



**Universitat de les  
Illes Balears**

**Títol:** Buster Keaton, el còmic absolut

**NOM AUTOR:** PINTO DE SOUSA, Diogo Filipe.

**DNI AUTOR:** X-9467643S

**NOM TUTOR:** M<sup>a</sup> Magdalena Brotons

**Memòria del Treball de Final de Grau**

Estudis de Grau d'Història de l'Art

Paraules clau: "Buster", "Keaton", "cinema", "norteamericano", "mudo", "comedia".

de la  
**UNIVERSITAT DE LES ILLES BALEARS**

Curs Acadèmic 2014/2015

*Cas de no autoritzar l'accés públic al TFG, marki la següent casella:*

## Índice

1. Introducción
2. Estado de la cuestión
3. Los inicios de Buster Keaton
4. La época dorada de la comedia
5. Las tres obras maestras de Buster Keaton
6. Decadencia y reconocimiento
7. Conclusión
8. Ilustraciones
9. Filmografía
10. Bibliografía
11. Notas

## 1. Introducción

En este trabajo monográfico me dispongo a estudiar la figura del actor y director de cine mudo norteamericano, Buster Keaton, bajo el título de *Buster Keaton: el cómico absoluto*. Aunque la idea inicial para este trabajo consistía en la contraposición de Buster Keaton con la figura de Charles Chaplin, ésta se fue perfilando hasta concretarse en el tema actual.

La intención de comparar a los dos grandes cómicos del cine mudo, pretendía revalorizar la figura de Buster Keaton con la intención de demostrar que en varios aspectos, su genialidad supera a del maestro británico. Sin embargo, leyendo a Stéphane Goudet entendí que esta contraposición no era una prioridad, ya que como dice el autor: “Se acabó la época en que era necesario legitimar a Buster Keaton para garantizarle el lugar central que sin duda merece dentro de la historia del cine mundial. Ya no hace falta, pues, oponerlo a Charles Chaplin por mera estrategia”<sup>1</sup>.

Es por lo tanto momento de dedicarle toda la atención exclusivamente a Buster Keaton. No voy a basarme estrictamente en un criterio biofilmográfico, sino que pretendo incidir en algunas de sus películas, con la finalidad de profundizar en su genialidad y creatividad. Para ello, he decido centrar mi atención en las que para mí son las tres grandes películas donde su talento se hace más notable: *Sherlock Jr.* (*El moderno Sherlock Holmes*, 1924), *The General* (*El maquinista de la general*, 1926) y *The Cameraman* (*El cameraman*, 1928). Teniendo estas tres obras como referencia y con la consulta de bibliografía específica sobre este director, guionista y actor de cine norteamericano, pondré en evidencia las características que convierten a Buster Keaton en el cómico absoluto de la historia del cine.

## 2. Estado de la cuestión

A la hora de analizar la situación de la historiografía en torno a la figura de Buster Keaton, es necesario hacer un matiz entre los dos tipos de obras que podemos encontrar sobre el tema. Estas se dividen entre las obras de carácter más general, que van desde los manuales de historia del cine, historia del cine mudo, etc., a las monografías dedicadas específicamente a Keaton o algún aspecto concreto de su filmografía.

Las obras de la primera categoría, de carácter más general, presentan dos variaciones constantes que es necesario mencionar. La primera reside en la importancia concedida por algunos autores a Keaton en sus libros y la segunda en cómo han decidido tratar su figura dichos autores.

Aunque la extensión que los autores deciden dedicar en sus obras a un artista en concreto no siempre depende de la importancia que le otorguen, quisiera remarcar la tendencia progresiva a dotar cada vez de más atención a Buster Keaton. Autores como Román Gubern por ejemplo, en su *Historia del cine* publicada en 1969, en los capítulos dedicados a la comedia de inicios de siglo no mencionan ni una sola vez a Keaton (sin embargo si lo hará en la reedición del 2014), de la misma manera que tampoco lo hará Charles Chaplin en su autobiografía<sup>2</sup>. Sin embargo, los estudios sobre el artista que nos concierne han ido incrementándose a lo largo de las últimas décadas.

En lo que se refiere a cómo han tratado los autores el tema que nos concierne, empezando cronológicamente por los estudios más generales a los más específicos, encontramos una tendencia constante, que consiste en la comparación de Buster Keaton con Charles Chaplin. El recurso de la comparación se ha utilizado con dos funciones, una, la de acercar y agrupar a los artistas comparados, y dos, la de contrastar dichos artistas.

En la primera línea, que pretende ubicar a Keaton y a Chaplin al mismo nivel, encontramos a Jean Mitry (*Histoire du cinéma muet, 3. 1923-1930*, 1973), J. María Caparrós (*Introducción a la historia del arte cinematográfico*, 1990), Manuel Villegas López (*Grandes clásicos del cine, pioneros, mitos e innovadores*, 2005), Jaime Willis (*Metro Goldwyn Mayer*, 2006) Roger Ebert (*Las grandes películas, 2*, 2006), y Enrique Lacolla (*El cine en su Época. Una historia política del Filme*, 2008). Esta tendencia denota una falta de comprensión del estilo de ambos puesto que, más allá del hecho de que los dos autores pertenecen al período del cine mudo, un análisis más profundo trae a la luz las diferencias entre ambos. Este contraste enlaza con el segundo tipo de comparación, cuya finalidad es la de oponer a los dos artistas. Este recurso es utilizado por David Parkinson en su obra *History of Film*. El autor define el estilo de Chaplin como puramente teatral, mientras que el de Buster Keaton, dice, es puramente cinematográfico<sup>3</sup>. Esta afirmación, aunque es superficial y breve, no recae en el error de establecer conexiones con el cine de Chaplin. La comparación en muchos casos se hace con la intención de dignificar a Buster Keaton, pero dejaba de lado un conocimiento real del cine de Keaton en favor del cine de Chaplin, mucho más estudiado y divulgado. Por ejemplo en obras como *Charles Chaplin* publicado en 1961 por Pierre Leprohon; *Charles Chaplin: El genio del cine* publicado en 1966 por Manuel Villegas López, etc.

La tendencia comparativa fue progresivamente dejada de lado y fueron apareciendo autores que, en historias generales del cine, tratan a Keaton como un objeto de estudio individualizado. Estos autores son Jorge Grau (*El actor y el cine*, 1962), René Jeanne y

Charles Ford (*Historia ilustrada del cine*, vols. 1 y 2, 1989 y 1993), Augusto Torres (*El cine norteamericano en 120 películas*, 1992), Jean-Louis Leutat (*Historia general del cine, volumen 4. América [1915-1928]*, 1997), J. Luis Noriega Sánchez (*Historia del Cine, teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión*, 2002) y Javier Memba (*Historia del Cine Universal*, 2008). De estas obras, la de Javier Memba es sin duda la más destacable, ya no sólo por ser la más extensa sino por ser la que más profundiza en la obra de Keaton, teniendo en cuenta no sólo la obra en sí sino los problemas que tuvo su difusión. En concreto se menciona el caso del film *El moderno Sherlock Holmes* (1924), desarrollado en la página 11 de este trabajo. Destacable también es la valoración política y social del contenido de las películas de Keaton que hace Jorge Grau. Según sus palabras, la cara inexpresiva de Keaton es el símbolo de una clase social que ha construido una máscara para que sus emociones no perjudiquen en las relaciones con un mundo que vive casi exclusivamente de apariencias<sup>4</sup>. Autores posteriores como Stéphane Goudet han desmontado esta interpretación y las propias palabras de Keaton parecen desmentir esta visión<sup>5</sup>. En segundo lugar, Jorge Grau afirma que el director nunca recurre a la invención ingeniosa en sí misma, hecho que en mi opinión no es tal, ya que en *El cameraman* (1928) se utiliza la invención ingeniosa como recurso humorístico como veremos más adelante.

Centrémonos ahora en la bibliografía más específica del tema que nos concierne. Siguiendo un orden cronológico, empezamos con la recopilación de entrevistas realizadas a Buster Keaton y editadas por Kevin Sweeney. Aunque el libro fue publicado en 2007, en él se hallan entrevistas realizadas en los años veinte del siglo pasado. Dichas entrevistas nos permiten encontrar varios datos sobre la caracterización de su personaje, que autores como René Jeane, Charles Ford, Joan Minguet, Stéphane Goudet y Javier Memba, han utilizado en sus publicaciones.

Otra recopilación que recoge seis artículos de autores diversos, es la realizada por parte de Andrew Horton. En ella se trata exclusivamente la película *El moderno Sherlock Holmes* (1924) con el objetivo de celebrar y realizar un análisis crítico del genio cómico de Keaton desde la perspectiva de un público contemporáneo<sup>6</sup>. Para Andrew Horton, Keaton sigue siendo uno de los comediantes americanos más innovadores, especialmente durante la época de la comedia muda, de aquí la decisión de dedicar un estudio a la que para él es la obra más destacada de su filmografía. El autor hace un análisis meticuloso escena por escena de la película, intentando exponer al lector y a los espectadores de *Sherlock Jr.* los aspectos más destacables. Esta obra es de gran importancia para mi trabajo, ya que se centra en una de las

películas en las que baso mi defensa de la genialidad de Buster Keaton, siendo mi opinión muy cercana a la del autor.

De gran importancia también para el estudio sobre Buster Keaton y la redacción de este trabajo son las dos publicaciones monográficas de Stéphane Goudet (*El libro de Buster Keaton*, 2008) y Joan Minguet (*Buster Keaton*, 2008) las obras más extensa y específicas sobre la filmografía completa de Buster Keaton. Joan Minguet destaca por su recopilatorio de citas y referencias a Keaton en la cultura occidental, bastante interesantes a la hora de documentar y reafirmar que desde sus inicios muchos intelectuales han aclamado su figura y han sido influenciados por ella. Stéphane Goudet por su parte, realiza un análisis incisivo de los films de Keaton y las diferentes interpretaciones de los mismos.

Volviendo a la misma línea que la obra de Andrew Horton, *Buster Keaton's Sherlock Jr.* (1997) encontramos el estudio realizado por Noël Carroll, *Comedy Incarnate. Buster Keaton, physical humor and bodily coping* (2009) centrado en este caso en la película *El maquinista de la General* (1926). Esta obra tal y como explica el autor, se trata de la versión editada de la tesis realizada por el mismo en 1976. El estudio presenta un acercamiento alternativo a la película ya que prioriza los elementos visuales antes que los narrativos. Para el autor la importancia de la película reside en la manera en cómo Keaton cuenta la historia visualmente y no tanto en la temática del propio film. Para él, nuestra experiencia al visionar *El maquinista de la general* se centra en el dinamismo de sus *gags* y en las estrategias de composición y edición que utilizó para presentar dichas escenas<sup>7</sup>.

James Neibaur en sus obras *The Fall of Buster Keaton* publicada en 2010 y en *Buster Keaton's Silent Shorts, 1920-1923* escrita conjuntamente con Terri Niemi en 2013 ejemplifican esta progresión en el interés por la figura de Keaton en estudios cada vez más especializados. En estas dos obras nos hallamos ya lejos de aquellas tímidas comparaciones con Charles Chaplin a las que hemos hecho mención, pero también de las monografías que intentaban abarcar toda su vida y obra como las de Joan Minguet o Stéphane Goudet ya citadas. En las obras de Neibaur se hace un estudio minucioso de la obra de Keaton, centrándose en primer lugar en la época donde su genio florece (*Buster Keaton's Silent Shorts, 1920-1923*) y en segundo con especial mención en la época de su decadencia (*The Fall of Buster Keaton*). Esta segunda obra destaca por ahondar en este período crítico para Keaton, evitando las leyendas e historias generalizadas sobre el *quid* de su decadencia. James Neibaur que define a Keaton como probablemente el mejor artista en la historia de la comedia cinematográfica<sup>8</sup>.

La obra de Lisle Foote, *Buster Keaton's crew* (2014) es la más innovadora de toda la bibliografía consultada, ya que la autora indaga en la figura de Keaton partiendo del equipo con el que trabajaba (cámaras, electricistas, directores asistentes, escritores, etc.) Esta visión de la obra de Keaton es por lo tanto excepcional y ofrece un punto de vista totalmente diferente al de las demás obras consultadas. Centrando el foco de la atención sobre el equipo y no sobre Keaton, Lisle Foote logra resaltar la importancia del trabajo cooperativo en la creación de los personajes que interpretaba Keaton. Aunque Keaton realizaba diversas funciones en sus películas, incluso llegando a parodiarse a sí mismo en el film *The Playhouse* (*El gran espectáculo*) (1921) donde interpreta todos los roles de una orquesta, su equipo tuvo gran influencia en su éxito. La visión que aporta el libro *Buster Keaton's Crew* (2014) ayuda a clarificar quién era quién en este equipo, haciendo justicia tanto a Keaton como a sus colaboradores más cercanos.

### 3. Los inicios de Buster Keaton

Bajo el nombre de Joseph Frank Keaton, nace nuestro protagonista el 4 de octubre 1895 en el estado de Kansas. Tanto el tiempo como el espacio de su nacimiento son sintomáticos de lo que sería la vida del pequeño Keaton. Su madre, Myra Cutler Keaton, dio a luz durante una de las giras de teatro en las que participaba junto a su padre Joseph. Tan sólo dos meses después de que el futuro “maquinista de la general” abriera los ojos, los hermanos Lumière proyectaban en el Salon Indien del Grand Café *La llegada del tren a la estación de la Ciotat*<sup>9</sup>.

Siguiendo con las coincidencias llegamos a los seis meses de edad de Joseph Junior, en 1896, cuando por accidente éste se cayó por unas escaleras. Este acto lo presenció el gran mago Harry Houdini, colaborador de su padre, que al verlo exclamó: “*What a buster!*”, cuya traducción sería “¡*Menuda caída!*” o “¡*Qué temerario!*”<sup>10</sup>.

Con tan solo 4 años, Joseph Junior, debuta en los escenarios participando en el número de *music hall* de sus padres, rebautizados posteriormente como los “tres Keaton”. Un año más tarde, Buster ya era la estrella del espectáculo donde era usado como escoba para limpiar el suelo, saco de patatas o balón de fútbol, lo que le valió el apodo de “la bayeta humana”<sup>11</sup>.

Su padre le trataba tan mal que en más de una ocasión tuvo que comparecer ante los tribunales tutelares de menores. Lo más sorprendente es que al pequeño dichas palizas le agradaban: “Los espectadores se sorprendían de que yo no llorara. No lloraba porque no me hacía daño. A todos los niños les gusta que sus padres les zarandeen. Todos son titereros y acróbatas por naturaleza. Además, por ser un cómico nato, al oír al público gritar, reír y

aplaudir, me olvidaba de los chichones y cardenales que al principio podía sufrir. (...) Una de las cosas que descubrí fue que, siempre que sonreía o permitía que los espectadores sospecharan lo bien que me lo estaba pasando, parecía que éstos no reían tanto como de costumbre. Supongo que era porque la gente no espera que a alguien que se le utiliza de bayeta, felpudo, saco de patatas o balón de fútbol, le encante lo que se le hace”<sup>12</sup>.

El primer talento de Buster Keaton fue por lo tanto caerse sin hacerse demasiado daño, sus caídas eran acrobáticas y sin peligro, habilidad que seguiría explotando de un modo natural en sus películas<sup>13</sup>.

Los problemas con la ley que hemos mencionado, obligaron a la familia a emigrar a Inglaterra, donde el crecimiento natural de Buster dificultaba el número estrella de los “tres Keaton.” El alcoholismo de su padre acentuó su violencia ocasional, por lo que en febrero de 1917, Buster Keaton abandonó el espectáculo y regresó a Nueva York. Allí conoció al cómico holandés Lou Anger, director de los estudios *Comique Film Corporation*, creados por Joseph Schenck para una de las estrellas emergentes del cine, el actor y realizador Roscoe Arbuckle, conocido como Fatty (Gordito)<sup>14</sup>. Arbuckle decidió incluir a Keaton en el reparto de *The Butcher Boy (Fatty Asesino)* (1917). En dicha película Buster ya lucía su indumentaria típica que le caracterizaría a lo largo de su filmografía, es decir su sombrero plano y sus enormes zapatos.

Con Arbuckle, Keaton participó en 15 películas donde podemos presenciar una evolución de su lenguaje cinematográfico, tal y como afirma Goudet<sup>15</sup>. El propio Keaton explica en el documental *A Hard act to Follow* (1987) que después de haber sido ya desde el inicio el segundo asistente de Arbuckle al lado de Al St. John, “al cabo de tres películas” se convirtió en “su primer asistente y acabó siendo casi correalizador”<sup>16</sup>. Sin embargo Goudet también remarca que no hay que caer en el error del historiador Jean-Pierre Coursodon al atribuir a Buster Keaton todos los méritos de las películas realizadas por Roscoe Arbuckle entre 1917 y 1919<sup>17</sup>.

A pesar del éxito de estas películas, en 1921, un escándalo acabó con la gloria de Arbuckle. Se le acusó de homicidio involuntario de la actriz Virginia Rappe durante una fiesta. Aunque fue absuelto, se creó una campaña en contra de su figura por lo que tuvo que cambiar incluso de nombre artístico, hecho que hizo que la *Comique* potenciara la figura de Keaton. Joseph Schenk le ofreció así a Keaton mil dólares a la semana para que se convirtiera en su actor principal, alquiló los viejos estudios de Charlie Chaplin y los rebautizó como

Estudios Keaton donde según Goudet “el antiguo niño prodigio realizará todas sus películas personales con total independencia”<sup>18</sup>.

#### 4. La época dorada del cine cómico

Nos encontramos pues en el año 1920. El recién nacido séptimo arte se encuentra dando por entonces sus primeros pasos, como cualquier niño tiene aún toda una vida por delante y empieza a explorar sus posibilidades. Muy pocos años quedan para sus primeras palabras, recordemos el estreno de la primera película sonora, *The Jazz Singer (El cantante de jazz, 1927)* dirigida por Alan Crosland, ya que será de gran importancia en la vida de nuestro protagonista.

Entre los géneros que se van perfilando, nos encontramos con el que nos concierne, el *slapstick*. Conocido como burlesco en español, es el género por antonomasia del cine silente. Obligados a hacer virtud de la necesidad, los cómicos silentes, al no poder expresarse mediante palabras, se veían impelidos a ser visualmente y físicamente graciosos. En palabras de Fernando Méndez-Leite, cuando un maestro burlesco estadounidense recibía un golpe “nos brindaba un poema, o una especie de poema al alcance de todo el mundo”<sup>19</sup>.

Sus rasgos característicos como bien explica Sánchez Noriega<sup>20</sup>, son los sucesos disparatados, las persecuciones frenéticas, las bofetadas y las batallas con tartas de crema, las actrices bonitas, el conflicto con agentes de la autoridad, etc. Este género basa su atractivo en la sucesión de gags donde la dosificación y el ritmo matemático llegan a su virtuosismo y no en las historias narradas. El humor es ingenuo, absurdo, fruto de la violencia primitiva y las situaciones físicas más que de la dimensión psicológica de los personajes pero sin renunciar a la crítica de valores y actitudes sociales, sobre todo cuando deviene más transgresor por irreverente e impúdico. Dentro del género conviven varias tradiciones e influencias: de los espectáculos populares (vodevil, pantomima, music-hall), los cómicos franceses como Max Linder, André Deed, Boireau, etc. El género en cuestión conoce su edad de oro alrededor de estas fechas con personajes como Charles Chaplin, Harold Lloyd, Harry Langdon y Buster Keaton<sup>21</sup>.

Como hemos explicado anteriormente, nuestro protagonista se encontraba por entonces en poder de su propio estudio, donde se rodeaba de un equipo reducido de compañeros. Realizaban sesiones de *brainstorming* regularmente, fomentando el intercambio de ideas cómicas, donde cada colaborador podía dar su punto de vista, desde la montadora hasta el barrendero. Sus palabras nos ayudan a entender la atmósfera de aquella época de su carrera:

“Me encantaba tener mi propio estudio [...] Ni Schenk, ni Anger, ni siquiera nuestra distribuidora, la Metro, se inmiscuían en mi trabajo y yo podía supervisar con total libertad todas las fases de mis películas”<sup>22</sup>.

En ese contexto de total libertad y de creatividad desbordante, Keaton, secundado en la realización por Eddie Cline, realizó diecinueve películas en dos años y medio, muchas de ellas, obras maestras<sup>23</sup>. Entre estas diecinueve obras, destacan títulos como, *Convict 13* (*Convicto 13*, 1920), *The Haunted House* (*La casa encantada*, 1921), *The Electric House* (*La casa eléctrica*, 1922), etc. De la misma opinión también es Jean Mitry, ya que para él con las películas realizadas entre 1923 y 1928, Keaton alcanzó su apogeo creador: *La ley de la hospitalidad*, *The Navigator* (*El navegante*), *El maquinista de la general* y *El cameraman*, son obras que hacen de él el cómico más grande después de Chaplin<sup>24</sup>.

Como he explicado en la introducción a este trabajo, el objetivo del mismo no es analizar cronológicamente la vida y obra de Buster Keaton, sino incidir en los aspectos claves de sus películas, que demuestran su genialidad. Por lo tanto necesitamos avanzar hasta 1924 para encontrarnos con la primera película, que bajo mi opinión, hace meritorio que el título de cómico absoluto a Buster Keaton.

##### 5. Las tres obras maestras de Buster Keaton

*Sherlock Jr.* (*El moderno Sherlock Holmes*, 1924) es el cuarto largometraje en la filmografía de Keaton. Aunque empezó trabajando muy cautelosamente este formato<sup>25</sup>, la película presenta ya todas las características que dan lugar al título de este trabajo y que analizaremos a continuación.

En el papel de un joven proyccionista, Keaton mantiene su rasgo interpretativo más característico, es decir su cara inmutable. Este rasgo se encuentra presente en las tres películas analizadas en este capítulo. Sobre este rasgo han escrito varios autores, algunos ya citados como Jorge Grau, o por ejemplo Joan Minguet. Para el segundo, ese rostro crea un vínculo de complejidad con el público, complejidad que nos hace tomar tan en serio lo que pasa en la pantalla como el actor al que vemos. La fidelidad a este personaje, su dominio de la mímica puesto en evidencia por el contraste entre su cara estática y su cuerpo en constante movimiento, entre comicidad y seriedad, le convierte en un humorista de primera magnitud<sup>26</sup>. Referente a este aspecto, es también en la obra de Minguet donde encontramos la que para mí es una de las citas claves para entender porque Keaton es el gran actor cómico del cine mudo. La cita es concretamente de Juan Piqueras, escrita en 1929, y explica que mientras que

Chaplin busca un efecto dramático con sus situaciones cómicas, Keaton consigue con su gesto dramático crear situaciones cómicas<sup>27</sup>.

Es necesario decir que ésta y otras películas de Keaton dejaron de ser distribuidas durante algunos años, hasta que en 1954, Raymon Rohauer<sup>28</sup> las recuperó y las volvió a poner en circulación. En mi opinión este hecho puede ser un factor clave para entender porque algunos autores no la citan o parecen no dedicarle la atención que se merece. Joan Minguet también parece haber notado este hecho pero remarca que con el tiempo se han ido generando interpretaciones que van más allá de la estricta comicidad del film<sup>29</sup>.

Todas estas interpretaciones que veremos a continuación tienen como punto de partida una escena en concreto del film (Ilustración 1). Como he mencionado, Keaton interpreta a un proyccionista que durante una de las sesiones se duerme. Mediante el uso de la sobreimpresión se transmite el efecto de un sueño, o imagen onírica. El espectador ve como el proyccionista se levanta y se desplaza a la sala de cine. Dejándose llevar por la trama de la película proyectada, se levanta y corriendo, logra atravesar la pantalla (Ilustración 2)<sup>30</sup>. Una vez dentro, la fantasía de la propia película lo transporta a diversos lugares. Este es sin duda el punto álgido de toda la filmografía de Keaton, el momento más genial que ha producido su cine. Pasemos por lo tanto a analizar esta escena.

Según Goudet, la metamorfosis del personaje es el tema explícito de *El moderno Sherlock Holmes* (1924) Para él, la película pone en escena la porosidad entre lo real y lo imaginario, cosa que ya había hecho en otras de sus películas como *The Boat (La Barca, 1921)*. La escena donde se remarca esta interpenetración entre lo real y lo imaginario es la del momento en que atraviesa la pantalla. 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”<sup>31</sup>. 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”<sup>32</sup>.

Siguiendo la misma línea de interpretaciones, Joan Minguet añade un pequeño detalle. Si nos fijamos en la película que induce al sueño al protagonista, podemos ver que su productora ficticia es Veronal Film. Veronal es el nombre del primer barbitúrico comercializado con propiedades somníferas e hipnóticas. Este hecho lo interpreta como si la película indujera a la hipnosis y al sueño no sólo a Sherlock, sino al público del cine en que se proyecta y también a todos los espectadores que han visto y verán la película<sup>33</sup>.

Por otra parte Manuel Villegas cree que la pantalla en la que pugna por entrar y tomar parte de la acción es un ejemplo de una lógica aparte, incluso de lo absurdo del mundo que le rodea<sup>34</sup>.

En mi opinión, esta escena no sólo representa muchas de las ideas citadas, sino que además demuestra la gran maestría de Keaton a la hora de narrar una historia cinematográficamente. Nos encontramos ante una escena de metacine realizada en 1924, resuelta de una manera magistral. El hecho de que su personaje atravesase la pantalla para entrar en otra película y que dentro de esa película, Keaton juegue con el montaje, es decir cortando el plano y cambiando el escenario donde se encontraba el protagonista para crear escenas cómicas, muestra un gran conocimiento de las posibilidades del lenguaje cinematográfico ya que es capaz de montar un film dentro de otro.

La segunda película a tratar es sin lugar a dudas la más famosa realizada por Buster Keaton. *The General* (*El maquinista de la General*, 1926). Está basada en el relato *The Great Locomotive Chase* (*La gran persecución en locomotora*) escrito por William Pittinger, uno de los autores del robo de la auténtica General en 1862. La película ocupa el 18º puesto en la lista de las 100 mejores películas americanas de la historia elaborada por el *American Film Institute*<sup>35</sup>.

Para su producción se gastaron 9,991,071\$ dólares actuales, siendo la escena de la demolición del puente la más cara de toda la era del cinema silente. Este enorme presupuesto contrasta con los apenas 1,000,000\$ actuales recaudados en todo el mundo en su estreno. Aunque no fue un éxito económico, Keaton siempre consideró *El maquinista de la General* como su “mejor film junto con *El navegante*”<sup>36</sup>.

Éric Rohmer escribe en la revista *Positif* lo siguiente sobre esta película: “El sentido cómico de Buster Keaton, que podríamos denominar cómico de la contemplación, se ejerce en todo momento, pues no se juega con la sorpresa. [...] La risa, lo cómico, estaban ahí, no en sí, para mí, sino, como diría el filósofo, en sí para sí, latentes en el film, y daban lugar a una impresión de grandeza épica que ahora quería saborear solo. Impresión que no había

experimentado, ni he experimentado después, más que con Griffith y Murnau. [...] En Keaton muy pocos gestos de expresión son residuos de la antigua mímica o contaminación chaplinesca. Sólo realiza los movimientos exigidos por la acción y cuya eficacia está probada en cada momento. [...] Aquí no hay nada corrosivo. No hay crítica de la sociedad establecida. Y sin embargo, bajo el respeto y las consideraciones que le profesa, no deja de poner de manifiesto sus contradicciones”<sup>37</sup>.

Los elementos claves que hacen de *El maquinista de la General* la obra más aclamada de Keaton son tres: la veracidad histórica, la estructura de la obra y el dominio de la técnica a la hora de narrarla.

Para la realización de la película Keaton hizo recrear fielmente el período de la Guerra de Secesión norteamericana, construyendo poblados, utilizando piezas de artillería de la época, recreando los uniformes y las tácticas militares, etc. En palabras de Parkinson: “*The General* (1927) es sin duda la obra maestra de Keaton. Es una ágil combinación de autenticidad histórica, fotografía gloriosa, acción dramática y comedia apasionante [...]”<sup>38</sup> Esta fidelidad histórica se puede apreciar en diversos planos a lo largo del film, principalmente en aquellas tomas donde vemos marchar a los ejércitos, tanto del norte como del sur de Estados Unidos. Dichos ejércitos portan los uniformes y armamento correspondientes, armamento que como es de suponer no era real. Sin embargo Keaton quiso que durante las escenas de batalla se produjeran explosiones de verdad, hecho que combinando con la falta de experiencia de algunos extras hizo que algunos de ellos sufrieran varias lesiones durante el rodaje.

El segundo punto, es como hemos dicho la estructura del largometraje. Dicha estructura ha sido descrita como “una curva dramática perfecta”<sup>39</sup>. Tal y como dice Goudet, “El Buster Keaton director se muestra tan riguroso en la ordenación de sus relatos como en la composición geométrica de planos literalmente simétricos. [...] La narración de *El maquinista de la General* es una de las más hermosas de todos los tiempos. Y es que hay una belleza en la perceptible simplicidad y en la gran inteligencia de esa estructura binaria fundada simplemente en la ida y vuelta de Johnny Gray (Buster Keaton) [...] De entrada asoma la audacia de la transformación en película de acción burlesca de un hecho bélico histórico. [...] La película parece estar plegada sobre su centro. Todas las situaciones [...] de la primera parte encuentran eco en la segunda.”<sup>40</sup>. Si visionamos la película, podemos confirmar estos datos claramente. Gran parte de los *gags* basan su comicidad en el hecho de que ya los hemos visto en el inicio del largometraje. Después, los repite a la inversa, es decir, si Keaton tuvo que sortear una situación difícil en la primera parte, hará que sus perseguidores se enfrenten a

ella en la segunda, el espectador se ve totalmente concentrado en lo que sucederá. La sensación de que lo ocurrido ya ha sido mostrado y por lo tanto no nos hará reír, es sustituida por la incertidumbre de como harán los perseguidores para sortearlas con éxito.

El tercer aspecto se trata de la técnica. La película está grabada en su mayor parte mediante la utilización del travelling. Keaton ya había demostrado una gran habilidad la hora de liberar a la cámara para ponerla en movimiento. Como es de suponer, grabar secuencias en movimiento, aparte de ser un problema técnico en sí, también lo es a la hora de mantener el encuadre. En esta película la movilidad de la cámara es magistral. Los planos se encuentran perfectamente compuestos (Ilustración 3). Para grabar las escenas de persecución sobre el tren, Keaton hizo construir dos vías de tren paralelas, para poder así colocar la cámara sobre un segundo tren que marchaba a la par del protagonista. De esta manera, surge también uno de los temas predilectos de Keaton, recurrente en varias de sus películas, especialmente en sus primeros cortometrajes independientes. Se trata del tema de lo mecánico, lo automático y la maquinaria. En *El maquinista de la General* ya no se tratan de pequeños trenes como podemos ver en la *Casa encantada* (1921), sino de locomotoras reales. Villegas escribe lo siguiente al respecto: “Ese rostro impassible es la traducción personal del universo que le rodea. Un universo que tiene su marcha propia, según engranajes inmutables, implacables, de rigurosa precisión: un mundo mecánico, como una maquinaria monstruosa. Por eso, uno de sus elementos cómicos fundamentales son las máquinas, grandes o pequeñas. Todo en torno suyo es mecánico, lo mismo las máquinas que los hombres, que la marcha de los acontecimientos”<sup>41</sup>.

A modo de resumen de estos tres aspectos destacados, quiero destacar a Roger Ebert, para quien Keaton es: “Keaton es el mayor cómico del cine mudo no sólo por lo que hizo sino por cómo lo hizo. Harold Lloyd nos hace reír tanto como él, Charlie Chaplin nos conmueve más profundamente, pero ninguno tuvo tanto valor como él. Yo defino el valor como lo hacía Hemingway: “gracia bajo presión”. En filmes que combinaban la comedia con extraordinario riesgo físico, Buster Keaton representaba a un valiente espíritu que se encargaba de todo y no dejaba nada fuera”<sup>42</sup>.

Su última gran película, *El Cameraman* (1928) se realizó en un contexto diferente de las dos anteriores.

Se trata de la primera película que Keaton realizó bajo contrato de la Metro Goldwyn Mayer. Aunque sus amigos le desaconsejaron fichar por el estudio, Keaton cayó bajo sus encantos. En su contrato, la Metro especificaba que no podría sonreír en sus películas, como

tampoco lo podría hacer en actos públicos, para mantener el personaje que le había dado la fama. Esto no resultó ser un problema tan grave como lo fue el sistema de trabajo del estudio en sí.

Keaton, recordemos, había trabajado libremente en su propio estudio, donde tenía su manera personal de dirigir a su equipo, con el que por ejemplo se permitía el lujo de improvisar en los rodajes, etc. En los grandes estudios el funcionamiento era obviamente diferente. Se priorizaba muchas veces la voluntad del productor, antes que la libertad creativa del director y su equipo. Para esta primera película con la Metro, Keaton logró convencer al estudio de usar sus métodos personales, siendo esta la última vez en que impuso tanto los miembros esenciales de su equipo, como sus decisiones artísticas,<sup>43</sup> siendo definido ya en 1930 por Juan Piqueras como uno de los films más puros producidos en Norteamérica<sup>44</sup>.

El personaje principal que interpreta Keaton, Luke decide convertirse en operador de cámara para la MGM para conseguir el corazón de una chica. Como bien apunta Minguet, lo primero que destaca de esta película es que Keaton dignifica el oficio de cámara, mientras que se burla de los oficios que personifica en otras de sus películas<sup>45</sup>. Y es que Keaton siempre había sentido una fascinación enorme por el cine. En la escena en que Luke toca por primera vez una cámara, vemos reflejada esa admiración que sentía por el instrumento primordial del cine<sup>46</sup>. Como afirma Goudet, en esa exploración de la cámara y su funcionamiento, Luke acaba redescubriendo todo el lenguaje cinematográfico (picados, contrapicados y movimientos de grúa improvisados), hasta llegar a esa sobreimpresión digna de *Chelovek's kino-apparatom* (*El hombre con la cámara*, 1929) de Dziga Vertov<sup>47</sup>. Esa sobreimpresión se presenta en un contexto bastante curioso. Luke, después de hacer el ya mencionado redescubrimiento, se dispone a presentar las imágenes que ha capturado a su jefe en la MGM. Cuando los fotogramas se proyectan en la pantalla, todos sus compañeros estallan de la risa. Su jefe indignado, ordena que paren la proyección y que lo echen del trabajo como cámara. Y es que Luke había grabado cosas aparentemente sin sentido. Una mujer saltando hacia la piscina, pero hacia atrás. La siguiente escena es incluso más fascinante. Luke ha sobrepuesto varios fotogramas que capturan planos de las grandes ciudades americanas, logrando así una proyección dinámica y caótica de las mismas (Ilustración 4). La última imagen en ser proyectada es de nuevo la de una ciudad americana, pero con fotogramas de un buque de guerra sobrepuesto encima, de tal manera que el barco parece navegar por las calles de la urbe (Ilustración 5). Es como menos curioso ver cómo estas imágenes son mofadas y

menospreciadas, imágenes que recuerdan a las que crearían directores de vanguardia como Buñuel, Dalí, Man Ray, Dziga Vertov, etc.

Goudet destaca también que en la escena que el protagonista ofrece un cuchillo a dos personajes que filma luchando, Keaton, visionario, se interroga nada menos que acerca de si a veces la realidad se nos mostrar más áspera o más excitante de lo que es. Una dimensión documental, prosigue, impregna su film más urbano. En la película saber nadar, parece mucho más importante que saber filmar. El autor encuentra en ello “una señal irónica de la supremacía concedida a la interpretación del actor por encima del acto de filmación, es decir, de la puesta en escena”<sup>48</sup>. Parkinson David comparte la misma opinión en su libro *History of Film*, donde afirma que las películas de Keaton mostraban una gran consciencia de la habilidad de la cámara para registrar la comedia, siendo *Sherlock Jr.* (1924), y *The Cameraman* (1928) ejemplos donde se explora el proceso cinematográfico en sí mismo<sup>49</sup>. En ambas películas Keaton incide sobre el principio y el fin de la creación cinematográfica. En *El Cameraman*, se profundiza en el trabajo de aquellos personajes anónimos que se encuentran detrás de la cámara, se nos muestra la génesis de todo film, es decir la cámara y las posibilidades que esta ofrece. En *El moderno Sherlock Holmes*, el centro en cambio es la última fase de la creación cinematográfica, la exposición de la obra al público, la relación entre este público y la película y como esta última puede influir sobre su percepción de la realidad.

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.

## 6. Decadencia y reconocimiento

Mucho se ha escrito sobre la decadencia de Buster Keaton. Algunos autores han querido ver en la llegada del cine sonoro uno de los factores que le hicieron a Keaton perder su talento y fama. Pierre Leprohon afirma que el cine sonoro arruina la comicidad visual que caracteriza a Keaton y pronto inició su declive<sup>50</sup>. Es verdad que el paso al cine sonoro hundió distintas carreras de actores que no pudieron adaptarse, pero como veremos ésta no fue la única causa. Keaton no olvidó cómo hacer películas y de hecho llegó a actuar en varias con

sonido, incluso intentando hablar en varios idiomas. Recordemos que por ejemplo Chaplin se resistió a hablar en *Modern Times* (*Tiempos Modernos*, 1936) sin ningún efecto nocivo para su carrera. La cuestión por lo tanto va más allá.

Recordemos que La Metro compró su contrato y obligó al actor a perder su independencia, “además de someterlo a una férrea disciplina que aniquiló cualquier posibilidad de demostrar su talento”<sup>51</sup>. En la era de los grandes estudios del Hollywood en que vivió Keaton, el sistema de trabajo era muy mecanizado, los roles en los rodajes estaban muy delimitados y la mayoría de las veces la opinión y visión del productor primaba sobre la del director. Si visualizamos alguna de las películas de este período, vemos que tal y como dice Willis, Keaton era incompatible con el *Studio System* y con la forma de trabajar de Thalber, la mano derecha de Louis B. Mayer<sup>52</sup>.

Su éxito comercial jamás volvió a acercarse a lo que fue. Era evidente que no resultaba tan comercial como sus directores rivales, Chaplin y Lloyd. Aunque nunca ha quedado muy claro la causa de esta falta de rentabilidad, diversos historiadores especulan sobre un temprano surrealismo, que se captaba en muchas de sus incomprensibles acciones, y sobre una excesiva perspectiva de autor, que también le restaba apoyo crítico<sup>53</sup>.

Así, durante las décadas siguientes Keaton sobrevivió como pudo, haciendo anuncios publicitarios y trabajos de todo tipo, dentro y fuera de la industria. En 1959 llegó el primer reconocimiento de su obra con el Oscar honorario por su importante contribución artística a la industria del cine estadounidense. Se comenta que la Metro influyó decisivamente en el premio que le entregaron sus compañeros en 1959. Citando una vez más a Willis, esa influencia nunca fue confirmada, pero aunque así hubiera sido, siempre resultaría insuficiente para saldar la enorme deuda pendiente<sup>54</sup>.

El premio de la Academia le volvió a poner en el centro de la atención. En 1962 la *Cinémathèque française* reivindicó la importancia de su contribución al cine, haciendo una retrospectiva de sus mejores películas. Tres años más tarde, en 1965, intervino en dos magníficos cortos: *The railrodder* y sobre todo en *Film*. Más tarde en septiembre de ese año, llegó al Festival de Venecia donde fue recibido entre clamores. Cinco meses más tarde moría por cáncer de pulmón, pero consciente de que su obra fue recuperada para la posteridad<sup>55</sup>. Fue una de las pocas glorias de la imagen silente olvidadas con la llegada del cine sonoro que pudo gozar de su rehabilitación y celebración en vida.

Si analizamos su legado con perspectiva, su importancia es incontestable. Es sabido que junto a Charlot, influyó sobre toda una generación coetánea y posterior (Laurel y Hardy, los

hermanos Marx, hasta Jerry Lewis)<sup>56</sup>. Ya en su época dorada tuvo el apoyo y admiración de vanguardistas europeos como Ionesco, Lorca, Buñuel o Dalí. Como demuestra Minguet su figura ha seguido inspirando admiración a lo largo del tiempo, en figuras como Borges, Alberti, Artaud, Cortázar y Orson Welles<sup>57</sup>. Termino así este apartado citando a este último, genio del cine, que con sus palabras definía así Keaton: “Está por encima de toda alabanza. Un artista grande, muy grande. [...] También era un magnífico director. En un último análisis no hay nadie que se le acerque”<sup>58</sup>.

## 7. Conclusión

Habiendo recorrido y profundizado en diversas obras de Buster Keaton, nos queda por contestar la pregunta ¿Qué es exactamente lo que le convierte en el cómico absoluto? A continuación se exponen las tres características que considero esenciales para contestar a esta pregunta.

Charles Baudelaire en su texto sobre la pantomima, apunta la siguiente idea: “Uno de los signos muy particulares del cómico absoluto es que se ignora a sí mismo”<sup>59</sup>. Según palabras de Goudet, la formula parece convenir a la perfección a Buster Keaton apodado “cara de palo”<sup>60</sup>. Esto nos lleva a la primera de las tres características que definen a Keaton como el cómico absoluto: el dominio y comprensión de la gestualidad en sus obras. Como hemos visto, con su cara y su cuerpo, el actor crea un contraste entre lo estático y lo dinámico. Su rostro parece no estar nunca en acuerdo con la situación en que se encuentra, de tal manera que el actor se ignora a sí mismo en favor del espacio dramático y la comicidad del mismo. Esta neutralización de la expresión facial genera situaciones absurdas cuyo efecto cómico puro se logra mediante un gesto dramático. Lo que nos hace reír de las películas de Keaton es la incongruencia que se genera entre la acción que interpreta y como la interpreta. En palabras de Villegas: “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”<sup>61</sup>.

La segunda característica que hace de Keaton una figura excepcional es un hecho que quizás algunas veces se olvida o no se remarca. Keaton no sólo era un actor cómico del cine mudo, era también un director, un maestro del arte cinematográfico tal y como hemos demostrado en los apartados anteriores.

Aunque no era el único actor de su época que también se colocó detrás de las cámaras, bajo mi opinión Keaton demostró un conocimiento y dominio de las mismas inigualable. De la misma manera que su personalidad estaba perfectamente definida en sus películas, también lo estaba su interés por el medio en que se desenvolvía. 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. Por todo esto podemos decir que sus películas denotan su gran maestría del séptimo arte. Keaton logró combinar sus raíces del vaudeville con un este gran entendimiento del medio cinematográfico, para así, apoyado de su mímica y *gags* acrobáticos, crear historias irónicas y nada sentimentales que parodiaban los estereotipos y creencias norteamericanas<sup>62</sup>.

Este uso del lenguaje corporal y cinematográfico, la creación de situaciones muchas veces absurdas y sin sentido, hicieron posible que en escenas concretas de sus películas, Keaton rozara la vanguardia cinematográfica. Me refiero sin duda a las ya mencionadas escenas de metacine que encontramos en *El moderno Sherlock Holmes* (1924) o las sobrexposiciones de *El cameraman* (1928). Estos planos han hecho posible las ya citadas comparaciones con Dziga Vertov o que algunos artistas surrealistas como Dalí o Buñuel, vieran en él una fuente de inspiración. Llegamos así a la última de las tres características, la innovación progresiva presente en su obra. Esta tendencia de sus películas a la innovación en favor de lo cómico contrasta con la paulatina normativización y estandarización de los procesos creativos de los grandes estudios Hollywood. Mientras que Keaton parecía no tener límites a la hora de crear, tanto detrás como delante de la cámara, el control de los grandes estudios sobre sus producciones se hacía cada vez más férreo. No es por lo tanto de extrañar que una vez bajo contrato de la Metro-Goldwyn-Mayer, su genialidad, al igual que su fama fueron desapareciendo.

A modo de conclusión, tanto por su dominio de la gestualidad, por su humor intelectual, como por su maestría del lenguaje cinematográfico que rozó la vanguardia artística, Buster Keaton es en mi opinión el cómico absoluto de la historia del cine mudo. Lo único que podemos lamentar, tal y como afirma Goudet, es que su obra tenga tan escasa presencia en las carteleras de los cines, el lugar natural de su revelación. ¿Quién negará, por ejemplo, que *El moderno Sherlock Holmes* es infinitamente superior en la gran pantalla, que necesita de ella para que se opere por completo la magia de la *mise en abyme* de la proyección?<sup>63</sup>

- Ilustraciones



*Ilustración 1:* Superposición de fotogramas utilizada en *El moderno Sherlock Holmes* (1924).

Fuente: Captura propia hecha desde la página [www.archive.org](http://www.archive.org)



*Ilustración 2:* Momento en que Buster Keaton atraviesa la pantalla del cine en *El moderno Sherlock Holmes* (1924), una de las escenas clave para este trabajo y una de las más comentadas en la bibliografía consultada.

Fuente: Captura propia hecha desde la página [www.archive.org](http://www.archive.org)



*Ilustración 3:* Ejemplo del dominio técnico en los films de Buster Keaton. Esta escena de *El maquinista de la General* (1926) se encuentra grabada en movimiento desde un segundo tren que intenta en todo momento mantener la composición centrada del fotograma.

Fuente: Captura propia hecha desde la página [www.archive.org](http://www.archive.org)



*Ilustración 4:* Superposición cuádruple de fotogramas utilizada en *El Cameraman* (1928), una de las escenas que han sido equiparadas con las logradas por Dziga Vertov en su obra *El hombre con la cámara* (1929).

Fuente: Captura propia hecha desde la página [www.archive.org](http://www.archive.org)



Ilustración 5: Superposición de imágenes utilizada una vez más en *El Cameraman* (1928).

Fuente: Captura propia hecha desde la página [www.archive.org](http://www.archive.org)

- Filmografía:

ARBUCKLE, Roscoe. *Fatty Doctor*. (*Fatty asesino*). Comique Film Company, EEUU, 1917.

KEATON, Buster. *Sherlock Jr.* (*El modern Sherlock Holmes*). Buster Keaton Productions, EEUU, 1924.

KEATON, Buster; BLYSTONE, John G. *Our Hospitality* (*La ley de la hospitalidad*). Joseph M. Schenck Productions, EEUU, 1923

KEATON, Buster; BRUCKMAN, Clyde. *The General* (*El maquinista de la General*). United Artists, EEUU, 1926.

KEATON, Buster; CLINE, Edward F. *Convict 13* (*Pamplinas presidiario*). Joseph M. Schenck Productions. EEUU, 1920.

KEATON, Buster; CLINE, Edward F. *The Boat* (*La barca*). First National Pictures Inc. EEUU, 1921.

KEATON, Buster; CLINE, Edward F. *The electric house* (*La casa encantada*). First National Pictures Inc. EEUU, 1922.

KEATON, Buster; CLINE, Edward F. *The haunted house (La casa encantada)*. Joseph M. Schenck Productions, EEUU, 1921.

KEATON, Buster; CLINE, Edward F. *The play house (El gran espectáculo)*. Joseph M. Schenck Productions, EEUU, 1921.

KEATON, Buster; CRISP, Donald. *The Navigator (El navegante)*. Metro-Goldwyn-Mayer, EEUU, 1924.

KEATON, Buster; SEDGWICK, Edward. *The Cameraman (El Cameraman)*. Metro-Goldwyn-Mayer, EEUU, 1928.

- Bibliografía:

BAUDELAIRE, Charles. *Lo cómico y la caricatura*. La balsa de la Medusa, Madrid, 1988.

CAPARRÓS, J. Maria. *Introducción a la historia del arte cinematográfico*. Ediciones Rialp, Madrid, 1990.

CARROLL, Noël. *Comedy Incarnate. Buster Keaton, physical humor and bodily coping*. Blackwell Publishing Ltd, Chichester, 2009.

CHAPLIN, Charles. *Mi autobiografía*. Editorial Debate, Madrid, 1995.

EBERT, Roger. *Las grandes películas, 2*. Ediciones Robinbook, Barcelona, 2006.

FOOTE, Lisle. *Buster Keaton's Crew*. McFarland & Company Publishers, Jefferson, 2014

GIL, David; BROWLOW, Kevin. *Buster Keaton: A Hard Act to Follow*. Thames Television, 1987 (Documental).

GOUDET, Stéphane. *El libro de Buster Keaton*. Cahiers du cinéma ediciones, 2008, París.

GRAU, Jorge. *El actor y el cine*. Ediciones Rialp, Madrid, 1962

GUBERN, Román. *Historia del cine, 1*. Ediciones Danae, Barcelona, 2014 (Primera edición 1969).

HORTON, Andrew. *Buster Keaton's Sherlock Jr*. Cambridge University Press, 1997, Cambridge.

JEANE, René; FORD, Charles. *Historia ilustrada del cine (1) el cine mudo (1895-1930)*. Alianza editorial, Madrid, 1989.

JEANE, René; FORD, Charles. *Historia ilustrada del cine (2) El cine sonoro (1927-1945)*. Alianza editorial, Madrid, 1993.

KEATON, Buster; SAMUELS, Charles. *Slapstick. Las memorias de Buster Keaton*, Plot Ediciones, Madrid, 1982.

- LACOLLA, Enrique. *El cine en su Época. Una historia política del Filme*. Editorial Comunicarte, Córdoba, Argentina, 2008.
- LEPROHON, Pierre. *Charles Chaplin*. Ediciones Rialp, Madrid, 1961.
- MEMBA, Javier. *Historia del Cine Universal*. T&B Editores, Madrid, 2008.
- MINGUET, Joan. *Buster Keaton*. Ediciones Cátedra, Madrid, 2008.
- MITRY, Jean. *Histoire du cinéma muet, 3 (1923-1930)*. Éditions universitaires, París, 1973.
- NEIBAUR, James. *The Fall of Buster Keaton, His films for MGM, Educational Picture and Columbia*. Scarecrow Press, Plymouth, 2010.
- NEIBAUR, James; NIEMI, Terri. *Buster Keaton's Silent Shorts, 1920-1923*. Scarecrow Press, Plymouth, 2013.
- NORIEGA SÁNCHEZ, José Luis. *Historia del Cine, teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión*. Alianza Editorial, Madrid, 2002.
- PARKINSON, David. *History of Film*. Thames and Hudson, Londres, 1995.
- ROHMER, Eric. *Le Mécano de la General*, Positif, nº 400, Junio, 1994.
- SWEENEY, Kevin. *Buster Keaton Interviews*. University Press of Mississippi, Mississippi, 2007.
- TORRES, Augusto. *El cine norteamericano en 120 películas*. Alianza Editorial, Madrid, 1992.
- VILLEGAS LÓPEZ, Manuel. *Grandes clásicos del cine, pioneros, mitos e innovadores*. Ediciones JC Clementine, Madrid, 2005.
- VV.AA. *Historia General del Cine, Volumen IV. América (1915-1928)*. Ediciones Cátedra, Madrid, 1997.
- WILLIS, Jaime. *Metro Goldwyn Mayer*. T&B Editores, Madrid, 2006.

---

<sup>1</sup> GOUDET, Stéphane. *El libro de Buster Keaton*. Cahiers du cinéma ediciones, 2008, París. Pág. 9

<sup>2</sup> CHAPLIN, Charles. *Mi autobiografía*. Editorial Debate, 1995, Madrid. Primera edición 1965

<sup>3</sup> PARKINSON, David. *History of Film*. Thames and Hudson, 1995, London. Pág. 35

<sup>4</sup> GRAU, Jorge. *El actor y el cine*. Ediciones Rialp, Madrid, 1962. Pág. 250-251.

<sup>5</sup> GOUDET, Stéphane. *Op. Cit.* Pág. 36

<sup>6</sup> HORTON, Andrew. *Buster Keaton's Sherlock Jr.* Cambridge University Press, 1997, Cambridge. Pág. 1

<sup>7</sup> CARROLL, Noël. *Comedy Incarnate. Buster Keaton, physical humor and bodily coping*. Blackwell Publishing Ltd, Chichester, 2009. Pág. 3.

<sup>8</sup> NEIBAUR, James. *The Fall of Buster Keaton, His films for MGM, Educational Picture and Columbia*. Scarecrow Press, Plymouth, 2010. Pág. 9

<sup>9</sup> GOUDET, Stéphane. *Op. Cit.* Pág. 11

<sup>10</sup> *Idem* y MEMBA, Javier. *Historia del Cine Universal*. T&B Editores, 2008, Madrid. Pág. 73

<sup>11</sup> GOUDET, Stéphane. *Op. Cit.* Pág. 12

- 
- <sup>12</sup> MEMBA, Javier. *Op. Cit.* Pág. 73
- <sup>13</sup> GOUDET, *Op. Cit.* Pág. 12
- <sup>14</sup> *Ibíd.* NORIEGA SÁNCHEZ, JOSÉ LUIS. *Op. Cit.* Pág. 109
- <sup>15</sup> GOUDET, Stéphane. *Op. Cit.* Pág. 16
- <sup>16</sup> GIL, David; BROWLOW, Kevin. *Bustear Keaton. A Hard Act to Follow.* Thames Television, 1987 (Documental)
- <sup>17</sup> GOUDET, Stéphane. *Op. Cit.* Pág. 16
- <sup>18</sup> *Ibíd.* Pág. 25
- <sup>19</sup> MEMBA, Javier. *Op. Cit.* Pág. 61
- <sup>20</sup> NORIEGA SÁNCHEZ, JOSÉ LUIS. *Op. Cit.* Pág. 109
- <sup>21</sup> *Ibíd.* Pág. 109
- <sup>22</sup> KEATON, Buster; SAMUELS, Charles. *Slapstick. Las memorias de Buster Keaton*, Plot Ediciones, Madrid, 1982. Pág. 110
- <sup>23</sup> GOUDET, Stéphane. *Op. Cit.* Pág. 27
- <sup>24</sup> CAPARRÓS, J. Maria. *Introducción a la historia del arte cinematográfico.* Ediciones Rialp, Madrid, 1990. Pág. 52
- <sup>25</sup> El primer largometraje *Three Ages (Las tres edades)* (1923) fue concebido con tres historias paralelas, de manera que si la obra fracasaba como tal, se podría desmontar en tres cortometrajes autónomos.
- <sup>26</sup> MINGUET, Joan. *Op. Cit.* Pág. 18-19
- <sup>27</sup> *Ibíd.* Pág. 16
- <sup>28</sup> Raymond Rahauer fue un coleccionista y distribuidor de películas norteamericano que entabló amistad con Keaton en los años 50.
- <sup>29</sup> *Ibíd.* Pág. 174.
- <sup>30</sup> Esta escena fue retomada por Woody Allen en *The Purple Rose of Cairo (La rosa púrpura del Cairo)* (1985).
- <sup>31</sup> GOUDET, Stéphane. *Op. Cit.* Pág. 53.
- <sup>32</sup> *Ibíd.* Pág. 17
- <sup>33</sup> MINGUET, Joan. *Op. Cit.* Pág. 174
- <sup>34</sup> VILLEGAS, Manuel. *Grandes clásicos del cine, pioneros, mitos e innovadores.* Ediciones JC Clementine, Madrid, 2005. Pág. 248-249.
- <sup>35</sup> American Film Institute (2015) <http://www.afi.com/100years/movies10.aspx> (Consulta 11/05/2015)
- <sup>36</sup> KEATON, Buster; SAMUELS, Charles. *Op. Cit.* Pág. 148
- <sup>37</sup> GOUDET, Stéphane. *Op. Cit.* Pág. 66.
- <sup>38</sup> PARKINSON, David. *History of Film.* Thames and Hudson, 1995, London. Pág. 37
- <sup>39</sup> TORRES, Augusto. *Op. Cit.* Pág. 26.
- <sup>40</sup> GOUDET, Stéphane. *Op. Cit.* Pág. 65, 66
- <sup>41</sup> VILLEGAS, Manuel. *Op. Cit.* Pág. 248.
- <sup>42</sup> EBERT, Roger. *Las grandes películas*, 2. Ediciones Robinbook, 2006, Barcelona. Pág. 99
- <sup>43</sup> GOUDET, Stéphane. *Op. Cit.* Pág. 74
- <sup>44</sup> MINGUET, Joan. *Buster Keaton.* Ediciones Cátedra, 2008, Madrid. Pág. 69
- <sup>45</sup> *Ibíd.* Pág. 217.
- <sup>46</sup> GIL, David; Browlow, Kevin. *Op. Cit.*
- <sup>47</sup> GOUDET, Stéphane. *Op. Cit.* Pág. 74.
- <sup>48</sup> *Ibíd.* Pág. 76
- <sup>49</sup> PARKINSON, David. *Op. Cit.* Pág. 37
- <sup>50</sup> LEPROHON, Pierre. *Charles Chaplin.* Rialp, Madrid, 1961. Pág. 225
- <sup>51</sup> WILLIS, Jaime. *Metro Goldwyn Mayer.* T&B Editores, Madrid, 2006. Pág. 35
- <sup>52</sup> *Ibíd.* Pág. 36
- <sup>53</sup> *Ibíd.* Pág. 36
- <sup>54</sup> *Ibíd.* Pág. 36
- <sup>55</sup> *Ibíd.* Pág. 35
- <sup>56</sup> CAPARRÓS, J. Maria. *Introducción a la historia del arte cinematográfico.* Ediciones Rialp, Madrid, 1990. Pág. 52
- <sup>57</sup> MINGUET, Joan. *Op. Cit.* Pág. 49-67
- <sup>58</sup> *Ibíd.* Pág. 65.
- <sup>59</sup> BAUDELAIRE, Charles. *Lo cómico y la caricatura.* La balsa de la Medusa, 1988, Madrid. Pág. 50
- <sup>60</sup> GOUDET, Stéphane. *Op. Cit.* Pág. 17
- <sup>61</sup> VILLEGAS, Manuel. *Op. Cit.* Pág. 249
- <sup>62</sup> HORTON, Andrew. *Buster Keaton's Sherlock Jr.* Cambridge University Press, 1997, Cambridge. Pág. 2.

---

<sup>63</sup> GOUDET, Stéphane. *Op. Cit.* Pág. 9