorados, la utilería, el maquillaje y el vestuario, la iluminación, y por supuesto el comportamiento e interpretación de los personajes (Bordwell y Thompson, 1995). Algunos ejemplos: la destartalada cabaña de McKay o el túnel especialmente diseñado para que se adapte al tren y su chimenea, entre otros. Los *gags* de vestuario también abundan: el disfraz

de mujer de Willie que luego colocará a un caballo para despistar a sus perseguidores.

Quizás el único aspecto de la puesta en escena que compite con la brillantez cómica del comportamiento de los personajes sea la utilización que hace la película de la profundidad espacial para los *gags*. [En especial] el *gag* con profundidad espacial que sigue a la demolición de la presa. [Donde] la sorpresa es crucial para la comicidad. La eliminación de Keaton del plano del fondo y la revelación de un nuevo plano en primer término confirma la observación de Andre Bazin acerca de que el *slapstick* tuvo éxito porque la mayoría de los *gags* derivaban de una comicidad del espacio, de la relación de los hombres con las cosas y con el mundo que les rodea. (Bordwell y Thompson, 1995, p.178)

Sherlock Jr. (El moderno Sherlock Holmes, dirigida por Buster Keaton, 1924)

Sherlock Jr. (1924) es el cuarto largometraje en la filmografía de Keaton. Tal vez, su principal atractivo sea “la porosidad entre lo real y lo imaginario” (Pinto de Sousa, 2016, p.11). Para presentar una comprimida sinopsis podemos identificar tres partes: a) Un prólogo, en el que se nos presenta el conflicto principal de la trama. Un joven proyccionista aspirante a detective –Buster Keaton- es acusado injustamente de haber robado un reloj al padre de la chica de la que está enamorado. Quien lo inculpa es su maquiavélico contrincante por la simpatía de la amada (en realidad, el auténtico ladrón); b) La parte central, en la que el joven aprendiz de detective –el proyccionista- se convierte en sueños en el héroe de la película que está proyectando; c) El desenlace. De nuevo en el mundo real, la chica finalmente descubre la verdad y va al encuentro del protagonista (Vericat, 2014).

El trabajo desde la puesta en escena y su integración con la narración nuevamente es superlativo. Desde la primera secuencia, la funcionalidad de los objetos: la lupa, el libro con las lecciones para ser detective, el ensayo con las propias huellas digitales, nos dan la pauta del compromiso con la labor detectivesca. Además, el personaje se nos muestra un poco torpe, pero bien intencionado y honesto. El robo del reloj es la oportunidad de probarse como detective siguiendo los pasos del manual y del sospechoso –literalmente- que no lo llevan a ninguna parte. Cuando vencido, regresa a la sala de proyección, se da la secuencia más memorable de la cinta -que años después, seguramente, inspiraría a Woody Allen para *Purple Rose of Cairo* (La Rosa Púrpura del Cairo, 1985)-. La “realidad” del cine se vuelve surrealista y lo que describiremos a continuación contrasta completamente con el contexto en el que se nos presenta: la orquesta en sala, evidentemente propia del pre-sonoro. Las consecutivas escenas remarcan la frágil línea entre lo real y lo imaginario, el deseo ecuménico que solemos tener como espectadores de traspasar la pantalla. El proyccionista dormido –como un fantasma extracorpóreo-, ingresa a la película. Una vez en su “interior”, no logra incorporarse fácilmente a la diégesis de la ficción: el escenario cambia una y otra vez de manera repentina (por corte), provocando una sucesión de *gags* a partir del uso

del *raccord* de movimientos (Vericat, 2014). El manejo del montaje que tiene Keaton con este ensamble y su planificación coordinada con la coreografía del personaje se hace evidente con creces.

Goudet escribe lo siguiente sobre la escena onírica del film: “Ciertamente, el fantasma del proyccionista logra penetrar la imagen de la película sin ninguna dificultad, pero para encontrarse casi de inmediato atrapado, zarandeado por el montaje. La película en la pantalla encadena, prescindiendo de toda verosimilitud narrativa, presenta los espacios más diversos (el mar, la montaña, el zoológico, la calzada de una ciudad); y todos ponen en peligro al intruso. Domesticar el mundo, hacerse un lugar en él, también consiste en aprender a domesticar el imaginario”. Petr Karl en su libro *Les Burlesques ou Parade des somnambules*, dice lo siguiente: “[Mediante esta] desmitificación de la imagen por sí misma, que nos alerta sobre la incertidumbre de las apariencias, mediante estas evasiones de la representación de lo real, Keaton nos incita constantemente a ver mejor, con mayor profundidad, pero también con más circunspección. Escepticismo e ilusión, en este sentido son dos vertientes complementarias de su lirismo”. (Pinto de Sousa, 2016, p.11)

Luego “asistimos a una nueva demostración del dominio de la puesta en escena del director para plasmar la transición al segundo nivel de la narración” (Vericat, 2014). A partir de un *travelling* de acercamiento (que encuadra únicamente el marco de la pantalla cinematográfica y aísla el escenario de la ficción dentro de la ficción) “el joven detective se convierte ya en protagonista de la película proyectada, encargándose de la resolución de un caso de robo con evidentes similitudes al de la vida real” (Vericat, 2014). Así, ya inmerso en la película, esquivo todas las trampas de los villanos: guillotinas, bombas camufladas en bolas de pool, veneno. Otra vez presente, el manejo sobre los objetos con una maestría privilegiada.

En una secuencia posterior, desaparecen paredes para mostrarnos el interior y el exterior al mismo tiempo de la cabaña donde ha sido secuestrada la enamorada. Una situación de “metacine” que venía explorando desde hacía tiempo, sobre la subversión de los límites espaciales. Hay algunas precauciones previas que el personaje contempla antes de su ingreso al redil del mal, prepara su escape instalando un disfraz en una ventana, al saltar y atravesarla obtiene automáticamente el vestuario de una anciana.

La utilización de objetos y sus posibilidades lo lleva a transformar el auto de la fuga en bote –el toldo será la vela–.

Este es sin duda para mí el gran diferenciador entre Keaton y los demás cómicos de la historia del cine mudo. Keaton no era simplemente un actor cómico, era también un director que exploraba al máximo el nuevo lenguaje que proporcionaba el cine. Se atrevía a llevar el cine más allá, con su exploración y sus

resultados demostraban que el cine era efectivamente un nuevo arte con posibilidades ilimitadas, a tal punto que en algunos fotogramas anticipó imágenes que movimientos como el surrealismo explotarían. (Pinto de Sousa, 2016, p.16)

Hemos mencionado algunas escenas clave solamente. Esta película, de algún modo, resume y compacta varios intentos anteriores del cineasta y la convierten en un manifiesto cinematográfico con tintes surrealistas que se aleja –pareciera que por décadas– de *Our Hospitality* (La ley de la Hospitalidad, 1923).

Reflexiones finales

“Hoy se nos aparece la figura de Buster Keaton [...] como uno de los gigantes del cine cómico de todas las épocas” (Gubern, 1997, p.176). Sus películas demostraban su habilidad en el manejo de la cámara para el registro de sus acrobáticos *gags*, pero no solamente eso. La acción debía estar acompañada por una puesta en escena cuidada que a la vez mantuviera relación con los intereses narrativos. Tampoco se privaba de explorar las posibilidades del discurso del cine en sí mismo. La filmografía de Keaton compite con los avances de muchos otros cineastas de la época y aporta a los advenimientos del lenguaje cinematográfico. Sin embargo, su figura como pionero se ha invisibilizado.

En el caso de Keaton, el deseo que anima su acción es siempre el mismo. Keaton se mueve para hacerse un «lugar» en el mundo. Si hubiese que resumir todos los argumentos de sus filmes a uno solo, sería este: un cuerpo individual que trata de encontrar un sitio propio en un mundo en el que no es fácil asentarse: el mundo de la modernización organizada, el de la conformidad burguesa, el del dominio del territorio. Mientras él combate denodadamente por encontrar un sitio físico y un sitio moral, ese mundo le excluye. (Bolaños, 2007, p.22)

No fue hasta poco antes de morir que los críticos lo pusieron a la par de otros vanguardistas (Gehring, 2017). En 1960 recibió un Oscar honorario de la Academia por su contribución a la industria. Su última aparición pública sería en 1965, en el Festival de Venecia, donde recibió una ovación tan larga y tan intensa que lo emocionó hasta las lágrimas. Un merecido reconocimiento a su dominio de la gestualidad, su humor mental, su maestría en el manejo del lenguaje cinematográfico.

El humor de Buster Keaton es eminentemente intelectual, un esquema mental que reduce el universo a la nada. Esta es la raíz de lo cómico, pero llevada más allá de lo cómico mismo, y por eso, Buster Keaton ocupa uno de los más altos puestos de la escala del humor cinematográfico y de cualquiera de las artes. (Villegas, 2005 citado por Pinto de Sousa, 2016, p.18)

Afortunadamente, los estudios actuales sobre la filmografía de Keaton lo reivindican y lo ubican en la misma categoría que Chaplin.

Mientras que la comedia inspirada por Chaplin se considera atemporal, Keaton parece que hablara para el día de hoy. [...] La vida es confusa, pero para Chaplin, el arte es lo que consigue enderezarla, al menos durante noventa minutos. El mensaje o el recordatorio de Keaton es que la vida es un caos... una áspera "película" que finalmente termina. (Gehring, 2017, p.78)

Buster Keaton influyó e inspiró a sus contemporáneos y a generaciones futuras de directores. Su percepción de la modernidad, su concepción del cine como medio, el tratamiento de la imagen, los recursos de montaje, los *gags* organizados como ligaduras para la narración lo convirtieron en uno de los más importantes cineastas de la historia. Un adelantado a su época, sin límites a la hora de crear que nos lega películas como documentos de consulta, análisis y estudio sobre el lenguaje del cine.

Bibliografía

- BOLAÑOS, M. (2007). Buster Keaton o el fracaso de la geometría. *Visions*, Pp. 15-31.
- BORDWELL, D. y THOMPSON, K. (1995). *El arte cinematográfico*. Barcelona, Paidós.
- COËGNARTS M. y KRAVANJA P. (2012). Metaphors in Buster Keaton's Short Films. *Image & Narrative*, Vol 13, No 2. Pp.133-146.
- GEHRING, W. (2017). Charlie Chaplin y Buster Keaton los dos extremos del antihéroe cómico durante los años veinte. *Revista De Filosofía*, Nº 13, Noviembre de 2017, Pp. 77-96.
- GREENHUT, R. (productor), ALLEN W. (director). (1985). *The Purple Rose of Cairo*. [Cinta cinematográfica]. EU.: Orion Pictures.
- GUBERN, R. (1997). *Historia del cine*. Barcelona, Lumen.
- KEATON, B. y SCHENCK, J. (productores), KEATON, B. (director). (1924). *Sherlock Jr*. [Cinta cinematográfica]. EU.: Buster Keaton Productions.
- KEATON, B. y WEINGARTEN, L. (productores), KEATON, B. y SEDWICK, E. (directores). (1928). *The cameraman*. [Cinta cinematográfica]. EU.:MGM.
- KORNHABER, D. (2016). De hombres y cámaras de cine: Buster Keaton, Dziga Vertov y la estética del documental político. *Latalante Julio* - Diciembre 2016. Pp. 23-32. Traducido por Clara Ortiz Pachón
- SCHENCK, J. (productor), BLYSTONE, J. y KEATON, B. (directores). (1923). *Our Hospitality*. [Cinta cinematográfica]. EU.: Joseph M. Schenck Productions.
- VERICAT, D. (2014). El moderno Sherlock Holmes. *Cinema Esencial* (agosto 2014). Disponible en <https://cinemaesencial.com/peliculas/el-moderno-sherlock-holmes> Fecha de consulta: 24/01/2021
- VERTOV, D. (director). (1929). *Chelovek s kinoapparatom*. [Documental]. URSS: Vseukrainske Foto Kino Upravlinnia (VUFKU)

Abstract: The lessons of Bordwell and Thompson (1995) regarding film staging refer us directly to Buster Keaton. In this text we will go through two films *The Law of Hospitality* (1923) and *The Modern Sherlock Holmes* (1924) trying to look at sets and setting, characterization, lighting and dramatization to reflect on Keaton's legacy as a director and performer. We understand these films as fictional, but at the same time as a document of the advent of cinema in terms of language -construction of time and space- that reach our days and continue to amaze us.

Keywords: Buster Keaton - cinematographic language - narrative - time and space – staging

Resumo: As lições de Bordwell e Thompson (1995) sobre a encenação de filmes nos remetem diretamente a Buster Keaton. Neste texto iremos percorrer dois filmes *A lei da hospitalidade*(1923) e *O Sherlock Holmes moderno* (1924) procurando olhar para cenários e ambientação, caracterização, iluminação e dramatização para refletir sobre o legado de Keaton como diretor e performer. Entendemos esses filmes como ficcionais, mas ao mesmo tempo como um documento do advento do cinema em termos de linguagem -construção de tempo e espaço- que chega até nossos dias e continua a nos surpreender.

Palavras chave: Linguagem cinematográfica - narrativa - tempo - espaço – posta em cena

(*) **María Sara Müller:** Doctoranda del Programa Interuniversitario de Doctorado en Educación (UNTREF, UNSAM, UNLA). Profesora en Docencia Superior (UTN-2014). Magíster y Especialista en Educación, lenguajes y medios (UNSAM-2013). Licenciada en Comunicación Audiovisual (UNSAM-2001). Productora y Directora de radio y televisión (ISER-1996). Diplomada en Educación Permanente de Jóvenes y Adultos (UMET-2019). Docente de la Universidad de Palermo de la materia Taller de Creación III.