



Tipo de documento: Tesina de Grado de Ciencias de la Comunicación

Título del documento: El cuerpo y el gag : la construcción de lo cómico en tres obras de Buster Keaton

Autores (en el caso de tesis y directores):

Carolina Anahí Federico

María Rosa del Coto, tutora

Datos de edición (fecha, editorial, lugar,

fecha de defensa para el caso de tesis: 2020

Documento disponible para su consulta y descarga en el Repositorio Digital Institucional de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires.
Para más información consulte: <http://repositorio.sociales.uba.ar/>

Esta obra está bajo una licencia Creative Commons Argentina.
Atribución-No comercial-Sin obras derivadas 4.0 (CC BY 4.0 AR)



La imagen se puede sacar de aca: https://creativecommons.org/choose/?lang=es_AR



“EL CUERPO Y EL GAG”

La construcción de lo cómico en tres obras de
Buster Keaton



Carolina Anahí Federico

Tutora: María Rosa del Coto

Febrero de 2020

*Dedicada a todos aquellos que, como Buster Keaton,
no se dejan vencer por la adversidad
y, pese a todo, siguen adelante.*

*A mi perrita cocker Amina,
fiel compañera
en las horas de estudio y escritura.*

INTRODUCCIÓN

*“No ha quedado demostrado, ni mucho menos, que el lenguaje de las palabras sea el mejor posible”
(Antonin Artaud)*

En la presente tesina indagaremos sobre el uso del cuerpo como generador de efectos cómicos en los inicios del cine, cuando la comedia *Slapstick*¹ tuvo su momento de esplendor. Ahondaremos en el estudio de los *gags*² y movimientos corporales, la expresión facial, las miradas y los gestos, en el cine cómico en su etapa silente, cuando el movimiento del cuerpo, y la comunicación a través de él, se destacaron ostensiblemente. También observaremos la utilización del dispositivo cinematográfico, a fin de dar cuenta de su importancia para la construcción de efectos de sentido en las películas. Partimos de la concepción del Interaccionismo simbólico, acerca de que comunicar es hacer, tomando la dimensión performativa de la comunicación que trabajó la llamada “Escuela de Palo Alto”³, pues nuestro interés por la observación del cuerpo como constructor de significación, está motivado por las investigaciones que realizaron sus integrantes. Por otra parte, en el análisis utilizaremos algunas herramientas teóricas propias del campo de la socio-semiótica y nos apoyaremos, también, en trabajos realizados por teóricos del cine y del humor.

¹ Comedia física, con ritmo acelerado y *gags* para provocar la risa.

² En principio, definiremos escuetamente aquí *gag* como todo efecto cómico que motiva la risa.

³ Los integrantes de la Escuela de Palo Alto se centraron en el estudio de la comunicación del cuerpo y la relación de éste con el contexto y el espacio, a partir de su máxima: “todo comunica”.

Motivo de la elección del tema

El análisis del cine silente, y sobre todo del género cómico, estuvo bastante postergado por los estudiosos del tema porque, según Truffaut:

Durante los años que han precedido a la invención del sonoro, gentes de todo el mundo, principalmente escritores e intelectuales, han mirado con malos ojos y menospreciado el cine, en el que no veían más que una atracción de feria o un arte menor.⁴

No obstante, esto ha cambiado con el tiempo y se ha convertido en un objeto de particular interés para cinéfilos, semiólogos y teóricos de varias disciplinas, debido a que las comedias cinematográficas permiten pensar sobre la conducta humana y teorizar sobre los diversos efectos de sentido que se dan, sobre todo en lo que respecta a la composición de los personajes de los cómicos más destacados de la época. Además, éstos, herederos de los bufones y payasos de circo, tenían que recurrir a su expresividad, a su gestualidad y a sus destrezas corporales (incluyendo el riesgo físico y el límite de lo posible) para transmitir emociones y lograr el efecto tan deseado: que el público estalle en carcajadas. Tal como dice Manuel Garin, “ese fue el gran hallazgo del cine burlesco, de los Linder, Chaplin, Lloyd y Keaton, según recordaba James Age en su elogio del Slapstick: ser lo más divertido posible *físicamente*, sin la ayuda ni el impedimento de las palabras.”⁵

Si bien sería interesante realizar un análisis comparativo del trabajo de los tres principales cómicos de la época: Harold Lloyd, Buster Keaton y Charles Chaplin, en esta tesina nos enfocaremos solamente en Buster Keaton, pues es - según nuestro parecer- el que logró utilizar las posibilidades del cuerpo de la mejor manera posible, llevando su físico al límite, arriesgándose e innovando

⁴ Truffaut, F.; Prólogo en Bazin, André; *Charlie Chaplin*; Paidós; 2002; España; pág.10.

⁵ Manuel Garin; *El gag visual, de Buster Keaton a Super Mario*; Editorial Cátedra Signo e Imagen; 2014.

con las posibilidades que le brindaba el medio en la época del cine silente. Keaton actuó, pero, a la vez, fue guionista y director de sus películas, en suma, un realizador, que trascendió, con sus filmaciones, los límites del decorado. También destacamos que no sólo comprendió las limitaciones que tenía el cine en las primeras décadas del siglo XX y las utilizó a su favor, logrando imágenes visualmente impactantes; sino que también aprovechó al máximo sus propias condiciones físicas, la ductilidad de su cuerpo entrenado desde niño como acróbata, para realizar escenas de riesgo. En este trabajo profundizaremos sobre su estilo particular y, para ello, tomamos tres obras suyas: dos cortometrajes del año 1920, *Vecinos* y *Una semana*; y un largometraje de 1924, *Las siete oportunidades*.

La importancia del estudio del humor

Nos interesa el estudio del humor porque es patrimonio de la cultura popular desde hace siglos. Además, lo consideramos una forma de resistencia que permite hacer más llevaderas las vicisitudes y dificultades que se presentan en la vida, ya que la risa -por su carácter liberador- permite desdramatizar situaciones y, también, abrir un espacio para la reflexión. Como dice Bajtín, cuando en su trabajo sobre el Carnaval y la risa popular, cita un fragmento de *Rondas Nocturnas*⁶,

No hay en el mundo un medio más poderoso que la risa para oponerse a las adversidades de la vida y la suerte. El enemigo más poderoso queda horrorizado ante la máscara satírica y hasta la desgracia retrocede ante mí, si me atrevo a ridiculizarla. La tierra, con la luna, su satélite sentimental, no merecen más que la burla, por cierto.⁷

⁶ Obra del grotresco romántico.

⁷ Mijaíl, Bajtín; *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento, El contexto de Francois Rabelais*; Alianza Editorial; Madrid; 2003; pág. 35.

El humor es un fenómeno complejo y resulta difícil de abordarlo como objeto; los autores suelen coincidir en la imposibilidad de definirlo claramente y de acotar su origen a un momento determinado, sin embargo su tratamiento no se puede dejar de lado para esta tesina, ya que, como afirma Jonathan Pollock,

El humor es en gran parte visual [el subrayado es nuestro], como bien lo saben los amantes del *slapstick* y de los dibujos animados: así la caída de una escalera en desequilibrio, la pérdida de un postizo y hasta el hecho de encontrarse corriendo en el vacío con las piernas metidas en las mangas de la camisa integrarán, en el circo y en el cine, el repertorio de lo cómico gestual (...).⁸

Por otra parte, teniendo en cuenta el tema elegido, traemos a colación el hecho de que el público que concurría al cine a principios del siglo XX y, particularmente, a mirar las películas del género⁹ que tratamos aquí, estaba compuesto por integrantes de las clases populares y “bajas” de la sociedad norteamericana, principalmente inmigrantes que podían reír con un film cómico “mudo”, sin la necesidad de entender el idioma inglés. Según el estudioso del cine primitivo Noël Burch, “el público del cine en sus inicios estaba compuesto casi exclusivamente por pobres”¹⁰. Debido a ello, las películas les proporcionaban una distracción económica, les permitían reírse, olvidarse de los problemas cotidianos y, además, les producían una fascinación nueva, desconocida anteriormente. Para el autor mencionado, el cine silente propició la apertura cultural de su público y esto es importante remarcarlo porque le da otra relevancia al rol del humor -y a los films burlescos- como vehículos de inclusión social.

⁸ Pollock, Jonathan; *¿Qué es el humor?*; Paidós; Buenos Aires; Argentina; 2003; pág. 90.

⁹ Estrictamente la *Slapstick comedy* es un subgénero dentro del género Comedia; pero a los fines prácticos de este trabajo, lo mencionamos y tratamos, directamente, como género.

¹⁰ Burch, Noël; *El tragaluz del infinito, (Contribución a la genealogía del lenguaje cinematográfico)*; Editorial Cátedra Signo e imagen; Madrid; 1987; pág. 111.

La importancia del estudio del cuerpo

El cuerpo, por su carácter “polisémico”, permite la posibilidad de estudiarlo desde distintas perspectivas y disciplinas, lo que también lo torna un objeto rico, pero difícil de recortar y de abordar. Numerosos autores lo han trabajado; pero, en cuanto a la comunicación corporal, como hemos dicho, se han destacado los aportes de los integrantes de la Escuela de Palo Alto. A su vez, dichos estudios influyeron la visión de Eliseo Verón quien, desde la Semiótica, se interesó también por el cuerpo, tomando, principalmente, conceptualizaciones de Gregory Bateson (uno de los miembros más destacados de Palo Alto) y remitiendo, también, a los planteos de la Psicología evolutiva de Piaget, y a conceptualizaciones del Psicoanálisis de Freud y de Lacan.

En “El cuerpo reencontrado”¹¹, Verón trabaja el tema de la constitución del *sujeto significante* y se pregunta cómo se conforma y cómo produce sentido. Para él, el **cuerpo** es el *pivote*, el soporte material que permite producir sentido a través de la puesta en juego de la capa metonímica que se relaciona con lo pulsional, pues con el cuerpo podemos producir sentido intencionalmente y, también, sin que la voluntad intervenga. El *cuerpo significante* es, entonces, para el autor, uno de los operadores, de los constructores, de sentido.

De acuerdo a lo dicho, en esta tesina abordaremos el cuerpo significante en tanto productor de sentido, el cual se realiza de manera intencional -con movimientos pensados y ensayados- con la finalidad de generar efectos risibles; nuestro análisis se focalizará en un *corpus* compuesto por films de Buster Keaton, que se enmarcan dentro de lo que se denomina *Slapstick comedy*.

¹¹ En Verón, Eliseo; *La Semiosis Social, Fragmentos de una teoría de la discursividad*; Cap.7; Editorial Gedisa.

Objetivo general:

En nuestro análisis describiremos algunos de los procedimientos centrales de “fabricación” de lo cómico en las películas del *corpus*, procedimientos que se realizan a través de mecanismos de producción de sentido corporales y cinematográficos.

Objetivos particulares:

- Identificar y describir aquellos *gags* y escenas en los que resulta predominante el juego con las posibilidades expresivas del cuerpo y cuya “finalidad” es la de lograr efecto cómico.
- Identificar los *gags* y elementos generadores de efectos cómicos que se reiteran en los films.
- Identificar algunos de los rasgos característicos del género en el que se inscriben los films de Keaton analizados.
- Identificar los *desvíos* que tales películas presentan con respecto al género.
- Describir algunas de las particularidades del personaje cómico y del estilo de autor que manifiesta el *corpus* analizado.

Hipótesis de trabajo

Partimos de la hipótesis de que en la *Slapstick* comedy, y particularmente en los films de Buster Keaton, es donde se puede observar de manera más clara el uso del cuerpo para generar efectos cómicos.

Queremos subrayar aquí, y como cierre de esta Introducción, que para nosotros el cine en su etapa silente despierta un particular interés, ya que en el mundo de hoy, audiovisual e hiperconectado; la sensibilidad del lenguaje del cine mudo se presenta, tomando prestadas palabras de Manuel Garin¹², como una “depuración visual” que permite observar lo corporal, que se va desvaneciendo en las pantallas actuales.

¹² Op.Cit. pág.16.

CAPÍTULO I

ESTADO DE LA CUESTIÓN

En este capítulo nos referiremos a los principales textos y autores que formaron parte de la revisión bibliográfica que consideramos necesaria efectuar para darle un punto de partida a este trabajo. Los mismos abordan, desde distintas disciplinas y enfoques, los temas **cine**, **humor** y **cuerpo**. De esta manera, el primer apartado estará dedicado a quienes escribieron sobre la comedia en el cine, ya sea de manera general, o enfocándose puntualmente en la *Slapstick Comedy* y en la estructura del *gag*. El segundo, se centrará en quienes se adentraron en el estudio de la risa y el humor, tanto desde el Psicoanálisis (buscando la relación con el inconsciente, tal es el caso de Sigmund Freud) como quiénes estudiaron la risa en el contexto de la cultura popular (Mijaíl Bajtín) o indagaron sobre los orígenes etimológicos de la palabra humor, junto con sus variaciones (Robert Escarpit y Jontahan Pollock). El tercer apartado tendrá por eje a los autores que abordaron el tema del cuerpo; en tal sentido destacamos a André Le Breton, quien lo trató desde una óptica antropológica y sociológica. También a Michael Foucault que, desde la filosofía, trabajó sobre los mecanismos de poder que operan sobre el cuerpo.

Por último, el cuarto apartado lo dedicaremos a quienes estudiaron la comunicación corporal, la relación del cuerpo con el espacio y sus movimientos, en la conocida Escuela de Palo Alto en California, de Estados Unidos.

.I.I: CINE

Si nos remontamos a sus orígenes, podemos afirmar que, retomando lo expresado por diversos autores, el cinematógrafo y los primeros experimentos que se hicieron con él -con su magia- incluían como espectadores de ese nuevo mundo de fantasía a gente que era excluida de otros ámbitos de diversión de la sociedad, como la ópera o el teatro. Por el carácter accesible del costo de su entrada, en sus inicios, en Gran Bretaña, se lo denominó “el teatro de los pobres”; se trataba, por lo tanto, de un pasatiempo destinado a los obreros que, en esa época y por medio penique, lograban gozar de la velada más barata que podían pagar.¹³

En Estados Unidos, en ciudades como Nueva York, a principios del siglo XX, fue la distracción de los inmigrantes que se trasladaron allí en busca del “sueño americano” y, en la mayoría de los casos, no dominaban la lengua oficial, condición que, como hemos dicho, no era necesaria para entender las producciones del cine mudo. Este nuevo invento, que aún no había sido explotado en toda la dimensión de su potencial artístico y estético, como afirma Burch: “(...) irrumpió como una auténtica alucinación en la vida del infra-hombre, haciendo también las veces del concierto o del teatro, convirtiéndose en su mayor placer y en uno de los mayores factores de su apertura cultural”¹⁴.

Es así como esa novedad presentada por los hermanos Lumière en 1895 fue en sus comienzos patrimonio del proletariado y eran los miembros de las

¹³ Noël, Burch; op.cit. pág. 112.

¹⁴ Op.cit página 113.

clases populares quienes observaban asombrados en las ferias la vida que les mostraba un proyector. Como relata G.Kosinzev:

El 28 de diciembre de 1895, en el bar del Gran Café, número 17 del Boulevard des Capucines, unas sombras grises bailaban en la superficie de una pantalla. Los asustados espectadores contemplaron la salida de los obreros de la fábrica Lumière, en Montplaisir [y] la llegada del tren de Vincennes. Los espectadores quedaron con la boca abierta frente al espectáculo, jamás visto, de las fotografías animadas. El simple hecho del movimiento sobre la superficie plana de la pantalla provocó gran sensación. El nuevo invento hizo sentir bien pronto su influencia en todo el complejo de fenómenos y curiosidades de los barracones de feria. La palpitante Cleopatra de cera y los hermanos siameses advirtieron el avance de un temible competidor. Las figuras planas se movían como si estuvieran vivas, la señora con el nido de pájaros sobre los cabellos, del brazo del señor con galera gris, se encaminaba al encuentro del tren que llegaba. No era solamente una representación de la vida, era la vida misma.¹⁵

Es importante destacar que los Lumière hicieron un cine que hoy denominaríamos de corte documental, fotografiando la naturaleza (aunque su película *L'arroseur arrosé*¹⁶ es considerada el primer *gag* de la historia del cine e implica, asimismo, la aparición de un relato).

Ahora bien, como se sabe, el realizador que es llamado el padre del cine de ficción es Georges Méliès, quien le dio perspectivas mágicas al nuevo invento, a través de la experimentación con las posibilidades que le brindaba el cinematógrafo. Él ya no fotografiaba la vida, sino reconstrucciones de ésta; y supo, asimismo, introducir la fantasía, con elementos provenientes de las variedades francesas del gran espectáculo¹⁷ y del teatro popular de la época. De esta manera, Méliès abrió el juego a la magia en el cine; como prueba de esto quedaron películas con imágenes tan bellas como las que se ven en *Le Voyage dans la lune* (1902) y en *Voyage a travers l'impossible* (1904).

¹⁵ I.Arcella, E.Kleinman; SM Eisenstein, M.Bleiman y G.Kosinzev; *El mundo de Charles Chaplin*; Centro Editor de América Latina; Buenos Aires; 1980; pág.134.

¹⁶ La traducción sería "El regador regado" y en ella se muestra como un niño pisa una manguera, frenando la salida del agua y, cuando el jardinero mira por el tubo de la misma, el pequeño deja de pisarla, recibiendo el jardinero una mojadura; lo que genera el efecto cómico, y desata la risa de la audiencia.

¹⁷ Méliès tomó elementos del ilusionismo, cuyo principal referente francés de la época fue Robert Houdin. Para más información sobre los inicios del cine francés, se puede consultar *El cine en Francia 1895-1914: Reflejo de la cultura visual de una época*, de M. Magdalena Brotons Capó, Genuève Ediciones.

Como mencionamos anteriormente, el cine se configuró en base a los espectáculos populares, haciendo uso de herramientas y artilugios del espectáculo de *variété*, del *music hall* inglés, del *nickelodeon*¹⁸ norteamericano, de la pantomima y del circo, que cuenta con raíces ancestrales y cuyos artistas se formaron en la mostración y la experimentación de las posibilidades corporales.

Cabe recordar, asimismo, que los primeros actores de cine provenían también de ese origen; habían sido criados y formados en el arte popular; no en el teatro (entretenimiento de la “gente de bien” de la época), cuyos actores consideraban una degradación trabajar en cine¹⁹. Con el tiempo y de a poco, éste se convirtió en un nuevo arte y es aquí donde el cine cómico, que surgió en esos años, desempeña un papel fundamental en el desarrollo de las posibilidades expresivas del cinematógrafo. Como afirma Bonet Mojica: “En manos de pioneros dotados de gran ingenio y sentido del humor, el cine cómico haría suya una variada gama de recursos narrativos, que tendían a agilizar el lenguaje fílmico”²⁰. Es así cómo, lo que en un principio se mostraba como teatro filmado, con cámara fija, decorados simples y actuaciones exageradas, se va transformando de a poco en un nuevo lenguaje con imágenes, montajes y ritmo; y el cine cómico de los inicios, en su búsqueda frenética de efectos que logren aumentar las risas del público, contribuyó a estructurar el modo de hacer del cine.

Si bien, ya avanzado el siglo XX, numerosos estudiosos y cinéfilos amateurs se dedicaron a estudiar y escribir sobre cine, la bibliografía destinada al género cómico, no es aún muy abundante. En el relevamiento bibliográfico que realizamos para encarar esta investigación, se encontraron autores que tratan el tema abarcando todas las épocas y, pocos, que se enfocan

¹⁸ En Estados Unidos, el precio de las entradas era de un *nickel* (el equivalente a cinco centavos) por lo que dio origen al nombre de *nickelodeon*, por el que fueron conocidos tanto los locales provisionales de proyección, como los expresamente construidos para mostrar películas.

¹⁹ Noël Burch, op cit. Pág. 112.

²⁰ Lluís Bonet Mojica, Op.Cit, pág.25

puntualmente en la *Slapstick comedy*. Lo común es que se centren en las biografías de los principales referentes del género o que efectúen una aproximación enciclopédica. Con respecto a este punto, se incluye la obra de Juan Campos: *Comedia, humor y sátira en el cine*²¹, un libro dedicado a todas las épocas del cine cómico y, por ende, en el que se realiza una breve historización de éste. El autor se refiere a sus inicios, luego habla sobre las películas cómicas que –según su criterio– son las más destacadas de todas las épocas (su recorrido abarca desde las de “El gordo y el flaco” hasta la película *Cuando Harry conoció a Sally*) y dedica un apartado, con una breve biografía y filmografía para cada creador, a los principales cómicos de la historia del cine, desde Charles Chaplin a Woody Allen. Su aporte está centrado en brindar información general, sin profundizar en el aspecto técnico de las películas, ni en los mecanismos de producción del hecho cómico en las mismas.

En Argentina, Oscar Traversa en *Cine: el significante negado*²² compila una serie de trabajos en los que aborda al tema desde una perspectiva semiótica; su objeto es el cine desde la exhibición hasta la crítica, o sea, incluyendo la “vida social” de los films. El autor indaga sobre la especificidad del lenguaje cinematográfico, piensa a las películas como productos estéticos, y como mercancías; y trata la cuestión de los géneros. Por otra parte, también piensa al cine, vinculándolo con el Psicoanálisis.

La mirada de Traversa es interesante, ya que de alguna manera coincide con la que intentamos plasmar en esta tesina y también su libro resulta un aporte importante para nosotros, pues trabaja el tema de la representación del cuerpo en los films, la producción de efectos cómicos y el cine de animación. Pero, aunque estudia la comedia cinematográfica, no toca puntualmente al subgénero que tratamos nosotros, sino que se enfoca más en el cine nacional y realiza el análisis de una película de Hugo Sofovich, de 1980, titulada: *A los*

²¹ Campos, Juan; *Comedia, humor y sátira en el cine*; Editorial La Máscara; España; 1997.

²² Traversa, Oscar; *Cine: el significante negado*; Editorial Hachette; Buenos Aires; Argentina; 1984.

cirujanos se les va la mano. No obstante, es un material de consulta insoslayable para realizar nuestro trabajo.

También en nuestro país, Fernando Martín Peña, sí se enfocó en el cine *Slapstick* y publicó el libro: *GAG, la comedia en el cine, 1895-1930*²³. En su texto caracteriza a la comedia en sus inicios, como un género mayor²⁴, intenta dar una definición de *gag* (al que define, paradójicamente, como indefinible) y relata de manera escueta los orígenes de este tipo de cine, tanto en Europa, como en Estados Unidos. Dedicó, como otros autores, un apartado para cada cómico destacado de la época; pero, a diferencia de la mayoría de ellos, no se centra solamente en quienes desarrollaron su carrera en Estados Unidos, sino que rescata a Max Linder, quien fue un destacado exponente del cine cómico francés y, de manera notable, en el apartado “Cómicos en la oscuridad”, también se ocupa de aquellos referentes del cine de humor que no alcanzaron gran fama o no lograron trascender el paso del tiempo. Si bien el autor cita mucha filmografía y bibliografía, tampoco realiza un aporte teórico sustantivo, aunque hace un recorte de género que contextualiza muy bien a la *Slapstick comedy*, por lo que resulta útil para entender su época de auge.

De manera más profunda aborda el tema de la comedia cinematográfica en su etapa silente Lluís Bonet Mojica en su libro *El cine cómico mudo, un caso poco hablado (Chaplin, Keaton y otros reyes del gag)*, quien en el título, con un juego de palabras, hace referencia al poco tratamiento que le dieron a este género los estudiosos del tema. Si bien, al igual que otros autores, se detiene en la vida y obra de cada referente de la *Slapstick comedy*, realiza un trabajo más detallado al describir los artificios y recursos que utilizaba cada uno de ellos para obtener el efecto cómico. Así es como, por ejemplo, dice con respecto a los films de Buster Keaton:

²³ Fernando Martín Peña; *GAG. La comedia en el cine, 1895-1930*; Editorial Biblos; Buenos Aires; 1991.

²⁴ Op cit. Pág. 17.

Su sentido del montaje es excepcional. Keaton prestaba especial atención a esa etapa final en la elaboración del filme. Los efectos cómicos son efímeros, deben desencadenarse en un momento muy preciso, dejar tiempo al público para recobrase y, según el caso, llegar más profundamente o volver a emprender la progresión. En su ritmo debe haber una precisión matemática, y ese ritmo es una ciencia cuya responsabilidad incumbe enteramente al director, montando la película con la precisión de un mecanismo de relojería.²⁵

Este autor aborda los **aspectos físicos del cine burlesco**, la importancia del **juego con el cuerpo**, los **golpes** y las **caídas**; la **burla a la autoridad** en las películas de Sennet y los elementos (materiales y físicos) en la construcción del personaje de Charlot en los films de Chaplin. Su libro, aunque plagado de datos de color, al adentrarse más en la construcción de las películas y en las formas de trabajar de cada cómico, logra ampliar el universo de posibilidades de estudio que brinda el género.

En cuanto al análisis puntual del *gag*, los autores Josep-Lluís Seguí e Ignacio Cort, realizaron un breve documento de trabajo en el que abordaron de manera detallada los *gags* de dos cortometrajes de Charles Chaplin²⁶. Estos investigadores trabajan sobre dos textos fílmicos puntuales, describiendo y analizando los núcleos narrativos de esas películas. Con lenguaje cinematográfico, reconstruyen una especie de guion técnico para cada una de ellas, anotando los **cambios de secuencia** y las **elipsis**, así como haciendo foco en la **observación de los gags cómicos** de cada escena. Estos autores, al analizar la **estructura narrativa**, buscan entender las **claves del funcionamiento de la comedia** y ponen especial atención en el *gag*, ya que afirman: “A lo largo de muchos estudios se ha explicitado que el género cómico tiene un vehículo fundamental: el *gag* (...)”²⁷. Para ellos, este es el elemento fundamental del género, pues la integración y articulación de los *gags* en un

²⁵ Op.cit. pág. 78.

²⁶ Seguí, Josep-Lluís /Cort, Ignacio; *La estructura del gag, dos cortometrajes de Charles Chaplin*, Colección Eutopías; Documentos de trabajo; Ediciones Episteme; España; 1998.

²⁷ Op. cit. Pág. 14.

contexto determinado es lo que logrará el efecto humorístico. También hacen hincapié en el **carácter subversivo del humor**, que se manifiesta en la **ruptura del orden en el contexto en el que se sitúa la acción** de la película y en la estructura dramática de las escenas; los autores hacen uso de un lenguaje técnico, el empleado en la producción cinematográfica; lo que se relaciona con el hecho de que el texto está destinado a estudiantes y entendidos de cine.

Por último, es importante mencionar el libro de Manuel Garin “*El gag visual, de Buster Keaton a Super Mario*”²⁸ quien, al igual que los autores del apartado anterior, se dedica exclusivamente al *gag*, pero esta vez no en un documento de trabajo, ni en el análisis exclusivo de películas *Slapstick*, sino, como su título lo indica, abarca un espectro más amplio, ya que observa el *gag*, tanto en sus inicios en el cine cómico mudo, como en los actuales video juegos.

La aproximación que hace al tema es mucho más completa que la que se realiza en otros libros exclusivamente dedicados al cine, ya que toma a autores que trataron la problemática de la cultura y la risa popular (como Bajtín o Bergson), pero también incorpora en el análisis elementos tratados por la Semiótica, como las operaciones que se basan en **figuras retóricas**. Desde un punto de vista técnico, observa tanto los **movimientos de cámara**, como las **actuaciones** y el **montaje** en la **construcción del gag**. Este libro resulta un material importante, de necesaria consulta, aunque abarca un objeto más amplio que aquél en el que se enfoca este trabajo, centrado solamente en la comedia en su etapa silente.

²⁸ Manuel Garin, *El gag visual. De Buster Keaton a Super Mario*; Editorial Cátedra signo e imagen; España, 2014.

.I.II: LA RISA Y EL HUMOR

Como dijimos, la risa ha estado históricamente ligada a los sectores populares. Al respecto, uno de los trabajos más interesantes y destacados sobre la risa popular es el ya citado texto de Mijail Bajtín *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento, el contexto de François Rabelais*²⁹, en el que a partir del estudio de los escritos del autor francés, el teórico ruso recupera el mundo cultural y de significaciones que representaba la fiesta popular del Carnaval durante la Edad Media y el Renacimiento. Bajtín analiza el aspecto cómico del mundo durante la fiesta, en la que el Carnaval era comprendido como la segunda vida del pueblo, vida basada en el principio de la risa; o sea, no se concebía como un espectáculo representado, por ejemplo, en un escenario, sino que era una forma concreta de la vida misma -que se oponía a la oficial- y que se presentaba con los elementos característicos del juego.

Durante la fiesta se alteraban las estructuras, se invertían las jerarquías, se abolían provisoriamente los privilegios, reglas y tabúes; y se permitían licencias en la forma de hablar a través del uso del lenguaje carnavalesco (plagado de groserías, obscenidades y juramentos) del cual Bajtín da cuenta con numerosos ejemplos en la obra de Rabelais, mostrando la atmósfera de libertad que se experimentaba durante la época de carnestolendas. El autor destaca que la risa carnavalesca era patrimonio del pueblo, general y universal (en el sentido de que todos estaban incluidos) y el mundo era percibido en su aspecto cómico. De ésta manera, la fiesta se vivía como una parodia de la vida ordinaria y todo durante el carnaval era

²⁹ Mijail, Bajtín; *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento, El contexto de François Rabelais*; Alianza Editorial; Madrid; 2003.

ambivalente y regenerador; de modo tal que éste era vivido como la muerte y renacimiento del mundo.

Cabe mencionar la diferencia que destaca Bajtín entre los **bufones** y payasos de la Edad Media y los cómicos que surgieron posteriormente; los primeros no eran actores, sino que **hacer reír era su estilo de vida**. Así es como el autor los describe:

Los bufones y payasos son los personajes característicos de la cultura cómica de la Edad Media. En cierto modo, los vehículos permanentes y consagrados del principio carnavalesco en la vida cotidiana (aquella que se desarrollaba fuera del carnaval). Los bufones y payasos, como por ejemplo el payaso Triboulet, que actuaba en la corte de Francisco I (y que figura también en la novela de Rabelais), no eran actores que desempeñaban su papel sobre el escenario (a semejanza de los cómicos que luego interpretarían Arlequin, Hans Wurst, etc.). Por el contrario, ellos seguían siendo bufones y payasos en todas las circunstancias de su vida. Como tales, encarnaban una forma especial de la vida, a la vez real e ideal. Se situaban en la frontera entre la vida y el arte (en una esfera intermedia), ni personajes excéntricos o estúpidos ni actores cómicos.³⁰

Además, Bajtín desarrolla el tema del **cuerpo**, cuya **concepción grotesca** se caracteriza por mostrar un **cuerpo abierto, exacerbado e incompleto, no separado del mundo ni del cosmos, sino entrelazado con él**. El autor ilustra las **diferencias estéticas** entre el cuerpo grotesco y el moderno, siendo **las características del primero** (imperfecto, que se sale de sus límites, con el énfasis puesto en las partes en las que se abre al mundo exterior o penetra en él, como los orificios, protuberancias o los órganos genitales) **contrarias a los cánones de belleza de la época moderna**.

Si bien el texto del teórico ruso no está directamente relacionado con el objeto puntual que se aborda en esta tesina, resulta muy enriquecedor por su aporte al conocimiento de la forma en que era vivido el carnaval medieval, las implicancias de la fiesta y la risa popular, el papel de los bufones (antecesores de los payasos y cómicos que luego llevarán su arte al cine) y la descripción del

³⁰ Op.cit, pág.10.

cuerpo y del realismo grotescos, elementos que permiten comprender la posibilidad de un orden distinto del mundo. El autor le dió relevancia académica al estudio de la cultura popular, su trabajo es citado y tomado como referencia por numerosos investigadores que forman parte de la bibliografía de esta tesina.

Con respecto al humor, Robert Escarpit, quien se dedicó a su estudio en la década de 1960, tituló de manera homónima en francés a su libro: *L'Humour*³¹. En él intenta dar una definición del mismo, argumentando que, dados sus orígenes, resulta imposible alcanzarla. El autor realiza una etimología de la palabra humor, situando su nacimiento en el lenguaje médico, en lo que se denominó la “**teoría de los humores**”, presente ya en la antigua Grecia, en la época de Hipócrates de Cos. Los humores remitían a los fluidos corporales y, a su vez, se relacionaban con los cuatro elementos: “la bilis con el Fuego (calor), la atrabilis con la Tierra (frío), la sangre con el Aire (seco) y la pituita con el Agua (húmedo). De este modo, los temperamentos se integraban en una especie de cosmogonía fundada en las afinidades.”³²

Es de destacar cómo el **humor**, en su **origen**, está **intrínsecamente relacionado con lo corporal**. Tanto es así que durante mucho tiempo, se consideró el desequilibrio humoral como el origen de las enfermedades y el lenguaje corriente adoptó la “teoría de los humores” para explicar lo que era inestable o desequilibrado, adjudicándole tal carácter a la mezcla de los mismos. Notables ejemplos de esto pueden encontrarse en la dramaturgia, sobre todo en el teatro victoriano, con las obras de Shakespeare, que han representado esta temática. Pero según el autor es en el siglo XVIII, también en Inglaterra, donde se produjo una “ruptura semántica” y el término *Humour* comienza a ser no sólo asociado a los fluidos (*fluid*), sino también al ingenio, que los ingleses llamaron *wit*; por lo que, de a poco se irá perfilando una

³¹ Escarpit Robert, *El humor*, EUDEBA (Editorial Universitaria de Buenos Aires), Buenos Aires, 1962.

³² Op.cit. pág.13

estética del humor inglés, ya no relacionada con el sentido médico que tenía originalmente la palabra, sino con un rasgo de carácter, que se expandirá por toda Europa.

En su ensayo, Escarpit, quien también rastrea en la historia cómo se fue delineando la figura del humorista en la literatura inglesa, considera a Geoffrey Chaucer³³ como el primer humorista. Asimismo, al asemejar el vocablo “humor” al de “melancolía” (como se lo concibió en una época en la que se destacaba el papel de la bilis por sobre otros fluidos, en tanto causante del estado melancólico), el autor sostiene que a lo largo de un par de siglos se fue construyendo el personaje del “verdugo melancólico de corazón tierno, al que se da ya el nombre de humorista”³⁴. De esta manera, el humor se convertiría en una manera de ser, en un estilo de vida, y la conciencia de la propia excentricidad, en el *sense of humour* (sentido del humor); pero como sucede en todo proceso histórico, los cambios no se dan de un día para el otro, sino que son paulatinos y el viraje semántico que tuvo por eje a la palabra humor, hasta que ella llegara a tomar el significado que tiene actualmente, también fue lento, pasando el término por distintas acepciones; esto convierte la tarea de definir el humor—como se mencionó en un comienzo— en una empresa compleja.

El autor, además de contextualizar el origen de la palabra, describe el surgimiento, desarrollo y auge del humor inglés, desde el teatro de la época victoriana hasta el *nonsense* (absurdo) de Lewis Carrol³⁵; rastrea también el nacimiento de la ironía y el momento en que el humor comienza a ser tomado como objeto de estudio en los albores del siglo XX y su importancia social. El trabajo de Escarpit es un aporte para comprender lo complejo que resulta el abordaje del tema del “humor”, por las múltiples aristas que presenta y, también, en lo referente a la cuestión puntual que se trabajará en esta tesina,

³³ Geoffrey Chaucer (Londres 1343-1400), escritor, filósofo y poeta, autor de los *Cuentos de Canterbury*. Es considerado el poeta inglés más importante de la Edad Media.

³⁴ Op.cit. pág. 33

³⁵ Su obra *Alicia en el país de las maravillas* es una clara muestra del *nonsense*, plagada de inversiones lógicas.

por lo **estrechamente relacionado que está el primer significado de la palabra humor (la ya desarrollada “teoría de los humores”) con el cuerpo del hombre**, esto es, el origen orgánico de la palabra humor y su vínculo con la medicina. Por último, es notable cómo Escarpit destaca la posibilidad de desahogo que brinda el humor, tanto a los individuos, como a los pueblos y el arma en el que se puede convertir para afrontar las dificultades. Para Escarpit, “el humor puede ser –por su rebote– un arma de combate en la medida en que, al exorcisar la angustia, infunde confianza al combatiente y en que, al desinflar la amenaza, priva al adversario de su arma psicológica”.³⁶

Siguiendo la misma línea de Escarpit, Jonathan Pollock se pregunta *¿Qué es el humor?*³⁷ El autor, con un abordaje más filosófico, rastrea también los orígenes de la palabra y aborda el concepto de humorismo de manera que podríamos denominar “arqueológica”; vincula así a Diógenes el filósofo (y toda la escuela cínica a la que perteneció) con Rabelais, Baudelaire, Artaud y hasta con los hermanos Marx, entre otras figuras destacadas.

Para Pollock, “la relación entre el humorismo y los humores se inscribe en la etimología misma de la palabra humor”³⁸. Como Escarpit, sitúa el origen de esta palabra en la lengua inglesa, vocablo luego tomado por el francés, el italiano y el español sin demasiada variación en su estructura y composición fonética (excepto en el francés, idioma en el que se separa en dos términos); de modo que fue utilizado tanto en el sentido de fluido corporal, como en el de humorismo. Según Pollock, de acuerdo con registros del *Oxford English Dictionary*, recién se encuentra indicios del sentido moderno del término humor en el año 1862.

³⁶ Op. Cit. Pág. 121.

³⁷ Pollock, Jonathan; *¿Qué es el humor?*; Editorial Paidós; Buenos Aires; 2003.

³⁸ Op. Cit. Pág. 13.

El autor, al igual que Escarpit, reconoce la dificultad para definir la palabra y plantea llevar a cabo un recorrido que va desde Cervantes a Lacan. Aunque, también, lo encuentra indefinible y admite que:

Si bien toda definición del humor decepciona, uno puede al menos aprender a reconocerlo, a resaltar su valor. El humor se experimenta; es ante todo una sensación. Haremos nuestras las siguientes afirmaciones: <Los hombres de humor siempre son en algún grado hombres de genio; los hombres de ingenio raramente lo son, aun cuando un hombre de genio pueda poseer, entre otros dones, el ingenio, como Shakespeare> y <sólo es humor aquello que reconozco como tal> (inspirado en Freud).³⁹

Al preguntarse si es posible hablar de “humores nacionales”, Pollock afirma que el humor no es privativo de una nación, sino que **las corrientes más poderosas del humor son transnacionales**, como la **pantomima inglesa**, el **circo** y en menor medida el teatro isabelino, son producto de un cruce “angloitaliano”, ya que sus raíces se remontan a la *Commedia dell’Arte*. Esta última era un género de teatro popular que se originó en Italia en el siglo XVI y en el que, si bien había una trama previamente definida, los actores improvisaban el texto. La misma comprendía una mezcla de teatro literario del Renacimiento italiano con tradiciones carnavalescas; esta manera de representación influyó en el teatro victoriano (principalmente en Shakespeare). La *Commedia dell’Arte* estaba compuesta por personajes masculinos y femeninos (estos últimos representados por mujeres, lo que no era común en la época, ya que los hombres se disfrazaban de mujeres para representar roles femeninos) que eran fijos y arquetípicos, como “Arlequín” o “El Doctor” y su sistema de trabajo era una creación colectiva que, por su carácter ambulante e itinerante, se difundió por toda Europa.

Es importante destacar que el autor también trata el tema del humor en movimientos artísticos como el surrealismo y en el cine. Así es como se pregunta si hay un **humor propiamente cinematográfico** y habla

³⁹ Op.cit. pág. 111.

específicamente del **cine burlesco**, en el cual encuentra la representación visual del humor.

Asimismo, cita a Antonin Artaud⁴⁰, para quien las películas de humor más logradas por el choque simple de objetos y formas, son las de Buster Keaton y las de los inicios del personaje de *Charlot* de Charles Chaplin y resalta el papel del *fool*, del “perdedor”, del personaje que recibe las bofetadas, pero logra cambiar de lugar con los que las dan y, de alguna manera, pese a ser un oprimido, consigue triunfar a pesar de las adversidades que se le presentan. También destaca que hay un **elemento común** tanto en los films de *Charlot*, como en los de Buster Keaton, Laurel y Hardy y los Hermanos Marx (aunque pertenecen a otra etapa del cine que no se abordará aquí), que es la **violencia en la acción**. Pollock resalta que, según su criterio, entre los films burlescos más logrados, se encuentran los que tocan la temática de la guerra; así es que afirma:

El momento más sombrío de la colectividad humana, la guerra, es uno de los terrenos más favorables para la eclosión del humor, por más que éste exprese el sentimiento de lo contrario (Pirandello) y el triunfo paradójico del principio del placer (Freud).⁴¹

Por último, resulta interesante mencionar el paralelismo que realiza el autor entre Groucho, Chico, Harpo y Zeppo, con el sentido que Bajtín les dio a los bufones en su estudio sobre la cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento, en el que los define como bribones con la máscara de un tonto.

Por otra parte, un aporte fundamental al estudio sobre el humor, es el que hizo en el campo del Psicoanálisis, el célebre Sigmund Freud en el ya

⁴⁰ Antonin Artaud (Marsella, Francia, 1896- París 1948), cuyo nombre completo era Antoine Marie Joseph Artaud, fue un reconocido poeta francés, aunque también fue ensayista, novelista, dramaturgo y director escénico. Es considerado el padre del teatro moderno.

⁴¹ Op.cit. pág. 120.

citado “El chiste y su relación con lo inconsciente”⁴², en el cual realiza un exhaustivo análisis del **chiste y su técnica**; y encuentra en ésta los **mismos elementos que en la formación de los sueños**, o sea, los procesos psíquicos de condensación con formación de sustitutos:

Los interesantes procesos de la condensación con formación de sustitutos, que se nos han revelado como el nódulo de la técnica del chiste verbal, nos orientaron hacia la formación de los sueños, en cuyo mecanismo han sido descubiertos los mismos procesos psíquicos. Igual orientación nos marcan también las técnicas del chiste intelectual: desplazamiento, errores intelectuales, contrasentido, representación indirecta y representación antinómica, que juntas o separadas, retornan en la técnica de la elaboración de los sueños. (...) Una tan amplia coincidencia como la que existe entre los medios de la elaboración del chiste y los del sueño, no creemos pueda ser casual.⁴³

Freud estudia los mecanismos de placer en el chiste y los remite al ahorro de un gasto psíquico; también afirma que éste se da por la liberación de la coerción intelectual, de la crítica, a través del chiste, tomando aquí, el **carácter liberador del humor**. Para Freud, “el chiste es la más social de todas las funciones anímicas encaminadas a la consecución del placer”. Y, con respecto a la concepción -que también tienen otros autores- del humor como herramienta para enfrentar las adversidades y, de alguna manera, desarmar al oponente mediante la máscara de la risa, Freud considera que el chiste es un “arma” del ridículo y representa, en el caso particular de lo que él denomina “chiste tendencioso”, una rebelión contra la autoridad y una liberación del yugo de la misma⁴⁴.

En el capítulo VII del texto denominado “El chiste y las especies de lo cómico”, Freud habla acerca de la dificultad que presenta el estudio de la comicidad porque, a diferencia de lo que sucedía con el chiste, no puede realizarse un paralelismo con la elaboración de los sueños. Sin profundizar

⁴² Sigmund Freud, *Obras Completas* (Tomo III), “El chiste y su relación con lo inconsciente”, Santiago Rueda Editor, Buenos Aires, 1952.

⁴³ Op. cit. pág. 73.

⁴⁴ Op.cit, págs. 86 y 87.

aquí en las distinciones que hace Freud de las especies de lo cómico, resulta interesante destacar -sobre todo a los fines de la tesina- que el autor **encuentra**, inicialmente, **lo cómico en el movimiento de las personas**, en los **gestos**; así es que dice:

Lo cómico aparece primeramente como un involuntario hallazgo que hacemos en las personas, esto es, en sus movimientos, formas, actos y rasgos característicos y, probablemente, al principio, tan sólo en sus cualidades físicas, pero luego también en las morales y en aquello en que éstas se manifiestan. Más tarde, y por una especie de personificación, muy frecuentemente, encontramos lo cómico en los animales y en objetos inanimados. Resulta, pues, la comicidad, susceptible de ser separada de las personas, siempre que de antemano conozcamos las condiciones en que las mismas resultan cómicas. De este modo, nace la comicidad de la situación y con tal conocimiento aparece la posibilidad de hacer resultar cómica, a voluntad, a una persona, colocándola en situaciones en las que dichas condiciones de lo cómico se muestren ligadas a sus actos. El descubrimiento que está en nuestro poder el hacer resultar cómica a una persona cualquiera -incluso la nuestra propia- abre el acceso a insospechadas consecuciones de placer cómico y da origen a una técnica muy amplia. Los medios de que para ellos disponemos son, entre otros muchos, la imitación, el disfraz, la caricatura, la parodia y, sobre todo, el colocar a la persona de que se trate en una situación cómica.⁴⁵

Es notable cómo, para comenzar su investigación sobre lo cómico, Freud toma a la **Pantomima**⁴⁶; respecto de ella, destaca que utiliza la comicidad de los movimientos para provocar la risa y es para él, la **representación escénica más primitiva**. Siguiendo esta línea, se interroga acerca de **por qué nos reímos de los movimientos de los clowns** y concluye que lo que causa la gracia, o sea, lo que logra el efecto cómico está en los **movimientos que parecen excesivos o inapropiados**, evidenciando un gasto desproporcionado. De esta forma, para él, la **comicidad de los movimientos**

⁴⁵ Op.cit. pág.164.

⁴⁶ Según la Real Academia Española, Pantomima, proviene de *pantomimo* y comprende una representación realizada por medio de gestos y movimientos sin emplear palabras. También se define como farsa, o sea, una acción realizada para fingir; y es una de las artes del teatro de la que provenían los actores que luego se destacaron en el cine burlesco.

se **deriva de las formas corporales** y de los **rasgos fisonómicos**, que son considerados como el resultado de un movimiento exagerado e inútil.

En otro texto de Freud, del año 1927, llamado “El humor”⁴⁷, afirma que en su obra sobre el estudio del chiste trató el humor sólo desde un punto de vista económico, al considerar haber encontrado la fuente del placer humorístico en la ganancia proveniente de un ahorro de energía. Como su título lo indica, en este breve texto, que salió a la luz veintidós años después de “El chiste y su relación con el inconsciente”, Freud profundiza acerca de la importancia del humor en la persona; así asevera:

El humor no tiene sólo algo de liberador, como el chiste y lo cómico, sino también algo de grandioso y patético, rasgos estos que no se encuentran en las otras dos clases de ganancia de placer derivada de una actividad intelectual. Es evidente que lo grandioso reside en el triunfo del narcisismo, en la inatacabilidad del yo triunfalmente aseverada. El yo rehúsa sentir las afrentas que le ocasiona la realidad; rehúsa dejarse constreñir al sufrimiento, se empeña en que los traumas del mundo exterior no pueden tocarlo, y aun muestra que sólo son para él ocasiones de ganancia de placer. Este último rasgo es esencialísimo para el humor. Supongamos que el criminal a quien llevaron un lunes al patíbulo hubiera dicho: «No me importa nada. ¿Qué interesa que ahorquen a un tipo como yo? El mundo no se hundirá por eso»; deberíamos juzgar que ese dicho contiene, sí, esa grandiosa superioridad sobre la situación real, es sabio y justificado, pero en verdad no trasunta la huella del humor, y aun descansa en una apreciación de la realidad que es directamente contraria a la del humor. El humor no es resignado, es opositor; no sólo significa el triunfo del yo, sino también el del principio del placer, capaz de afirmarse aquí a pesar de lo desfavorable de las circunstancias reales.⁴⁸

Es notable el rol que Freud le da al humor como defensa ante la posibilidad de sufrir y cómo lo ubica en un lugar preponderante dentro de los métodos que la vida anímica del ser humano desplegó para sustraerse del padecimiento; precisamente como herramienta para superar la adversidad y para, de alguna manera, fortalecer a la persona. Sin adentrarnos aquí en la

⁴⁷ Según las fuentes consultadas **Freud escribió este artículo en cinco días en la segunda semana de agosto de 1927** (Jones, 1957), y fue leído en su nombre por Anna Freud el 1º de setiembre ante el 10º Congreso Psicoanalítico Internacional, celebrado en Innsbruck. En el otoño de ese mismo año fue publicado en el Almanach psicoanalítico para 1928.

⁴⁸ Sigmund Freud, “El humor”, 1927.

descripción que hace Freud de las psicopatologías, consideramos acertado destacar la importancia que el autor le da al humor en el terreno de la salud anímica y en el campo social.

.I.III: CUERPO

Desde una perspectiva que combina los enfoques de la Sociología y la Antropología, trabaja el tema del cuerpo David Le Breton, quien afirma en su libro *Antropología del cuerpo y modernidad*⁴⁹: “Vivir consiste en reducir continuamente el mundo al cuerpo, a través de lo simbólico que éste encarna. La existencia del hombre es corporal”⁵⁰. De acuerdo a esto, por ser el cuerpo objeto de prácticas, discursos, representaciones e imaginarios, a los ojos de este autor, se vuelve un tema que requiere un estudio profundo.

Partiendo de que el cuerpo es, para él, una construcción simbólica, analiza las distintas representaciones de éste a lo largo de la historia. Es así que se refiere al cuerpo grotesco, desbordado, exagerado, en contacto con el cosmos y la comunidad (algo que, como mencionamos, también trabaja Bajtín) y lo opone al cuerpo moderno, concebido como algo separable –y separado– del hombre, que surge con el nacimiento del individualismo occidental, con una cosmovisión distinta a las de las sociedades de tipo comunitario; así Le Breton indica:

El cuerpo como elemento aislable del hombre (al que le presta el rostro) sólo puede pensarse en las estructuras sociales de tipo individualista en las que los hombres están separados unos de otros, son relativamente autónomos en sus iniciativas y en sus valores. El cuerpo funciona como un límite fronterizo que delimita, ante los otros, la presencia del sujeto. Es factor de individuación.⁵¹

⁴⁹ David Le Breton, *Antropología del cuerpo y modernidad*, Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires, 2012.

⁵⁰ Op.cit. pág. 7.

⁵¹ Op.cit. pág.22.

Es notable cómo el autor menciona el cambio de **concepción del cuerpo**: éste pasa de ser parte de un todo en relación al mundo y a la comunidad, a ser un **factor de individuación**, o sea, un elemento de separación entre los hombres; y, además, plantea que fue necesaria una ruptura epistemológica con respecto a la idea de lo corporal como algo sagrado y un cambio de paradigma con respecto a la naturaleza, según el cual se la desacralizó para intentar conocerla y dominarla en la búsqueda de un saber científico basado en leyes (la racionalidad cartesiana que elevó al pensamiento, al mismo tiempo que denigró al cuerpo) por el cual, se “privó de magia” al mundo.⁵² Afirma Le Breton:

El universo que se vive y que se siente tal como aparece, gracias a las actividades perceptivas, cae en desgracia a favor de un mundo inteligible, puramente conceptual. Del mismo modo que la imaginación, los sentidos son engañosos, no podríamos basar en ellos la menor certeza racional. Las verdades de la naturaleza dejan de ser accesibles a la evidencia sensorial, hay que distanciarlas, purificarlas, someterlas a un cálculo racional.⁵³

Es importante mencionar que, para Le Breton, con el cambio de paradigma según el cual el saber sobre el cuerpo pasa a ser propiedad de los médicos y profesionales de la ciencia, se dejaron de lado los saberes populares que no aislaban al cuerpo del hombre del universo y tejían vínculos simbólicos entre ellos (aunque quedaron arraigados en las zonas rurales, lo que ofreció un foco de resistencia cultural). Para el autor, esto tuvo consecuencias con respecto a las representaciones que se hacen los hombres de su corporalidad y también llevó a que hablar del tema cuerpo en las sociedades occidentales modernas signifique -para el saber científico dominante- referirse únicamente al conocimiento *anátomo-fisiológico* en el que se apoya la medicina moderna, que convirtió al saber biomédico en la representación oficial, la que se enseña en las

⁵² Lewis Mumford aborda este cambio de paradigma y de cosmovisión del mundo en el capítulo “Preparación cultural”, perteneciente al libro *Técnica y civilización*.

⁵³ David Le Breton, *Antropología del cuerpo y modernidad*, pág.72

universidades, en los estudios de medicina; pero que pertenece a la cultura erudita.

El libro de Le Breton analiza lo corporal desde una perspectiva amplia que va desde las primeras investigaciones de Vesalio⁵⁴ y los primeros anatomistas, hasta las nuevas intervenciones que permiten los avances científicos, como la procreación sin sexualidad. Aunque todo esto excede el tema de esta tesina, es interesante la obra del autor para tratar de comprender lo rico que es como materia de estudio el tema del cuerpo, lo importante que es entenderlo como una construcción simbólica y los diversos ángulos desde los que se lo puede observar.

También, con respecto al cuerpo, trabajó intensa y profundamente **Michel Foucault**, uno de los pensadores fundamentales del siglo XX, quien enfocó su obra a partir del **cruce entre el cuerpo y la historia**. El pensador francés se interesó particularmente por los **mecanismos de poder y las técnicas de control que operan sobre el cuerpo**, específicamente en la prisión, de donde tomó el concepto de “panóptico” como pivote de la vigilancia en las sociedades modernas.

Como Le Breton y otros autores, Foucault parte de la ruptura que produce en las sociedades occidentales la apropiación del mundo mediante el tipo de pensamiento dominado por la **razón cartesiana**, que **convierte al cuerpo** no sólo en **objeto y blanco de poder** (que ya lo era en épocas previas al auge del individualismo, pero de una manera completamente diferente), sino en algo que se **manipula**, que es **maleable**, que **se educa** y que **obedece**. Siguiendo esta línea, el autor reflexiona acerca del concepto de “**docilidad**” que para él está unido a la idea de cuerpo analizable y manipulable; de esta

⁵⁴ Andrés Vesalio fue un anatomista flamenco del siglo XVI.

manera “es dócil un cuerpo que puede ser sometido, que puede ser utilizado, que puede ser transformado y perfeccionado.”⁵⁵

El autor, interesado en el análisis de las redes de poder que operan sobre los sujetos en la época moderna, observa la **materialidad de las técnicas de dominación que ejercen coerción** y que, a manera de red, **contienen** el tiempo, el espacio y los **movimientos de los hombres**; además de los procesos de sus actividades; así es como afirma:

A estos métodos que permiten el control minucioso de las operaciones del cuerpo, que garantizan la sujeción constante de sus fuerzas y les imponen una relación de docilidad-utilidad, es a lo que se puede llamar las “disciplinas”. Muchos de los procedimientos disciplinarios existían desde largo tiempo atrás, en los conventos, en los ejércitos, también en los talleres. Pero las disciplinas han llegado a ser en el transcurso de los siglos XVII y XVIII unas fórmulas generales de dominación. (...) El momento histórico de las disciplinas es el momento en que nace un arte del cuerpo humano, que no tiende únicamente al aumento de sus habilidades, ni tampoco a hacer más pesada su sujeción, sino a la formación de un vínculo que, en el mismo mecanismo, lo hace tanto más obediente cuanto más útil, y al revés. Formase entonces una política de las coerciones que constituyen un trabajo sobre el cuerpo, una manipulación calculada de sus elementos, de sus gestos, de sus comportamientos (...) ⁵⁶

Para Foucault, la función del **disciplinamiento**, que se da desde que el hombre es un infante, es obtener como resultado **cuerpos sometidos y ejercitados**; lo que él llama “**cuerpos dóciles**”, funcionales y que se hallan **coercionados** por los **mecanismos de poder que dominan la sociedad**. Así dice: “La disciplina aumenta las fuerzas del cuerpo (en términos económicos de utilidad) y disminuye esas mismas fuerzas (en términos políticos de obediencia).”⁵⁷

Esta disciplina que se imparte a los hombres abarca tanto la sexualidad que, para el autor, es un dispositivo y, según su pensamiento, la burguesía no reprime el sexo, sino que lo gobierna; como a los mismos trabajadores, que se

⁵⁵ Foucault, Michel; “Los cuerpos dóciles” en *Vigilar y Castigar*; Editorial Siglo XXI editores; México

⁵⁶ Op. cit. Pág. 141.

⁵⁷ Op.cit. Pág. 142.

construyen como tales a través de técnicas que, desde el período de escolarización, orientan sus conductas para que sean efectivos, eficientes y sumisos en los ámbitos laborales; como, por ejemplo, el trabajo en la fábrica.

Recuperando el concepto de “Panóptico”, que Foucault toma de la arquitectura carcelaria, el autor reflexiona acerca de la regularización del espacio en función de la visibilidad y del control de los cuerpos. Para el autor “[éste], por el contrario, debe ser comprendido como un modelo generalizable de funcionamiento; una manera de definir las relaciones del poder en la vida cotidiana de los hombres”⁵⁸. De esta manera, se aplica tanto en los lugares de trabajo, como en toda la planificación urbanística de la ciudad moderna. Las palabras de Claudia Kozak explican este punto:

La visibilidad panóptica propia de las sociedades disciplinarias analizadas por Michel Foucault, aquélla que permite una internacionalización del control social al punto que éste llega a convertirse en control de potencialidades o virtualidades –por lo que se hace innecesario el castigo sobre el cuerpo del delito- puede leerse no sólo en la arquitectura edilicia panóptica (esto es, el Panóptico de Bentham) y sus encastres corporales sino también, a un nivel más general, en el diseño urbano de la Modernidad. Los cuerpos públicos se amoldarán así a nuevos modelos de control social. (...) A lo largo de todo el período que abarca lo que Foucault denomina “sociedades disciplinarias” (desde los siglos XVII y XVIII hasta mediados del siglo XX) se van estableciendo con cierta claridad distintas modulaciones de esa visibilidad que permite regular los cuerpos en el espacio: ordenar, encarrillar, hacer sistema (...)⁵⁹

Lo que plantea el filósofo francés es interesante para pensar no sólo los cambios con respecto a la morfología y concepción del cuerpo que se fueron dando con el paso de la época Medieval a la Moderna; sino la **relación del cuerpo de los individuos con el espacio que los rodea** y, en el ámbito urbano, que asimismo, fue variando: desde la estrechez de la ciudad medieval, pasando por el hacinamiento del proletariado en plena Revolución Industrial, hasta la búsqueda de ampliación de calles y avenidas en la sociedad moderna,

⁵⁸ Op.cit, en “El Panoptismo”, pág.206

⁵⁹ Claudia Kozak, Seminario de Informática y Sociedad cátedra Christian Ferrer, teórico desgrabado nº7, 1º cuatrimestre de 2008.

en pos de la libre circulación, en búsqueda de la eficiencia en la movilidad de los cuerpos de un lugar a otro.

La obra de Foucault es notablemente rica y extensa, por lo cual excede lo que se puede reseñar aquí sobre ella. También es superadora de la temática de esta tesina; pero resulta de notable interés para pensar acerca de lo corporal en la sociedad moderna y contemporánea. Asimismo, la idea de coerción y relaciones de poder que operan sobre los cuerpos ofrece una perspectiva interesante de análisis en la resistencia y desafío a la autoridad que se observa en la mayoría de los pasos de comedia del cine burlesco, como una característica del género; ya que como reflexiona el autor, el disciplinamiento efectivo de los cuerpos, propio de la sociedad de control, también ofrece espacios y focos de resistencias.

.I.IV: ESCUELA DE PALO ALTO

A partir de la premisa “todo comunica”, los científicos integrantes de lo que se denominó “Escuela de Palo Alto” o también llamada “Escuela invisible”⁶⁰ (quienes provenían de distintas disciplinas, como la Sociología, la Antropología, la Psiquiatría y la Filosofía) se dedicaron a **estudiar los gestos, los movimientos del cuerpo y la relación de éste con el espacio** (lo que se denomina *Proxemia*), entre otros elementos, que iban más allá del estudio exclusivo de la comunicación verbal, abordando la comunicación como un objeto integrador, desde un cruce de campos.

Estos investigadores afirmaban que **es imposible no comunicar**, lo que marcó una diferencia con la tradición en las ciencias del lenguaje, según la cual, la transmisión verbal de enunciados (o comunicación) estaba separada de

⁶⁰ Recibe este nombre por la localidad en las afueras de San Francisco, California, Estados Unidos, en dónde se instaló el instituto en el que comenzaron a trabajar los miembros fundadores de la escuela; aunque también trabajaron en Filadelfia, en la costa Este norteamericana.

la acción⁶¹ y se enfocaban en la dimensión interactiva de la comunicación, lo que implicaba entenderla como una actividad social, estudiando las interacciones entre los individuos o actores sociales en un contexto situacional⁶². De esta manera, los científicos de esta escuela (con experiencia en trabajo de campo y observación participante) trabajaron sobre casos de comunicación “diferencial”, como la esquizofrenia, observando la comunicación en los enfermos recluidos en instituciones psiquiátricas.

Uno de sus más notables referentes fue Gregory Bateson, quien inicialmente se dedicó a las ciencias naturales, especializándose en Zoología; pero luego viró su carrera hacia la Antropología. De su trabajo en Nueva Guinea con la tribu *Iatmul*, durante la década de 1920, extrajo datos e información para la redacción de su libro *Naven*⁶³ en el que analizó la dinámica de las relaciones entre los miembros de la comunidad, la interacción entre ellos, los factores de equilibrio o desequilibrio y los procesos de socialización. En esta obra se observa el interés del autor por la **búsqueda de técnicas de descripción del comportamiento no verbal**, como lo expresó en el siguiente párrafo:

Durante tanto tiempo como carezcamos de técnicas adecuadas de descripción y de análisis de las posturas humanas, de los gestos, de la entonación, de la risa, etc., deberemos contentarnos con croquis impresionistas de la <tonalidad> del comportamiento. [11, p.282]⁶⁴

Bateson realizó su obra en base a un trabajo interdisciplinario y remarcó la necesidad de que el investigador en ciencias sociales tome a préstamo

⁶¹ Ferdinand de Saussure en su curso de lingüística general, distinguió entre lengua y habla; y afirmó que sólo la lengua –entendida como un sistema, ya que estaba enmarcado dentro de la corriente estructuralista– podía ser objeto de estudio. Luego John Austin cuestionó esta afirmación con su teoría de los actos de habla y la descripción de enunciados performativos, ya que, según su visión, la teoría del lenguaje tenía que estar ligada a la teoría de la acción, pues para él todos los enunciados tenían valor ilocutorio, por lo que centró su estudio del lenguaje en el sentido comunicado.

⁶² Esta teoría que entendía a la comunicación como interacción, se denominó “Interaccionismo simbólico”.

⁶³ Publicado en 1936.

⁶⁴ En Winkin, Yves; “La universidad invisible”; en *La nueva comunicación*; Kairós; Barcelona; 1984.

conceptos de otras ciencias, como la matemática o la ingeniería. De esta manera, incorporó la noción de *Feedback*⁶⁵ (proveniente de la cibernética) al estudio de la comunicación humana y, posteriormente, trabajando en el área de la Psiquiatría se enfocó en la intento de elaborar una teoría general de la comunicación, derivada de las ideas de la cibernética, pues “para Bateson, la esquizofrenia no ha sido nunca más que un medio de avanzar en la vasta teoría de la comunicación que intenta articular desde fines de los años cuarenta a partir de la teoría de los Tipos Lógicos”⁶⁶.

Por otra parte, la **metáfora del juego** adquirió un rol fundamental en su teoría. Según esta metáfora, se fijan reglas, el rol de los interlocutores, las apuestas, lo que se pierde y lo que se gana en el llamado “juego”. Para el autor, la actividad lúdica requiere de un *marcador metacomunicativo* que indique el mensaje “esto es un juego”, ateniendo a que en la comunicación humana hay varios niveles de abstracción, siendo los metacomunicativos un conjunto de ellos y que “la gran mayoría de los mensajes (metalingüísticos y metacomunicativos) permanecen implícitos”⁶⁷, por lo que para su decodificación requieren de la **interpretación de señales**.

Asimismo, el autor también tomó la idea de la relación mapa-territorio, para explicar la **búsqueda de reglas** y el **papel del juego en la comunicación**; para Bateson:

Un problema vinculado, dentro de la evolución de la comunicación, se refiere al origen de lo que Korzybski llamó la relación mapa- territorio, el hecho de que un mensaje, cualquiera sea su naturaleza, no consiste en los objetos que denota (“la palabra ‘gato’ no nos puede rasguñar”). Lo que sucede, más bien, es que el lenguaje mantiene con los objetos que denota una relación comparable a la que existe entre un

⁶⁵ *Feedback* es un término que proviene del lenguaje radiotécnico y significa literalmente alimentar al revés en inglés, y su traducción sería “retroalimentación”, que es un mecanismo de control de los sistemas dinámicos por el cual una cierta proporción de la señal de salida se redirige a la entrada, y así regula su comportamiento. La retroalimentación se da cuando las salidas del sistema vuelven a ingresar al mismo como recursos o información.

⁶⁶ Op. cit. Pág. 42.

⁶⁷ Gregory Bateson, “Una teoría del juego y la fantasía”, en *Pasos hacia una ecología de la mente*, Buenos Aires, Carlos Lohlé, 1976.

mapa y un territorio. La comunicación denotativa, tal como se da en el nivel humano, es posible sólo después de la evolución de un complejo conjunto de reglas metalingüísticas (pero no verbalizadas) que rigen la manera como las palabras y las oraciones gramaticales deben referirse a los objetos y a los sucesos. Está, por consiguiente, justificado indagar la evolución de estas reglas metalingüísticas o/y metacomunicativas en un nivel prehumano y preverbal.

De lo dicho parece seguirse que el juego es un fenómeno en el cual las acciones del 'juego' están relacionadas con las que denotan otras acciones de "no juego". Por consiguiente nos encontramos en el juego con un caso de señales que están en lugar de otros sucesos, y parece, por ello, que la evolución del juego debió ser un paso importante en la evolución de la comunicación.⁶⁸

Para Bateson, es **fundamental el papel del contexto** y según éste se dan las **reglas normativas y prescriptivas**, compuestas por el **conjunto de conductas permitidas, preferidas, esperadas o prohibidas** en las distintas situaciones de comunicación. De acuerdo a estas normas se pueden prever cierta **regularidad en las interacciones** y aquél que no las respete o no las conozca, no podrá comunicarse eficazmente, lo que hará que pierda la "apuesta" en el juego comunicacional, en el que se dirimen gratificaciones y poder.

Como dijimos, la **Escuela de Palo Alto** estudió la comunicación y las interacciones según la premisa de que **comunicar es hacer** y Gregory Bateson es, tal vez, uno de los más reconocidos integrantes de la misma, pero no fue el único; otro integrante de la Escuela de Palo es Erving Goffman, autor de "Actuaciones"⁶⁹. En este texto, a partir de la metáfora del juego propia del interaccionismo simbólico, el autor indica que **los individuos desempeñan papeles en la sociedad**, ofreciendo una actuación para sus semejantes. Goffman define "**actuación**" como la actividad de un individuo ante un conjunto de observadores sobre los que tiene influencia y la diferencia de "**fachada**", a la que define como la dotación expresiva que es utilizada por el

⁶⁸ Op.cit. pág. 208.

⁶⁹ En Goffman, Erving; *La presentación de la persona en la vida cotidiana*; Amorrortu Buenos Aires; Argentina; 1994.

sujeto, intencionalmente o inconscientemente, durante su actuación. El autor propone **observar los aspectos escénicos de la fachada**, ya que para él la “fachada personal” es un vehículo transmisor de signos. De esta manera, los **gestos**, los **modales**, la **apariencia**, conllevan **información que vehiculiza la fachada y remiten a lo que se espera del rol particular que ocupa una persona en la sociedad**. Por lo cual, “cuando el individuo se presenta ante otros, su actuación tenderá a incorporar y ejemplificar los valores oficialmente acreditados en la sociedad”, ya que representa una suerte de personaje en el que generalmente acentúa ciertos aspectos de su fachada y oculta otros que puedan llegar a ser disciplinados socialmente (porque no son acordes a las expectativas sociales), verificándose una **tendencia de los actuantes a ofrecer una impresión idealizada y a tratar de mantener un control expresivo y muscular acorde a lo que se espera del rol que representa**. Al respecto, el autor denomina “rutinas idealizadas” a algunas actuaciones estandarizadas y pone como ejemplo de ellas a las de los mendigos callejeros.

Asimismo, para Goffman puede haber modificaciones de la fachada personal, que él define como **“tergiversación”**. Para él, una tergiversación es la mentira manifiesta, categórica o descarada en la que puede haber pruebas irrefutables de que quien la pone en práctica sabe que miente y lo hace premeditadamente.

Paul Ekman, formado en Psicología, Sociología y Antropología, es otro autor que estudió la **comunicación a través de la gestualidad** y se centró puntualmente en las **emociones y su relación con la expresión facial**. En su libro *El rostro de las emociones*⁷⁰, realiza una suerte de tratado de emociones, que se pueden interpretar a través de las expresiones en los rostros de las personas. El autor se pregunta: “¿las emociones son universales o, como

⁷⁰ Ekman, Paul; *El rostro de las emociones (Qué nos revelan las expresiones faciales)*; RBA Bolsillo; España; 2017.

las lenguas, son específicas de cada cultura?”⁷¹; es así como realiza estudios interculturales sobre el comportamiento no verbal, con el objetivo de investigar qué es lo universal y qué es lo culturalmente variable. Ekman comienza su trabajo de campo con una tribu de Papúa Nueva Guinea; y parte de la premisa de que la expresión y el gesto son factores socialmente aprendidos y culturalmente variables; pero con el correr de su investigación encuentra que hay **expresiones** a las que clasifica como **universales**, como las que muestran la **ira**, la **tristeza**, el **asco**, el **miedo**, la **alegría** y la **sorpresa** en el rostro de las personas; y que suelen ser similares, independientemente de la cultura a la que pertenezcan.

El autor realiza un extensivo trabajo de documentación fotográfica para **reconocer y diferenciar las distintas emociones** expresadas a través de los **cambios en la gestualidad de los rostros**; y ver cómo se manifiestan. Observa hasta los rasgos más sutiles que cambian y denotan la emoción; y hace la salvedad de que, incluso cuando hay personas que intentan enmascarar sus emociones, suele haber movimientos involuntarios del rostro (como por ejemplo un arqueado de cejas) que las delatan⁷².

Si bien los hallazgos de Ekman también han sido criticados por miembros de la comunidad científica que no adhieren a la premisa de que se puede leer e interpretar siempre, por ejemplo, la mentira a través de la gestualidad de manera directa⁷³; los estudios de este autor –que incluso brinda en su libro un test ilustrado sobre cómo leer el rostro– son un aporte interesante para el tema del que trata esta tesina, principalmente por la observación detallada que hace de la gestualidad y de los movimientos faciales, algo en lo que otros autores no se enfocaron; pero que resulta fundamental para observar el trabajo de los actores en el cine.

⁷¹ Op.cit. pág. 19

⁷² En la página 132 del libro da una serie de indicaciones detalladas para reconocer la tristeza en los demás.

⁷³ Es interesante mencionar aquí, que la serie de televisión *Lie to me* (“Miénteme”, EEUU 2009-2011) está inspirada en el trabajo científico de Paul Ekman.

Para finalizar este capítulo dedicado al estado de la cuestión, es importante mencionar que los tres tópicos (cine, cuerpo y humor) que se interconectan en este trabajo, han sido tratados desde diversos puntos de vista y disciplinas, por muchos autores, por lo que hay infinidad de trabajos que se podrían mencionar e incluir. No obstante, resultaría inviable y de una extensión descomunal, por lo que nos enfocamos en aquellos que más se ajustan al recorte temático tratado aquí.

CAPÍTULO II

MARCO TEÓRICO Y METODOLÓGICO

*“La comunicación es la matriz en la que encajan
todas las actividades humanas”
(Gregory Bateson)*

Para abordar el objeto de estudio utilizaremos como metodología la observación y descripción detallada de escenas y de *gags* destacados en los films seleccionados. Nos apoyaremos en estudios que se realizaron sobre la comunicación corporal, el humor y en el herramental teórico brindado por la socio-semiótica.

Con respecto al estudio del cuerpo como productor de significación, una de las autoras que tomamos como guía es Patrizia Magli, quien en el artículo “Para una semiótica del lenguaje gestual”⁷⁴, afirma:

El cuerpo no puede no comunicar. Si la gestualidad es una estructura lingüística, del mismo modo que la palabra no sólo informa sino que también actúa, análogamente la comunicación a través del cuerpo tiene funciones performativas en las relaciones interpersonales.⁷⁵

⁷⁴ Magli, Patrizia; “Para una semiótica del lenguaje gestual”, en *Revista “deSignis”*, Volumen 3: “Los gestos. Sentidos y prácticas”, Editorial Gedisa, Barcelona; Edición de octubre de 2002; págs. 37-50.

⁷⁵ Magli, Patrizia; “deSignis” (3); octubre de 2002 (pág. 38).

Para Magli, el cuerpo es un emisor multicanalizado de signos (un texto multimedial) al que se puede estudiar analizando la comunicación no verbal. Los gestos, discursos, enunciados portadores de sentido, están sujetos a convenciones o sistemas de reglas que se pueden decodificar de manera diversa de acuerdo a los distintos contextos y culturas⁷⁶. La autora sostiene que “el significado de un gesto puede ser interpretado sobre la base de la clase de acciones que lo provocan, en relación con las respuestas inmediatas, es decir los hábitos conductuales en el sentido peirciano, que sugieren la respuesta a dar frente a un signo determinado”⁷⁷. Según la autora hay vastos **contenidos no verbalizables, sólo posibles de expresar mediante la gestualidad**; es por esto que para ella el lenguaje del cuerpo se tiene que considerar como un “verdadero lenguaje”, como se considera al verbal.

Asimismo observa que la gestualidad presenta analogías con el lenguaje verbal, que van desde su adquisición por aprendizaje, hasta la posibilidad de segmentar la gestualidad en unidades mínimas, repetitivas y diferenciales (como sucede con los fonemas en el modelo fonológico). Pero aquí la autora realiza la salvedad de que los **gestos** se cargan de sentido solamente dentro de un **contexto** más vasto, ya que no son unidades significantes aisladas, sino **formas relacionadas**; de esta manera, indica, no se puede realizar un “glosario” de gestos, sino que **la comunicación no verbal necesita de un riguroso análisis de los contextos**, pues **el lenguaje del cuerpo es un sistema de relaciones cuyos elementos se determinan por relaciones recíprocas**. Para la autora, “basta un pequeño movimiento en la expresión facial para transformar una fisonomía, o una simple variación de ritmo para completar el sentido de un sintagma gestual⁷⁸”, algo que observaremos en el trabajo de los actores en las películas seleccionadas, pues se analizará el objeto elegido de acuerdo a las observaciones que —entre otros— investiga esta autora; o

⁷⁶ Magli da el siguiente ejemplo: “una sonrisa, que para un occidental es signo de apertura afectuosa hacia el otro, en otras culturas puede ser síntoma de embarazo, malestar o amenaza” (pág.41)

⁷⁷ Magli, Patrizia; “deSignis” (3); octubre de 2002 (pág.41).

⁷⁸ Magli, Patrizia; “deSignis” (3); octubre de 2002 (pág. 46)

sea, atendiendo a las relaciones que se producen entre los gestos faciales, movimientos y contextos en los que se desarrollan las acciones⁷⁹.

Continuando en el campo semiótico, Eliseo Verón en “El cuerpo reencontrado”⁸⁰, retoma los tres elementos constituyentes de la segunda tricotomía de Peirce y plantea, en “El sentido como producción discursiva”⁸¹ que la semiosis⁸² está constituida por lo icónico, lo indicial y lo simbólico, a los que considera los tres enclaves de la conformación del sentido. El autor, a partir del pensamiento ternario de Peirce recupera el problema de la construcción de lo real, que la semiología de Saussure dejaba por fuera del análisis⁸³; y **ubica lo corporal en el orden de lo indicial**⁸⁴. De esta manera, afirma:

Dos campos fundamentales de la discursividad pueden entonces ser tratados a partir de la noción de funcionamiento indicial: los comportamientos sociales en su dimensión interaccional, y las estructuraciones de los espacios sociales, incluyendo entre éstos a los sistemas de objetos.⁸⁵

Cabe tener presente que el funcionamiento indicial está sometido a la regla metonímica de la contigüidad (parte/todo; aproximación/alejamiento; dentro/fuera; delante/detrás; centro/periferia, etc) y **el pivote** del mismo es el **cuerpo signifiante**.

⁷⁹ Agregamos aquí, que Magli indica que para hacer una descripción semiótica del comportamiento no verbal, es necesario **reconstruir la red de recorridos relacionales que es el cuerpo**, en base a un sistema de **relevamiento y de notación de dependencias, puntos de intersección y disyunción**, como lugares privilegiados de formación de sentido.

⁸⁰ En: Verón, Eliseo, *La semiosis social fragmentos de una teoría de la discursividad*, Capítulo 7, Editorial Gedisa.

⁸¹ En: Verón, Eliseo, *La semiosis social fragmentos de una teoría de la discursividad*, Capítulo 5 de la Segunda Parte, Editorial Gedisa.

⁸² Definida por el autor como una “red signifiante infinita”

⁸³ El estructuralismo, enmarcando los estudios dentro de un sistema cerrado, no daba lugar a la naturaleza social de la actividad del lenguaje. Lo que cambió con la llegada del concepto de **discurso** en la década de 1960. Para su Teoría de los discursos sociales, Verón dejó de lado el modelo binario de Saussure, por el pensamiento ternario sobre la significación, de Peirce y Frege.

⁸⁴ Un índice es definido por Peirce como un signo que está en conexión dinámica con el objeto individual por un lado y con los sentidos o la memoria de la persona para quien sirve como signo, por otro. Lo indicial implica una relación entre dos elementos y el ejemplo más claro para ilustrar esto es el humo, en relación con el fuego.

⁸⁵ Op.cit. p

Para estudiar los **procesos de producción de sentido**, el investigador indica que se debe partir de la materialidad del mismo:

Siempre partimos de ‘paquetes’ de materias sensibles investidas de sentidos que son *productos*; con otras palabras, partimos siempre de configuraciones de sentido identificadas sobre un soporte material (texto lingüístico, imagen, sistema de acción cuyo soporte es el cuerpo, etcétera...) que son fragmentos de la semiosis.⁸⁶

El fragmento de la Semiosis del que partimos y sobre el que realizaremos el análisis, está constituido por tres películas de Buster Keaton, dos realizadas en el mismo año (1920) y una filmada cuatro años más tarde. Se observarán las **condiciones de producción**, que son definidas por Verón como “**restricciones de generación de un discurso**”, en este caso, las restricciones de generación del trabajo de Buster Keaton, pues, como afirma el autor: “la primera condición para hacer un análisis discursivo es la puesta en relación de un conjunto significativo con aspectos determinados de esas condiciones productivas”⁸⁷.

Cabe destacar que Verón subraya que entre las condiciones productivas de un discurso hay siempre otros discursos, elaborados de acuerdo a **gramáticas de producción**, que son definidas por el autor como el **conjunto de reglas de construcción**, que describen las operaciones de asignación de sentido en las materias significantes. Para reconstruirlas, se parte de las **marcas** en la materia significativa que llevan a la reconstrucción de **huellas** de generación, las que remiten a otros discursos. Aquí entonces, en el trabajo de análisis, a partir de las marcas presentes en los textos fílmicos, se identificarán algunas de las reglas que permiten que los films estudiados se remitan a la *Slapstick comdy*; y, particularmente en los **gags cómicos**, en los que **el cuerpo del actor es protagonista** y cuyo fin es generar la risa en el público. De esta manera, tomamos lo planteado por Verón, para identificar ciertas

⁸⁶ Op.cit pág. 126

⁸⁷ Op.cit. pág. 127

regularidades en los films que reenvían a otros textos, que operan respecto de aquellos como sus condiciones de producción. De acuerdo a la afirmación del autor: “analizando productos, apuntamos a procesos”.⁸⁸

Vinculado a lo que implica la **identificación de las gramáticas del género** (aquí observaremos particularmente las que intervienen en el funcionamiento del *gag cómico*), en su libro *Semiótica de los medios masivos*⁸⁹, Oscar Steimberg distingue **tres paquetes de rasgos diferenciadores**, definidos como **conjunto de regularidades** que permiten asociar entre sí componentes de una o varias áreas de productos culturales, para tratar la problemática del género. Tales rasgos se clasifican en: **retóricos, temáticos y enunciativos**.

En un texto la **dimensión retórica**, es la “dimensión (...) abarcativa de todos los mecanismos de configuración de un texto que devienen en la ‘combinatoria’ de rasgos (...) que permite diferenciarlo de otros”; la **temática** comprende todo lo que “en un texto hace referencia (...) a ‘acciones y situaciones según esquemas de representabilidad históricamente elaborados y relacionados, previos al texto” (esta dimensión está conformada por los temas y los motivos)⁹⁰; y la **enunciativa** que refiere “al efecto de sentido de los procesos de semiotización por los que en un texto se *construye* una situación comunicacional, a través de dispositivos que podrán ser o no de carácter lingüístico”⁹¹. Para Steimberg, “el señalamiento de esas regularidades ha posibilitado la postulación de condiciones de previsibilidad en la lectura de

⁸⁸ Op. cit pág. 124

⁸⁹ Steimberg, Oscar; *Semiótica de los medios masivos*; Editorial Atuel; Buenos Aires; Argentina; 1993.

⁹⁰ De acuerdo con las formulaciones de Steimberg, que sigue de cerca de Segre, “el tema se diferencia del contenido específico y puntual de un texto por ese carácter exterior a él, ya circunscripto por la cultura, y se diferencia del motivo (en el sentido que suele adjudicarse a los motivos literarios o pictóricos), entre otros aspectos, porque el motivo, si bien puede caracterizarse por una relación de exterioridad similar, sólo se relaciona con los sentidos generales del texto por su inclusión en un tema, y porque el tema (inversamente a lo que ocurre con el motivo, que es reconocible en el fragmento) sólo puede definirse en función de los sentidos del texto en su globalidad” (Op.cit, pág. 48)

⁹¹ Steimberg, Oscar: Op. cit. pp.48-49

textos, acciones u objetos culturales”⁹². A su vez el autor señala que **no son rasgos mutuamente excluyentes**, así rasgos retóricos –como el empleo de una mezcla de jergas, por ejemplo–, se circunscriben también en términos de sus efectos enunciativos.

En la presente tesina, se analizará el hacer de los actores, se observará sus cuerpos y gestualidad en acción, poniendo atención a los efectos de sentido físicos (rasgos enunciativos) e identificando y describiendo las particularidades del género, así como los del estilo del realizador Buster Keaton.

Con respecto a los procesos que intervienen en la fabricación de lo cómico, Henri Bergson en su libro *La risa*⁹³, se propone estudiar “con la atención que merece la vida”⁹⁴, aquello que hace reír a la gente. Este libro es contemporáneo al momento de auge de las películas que aquí trataremos y, aunque el filósofo no se refiere a la *Slapstick comedy*, sino que su principal material de observación es el Vodevil (en expansión también en la época), sus planteos realizan un aporte interesante para esta tesina, en la que se observarán las posibilidades expresivas de lo físico y los mecanismos de producción de sentido cómico.

Bergson, en su indagación acerca de lo risible, elabora a partir de la identificación de **regularidades en los procedimientos de la comedia**, una serie de leyes que enumeramos a continuación:

-“Cuando de cierta causa se deriva cierto efecto cómico, éste nos parece tanto más cómico cuánto más natural juzgamos la causa que lo

⁹² Op.cit. pág. 47.

⁹³ Henri, Bergson; *La risa. Ensayo sobre el significado de lo cómico*; Editorial Losada; Buenos Aires; 2009.

⁹⁴ Op.cit. pág.11

determina”: un ejemplo de esta ley es la distracción; para el autor ésta ya mueve a la risa⁹⁵ y el personaje cómico es siempre un distraído⁹⁶.

-***“Toda deformidad susceptible de imitación por parte de una persona bien conformada puede llegar a ser cómica”***: el autor elabora esta ley respecto de lo que denomina “fisonomía cómica”; para él, una fisonomía hace reír por su automatismo, rigidez o arruga adquirida y conservada⁹⁷.

-***“Las actitudes, gestos y movimientos del cuerpo humano son risibles en la exacta medida en que este cuerpo nos hace pensar en un simple mecanismo”***: esta ley la postula a partir de la observación de lo cómico en los gestos y los movimientos. Aquí el autor subraya la importancia del papel de la repetición; para él, dondequiera que haya reiteración se vislumbra lo mecánico funcionando tras lo vivo y los gestos que, de por sí no son ridículos, inspiran risa por su replicación⁹⁸.

-***“Un hombre que se disfraza es una figura cómica. También lo es un hombre que parece haberse disfrazado. Por extensión, será cómico todo disfraz, no sólo del hombre, sino también de la sociedad y hasta de la misma naturaleza”***: esta ley se refiere a la construcción de un personaje cómico a partir del vestuario y, por ejemplo, a la “humanización” de los animales, la que suele provocar también un efecto cómico.

-***“Es cómico todo incidente que atrae nuestra atención sobre la parte física de una persona cuando nos ocupábamos de su aspecto moral”***; para Bergson, tan pronto como interviene el cuerpo, es probable que haya una infiltración cómica. Ejemplifica esto con el estornudo de un orador que distrae

⁹⁵ Op.cit. pág. 18

⁹⁶ Op.cit. pág.122

⁹⁷ Op.cit. pág.27

⁹⁸ Para Bergson “el arte del vodevilista estriba en presentarnos una articulación visiblemente mecánica de acontecimientos humanos, conservando no obstante el aspecto externo de la verosimilitud, la “flexibilidad aparente de la vida” (Op. cit. pág. 34).

la atención sobre lo que estaba diciendo, ya que el foco se pone sobre lo corporal, posible disparador de la risa.

-“*Nos reímos siempre que una persona nos da la impresión de una cosa*”; en relación con esta ley, el autor aclara que no es preciso llegar hasta la identificación de una persona con una cosa para que se produzca el efecto cómico, basta con que se confunda a la persona con la función que ejerce para lograr la comicidad. Al respecto, propone observar el trabajo de los *clowns*.

-“*Es cómico todo arreglo de hechos y acontecimientos que, encajados unos en otros, nos den la ilusión de la vida y la sensación clara de un ensueño mecánico*”. Para Bergson esta ley define las situaciones vodevilesas en general y está relacionada con la continuidad de las acciones, según la cual, una da lugar a otra. Un ejemplo se da con el denominado “*gag* bola de nieve”, típico de las escenas de Vodevil, en el que un desequilibrio acarrea una cadena de situaciones y recibe este nombre porque va haciéndose más grande a medida que rueda.⁹⁹

A partir de las leyes mencionadas, el autor define lo cómico como “aquel aspecto de la persona que le hace asemejarse a una cosa, ese aspecto de los acontecimientos humanos que imita con una singular rigidez el mecanismo puro y simple, el automatismo, el movimiento sin la vida”¹⁰⁰; en su trabajo busca obtener una fórmula abstracta y general de todos los procedimientos de comedia, de manera tal que su aplicación pueda generar comicidad y, mediante un método, se puedan **determinar los procesos de fabricación de lo cómico**. Por tanto, el autor mediante su observación del Vodevil, encuentra

⁹⁹ El autor encuentra reminiscencias de este tipo de escenas cómicas en los juegos infantiles de la época en la que realiza su ensayo y pone como ejemplo una situación planteada en un libro de estampas en el que “un visitante entrando precipitadamente en un salón empuja a una señora, la cual vierte su taza de té sobre un anciano respetable; éste, a su vez, resbala contra una vidriera, y los cristales, al romperse, caen a la calle, precisamente sobre la cabeza de un guardia, que pone en movimiento a toda la policía, etc., etc.” (op.cit. pág. 64).

¹⁰⁰ Op. cit. pág.68

tres procedimientos cómicos que reproducen los mecanismos infantiles del juego y que se mezclan en las escenas:

- 1) REPETICIÓN (de una situación o combinación de circunstancias).
- 2) INVERSIÓN (lógica del “mundo al revés”).
- 3) INTERFERENCIA DE SERIES (dos series de hechos independientes que se pueden interpretar, a la vez, en sentidos distintos; un ejemplo es el equívoco que se presenta simultáneamente en dos sentidos diferentes¹⁰¹).

En este trabajo observaremos si en los films seleccionados se presentan las leyes formuladas por Bergson, y si es así cuales lo hacen. Así como si se dan los tres procedimientos cómicos que indica en su estudio.

Por otra parte, con respecto a los autores pertenecientes a la Escuela de Palo Alto, tendremos en consideración lo planteado por Ervin Goffman en el texto “Estigma e identidad social”¹⁰². En el mismo, el autor trabaja el concepto de “**estigma**”, al que –recordémoslo– define como un atributo desacreditador, que vuelve al sujeto diferente de los demás y que produce descrédito social.

Goffman identifica tres tipos de estigmas:

- 1) Deformidades físicas
- 2) Defectos del carácter del individuo

¹⁰¹ Es importante mencionar que Bergson dice que el equívoco no es ridículo en sí mismo, sino sólo como signo de una interferencia de series.

¹⁰² En Goffman, Erving; *Estigma. La identidad deteriorada*; Amorrortu; Buenos Aires; Argentina; 1998.

- 3) Estigmas tribales de la raza, la nación y la religión (un ejemplo claro es el que denomina “estigma de clase”, que es el que porta una persona de clase baja que asciende socialmente).

Ante la portación de un estigma, el sujeto intenta ocultarlo o disimularlo, por lo que el autor denomina “**normificación**” al esfuerzo que hace el estigmatizado para presentarse como una “persona corriente” ante la sociedad.

En la tesina indagaremos sobre la composición del personaje de Buster Keaton y tomaremos nota acerca de si presenta, o no, *atributos estigmatizantes*, extrapolando a nuestro análisis conceptos teóricos pertenecientes al Interaccionismo Simbólico.

CAPÍTULO III

ANÁLISIS

*“Para Keaton nada era demasiado con el
objetivo de conseguir la risa.”*

(Juan Campos)

Presentación:

Para comenzar a indagar sobre los modos de funcionamiento del cuerpo como constructor de significación y los mecanismos de producción de sentido humorístico en el *corpus* de textos seleccionados, haremos a continuación una breve reseña de cada una de las películas que elegimos para trabajar y daremos algunas definiciones de los términos que utilizamos.

Iniciamos con el film más extenso de los tres, que en castellano se llamó *Las siete oportunidades*¹⁰³ (el título en inglés es *Seven chances*), un largometraje de 56 minutos de duración, del año 1925, que fuera producido por la compañía Metro Goldwyn¹⁰⁴. La película muestra las vicisitudes de un joven en bancarrota que, para cobrar la herencia de siete millones de dólares que le dejó

¹⁰³ También se puede encontrar como “Las siete ocasiones”

¹⁰⁴ Buster Keaton, en su biografía (como así también en varias oportunidades) recaló que pasar a esta productora fue el mayor error de su vida, le ocasionó el declive de su carrera, ya que perdió la independencia creativa sobre sus productos, puesto que previamente él contaba con una considerable trayectoria dirigiendo, escribiendo y actuando sus propias películas.

su abuelo, debe estar casado antes de las siete de la tarde del día de su cumpleaños número veintisiete, que es el mismo en el que transcurre la historia, por lo que tiene pocas horas para sortear los percances que se le presentan y lograr su objetivo. Es importante mencionar que se trata de la adaptación cinematográfica de una obra de teatro, por lo que presumiblemente la primera parte del film presenta un mayor grado de narratividad (básicamente a la manera del cine silente de la época, en carteles informativos que explican las situaciones) mientras que en el segundo tramo se acelera notablemente el ritmo y toma relevancia el trabajo físico del protagonista¹⁰⁵. Por consiguiente, las destrezas corporales y los *gags* con los cuales Buster Keaton comienza a contar la historia mediante la acción, se dan en mayor medida –y de manera concatenada y vertiginosa– en la segunda parte del film, cuando su socio en la ficción publica un anuncio en el periódico solicitando novia para *Jimmie* (encarnado por Buster) y se presenta una cantidad enorme de mujeres dispuestas a contraer matrimonio; lo que genera su huida despavorida y las situaciones hilarantes (propiciadas por las furiosas mujeres vestidas de novia) que se suceden una detrás de otra. Esta dinámica del film, según Manuel Garín¹⁰⁶, se debe a la adaptación que el realizador hizo de los *gags* cómicos de los cortometrajes previos a la duración de los largometrajes. El propio Keaton lo explicó así:

En una o dos de mis primeras películas de dos rollos, intenté incluir una línea argumental. Pero no siempre había sido factible, y en la mayoría de los cortos cómicos, cuanto antes llegaran los *gags* [la bastardilla es nuestra], mejor. En los largometrajes pronto descubrí que había que presentar personajes creíbles en situaciones que el público aceptara. El mejor formato que encontré era empezar con una situación normal, quizá inyectando algunos problemillas, pero no los suficientes, para evitar que se consiguieran carcajadas. Eso nos permitía presentar a los personajes entrando y saliendo de situaciones no demasiado difíciles. Era cuando nos acercábamos al tercio final de la película cuando metíamos a los personajes en serios problemas, que

¹⁰⁵ Esto no quiere decir que en la primera parte no haya trabajo corporal ni *gags* cómicos, pero es muy notorio como en la segunda parte de la película el trabajo físico de Buster Keaton adquiere un rol preponderante. Aunque en nuestra selección no nos circunscribimos a un tramo del film, pues el sentido cómico se construye en toda su extensión.

¹⁰⁶ Garín Manuel, *El gag visual De Buster Keaton a Super Mario*, Ediciones Cátedra, Madrid, España, 2014.

permitían carcajadas más fuertes. Las más sonoras llegaban cuando se sentía la amenaza de una catástrofe.¹⁰⁷

Continuamos con la siguiente película seleccionada, titulada *Una semana* (en inglés *One week*) que, a diferencia de la anterior, es un cortometraje del año 1920 y tiene aproximadamente 24 minutos de duración¹⁰⁸.

En contraposición al largometraje que presentamos previamente, y consecuentemente con las palabras de Keaton, notamos que en este film los *gags* cómicos no están concentrados en el último tercio del mismo, sino que se dan desde la primera escena. El argumento se presenta mostrando, en un plano detalle, una nota al inicio de la historia con la explicación del cuadro de situación: un tío le otorga a su sobrino, como regalo de bodas, una casa y un terreno. El conflicto se desata cuando el pretendiente rechazado cambia los números de las partes de la casa (que es una “prefabricada” que se encuentra desarmada en cajas) y esto desencadena las situaciones cómicas, que se podrían calificar como “surrealistas”, en tanto pareciera que la casa se rebela contra todos.

Finalmente, el tercer film que tomamos, *Vecinos* (en inglés *Neighbours*) es, al igual que *Una semana*, un cortometraje del año 1920; pero de menor duración, aproximadamente 18 minutos. Esta película presenta un argumento muy básico que prácticamente no tiene desarrollo en el film y que puede resumirse de manera sucinta como la cadena de conflictos que genera la historia de amor entre dos jóvenes, a la cual sus respectivas familias se oponen. En este caso, el sentido cómico se construye, prioritariamente, mediante los golpes que reciben los personajes y, si la comparamos con las otras películas

¹⁰⁷ Op. cit. págs. 272 y 273 (citado, a su vez, de la autobiografía de Buster Keaton)

¹⁰⁸ La copia analizada.

que seleccionamos, tampoco hay demasiada innovación en el uso del dispositivo cinematográfico, en lo que respecta a tipos de planos y angulación de cámara¹⁰⁹.

En términos de Noël Burch¹¹⁰, presenta en su estructura fílmica y argumentativa bastantes residuos de la **época primitiva del cine [cómico]**¹¹¹, con mayor presencia, que los otros films analizados de Keaton, de rasgos temáticos propios de los primeros cortos burlescos del género *Slapstick comedy*, en los que se evidencian muchos *gags* y situaciones cómicas que tienen su condición de producción en el circo y en el teatro de vodevil.

Por su parte, Fernando Martín Peña afirma:

El formato de cortometraje no exigía solidez narrativa y dejaba lugar al experimento. Así, *The Scarecrow*, *Neighbours*, *The Blacksmith*, *The high sign* o *The Balloonatic* plantean una situación y luego disparan *gags* [la bastardilla es nuestra] hasta agotarla o reemplazarla por otra.¹¹²

Coincidimos con el autor mencionado, dado que en este film las situaciones cómicas físicas se dan una detrás de otra y Keaton, que recién se estaba iniciando como director y guionista en el cine, estaba atravesando una etapa de experimentación centrado en la eficacia de sus *gags*. Es así como los golpes, caídas, trucos y números circenses derivan uno de otro, constituyendo el sustento de la película; el empleo de casi todos los *gags* posibles pone en evidencia, en este caso, la ausencia de guión y la improvisación en escena.

Por consiguiente, consideramos que la selección de dos cortometrajes coetáneos (fueron realizados en el mismo año) guionados y dirigidos por Keaton, producidos ambos por Joseph Schenck; y un largometraje cuatro años

¹⁰⁹ Teniendo en cuenta los films analizados aquí y no otras obras de Keaton, pues él se caracterizó por innovar en el género, mediante la improvisación y la experimentación.

¹¹⁰ Burch, Noël; *El tragaluz del infinito (Contribución a la genealogía del lenguaje cinematográfico)*; Editorial Cátedra Signo e imagen; Madrid; 1987.

¹¹¹ El autor denomina **modo de representación primitivo** al cine en sus inicios que, como ya vimos, tomaba elementos de las formas de entretenimiento populares y de las clases bajas.

¹¹² Peña, Fernando Martín; *GAG La comedia en el cine 1895-1930*; Editorial Biblos; 1991; Buenos Aires; Argentina.

posterior, con un guión adaptado de una obra teatral y producido por la productora Metro Goldwyn, nos posibilita contrastar y observar la presencia de cambios. Esto, a su vez, nos brinda un recorte temporal concreto para trabajar en detalle el tema. Ahora bien, es importante aclarar que a los fines prácticos de esta tesina, no tomamos todos los *gags* que construyen sentido humorístico en cada film, sino que nos detendremos en aquellas escenas o *gags* que consideramos relevantes o interesantes para describir; ya sea por el trabajo físico de los actores o por el efecto de sentido humorístico (o de otro tipo) que se construye mediante lo corporal, lo gestual, la acción o, además, por la utilización que se hace del medio (como la elección de la posición de la cámara para la toma, del plano o del decorado).

Por otra parte, si bien algunos autores, como el mencionado Garin, afirman que es imposible decir concretamente qué es un *gag*¹¹³; para este análisis tomamos la definición de Seguí y Cort, quienes aseveran: “Definiremos, en principio, el *gag*, a niveles operativos, como el elemento cinematográfico que subvierte normas (físicas, morales, ideológicas, sociales) con intención de provocación y efecto humorístico [el subrayado es nuestro].”¹¹⁴

Adherimos a las palabras de ellos porque se enfocan en el **carácter subversivo del *gag***, algo que identificamos también como un rasgo del género y porque, a la vez, abre el espectro a distintos tipos de *gags*. Por tanto, hacemos la salvedad de que, en el marco de este trabajo, diferenciamos ***gag físico*** de ***gag visual***; entendemos al primero como aquél en el que interviene preponderantemente el cuerpo, o sea, en el que predomina lo performativo, mientras que en el segundo se apela a otros recursos técnicos o narrativos para producir efectos cómicos.

¹¹³ Op.cit. pág. 7.

¹¹⁴ Seguí, Josep-Lluís/ Cort, Ignacio; *La estructura del gag. dos cortometrajes de Charles Chaplin*; Ediciones EPISTEME; 1998; pág. 18.

III.I: El tiempo y la acción en los films

Aunque este punto no hace referencia estrictamente a la corporalidad ni a lo gestual, lo tomamos en cuenta porque la dimensión temporal en dos de los films analizados¹¹⁵ produce sentido, tanto para generar efecto cómico, como para guiar la acción y ordenar la trama.

Es así como *Las siete oportunidades* comienza con una secuencia en la que, para remarcar la indecisión del protagonista en el pedido de matrimonio a su novia, se recurre a mostrar en distintos planos el cambio de las estaciones y el cambio del tamaño de un perro. De esta manera se subraya el paso del tiempo y se genera efecto cómico, el cual se refuerza con un plano detalle¹¹⁶ en el que se ve al cachorro muy pequeñito y luego, en los planos siguientes, se lo verá con un tamaño mucho mayor. En esta secuencia de imágenes, para la construcción de significación, intervienen la escenografía, el montaje, la utilería y el vestuario, elementos que operan para transmitir la idea de que pasa el tiempo y el joven no logra concretar su objetivo. A su vez, destacamos que la escena fue filmada en “technicolor”¹¹⁷, algo de avanzada para la época, y la inclusión del perrito le da a la película desde su inicio un leve efecto risueño, que da cuenta del tono inocente o *naive*, que caracterizó a este tipo de textos y, particularmente, a los de este realizador.



¹¹⁵ En *Una semana* y en *Las siete oportunidades*, ya que en *Vecinos* la estructura de la película está compuesta por *gags* que se suceden uno detrás de otro, sin referencias temporales.

¹¹⁶ Recurso utilizado para enfatizar y centra la atención en el tamaño del perro que va cambiando con el paso del tiempo.

¹¹⁷ Se utilizó el bitono rojo y verde.



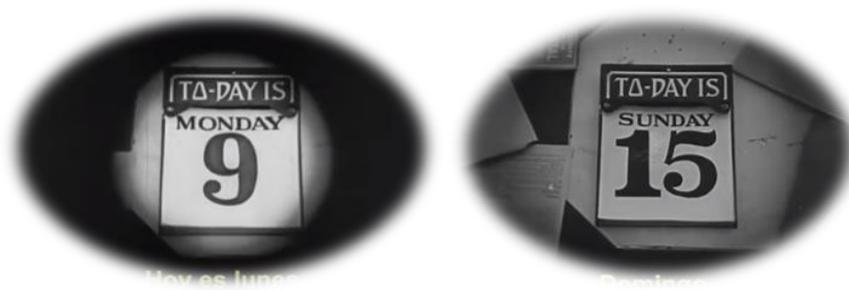
También el tiempo será un elemento central en la historia, una suerte de *leit motiv*, ya que toda la diégesis ronda en torno al apremio del protagonista por celebrar su boda a un determinado horario (como indicamos, a las siete de la tarde) y la vorágine de correr contra reloj, es lo que guía la acción. En consecuencia, podemos considerar que los relojes son también “protagonistas”¹¹⁸: hay planos de ellos marcando la hora a lo largo del film y, además, participan como elementos necesarios en la construcción de algunos *gags* cómicos que detallaremos con mayor profundidad en otro apartado.

¹¹⁸ Se podría decir que el tiempo en la película está cronometrado, no sólo en lo referente a la construcción de los *gags* para lograr su efectividad, sino en relación al tiempo que se va marcando en la historia indicando la hora (y lo que le resta al protagonista *Jimmie* para lograr casarse) y la extensión del film. Esto genera, también, un cierto efecto de suspenso, que pone al espectador a la expectativa con respecto a si el protagonista llegará o no a tiempo para lograr su objetivo.



Dos planos detalles de relojes en distintos momentos del film. El del reloj despertador es del minuto 39.55 y el del campanario es del minuto 53.15, casi llegando al final.

Asimismo en *Una semana* el tiempo juega un rol fundamental, pero no en la referente a las horas, sino a las jornadas; ya que cada día marcado en el calendario indica la aparición y el desarrollo de una nueva situación cómica que sucede a otra, correspondiente al día anterior, durante una semana. En tal sentido la película se inicia marcando la fecha “lunes 9” en el calendario y luego de un cierre de situación con fundido a negro, cada nueva apertura de plano indicará el paso al día siguiente hasta llegar al “domingo 15”, día en el que culmina la historia que el film narra. De esta manera, el paso de los días en el calendario, al igual que la hora marcada en los relojes en el largometraje, señala la temporalidad y contribuye a darle ritmo a las películas, así como cierta previsibilidad al espectador.



Primer y último día marcados en el calendario que guía el avance de la trama

En *Vecinos*, por el contrario, no hay evidencia del paso del tiempo, ni éste guía la acción, pues en el film se utiliza generalmente un *gag* físico con impronta circense para generar sentido humorístico, prolongando o reiterando el recurso hasta su agotamiento. Esto hace que toda la película¹¹⁹ tenga la estructura de un gran “*gag* bola de nieve”¹²⁰, pues una situación cómica lleva a otra, por lo que no es relevante ni el paso de los días, ni el paso de las horas; y la dimensión temporal a nivel del enunciado y, obviamente también, a nivel de la enunciación es prácticamente nula. Esta es, según nuestro parecer, la comedia más física de las tres y la que más características típicas del género presenta. Por tanto, en términos de Steimberg, es la que posee un mayor peso de rasgos retóricos de la *Slapstick comedy*; y es, a la vez, la película en la que se encuentran más huellas de las condiciones de producción del género, del teatro de Vodevil y del circo; y menos elementos propios del denominado “lenguaje cinematográfico”.

III.II: Lo absurdo

Otro elemento que destacamos y en el que no interviene estrictamente lo corporal, pero que es interesante verlo en detalle ya que gravita fuertemente en el efecto de sentido cómico que construye, es el que denominamos “**lo absurdo**”. Las películas cómicas de esta etapa fueron precursoras de este tipo de humor en cine, presentando situaciones muchas veces “irracionales” y poco realistas que responderían a la “lógica del mundo al revés” que –como vimos en lo que trabajó Bajtín en su estudio sobre el carnaval en la Edad Media¹²¹– se caracteriza por ser una suerte de “sátira” de la vida ordinaria y por habilitar dentro del contexto humorístico cuestiones que fuera del mismo, están

¹¹⁹ Podríamos decir que toda la película tiene una misma configuración significativa.

¹²⁰ Henri Bergson en la obra citada (págs. 63 y 64) dice que así es la típica escena de vodevil en la que una acción lleva a otra y todo es una serie de desaciertos uno detrás de otro. Por eso la analogía con la bola de nieve que va haciéndose más grande a medida que rueda.

¹²¹ Ver en el Capítulo I “Estado de la cuestión”.

prohibidas. También se vincula con el *nonsense* de Lewis Carroll¹²², plagado de inversiones y juegos de lógica que van en contra del razonamiento de “sentido común”; del que habla Jonathan Pollock en el libro que mencionamos en el Capítulo I: *¿Qué es el humor?*

En las escenas en las que se muestra una situación absurda o se realiza una acción carente de “lógica”, lo que provoca el efecto humorístico y seguramente las risas en el espectador es la falta de un motivo para la realización o existencia de determinada acción o situación; que luego del impacto gracioso llevaría al espectador hipotético, al que estamos apelando aquí, a preguntarse “¿por qué hizo eso?” o “¿por qué se dio tal situación?” No hay respuesta para tales interrogantes: es el “*sinsentido*” (traducción literal del *nonsense* inglés) característico de un tipo de humor que coloca al enunciatario en una posición de conocimiento, de saber que el personaje tendría que haber hecho algo distinto a lo que realizó en la escena y en eso radica su eficacia. Como afirma Robert Escarpit:

El sentimiento de superioridad del público se ejerce entonces de lleno sobre el humorista, condenado así a padecer su destino de violador de la lógica. Aunque no beba la cicuta, él es la primera víctima de la reducción a lo absurdo que hace soportar al resto del Universo.¹²³

Si bien se podría decir que los tres films seleccionados están impregnados del absurdo cómico en toda su extensión, ya sea por la historia que narran en general o por las situaciones particulares que se plantean, destacamos un par de escenas en las que vemos de manera patente la irrupción de un elemento “sin sentido”, con el que se genera el efecto humorístico.

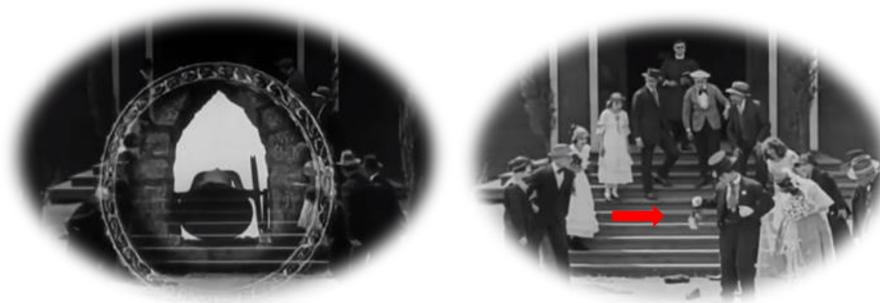
La primera corresponde al inicio de *Una semana*, cuando irrumpe el absurdo cómico luego de un plano detalle de un campanario de iglesia superpuesto a un plano general de gente esperando al costado de una

¹²² El “sin sentido” con inversiones lógicas de *Alicia en el país de las maravillas*

¹²³ Escarpit, Robert; *El humor*; EUDEBA; Buenos Aires; 1962, pág. 112

escalinata¹²⁴; la construcción hace que el espectador suponga que se celebró una boda. En esta escena, los novios bajan la escalinata de la salida del templo y los presentes les arrojan arroz; pero también ¡zapatos!

Lo notable es que el protagonista (que no se encuentra identificado con ningún nombre en particular en la historia) en lugar de sorprenderse por esta acción, toma un par de zapatos, lo observa, y se lo lleva consigo. Esta lógica *ilógica* del *gag* visual es lo que, para el caso, promueve el efecto cómico. A su vez opera como una anticipación de cómo será el resto de la historia, ya que abundaran las situaciones absurdas generadas por una casa que, más que como decorado, funcionará como un personaje que oficiará de contrincante del protagonista, complicándole todo.



Comienzo con la celebración de un flamante matrimonio y la acción absurda de arrojar zapatos

La segunda escena que consideramos aquí corresponde al mismo film y se encuentra casi en su cierre; cuando se marca, con un plano detalle, en el calendario con la fecha “domingo 15”. Así es como, luego del fundido a negro de rigor en este film con estructura “clásica” de la *Slapstick* comedy, comienza la última secuencia humorística del corto en la cual los protagonistas intentan llevar la casa enganchada a su auto, sobre unos barriles¹²⁵. Allí, el absurdo

¹²⁴ Un detalle de edición interesante para la época de realización del film.

¹²⁵ Notamos que esta escena se ha replicado, posteriormente, varias veces en el cine de animación también, siendo la *casa portable*, un recurso muy utilizado para construir *gags*. Tal vez el ejemplo más famoso sea el de la película de Disney-Pixar *Up*, en la cual un anciano ata unos globos a su casa, la eleva, e inicia una

cómico se reitera con el vehículo que se desengancha y que el protagonista clava a la pared de la casa, lo que provoca el desprendimiento de la carrocería. El personaje queda suspendido en el aire, en una imagen ridícula que podría asemejarse a la de una pesadilla en la que todo le sale mal. Con esta escena –y en toda la trama de este film– podemos establecer un paralelismo con la afirmación de Bergson: “El absurdo cómico es de la misma naturaleza que el de los sueños”.¹²⁶



Nuevamente lo absurdo para construir comicidad

La tercera escena que tomamos para ilustrar este apartado corresponde al minuto 7.42 de *Las siete oportunidades*, cuando el abogado le pide a *Jimmie* (el personaje interpretado por Keaton) y a su socio *Billie*, que tomen asiento para leerles una carta. Entonces los personajes –con idénticos movimientos– toman una silla cada uno y la acomodan al mismo tiempo para, luego, sentarse

aventura volando por el cielo. La continuidad y relación entre los gags de la *Slapstick comedy*, y el cine de animación se trata, con mayor profundidad, en otro apartado.

¹²⁶ Op.cit. Pág. 132

ambos en el escritorio, en lugar de en las sillas que habían tomado para escuchar la lectura. Lo que causa el efecto risible aquí es la actitud incoherente, que escapa al pensamiento racional, y a través de la cual los protagonistas rompen con lo que por lógica se esperaba¹²⁷, presumiblemente, debido al apremio por escuchar lo que el abogado tiene para decirles.

En este *gag* en el que lo esperado es sustituido por algo difícil de explicar, pues se da la irrupción de lo imprevisible en la acción; lo que también causa comicidad es la sincronización en la realización de los mismos movimientos perfectamente coordinados, lo que lleva a la mirada a enfocarse en la parte física del trabajo de los actores. Esta atención desviada hacia el cuerpo anticipa la risa. Tomamos nuevamente a Bergson, quien afirma: “**Tan pronto como interviene la preocupación por el cuerpo, es de temer una infiltración cómica**”.¹²⁸



La importancia que da Bergson al rol de la corporalidad en la producción de sentido humorístico, la expresa en una *ley*, a la que define como **general de los fenómenos cómicos**, según la cual “**es cómico todo incidente que**

¹²⁷ Se pone en juego el *nonsense* británico, muy presente, también, en la serie inglesa “Mr Bean”, cuyo protagonista es otro referente de la realización de humor sin utilizar palabras.

¹²⁸ Op.cit. pág. 45.

atrae nuestra atención sobre la parte física de una persona (...).¹²⁹ La misma se verifica en la definición común de la *Slapstick comedy* como “comedia física y motriz”. Por tanto nos adentraremos en el análisis de escenas y *gags* en los que es notable la preeminencia de lo corporal.

III. III: Gags de coordinación de movimientos

Comenzamos con aquellos *gags* simples que directamente llevan la vista y la atención del espectador hacia el físico de los personajes en acción, porque el efecto risible está dado por la repetición y coordinación perfecta de los movimientos de los actores. Henri Bergson, al estudiar lo cómico de los gestos y de los movimientos enunció, otra ley que dice: **“Las actitudes, gestos y movimientos del cuerpo humano son risibles en la exacta medida en que este cuerpo nos hace pensar en un simple mecanismo.”**¹³⁰

En *Las siete oportunidades* observamos la verificación de dicha ley en varias escenas en las que la actuación con movimientos coordinados, permite construir *gags* simples y lograr un efecto risible “seguro” en el espectador. Entonces, además de la coordinación de movimientos de *Jimmy* y *Billy* mencionada en el apartado anterior; encontramos en el minuto 5.23 un “gag de sombreros”¹³¹ en el que lo cómico está dado por la coordinación de movimientos del protagonista y su socio, quienes, mientras esperan el ascensor, se ponen el sombrero con el mismo brazo (el derecho) y se lo sacan al mismo tiempo, todo en menos de un segundo.

Los idénticos y rápidos movimientos dan por resultado la misma pose para ambos y esto produce sentido cómico, al moverse como si estuvieran frente

¹²⁹ Op.cit. pág 44.

¹³⁰ Op.cit. pág. 30.

¹³¹ El *gag* de sombreros es un recurso repetido en las películas del género, ya que siendo un elemento típico del vestuario de la época, el sombrero permitía en la composición de los personajes realizar un juego productor permanente del efecto humorístico.

a un espejo, por lo que se ven “iguales” ante los ojos del espectador. Es una escena coreografiada, de coordinación perfecta:



Otra escena en la que se verifica la ley elaborada por Bergson, se encuentra en el minuto 44.16 del mismo film, cuando *Jimmie*, al escapar de las mujeres que lo persiguen, logra introducirse en un grupo de policías que están marchando por la calle. Se observa aquí, nuevamente, la coordinación de los movimientos corporales utilizada por el actor para construir el *gag* y cómo logra repetir, como un mecanismo exacto sus pasos, al mover sus piernas al unísono de las de los policías, convirtiéndose visualmente en uno más de ellos:



Lo cómico en la imitación de movimientos

Cabe mencionar que en estos “*gags* de coordinación de movimientos”, si bien es fundamental la intervención performativa del cuerpo para su construcción, para que tengan efecto risible exitoso, es importante la composición visual de la imagen, con planos que permitan observar de manera nítida los movimientos. Por lo tanto, según nuestra observación, constituyen un híbrido entre lo que hemos denominado *gags* físicos y *gags* visuales.

III. IV: Gags circenses destacados

Notamos la estrecha conexión entre ciertos números circenses y el primer cine cómico de la etapa silente, tanto es así que lo identificamos como una de sus condiciones de producción¹³². Además, en este espectáculo de origen ancestral¹³³, en el que predominan la pantomima, la acrobacia, el equilibrismo, la gimnasia y la danza, entre otras disciplinas físicas que se clasifican dentro de las *artes corporales*, la técnica se encuentra al servicio de la expresión, como creemos que también sucede en el cine burlesco. El director teatral ruso Vsévolod Meyerhold¹³⁴ tuvo especial interés por las artes circenses y destacó, del circo, la cultura del movimiento escénico y la educación del artista que domina perfectamente su cuerpo. Y, precisamente, Keaton fue un gran *clown* cinematográfico, reconocido por su excepcional habilidad física para realizar escenas y trucos que requerían de una notable destreza y de gran dominio corporal –propios más de un acróbata que de un actor– y que, según se manifestaba en la época de auge del tipo de films aquí tratados, ningún otro cómico podía realizar.

¹³² Ciertos números circenses funcionan como **huella** de condición de producción que conecta a la *Slapstick comedy* con el Circo. Es fácil pensar que esta relación se debe a que los actores de este género estaban formados en espectáculos populares, de donde provenían.

¹³³ Como parte de la cultura humana, el origen de las “artes circenses” es milenario y se pueden rastrear indicios de las mismas en las sociedades antiguas, en la cultura mesopotámica y en Oriente. El nombre **Circo** fue puesto por los romanos para calificar a los espectáculos públicos.

¹³⁴ Fevral'ski, A; “Meyerhold y el circo”; en AA. VV.; *El circo Soviético*, Editorial Progreso, Moscú, 1975.

Ahora bien, es importante mencionar que, si bien los *gags* de origen circense se dan en distintos momentos en todas las películas, según nuestro análisis, *Vecinos* es la que presenta mayor cantidad de escenas con *gags* de este tipo, por lo que, acto seguido, describiremos las más destacadas.

En el minuto 2.28, apenas iniciado el corto, se da una secuencia humorística extremadamente física y rápida, con recursos y trucos provenientes del circo. En ella se verifica lo que afirmaba Fellini sobre el espectáculo circense: “me hubiera gustado mucho ser director de un gran circo, pues es exactamente una mezcla de *técnica, precisión e improvisación* [la bastardilla es nuestra]”¹³⁵. Esto es lo que observamos aquí, cuando Keaton debe escaparse raudamente del padre de la novia y demuestra una gran destreza para realizar distintos movimientos de manera rápida y con flexibilidad, lo que resulta verosímil en una película en la cual, por otro lado, es notable la improvisación en escena. Entonces, en poco más de un minuto pasa por distintos decorados y escenarios, su cuerpo toma distintas formas y posiciones; hasta es colgado cabeza abajo y todo de manera veloz, ejecutando una acción detrás de otra. Notamos que si bien hay una edición posterior, la escena se encuentra filmada mayormente como plano secuencia.

El actor realiza las siguientes acciones, en las cuales son centrales, para construir efecto cómico, su técnica de dominio del cuerpo, su capacidad física para resistir golpes, su plasticidad y su ductilidad:

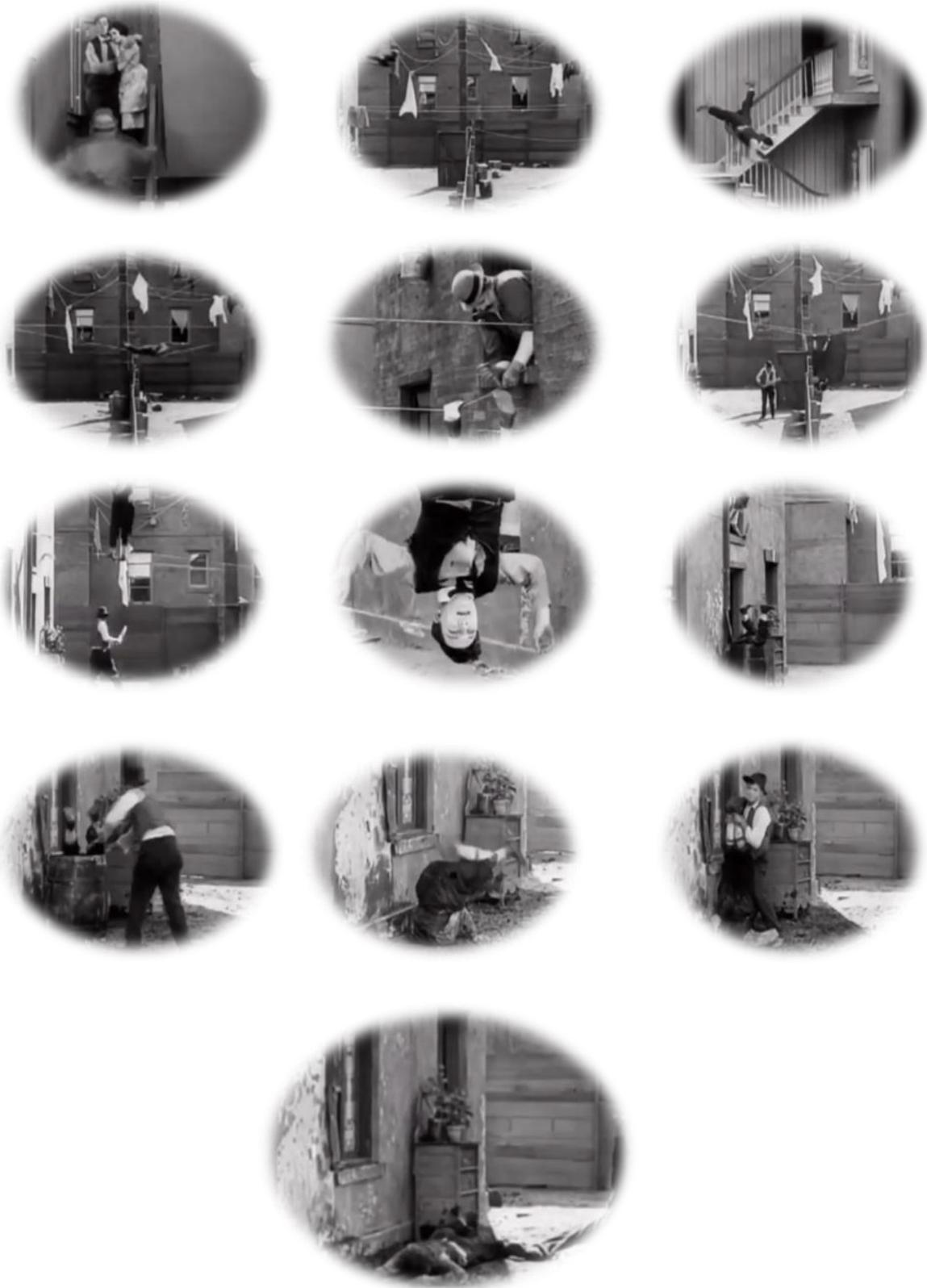
1. Pasa por una sogá para colgar ropa en altura a otro edificio.
2. Desciende por el barral de una escalera a toda velocidad.
3. Hace el camino inverso por otra sogá al edificio del que salió inicialmente.
4. Atraviesa una ventana.

¹³⁵ En AA. VV.; Los sueños de la memoria Homenaje a Federico Fellini; Ediciones El Corregidor; Buenos Aires; 1996; pág. 136.

5. Es colgado de sus zapatos, grandes, de payaso¹³⁶, por el padre de la novia (como si fuera un trapo en la soga).
6. Es azotado por su propio padre, quien lo confunde con una alfombra a la que le estaba quitando el polvo.
7. Da con su cuerpo un giro de trescientos sesenta grados sobre la soga.
8. Permanece colgado cabeza abajo.
9. Cae dentro de un barril cuando su padre suelta los ganchos que lo sujetaban de sus zapatos a la cuerda.
10. Resulta atrapado en la tierra, con sus piernas moviéndose frenéticamente, mientras su padre intenta sacarlo de su atascamiento.

A continuación ilustramos con capturas de pantalla de la secuencia:

¹³⁶ Ver el apartado sobre la construcción del personaje.



El protagonista yace en el piso tras una secuencia con ritmo frenético

Identificamos en total diez acciones cómicas hasta que finalmente la situación se resuelve cuando el padre logra sacarlo y el protagonista sale con la cara oscura, completamente cubierta con barro. Se cierra así la escena para dar paso a la siguiente, continuando con la cadena de *gags* que componen la estructura narrativa del film.

No obstante, si bien el rostro embarrado de Keaton da pie a otra situación cómica, hacemos una elipsis para continuar con la siguiente escena de esta película que destacamos, como señalamos, por su impronta circense. La misma se encuentra más avanzada la película, cuando en una fallida ceremonia de matrimonio (a la que llegan luego de una audiencia en la corte para tratar de resolver los problemas entre las familias), el padre de la novia descubre que el protagonista compró un anillo de mala calidad¹³⁷. Como toda la estructura del film es, reiteramos, un “*gag* bola de nieve”, el anillo de mala calidad funciona como “gancho”, como desencadenante, para generar otro *gag*. El padre, entonces, interrumpe la celebración y lleva a su hija a otra parte, mientras la madre del protagonista hace lo mismo con él. Sin embargo el aislamiento no prospera, ya que el protagonista es llamado desde la casa vecina por su novia para ir a su encuentro. Esta llamada hace que, en este momento del cortometraje, se dé uno de los *gags* físicos y circenses más notables de la película, cuando el protagonista y dos personajes más hacen una torre

¹³⁷ Como dato de color, agregamos que el carácter de mala calidad del objeto, se acentúa con un cuadro de texto en el que dice que lo compró en un negocio en el que se vende todo por un muy bajo precio y un plano en el que se lee en claramente en una vidriera “ACME”. Esto llama nuestra atención, dado que ésta es la marca de todos los productos y elementos (que nunca funcionan correctamente ni generan el efecto esperado) que usa el personaje *cartoon* “El coyote”, de la serie de animación *El correcaminos*. Y -si bien en nuestro relevamiento de información no encontramos una relación directa entre el uso de la marca ACME en el cine burlesco y en el de animación- podría ser, tal vez, una de las condiciones de producción de este último; tal como sucede con tantos otros *gags* presentes en los dibujos animados, que tienen su origen en la *Slapstick*. Las siglas ACME, significan en inglés “*A company that makes everything*”, frase que se traduce como: “Una compañía que lo hace todo”.

humana¹³⁸, conocida prueba acrobática característica del circo, y van encimados uno sobre otros de una casa a la otra, tres veces; la última, inclusive, con el protagonista llevando sobre sus hombros a su novia. Es una escena que, presumiblemente, asombrará al espectador por su componente de arriesgada acrobacia y en la que el cuerpo de los actores, en su acto performático, tiene que tener la suficiente fuerza y equilibrio como para poder sostener a otras personas u objetos, sin caer en el intento. Es notable también el encuadre y distancia de cámara que se eligen para que se luzca el truco y la simetría, con una construcción casi geométrica de la imagen, con los cuadros de las ventanas, que componen un plano en el que –según nuestro parecer– se destacan más los movimientos¹³⁹.

Podríamos decir que los *gags* físicos de Keaton son de movimiento en un mundo plano, bidimensional, por la estructura geométrica que tienen los encuadres en las escenas.



¹³⁸ También se le llama “pirámide humana” y consiste en personas que se paran una sobre otra apoyándose en los hombros o espaldas para mantener el equilibrio.

¹³⁹ Lo resaltamos porque, reiteramos, “Vecinos” no es uno de los films más innovadores del realizador en lo referido al uso del dispositivo. Pero, sin duda, Keaton estaba pasando a una etapa de mayor experimentación como director cinematográfico e iba tomando más riesgos en su rol de director.



La "torre humana", truco acrobático característico del espectáculo circense

Reiteramos que en este film, en el que se presentan mayor cantidad de elementos propios de la *Slapstick comedy* clásica, se utiliza un recurso productor de comicidad hasta agotarlo y llevarlo al extremo posible, para obtener el máximo efecto risible. Por ésto, la acción continúa y cuando el personaje logra tomar a la novia y llevarla consigo sobre la "torre humana", su padre sale del interior de la casa, lo que lo hace retroceder para estar "a salvo";

pero luego el padre de la novia también sale y les obstaculiza el paso. Debido a ello, para evitarlos, se van caminando en bloque, un actor sobre otro, hasta casi el final de la historia.



Los personajes se van, formados verticalmente uno sobre otro, para continuar la secuencia humorística

Según nuestra observación, en las otras películas que componen el *corpus* se recurre más a otro tipo de recursos y no tanto a ejercicios circenses para generar la risa en el espectador; inferimos que esto es debido tanto a la evolución del cineasta en su trabajo, como a un avance en el dominio del medio que de a poco se iba despojando de –en términos de Burch– elementos residuales de la época primitiva del cine. Sin embargo, en *Una semana*, encontramos otro *gag* simple, con reminiscencia circense, cuando Keaton realiza un ejercicio de equilibrio con una escalera, utilizando sus dotes de acróbata para construir efecto cómico. Es un *gag* muy breve, marcado por el vértigo, en el cual cambia de lado –estando arriba de la escalera– una y otra vez en el aire, sin ningún apoyo. La escalera reemplaza a la soga del circo.



III. V Caídas:

Las caídas forman parte del trabajo en escena del *clown* en el circo; pero también eran un recurso típico del teatro de Vodevil, que se empleaba para generar la risa fácil en la audiencia. Las caídas propician *gags* simples en los que el efecto risible se da por la exposición de la torpeza del actor y la puesta en juego de movimientos grotescos. De esta manera, el *cuerpo significante* es el soporte material del sentido cómico, sin necesidad de demasiados artilugios que completen la situación humorística.

Destacamos que se reiteran en los films analizados, pero aquí sólo nos limitaremos a describir tres escenas de la película *Las siete oportunidades*, en las que se recurre a este procedimiento para generar comicidad. Pues las caídas presentes en los demás films forman parte de la construcción de otro tipo de *gags*, entre ellos, los que reconocemos vinculados al cine de animación, que detallamos en otro apartado.

La primera corresponde a la escena del minuto 25.55 cuando luego del rechazo de *Mary* (la novia del protagonista) y de reiterados fracasos en el pedido de matrimonio a las mujeres que conocía en el club de campo al que asistía, *Jimmie* es abordado por una mujer que se ofrece espontáneamente para casarse con él, sin que se lo pida¹⁴⁰. La sorpresa que le provoca este hecho hace que se apoye en una puerta, la cual se abre, y la apertura lo hace caer hacia atrás. Además de la autenticidad de la caída, de la rapidez en que se hace la misma y de que no resulta dañado o lesionado; el efecto humorístico está dado por el hecho de que el personaje cae de manera sorpresiva¹⁴¹. Se trata de una acción que el enunciario, y, prsumiblemente el espectador, no espera que ocurra.

¹⁴⁰ Luego se pondrá en evidencia que es todavía una niña, que no está en edad de casarse, quedando el personaje de *Jimmie* en ridículo, expuesto a las burlas de las mujeres del club.

¹⁴¹ Este mismo recurso es utilizado en la historieta o *comic*, acompañado por la onomatopeya "PLOP", para indicar desmayo o asombro.



Jimmie cae abruptamente al escuchar las palabras de la joven mujer

Asimismo, se repite el recurso en el minuto 37.28 del mismo film, momento en el que se observa nuevamente la clásica caída circense propia de la *performance* de los payasos. En esta oportunidad se da cuando *Jimmie* –luego de escabullirse exitosamente de entre las mujeres que habían sido citadas en la iglesia para casarse con él– salta velozmente por una ventana, chocando con el empleado de *Mary* que estaba con una escalera dispuesto a entrar a la Iglesia para otorgarle la nota que le habían encargado; acción que provoca que terminen los dos tumbados sobre el piso.



La típica caída circense

La tercera caída que destacamos en este apartado se da luego del minuto 44.56, cuando *Jimmie*, para escapar de las mujeres que lo persiguen, intenta esconderse dentro de un taxi. Pero, si bien ingresa al vehículo, sale inmediatamente del mismo con una mujer con velo de novia tomada de su saco.

En la escena, para resolver y darle un cierre a la secuencia humorística, se utiliza el recurso de la caída circense (en este caso doble ya que la mujer cae a un pozo¹⁴² y *Jimmie* al piso), que finaliza con el protagonista dando vueltas sentado, desconcertado ante la desaparición de la mujer, y saliendo indemne de la situación.



III. VI: Persecuciones o “gags del cuerpo en movimiento”

Las persecuciones, provenientes del “bajo” *music hall*¹⁴³, son utilizadas en cine prácticamente desde sus inicios; con ellas estaba conformada la totalidad de los cortos humorísticos. De acuerdo a Noël Burch, “la película de persecución ocupará, a partir de 1903, un lugar privilegiado en la historia del cine.”¹⁴⁴

¹⁴² Cabe mencionar que la caída a un pozo sin aparente final o sin retorno, a una especie de “agujero negro” en el que se pierde el personaje, es *gag* muy retomado –también– en los dibujos animados y videojuegos. Es, asimismo, un recurso interesante para trabajar en mayor profundidad, que sin embargo no abordamos aquí porque excede a nuestro análisis.

¹⁴³ Op.cit., pág. 156.

¹⁴⁴ Op.cit, pág. 157.

En la *Slapstick comedy* es uno de los recursos productores de efecto cómico más reiterados; pero a medida que se va evolucionando en el uso del lenguaje cinematográfico, pasa de ser constitutivo del film en su totalidad, a ocupar sólo un tramo, así su participación se reduce a un par de escenas en las que la se utiliza para construir un *gag* dentro de una historia más amplia.

Las persecuciones funcionan, entonces, como elementos de **continuidad narrativa**. Citamos nuevamente a Burch, quien explica su rol:

El hecho de mostrar una serie de planos de personas que corren unas tras otras creará de todas formas una sensación de continuidad mucho mejor que los cuadros estáticos. Y éste es precisamente el papel de la persecución: alargar la experiencia fílmica, iniciar una cierta producción <<imaginaria>> de la duración de la sucesión que pone en marcha un fuera de campo que, por ser todavía amorfo, hará posible, en último término, la producción diegética institucional.¹⁴⁵

De esta manera, se articulan los planos para dinamizar la historia y –en lo referente al gag físico– lo central es el **movimiento** de los actores que corren en escena, generalmente motivados por una acción disparadora a la que se concatenan las demás. Por tanto, el efecto sucesivo de acciones y la *kinesis*¹⁴⁶ de sus cuerpos es lo que construye efecto cómico. Es importante mencionar que la *Kinésica* estudia el movimiento del cuerpo, por eso la traemos a colación en este punto, siendo los miembros de la Escuela de Palo Alto precursores en este campo, en el que los comportamientos no verbales se observan, dentro de una misma cultura, para su clasificación¹⁴⁷.

¹⁴⁵ Op.cit. pág. 160

¹⁴⁶ Es una palabra de raíz griega que se aplica a los movimientos corporales complementarios del lenguaje verbal, también aplicada en Biología y en Psicología. Se define “*kinesis*” como movimiento físico, involuntario y aleatorio, que resulta de estímulos particulares (traducción de la definición en inglés del Collins Dictionary. Fuente: https://www.collinsdictionary.com/es/diccionario/ingles/kinesis_1)

¹⁴⁷ Las principales contribuciones las han realizado Ray Birdwhistell y Albert Scheflen, quienes han intentado codificar el movimiento corporal mediante un método proveniente de la lingüística norteamericana y así describir la gramática del movimiento corporal. También Ekman y Friesen han hecho importantes avances en la clasificación de comportamientos o actos no verbales. En sus estudios han hallado que los hablantes, en el transcurso de un intercambio, manifiestan una clara sincronía entre el habla y los movimientos corporales. Para mayor información ver: Rocha, Amparo; “Algunas consideraciones acerca de la

Si bien en los films que trabajamos hay varias persecuciones, sobre todo en *Vecinos*, no obstante, destacamos dos de los otros films seleccionados. La primera corresponde a *Una semana* y la tomamos porque representa el arquetipo de la persecución clásica del Vodevil; la otra es de *Las siete oportunidades*, a la que elegimos porque a partir de la misma se da un giro en la trama y se acelera el ritmo de la narración, además de constituir una de las escenas más icónicas de la historia del cine.

Comenzamos por la secuencia cómica de *Una semana*, que se inicia en el minuto 15.42 en el momento en que el pretendiente rechazado se levanta de su silla para tomar algo de la mesa y el protagonista realiza la acción de corrésela, lo que provoca su caída y consecuente enojo. Esto lleva entonces a una persecución, en la cual el protagonista toma la iniciativa y dirige al otro personaje hacia el baño¹⁴⁸, donde abre una puerta que da al vacío: el antagonista cae y termina chocando contra una cerca de madera. Es una secuencia muy rápida en la que notamos por primera vez un cambio en la actitud del personaje de Keaton, ya que no es él el objeto de la risa, no es a él a quien le suceden los hechos, sino que tiene una actitud preactiva, la que se manifiesta en llevar al otro sujeto al ridículo para provocar la risa y –en el contexto de la historia– “vengarse”. El efecto cómico se desplaza, se instala así en lo que podríamos llamar la gramática de producción de estos films un **“pequeño desvío”**, una pequeña modificación que, a su vez, tiene su correlato en plantear un matiz diferente en la construcción de la figura del personaje que Buster Keaton encarna. A diferencia de otras escenas, en esta, no sólo él no es el objeto sobre el que se realiza la acción y, en cierto sentido, el que promueve la risa en el público, sino que se aprovecha de una situación, para utilizarla a su favor; realiza una acción en la que toma ventaja de su antagonista. Por tanto, se corre del lugar de perdedor que acepta pasivamente todo lo que le

comunicación no verbal”; Documento de cátedra Semiótica II - María Rosa del Coto; Facultad de Ciencias Sociales; Universidad de Buenos Aires.

¹⁴⁸ El espectador puede intuir por qué realiza esta acción; ya que en una escena anterior el mismo protagonista cae por esa puerta (que da al vacío por el orden alterado de las partes de la casa).

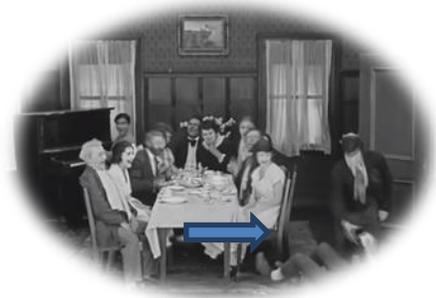
sucede, complejizando –con su comportamiento– los rasgos de personalidad que componen el aspecto psicológico de su personaje.

El *gag* está construido con una estructura en la que una acción lleva a otra, de manera concatenada, a la manera de “acto-consecuencia”. Notamos que en esta escena se reitera el recurso de la puerta al vacío, que había utilizado en la secuencia cómica anterior, o sea, hace una *repetición periódica*, que es uno de los artificios usuales de la comedia identificados por Bergson en su estudio. Y, además, es evidente la marca de las raíces de Keaton en el Vodevil, ya que es una escena típica de este tipo de teatro, en la que el protagonista realiza una “maldad” al antagonista o contrafigura (con guiño al espectador que sabe de antemano de la acción y su posible consecuencia) esto produce el enojo, la persecución y finaliza con un golpe o caída. La formación de Keaton sobre las tablas le había dado la experiencia acerca de lo que cómicamente funcionaba y generaba el efecto deseado, por lo que reincidía en su uso. Según el autor antes mencionado:

Adivinamos que los artificios usuales de la comedia, la repetición periódica de una palabra o de una escena, la inversión simétrica de los papeles, el desarrollo geométrico de los equívocos y muchos otros recursos, pueden sacar su fuerza cómica de la misma fuente, y que acaso el arte del *vodevilista* [la bastardilla es nuestra] estriba en presentarnos una articulación visiblemente mecánica de acontecimientos humanos, conservándose no obstante el aspecto externo de la verosimilitud, es decir, la flexibilidad aparente de la vida.¹⁴⁹



¹⁴⁹ Op. Cit. Pág. 34



Caída del antagonista, generada por el protagonista al correrle la silla



Se repite el escenario y los recursos de otra secuencia para construir el gag

La siguiente persecución, como ya hemos anticipado, corresponde a *Las siete oportunidades* y es una escena que calificamos de clave en la película, pues a partir de ésta comienzan a sucederse velozmente los acontecimientos cómicos uno detrás de otro, como en cascada, y en ella se podría decir que se condensa buena parte del argumento del film: mujeres furiosas, que se sienten estafadas, y persiguen por todas partes al protagonista, generando un efecto de

pesadilla. El ritmo de la trama se torna vertiginoso y se acelera hasta llegar a su desenlace. Esto, como hemos visto al inicio del capítulo, tiene que ver con la adaptación al formato del largometraje, del trabajo que caracterizaba sus cortos.

Además, esta escena se ha replicado en varias oportunidades en la historia del cine posterior. En la misma se muestra –mediante un *travelling* con la cámara puesta en una leve posición de picada, lo que le da una perspectiva amplia a la imagen, con un plano que a la vez se va abriendo progresivamente¹⁵⁰ –al personaje caminando rápido por el medio de una calle, sin tomar conciencia de la masa de mujeres vestidas de novia que va detrás suyo y se juega –nuevamente– con aquello que el espectador ve, pero en la construcción enunciativa del film el personaje ignora¹⁵¹, mostrando en cine de manera sofisticada, un recurso típico del Vodevil para generar efecto risible, el de la **distracción**. Tomamos nuevamente las palabras de Bergson, quien afirma: “toda distracción es cómica. Y cuanto más profunda sea la distracción, tanto más elevada será la comedia”¹⁵²

¹⁵⁰ *Travelling* es un movimiento de cámara que consiste en un desplazamiento de la misma; y picada es un tipo de angulación (posición de la cámara) que, explicándolo de manera sencilla, mira al objeto o personaje desde una posición superior.

¹⁵¹ Se trata de una Focalización espectral, en la cual el espectador tiene una perspectiva que le otorga mayor información que la que tiene el propio personaje en el film. Ver, por ejemplo, Gaudreault, André y Jost, François (1995, *El relato cinematográfico. Cine y narratología*, Editorial Paidós-Barcelona).

¹⁵² Op.cit. pág. 106.



Escena clásica que quedó para la historia del cine

Entonces, en el minuto 41.04, Jimmie se percata de la cantidad de mujeres que lo están siguiendo y comienza a correr. A partir de aquí se inicia una larga secuencia de persecución, que trasciende los límites del decorado de un estudio cinematográfico y comienza la acción más intensa del film con mayor intervención de las dotes acrobáticas de Keaton y el tipo de trabajo que caracterizó su modo de hacer cine. A su vez, hay una mayor predominancia del riesgo físico, con escenas filmadas en una sola toma y sin dobles o simulaciones, que llevan al límite el esfuerzo corporal del realizador.

Por otra parte, es notable destacar que las mujeres tienen un rol protagónico y de empoderamiento en la historia, al ser quienes toman la iniciativa, guían la acción y propician las situaciones cómicas¹⁵³.

¹⁵³ Pero, haciendo otra lectura, podríamos decir que el enojo de las mujeres que querían casarse y ven ese acto frustrado, da cuenta de la concepción del matrimonio como objetivo fundamental del destino de la vida femenina, sobre todo a principios del siglo XX.



Las mujeres toman la posta y *Jimmie* comienza a correr

III. VII: Escenas y *gags* con riesgo físico

La realización de escenas con notable riesgo físico sin dobles ni trucos fue, como hemos dicho, un rasgo estilístico del realizador que caracterizó a sus productos cinematográficos y lo diferenció de otros cineastas y actores de la época. Y, si bien podemos encontrar algo de riesgo físico en prácticamente todos sus *gags* (especialmente en los circenses), decidimos discriminar en este apartado aquellos en los que expone más su integridad corporal, para observarlos en mayor profundidad.

El primero que destacamos corresponde a *Vecinos*; el mismo se produce, cuando apenas iniciada la película en el minuto 2.10, aprovechando la distracción de sus padres y los de la novia que están peleando entre ellos debido a un equívoco con respecto a los autores de los mensajes que se mandaban los enamorados, la novia (que no se halla identificada con ningún nombre en la trama) aprovecha para llamar al protagonista desde una ventana en lo alto de

su casa. Entonces éste, que tampoco es presentado con ningún nombre¹⁵⁴) realiza la primera acción que incluye riesgo físico en el film: trepa tomándose de la pared hasta el segundo piso en donde está ubicada su enamorada esperándolo.

Comparada con otras escenas del actor (en este y otros films) y teniendo en cuenta sus habilidades, el despliegue de destreza corporal aquí es mínimo. Sin embargo, es notable la rapidez con la que ejecuta los movimientos, su ductilidad y, además, el encuadre de la toma con la ubicación de la cámara alejada para hacer un plano general, lo que permite visualizar claramente la acción y lograr el efecto de asombro en el enunciatario.



Buster es llamado por la chica y sin dudar lo trepa a la pared como un "hombre araña"



En segundos logra el objetivo de estar con la chica

¹⁵⁴ Sólo el antagonista, el pretendiente rechazado, es identificado en un cuadro explicativo con el nombre "Handy Hank".

Las otras escenas que mencionaremos, en las que Keaton expone su cuerpo al daño para producir sentido cómico y hacer reír al espectador, corresponden a *Las siete oportunidades*. En este film, luego de la persecución de las novias que hemos mencionado en el apartado anterior, se inicia una serie de sucesos (que se dan uno detrás de otro sin respiro) en los que lo preponderante es la exhibición del peligro que corre el personajes y –por ende y principalmente– el actor al realizar las acciones capturadas en la filmación.

Por consiguiente, la primera escena de esta película que remarcamos, corresponde al minuto 45.22 cuando las mujeres enfurecidas que lo vienen corriendo desde la salida de la iglesia a la que habían sido citadas por un anuncio en el periódico¹⁵⁵; lo persiguen hasta un terreno ferroviario en el que *Jimmie* al verlas, para salvar su vida, se ve obligado a colgarse de una grúa. Aquí el cuerpo del actor queda suspendido en el aire y toda la acción de la escena transcurre con él colgado desde una altura considerable, sostenido por la fuerza de sus brazos. Esto sucede mientras una de las novias toma el control de la máquina, quedando el protagonista supeditado a la voluntad de ella.



Las novias ingresan en masa al terreno ferroviario

¹⁵⁵ Generando distintas situaciones cómicas y violentas, que se tratan en otros apartados, como tomar un tranvía y arrojarle ladrillos.



El protagonista colgando en las alturas, sostenido por la fuerza de sus brazos

Finalmente el *gag* se resuelve por un *equivoco*, luego de que al pasar detrás de una cerca logra soltarse y bajarse, sin que las mujeres vean esa acción. Se genera entonces un breve momento de suspenso al transitar un tren por el mismo lugar en el que cayó *Jimmie*, lo que hace que las mujeres creen que fue atropellado y que, en consecuencia, lo han matado. Esto permite al personaje escapar de la situación, aprovechando la confusión de las novias que lloran desconsoladas. La persecución continúa cuando, al pasar por la entrada del lugar, lo ven vivo y caminando.



El llanto de las novias cuando creen haber matado a *Jimmie*



El protagonista está ileso y ellas lo ven

Las siguientes escenas ocurren en los últimos diez minutos del film y componen una secuencia en la que los sucesos se dan uno detrás de otro, de manera vertiginosa y Keaton realiza acciones realmente increíbles, inclusive, en la actualidad. Entonces el protagonista, en una especie de “triatlón cinematográfico” nada, salta entre pendientes, corre, esquiva rocas, todo con una velocidad asombrosa y en escenarios naturales, utilizando planos generales en los que se visualizan claramente sus movimientos, lo que hace que se luzca mejor el accionar físico del actor.

Si bien en este tramo de la película el protagonista atraviesa un campo con abejas, un lago (en bote y a nado), un coto de caza de patos, queda enredado entre alambres de púas, se enfrenta a un toro y se expone a diversas situaciones de riesgo; destacamos la secuencia que se da a partir de que *Jimmie*

entra en una zona rocosa, de montaña¹⁵⁶, donde las novias intentan tenderle una emboscada. Aquí se observan varias situaciones que quedaron, luego, para la historia del cine: una es cuando en un escenario natural, Keaton –sin dobles y sin cortes de edición– realiza un salto entre dos pendientes, cuyo vértigo se traslada al espectador. En esta escena es fundamental la capacidad para realizar el salto exitosamente, sin morir en el intento (algo que no tiene que ver sólo con la habilidad y aptitud física del actor, sino también con el cálculo perfecto de las distancias y el lugar en el que se decide poner la cámara para que tome bien la situación). El personaje corre, toma carrera y logra hacer el salto sin ninguna falla.

Esta escena resulta asombrosa aún hoy, cuando, en el cine, predomina el uso de la tecnología y la innovación en efectos especiales:



Escenario rocoso en el que se realiza la filmación

¹⁵⁶ Presumimos que el lugar de filmación es en las colinas de California, dado el lugar donde se encontraban –y encuentran aún hoy en día– los principales estudios cinematográficos.



Keaton corre para tomar impulso



Realiza exitosamente un arriesgado salto

Acto seguido, el personaje baja por una pendiente y salta a un árbol muy alto, el cual se cae porque un hombre lo está talando y esto le permite descender al nivel del suelo. De esta manera, continúa el riesgo físico, en una escena en la que nada está librado al azar, filmada sin cortes y sin dobles de riesgo, con la precisión de un cronómetro:



Posteriormente, el personaje baja por una ladera dando giros con su cuerpo. El del actor es el “protagonista” del *gag* físico, ya que son sus movimientos los que generan el efecto hilarante y de asombro. Podría haber sido un muñeco arrojado por la pendiente, pero la precisión de las caídas y giros, dan la muestra de que es el cuerpo de Keaton el que funciona como una herramienta al servicio de la risa¹⁵⁷. En total da cinco giros completos –que constituyen vueltas en las que se repliega sobre sí mismo y vuelve a la posición inicial–, que dan cuenta del dominio de su corporalidad. Esta habilidad es explicada por él mismo en su autobiografía:

Podía practicar increíbles caídas sin hacerme daño, simplemente porque había aprendido el truco siendo tan niño que el control corporal [el subrayado es nuestro] se convirtió en mi caso, en algo puramente instintivo. Si nunca me rompí un hueso en escena fue porque siempre evité los impactos de las caídas en la nunca, en la base de la columna vertebral, en los codos y en las rodillas, que es como los huesos se rompen. Además sólo sufres contusiones cuando no sabes qué músculos tienes que tensar y cuáles relajar, cosa que yo sabía¹⁵⁸.

¹⁵⁷ No obstante, es importante mencionar que algunos dudaron de que Buster Keaton hiciera escenas de riesgo él solo, sin utilizar dobles o algún tipo de “truco”, este es el caso de los formalistas rusos, quienes reflexionaron sobre el cine en la época de auge de la *Slapstick comedy*. Boris Kazanski en su texto “La naturaleza del cine” escribió sobre una escena de Keaton en el largometraje *Las tres edades*: “El protagonista del filme puede arrojarse de una altura vertiginosa, escalar una pared vertical, rodar cara a cara con fieras, hacer juegos malabares bajo un salto de agua, en una palabra: soportar cualquier catástrofe y realizar cualquier milagro de valentía, sin que por ello el intérprete del papel haya sido preparado de antemano o sufra el menor daño. Si el trucaje es demasiado complejo o demasiado costoso, se puede sencillamente sustituir al intérprete por un maniquí o un acróbata profesional. Así, no es Buster Keaton, sino un doble, el que efectúa el salto mortal al final de *Las tres edades*, pero para el espectador viene a ser lo mismo: gráficamente, no hay ninguna diferencia.” (en Alberá, F., *Los formalistas rusos y el cine*, Paidós, Barcelona, 1998).

¹⁵⁸ Keaton, Buster; *Slapstick*; Plot Ediciones; Madrid; 2006.



Notable despliegue físico de Keaton

El protagonista continúa descendiendo y desencadena una avalancha de rocas, que van aumentando su tamaño conforme avanzan los planos y –dado que las novias lo esperan bajando la ladera– no tiene otra opción más que, primero correr, y luego esquivarlas en una especie de danza y juego de habilidad corporal, que dejó otra escena para la historia del cine:



El protagonista, solo, esquiva hábilmente las rocas

Aquí, en el minuto 51.19, *Jimmie* logrará trepar a un árbol y sentarse en una rama (subiéndose como si fuera un trapecio de circo), creará estar a salvo, pero una roca lo tumbará, volviéndolo a poner en la situación de conseguir un refugio temporario. Se ocultará detrás de una roca grande; pero seguidamente, tendrá que retornar al ejercicio acrobático de esquivar las piedras. Notamos cómo se recurre a la reiteración del efecto humorístico anterior, verificándose –nuevamente– la implementación de uno de los procedimientos típicos de la comedia identificados por Bergson, que es la *repetición*. Además de que se da un *in crescendo*, manifiesto en el aumento del tamaño de las rocas que cada vez son de mayor tamaño y volumen, lo que aumenta la situación de riesgo y le da más acción a la historia.





Finalmente, la suerte estará de su lado cuando una avalancha haga correr despavoridas a las mujeres y, como resultado de ello, concluirá la participación de las mismas en la historia.



Las novias huyen de la avalancha de rocas

Luego del desarrollo de la escena en la que durante varios segundos el protagonista da una muestra magistral de su habilidad gimnástica para moverse y esquivar las rocas que bajan rodando de frente hacia él, un plano muestra cómo evita el impacto de una piedra de gran tamaño; pero, de manera

absurda, el golpe de una roca pequeña lo hace caer en el piso. Este golpe inesperado construye el *gag* final que subvierte la idea de “sentido común” que hace creer que la roca de mayor tamaño es lo que lo derribará y cierra la secuencia. Es un interesante efecto de sentido cómico que se construye mediante el juego con la irrupción de lo inesperado.



La caída insólita

III. VIII: La violencia en la acción

La violencia inmotivada, con golpes, patadas y lanzamiento de pasteles a la cara, entre otras acciones violentas; es otro de los rasgos característicos de la *Slapstick comedy*. Generalmente, estas acciones no están justificadas en el relato y no realizan ningún aporte al mismo, más que provocar la risa fácil en el público. Tampoco manifiestan daños reales a los personajes, que continúan como si los golpes y puñetazos no generaran consecuencias; y además, al ser un rasgo temático del género, el espectador (más, el de la época) espera los golpes y bofetadas porque por medio de los mismos se produce el sentido cómico.

Según nuestro análisis, del *corpus* de films seleccionados, es *Vecinos* el que presenta mayor cantidad de elementos violentos, mientras que en las otras dos películas no se recurre tanto a ese elemento para generar efecto risible, lo

que se evidencia en la presencia de menor cantidad de escenas y *gags* contruidos en base al mismo.

En el corto mencionado se observa desde el inicio una acción violenta exagerada, cuando luego de que el personaje de Keaton intercambiara un mensaje con su enamorada al otro lado de la cerca, su madre (que se percata de la situación y con la cual no está de acuerdo) sin mediar ninguna interacción previa, lo empuja fuertemente contra una pared, lo que provoca que el rostro del joven choque con la misma. Este es el primer *gag* del film, en el cual el cuerpo del protagonista es el receptor del golpe y, desde el comienzo, se manifiesta la violencia que abundará a lo largo de la historia.



El protagonista es arrojado contra una pared

Por consiguiente, a lo largo de este film se ven distintos tipos de golpes y agresiones, pero aquí destacamos también la escena del minuto 8.13 porque en la misma –al igual que en la comentada anteriormente– tampoco hay en la historia un motivo que justifique el accionar violento, simplemente se da en tanto se trata de un rasgo propio del género, cuyo uso “permite” al film adscribir a aquél. Así es como luego de otra escena, el protagonista arremete, primero con un “pisotón”, después con patadas y finalmente con martillazos en la cabeza, contra el padre de su enamorada que está durmiendo sentado sobre una silla. Luego, cuando logra que el hombre despierte, un cartel explicativo agrega: “Adelante, siga” y el protagonista continúa golpeándolo con el martillo,

para provocar una reacción del otro personaje. Debe destacarse una progresión de la violencia en la escena, que se da siguiendo la lógica de menor a mayor, por lo que la misma va aumentando en cada acción que realiza el protagonista.

Finalmente, cuando el hombre se pone de pie, continúan las acciones violentas; entre las cuales se cuentan el arrojar un objeto desde el otro lado de la cerca que separa las casas de los vecinos y el golpe que recibe el padre con una tabla, lo que desencadena una secuencia posterior de persecución. Notamos entonces cómo se prolonga el efecto risible que generan los golpes injustificados, desencadenando otras acciones violentas en un *in crescendo* de la virulencia en la escena.



Por otra parte, en *Las siete oportunidades* la segunda parte del film se inicia con mujeres de todas las edades, formas, tamaños e, incluso, algunas no incluidas en los cánones estéticos y valores sociales de la época (que suponían que una novia debía ser joven) tironeando de *Jimmie* como si fuera un trofeo, denotando una cosificación del sujeto. Aquí se observa también, cómo ejercen violencia física sobre él, tomándolo del saco, empujándolo y hasta tirando de su nariz, siendo el cuerpo del actor el receptor de los maltratos, quien los padece con una actitud pasiva, por lo que recibe las agresiones sin defenderse.

El *gag* está compuesto, precisamente, por las agresiones a las que es sometido el cuerpo de *Jimmie*, convertido en una especie de *punching ball*¹⁵⁹, soportando el atropello de las mujeres sobre su cuerpo. Tal vez, esta sea la escena más “típicamente *Slapstick*” de esta película.



La *Slapstick* más clásica con la violencia física en acción en esta escena dentro de la Iglesia

III. IX: La burla a la autoridad

La burla a la autoridad es otro de los rasgos característicos del género¹⁶⁰ y constituye una regularidad en la construcción del sentido cómico en los films burlescos. Sennet, el creador de la *Slapstick comedy*¹⁶¹ y de los famosos “*cops*”¹⁶², denominaba “***gags* basados en la falta de respeto**”¹⁶³ a los *gags* de agresiones a policías. Según el productor, el efecto cómico de los mismos tenía

¹⁵⁹ Término en inglés con el que se denomina a un elemento de entrenamiento usado en boxeo, que consiste en un balón sostenido verticalmente por medio de cuerdas elásticas; y cuya traducción literal sería “pelota de puñetazos”.

¹⁶⁰ En este caso, marcadamente, temático.

¹⁶¹ Se considera que con su productora *Keystone* es el inventor de la *Slapstick comedy*, nombre con el que se denominó luego a los films burlescos. Para más información sobre Mack Sennet ver: “Mack Sennet y los hombres de goma”, en *El cine cómico mudo. Un caso poco hablado (Chaplin, Keaton y otros reyes del gag)*, de Lluís Bonet Mojica, T&B Editores, Madrid, 2003.

¹⁶² La traducción literal es “policías” y los films burlescos con policías fueron muy populares en los inicios del cine cómico. Chaplin, comenzó su carrera en cine como un “*cop*” más de los films realizados por la productora *Keystone*, propiedad de Sennet.

¹⁶³ Bonet Mojica Lluís, pág. 30.

que ver con cierta reivindicación –mediante la risa que generaban los golpes– del público popular que concurría a los cines, que sentía en su vida cotidiana cierto temor natural ante la figura del policía y, de esta forma, se “vengaba”, entendiendo el término de manera metafórica al ver a los personajes en ficción realizar lo que en la vida real ellos no podían. Según nuestro parecer, podríamos decir que era una especie de “liberación transitoria” que el público del cine, compuesto por las clases bajas y populares, podía sentir en la sala cinematográfica, con respecto al yugo de la autoridad policial y del estado. Podemos establecer un paralelismo con lo que sucedía durante el Carnaval en la Edad Media¹⁶⁴, cuando se eliminaban, provisionalmente, las relaciones jerárquicas, las reglas y los tabúes y se daba un tipo de comunicación particular, inconcebible durante las situaciones “normales” de la vida cotidiana, por fuera de la fiesta carnavalesca. A su vez, en esa época, los *bufones* y *payasos* encarnaban una forma especial de la vida, según la cual, representaban su personaje en todas las circunstancias de su vida y eran quienes habitualmente decían lo “prohibido” y se rían del mundo. Para nosotros, los cómicos de la *Slapstick comedy* fueron, en las primeras décadas del siglo XX, los *bufones cinematográficos* que representaban el mismo personaje en todas sus producciones fílmicas y tenían permitido realizar en la pantalla grande aquello censurado durante la vida ordinaria, riéndose del mundo y haciendo reír al mundo con ellos.

Cabe mencionar que lo cómico en los “*gags* basados en la falta de respeto” está dado por la actitud de apuntar, con un pastelazo o con un golpe, a un contrincante, generalmente una figura de poder o autoridad como un alcalde o un policía (aunque también podían ser mujeres en los films de la etapa más primitiva del cine burlesco), para provocar el goce del público al ver a esas figuras puestas en ridículo.

¹⁶⁴ Ver texto de Bajtín citado en el Capítulo I: Estado de la cuestión.

Si bien en todas las películas de los distintos referentes del género se presentan agresiones de todo tipo contra representantes de la autoridad, principalmente policías, observamos –como resultado de nuestra indagación para seleccionar el *corpus*, que no fue un recurso muy utilizado por Buster Keaton para producir efecto risible. Sin embargo, destacamos un par de escenas correspondientes a los cortometrajes de 1920, en las que el realizador recurrió a los policías para usarlos como contrapunto cómico.

La primera corresponde a *Una semana*, donde encontramos en el minuto 2.16 una escena en la que el protagonista arremete con acciones violentas y burla a la autoridad, en este caso, se trata de un agente de tránsito. Así es como, sin mediar una acción previa, el personaje que compone Keaton baja de la moto en la que circulaba, le da un golpe al policía que se encuentra ordenando el tránsito, lo hace caer y le quita el bastón. De esta forma, toma su lugar, para lograr frenar el auto en el que viajaba su novia.

Los movimientos de la escena son simples y rápidos, el protagonista lo sorprende de atrás, le da una patada en el tobillo para que pierda estabilidad y ahí ocupa, él, por un instante el rol de policía o agente de tránsito. Para finalizar, el *gag* se remata con un golpe que le da el protagonista al policía en la cabeza, para volver a ponerle el sombrero que previamente le había quitado y le da el bastón a su rival, “*Handy Hank*”, para que el policía crea que fue él quien lo golpeó y, de esta forma, el antagonista se convierta en quien sufra las consecuencias del acto cometido por el protagonista.

Destacamos que toda esta secuencia de movimientos rápidos y precisos, sólo dura diez segundos, en los que se dan varias agresiones que construyen lo cómico en torno a la burla a la figura de autoridad:



El protagonista golpea al policía para ocupar su lugar



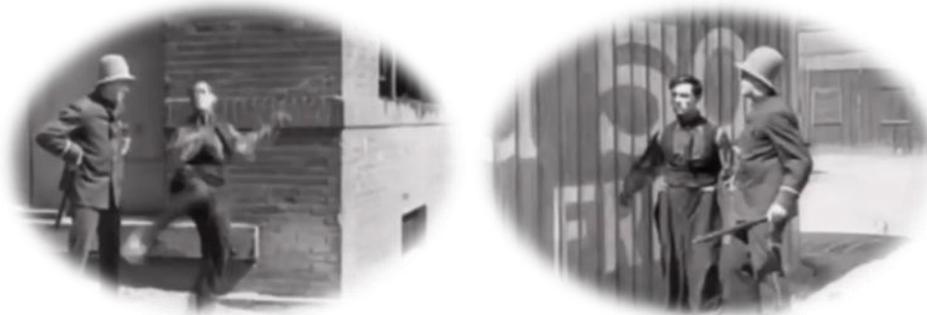
Remata el *gag* con un último golpe y le da el bastón a su contrincante

Por otra parte, el cortometraje *Vecinos* presenta varias escenas en las que se redonda en el uso del recurso, particularmente se utiliza a los policías, como contrafiguras para “molestar” y provocar así la risa en el espectador. Pero no ilustraremos aquí con todas, sino con aquella que proviene de una persecución previa provocada por la confusión que generaba el aspecto del protagonista, al haber quedado con la cara sucia con barro, por lo cual es confundido con un joven de raza negra y llevado por un policía¹⁶⁵. Luego de

¹⁶⁵ Como explicamos anteriormente, en este corto se suceden los hechos unos a otros en cadena, se exprime al máximo el efecto risible de un *gag*. El recurso de la cara pintada, viene desde el inicio del film, desde la

distintos *gags* y escenas que no detallaremos aquí, el protagonista logra escaparse del *cop*, sale corriendo; pero se topa con otro policía en la esquina. Entonces, para disimular, realiza un baile ridículo delante del mismo. De inmediato el baile es cortado por el policía, que lo toma del brazo y lo lleva consigo, dándole un cierre al *gag*.

Es importante mencionar que el baile delante de una figura de autoridad o poder constituye un típico recurso del cine del género de la época para generar risas, y contribuye a centrar la atención del espectador en el cuerpo del actor, distrayéndolo del curso de la historia. No obstante, subrayamos, que a este recurso para construir el *gag*, sólo lo encontramos en este film, y en una sola escena, por lo que decidimos mencionarla en el apartado, en detrimento de otras donde también se redunda en la burla al policía y se reincide en los golpes dados de manera arbitraria, que son muy similares entre sí.



Es un baile muy breve, pero que logra el efecto risible

III. X: Negación de los cuerpos dolientes

Como hemos dicho, la *Slapstick comedy*, género dentro del cual se encuadra la obra de Keaton, se caracteriza por la manifestación de violencia

escena que describimos en el apartado sobre *gags circenses*, en la que el protagonista queda atorado cabeza abajo en un barril. Cabe destacar que notamos la existencia de un gran componente de racismo en este film, que es un rasgo del género también, que no profundizamos aquí; pero que sería interesante para tener en cuenta en otro tipo de análisis.

física en escena sin que, en la construcción de la historia, los personajes sufran alguna consecuencia producto de las agresiones recibidas. Por tanto, reciben los golpes; pero no son dañados por los mismos y, a la vez, ellos forman parte de los **esquemas de representabilidad** del género, por lo que los espectadores de este tipo de textos “esperan” ver eso.

En la producción de lo cómico en estos films, la ausencia de muestras de dolor físico no deja de hacer verosímil¹⁶⁶ el relato, ya que las acciones y situaciones, aunque no estén justificadas en la historia, buscan generar la risa en la audiencia. Y, en cuanto al trabajo corporal de los actores, no es tan relevante quien realiza los golpes, sino el sujeto que los recibe. En consecuencia, en los *gags* en los que el efecto risible se construye principalmente por algún tipo de agresión, lo central –en cuanto a la observación de lo corporal– es que el cuerpo es tomado como un objeto; hay una cosificación del mismo¹⁶⁷.

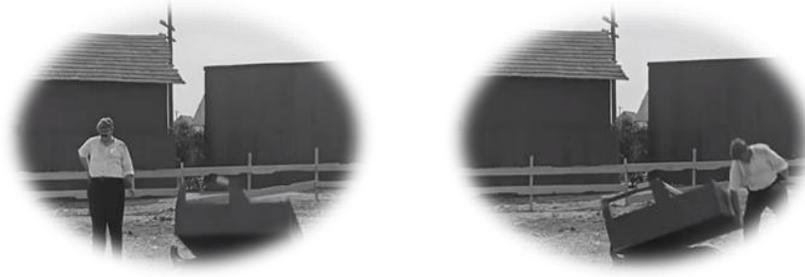
Verificamos, entonces, un procedimiento escénico que produce un efecto de sentido cómico que tiene que ver con la **negación del dolor físico** de los personajes agredidos. En todas las escenas en las que interviene algún tipo de agresión física e, inclusive, en aquellas en las que se utiliza el recurso de la caída, en las que Keaton hace gala de sus dotes de atleta y acróbata o en los *gags* circenses, se evidencia la ausencia de manifestación de dolor en los cuerpos o rostros de los actores o de las consecuencias físicas que les pudiera generar la violencia ejercida sobre ellos. Podemos ejemplificar con lo que vimos anteriormente en *Vecinos*, cuando el padre de la novia se molesta por los golpes que le propina Buster con un martillo, pero no hay nada que indique que le duelen. O, en otra escena del mismo film, cuando el protagonista queda con la cabeza atorada en la tierra y el personaje que representa a su propio padre

¹⁶⁶ Entendiendo *verosímil* en términos de Metz. Ver: “El decir y lo dicho en el cine: ¿hacia la decadencia de un cierto verosímil?”, en *Lo verosímil* (1970), Argentina, Editorial Tiempo Contemporáneo. El volumen reproduce los artículos publicados en *Communications*, nº 11.

¹⁶⁷ Como vimos al analizar la escena de *Las siete oportunidades* en las que las mujeres vestidas de novia convierten al personaje interpretado por Keaton en una suerte de *Punching ball*.

forcejea violentamente para sacarlo; tampoco hay allí manifestación alguna de dolor por parte de él. Pero, para ilustrar este apartado, destacamos la secuencia de *Una semana* en la que se dan varios *gags* en los que queda expuesta la negación del dolor físico. El primero se da cuando al protagonista le tiran un piano encima y, debido a ello, queda tumbado en el suelo, aplastado por el peso del objeto. Es una escena en la que el cuerpo de Keaton, oculto debajo del instrumento musical, queda reducido a la nada y, paralelamente, el otro personaje en escena aparenta no notar lo que le ha sucedido y no realiza ninguna acción para ayudarlo.

Para construir el *gag* y lograr el efecto cómico, se recurre al procedimiento humorístico visual de la atenuación del peso del piano¹⁶⁸. Prueba de la indiferencia del personaje que “ignora” la situación es que le hace firmar un formulario de entrega, como si nada hubiera sucedido. Sólo antes de retirarse, levanta el instrumento que se encuentra sobre el cuerpo de Keaton, con una facilidad asombrosa, como si fuera una pluma, sin que el peso del objeto haya afectado ni un ápice la integridad física del protagonista.



El piano cae sobre protagonista, pero el otro personaje sólo lo corre para que firme un formulario

¹⁶⁸ Que, presumimos, en realidad es de utilería y por eso no daña físicamente al actor.



El cuerpo del protagonista queda reducido a la nada



El piano parece no tener peso

En la siguiente escena el piano vuelve a utilizarse como elemento productor de sentido¹⁶⁹; se presenta, nuevamente, una **negación del cuerpo doliente** de los personajes, tal como es regla en la *Slapstick comedy*. Pero cambia la característica previa del instrumento; ella se convierte en su opuesta: así, aquél, de liviano pasa a ser pesadísimo, lo que pone en evidencia un mecanismo de *litotización* primero y de *hiperbolización*, o sea, de exageración, luego, que se aplica en este caso al peso del objeto. En consecuencia, cuando el personaje intenta ingresar el piano a la casa, ata una soga a una lámpara para arrastrarlo, y, acto seguido, hace fuerza tirando de la misma, operación que provoca el hundimiento del techo y la eyección hacia arriba del personaje que

¹⁶⁹ Se utiliza el objeto atendiendo a la generación de efectos cómicos y sin responder al principio de verosimilitud, propio de géneros como el drama, por ejemplo.

estaba sentado en el piso superior, como si fuera un proyectil. A causa de esto, el hombre, que es disparado hacia arriba, queda con su cabeza atrapada en el tejado y pide ayuda¹⁷⁰. Entonces el protagonista recurre a un palo, para utilizarlo a modo de palanca, e intenta destrabar la cabeza del sujeto realizando una acción en la que es notable la deshumanización del cuerpo del personaje atascado; pues en la escena, el protagonista intenta sacarlo, como si fuera un ser no “sintiente”, un elemento atorado, sin reparar en el dolor que pudiera sentir o en el riesgo de dañarlo más. Lo dicho, obviamente, sólo ratifica lo indicado sobre la falta de consecuencia física de un golpe o caída, como verosímil de género.

Finalmente, el *gag* se resuelve cuando el protagonista, frustrado por el aparente fracaso de su accionar, arroja con fuerza la vara, que cae sobre la cabeza del hombre. En este punto del desarrollo de la escena irrumpe el azar: la acción logra destrabar al personaje, haciendo posible su descenso.



¹⁷⁰ Es notable como aquí no se recurre al cuadro de texto explicativo, sino que el espectador puede leer claramente “*help*” (auxilio) en la gesticulación del actor.



Por la fuerza que realiza el protagonista para ingresar el piano, el hombre es eyectado hacia el tejado



Intenta sacar al hombre de su atascamiento sin reparar en su dolor

III. XI: Gags replicados luego por el cine de animación

Oscar Traversa en su libro *Cine: el significativo negado* en el que aborda desde una perspectiva semiótica el cine, principalmente el popular, al cual considera que ha sido en muchos casos estigmatizado como “bajo” o “un arte menor”, dice: “Un texto presupone a otros. Tanto en su composición, en la cual

incluye a aquellos que lo precedieron, como en sus mecanismos de argumentación, a través de los cuales se sostiene o refuta a sus antecesores.”¹⁷¹

De acuerdo con el autor y entendiendo que en los discursos sociales unos textos funcionan como **condición de producción** de otros textos, encontramos reminiscencias de la *Slapstick comedy* en el cine de animación posterior con *gags* que presentan la impronta de los films cómicos de la década de 1920. No obstante, y desde ya, los mecanismos de producción de sentido del cine de animación son diferentes. Por tanto permiten hiperbolizar¹⁷² situaciones y llevarlas al extremo, pero sin violar el principio de verosimilitud. Ahora bien, tanto en la *Slapstick comedy* clásica de los primeros tiempos, como en los dibujos animados (principalmente los *Looney tunes* que surgen a partir de 1930), el principal elemento cómico se encuentra en la **agresión corporal**. Tomamos nuevamente al autor antes mencionado, quien afirma: “El cine de animación contaría con la posibilidad de producir hipérbolos cuyo lugar de manifestación es el cuerpo violado en su integridad o en su forma.”¹⁷³

A su vez, así como el dolor físico parece no existir en las películas del género, con la negación de los cuerpos dolientes ante su laceramiento, lo mismo sucede en el cine de animación, donde los personajes son aplastados por camiones, chocan contra rocas, les explotan explosivos en la cara y nada parece afectarles. Un ejemplo es “El Coyote” del *cartoon El Correcaminos*, que en sus intentos fallidos por cazar al ave, sufre todo tipo de accidentes, recomponiéndose sin secuelas que le impidan continuar la acción.

También, aunque excede este análisis, es importante mencionar que el cine de animación contemporáneo ha hiperbolizado situaciones propias de los primeros dibujos animados; podríamos decir que las ha “*hiper- hiperbolizado*”, exagerándolas aún más. Un ejemplo es lo que retoman y parodian *Los*

¹⁷¹ Traversa, Oscar; *Cine: el significante negado*; Hachette; Buenos Aires; Argentina; 1984; pág. 46.

¹⁷² Recordamos que la *Hipérbolo* es una figura retórica que consiste en la exageración.

¹⁷³ Op.cit. pág. 135.

Simpson, con su segmento dentro de la serie dedicado, precisamente, a los dibujos animados que miran Bart y Lisa, llamados “*Tomy y Daly*”¹⁷⁴ –en clara alusión a “Tom y Jerry”–, un gato y un ratón extremadamente violentos que, cuanto más sangre hacen correr, cortando extremidades y desparramando sesos, más risa generan en los niños que miran el programa que se incluye en la serie televisiva creada por Matt Groening¹⁷⁵.

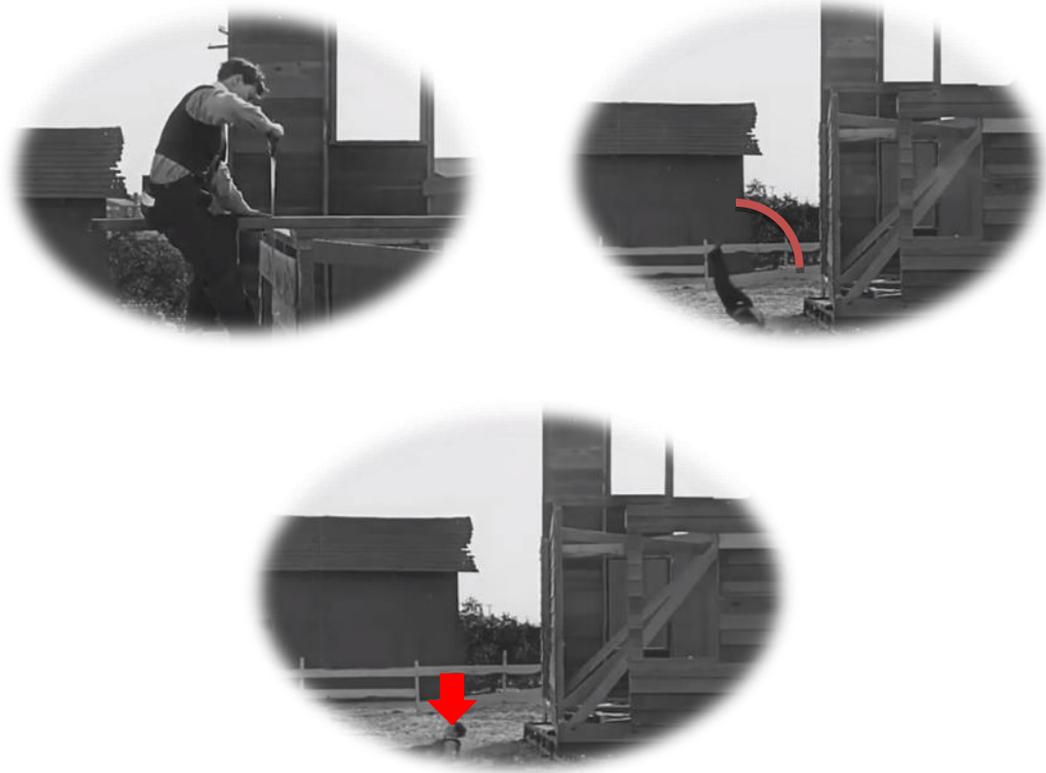
En lo que respecta a los films que nos ocupan, en nuestro análisis encontramos varios *gags* que notamos que fueron replicados luego por el cine de animación; aquí destacamos un par.

El primero pertenece al film *Una semana* y es el que denominamos “*gag del serrucho*”, que ha sido reproducido en numerosas oportunidades en dibujos animados. En el film se presenta cuando el calendario marca que se ha pasado al “martes 10”; allí, Keaton que está armando la casa que su tío le regala para la boda y que está separada en partes en distintas cajas, serrucha el tirante en el que se encuentra sentado a cierta altura, de manera tal que cae –junto con el elemento de madera– abruptamente al suelo. Es una caída simple, que no justifica mayor descripción, en la cual el protagonista de la historia no se hace ningún daño y, para hacerla visualmente más efectiva, da un giro sobre sí mismo, a la manera de un *clown*. El *gag* mencionado nos hace recordar al cine de animación, a esas escenas en las que los serruchos hacen agujeros en el piso y provocan las caídas de los personajes o, inclusive, cuando manifiestan copias exactas de esta misma escena, las que se han replicado en numerosas ocasiones¹⁷⁶.

¹⁷⁴ El nombre original de la serie de ficción de dibujos animados es “*The Itchy & Scratchy show*”, cuya traducción literal sería “El show de Sarnoso y Arañado”, pero para Hispanoamérica ha sido traducido como “*Tomy y Daly*”.

¹⁷⁵ Por supuesto que en *Los Simpson* la hiperbolización presenta tintes paródicos, que no dejan de poseer una dimensión satírica fuerte.

¹⁷⁶ Por la cantidad de veces que se ha redundado en el uso de este recurso, podríamos decir que es un “clásico” de la animación.



El personaje serrucha el tirante sobre el que está sentado y él mismo provoca su caída

El siguiente *gag* que destacamos en este apartado y también lo encontramos replicado posteriormente en dibujos animados, corresponde al film *Vecinos* y se da en el minuto 7.22 del mismo. En ese momento de la historia, el protagonista es llevado preso por un policía y cuando ambos pasan caminando por una verdulería, el primero toma una banana (de las que se encontraban expuestas,) y la arroja al piso, provocando que el otro personaje se resbale y caiga¹⁷⁷.

El *gag* se denominó “*Sleeping on a banana peel*” (resbalando en la piel de una banana) y su nombre lo debe a lo que parece haber sido una costumbre popular de mediados del siglo XVIII en EEUU, que consistía en arrojar cáscaras de banana a la vía pública, lo que provocaba inconvenientes para los

¹⁷⁷ Fuente: <http://www.todayifoundout.com/index.php/2013/11/origin-slipping-banana-peel-comedy-gag/>

transeúntes. Es un *gag* clásico de la comedia física, cuyo origen se remonta al teatro de Vodevil y que no falla en la efectividad para causar la risa en el público, tanto por las características del objeto que se utiliza como instrumento para construir lo cómico (la banana), como por la caída implacable y el golpe del remate. Vemos aquí, de manera patente, cómo en el cine de animación se incluyen elementos, propios de la *Slapstick comedy*, que lo precedieron y cómo todo lo relativo a lo corporal es central para producir comicidad.



El gag de la banana: un clásico de la Slapstick comedy

III: XII: Lo gestual y la expresión del rostro

Manuel Garín comienza el segundo capítulo de su libro, *El gag visual*, titulado “*Acting*”, subrayando la importancia de la corporalidad y, especialmente, de la expresión del rostro para producir sentido. Al respecto, afirma: “Pueden ensayarse mil formas de desarrollar un *gag* [la bastardilla es nuestra], pero a la hora de la verdad su fortuna depende de la presencia misma del actor, de su manera de modular el tiempo a través de gestos y miradas.”¹⁷⁸

Con respecto a lo gestual, es adecuado precisar que en el trabajo actoral de Buster Keaton, la impavidez ante las diversas situaciones que afrontaba en

¹⁷⁸ Op.cit. pág. 53.

sus películas, la aparente falta de emociones por más riesgosas que ellas fueran, ha sido un rasgo propio de su estilo y es lo que lo ha distinguido de otros cómicos. Más allá de la expresión triste y melancólica de sus ojos; Keaton se caracterizó porque su personaje jamás se ríe. Tampoco expresó enojo, irritación, ni entró en pánico; por el contrario, continuaba adelante con la acción, con su rostro inalterable. Esta cualidad característica de su personaje, fue forjada por él desde su infancia, cuando actuaba en un espectáculo de Vodevil con sus padres, y así la explicó en su autobiografía:

“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 se reían tanto como de costumbre (...) Otros cómicos pueden salir airoso riéndose de sus propios *gags*. Yo no. El público con lo toleraría. Y eso me va bien. Toda mi vida me he sentido muy feliz cuando, al verme, un espectador le decía a otro: <<¡Mira a ese pobre diablo!>>.”¹⁷⁹

En los films analizados encontramos numerosos ejemplos en los que el *gag* se completa y el efecto de producción de sentido cómico se termina de realizar con la expresión inalterable de su cara, por lo que listarlos haría demasiado tediosa la lectura del apartado. En consecuencia, sólo mencionaremos algunos casos.

En principio, destacamos la escena de *Una semana*, que se da en el minuto 16.15, cuando el protagonista le está mostrando a las visitas una habitación de la flamante casa. Allí nota que tiene goteras en el techo, por lo que toma un paraguas y continúa, sin ningún cambio en sus facciones, mostrando la vivienda. Advierte la lluvia dentro de la casa; pero no se enoja, ni se irrita, mucho menos entra en pánico; simplemente toma un paraguas, lo abre y continúa con la acción.

¹⁷⁹ Keaton, Buster; *Slapstick. Memorias en colaboración con Charles Samuels*; PLOT Ediciones; Madrid; 2006; pág. 13.

Ese temple manifiesto en la ausencia de cambios en su gestualidad, es lo que completa el *gag* y refuerza la comicidad de la absurda situación. La cara de Keaton, sería algo así como el “broche de oro” de la misma:



Otra escena interesante para mencionar corresponde al film *Las siete oportunidades* y se da en el último tramo de la historia, cuando el protagonista, en una larga secuencia de persecución, entre todos los obstáculos que debe sortear para llegar a tiempo a la iglesia y contraer matrimonio, queda “cara a cara” con un toro. El rostro del personaje no se altera ante el inminente peligro que puede generar una embestida del animal; pero más allá de eso, destacamos esta escena porque resulta interesante el uso que hace el realizador del dispositivo, la elección del tipo de plano para componer la imagen.

En la escena, primero se utiliza un plano general no muy amplio, que permite mostrarle al espectador la situación, luego un plano más cercano del personaje agachado, observando detrás de sí al toro y por último, un primer plano de la cabeza del animal. Lo notable es que el espectador del film en la imagen de cine, ve al toro invertido; desde el punto de vista del protagonista¹⁸⁰. Entonces, además de la inalterabilidad de la gestualidad del actor, lo relevante en esta escena para construir sentido, es el **papel de la mirada**. Ésta se

¹⁸⁰ Por la utilización de la **toma subjetiva**.

acentúa con un recurso cinematográfico que se denomina: *Double take*¹⁸¹ que, traducido de manera literal, significa “doble mirada” y que Frank Capra definió así:

La *doble take* son dos miradas sucesivas hacia un objeto de especial interés, por ejemplo, un león en un dormitorio o una belleza paseándose en bikini. La primera mirada es casual y despistada, sin reparar en lo visto, la segunda súbita y violenta, dándose cuenta de golpe.¹⁸²

Así es cómo el protagonista mira dos veces para reparar en el animal y esa segunda mirada se refuerza con el primer plano de la cabeza del toro, pero dada vuelta, con lo cual se produce otro sentido, al tener el enunciario –y el espectador– la perspectiva del protagonista del relato, como si fuera él. Consideramos que este recurso no sólo intensifica la acción de mirar, sino que refuerza el efecto cómico en la escena. Además de constituir un uso del dispositivo cinematográfico muy creativo y hasta, incluso, de vanguardia, para la época.



¹⁸¹Lo opuesto a *double take*, es *slow burn*, una técnica interpretativa para construir *gags* que consiste en “una dilatación progresiva del gesto que cocina el gag a fuego lento, segundo a segundo, sacando el máximo partido de la paciencia –y la capacidad de aguantar– de los actores” (Manuel Garin, pág. 57 y 58).

¹⁸² Capra, Frank; *The Name Above the Title*; en Manuel Garin, op.cit. pág. 57.



Plano invertido de la cabeza del toro, con el punto de vista del protagonista

No obstante, pese a la neutralidad de su expresión facial como un rasgo diferenciador del trabajo de Keaton, en nuestro análisis encontramos en *Las siete oportunidades*, momentos en los que en la actuación alteró algo su expresión.

El primero que nos importa remarcar, se da como parte de la secuencia antes mencionada, cuando al salir de un lago que tuvo que cruzar velozmente a nado porque lo perseguían las “novias” enfurecidas, se percató de que tiene una tortuga prendida de su corbata. En la escena mira a la tortuga y un rápido primer plano de su rostro permite observar el gesto de espanto y desagrado en él. Es un segundo, en el que se evidencia un cambio en su gestualidad:



El plano con la tortuga es uno de los pocos en los que Keaton cambia la gestualidad en su rostro

El segundo se produce casi al final del film, después del minuto 53.15, cuando *Jimmie* cree que, pese a todo el esfuerzo que realizó, no llegó a tiempo para contraer matrimonio con *Mary* antes de las siete. Su novia le manifiesta su deseo de casarse de todas maneras, pese a no poder acceder a la herencia; pero en la escena, acompañando a un cartel explicativo en el cual dice que él no tiene más que desgracia, se observa en su rostro la pesadumbre y la decepción. Hay una actuación que construye dramatismo, el cual, por un breve lapso, hace que la situación deje de ser cómica:



Lo cómico se articula, por un momento, con lo dramático, produciendo una suerte de *esporádica hibridación genérica*, una breve articulación de dos elementos que remiten a dos géneros distintos y temáticamente antagónicos. Además, la interpretación de Keaton, el cambio de su expresión, contribuye a darle densidad psicológica al personaje, por lo general, como indicamos, impertérrito.

Los demás personajes en los films, muestran más cambios en su gestualidad, en algunos casos de manera muy notoria, y con manifestaciones faciales que contribuyen a complementar el sentido cómico de las escenas. Por ejemplo, en *Las siete oportunidades*, las expresiones del rostro del abogado en varias escenas cierran los *gags*.

También en *Vecinos*, en el minuto 7.49, en una escena en la que el protagonista se pone de pie cubierto con una sábana, que lo hace parecer un

fantasma, el efecto cómico se refuerza con el primer plano del rostro de una mujer con los ojos exageradamente abiertos. En esta imagen lo fundamental es la gestualidad de la mujer, pues ella hace efectivo el *gag* y es el motor provocador de la risa.



El rostro y, particularmente, los ojos de la mujer son los que terminan de dar sentido cómico a la escena



Dos momentos en *Las siete oportunidades* en los que el rostro del abogado completa el efecto cómico

III. XIII: Otros usos del cuerpo en escena como materia significativa

.La contraposición en la representación de los cuerpos:

Para destacar la relevancia del estudio del cuerpo como productor de significación, Amparo Rocha, en un artículo en el que rastrea las huellas del concepto de *cuerpo significativa* en un corpus de textos de Eliseo Verón, dice “los

cuerpos y los espacios también forman parte del repertorio de elementos a seleccionar con vistas a determinados efectos de sentido¹⁸³. Esto es algo que hemos planteado desde el inicio de nuestro trabajo, pero en nuestro análisis, notamos que los cuerpos de los actores de la *Slapstick comedy*, en tanto operadores de sentido, no sólo comunican mediante sus gestos y movimientos, sino que lo hacen también con su morfología¹⁸⁴. Por tanto, hay diversas maneras de producir efectos humorísticos, y una de ellas es a través de las formas de los cuerpos. Lo afirmado no remite sólo a la deformidad, que, susceptible de imitación, es empleada con la finalidad de provocar la risa a la que hace referencia Henri Bergson y respecto a la cual elabora una ley de los procedimientos de comedia¹⁸⁵; sino que advertimos que, también, una fisonomía cómica se construye en oposición a otra, por ejemplo por su tamaño. Oscar Traversa dice que esta construcción de los personajes cómicos proviene de una tradición lejana ya que se remonta a los personajes arquetípicos de la *Commedia dell'Arte* italiana:

Lo cómico es adscribible a una tradición más lejana que el drama psicológico en las artes de representación; no carga con la consistencia y empaque de los personajes que inauguran una escena de la “vida interior”. Arlequín o Pantalón son sujetos de una causa de moral y de una sustancia corporal; en sentido inverso a lo que ocurre en el drama, serán la “especie en uno”. Por ese camino, el personaje cómico marcha hacia un “algo” que está en todos. El rostro no será más el lugar de una síntesis irreductible; será el “relais” que compromete a la totalidad del cuerpo genérico. Arlequín será dedos, pies; Pantalón encorvado portará el signo de la vejez de todos. Los cuerpos de lo cómico funcionan como un gran sistema de diferencias [el subrayado es nuestro]; su colisión *en presencia* construye los grandes efectos de sentido: Pantalón y Arlequín, juntos y contrastados, consagran y fijan la diferencia.¹⁸⁶

En los personajes de la *Slapstick comedy* y, en los films que integran el corpus, encontramos la presencia de estas **polaridades en la representación**

¹⁸³ Rocha Alonso, Amparo; “Las huellas del cuerpo: lo indicial, lo icónico y lo simbólico en clave evolutiva”; pág. 14; nota al pie número 23.

¹⁸⁴ Tomamos el concepto, no en su acepción lingüística, sino en relación a la forma corporal.

¹⁸⁵ “Toda deformidad susceptible de imitación por parte de una persona bien conformada puede llegar a ser cómica.” Op. cit. p ág. 25.

¹⁸⁶ Oscar Traversa, op. cit. pág. 117.

de los cuerpos en escena, pertenecientes a una tradición de lo cómico, pues como también dice Lluís Bonet Mojica:

El contraste será elemento primordial en el cine cómico, partiendo ya de la conformación física de sus protagonistas (...) Del contraste físico o moral surgirán las parejas cómicas. La mejor de toda la historia del cine -aunque tuvieran algunos predecesores y bastantes imitadores- fue, sin duda, la formada por Stan Laurel y Oliver Hardy.¹⁸⁷

Tal como hemos destacado en otro apartado, en la escena del piano que aplasta al protagonista en *Una semana*, se contrapone al cuerpo más menudo y delgado del protagonista, el cuerpo robusto y “fortachón” del otro personaje. También, el antagonista es más alto y tiene un aspecto más rudo, se podría decir menos “agradable a la vista” que el personaje principal. Asimismo, en *Vecinos*, la presencia del padre de la novia (que es personificado por el mismo actor que entrega el piano en el otro film) se utiliza en varios momentos de la historia como recurso para producir comicidad en la composición de la imagen que se construye por las diferencias corporales y completar, así, el *gag* visual:



Distintos momentos en *Vecinos* en los que se juega visualmente con las diferencias corporales

¹⁸⁷ Bonet Mojica, Lluís; *El cine cómico mudo*, pág. 103.

.Lo sensual:

Aunque esta tesina se centra en el estudio del humor y por eso toma como objeto de estudio a la *Slapstick comedy* y a una selección de films de Keaton, reconocemos que los cuerpos en escena no producen sólo efectos de sentido humorísticos. Por ejemplo, en *Una semana* encontramos una escena en la que la presencia en la pantalla de un cuerpo femenino sugiriendo desnudez, interpela al espectador de otra manera. Por tanto, ese cuerpo no busca generar risa, producir un efecto cómico, sino deseo y, sutilmente, busca seducir al espectador.

En esta escena, la chica se encuentra sentada enjabonándose en una bañera y se la toma en un plano en el que sólo se le ven los brazos y hombros, lo que sugiere su desnudez; aunque no se deja a la vista nada “indecoroso”. Pero el quiebre se produce cuando se le resbala el jabón, que cae fuera de la tina, por lo que tiene que levantarse a buscarlo y esa situación abre la posibilidad en el espectador de poder ver algo más de su físico. Pero, en ese instante irrumpe en escena una mano extradiegética que tapa el lente de la cámara, justo cuando la chica se pone de pie, evitando que se vea más allá de lo “permitido” y rompiendo con las expectativas que el espectador pudiera tener. Finalmente cuando la mano es retirada del lente, la chica está de nuevo en la bañera enjabonándose y realiza una sonrisa pícara que funciona como un guiño a quien mira el film.

Destacamos que la escena tiene una carga de sensualidad que no es habitual en las películas del género¹⁸⁸; no es un elemento que forme parte de la combinatoria de rasgos que permiten diferenciar a la *Slapstick comedy*, de otros géneros cinematográficos, como por ejemplo, el melodrama. Es notable también, como aquí lo corporal ocupa un rol y un espacio completamente diferentes de lo que observamos en otras escenas; pero obviamente también

¹⁸⁸ Que hace recordar a las postales eróticas de la época.

construye significación. Además, hay innovación en el uso del dispositivo cinematográfico, ya que la irrupción de la mano del director, de su presencia, evidencia que se está filmando y se rompe con la llamada “cuarta pared”, con la mirada y gesto cómplice a cámara de la chica que interactúa con el espectador. Como dice Manuel Garín, refiriéndose a la mirada a cámara:

La mirada a cámara se nos presenta a menudo como un juego espontáneo, una pequeña grieta que el cineasta abre en el gesto del actor, un meandro (...) esas miradas promueven el contagio entre lo que está sucediendo a ambos lados del objetivo, nos incluyen.¹⁸⁹

Es importante mencionar que es la única escena de estas características que encontramos en los films que componen el análisis:



Cuando se quita la mano, que está fuera de la historia, y se descubre el lente; la chica está nuevamente sentada enjabonándose, con un gesto cómplice.

¹⁸⁹ Op. cit. pág. 62.

III. XIV: Relación del cuerpo con objetos, entorno y decorados

En el análisis de la producción de sentido corporal, no sólo son importantes los movimientos del cuerpo, sino su relación con el espacio (la denominada *Proxémica*¹⁹⁰) y con las cosas. En lo relativo al trabajo cinematográfico de Buster Keaton, él tenía una relación particular con los objetos y con el entorno, que también lo diferenció estilísticamente de sus colegas y contemporáneos. Lluís Bonet Mojica en su libro sobre el cine cómico en su etapa silente escribió:

A Keaton, efectivamente, le gusta destruirlo todo, vengarse de los elementos que conforman al hombre dentro de la sociedad, sometiéndole a la tiranía y a la deshumanización permanentes. Las fuerzas mecánicas terroríficas e imprevisibles (en ocasiones de fatalismo muy previsible), entran en conflicto cuando Buster, con su admirable racionalidad, trata de comprenderlas y dominarlas para que rindan servicio al hombre, su creador. Pero se rebelan contra él, le machacan sin ninguna consideración, y desde los primeros instantes queda abierta la lucha, terrible y dramática, del hombre contra la máquina. La capacidad destructora de este hombrecillo kantiano hará que la exactitud mecánica deje paso a un enfrentamiento caótico; y cuando tal cosa ocurre, puede esperarse todo, incluso lo más inimaginable.¹⁹¹

Esta cita explica perfectamente lo que sucede en films como *Una semana*, cuando se acerca el desenlace de la historia y, lo que era en principio una simple lluvia, se transforma en una tormenta que irá creciendo hasta parecerse a un tornado, desarmando cada vez más la casa. Entonces en un gran “*gag* bola de nieve” de ruptura progresiva, el protagonista pasa por la cocina, sale al exterior; allí el viento le vuela el paraguas que llevaba e, inmediatamente, nota que la casa comienza a girar sobre sí misma. Él entonces intenta detenerla, pero la casa comienza a rotar sobre su eje, como una calesita, cada vez con más velocidad, inclusive con él sujeto a ella, mientras vuelan hojas, cartones, papeles y se doblan los árboles por el efecto del viento. En paralelo, un par de planos muestran a la gente en el interior de

¹⁹⁰ La Proxémica estudia el uso y percepción del espacio social y personal.

¹⁹¹ Lluís Bonet Mojica, op. cit. pág. 77.

la casa, girando también y chocándose contra las paredes, en una especie de danza absurda, mientras el protagonista intenta infructuosamente ingresar a ella, hasta que obstinadamente lo logra filtrándose, por una puerta abierta. Una vez adentro, la escena se centra en la acción kinésica del cuerpo del protagonista y en su relación con el entorno, ya que va también girando torpemente, tropezando y golpeándose con todo lo que lo rodea. De esta manera, cae sobre una mesa y la derrumba, es arrojado sobre los invitados que se resguardaban sobre el piso en una esquina de la habitación, tira todo aquello de lo que intenta sostenerse, hasta que es expulsado al exterior de nuevo.

En toda la secuencia de acción, pareciera no tener dominio sobre su físico ni sobre sus actos y ser una marioneta de una fuerza superior o intrínseca de la casa, mientras todo parece desarmarse, desde su cuerpo hasta los objetos. Lo mismo le sucede a las visitas y a la protagonista femenina, a quien un divertido plano la muestra sentada en la banqueta del piano, girando a toda velocidad, hasta que es expulsada y arrojada a los brazos del protagonista masculino. Luego, son también despedidos hacia el exterior uno a uno los invitados, que caen todos en el barro y bajo la lluvia. Finalmente, la secuencia termina cuando un invitado le muestra su reloj al protagonista y leemos en un cartel explicativo que le dice: “He tenido una agradable tarde en tu *carrousel*. Será mejor cuando le pongas caballos”, mientras en el fondo del plano se ve la casa que continúa girando.¹⁹²

En esta caótica “cadena de lanzamientos”, en la que los personajes son literalmente arrojados al exterior por la casa, irrumpe el surrealismo con una casa que parece rebelarse contra el mundo y las personas, en una secuencia en la que se mezcla lo lúdico con lo onírico y se construye un *gag* en el que el movimiento es el pivote de toda la acción, nada queda estático. Precisamente, lo que genera el efecto cómico está dado por la ausencia de fijeza en la

¹⁹² Notamos aquí que el humor se manifiesta, también, en la ironía de las palabras del invitado, en el cartel explicativo.

composición de la imagen, nada queda quieto en un lugar: ni los cuerpos de los personajes, ni los elementos del decorado.¹⁹³

A continuación ilustramos con imágenes de la secuencia cómica más surrealista de todo el film:



¹⁹³ Tal vez lo único que permanece fijo en su lugar sea la cámara que filma.

Como dice el autor mencionado en la cita, en el universo *keatoniano* puede “esperarse todo” y al final del film, el “*in crescendo*” destructivo llega a su punto máximo cuando, al intentar trasladar la casa, ésta queda atascada en una vía y un tren la destruye en su totalidad, quedando reducida a la nada.



La casa queda desarmada en partes, como al inicio del film

En este film, la destrucción es la más absoluta de todas; no queda nada de la casa en pie y el remate final se lo da eso “objeto fetiche” de los films de Keaton: el tren. Se podría decir, de alguna manera, haciendo nuevamente una analogía con la risa carnavalesca que se ríe del mundo, que el realizador al destruir los objetos y hasta aquello que forma no sólo parte del decorado, sino del núcleo de la historia, se “ríe” también del mundo y de las cosas.

Por otra parte, Keaton no sólo utiliza objetos del decorado para producir efecto cómico, sino que en muchas ocasiones se apoya en su propio vestuario para construir el *gag*. Un caso típico es el de los llamados “*gag* de sombreros”,

que hemos mencionado en otro segmento del texto. Es un elemento común del género, que utilizaron también otros cómicos, y permitido por el vestuario de la época de realización de estos films. Consideramos que este recurso, no es innovador en sus obras.

Pero también encontramos otro ejemplo de utilización del vestuario con idéntica finalidad en una escena de *Vecinos*, en la que se da una larga secuencia del protagonista, lidiando con el pantalón que se le cae por no tener cinturón y los problemas e incomodidades que le ocasiona.

En el film, cuando el protagonista se está vistiendo para la boda, sufre la rotura de sus tiradores, por lo que busca con qué sostener su prenda; pero desafortunadamente, no encuentra nada. Como está apremiado para celebrar la boda, baja cayendo sentado por las escaleras en un veloz *gag* físico (reutilizando también el decorado y el mismo truco adaptado que utilizó al principio del film cuando bajó por la baranda), llega al cuarto donde están los familiares reunidos para consagrar el matrimonio y allí la totalidad de la secuencia cómica girará en torno a los pantalones del protagonista, quien deberá lidiar con la prenda que se cae, disimulará la situación como puede y hasta llegará a quitarle en un descuido el cinturón al juez que interviene en la ceremonia de casamiento. Y todo con rápidos movimientos y una actitud ridícula que es lo que se espera que genere las carcajadas.

De acuerdo a la estructura en particular de este corto, el recurso del juego con los pantalones se exprime, hasta que no queda nada más por hacer con los mismos y el efecto risible se da por el trabajo *clownesco* de Keaton, por su pantomima, por lo ridículo que queda expuesto su personaje, y puede exponerse como ejemplo de apoyo en el vestuario para construir el *gag*.



Finalmente le quita el cinturón al juez para solucionar su problema

III. XV: Construcción del personaje de Buster Keaton

Como mencionamos, el vestuario es también un vehículo de transmisión de signos y Keaton no sólo se basó en el vestuario para construir *gags*, sino que mediante el mismo construyó también a su personaje. Un elemento fundamental en su composición, es el sombrero, pues el realizador podía cambiar de vestimenta, pero no de modelo de sombrero. En efecto, mantuvo a lo largo de toda su carrera un tipo de sombrero que se denominó en inglés “*pork pie*” (traducido sería “pastel de cerdo”) debido a la forma con la superficie de la corona plana, que asemeja un pastel inglés, plato clásico de la cocina británica. Es el mismo modelo de sombrero que utilizaban los músicos de jazz.

Es importante subrayar que Buster Keaton no mantuvo siempre el mismo “disfraz” de su personaje y éste fue uno de sus rasgos diferenciadores con respecto a otros cómicos de la época, principalmente con Chaplin, ya que

mientras él era el eterno vagabundo, Keaton podía utilizar cualquier vestimenta, ya que su personaje no estaba arraigado a una sola imagen. Esto es evidente en los films analizados, ya que en los primeros dos cortometrajes de 1920, utiliza ropa que le queda visiblemente holgada y zapatos grandes de payaso, mientras que en el largometraje posterior está vestido de otra manera, compone a un muchacho de clase acomodada, utiliza trajes y zapatos normales y, sin embargo, continúa siendo el personaje cómico de sus inicios.

A nivel temático, el personaje de Keaton, pese a los matices y pequeños “desvíos” en la actitud que hemos identificado, tiene un perfil que mantiene en los tres films: el de ser un eterno perdedor, pero tan obstinado frente a la adversidad, que pese a todos los obstáculos que se le presentan, logra seguir adelante y no hay pendiente ni salto de riesgo que lo amedrente. Así es como no se deja vencer por la casa en *Una semana*, llega a tiempo en *Las siete oportunidades* y logra casarse con la chica en *Vecinos*.

Para analizar la personalidad del sujeto ficcional creado por Keaton, tomamos el concepto de **estigma**, elaborado por Erving Goffman, autor perteneciente a la Escuela de Palo Alto, que forma parte del marco teórico. El sociólogo lo define como un **atributo desacreditador de la persona**. Si lo extrapolamos a nuestro análisis, podríamos decir que el personaje, de alguna manera, logra invertir el estigma de carácter del cual es portador en sus films. Por esto, aunque sea un sujeto sin aparente suerte, a quien le sucedan las situaciones más desafortunadas y lo persigan, por ejemplo, cientos de mujeres furiosas con él, de alguna manera, siempre encuentra la salida y logra sobreponerse. Lo notable, es que no busca ocultar o disimular su estigma, lo asume sin vergüenza, no se derrota y continúa con la acción, haciendo lo que haya que hacer para lograr su objetivo.

En lo relativo a cómo se presenta el sujeto ante los ojos del mundo, traemos a colación aquí la definición de **fachada personal** de Goffman, según

la cual la expresión facial es un vehículo transmisor de signos y constituye una máscara con la que la persona se presenta a la sociedad; en este caso, en la **máscara cómica** del actor lo central es el control expresivo para componer al personaje. Con estas particularidades del aspecto escénico de la fachada de su personaje, Keaton ofrece una actuación con un registro distinto al de Chaplin o Lloyd, que sí tienen un vestuario determinado que identifica a sus personajes, sin el cual el personaje en su individualidad no existe, y una gesticulación más marcada. A su vez, de acuerdo a lo que hemos dicho sobre los *estigmas de carácter*, el personaje consiste en un sujeto introvertido, impávido, pero de una obstinación inquebrantable que supera el descrédito social que podría provocar que se lo catalogue como un “tonto” por su aparente falta de suerte, ya que –de alguna manera– se sobrepone a los impedimentos que surgen en la historia, sale ileso de las situaciones más riesgosas y logra su cometido.

Para nosotros, el personaje de Keaton no es un héroe, es un “tipo común”, que realiza acciones poco comunes y que, sin miedo, supera los obstáculos que se le presentan. En apariencia es un derrotado, pero en efecto es un “sobreviviente”, como sus escenas y *gags*, que lograron sobrevivir al paso del tiempo y la evolución del cine, reinventándose, inclusive, en otros géneros y soportes, como en el cine de acción de *Jackie Chan* y los videos juegos, de los cuales “*Super Mario*”, es un ejemplo.

CAPÍTULO IV
ALGUNAS CONSIDERACIONES SOBRE
PROCEDIMIENTOS
QUE SE REITERAN EN LAS PELÍCULAS

*“No hay duda que una caída es siempre una caída;
pero una cosa es caerse en un pozo por torpe distracción,
otra cosa es caerse por ir mirando una estrella.”*

(Henri Bergson)

En este capítulo nos centraremos en algunos procedimientos o elementos que se utilizan para generar sentido cómico y que se repiten en los textos fílmicos aquí tratados. También profundizaremos un poco más en la cuestión de los rasgos diferenciadores del género: retóricos, temáticos y enunciativos.

a) Procedimientos cómicos:

En principio retomamos lo que hemos mencionado en el Capítulo II¹⁹⁴ sobre el estudio de lo cómico que realizó Henri Bergson y esto porque, como hemos visto, una de las condiciones de producción de los films de Keaton es el Vodevil norteamericano, género al que el cómico se liga en su formación como actor en su infancia.

Bergson, al indagar los procedimientos del teatro de Vodevil, identificó tres procedimientos presentes en la comedia: REPETICIÓN, INVERSIÓN E

¹⁹⁴ En el Marco teórico y metodológico.

INTERFERENCIA DE SERIES. En los tres films que hemos analizado, encontramos la presencia de los procedimientos indicados, los que ostentan mayor o menor predominancia, según el film. Debido a ello nos centraremos en el que se destaca en cada uno.

.Repetición:

“No se trata, (...), de una palabra o de una frase que un personaje repite, sino de una situación, esto es, de una combinación de circunstancias, que con ligeras diferencias se reproduce en muchas ocasiones (...)”¹⁹⁵ Así define Bergson a la **repetición** en su ensayo sobre la risa.



En *Vecinos* (1920) encontramos que se utiliza este recurso, reiterando la utilización de policías (*cops*) como contrapunto cómico en distintos momentos del cortometraje. Es el *gag* que llamamos “*gag* de burla a la autoridad”, que el “creador” del género¹⁹⁶ denominó “*gag* basado en la falta de respeto” y sobre el que hemos profundizado en un apartado del capítulo anterior. La primera aparición de este tipo de *gag* se da en los comienzos del film, cuando los *cops* confunden al protagonista con un joven de raza negra. Luego se dan otras situaciones cómicas con las cuales la acción avanza; pero, en el minuto seis del film, ingresa nuevamente en escena el policía, que encuentra a Buster con la cara pintada de oscuro y lo lleva consigo. Con esta reaparición se reincide en el uso de su figura para hacer reír al espectador. Ahora bien, esta nueva manifestación da pie a un “*gag* bola de nieve” en el que una situación lleva a la otra y en la que lo que

¹⁹⁵ Op.cit. pág. 70.

¹⁹⁶ Recordamos que se considera a Mack Sennet, dueño de la productora *Keystone*, creador de la *Slapstick comedy*.

provoca la risa es la burla a la figura del policía que constantemente es puesto en ridículo. Una de tales situaciones se presenta cuando se juega visualmente con el rostro del protagonista pintado de un lado y del otro no, lo que provoca la perplejidad del *cop*, la que lo sitúa en la postura de “tonto” ante el espectador. También hay bailes del protagonista delante del policía, aprovechamiento de su distracción, choques entre los cuerpos de los uniformados, golpes y persecuciones en varias escenas (inclusive en aquellas en las que se da otro tipo de *gags*) en las que el objeto de la risa es el policía burlado. Este recurso para producir el efecto cómico no es propio de Buster Keaton, sino que se trata de un elemento recurrente en los films de la *Slapstick*. Los autores I. Arcella y E. Kleinman en su trabajo sobre Charles Chaplin, en el apartado en el que profundizan sobre el puritanismo, la moral y la hipocresía en los films burlescos, dicen:

La burla a la autoridad –en este caso concreto a la policía- fue uno de los temas preferidos por Chaplin, pero lo fue también de casi todo el cine cómico norteamericano. Mack Sennet, descubridor de Chaplin, había creado los “Keystone Cops” (cops=vigilantes), es decir, un grupo de agentes del orden que generalmente llevaban la parte ridícula de muchos films. También Keaton, y más tarde el dúo Stan Laurel y Oliver Hardy hicieron blanco de sus burlas a la institución policial.¹⁹⁷

Teniendo en cuenta esto, sostenemos que los textos de Keaton redundan en el uso de este recurso, particularmente en el film mencionado, se trata de un procedimiento que dio pruebas de funcionar como mecanismo capaz de generar la risa en el público. Es sabido que entre los cómicos se copiaban los *gags* y que los guionistas y realizadores solían recorrer las salas para observar la reacción de los espectadores y registrar los momentos en los cuales estos se reían más. Cabe acotar que el film al que aludimos no presenta tantos elementos innovadores ni desvíos con respecto a los rasgos temático-retóricos propios del

¹⁹⁷ I. Arcella y E. Kleinman, “Biografía de Charles Chaplin”, en *El mundo de Charles Chaplin*, AAVV, Centro Editor de América Latina, 1980.

momento de auge del género, como los que aparecen en otras obras del cineasta.

.Interferencia de series:

Por su parte, en *Las siete oportunidades*, encontramos que lo que se reitera es el recurso del **equivoco**, que se encuadra dentro del procedimiento cómico de la *interferencia de series*. Por tanto, en distintos momentos de la película se aprovecha una distracción de los personajes, para impulsar una acción que provoca un equivoco, lo que da lugar a la emergencia del efecto risible.

Una de esas situaciones se da cuando el abogado del protagonista, aprovecha la distracción de un sujeto que había llamado un taxi previamente, para tomar su lugar:



Otro de los momentos en los que se manifiesta el procedimiento, es en la escena del minuto 29.10, en la que *Jimmie* (desesperado por encontrar a quien proponerle matrimonio) confunde, en una peluquería, primero a un maniquí con una mujer, al que intenta formularle su propuesta de casamiento, e inmediatamente después, a una mujer con un maniquí. En este fragmento del film, también se juega en escena con el límite del cuerpo, pero en relación con el

de los otros; cuando toma la cabeza de la mujer, finaliza el *gag*. Por tanto, en escena cobra importancia el espacio informal de las interacciones, lo que se ha denominado *Proxémica*.



Sin embargo, el equívoco más significativo de toda la película se da cuando el socio decide poner un aviso en el diario solicitando novia para *Jimmie*, lo que genera la presencia masiva de mujeres dispuestas a casarse con él. A partir de la escena que acabamos de citar, en la que cientos de mujeres vestidas de novia persiguen por el medio de la calle al protagonista que no se percata de la situación, se desencadena la serie de situaciones cómicas que tienen por eje a *Jimmie* escapando de la horda de aspirantes al matrimonio que persigue al protagonista.

Debe destacarse que el equívoco juega un papel importante en el film, ya que nutre el relato, pues se convierte en el desencadenante de la situación de desequilibrio, lo que “permite” que el argumento comience a desarrollarse.

Cabe hacer la salvedad de que, al redundarse en el equívoco para producir el efecto humorístico, se realiza una combinatoria de dos procedimientos cómicos que no se excluyen entre sí: *repetición* e *interferencia de series*.

.Inversión:

Según observamos, la “lógica del mundo al revés” es el procedimiento que prevalece en *Una semana*, pues en este film todo parece invertir la lógica de “lo esperado por el sentido común”; predomina, por lo tanto, lo que se ha denominado “*nonsense* inglés”. Esto sucede desde el inicio del film, con el *gag* en el que el pretendiente rechazado cambia los números de las partes de la casa (lo que provoca que se altere el orden del armado y la vivienda aparezca deforme; de ese modo, se pone en evidencia de ruptura en la organización de las “partes” constituyentes de ese “todo” que es el edificio, en el que puertas y ventanas se hallan ubicadas en lugares irrisorios); hasta el final en el que, cuando los protagonistas creían haber salvado al inmueble de la colisión de un tren, del lado opuesto pasa otro, que lo deja reducido a pedazos.

Para Bergson, en las escenas que provocan risa, “siempre hay una recíproca inversión de papeles, una situación que se vuelve contra el mismo que la preparó”¹⁹⁸: esto es lo que vemos en el film mencionado, con una casa que aparenta rebelarse contra Keaton y contra el mundo, arrojando a los personajes al exterior en una tormenta que parece poseerla, como si fuera un demonio.

Por otra parte, notamos que la historia tiene un fuerte componente onírico, como si fuera una pesadilla plagada de situaciones absurdas y en la que al protagonista todo le sale mal. Es interesante traer a colación en este punto el estudio de **Freud** sobre el humor, ya que, como se sabe, encontró en la técnica del chiste los mismos elementos y procesos psíquicos que en la formación de los sueños. El padre del psicoanálisis, que halló amplias coincidencias entre los medios de elaboración del chiste y los del sueño, menciona -entre ellas- el hecho de que ambos empleen el *contrasentido* y el *absurdo*. En nuestro análisis, si bien en los tres films encontramos ejemplos de inversiones y también podríamos ver una analogía con una pesadilla en *Las*

¹⁹⁸ Op. cit. pág. 73.

siete oportunidades (principalmente en la cantidad de mujeres vestidas de novia que persiguen al protagonista), es en *Una semana*, en el que todos los elementos coadyuvan para que la película se parezca a un mal sueño¹⁹⁹.

A continuación graficamos con colores distintos la predominancia de los tres procedimientos cómicos:

	<i>Una semana</i>	<i>Vecinos</i>	<i>Las siete oportunidades</i>
REPETICIÓN			
INVERSIÓN			
INTERFERENCIA DE SERIES			

b) Dimensión retórica, temática y enunciativa:

. Nivel retórico:

En la *configuración* de los textos analizados, el ritmo es vertiginoso, lo que se debe a que los *gags* se suceden sin solución de continuidad. No obstante, en *Las siete oportunidades* tenemos que matizar lo expresado puesto que hay fragmentos donde no se producen *gags* y hay mayor presencia de la forma “relato”. Estas diferencias en el nivel retórico repercuten, como veremos, en el orden enunciativo: contribuyen a la configuración tanto de enunciadores como de enunciatarios diferentes.

¹⁹⁹ Este rasgo surrealista (presente no sólo en este film, sino en otros de Keaton que no abordamos en este análisis) es lo que maravilló a los artistas integrantes de las vanguardias, principalmente pictóricas.

Vecinos es, de los dos cortos, el que reúne mayor cantidad de *gags* y en el que cobra menos importancia la historia.

Con respecto a las figuras retóricas que encontramos en los films estudiados, la **hipérbole** es la que se destaca, ya que se encuentra en la mayoría de los *gags*. Este recurso, que consiste en la exageración, se observa claramente en la cantidad de mujeres que persiguen a Keaton en *Las siete oportunidades*. También aparece de manera patente en *Una semana*, cuando se exagera el peso del piano, que hasta provoca el hundimiento del techo cuando el protagonista intenta ingresarlo a la casa; y en *Vecinos*, en un empujón a Keaton, que termina con un gran golpe contra una pared, en la escena en la que su madre descubre que el joven manda mensajes a la vecina a través de la cerca. También, como hemos dicho, notamos la “hiperbolización” en la exageración de rasgos poco “atractivos”, o prominentes, de los propios personajes.

Puede afirmarse, incluso, que de alguna manera todo está exacerbado en el argumento que las tres películas narran; todo se halla agrandado con la finalidad de lograr el máximo efecto cómico posible; por otro lado, también se da una gradación: las piedras que caen por la ladera y que Buster debe esquivar no sólo son muchas sino que a medida que van cayendo son cada vez más grandes, la tormenta aumenta su intensidad hasta parecer un tornado, la “torre humana” va más lejos que los límites del decorado y hasta el cachorrito que aparece al comienzo de *Las siete oportunidades*, al final del film es un desarrollado gran danés.

Respecto de la **representación de los cuerpos de los personajes**; observamos que en todos los films analizados, la apariencia física de los antagonistas²⁰⁰ o enemigos presenta rasgos exagerados, propios del cuerpo

²⁰⁰ Denominamos antagonistas a los adversarios del protagonista en las películas; ya sean las mujeres que lo persiguen en “Las siete oportunidades”, el pretendiente rechazado en “Una semana” o el padre de la novia que lo desprecia en “Vecinos”.

grotesco que trabajó Bajtín en su estudio sobre la cultura popular en la Edad Media. Por tanto, podemos relacionar esas formas, que no se encuentran enmarcadas dentro de lo estéticamente “bello” para la época de realización de los films, con el *realismo grotesco*, que, para el autor, constituía el sistema de imágenes de la cultura cómica popular en el medioevo.

Bajtín dice con respecto a la concepción grotesca del cuerpo: “Es un cuerpo que no tiene cabida dentro de la <<estética de la belleza>> creada en la época moderna”²⁰¹. Esto lo hemos notado particularmente en la apariencia de las mujeres vestidas de novia que persiguen a Keaton en *Las siete oportunidades*. En este film, algunas novias se ven de edad avanzada, otras demasiado altas o robustas, por lo que se podría afirmar, que no encajan en los cánones de belleza de principios del siglo XX; ni coinciden con el preconcepto de que una novia debía ser “joven y bella”. Algo similar sucede con “*Handy Hank*”, el adversario de Keaton en *Una semana*, el que, a raíz del primer plano que lo presenta, se ve extremadamente alto y desgarrado y con una mueca de desprecio marcada en su rostro. También lo observamos en el personaje del padre de la novia en el corto *Vecinos*, que dobla en altura y ancho al protagonista, por lo que se ve en la pantalla mucho más corpulento que Keaton, denotando una diferencia visual que produce un efecto risible. Además, el antagonista del corto *Vecinos*, muestra actitudes rudas y crueles en la historia, que lo hacen aún más despreciable.

Consideramos que la modificación de las facciones de los actores que encarnan a las contrafiguras –mediante la utilización de maquillaje y elementos de vestuario que acentúan algún rasgo distintivo de su cuerpo (como las cejas, los dientes, el abdomen prominente o un lunar en el rostro) o la misma contraposición de un cuerpo robusto frente a uno delgado–, contribuyen a construir lo cómico de acuerdo a una tradición que muchas veces hallaba la risa en lo *monstruoso*. Nos remite también a personajes como “la mujer

²⁰¹ Mijail Bajtin, op.cit. pág. 28.

barbuda” o “el hombre elefante” característicos de las atracciones de feria o de circo, y, según nuestro parecer, tiene que ver, asimismo, con la posibilidad de asignarle al protagonista el papel del “bueno”, agradable a la vista, y al antagonista mostrarlo siempre como feo, sucio y malo. Se trata, además, de roles arquetípicos de la *Slapstick*, que pueden asimilarse a los de los personajes de la *commedia dell'arte*.

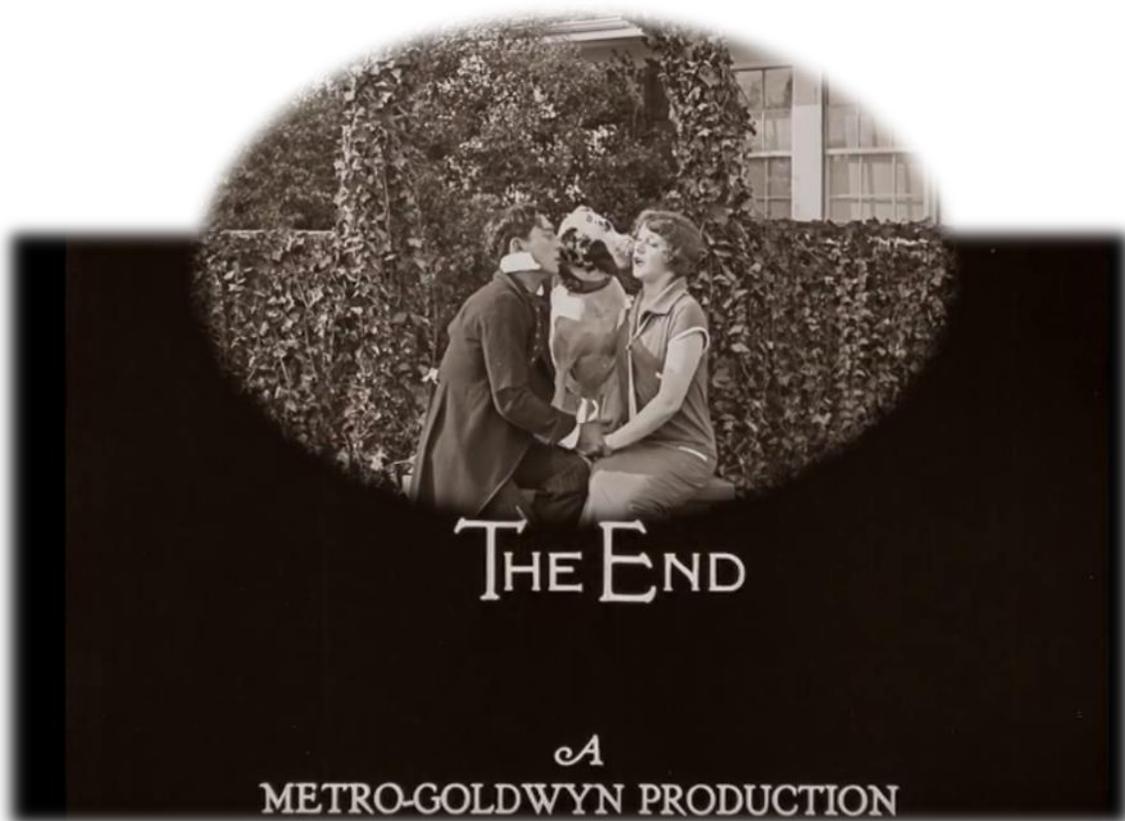
En muchos casos los **cuerpos de lo cómico** se construyen no sólo exagerando algún atributo físico, sino remarcando una fealdad que en el género promueven la aparición de la risa en los espectadores.

Por otra parte, también debemos consignar que una figura retórica privilegiada en la construcción de los films es la **repetición**, la cual se manifiesta tanto en la reiteración de *gags*, como en la de movimientos, caídas o golpes, a los que hemos hecho referencia en el capítulo anterior.

Con respecto a los finales de las películas, elemento que tiene que ver, obviamente, con la organización general del discurso –y, para el caso, de la historia– notamos que las tres poseen finales distintos. *Las siete oportunidades* tiene el clásico “*happy ending*” de Hollywood, *Vecinos*, uno abierto, abrupto, pero exitoso, y *Una semana*, un final totalmente abierto, con un plano clásico con forma de iris, que podríamos llamar “chaplinesco”, y que, al no dejar en claro cuál será el destino de los personajes, abre la posibilidad de que la historia continúe y, de que, enunciativamente hablando, el enunciatario se “quede” con una sensación de incertidumbre. Por consiguiente, los dos cortometrajes tienen –por el final abierto, y por el plano con *iris*-- finales típicos del género; en cambio en el largometraje, el final del film se asemeja más al de otros géneros, como, por ejemplo, el característico de la comedia romántica.



Clásicos finales *Slapstick* en *Vecinos y Una semana*; y "happy ending" en *Las siete oportunidades*



En lo referente al modo en que se presentan las imágenes, en los tres films se apela al uso del plano detalle, pero es en el largometraje, donde, a través de la mostración de un teléfono o de una mano escribiendo, este tipo de plano se presenta más, presumiblemente para no recurrir tanto a los carteles con texto explicativo representativos del cine en su etapa silente.

También, aunque el texto adscriba al género cómico y lo prioritario sea fomentar la provocación de efectos risueños, en una situación que requiere cierto dramatismo, notamos que se privilegia la segmentación del cuerpo mediante el uso del primer plano. Un ejemplo lo proporciona *Vecinos*, film en el que la escena en la que la novia le pide por favor al juez que la case con el protagonista, presenta un primer plano en el que se ve claramente su gestualidad.

Como se mencionó, Keaton utilizó la cámara a su favor y no se limitó a emplear los recursos del lenguaje cinematográfico que comúnmente se utilizaban en la época, sino que trató de abrir el abanico de posibilidades que le brinda el dispositivo y el medio. Como dice Fernando Martín Peña:

La necesidad de subrayar un momento determinado de sus comedias lo empujaba siempre a innovar en el primitivo lenguaje cinematográfico, buscando *travellings*, ángulos y planos que permitieran entender mejor una situación o dotar de mayor eficacia un gag.²⁰²

Como resultado de la búsqueda constante de Keaton por ampliar las posibilidades que le brindaba el cinematógrafo, observamos en los films seleccionados interesantes composiciones de la imagen, con la utilización de posiciones de cámara poco comunes para la época de realización de los films. Una de ellas es la clásica escena de las novias que lo persiguen por la calle en *Las siete oportunidades*, en la que la posición en picada de la cámara (angulación), desde una altura superior y su desplazamiento (*travelling*)

²⁰² Fernando M. Peña, op.cit. pág. 65.

permite al espectador tener una mejor perspectiva del cuadro de situación y refuerza la hipérbole, marcada por la gran cantidad de mujeres presentes en la escena. En el mismo film, la toma subjetiva del toro, permite al espectador ponerse en su lugar, tener el punto de vista del protagonista, lo que consideramos un gesto innovador. Asimismo, la mano *extradiegetica* que aparece en la escena de la chica en la bañera de *Una semana*, puede caratularse como un elemento rupturista, que evidencia la presencia del lente de la cámara; también destacamos el juego de la mirada a cámara de la joven, que vuelve “evidente” la presencia del lugar espectadorial.

Por otra parte, si bien hemos remarcado que *Vecinos* es el menos innovador de los tres films o, dicho de otro modo, el que, para producir efectos cómicos, recurre a procedimientos constructivos más clásicos del género, notamos en algunos momentos del mismo, en el encuadre, una construcción de la imagen que hemos catalogado como “geométrica”, con líneas rectas y simétricas. Esto, consideramos, permite mostrar una imagen en la que se destacan más los movimientos de los actores y los trucos circenses. Retomamos aquí lo que algunos críticos han afirmado: el humor de Buster Keaton está en la geometría, ya que sus *gags* son de movimiento humano en un mundo plano. En cualquier caso, las escenas –sobre todo las de mayor riesgo físico– se filmaron en escenarios naturales, y en planos generales que permiten apreciar mejor la habilidad del actor.

Cabe destacar, también, el uso del “technicolor” con bitono rojo y verde, al inicio de *Las siete oportunidades*, en la secuencia en la que se tematiza el paso del tiempo mediante el cambio de tamaño del perro y la sucesión de las estaciones. El color, pese a las limitaciones técnicas, permite apreciar mejor la situación cómica planteada, así como el uso del plano detalle posibilita enfatizar, con el tamaño del perro, el sentido general de la escena. El espectador puede ver claramente los cambios en la mascota que, de cachorro

pasa a convertirse, al final del film, cuando “interrumpe” el beso de los protagonistas, en un enorme gran danés.

.Nivel temático:

En todos los films predomina el movimiento, ya sea del protagonista que, sin cesar, corre durante buena parte de la película, como en *Las siete oportunidades*, o de la casa, en *Una semana*. En el primer film mencionado, un elemento constante es el apuro de los personajes, el apremio por llegar a tiempo. En la película nombrada en segundo término, lo constante, a nivel temático, es la destrucción, que, como hemos dicho, va “*in crescendo*” y no para hasta alcanzar el extremo. *Vecinos*, que es el film que, entre los analizados, es el que más tempranamente se realiza, parece no tener un temática que unifique el sentido general del mismo, simplemente una situación se lleva hasta el límite y, cuando ya parece que no hay más “sentido cómico” que exprimirle, se la sustituye por otra que sigue la misma lógica constructiva.

Con respecto a la composición del personaje, como hemos expresado al incorporar al análisis el concepto de *estigma*, el personaje de Buster Keaton se define a partir de sus acciones como un perdedor, un clásico *looser*, pero que - pese a todos los obstáculos que se le presentan- no se deja vencer. Es un sujeto que se obstina ante la adversidad, que no se detiene y logra sus objetivos, así tenga que trepar varios pisos de un edificio, atravesar un lago a nado o se le caiga encima la fachada de una casa. Como ya indicamos, sus escenas de riesgo, fueron posibles de filmar porque su habilidad corporal le permitió realizar *gags* físicos que lo distinguieron de otros actores y forjaron un estilo en el que también se debe resaltar la construcción de un personaje particular.

Manuel Garín en su ensayo sobre el *gag* visual afirma:

Los grandes personajes cómicos se han distinguido siempre por un rasgo diseminador y único: de la vara de Arlequín al bacín de Don Quijote o al sombrero del

Sr. Pickwick, los escupitajos de Clint Eastwood en sus *spagueti western*, la gabardina del inspector Clouseau, el batón de Charlot, el Stenton de Keaton, las gafas de Lloyd... Más que elementos de caracterización, son caminos posibles del gag, que distinguen al personaje y dan pie a formas propias de relacionarse con el mundo que lo rodea.²⁰³

En el vestuario del personaje de Buster Keaton hay sólo un elemento constante, el modelo de sombrero al que alude la cita. El resto, puede ir variando, pero, pese a los cambios, el personaje mantiene las mismas características de personalidad que lo definen. Notamos que en los primeros dos cortometrajes su vestimenta se asemeja a la del *clown*, con pantalones y zapatos grandes, mientras que en el largometraje, filmado cuatro años después, su vestimenta cambia radicalmente y porta durante toda la película un traje correctamente confeccionado a medida. Sin embargo, pese al cambio de atuendo, como indicamos, no deja de ser el personaje característico de Buster Keaton. Podríamos decir que la “psicología” del personaje creado para la pantalla, se expresa mayoritariamente a través de sus movimientos y de su modo de comportarse; y no tanto a través de su vestuario. Según nuestra observación, la imagen exterior que corresponde a su “psicología” se condensa en su **rostro**; y aquí notamos una oposición entre el notable despliegue físico del que es capaz el personaje de Keaton y la gestualidad contenida, que se manifiesta a través de una interpretación extremadamente medida.

Por otra parte, con respecto a aquellos *gags* y situaciones cómicas que se reiteran en los films, consideramos que el principal recurso que se utiliza para producir sentido cómico es la **caída**. Es un elemento muy presente en los films del género, una regularidad; notamos que inclusive en *gags* más complejos (que presentan otros elementos para generar el efecto cómico), el remate suele ser la caída. Buster, de alguna manera, siempre cae; cuando le abren una puerta en la que se estaba apoyando, cuando escapa de alguien, cuando serrucha la viga sobre la que está sentado.

²⁰³ Op. cit. pág. 241

Un ejemplo de cómo se recurre a la caída para reforzar el efecto cómico, se da en la escena de la avalancha de piedras en *Las siete oportunidades*, en la que luego de esquivar toda clase de rocas de distintos tamaños, una pequeña lo toma por sorpresa y lo hace caer, siendo esta simple acción, el remate final de una larga secuencia plagada de situaciones vertiginosas.

También, y dado que realizar escenas de riesgo sin dobles es un rasgo estilístico propio de Keaton, se repiten los “**gags de riesgo físico**” que llevan al límite lo posible. Por otro lado, en personajes secundarios se reiteran los “**gags de coordinación de movimientos**”, que procuran que la atención del enunciatario se detenga en las acciones efectuadas por los actores, con sus cuerpos.

Los “**gags de burla a la autoridad**” son característicos del género, pero no del estilo de Buster Keaton; se presentan sí en los dos cortometrajes de 1920, pero, a medida que va consolidando y marcando los rasgos estilísticos que diferencian su trabajo del de otros realizadores, los recursos típicos del cine burlesco, van reduciendo su presencia en los textos.

.Nivel enunciativo:

Con respecto al enunciatario, puede decirse que en *Vecinos* se configura como un constructor de *gags* que apuesta la generación de los efectos cómicos a los que aquellos pueden llegar a generar. Mientras que en *Una semana* y en *Las siete oportunidades*, en función de que, por un lado, se amplifica el trabajo técnico y es más sofisticado el manejo de cámara y la utilización de planos -lo que redundaría en beneficio de la demostración del desempeño físico del actor- y, por otro, de que las historias se van tornando más complejas, y ponen en juego mayor desarrollo de la estructura “relato”, el enunciatario se define como una figura que no sólo “fabrica” *gags*, sino que busca generar efectos cómicos

apelando también a otros elementos diegéticos, al tiempo que facilita, como efecto, el surgimiento del gesto admirativo.

Por su parte, los efectos que generan lo observado tanto en el orden retórico, como en el temático construyen, para el caso de los cortos, un enunciatario que se divierte con la sucesión de *gags* físicos que promueven la risa, como hemos dicho, similar al sujeto que obtiene placer en la mera sucesión de chistes y que, de alguna manera, remite a la figura del que goza del espectáculo circense, básicamente del trabajo de los *clowns* y del número acrobático. Pero, principalmente en el largometraje, el enunciatario no sólo se ríe de los contenidos que la historia despliega o de los motivos que los *gags* de golpes y caídas muestran, sino que puede apreciar el trabajo del cuerpo que el actor manifiesta. Se da así, una especie de desdoblamiento en la figura del enunciatario que goza del efecto risueño y es capaz también de admirar las proezas de Keaton en sus *performance* de riesgo.

CAPÍTULO V

CONCLUSIONES

Como indicamos, en los primeros cortos se presentan más elementos característicos de la *Slapstick comedy*: *gags* de burla a policías, *gags* circenses y mayor presencia de violencia física. En esos films es, por consiguiente, mucho más notoria la impronta de las condiciones de producción del género, por lo cual, los *gags* y los motivos que los constituyen son menos originales, salvo por la temática “vanguardista” que propone *Una Semana*. Por otra parte, *Las siete oportunidades* es un film en el que, aunque hay escenas con *gags* clásicos (por ejemplo el “*gag* de sombreros”), se revela la presencia de una mayor cantidad de escenas con notorio riesgo físico y la utilización de ciertas posibilidades, ofrecidas por el dispositivo técnico, que le permiten construir escenas visualmente impactantes. Según nuestro análisis, cuando se comparan los primeros cortos y el largometraje que analizamos, puede observarse con claridad una evolución, la que revelaría el aprovechamiento de los recursos del lenguaje cinematográfico.

Ahora bien, más allá de las diferencias que pueden distinguir a los films analizados, encontramos también similitudes que los acercan. Con respecto al trabajo del actor y al uso del cuerpo como productor de significación, en los tres films se recurre a la pantomima para explicar situaciones sin diálogo, y también en los tres se recurre a movimientos exagerados; y, en lo que hace a la gesticulación empleada, ésta resulta más marcada en la interpretación de los actores de reparto, ya que la economía gestual es un rasgo del estilo característico como actor de Keaton. También, debe señalarse que la generación de efectos cómicos se apoya, asimismo, en elementos de vestuario y

utilería, sean éstos, una escalera que se desarma, unos pantalones que se caen, o un sombrero. De ahí que el efecto risible no se base únicamente en la utilización del cuerpo, sino que halle base de sustentación en otros elementos.

En lo que respecta a la morfología de los cuerpos y en cómo se ven en la pantalla, en todos los films se recurre a la oposición entre el cuerpo delgado y menudo de Keaton y el cuerpo grande y robusto de su antagonista/ enemigo en la historia. Asimismo, en todos ellos –reiteramos– se niega el dolor físico que los personajes pudieran sentir. En cualquier caso, el cuerpo es el “protagonista” de la acción, y la construcción del espacio fílmico sirve para subrayar el trabajo del cuerpo del actor; es de remarcar que, **sobre la operatoria del cuerpo, trabaja otra operatoria, la que tiene que ver con cómo se muestra el cuerpo**, operatoria en la que juegan, desde ya, un papel destacado, sobre todo, la puesta en escena (presencia de tipos de planos diferentes, de mirada a cámara y de focalización espectral)y, en menor grado, la puesta en serie (articulación de los diversos planos mediante el montaje). Cabe subrayar que el trabajo técnico tiende a resaltar, por un lado, el trabajo corporal del actor a fin de que éste sea mejor visualizado, con lo cual se presentan más chances de que sea apreciado por el espectador; y, por otro, la historia que se cuenta. La elección de los planos, entonces, está al servicio de la visualización de los *gags* y del desarrollo de la narración, y para que se luzca el trabajo actoral. Como se indicó, esto es particularmente notable en el largometraje de 1924, donde ya no sólo se busca resaltar lo cómico y cobra mayor relevancia la historia.

Por otra parte, en los films vistos encontramos elementos que consideramos dignos de ser destacados, como los *gags* que permiten establecer una relación entre la *Slapstick comedy* y el cine de animación posterior y, en algunos momentos, la presencia de escenas que portan cierta carga que podemos catalogar como racista, en las cuales a las personas de raza negra se las muestra de una manera distinta a como se lo hace con las de raza blanca:

cuando el protagonista de las *Siete oportunidades* se frena antes de proponerle matrimonio a una mujer de raza negra, o cuando se recurre a pintar los rostros de actores blancos, para que simulen ser de raza negra, o en escenas en las que la policía lleva detenido a un joven sólo por ser de raza negra. El racismo en este tipo de films o en los inicios del cine, es un tema que nos parece interesante para trabajar con profundidad, pero que excede los objetivos planteados en esta tesina. No obstante, y luego de haber mirado en detalle los films, no podemos dejar de lado su mención

Con respecto a su fisonomía, el cuerpo de Buster Keaton es el de un atleta: fibroso y delgado. Como hemos mencionado, el entrenamiento como acróbata que tuvo desde su infancia le dió plasticidad, elasticidad, y resistencia a los golpes, sin lo cual no hubiera sido capaz de realizar los *gags* ni las escenas de riesgo que manifiestan sus films.

Pero estas condiciones, que le brindaron posibilidades expresivas y lo ayudaron a ingresar al mundo del cine cómico de la mano de “*Fatty Arbuckle*”, no lo limitaron como realizador, ya que su peculiar comicidad no se contentó con emular el frenesí de las comedias *Slapstick* de Sennet, en una agitada sucesión de persecuciones simples, golpes y caídas, sino que, para producir efectos cómicos, supo apelar a otros recursos. La mirada de grandes ojos tristes y rostro inalterable de mimo, con aparente falta de emociones²⁰⁴, pase lo que pase en la acción, se considera que es, si no su rasgo distintivo, uno de los que lo caracterizan; y, su personaje, aunque es esencialmente un tipo introvertido y distraído, presenta elementos que lo tornan un individuo más complejo y astuto, que se vale de situaciones y elementos para utilizarlos a su favor.

Desde nuestra perspectiva, así como el personaje de Keaton se sobrepone a su estigma de carácter, como realizador, Keaton también supera sus condiciones físicas, pues innova con respecto a los recursos narrativos que

²⁰⁴ Aunque en nuestro análisis marcamos un par de momentos breves en los que cambia su gestualidad.

utiliza en sus películas y aprovecha al máximo las posibilidades que le da el medio cinematográfico.

Por lo dicho y en relación a la construcción de un estilo propio, tal vez, la propiedad más sobresaliente en sus films sea el particular uso del dispositivo, lo que le permite presentar visualmente al **movimiento** en todas sus formas, no sólo el de su cuerpo corriendo y saltando, sino el de objetos que se mueven, como sucede con la casa de *Una semana* y el de los medios de locomoción, pues utiliza automóviles en la construcción de varios *gags*, a la vez que es conocida su afición por los trenes que aparecen siempre en algún momento de sus películas. En un mundo plano, bidimensional, como el de la pantalla de cine, los films de Buster Keaton hacen que el movimiento se destaque.

Por último, retomamos aquello que hemos planteado al inicio de este trabajo, en la introducción, acerca de la distracción “económica”, de la suerte de escape, que les proporcionaba el cine cómico a las clases populares que acudían a las proyecciones. Esto podría interpretarse como “conformismo pasivo”, según el cual el público en las escenas en las que se burla a la autoridad en los films, se manifiesta explícitamente violencia física o en aquellas en las que los actores realizan comportamientos inaceptables para la norma social, *sublima* o canaliza esos deseos que van en contra del *status quo*, a un territorio ficcional en el que –al igual que en la fiesta carnavalesca– todo parece estar permitido. No obstante, para nosotros hay en los films analizados un tratamiento de los valores sociales de la época (y de los pilares de la sociedad estadounidense) que interpela al enunciatario de otra manera, no exaltándolos, sino abriéndole la posibilidad a su cuestionamiento.

Lo dicho no se remite solamente a darle golpes al policía que controla el tránsito o al padre de la novia, sino que se manifiesta en el cuestionamiento constante que Keaton hace a la institución del matrimonio y a su destino de final “feliz”, en la utilización a su favor de los objetos, en la destrucción que –

como hombre del siglo XX y en el contexto del *fordismo*— hace de las máquinas por las que no se deja dominar, sino que él las maneja, utiliza, rompe y deja de lado cuando ya no las necesita; y hasta en lo que podríamos llamar “clima anárquico” que se vive en algunas de sus películas, como en el caso de *Una semana*. Inclusive, podríamos decir que su crítica al orden establecido se evidencia en su propio cuerpo, con el que desafía los límites en sus escenas de riesgo (un ejemplo es el de saltar entre dos pendientes) y con el que va siempre más allá de lo estipulado. Como hemos mencionado, inclusive, trasciende el set y utiliza escenarios naturales, relacionándose de otra manera con el espacio y ampliando las fronteras de filmación. En términos de Foucault, para nosotros el cuerpo de Buster Keaton no es de ninguna manera un “cuerpo dócil” y coercionado, pues su *indisciplinamiento* se manifiesta en sus movimientos y en la rebeldía de sus acciones; y podemos ver en sus films una crítica, subyacente, a los mecanismos de poder que dominan la sociedad.

ANEXO

FICHA TÉCNICA: Las siete oportunidades

- Título original: *Seven Chances*²⁰⁵
- Duración: 56 minutos²⁰⁶
- Fecha de estreno: 01/03/1926
- Año de producción: 1925
- Actores: Buster Keaton, T. Roy Barnes, Snitz Edwards, Ruth Dwyer, Frankie Raymond, Erwin Connelly; y Jules Cowles.
- Guionistas: Roi Cooper Megrue (obra original para teatro), Clyde Bruckman, Jean Havez y Joseph Mitchell (guión para la versión cinematográfica).
- Director: Buster Keaton
- Productora: Metro Goldwyn Productions

❖ SINOPSIS:

Jimmie Shannon (el personaje que encarna Buster Keaton) es un joven socio de una compañía financiera en banca

²⁰⁵ Se puede mirar en el siguiente enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=-U57Q3VrD9o>

²⁰⁶ En la película seleccionada para efectuar el análisis; hay otras con algunos minutos más de duración, pero no son referidos a la trama, sino a las características de las copias. Tengamos en cuenta que son películas con muchos años de antigüedad (casi un siglo) y han tenido varias manipulaciones y versiones.

rota, enamorado de Mary Jones; a la cual no se anima a declarársele. Jimmie se ve sacudido por la noticia que le trae un abogado, acerca de que recibirá una herencia de siete millones de dólares por parte de su abuelo, a condición de que se encuentre casado para las siete de la tarde, del día de su cumpleaños número veintisiete.

Lo que desencadena las diversas situaciones cómicas es que Jimmie recibe la noticia el mismo día de su cumpleaños y sólo cuenta con unas horas para contraer matrimonio. En primer lugar acude a la mujer que ama, su novia, para casarse, pero esta lo rechaza luego de suponer que no se casa por verdadero interés en ella, sino en la fortuna que heredará y le da lo mismo ella que otra mujer. Entonces con su colega Billy y el abogado acude al club de campo que frecuenta para proponerle casamiento a las siete mujeres que conoce allí y es rechazado por todas. Apremiados por el escaso tiempo con el que cuenta Jimmie para cumplir con el requisito que le permitirá cobrar la herencia y salvar a su compañía financiera, Billy publica un aviso en el periódico, citando a la mujer que esté dispuesta a contraer matrimonio a la Iglesia local, ese mismo día a las cinco de la tarde. Lo que no esperaba es que la convocatoria fuera tan exitosa y que el lugar se llenara de mujeres, de todas las edades y características

físicas, dispuestas a contraer matrimonio con el protagonista; lo que desata una especie de pesadilla en la que una masa de mujeres vestidas de novia persiguen al personaje de Buster Keaton por todas partes y de las que tendrá que escapar, atravesando las más riesgosas situaciones.

FICHA TÉCNICA: Una semana

- Título original: *One week*²⁰⁷
- Duración: 24 minutos, 37 segundos²⁰⁸
- Fecha de estreno: 01/09/1920
- Año de producción: 1920
- Actores: Buster Keaton, Sybil Seely, Joe Roberts, Lon Chaney
- Guionistas: Edward (Eddie) Cline, Buster Keaton
- Directores: Edward (Eddie) Cline, Buster Keaton
- Productora: Joseph M. Schenck Productions / Metro Pictures Corporation

❖ SINOPSIS:

Dos recién casados reciben como obsequio de bodas una casa y un terreno. Pero la vivienda está en una caja y tiene que ser armada según lo indicado por una guía de instrucciones, lo cual desencadenará las situaciones cómicas y absurdas, dado que el pretendiente rechazado por la novia

²⁰⁷ Se puede mirar en el siguiente enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=MQQ5KLISrfk>

²⁰⁸ En la copia seleccionada.

cambia los números de las cajas, alterando el orden y la forma final de la casa. Sumado a esto, una tormenta hace estragos con la misma y descubren que la habían emplazado en un terreno equivocado. El remate final lo da la destrucción total de un tren cuando, al intentar movilizarla hacia el terreno correcto, queda atascada en las vías.

La historia que cuenta el film transcurre en una semana señalada con un calendario, día por día, con los hechos que se suceden en cada uno; y Keaton da cuenta de sus habilidades de acróbata en todo el proceso hilarante de armado de la casa.

Es un típico cortometraje *Slapstick* del cine silente, pero con elementos narrativos y recursos cinematográficos que marcan una diferencia con respecto a las comedias de cachetadas y persecuciones de la época. Cabe mencionar que es la primera película que Buster Keaton realiza de manera independiente, ya que antes había trabajado prioritariamente como compañero de Roscoe "Fatty" Arbuckle²⁰⁹.

²⁰⁹ "Fatty" Arbuckle fue un notable comediante de los inicios de la *Slapstick comedy*, íntimo amigo de Keaton, que lo inició en el mundo del cine.

FICHA TÉCNICA: Vecinos

- Título original: *Neighbours*²¹⁰
- Duración: 17 minutos, 35 segundos²¹¹
- Fecha de estreno: 1920
- Año de producción: 1920
- Actores: Buster Keaton, Virginia Fox, Joe Roberts, Joe Keaton, Eddie Cline, Jack Duffy
- Guionistas: Eddie Cline, Buster Keaton
- Director: Eddie Cline, Buster Keaton²¹²
- Productora: Joseph Schenck

❖ SINOPSIS:

El cortometraje cuenta la historia de dos jóvenes vecinos enamorados, que se pasan mensajes de amor, a través de un orificio en la cerca que comparten como medianera. La rivalidad de sus familias de origen, hace que su amor no sea aceptado, propiciando las insólitas situaciones que constituyen los *gags* cómicos. Debido a los enfrentamientos, llegarán hasta la corte para tratar de solucionar sus problemas y que los jóvenes puedan unirse en matrimonio.

²¹⁰ Se puede mirar en el siguiente enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=d4oiDZu9VNE>

²¹¹ En la copia seleccionada.

²¹² Cabe destacar que esta es una de las primeras películas que hizo Keaton, llevando él a cabo sus propias ideas como director y guionista, para la productora de Schenck.

-BIBLIOGRAFÍA-

- AA. VV.; *Gran historia ilustrada del cine* (Volumen I); SARPRES; Madrid; 1984.
- AA. VV.; *El circo soviético*; Editorial Progreso; Moscú; 1975.
- AA. VV.; *El mundo de Charles Chaplin*; Centro Editor de América Latina; Buenos Aires, 1980.
- AA. VV.; *Los sueños de la memoria. Homenaje a Federico Fellini*; Ediciones Corregidor; Buenos Aires; 1996.
- Albèra, François (compilador); *Los formalistas rusos y el cine*; Paidós; Barcelona; 1998.
- Bateson, Gregory; “Una teoría del juego y la fantasía”, en *Pasos hacia una ecología de la mente*; Carlos Lohlé; Buenos Aires; 1976.
- Bajtín, Mijail; *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*; Alianza Editorial; Madrid; 2003.
- Bazin, André; *Charlie Chaplin*; Paidós; Barcelona; 2002.
- Bergson, Henri; *La risa. Ensayo sobre el significado de lo cómico*; Editorial Losada; Buenos Aires; 2009.
- Bilton, Alan; “El malestar en la cultura de consumo: Harold Lloyd, Edward Bernays y las angustias del capitalismo”, en *Archivos de la Filmoteca. Revista de estudios históricos sobre la imagen*; Ediciones de la Filmoteca (Instituto Valencia de cinematografía Ricardo Muñoz Suay); Edición de junio de 2006; Valencia; págs. 150-174.
- Bonet Mojica, Lluís; *El cine cómico mudo, un caso poco hablado (Chaplin, Keaton y otros reyes del gag)*; T&B Editores; Madrid; 2006.
- Brotons Capé, Magdalena; *El cine en Francia 1895-1914: reflejo de la cultura visual de una época*; Genuève Ediciones; Madrid; 2014.

- Burch, Noël; *El tragaluz del infinito (Contribución a la genealogía del lenguaje cinematográfico)*; Cátedra Signo e Imagen; Madrid; 1987.
- Campos, Juan; *Comedia, humor y sátira en el cine*; Editorial La Máscara; Valencia; 1997.
- Colon Perales, Carlos; *Fellini o lo fingido verdadero*; Ediciones Alfar; Sevilla; 1989.
- Contursi, María Eugenia; “Estudios de la comunicación directa: perspectivas disciplinarias”. Documento de la materia Teoría y Práctica de la Comunicación II; Cátedra Martini; Facultad de Ciencias Sociales; Universidad de Buenos Aires; 2004.
- Crespo, Pedro; *La revolución del Western y otros ensayos*; ATE; Barcelona; 1973.
- Escarpit, Robert; *El humor*; EUDEBA; Buenos Aires; 1962.
- Foucault, Michael; “Los cuerpos dóciles”, en *Vigilar y Castigar*; Siglo XXI Editoriales; México; s.f.
- Freud, Sigmund; “El chiste y su relación con lo inconsciente” en *Obras Completas* (Tomo III); Santiago Rueda Editor; Buenos Aires; 1952.
- Freud, Sigmund; “El humor”; artículo de 1927. Se encuentra disponible en: <http://caece.opac.com.ar/gsd/collect/apuntes/index/assoc/HASHdd2c.dir/doc.pdf>
- García Escudero, José María; *Vamos a hablar de cine*; Salvat Editores; Navarra; 1971.
- Garin, Manuel; *El gag visual. De Buster Keaton a Super Mario*; Cátedra Signo e Imagen; Madrid; 2014.
- Gaudreault, André y Jost, François; *El relato cinematográfico. Cine y narratología*; Paidós; Barcelona; 1995.
- Goffman, Erving; “Actuaciones”, en *La presentación de la persona en la vida cotidiana*; Amorrortu; Buenos Aires; 1994.
- Goffman, Erving; “Estigma e identidad social”, en *Estigma. La identidad deteriorada*; Amorrortu, Buenos Aires; 1998.

- Keaton, Buster; *Slapstick. Memorias en colaboración con Charles Samuels*; PLOT Ediciones; Madrid; 2006.
- Kozak, Claudia; Teórico desgrabado n°7: "Técnica, cuerpo, subjetividad. Representaciones del cuerpo en la Modernidad tecnológica". Documento de la materia Seminario de Informática y Sociedad; Cátedra Ferrer; Facultad de Ciencias Sociales; Universidad de Buenos Aires; 2008.
- Le Breton, David; *Antropología del cuerpo y modernidad*; Ediciones Nueva Visión; Buenos Aires; Argentina; 2012.
- Magli, Patrizia; "Para una semiótica del lenguaje gestual", en *Revista "deSignis"*, Volumen 3: "Los gestos. Sentidos y prácticas", Editorial Gedisa, Barcelona; Edición de octubre de 2002; págs. 37-50.
- Martini, Stella; "La comunicación es interacción. Cuando comunicar es hacer: interaccionismo simbólico, Erving Goffman y apuestas en juego". Documento de la materia Teoría y Práctica de la Comunicación II; Cátedra Martini; Facultad de Ciencias Sociales; Universidad de Buenos Aires; 2004.
- Metz, Christian; "El decir y lo dicho en el cine: ¿hacia la decadencia de un cierto verosímil?", en *Lo verosímil, Communications, N° 11*, Editorial Tiempo Contemporáneo, Argentina, 1968; págs.17-30.
- Mumford, Lewis; "Preparación cultural", en *Técnica y civilización*; Editorial Alianza; Madrid; 1971.
- Peña, Fernando Martín; *GAG. La comedia en cine 1895-1930*; Editorial Biblos; Buenos Aires; 1991.
- Pollock, Jonathan; *¿Qué es el humor?*; Paidós; Buenos Aires; 2003.
- Rocha Alonso, Amparo; "Algunas consideraciones acerca de la comunicación no verbal". Documento de la materia Semiótica II; Cátedra del Coto; Facultad de Ciencias Sociales; Universidad de Buenos Aires.
- Rocha Alonso, Amparo; "De lo indicial, lo icónico y lo simbólico en los medios". Documento de la materia Semiótica II; Cátedra del Coto; Facultad de Ciencias Sociales; Universidad de Buenos Aires.
- Rocha Alonso, Amparo; "Las huellas del cuerpo: lo indicial, lo icónico y lo simbólico en clave evolutiva". Documento de la materia Semiótica II; Cátedra del Coto; Facultad de Ciencias Sociales; Universidad de Buenos Aires.

-
- Saussure, Ferdinand de; *Curso de lingüística general*; Editorial Losada; Buenos Aires; 2005.
 - Seguí, Joseph Lluís y Cort, Ignacio; *La estructura del gag. Dos cortometrajes de Charles Chaplin*; Ediciones Episteme; 1998.
 - Steimberg, Oscar; *Semiótica de los medios masivos*; Atuel; Buenos Aires; 1993.
 - Traversa, Oscar; *Cine: el significante negado*; Hachette; Buenos Aires; 1984.
 - Verón, Eliseo; *La Semiosis Social. Fragmentos de una teoría de la discursividad*; Editorial Gedisa; Buenos Aires; 1998.
 - Winkin, Yves; “La universidad invisible”, en *La nueva comunicación*; Kairós; Barcelona; 1984.

INDICE

INTRODUCCIÓN.....	3
Motivo de la elección del tema.....	4
La importancia del estudio del humor.....	5
La importancia del estudio del cuerpo.....	7
Objetivo general.....	8
Objetivos particulares.....	8
Hipótesis de trabajo.....	8
CAPÍTULO I: ESTADO DE LA CUESTIÓN.....	10
I.I: CINE.....	11
I.II: LA RISA Y EL HUMOR.....	18
I.III: CUERPO.....	28
I.IV: ESCUELA DE PALO ALTO.....	33
CAPÍTULO II: MARCO TEÓRICO Y METODOLÓGICO.....	40
CAPÍTULO III: ANÁLISIS.....	50
Presentación.....	50
III.I: El tiempo y la acción en los films.....	54
III.II: Lo absurdo.....	58
III.III: <i>Gags</i> de coordinación de movimientos.....	63
III.IV: <i>Gags</i> circenses destacados.....	65

III.V: Caídas.....	73
III.VI: Persecuciones o “ <i>gags</i> del cuerpo en movimiento”.....	75
III.VII: Escenas y <i>gags</i> con riesgo físico.....	82
III.VIII: La violencia en la acción.....	93
III.IX: La burla a la autoridad.....	96
III.X: Negación de los cuerpos dolientes.....	100
III.XI: <i>Gags</i> replicados luego por el cine de animación.....	105
III.XII: Lo gestual y la expresión del rostro.....	109
III.XIII: Otros usos del cuerpo en escena como materia ste.	115
.La contraposición en la representación de los cuerpos.....	115
.Lo sensual.....	118
III.XIV: Relación del cuerpo con objetos, entorno y decorados...	120
III.XV: Construcción del personaje de Buster Keaton.....	125
CAPÍTULO IV: “ALGUNAS CONSIDERACIONES...”.....	128
a) Procedimientos cómicos.....	128
.Repetición.....	129
.Interferencia de series.....	131
.Inversión.....	133
b) Dimensión retórica, temática y enunciativa.....	134
.Nivel retórico.....	134
.Nivel temático.....	141
.Nivel enunciativo.....	143

CAPÍTULO V: CONCLUSIONES.....	145
ANEXO.....	150
.Ficha técnica: Las siete oportunidades.....	151
.Ficha técnica: Una semana.....	154
.Ficha técnica: Vecinos.....	156
BIBLIOGRAFÍA.....	157