



Buster Keaton o el fracaso de la geometría

MARÍA BOLAÑOS

“Porque, haga el hombre lo que haga,
lo hace para anular el tiempo, para suprimirlo.
Y esa supresión se llama espacio.” HERMANN BROCH

1. En una de sus películas más célebres, *La ventana indiscreta* (1954), Hitchcock relata la historia de un reportero gráfico que vive solo en un pequeño apartamento y que, a causa de una pierna escayolada, se ve temporalmente inmovilizado en un sillón, en un caluroso verano neoyorquino, sin ningún aliciente que le entretenga. Como ha dicho un admirador suyo, es imposible imaginar tema novelesco más ingrato.

Sin embargo, las cosas empiezan a cambiar cuando, a través de esa ventana del título que da a un patio interior, se dedica a observar, primero con curiosidad distraída y luego con ansiedad morbosa, la vida, medio banal, medio dramática, de sus vecinos, en la que él sólo interviene como espectador, en un *crescendo* lleno de misterio que culmina en un crimen (crimen sospechado, pero nunca visto). Es

cierto que los hechos que se suceden ante su ventana son como una película, como una ficción que él mismo, aburrido, podría haberse fabricado para su entretenimiento. Pero, a la vez, lo que se ofrece ante su vista es «una imagen del mundo», toda una pequeña enciclopedia de los comportamientos humanos. Jefferies es, pues, esencialmente un espectador, su expresión más pura; un espectador anhelante, bajo cuya curiosidad morbosa subyace una metáfora de la naturaleza fascinante del cine, que invade nuestra vida con las sombras fugaces y confusas de una realidad de la que estamos excluidos.

Como en sus mejores films, Hitchcock hace reposar su estilo sobre una trama abstracta, de rigor geométrico, que forma parte de la narración, no como un virtuosismo formal añadido, sino entretelado con ella de manera consustancial. Es una

MARÍA BOLAÑOS es profesora del Departamento de Historia del Arte en la Universidad de Valladolid y está especializada en arte y cultura contemporáneos. Sus estudios abarcan la teoría y la historia museística, las artes y la estética del siglo xx, especialmente en el período de las vanguardias históricas. Ha participado como profesora de los másteres de Museología de las universidades de Valencia, Granada, Toledo, Valladolid y Alicante.

Sus publicaciones más importantes son: *Arte y bilis negra a comienzos del siglo xx* (1996), *Historia de los museos en España* (1997), *El silencio del escultor. Baltasar Lobo* (2000), *La memoria del mundo* (2002) e *Interpretar el arte* (2007).

Ha colaborado con distintas instituciones, como el Instituto Valenciano de Arte Moderno (IVAM), la Fundación Argenteria o la Fundación Juan March.



BUSTER KEATON, 1908

“esta atención a la expresión espacial apareció muy tempranamente y, de hecho, desempeñó en la etapa del mudo un notable papel.”

película ejemplarmente asentada sobre una confrontación de espacios que vertebran y dan sentido a la ficción. El cineasta construyó un enorme decorado en un plató de la Paramount con treinta apartamentos, diez de ellos decorados y amueblados por completo, para representar los seis pisos del edificio. La complejidad espacial exigía que los actores recibiesen las órdenes a través de una radio de onda corta que llegaba hasta ellos a través de micrófonos ocultos.

Lo que nos interesa destacar aquí, al hablar de una película tan alejada del tema principal de nuestra conferencia, es que los valores espaciales tienen en el cine un papel vertebrador y que lo que hace de *La ventana indiscreta* una obra maestra de lecturas inagotables no es su relato de un crimen siniestro, sino el modo en que dos espacios contrapuestos y cosidos entre sí por la mirada del repor-

tero se engarzan, se repelen, se descubren mutuamente y van ordenando los episodios de la estructura narrativa. El gran protagonista de la película no es el fotógrafo encarnado por James Stewart, sino esa ventana chismosa y entrometida. Es por esto, quizás, por lo que en cierto momento, cuando los dos espacios empiezan a interferirse hasta poner en peligro las vidas de sus ocupantes, Hitchcock pone en labios de la desconcertada Grace Kelly una frase que bien podría servir de consejo arquitectónico: «Debería haber una ética de las ventanas.»

Esta fascinación por el lenguaje espacial no es exclusiva del cine. Por razones complejas, el espacio ha ejercido en el siglo xx un creciente encanto seductor.¹ Es, por así decirlo, un signo de los tiempos. Foucault detectó esta tendencia en 1967, en una conferencia en el Cercle d'Études Architecturales. A su juicio, y por contras-

te con la obsesión que las cuestiones del tiempo y la historia habían creado en la imaginación y el pensamiento decimonónicos, el siglo xx ha extraído del espacio y de sus signos lo esencial de sus mitos, que ha aportado un modo de conocimiento nuevo y más eficaz, más moderno.

Este «bacilo» de lo espacial ha contagiado la imaginación, ha inspirado distintos discursos disciplinarios y se ha instalado como un punto de observación ideal para orientar cualquier análisis. Ha sido elegido como tema de inspiración, como forma artística y como campo teórico. Está presente en todas las artes del siglo xx: en la pintura, en la danza, en la arquitectura, en la poesía, y sigue ofreciendo puentes de conexión cuyas posibilidades no han sido aún bien exploradas.

En el cine, esta atención a la expresión espacial apareció muy tempranamente y,

1 M. FOUCAULT, «DES ESPACES AUTRES», *DITS ET ÉCRITS. 1954-1988*, PARÍS, GALLIMARD, 1994, VOL. IV, PP. 752-762. SOBRE ESTE PARTICULAR, EN EL ÁMBITO DE LA ARQUITECTURA, VÉASE P. COLLINS, *LOS IDEALES DE LA ARQUITECTURA MODERNA; SU EVOLUCIÓN (1750-1950)*, BARCELONA, GUSTAVO GILI, 1981, PP. 293-301. A JUICIO DE COLLINS WRIGHT ES EL PRIMER ARQUITECTO DEL SIGLO XX QUE HACE DEL ESPACIO EL EJE DE SU ENTENDIMIENTO DE LA ARQUITECTURA. RUDOLF ARNHEIM, POR SU PARTE, ATRIBUYE ESTA PREEMINENCIA DEL ESPACIO EN LAS ARTES AL DESARROLLO DEL ARTE ABSTRACTO. R. ARNHEIM, «ESTUDIO SOBRE EL CONTRAPUNTO ESPACIAL», EN S. YATES, *POÉTICAS DEL ESPACIO*, BARCELONA, GUSTAVO GILI, 2002, PP. 33-50.



SOLDADO DE LA 40TH INFANTRY DIVISION,
CALIFORNIA, 1918



COMPañÍA "BÚSTER" KEATON COMEDIES

de hecho, desempeñó en la etapa del mudo un notable papel. Fue entonces cuando la inmediatez de la visualidad pura adquirió una presencia extraordinaria en el lenguaje cinematográfico. Esto se debió, probablemente, a que el cine estaba aún construyendo su propio lenguaje, y la mirada ingenua del espectador, que no dominaba el código, había de esforzarse en interpretar los signos visuales y descifrar su contenido. De modo que, antes de comprender que lo que atravesaba la pantalla era un caballo a galope, veía una diagonal que cruzaba ese rectángulo -a semejanza, por ejemplo, de lo que les sucedía a los visitantes de las primeras exposiciones impresionistas, que lejos de ver el atardecer pintado por Monet no distinguían otra cosa que una lluvia de pinceladas y de pigmentos indescifrable.

Estas cualidades se aprecian igualmente en el primer cine cómico. Durante mucho

tiempo, críticos de cine y aficionados compartieron la idea injusta de que el cine cómico mudo carecía de estilo; que la necesidad de ser eficaz, es decir, de suscitar la carcajada del espectador, le había obligado a renunciar a toda invención artística (como si hacer reír no fuese ya en sí mismo un principio artístico).

Buster Keaton fue quien más padeció este inmerecido juicio. Había nacido en 1895, el mismo año en que fue inventado el cine, y empezó su carrera en el teatro de *vaudeville*, que abandonó en 1917 para probar suerte haciendo películas. Tras un intervalo de siete meses durante la guerra, en que fue movilizado como soldado a Francia (y donde debido a una infección se quedó prácticamente sordo), en 1920 funda su propia productora y rueda 19 cortos en dos años (*La casa eléctrica*, *Cops*, *Rostro pálido*, *La casa desmontable*). Entre 1923 y 1928 dirigió sus gran-

des largometrajes como *La ley de la hospitalidad* (1923), *Las siete ocasiones* (1923), *El navegante* (1924), *El maquinista de la General* (1927), *El colegial* (1927), *El héroe del río* (1928) y *El cameraman* (1928), y se convirtió en uno de los grandes de su tiempo o, como dice Orson Welles, en el «más grande de los payasos de la historia del cine». 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. Cuando en los años treinta llegó el sonoro, su carrera se hundió, su vida familiar naufragó y cayó en el alcoholismo. Hasta su muerte en 1966, malvivió como escritor de gags para los hermanos Marx y actor en circos europeos o en pequeños papeles. En los años cuarenta fue rehabilitado, por ejemplo, por el escritor James Agee o por Erwin Panofsky.² Pero, tras un breve esplendor de pocas décadas —en los sesenta fue recuperado por los cineas-

2 J. AGEE, «LA GRAN ERA DE LA COMEDIA», *ESCRITOS SOBRE CINE*, BARCELONA, PAIDÓS, 2001. E. PANOFSKY, «EL ESTILO Y EL MEDIO EN LA IMAGEN CINEMATOGRAFICA», *SOBRE EL ESTILO*, BARCELONA, PAIDÓS, 2000.



SYBIL SEELY EN *ONE WEEK*, DIRIGIDA POR EDWARD CLINE Y BUSTER KEATON, 1920



PARTICIÓN, GORDON MATTA-CLARK, 1974

tas de la *Nouvelle Vague*—, hoy ha vuelto a quedar relegado a filmotecas, a pasiones de cinéfilo que le han mantenido en una celebridad discreta, injustamente limitada y restringida a círculos de entendidos. Con todo, su espíritu no se ha perdido aunque parece haberse refugiado en ámbitos insospechados, tan insospechados como algunos experimentos de la vanguardia de los años sesenta. No incumbe directamente a nuestro tema, pero basta citar dos ejemplos: en 1969, uno de los artistas más interesantes del momento, el belga Marcel Broodthaers, realizó un corto titulado *La lluvia* (*Proyecto para un texto*) en el que el propio artista, sentado ante un caja de madera, intentaba escribir mojando su pluma en un tintero. Parecía un gag keatoniano. La acción se volvía imposible por un aguacero atroz que caía sobre él, diluía la tinta y transformaba lo escrito en una mancha líquida e informe, que se iba derraman-

do por el suelo mezclada con la lluvia, y hacía fracasar su intento literario. Quien ha visto el cine de Keaton —y sabe cuánto llueve en sus películas, cuánto el agua es capaz de arruinar vidas y proyectos— no dejará de reconocer cierta filiación en esta metáfora, en la que Broodthaers expone su melancólica convicción de la incapacidad moderna para construir un relato.

El segundo ejemplo tiene una relación manifiesta con la arquitectura. El artista Gordon Matta-Clark se dedicó a un insólito trabajo de demolición arquitectónica: destruía o, mejor dicho, deconstruía edificios abandonados, cuya estructura cortaba, perforaba o seccionaba con brechas o grandes boquetes en muros y suelo. «Era una actividad que pretendía transformar un espacio concreto en un estado de ánimo, creando aberturas donde nunca antes había habido puertas».³ En 1974,

compró una casa abandonada en un barrio negro de Nueva Jersey y la seccionó por la mitad (*Splitting*, 1974). Hizo un corte longitudinal de 3cm, y biseló y desmontó en las esquinas la base de cemento quitando una cuña de unos 30 cm, de modo que el edificio basculó y se abrió una enorme fisura angular. La filmación sobre esta acción an-arquitectónica, realizada por el propio Matta-Clark, evoca uno de los mejores cortometrajes de Keaton, *La casa desmontable*, incluidos detalles tan concretos como el momento en que se coloca un gato en la base del edificio —en el caso de Matta-Clark, para sujetar la apertura y mantener el ángulo de la brecha por la que pasa la luz y, en el de Keaton, para engancharla a un automóvil y trasladarla: ambos actos, aun correspondiendo a contextos tan distintos, tienen un aire de familia que les emparenta: tratan el edificio como un objeto manipulable, muestran la misma ambigüedad de

3 G. MATTA-CLARK, «MI TRABAJO CON ESTRUCTURAS ABANDONADAS», GORDON MATTA-CLARK, MADRID, MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA, 2006, PP. 141-142.



THE THREE KEATONS, ACTORES DE VODEVILLE, 1901



una estructura, abren una vía hacia la desorientación mediante un sistema metódico, recrean la experiencia de una demolición sin precedentes y comparten, en el límite, una «melancólica poesía de la desgracia y del fracaso».⁴ No estamos forzando ningún parentesco. El propio Matta-Clark decía a propósito de *Splitting*: «Apoyar el hombro en la esquina de un edificio, empujar y que éste ceda me recuerda las películas del cine mudo, que es el humor que a mí me gusta. Algo tan primitivo como empujar piedras».⁵

2. Todo el mundo recuerda la figura de Keaton, «una de las personas más bellas que han sido fotografiadas», 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, una «especie de meteorito blanco detenido en plena caída»,⁶ casi siempre coronado por un sombrero de forma plana— el sombrero más plano del mundo—, que evoca por sí solo la línea del horizonte.

Keaton, nacido en Kansas de una familia de actores ambulantes de origen irlandés, asegura haber tenido una niñez emocionante y divertida, siempre rodeado de gente interesante. Debutó en el vodevil de sus padres a los cinco años, en un número de acrobacia un tanto salvaje, titulado “La bayeta humana”, en el que, atado como un salchichón, su padre le dejaba caer, limpiaba el suelo, le lanzaba de un extremo a otro del escenario y finalmente le arrojaba al bombo que estaba en el foso de la orquesta. A veces se lo tiraba a algún espectador antipático. El

número era una maravilla de precisión y de invención cómica, y se hizo célebre en todo el país, hasta el punto de que el niño se convirtió en la cabeza de cartel y fue aclamado por la crítica como un genio cómico precoz, una especie de «Mozart del *vaudeville*».

Esta actividad atrajo sobre la *troupe* familiar la indignada persecución de la Liga para la Prevención contra la Crueldad con los Niños, que acusó al padre de maltrato, hasta impedirles actuar en Nueva York y obligarles a irse a Inglaterra un par de años.

Uno de sus recuerdos infantiles más tempranos era también violento: cuando tenía tres años fue lanzado por un ciclón fuera de su casa, en Kansas, y arrastrado algunas manzanas a lo largo de la calle, en un suceso que parece sacado de una de sus películas. Desde

4 TH. CROW, «ARTE PARA LUGARES ESPECÍFICOS: EL FUERTE Y EL DÉBIL», EN D. CORBEIRA (ED.), *¿CONSTRUIR... O DECONSTRUIR? TEXTOS SOBRE GORDON MATTA-CLARK*, SALAMANCA, UNIVERSIDAD DE SALAMANCA, 2000.

5 G. MATTA-CLARK, «CORTANDO EL EDIFICIO DE LA CALLE HUMPHREY. ENTREVISTA CON LIZA BEAR, MAYO DE 1974», EN *GORDON MATTA-CLARK*, P. 176.

6 P. KRAL, «BUSTER KEATON, GÉOMÈTRE», *LE BURLESQUE OU PARADE DES SOMNAMBULES*, PARÍS, STOCK, 1986.



SIDEWALKS OF NEW YORK, DIRIGIDA POR ZION MYERS Y JULES WHITE, 1931

el principio, pues, Keaton adquirió un instinto formidable para medir el espacio con su propio cuerpo.⁷

Es de esta cualidad suya tan particular de la que queremos hablar hoy. De su talento para traducir el discurso narrativo a la forma geométrica que se dibuja en la pantalla, para expresar la dimensión psicológica de los personajes a través de las relaciones de medida con los objetos y el entorno, para endosar todo el protagonismo a la expresión espacial. 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 verborrérica 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». En efecto, era insondable: con una impavidez estoica, se limitaba a contar historias al ojo.⁸

Él mismo lo confesaba en una entrevista: «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».⁹ En esta frase se ve hasta qué punto Keaton intuía la naturaleza de ese arte que estaba naciendo cuando en 1917 empezó a hacer películas. La inscripción en el espacio, el movimiento de los cuerpos en ese rectángulo de la pantalla, tiene una primacía decisiva en la arqueología del cine, en su invención misma. Y enlaza con cuestiones tratadas dos mil años antes por la física aristotélica o, más exactamente, por la ciencia que describe los movimientos de

los cuerpos materiales en el espacio: la cinemática.¹⁰ En el mundo sublunar, dice Aristóteles, los cuerpos animales se mueven de acuerdo con ciertas leyes. Pero, para que el movimiento animal se produzca, su cuerpo tiene que estar articulado, sometido a una divisibilidad técnica, que le permita, por ejemplo, alargar el brazo para coger un objeto o dar un paso y echar a andar. Ese movimiento que parece natural es totalmente técnico: es un encadenamiento de flexiones, un sistema de empujes, tracciones y resistencias.

El paradigma aristotélico revela la posibilidad maquina del cuerpo humano, en la que Keaton se emplea a fondo como para ilustrar los principios de la mecánica del movimiento corporal: la articulación organizada de los miembros del cuerpo, el mecanismo de la flexión, la relación entre movimiento e inmovilidad, la naturaleza del impulso y la tracción, la estructura del

8 B. KEATON, «INTERVIEW», *REVUE DU CINÉMA*, 1 DE MARZO DE 1930. EN TORNO A ESTA IDEA GIRA EL CÉLEBRE ARTÍCULO DE A. MARTIN, «LE MÉCHANO DE LA PANTOMIME», *CAHIERS DU CINÉMA*, Nº 86, AGOSTO DE 1958.

9 P. FALGUIÈRES, «MOVING PICTURE. ARISTOTE ET LA MACHINE CINEMA», *LES CAHIERS DU MUSÉE NATIONAL D'ART MODERNE*, Nº 94, INVIERNO DE 2005-2006, PP. 96-115. VÉASE, ASIMISMO, ARISTÓTELES, *MOVIMIENTO DE LOS ANIMALES*, MADRID, GREDOS, 2000, PP. 265-318.

7 B. KEATON, *SLAPSTICK. MEMORIAS*, MADRID, PLOT, 1995. J. AGEE, OP. CIT.

10 V. NOTA 9

“... 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.”

BUSTER KEATON

“Keaton se mueve para hacerse un «lugar» en el mundo.”

HIGH SIGN, DIRIGIDA POR EDWARD CLINE Y BUSTER KEATON, 1921



salto y la carrera. Quizá por eso alguna vez ha sido descrito como «el animal más hermoso del mundo», porque esa seriedad inexpresiva, esa neutralidad que no le dejaba reírse nunca, no era una estrategia de actor, sino una especie de mutación biológica que hacía de él una enciclopedia del movimiento animal, de la vida mecánica de los seres vivos.¹¹

Pero este inesperado sustrato aristotélico no está sólo en lo que sus gags tienen de mecánico, sino también en el motor que moviliza esa maquinaria humana. ¿Y qué es lo que pone en marcha —pregunta Aristóteles— la máquina animal? ¿Qué nos lleva a echar a correr, a girar la cabeza, a estirar un brazo? Aristóteles no duda en su respuesta: es el deseo. Él es el motor del movimiento. El deseo que divide el cuerpo animal le impide reposar por completo y quedarse inmóvil; su privación significa la muerte. «Los hombres se mue-

ven porque experimentan cambios en su fantasía.» La fantasía es, pues, una facultad imaginante que disocia a todo animal en sus principios, lo descompone en una pluralidad de sentidos y direcciones, y hace salir de sí al ser, lo moviliza.¹²

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 sólo, sería éste: 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. Con independencia de cada anécdota concreta, su lucha es una lucha por el reconocimiento. No aspira a distinguirse como un

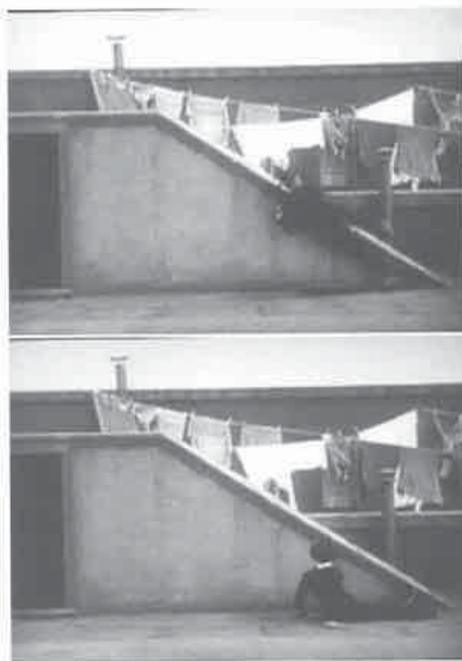
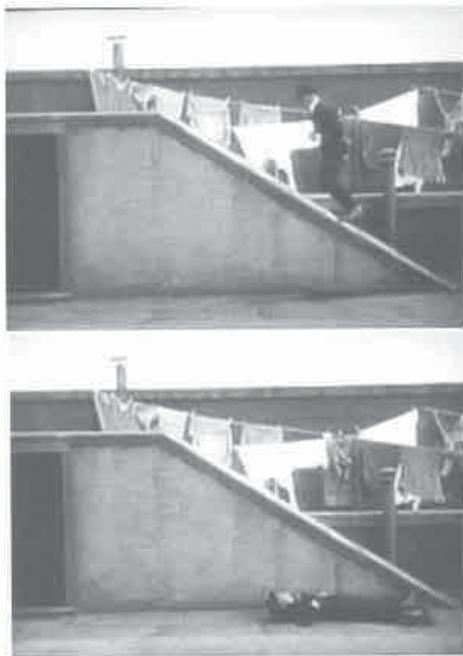
triumfador ni a someterse a un clan. No hay nadie menos exigente con la vida que Keaton. Pero nunca está dispuesto a negociar un *modus vivendi* que le obligue a renunciar a su dignidad.¹³ Su modelo ético es el de la igualdad democrática: quiere ser un «cualquiera», y ser admitido como tal; no fantasea con heroísmos, sino con existir por sí mismo. Pero ser alguien, formar parte del mundo, le supone todo tipo de adversidades, infortunios y empresas: se ve atrapado en medio de la guerra, del ciclón, de aventuras náuticas o ferroviarias o, todavía peor, de la feroz competencia universitaria.

Esa aventura siempre se realiza a través de su cuerpo: un cuerpo acrobático, relacional, transitivo —necesitado de un complemento. Un cuerpo, pues, que debe coexistir con otros cuerpos potencialmente rivales y hostiles, con los que debe medirse de continuo, que le persiguen sin tre-

11 M. MARDORE, «LE PLUS BEL ANIMAL DU MONDE», *CAHIERS DU CINÉMA*, N.º 130, ABRIL DE 1962, PP. 34-37.

12 «EL ANIMAL SE MUEVE POR DESEO O ELECCIÓN, DESPUÉS DE HABER EXPERIMENTADO UN CAMBIO EN LA IMAGINACIÓN». ARISTÓTELES, *OP. CIT.*, PP. 306-307.

13 O. MONGÍN, *ÉCLATS DE RIRE. VARIATIONS SUR LE CORPS COMIQUE*. PARÍS, SEUIL, 2002, PP. 13-26. INSISTE EN ESA MISMA OBSERVACIÓN M. OMS, *BUSTER KEATON*. BARCELONA, TUSQUETS, 1985, PP. 86-88.



“Es un artista del “umbral”, del intervalo, de la frontera física, del intradós, de los estados de tránsito.”

THE CAMERAMAN, DIRIGIDA POR CLYDE BRUCKMAN Y BUSTER KEATON, 1928

gua, le apremian, le amenazan, le intimidan; no un cuerpo singular y exclusivo, como los de las grandes estrellas; como el de Greta Garbo o el de Gary Cooper. La mayor parte de sus largometrajes tratan de esto: de cómo se aprende a medir la distancia justa que le permite a un cualquiera ser alguien. Este aprendizaje de la distancia está admirablemente expuesto en *El cameraman*. Keaton encarna a un fotógrafo, Luke Shanon, que encuentra dificultades para hacerse un espacio propio en un medio apretado de gentes hostiles y rivales, de objetos que atiborran su entorno. Imposible despegarse de la multitud que lo asfixia literalmente; imposible conquistar un pequeño dominio libre que le pertenezca y le permita separarse, para tomar distancia con su cámara, pero también para «ser» él mismo.

Nunca encuentra la distancia justa. Al contrario: cuando está fuera, debería estar

dentro; cuando parte, querría haberse quedado; cuando asciende, termina por desplomarse; cuando hay que retirarse, él avanza. Es un artista del «umbral», del intervalo, de la frontera física, del intradós, de los estados de tránsito. Sus trayectorias y recorridos mantienen una confrontación imaginaria con las coordenadas terrestres: confunde el plano vertical con la línea del horizonte, el norte con el este, el cielo con el suelo. Su instalación en el espacio es siempre precaria: cruces de calles, lugares frágiles, solares que no le pertenecen. De continuo, le vemos saltando entre dos coches, entre dos barcos, entre dos trenes. Es en ese estrecho límite donde se despliega la estructura de sus gags, basada en desplazamientos y trayectorias desorientadas, en desvíos y cambios de rumbo, en imágenes de eyeción, expulsión, rechazo o desalojo, que no son sino expresiones metafóricas de la hostilidad del mundo.¹⁴

Este gusto por los espacios transicionales y las orientaciones intermedias es recurrente. En *El maquinista de la General* se sienta distraído sobre la biela del tren, que se pone en marcha lentamente con su movimiento característico, de vaivén y rotación, de modo que a medida que avanza parece retroceder. En *El navegante*, muchos gags tienen que ver con el balanceo del barco, con su basculamiento pendular ligado al movimiento del mar y extraño a toda estabilidad ortogonal, nunca horizontal ni vertical, sino fluctuando entre una y otra. La más expresiva, y acrobática, es la célebre escena de *El cameraman* en la que se precipita escaleras abajo al recibir la llamada de su novia a un teléfono: exaltado y ansioso baja las escaleras a tal velocidad que se pasa de piso y llega hasta el sótano; cuando asciende, vuelve a pasar de largo ante el teléfono, y se encuentra ahora demasiado arriba, en

14 J. P. COURSON, *BUSTER KEATON*, PARÍS, SEGHERS, 1973, PP. 342-348.



NOTHING BUT PLEASURE,
DIRIGIDA POR JULES WHITE, 1940

“Su cuerpo actúa como el metro de un carpintero, como la regla de un dibujante, como una cuerda tensa —la importancia de las cuerdas es decisiva en muchos de sus gags”

la azotea, con un impulso irrefrenable que le hace ascender por el tejado hasta quedarse sin suelo y caer.

3. Así, Keaton —que confesaba que, de haber podido ir a la universidad, habría querido estudiar ingeniería¹⁵ va exponiendo en cada secuencia una completa enciclopedia de los principios y las virtualidades que gobiernan el movimiento de un cuerpo en el espacio: enseña a medir el ángulo exacto, a calcular alturas y longitudes, a calibrar el peso de la materia, a comprender la importancia de la dimensión, a respetar las exigencias de toda trayectoria, a organizar recorridos limpios y ordenados. En suma, a tomar conciencia de la naturaleza de nuestra realidad física y de su sustrato geométrico. Su cuerpo actúa como el metro de un carpintero, como la regla de un dibujante, como una cuerda tensa —la importancia de las cuerdas es decisiva en muchos de sus gags—

, un cuerpo inscrito en un espacio racional, mensurable: bien sean las paralelas de una vía ferroviaria o los tubos de ventilación de un yate. Su columna vertebral es la dominante de un sistema de ejes que atraviesan el espacio, componiendo un lenguaje hecho de trayectorias exactas, equilibrios imposibles, caídas en vertical y espirales.

Este gobierno del espacio se ejerce en circunstancias cómicamente frenéticas: salta, trepa, se lanza al vacío, se atornilla contra el suelo, hace cabriolas o corre sin parar. Recuérdese ese momento delirante de *El hombre del río*, escena rodada, como todas, sin trucaje, en que, en medio del ciclón, Keaton se detiene un segundo desconcertado ante una casa cuya fachada, en ese mismo instante, se despegaba entera y cae precipitándose de plano sobre el héroe, que resulta milagrosamente indemne, gracias a la coinci-

dencia milimétrica entre el hueco de una ventana y el cuerpo del propio Keaton, que, ante nuestra mirada atónita, es atravesado sin sufrir un solo rasguño, tal es la precisión, casi musical, con la que la vertical ocupada por el actor perfora la fachada a través de la ventana, al abatirse sobre el plano horizontal.

Hay que advertir que Keaton no era sólo un acróbata, aunque dominaba la técnica, sino que tenía un control extraordinario para orientar su cuerpo estirado y tieso hacia el objetivo marcado. Él mismo lo decía: «Es muy sencillo atravesar el espacio; basta con utilizar la cabeza como si fuese un timón.» Sus carreras en *El cameraman* o *Siete ocasiones* son un buen ejemplo. Keaton las dota de un especial aliento poético, como si fuesen la imagen de «la modernidad que corre». Con la cabeza erguida, la mirada fija y el torso inmóvil —sólo sus piernas fantás-

15 B. KEATON, *SLAPSTICK*, p. 22.



GO WEST, DIRIGIDA POR EDWARD CLINE Y BUSTER KEATON, 1925

ticamente ágiles parecen correr—, no es que su recorrido sea muy veloz, sino que corre como una fuerza teledirigida, como un aerolito, impecable en su rectitud, de una precisión sin vacilaciones, y el curso inflexible de su trayectoria va dibujando en el espacio curvas regulares, espirales perfectas, diagonales limpias, fundiéndose con el espacio con una precisión y un sentido de lo elemental inexorables.¹⁶ En la carrera de *El Cameraman* (cuando interrumpe la conversación telefónica con su amada y echa a correr atravesando la ciudad para presentarse en casa de ella, sin que ésta se dé cuenta), a medida que atraviesa las calles como una bala, sorteando vehículos, transeúntes y policías a una velocidad inhumana, niega el tiempo como dimensión y le sustituye por la pura espacialidad del estar aquí y allí en un instantáneo parpadeo. Convierte el movimiento en una dinamización del espacio.

4. Esa insistencia en las determinaciones espaciales se hace más evidente cuando la acción se desarrolla en medio de escenarios naturales. Consciente de que el decorado vacío, el espacio abierto de la naturaleza, permiten al espectador comprender mejor la esencia geométrica del marco filmico, sus escenas transcurren con frecuencia en el marco inmenso del paisaje americano: grandes valles, largos puentes sobre anchos ríos, las praderas del medio Oeste, el océano, Alaska, son el elemento natural de *Go West*, *El navegante*, *El maquinista de la General*. El dinamismo de la narración siempre está sostenido por la amplitud del lugar, y la inmensidad geográfica potencia la exactitud con la que despliega los esquemas espaciales de su acción.

Pero no se trata sólo de una elección estilística. En Keaton resuena el alma americana más genuina, un país primitivo

e inacabado, un territorio aún por conquistar, la América de los pioneros, de la frontera, del lejano Oeste y las reservas indias. Él no es un trotamundos como Charlot, ni un vividor como Groucho Marx. Procede de una familia de granjeros, colonos en el Medio Oeste, y su padre, en su juventud, acompañado de un Winchester, había emigrado a tierras vírgenes, a Oklahoma, en busca de fortuna. Sus personajes afrontan contratiempos y peligros con el mismo espíritu pionero con el que los primeros pobladores se enfrentaban a la vacía e inmensa América, tal como lo encontramos en la mejor literatura americana, en las empresas titánicas de las novelas de H. Melville, que, como le sucede al capitán Achab en su lucha contra la insumisión desordenada e incontrolable del Mal, representado por Moby Dick, libran un combate desigual frente a la naturaleza imponente.

16 J.-P. LEBEL, BUSTER KEATON, PARÍS, ÉDITIONS UNIVERSITAIRES, 1964, PP. 27-29.

GO WEST, DIRIGIDA POR
EDWARD CLINE Y BUSTER
KEATON, 1925





“Su desarraigo deriva de su insuficiencia ante la inmensidad del paisaje, que le obliga a configurar su pequeño espacio en el seno de un gran espacio, un espacio que debe rehacer de continuo.”

THE NAVIGATOR, DIRIGIDA POR DONALD CRISP Y BUSTER KEATON, 1924.

Su desarraigo deriva de su insuficiencia ante la inmensidad del paisaje, que le obliga a configurar su pequeño espacio en el seno de un gran espacio, un espacio que debe rehacer de continuo. Esto hace de él un pequeño Adán, un «primer hombre» enfrentado a una fuerza superior que le desborda y ante la que, dispuesto a no ceder, emplea un capital de fuerza extraordinaria. Bajo el pretexto cómico, subyace un sentido épico de la existencia, como si mantuviese, por su parte, un duelo imaginario con una invisible «ballena blanca». Un duelo no tan distinto, en el fondo, de los desafíos legendarios en que se empeñan los «centauros del desierto» de Ford, ni tan distinto del modo impulsivo con que Jackson Pollock se enfrenta a sus inmensos lienzos vacíos, en los que se adentra como en un territorio hostil que debe ocupar mediante trayectorias, arabescos y líneas de color. Tan alejados en su temperamento,

ambos comparten una misma imaginación primitiva que sólo se sacia en el mundo efectivo de un recinto rectangular, blanco y vacío, sea el lienzo blanco del pintor o la pantalla cinematográfica. Pues, frente a la imaginación europea, que se articula en torno a espacios acotados y pensados, en lo mejor del gran arte americano —y Keaton ocupa aquí un puesto de honor tan merecido como Pollock, el espacio es un lugar de confrontación y experiencia, un escenario de encuentros fortuitos y secos, que sólo puede afrontarse con ese ánimo pionero que no excluye, llegado el caso, la violencia.¹⁷

5. Pero toda su actividad se zanja, a corto plazo, con una catástrofe. Keaton parece estar fatalmente abocado al fracaso. Siempre es incompetente. Es cierto que puede terminar amaestrando el ciclón más devastador, salvar a la chica en el momento más peligroso o ganar él solo

una guerra civil; pero son exigencias del género. 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). Pero fracasa —es decir, se ahoga, se despeña, se descalabra, se estrella contra el suelo, choca y pierde pie— por sus extrañas relaciones con la geometría.

Recordemos, antes de seguir adelante, un episodio decisivo de la historia de nuestra cultura visual, sucedido hace quinientos años. El espacio físico de la ficción fue

17 M. ROWELL, *LA PEINTURE, LE GESTE, L'ACTION*, PARÍS, KLINCKSIECK, 1985.

“Su mundo está lleno de desorientaciones y desproporciones.”



THE NAVIGATOR, DIRIGIDA POR DONALD CRISP Y BUSTER KEATON, 1924.

laboriosamente codificado en el Renacimiento por un grupo de artistas y arquitectos florentinos, como Brunelleschi o Piero della Francesca, que inventaron una forma de representación, la perspectiva, donde cada objeto quedaba atrapado en una trama de líneas, conforme a las leyes de la geometría euclidiana, que permitía ubicar las sólidas realidades del mundo terrenal —doncellas, perros, enseres, paisajes. No era mero recurso técnico, sino la invención de una imagen moderna del mundo, obtenida gracias a una construcción matemática basada en posiciones, distancias y escalas, que se consolidará hasta la llegada del cubismo, como el esquema visual de un orden clásico de la representación, adoptado igualmente por la fotografía y el cine.

Pero Keaton no parece habitar en este mundo estable. Su lógica implacable, pero insólita, parece ajena a la forma

natural en que el hombre ocupa y observa el espacio y a las relaciones naturales y equilibradas con las cosas que le rodean. Su mundo está lleno de desorientaciones y desproporciones. Vive en una geometría no lineal e impredecible, porque sus relaciones con el espacio, entre delirantes y penosas, prescinden de la sumisión antropomórfica que marca la relación entre el sujeto y su entorno. Es un inadaptado que no entiende a Euclides. En total contradicción con la pesadez gravitatoria, prescinde de la base terrestre, descompone y abre el espacio, lo dinamiza y lo libera, e inventa un mundo nuevo, ingrávito, inestable, pluridireccional.

Seguramente es impropio especular con una posible afinidad entre el universo de Keaton y el de la vanguardia postcubista de los años veinte, pues nada hace pensar que tuviese conocimiento de su existencia.¹⁸ 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, como lo prueba el parecido formal entre los gags del cómico, basado en la ingravidez y las paradojas espaciales, y las ideas de suspensión aérea, indiferencia posicional y formas oblicuas que encontramos, por ejemplo, en El Lissitzky y sus *Prounen*, movidos ambos por el deseo de liberarse del espacio finito, pesado y cerrado de la tradición, por luchar contra lo que éste llamó «la dictadura del ombligo». Basta recordar ese gesto tan suyo, detenido en esa posición humanamente improbable, la posición del vigía, sin techo ni suelo que le sostengan, en la que escruta el horizonte en una oblicuidad tiesa e imperturbable formando un ángulo de 45°, como Lenin en su imaginaria tribuna

18 HA HABIDO CRÍTICOS QUE SE HAN DEDICADO A RASTREAR LA PRESENCIA DEL ESPÍRITU SURREALISTA O DADAÍSTA EN FILMES COMO *COPS*, *COLLEGE* O *DAYDREAMS*. VEASE R. KNOFF, «FROM VAUDEVILLE TO SURREALISM», *THE THEATER AND CINEMA OF BUSTER KEATON*. NUEVA JERSEY, PRINCETON UNIVERSITY PRESS, 1999.



THE CAMERAMAN, DIRIGIDA POR CLYDE BRUCKMAN
Y BUSTER KEATON, 1928.

“Vive en una geometría no lineal e impredecible, porque sus relaciones con el espacio, entre delirantes y penosas, prescinden de la sumisión antropomórfica que marca la relación entre el sujeto y su entorno. Es un inadaptado que no entiende a Euclides. En total contradicción con la pesadez gravitatoria, prescinde de la base terrestre, descompone y abre el espacio, lo dinamiza y lo libera, e inventa un mundo nuevo, ingrávigo, inestable, pluridireccional.”



ONE WEEK, DIRIGIDA POR EDWARD CLINE
Y BUSTER KEATON, 1920



constructivista. Es mucho más que un gag: es una diagonalidad ética y obstinada, un compendio de su tesón y de sus desafíos ingenuos, un diagrama de su sentido utópico y de su confianza en el mundo.

En otras ocasiones, son los desajustes de escala los que inspiran esa geometría calamitosa. Las maniobras de Keaton con los objetos —ya sean sillas, submarinos, cañones, locomotoras o chorros de agua—, la cuestión ambigua de su escala, su metódica pero desastrosa actividad constructiva, el suspense que crea en torno a la manipulación, inspiran sus mejores gags. Recuérdese el delirante primer desayuno en el yate de *El navegante*, y los espléndidos reajustes del día siguiente —los ingeniosos y absurdos medios para atrapar el huevo cocido en una marmita oceánica, rompiendo las relaciones de tamaño naturales entre objetos, aparatos y personajes.

Éste es también el tema de fondo de uno de sus mejores cortometrajes —la película que más contribuyó a su reputación—, *La casa desmontable* (1920), donde explota todas las posibilidades catastróficas de un objeto construido por el héroe hasta llegar a la destrucción total. En ella relata la historia de una casa a lo largo de una semana, desde la ardua tarea de su edificación hasta su imparable demolición aturdidora. En la primera etapa, el ensamblaje del objeto-casa sigue un proceso disparatado que concluye en un cóctel aberrante de líneas, planos y ángulos que desafía las leyes básicas de la arquitectura y le da una apariencia de pesadilla caligaresca. «Una brutalidad de líneas limpias», como decía Matta-Clark de su edificio partido. Podría ser también una caricatura cubista, no sólo en su aspecto visual, sino también en su concepción, por cierta ambigüedad entre el plano y la profundidad, pues los gags arquitectónicos tien-

den a quitar solidez a sus muros, que parecen una lámina de papel, convierten los volúmenes en un diagrama lineal y confunden la bidimensionalidad de la imagen y la tridimensionalidad de lo real. Así, varias escenas protagonizadas por escaleras sirven de pretexto para poner en juego su brillante imaginación espacial y la reversibilidad entre horizontal y vertical, entre plano y profundo: convierte la barandilla del porche en una escala, cambia la dirección diagonal de la escalera apoyada sobre la fachada y, a mitad de camino, gira y baja al suelo «por dentro» del triángulo que acaba de construir; en otro atropellado descenso, convierte una pequeña escalera de mano en dos muletas, haciendo saltar los peldaños a medida que cae resbalando.

Todas las etapas sucesivas de acondicionamiento del lugar son, a la vez, las de su degradación: no sólo el extraño



levantamiento de la vivienda, que tiene un penoso desarrollo vertical, ascensional, sino una segunda fase de incontrollable deterioro circular, centrífugo, en el que un huracán hace girar la casa sin cimientos como un tiovivo y la deja aún más absurdamente descalabrada. Por último, un nuevo azaroso episodio trae la pulverización final del objeto— ahora en una directriz horizontal— cuando un ferrocarril se abalanza sobre el edificio a gran velocidad, lo arrolla y lo deja reducido a astillas. De nuevo, Keaton, que se había empleado a fondo en hacerse un sitio propio, en construirse un modesto pero inalienable lugar en el mundo, fracasa. Es incapaz de «medir el mundo», en el que sólo encuentra dislocación, resistencia y vértigo.

Es en esta discreta manera de exponer la ruda conspiración en que las cosas se confabulan contra el hombre donde radi-

ca su genio. Es esto lo que lo convierte en un «moderno». Mientras que Chaplin bebe en las fuentes del alma, en los recursos de la literatura, la soledad de Keaton es constitutiva de la naturaleza misma del espacio y de sus relaciones desajustadas con él. No proviene de su insignificancia social, ni de su timidez, ni de su estado de ánimo, sino de la percepción de su cuerpo como un bulto que siempre estorba, del centímetro que no sabe calcular para evitar la brutalidad de sus caídas, del modo en que tropieza a cada paso consigo mismo, de la manera en que los objetos se le escurren de las manos, le persiguen o le maltratan. *Go West* se abre con un intertítulo que contiene una confesión, que nunca le volveremos a oír pero que podría encerrar toda una visión del mundo: «Algunas personas pasan por la vida haciendo amigos allí por donde van. Otras se limitan a pasar por la vida.»

BUSTER KEATON

Nació en Piqua, Kansas, el 4 de octubre de 1895. Provenía de una familia de actores de vaudeville con quienes trabajó desde los tres años. Su padrino Harry Houdini fue quien lo bautizó "Buster" (destructor) tras verlo tirarse de una escalera. Decidió dejar el teatro y probar suerte en el cine en 1917 junto a Fatty Arbuckle, quien lo dirigió en su primer film The Butcher Boy.

Después de pasar siete meses en Francia actuando para las tropas que estaban en la Primera Guerra Mundial, regresa a los Estados Unidos y comienza a filmar los primeros cortometrajes, que lo transformarán en uno de los comediantes más importantes de la historia del cine.

Algunas de las películas más prestigiosas en las que actuó y que dirigió fueron: Convict 13 (1920), One Week (1920), The Haunted House (1921), The High Sign (1921), Cops (1922), The Electric House (1922), The Navigator (1924), Go West (1925), The General (1926). Falleció en Los Ángeles, California, el 1 de febrero de 1966.