

La risa, la comicidad y un cómico-comediógrafo llamado Buster Keaton.

Laughter, comedy and a comedian named Buster Keaton.

DOI: 10.32870/sincronia.v30.n89.e3193

Alberto Navarro Fuentes

Investigador Independiente.

(MÉXICO)

CE: betoballack@yahoo.com.mx

 <https://orcid.org/0000-0003-4647-9961>

Recepción: 02/10/2025 Revisión: 18/01/2026 Aprobación: 16/02/2026

Cómo citar este artículo (APA):

En párrafo:
(Navarro, 2025, p. _).

En lista de referencias:

Navarro, A. (2025) La risa, la comicidad y un cómico-comediógrafo llamado Buster Keaton. *Revista Sincronía*. 30(89). 1-33
DOI: 10.32870/sincronia.v30.n9.e3193

Resumen.

Este ensayo analiza la figura de Buster Keaton y su influencia en la evolución de la comedia cinematográfica, situándolo como uno de los grandes innovadores del cine mudo. El estudio parte de una reflexión teórica sobre la risa y la comicidad como fenómenos sociales y culturales, tomando como referencia las ideas de Henri Bergson y Mijail Bajtín. En este marco, se plantea que la risa, tanto individual como colectiva, cumple funciones que van más allá del entretenimiento, al convertirse en un mecanismo de cohesión, corrección y resistencia simbólica. A partir de este sustento, el ensayo examina cómo Keaton logra construir una comicidad singular mediante la interacción entre su cuerpo, la puesta en escena y el uso creativo de la tecnología cinematográfica, sin depender del diálogo. Filmes como *Sherlock Jr.* (1924) y *The General* (1926) permiten observar el empleo de recursos visuales, acrobacias físicas y situaciones absurdas que generan risa a través de la sorpresa y la desproporción. Los resultados muestran que la comicidad de Keaton se sostiene en una precisión técnica y en un dominio emocional que le otorgan universalidad, manteniendo su vigencia en el cine contemporáneo y consolidando su aporte al desarrollo histórico de la comedia como género artístico.

Palabras clave: Buster Keaton. Risa. Comicidad. Comedia. Cine mudo. *Slapstick Comedy*.

Abstract:

This essay analyzes the figure of Buster Keaton and his influence on the evolution of film comedy, positioning him as one of the great innovators of silent cinema. The study begins with a theoretical reflection on laughter and comicity as social and cultural phenomena, taking as reference the ideas of Henri Bergson and Mijail Bajtin. Within this framework, it is argued that laughter, both individual and collective, fulfills functions that go beyond entertainment, becoming a mechanism of cohesion, correction, and symbolic resistance. Building on this foundation, the essay examines how Keaton manages to construct a unique comicity through the interaction

between his body, the mise-en-scène, and the creative use of film technology, without relying on dialogue. Films such as *Sherlock Jr.* (1924) and *The General* (1926) allow us to observe the use of visual resources, physical acrobatics, and absurd situations that generate laughter through surprise and disproportion. The results show that Keaton's comicity rests on technical precision and emotional control that grant it universality, ensuring its relevance in contemporary cinema and consolidating his contribution to the historical development of comedy as an artistic genre.

Keywords: Buster Keaton. Laughter. Comedy. Silent film. *Slapstick Comedy*.

*Todos los actos del drama de la historia mundial
tuvieron lugar ante el coro popular que reía.*

Mijail Bajtín. "La cultura popular en la
Edad Media y el Renacimiento".

Introducción

El problema que guía este trabajo se centra en comprender cómo funciona la risa y la comicidad en el cine mudo, y de qué manera un creador como Buster Keaton logró generar un estilo de humor físico y visual que todavía tiene vigencia. Aunque se han producido múltiples teorías acerca de lo cómico —desde la reflexión filosófica de Henri Bergson hasta las consideraciones estructurales de Tzvetan Todorov—, el desafío es trasladar esos planteamientos teóricos al análisis de una obra cinematográfica, donde la risa no surge únicamente del guión, sino de la interacción entre cuerpo, espacio y técnica fílmica. El problema, por tanto, consiste en explicar por qué reímos con Keaton, qué recursos emplea y cómo estos se relaciona con las bases sociales y estéticas de la comicidad.

La hipótesis que sostiene el ensayo es que la comicidad de Keaton no depende del diálogo ni de la construcción verbal de un chiste, sino de una combinación única entre disciplina corporal, precisión técnica y creatividad visual, que permite a su humor trascender barreras lingüísticas y temporales. La risa que provoca se funda en un efecto universal: el espectador percibe la desproporción, la sorpresa y la resistencia absurda del cuerpo ante los embates del mundo. En esa interacción entre sujeto, escenario y tecnología cinematográfica reside la fuerza de su comicidad, lo cual explica su influencia perdurable en la evolución del cine cómico.

El ensayo está estructurado en distintas secciones. En primer lugar, se revisan las raíces de la risa y lo cómico como fenómeno social y cultural, recurriendo a teorías filosóficas y semiológicas que permiten explicar por qué reímos. En un segundo momento, se analiza la construcción de la comicidad en Buster Keaton, prestando especial atención a filmes como *Sherlock Jr.* (1924) y *The*

General (1926), donde su humor físico alcanza un grado de virtuosismo notable. Finalmente, se reflexiona sobre la vigencia de su obra en la actualidad y su influencia en la comedia contemporánea, lo que confirma el carácter universal y atemporal de su legado.

En la Grecia Clásica, la risa ocupaba un lugar ambiguo, por un lado, se le atribuía un carácter liberador y socializador, y por otro, se le miraba con cierto recelo filosófico. Platón advertía de los riesgos de la risa como descontrol emocional, mientras que Aristóteles, en su *Poética*, reconocía la comedia como género con valor estético propio, destinada a imitar lo ridículo y lo bajo, pero en un sentido que contribuía al orden de la *Polis*. El teatro de Aristófanes, lleno de sátira política y crítica social, muestra cómo la risa podía convertirse en un arma cultural para cuestionar el poder y las costumbres. En este contexto, lo cómico servía como válvula de escape tanto como mecanismo de cohesión, pues reír juntos significaba también compartir un código de referencias y valores.

Roma heredó gran parte de estas concepciones, aunque dotó a la risa de un cariz más popular y pragmático. Autores como Plauto y Terencio consolidaron la comedia como género literario y teatral, con personajes estereotipados —el esclavo astuto, el joven enamorado, el viejo avaro— que servían como espejos deformantes de la sociedad. A la par, las fiestas saturnales y los espectáculos circenses mostraban la faceta más colectiva y desbordada de la comicidad, en la que el orden jerárquico podía invertirse momentáneamente. La risa romana, en ese sentido, era un espacio de inversión simbólica y de crítica velada, pero también de placer inmediato y físico, lo que anticipa la tensión entre lo reflexivo y lo visceral que seguirá presente en la historia de la comicidad.

Durante la Edad Media, el pensamiento cristiano colocó restricciones al papel social de la risa, pues se vinculaba con la vanidad, el pecado y la burla indebida. Sin embargo, en la vida cotidiana persistieron espacios donde lo cómico floreció, especialmente en las ferias, carnavales y representaciones populares. Mijaíl Bajtín,¹ al estudiar la cultura medieval y renacentista, destaca cómo la risa carnavalesca invertía los valores oficiales y permitía a las comunidades expresar una libertad momentánea frente a las jerarquías eclesiásticas y políticas. A través de la parodia, lo grotesco y la exageración corporal, se creaba un “mundo al revés” que, aunque temporal, resultaba fundamental para la vitalidad de las sociedades medievales.

¹Para ello, nos abocamos a presentar algunas reflexiones del filósofo ruso Mijail Bajtín y su texto clásico *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento* (1965), el cual analiza el fenómeno de la risa desde un punto de vista social, político e ideológico en el corazón de la cultura medieval, y como este va evolucionando desde finales del siglo XVI, pasando por el siglo XVII y hasta principios del XVIII.

Paralelamente, entre las comunidades nómadas o periféricas a los grandes centros urbanos, la comicidad adoptó formas ligadas a la oralidad, al gesto y a la improvisación. Juglares, bufones y narradores ambulantes hicieron circular historias cómicas, sátiras y parodias que, aunque no siempre registradas por escrito, configuraron un patrimonio humorístico compartido. En estos contextos, la risa funcionaba como herramienta de cohesión comunitaria y como modo de resistencia simbólica frente a la adversidad y a la marginalidad social. Antes de la Modernidad, por tanto, lo cómico se desplegaba en diversos niveles: como crítica social en Grecia y Roma, como inversión carnavalesca en la Edad Media, y como práctica de identidad, unidad y pertenencia entre las comunidades nómadas.

Cabe establecer algunas diferenciaciones conceptuales fundamentales entre el carnaval, la sátira y la risa socialmente correctiva, desde la Antigüedad hasta la Modernidad. Como ya mencionamos, el carnaval, en su sentido más amplio, constituye un fenómeno colectivo y ritualizado donde la risa adquiere un carácter de inversión simbólica, desde las saturnales romanas hasta los carnavales medievales, en donde lo grotesco, lo corporal y lo paródico se imponían sobre la solemnidad oficial. Veremos más adelante con Bajtín,² cómo la risa carnavalesca asumía un carácter universal y regenerador sobre la totalidad del cuerpo social, ofreciendo un espacio de liberación y renovación cultural. La sátira, en cambio, tiene un carácter más focalizado y crítico. Desde la poesía satírica de Juvenal en Roma hasta las comedias renacentistas y modernas, la sátira utiliza la risa como un arma intelectual para desenmascarar vicios, ridiculizar el poder y señalar hipocresías. Su función no es tanto liberar momentáneamente, como en el carnaval, sino exhibir lo ridículo de determinadas actitudes o instituciones para provocar reflexión y eventualmente cambios o reformas. Mientras el carnaval colectiviza la risa, la sátira individualiza el blanco, dotándola de una intencionalidad moral o política más clara.

Un tercer uso de la risa, más inmediato y cotidiano, ha sido la amonestación social de componentes censurables. Desde la Grecia clásica, donde la comedia de Aristófanes ridiculizaba a los

² Recurriré reiteradamente a la obra del filósofo francés Bergson, Henri. *La risa. Ensayo sobre la significación de lo cómico* [1900], Espasa-Calpe, 1973. Este texto resulta fundamental en la filosofía a través del siglo XX para entender ¿qué es el humor?, ¿qué es lo cómico y por qué reímos? Bergson sostiene que lo cómico surge cuando lo vivo se vuelve rígido, automático o mecánico, perdiendo su flexibilidad natural. La risa, según él, cumple una función social correctiva sancionando conductas inadecuadas o excesivamente rígidas y reintegrando al individuo a la vitalidad de la comunidad. Su importancia radica en haber sentado las bases teóricas para comprender la comicidad como fenómeno cultural, social o filosófico, más allá del mero entretenimiento.

políticos, hasta las sociedades rurales y urbanas de la Edad Moderna, la burla pública, el mote y la caricatura oral servían como mecanismos disciplinadores. Reírse del tonto, del avaro o del orgulloso no solo producía entretenimiento, sino que marcaba límites a lo socialmente aceptado, reforzando las normas comunitarias. En este sentido, la risa actúa como una forma de sanción simbólica. Quien es objeto de ella queda expuesto al juicio colectivo. Con la llegada de la Modernidad, estas formas comenzaron a diferenciarse con mayor claridad. El carnaval persistió como festividad popular, aunque muchas veces domesticada por las autoridades; la sátira se consolidó como género literario y luego periodístico, especialmente en los panfletos y caricaturas de los siglos XVIII y XIX; y, la risa como amonestación social se institucionalizó en prácticas como la caricatura política o el humor costumbrista. Así, la risa pasó de ser un gesto espontáneo y comunitario para convertirse en un instrumento cultural complejo, capaz de cuestionar, corregir y al mismo tiempo integrar a los individuos dentro de un marco social compartido. Lo anterior, conlleva a hacer una diferenciación básica y general entre la “cultura seria” (oficial), aquella enmarcada en la autoridad eclesiástica y la estatal, y la “cultura popular”, siendo esta última en donde la risa en principio podía mostrarse de manera más frecuente y relajada sin sufrir amonestación alguna por parte del poder mundano institucional.

En una segunda parte de este trabajo, tomamos como punto de partida algunas reflexiones de carácter sociológico, filosófico, biológico y estético que realiza el filósofo francés Henri Bergson sobre la risa, titulado *La risa: ensayo sobre la significación de lo cómico* (1900), en particular, el primer apartado que lleva por nombre “De la comicidad en general. La comicidad de las formas y la comicidad de los movimientos. Fuerza de expansión de la comicidad”, en donde el autor expone cuestionamientos fenomenológicos y socioculturales, como: ¿Qué significa la risa?, ¿qué hay en el fondo de lo risible?, ¿qué puntos en común encontraríamos entre la mueca de un payaso, un juego de palabras, un enredo de vodevil, una escena de fina comedia?, entre otras preguntas que le permiten al lector ir hilvanando sus propias posibles preguntas y respuestas acerca de por qué ríe, de qué se ríe y qué efectos tiene sobre su vida reír.

Para ello, el pensador francés ofrece especulaciones significativas para pensar el tipo de contextos preponderantes en los cuales la risa aflora y qué sensaciones o emociones despierta de modo tal que susciten la risa, por un lado; y, en qué consiste la comicidad como estructura emocional, cognitiva, ideológica, cultural y psicológica, siempre compartida socialmente y entrelazada con la

sorpesa, la espontaneidad, lo inesperado, lo impredecible y lo no calculado, como reflejo de lo propio y del ámbito más común de la vida cotidiana.

En la tercera y última parte, nos ubicamos en la década de los años 20 y 30 (del siglo pasado) básicamente, en lo que fueron los inicios de la comedia cinematográfica. Aquí reflexionamos sobre lo que la investigadora e historiadora de cine Hilde D'Haeyere nos comparte sobre la comedia y los llamados *Slapstick Comedy films* (películas burlesque), explicando que el punto de partida de este “giro cómico” asume la propia realización cinematográfica como tema, retratando el proceso multifacético de la producción cinematográfica y cómo este afecta de manera significativa el quehacer y el modo de filmar, producir, distribuir y exhibir el cine.

Posterior a esta breve introducción a la comedia, se procede a describir algunos aspectos personales y familiares de la vida del cómico y comediógrafo Buster Keaton, y sobre su obra fílmica. La competencia rapaz entre los estudios cinematográficos de la época, apenas se insinúa en este trabajo; la mecanización y especialización del trabajo (en particular, el caso del poder que comenzó a tener el productor con respecto al director); así como, el impacto del sonido y otras innovaciones tecnológicas que la producción cinematográfica hicieron suyas rompiendo con el hasta entonces paradigma del cine silente o mudo, y otras vicisitudes que se conjuntaron para dejar fuera del “ring” cinematográfico a este célebre artista de la comedia, para muchos el más grande de todos ellos, siendo ellos, gente del talento de un Chaplin, Linder, Lloyd, Langdon, Abbot y Costello, entre otros.

La risa. Entre el tono serio y el tono cómico

*Más vale de risas y no de lágrimas que escriba
porque es la risa lo típico del hombre.*

François de Rabelais. “Gargantúa y Pantagruel”.

Mijail Bajtín en su obra *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento* (1965) afirma que:

No podemos comprender adecuadamente la vida y la lucha cultural y literaria de las épocas pasadas si ignoramos la cultura cómica popular particular, que ha existido desde siempre y nunca se fusionó con la cultura oficial de las clases dominantes. (2018:608).

No obstante, él mismo matiza esta afirmación al agregar que “Los autores y compaginadores de bufonadas, bromas y sátiras de fines del siglo XVI y principios del XVII invocaban habitualmente la

autoridad de los sabios y teólogos de la Edad Media que habían autorizado la risa” (2018:100).

Evidencia de esta última afirmación es que él mismo asegura que desde principios de la Edad Media:

La risa popular penetró no solamente en los círculos religiosos medios, sino también en los círculos superiores, y, en este sentido, *Rabanus Maurus* no constituye una excepción. La atracción de la risa popular era muy fuerte en todos los niveles de la joven jerarquía feudal (eclesiástica y laica). Esta circunstancia se explica, a mi entender, por las siguientes razones:

- 1) La cultura oficial religiosa y feudal de los siglos VII y VIII, e incluso IX, era aún débil y no se había formado completamente.
- 2) La cultura popular era muy poderosa y había que tomarla en cuenta forzosamente; se utilizaban incluso algunos de sus elementos con fines propagandísticos.
- 3) Las tradiciones de las saturnales romanas y de otras formas cómicas populares legalizadas en Roma, no habían perdido su vitalidad.
- 4) La Iglesia hacía coincidir las fiestas cristianas con las paganas locales relacionadas con los cultos cómicos (con el propósito de cristianizarlas).
- 5) El nuevo régimen feudal era aún relativamente progresista, y, en consecuencia, relativamente popular (Bajtín, 2018:99).

La cultura popular por el mismo número de a quienes iba dirigida tenía un poder inmenso, a diferencia de la “cultura” que se proponía en las cortes feudales, por lo que incluso si era por razones de manipulación y hoy diríamos de “mediaticidad” y “proselitismo”, la iglesia católica y la figura del “estado ampliado” (nobles, dirigentes militares y gremiales, etc.), lo entendían muy bien y procuraban sacarle provecho cada vez que tenían una oportunidad. Bajtín nos pone como ejemplos las saturnales romanas entre otras fiestas populares que se gestaron en la misma Europa medieval, más otras que se fueron aprendiendo en el contacto que los europeos mantenían con el mediterráneo no europeo y Asia. Por lo que como afirma el historiador soviético:

[Esta] seriedad exclusivista de la ideología defendida por la Iglesia oficial reconocía la necesidad de legalizar en el exterior de la iglesia, es decir fuera del culto, del ritual y las ceremonias oficiales y canónicas, la alegría, la risa y las burlas que se excluían de allí. Esto dio como resultado la aparición de formas cómicas puras al lado de las manifestaciones canónicas (Bajtín, 2018, p. 96).

Sin embargo, la cuestión no era tan transparente como podría parecer, puesto que la iglesia veía en las fiestas paganas una amenaza seria a su autoridad, por lo que como vimos en la cita anterior, procuraba en la medida de lo posible y por lo general con éxito, que no hubiera manera en el calendario de que las fiestas religiosas se vieran obnubiladas por las fiestas populares, en su mayoría de origen no cristiano, sobre todo si la risa y la comicidad llevan la batuta en estas, cuando no incluso aprovechando su escenificación y representación para intentar llevarlas a los espacios que hicieran posible el propósito de hacerlas afines al culto cristiano. Esto es, la Iglesia bien sabía que necesitaba espacios para “relajar” la dureza de su enseñanza y su “tratamiento”. Por eso, había espacios y fechas en las que se distendía un poco y permitía ciertos efluvios de observancia irrestricta. De ahí el tema del carnaval.

Lo anterior, por cierto, resultó en una buena escuela que poco después serviría a los fines “pedagógicos” que la iglesia y las órdenes religiosas, pusieron en práctica en América para evangelizar a los pueblos originarios y servir como fundamento a la lógica de colonialidad implementada en paralelo con la Conquista, y la posterior expansión territorial de esta. Afirma Bajtín que:

La risa de la Edad Media estaba excluida de las esferas oficiales de la ideología y de las manifestaciones oficiales, rigurosas, de la vida y las relaciones humanas. La risa había sido apartada del culto religioso; del ceremonial feudal y estatal, de la etiqueta social y de la ideología elevada. El tono de seriedad exclusiva caracteriza la cultura medieval oficial. El contenido mismo de esta ideología: ascetismo, creencia en la siniestra providencia, el rol dirigente cumplido por categorías tales como el pecado, la redención, el sufrimiento, y el carácter mismo del régimen feudal consagrado por esta ideología: sus formas opresivas e intimidatorias, determinaron ese tono exclusivo, esa seriedad helada y pétrea. El tono serio se impuso como la única forma capaz de expresar la verdad, el bien, y, en general todo lo que era considerado importante y estimable. El miedo, la veneración, la docilidad, etc., constituían a su vez las variantes o matices de ese tono serio (Bajtín, 2018, p. 95).

Bajtín subraya que la cultura oficial de la Edad Media estuvo marcada por una separación tajante entre la risa y las esferas consideradas “serias” de la vida social, política y religiosa. El ámbito del culto, de los rituales feudales y estatales, así como de la ideología dominante, estaba dominado por un tono solemne que no admitía el humor ni la comicidad. La ideología medieval, centrada en valores como el ascetismo, la creencia en una providencia temible y la constante conciencia del pecado y la redención, fomentaba una visión del mundo basada en la gravedad y el sufrimiento. En consecuencia,

las formas culturales que se legitimaban en el espacio oficial se expresaban únicamente a través de un lenguaje serio, rígido y excluyente.

En este contexto, la risa quedaba relegada a los márgenes de lo social, privada de legitimidad en las esferas de poder y en las instituciones. El régimen feudal, con su carácter opresivo y jerárquico, encontraba en la seriedad un instrumento de control y perpetuación de la obediencia, puesto que la solemnidad imponía respeto, temor y sumisión. Para Bajtín, este predominio del tono serio no solo configuraba la forma de expresión de la verdad y el bien en la Edad Media, sino que también revelaba el modo en que la cultura oficial limitaba los espacios de libertad popular, reservando para la risa y el humor un papel marginal y en muchos casos clandestino. Sin embargo, precisamente por su marginación, la risa encontró un espacio de resistencia y libertad en las expresiones populares, especialmente en las fiestas carnalescas. Allí, el pueblo podía invertir momentáneamente los valores oficiales, burlarse de las autoridades, dar voz a lo corporal y lo material frente a la espiritualidad rígida de la cultura dominante.

El carnaval y la comicidad popular preservaban un contrapunto liberador, demostrando que la risa era también una forma de verdad, aunque no reconocida por las instituciones de la época. De alguna manera, la risa y la comicidad ya no podían prohibirse o anatemizarse bajo las invectivas del quebranto de la ley o la proximidad del pecado, por lo que el tono cómico o burlesco acaso entro en un régimen de observancia y “buenas prácticas” en el que la iglesia, principalmente, y el estado, estaban a cargo de su cabal cumplimiento por parte de los “ciudadanos” medievales. Así pues, la intimidación, la difamación, la sospecha infundada, la delación, la infamia, el chantaje, entre otras formas prácticas de generar paranoia al interior de las comunidades sociopolíticas se extendieron, como podrá imaginarse con facilidad. Las cuales, no obstante, no contuvieron y mucho menos impidieron lo que buscaban “administrar” las autoridades en cuestión. Afirma Bajtín que:

Al influjo de esta nueva combinación, la risa de la Edad Media experimentó cambios notables. Su universalismo, su radicalismo, su atrevimiento, su lucidez y su materialismo pasaron del estado de existencia espontánea a un estado de conciencia artística, de aspiración a un objetivo preciso. En otras palabras, la risa de la Edad Media, al llegar al Renacimiento, se convirtió en la expresión de la nueva conciencia libre, crítica e histórica de la época. Esto fue posible porque después de mil años de evolución, en el transcurso de la Edad Media, los brotes y embriones de esta tendencia histórica, estaban listos para eclosionar (Bajtín, 2018, p. 95).

Hacia finales del siglo XVI y principios del XVII, la risa innegablemente ha ganado terreno y no puede contenerse ni erradicarse ni de la esfera privada ni de la pública, en gran parte, porque se ha aceptado que finalmente, que en tanto esta sólo tiene presencia y participación parcial y no es la constante en la vida común de la sociedad, sino que se practica más en términos individuales, no es realmente este tono cómico o no serio que implica la risa uno que pueda llegar a amenazar la estabilidad del reino ni y a la autoridad, así como tampoco el tono serio que estos requieren y llevan a cabo para realizar de manera efectiva sus tareas para gobernar a sus gobernados y mantener el control del poder político. Afirma Bajtín que:

La actitud del siglo XVII en adelante con respecto a la risa puede definirse de la manera siguiente: la risa no puede expresar una concepción universal del mundo, sólo puede abarcar ciertos aspectos parciales y parcialmente típicos de la vida social, aspectos negativos; lo que es esencial e importante no puede ser cómico; la historia y los hombres que representan lo esencial e importante (reyes, jefes militares y héroes) no pueden ser cómicos; el dominio de lo cómico es restringido y específico (vicios de los individuos y de la sociedad); no es posible expresar en el lenguaje de la risa la verdad primordial sobre el mundo y el hombre; sólo el tono serio es de rigor; de allí que la risa ocupe en la literatura un rango inferior, como un género menor, que describe la vida de individuos aislados y de los bajos fondos de la sociedad; la risa o es una diversión ligera o una especie de castigo útil que la sociedad aplica a ciertos seres inferiores y corrompidos. Esta es, esquemáticamente, la actitud de los siglos XVII y XVIII ante la risa (Bajtín, 2018, pp. 88-89).

De conformidad con la cita anterior, es posible afirmar que, a partir del siglo XVII, la risa perdió su carácter universal y totalizador para quedar confinada a un ámbito marginal dentro de la cultura. Mientras que en época anteriores podía expresar una visión del mundo más amplia y hasta comunitaria, en la Modernidad temprana la comicidad fue reducida a un recurso que solo podía aplicarse a aspectos parciales y negativos de la vida social. Bajo esta nueva concepción, lo serio se reservó para lo esencial, lo trascendente y lo digno de respeto, es decir, la historia, los héroes, los reyes y los grandes acontecimientos estaban excluidos de lo cómico, pues se consideraba que la risa no podía expresar verdades fundamentales sobre la existencia humana. En este sentido, lo cómico quedó limitado al señalamiento de los efectos individuales, los vicios sociales o los comportamientos considerados degradados. La risa pasó a funcionar como una herramienta correctiva y moralizante,

una especie de castigo simbólico que la sociedad dirigía hacia los sectores inferiores o marginales. El humor dejó de concebirse como una fuerza creadora y vital, para convertirse en una diversión ligera o en un mecanismo de sanción cultural. Esta transformación explica también por qué la risa fue relegada a un lugar subordinado dentro de las jerarquías literarias y artísticas, considerada como un género menor en contraste con la solemnidad de la tragedia o de la épica.

De este modo, Bajtín resalta la consolidación de un régimen cultural en el que la seriedad se impuso como la única forma válida de expresar lo verdadero y lo importante. La risa quedó excluida de los discursos oficiales, reducida a un papel secundario y subordinado, incapaz de proyectar una concepción global del mundo. Esta actitud de los siglos XVII y XVIII refleja un proceso histórico en el que la comicidad dejó de ser un espacio de libertad popular, como en el carnaval medieval, para convertirse en un instrumento controlado y funcional al orden social establecido.

La risa y la comicidad

Al inicio del primer capítulo de su obra *La risa. Ensayo sobre la significación de lo cómico* (1900), que se titula “De la comicidad en general. La comicidad de las formas y la comicidad de los movimientos. Fuerza de expansión de la comicidad”, Henri Bergson especula sobre el tema de la risa y la comicidad de la siguiente manera:

¿Qué significa la risa? ¿Qué hay en el fondo de lo risible? ¿Qué puntos en común encontraríamos entre la mueca de un payaso, un juego de palabras, un enredo de vodevil, una escena de fina comedia? ¿Qué destilación nos dará la esencia, siempre la misma, a la que tantos y tan variados productos le deben su indiscreto olor o su delicado perfume? Los más grandes pensadores, desde Aristóteles,³ han afrontado este pequeño problema que siempre

³ Aristóteles trata el tema de la risa en varias de sus obras más importantes, como son la *Poética*, la *Retórica*, la *Política* (cap. VII, dedicado a lo ridículo), en *Sobre las partes de los animales*, y en la *Ética a Nicómaco*. Aunado a las reflexiones que realiza el Estagirita sobre la risa partiendo desde una perspectiva fisiológica (“Sobre las partes de los animales”), ya en la *Poética* expone sobre el origen y los efectos que produce la risa en los seres humanos, asignándole a esta un “valor” favorable paralelo a la virtud de la moderación cuando esta es producto de la agilidad, la ironía, el ingenio y la burla por las sensaciones que produce, como son la recreación y la benevolencia que aporta al oyente, generando simpatía, complacencia y agrado en las diversas esferas de la vida donde esta tiene lugar: social (*Ética*), política (*Política y Retórica*) y estético-artística (*Poética*). Afirma Javier Rodríguez Pequeño “La *Comedia* de Aristóteles convertiría la risa en arte, se extendería entre los doctos, se convertiría en objeto de la Filosofía y en enemiga de la Teología. Y, por si esto no fuera suficientemente pernicioso, la *Comedia* daría voz a los más humildes, los convertiría en protagonistas, en los dueños del canon (2008, s.p.). A su vez afirma Umberto Eco que “[...] Si algún día la palabra del Filósofo justificase los juegos marginales de la imaginación desordenada, ¡oh, entonces sí que lo que está en el margen saltaría al centro, y

se resiste al esfuerzo, se resbala, huye y se vuelve a erguir, impertinente desafío lanzado a la especulación filosófica (Bergson, 1972, p. 13).

Para Bergson, la risa no sólo era la demostración individual de una emoción externada o manifestada hacia afuera sobre algo que acontecía con sorpresa o no fuera del sujeto, sino algo mediado por el imaginario sociocultural y colectivo del cual todo hombre y toda mujer forman parte, por lo que las fronteras del adentro y del afuera en este sentido, resultaban desdibujadas por la risa misma. Afirma el pensador francés que la risa:

Razonable, a su manera, hasta en sus mayores extravíos, metódica en su locura, soñadora, de acuerdo, pero sin dejar de evocar en sueños visiones que enseguida son aceptadas y comprendidas por toda una sociedad, ¿cómo no iba a informarnos la fantasía cómica sobre los procedimientos de trabajo de la imaginación humana y más concretamente de la imaginación social, colectiva, popular? Procedente de la vida real, emparentada con el arte, ¿cómo no iba a decirnos asimismo lo que opina del arte y de la vida? (1972, p. 14).

Bergson coincide con Aristóteles al afirmar que sólo el ser humano es capaz de reír. Por ello:

[...] no hay comicidad fuera de lo propiamente humano. Un paisaje podrá ser hermoso, armonioso, sublime, insignificante o feo, pero nunca será risible. Nos reiremos de un animal, pero porque habremos descubierto en él una actitud de hombre o una expresión humana” (Bergson, 1972, pp. 14-15).

Así pues, para Henri Bergson, la risa no es un mero acto fisiológico o un fenómeno psicológico aislado, sino una conducta social profundamente enraizada en la cultura. En su obra *La risa* (1900), el filósofo sostiene que reímos siempre en un contexto colectivo, puesto que la risa requiere de espectadores, de una comunidad que comparte códigos y referencias. Por ello, constituye un comportamiento cultural que funciona como espejo y medida de lo aceptado socialmente, es decir, la risa es un correctivo, puesto que la sociedad ríe de quien se desvía de la flexibilidad y la vitalidad humana, recordándole —y recordándonos— cuáles son los límites de lo permitido o lo deseable.

Bergson también asocia la comicidad con la rigidez mecánica aplicada a lo vivo. Reímos cuando una persona actúa de manera automática, torpe o desfasada con respecto al flujo natural de

el centro desaparecería por completo! [...] y entonces la periferia de la tierra conocida se convertiría en el corazón del imperio cristiano” (1982, p. 575).

la vida, como si se convirtiera en una especie de máquina. Esa conducta, que rompe la naturalidad de lo humano, despierta comicidad porque la comunidad percibe en ella una anomalía que se sanciona con la risa. Así, la risa se convierte en un gesto colectivo que corrige y al mismo tiempo integra al individuo dentro del orden social, sin recurrir a la violencia o a la sanción formal. En este sentido, el impacto cultural de la risa es significativo, pues no solo entretiene, sino que regula, cohesiona y refuerza valores comunitarios. Al ridiculizar lo que se percibe como desajuste o rigidez, la risa mantiene viva la adaptabilidad de los individuos dentro de la sociedad. Para Bergson, entonces, la comicidad no se reduce a un fenómeno estético o emocional, sino que tiene un profundo valor social, porque moldea comportamientos y asegura la continuidad de la vida en común.

Para Bergson, “basta para convencerse, con notar que un personaje cómico es generalmente cómico en la medida exacta en que se ignora a sí mismo. La comicidad es inconsciente” (1972, p. 24). Afirma Bergson que:

Varios [filósofos] han definido al hombre como “un animal que sabe reír”. También podrían haberlo definido como un animal que hace reír, pues si algún otro animal lo consigue, o algún objeto inanimado, es por un parecido con el hombre, por la marca que el hombre le imprime o por el uso que el hombre hace de él. Señalemos ahora, como un síntoma no menos digno de observación, la insensibilidad que suele acompañar a la risa. Parece que la comicidad sólo puede producir su estremecimiento cayendo en una superficie de alma bien tranquila, bien llana. La indiferencia es su entorno natural. El mayor enemigo de la risa es la emoción (Bergson, 1972, p. 15).

De acuerdo con Bergson, a la risa no se predispone nadie, de allí que esta esté más asociada con la sorpresa, la espontaneidad, lo inesperado, lo impredecible y lo no calculado. Esta inconsciencia viene conectada también con cierta insensibilidad producto de la misma falta de predisposición frente a aquello que provoca la risa o resulta cómico. Bergson considera que:

Ahora desapéguese, asista a la vida como espectador indiferente: muchos dramas se volverán comedia. No tenemos más que taparnos los oídos cuando suena la música, en un salón de baile, para que los bailarines nos resulten ridículos. ¿Cuántas acciones humanas superarían una prueba de este tipo? ¿Y acaso no veríamos cómo muchas de ellas dejan de pronto de ser graves para ser divertidas, si las aislásemos de la música de sentimiento que las acompaña? La comicidad exige pues, para surtir todo su efecto, algo así como una anestesia momentánea del corazón, pues se dirige a la inteligencia pura. Eso sí, dicha inteligencia debe

permanecer en contacto con otras inteligencias. [...] No disfrutaríamos la comicidad si nos sintiéramos aislados. Parece ser que la risa necesita un eco. [...] Nuestra risa es siempre la risa de un grupo (Bergson, 1972, pp. 17-18).

La cita anterior resulta interesante puesto que como veíamos en el apartado anterior, los poderes secular y eclesiástico que defendían la observancia del tono serio (oficial) frente al tono cómico (popular), entrado el siglo XVII relajaron la medida por ser este último tono uno que era practicado por lo general en términos individuales o en pequeños grupos y ocasionalmente, esto es, en esferas que no ponían en riesgo el tono serio que requerían los asuntos oficiales, como eran los de índole religioso y político que atañían a toda la comunidad y cuyo control estaba en manos de los que ejercían el poder. Para el filósofo francés, contrario al pensador ruso, la risa no es nunca individual —aunque partía de ahí, la risa es un hecho individual, que sirve para drenar la energía negativa que podríamos cargar, por ejemplo, si tuvimos un mal día— ni en solitario, sino en común o en grupo, por lo que tanto lo social como lo individual salían de aquí fortalecidos y retroalimentándose. Se pregunta Bergson:

¿Cuántas veces se habrá dicho que la risa de los espectadores, en teatro, es mayor cuanto más llena está la sala? ¿Cuántas veces se habrá resaltado, por otra parte, que muchos efectos cómicos son intraducibles de una lengua a otra, relativos por lo tanto a las costumbres e ideas de una sociedad particular? Pero es la incompreensión de la importancia de este doble hecho la que ha llevado a ver en la comicidad una simple curiosidad que divierte a la mente y en la risa un fenómeno extraño, aislado, sin nexo alguno con el resto de la actividad humana. De ahí esas definiciones que tienden a hacer de la comicidad una relación abstracta percibida por la mente entre las ideas, “contraste intelectual”, “absurdo perceptible”, etc., definiciones que, aunque sirviesen para todas las formas de la comicidad, no explicarían en absoluto porqué la comicidad nos hace reír. Porque ¿a qué se debe que esta peculiar relación lógica, nada más percibida, nos contraiga, nos dilate, nos sacuda, mientras que todas las demás dejan a nuestro cuerpo indiferente? No afrontaremos el problema desde este ángulo. Para entender la risa, hay que volver a ponerla en su entorno natural, que es la sociedad; y sobre todo hay que determinar su función útil, que es una función social [...] La risa debe tener un significado social (Bergson, 1972, pp. 17-18).

Bergson entiende que la risa y la comicidad no pueden explicarse plenamente en el ámbito individual, sino que requieren necesariamente de un espacio social para desplegarse. Según el pensador francés, reímos en comunidad porque la risa cumple una función reguladora y de integración. Se trata de un fenómeno colectivo que aparece cuando compartimos códigos, costumbres y expectativas comunes. Su ámbito natural, entonces, es la sociedad, ya que allí la risa no solo genera placer o entretenimiento, sino que también actúa como mecanismo de corrección simbólica frente a comportamientos rígidos, desajustados o excéntricos. De este modo, la comicidad se revela como una práctica cultural y social que refleja, reafirma y a veces cuestiona los valores de una colectividad.

Cabe aclarar que, si bien Bergson reconoce el carácter social de la risa y su función correctiva frente a la rigidez de los comportamientos humanos, tiende a dejar de lado la dimensión cultural e histórica más amplia que esta puede tener. Su análisis se centra en la risa como conducta inmediata dentro de un grupo social, sin explorar cómo la comicidad se inserta en prácticas culturales concretas como el carnaval, la sátira o las formas populares de expresión. Es precisamente Bajtín quien recupera esta perspectiva al mostrar que la risa no solo es un gesto colectivo regulador, sino también un fenómeno cultural capaz de subvertir el orden oficial de crear espacios alternativos de verdad y de liberar al individuo mediante la inversión simbólica de valores. Así, mientras Bergson limita la risa a un mecanismo social de corrección, Bajtín revela su potencia cultural, histórica y hasta política.

Las pequeñas poblaciones feudales que pensaba Bajtín se han convertido para finales del siglo XIX y principios del siglo XX en urbes, algunas de ellas con una sustanciosa explosión demográfica cuya dinámica hace de los individuos minúsculas partículas de un todo social complejo que, por momentos semeja funcionar conforme una realidad anómica, por lo que su indagación a este respecto radica fundamentalmente en encontrar cuál es el significado social de la risa. Para Bergson:

Un hombre que corría por la calle tropieza y cae: los transeúntes ríen. No se reírían de él, creo, si pudieran suponer que de pronto se le ha ocurrido la extravagancia de sentarse en el suelo. Se ríen porque se ha sentado involuntariamente. No es, pues, su brusco cambio de actitud lo que hace reír, sino el carácter involuntario de ese cambio, la torpeza. Quizás había una piedra en su camino. Él tenía que cambiar de ritmo o sortear el obstáculo. Pero por falta de agilidad, por distracción u obstinación del cuerpo, por un efecto de rigidez o de velocidad adquirida, los músculos han seguido efectuando el mismo movimiento cuando las circunstancias requerían otra cosa. Por eso el hombre cae y de eso ríen los transeúntes (Bergson, 1972, p. 19).

Aquí vuelve a aparecer lo que ya habíamos comentado líneas arriba sobre la sorpresa, la espontaneidad, lo inesperado, lo impredecible y lo no calculado como generadores de situaciones cómicas que hacen reír a la gente, sucesos “accidentales” que le ocurren a alguien por cuestiones ajenas a su voluntad y que podría pasarle también a quien observando lo ocurrido se ríe de ello. Esta situación refleja que el espectador apercibe del mundo real y físico —y que no requiere de traducción—, se yuxtapone con el mundo ficcional o representacional que aflora en la literatura, y en el cine y el teatro, respectivamente.

Bergson considera que “es una circunstancia exterior la que ha determinado el efecto. La comicidad es, pues, accidental; no va más allá, digamos, de la superficie de la persona. ¿Cómo llegará a su interior? La rigidez mecánica deberá prescindir, para revelarse, de un obstáculo colocado delante de ella por las circunstancias o por la malicia del hombre” (1972, p. 20). En virtud de lo anterior, y esto va aproximándose mucho a lo que vemos en la pantalla cuando los grandes cómicos de la historia del cine, en particular durante la etapa silente de este, sufren los accidentes que pudiendo y tal vez debiendo asumirse como trágicos, nos parecen cómicos, al grado de admirarnos tanto como nos desternillamos de risa.

La risa puede entenderse como una especie de “válvula energética” en la medida en que funciona como una descarga de tensiones acumuladas en el cuerpo y en la mente. Desde un punto de vista psicológico, reír permite liberar emociones reprimidas, relajar la rigidez mental y física, y restablecer un equilibrio interior; en este sentido, actúa como una especie de “escape” que evita que el exceso de energía nerviosa se traduzca en angustia, estrés o conflicto. De allí que muchas teorías —como la de Freud en *El chiste y su relación con lo inconsciente*⁴ (1905)— consideran a la risa como un mecanismo de liberación, donde lo reprimido encuentra salida de manera socialmente aceptada. Al mismo tiempo, desde una perspectiva social, la risa canaliza tensiones colectivas. Comunidades enteras han usado la comicidad como medio para ventilar frustraciones frente al poder, las jerarquías o las prohibiciones, como ocurre en el carnaval medieval analizado por Bajtín.

La risa, en este contexto, funciona como válvula energética del cuerpo social permitiendo drenar la presión del orden serio y solemne, generando un espacio de catarsis compartida que fortalece la cohesión del grupo. Así, en su dimensión individual y colectiva, la risa es una forma de

⁴ Ver Freud, Sigmund. “El chiste y su relación con lo inconsciente”. *Obras completas* (Tomo III). Biblioteca Nueva, 1923.

energía liberadora que protege tanto al individuo como a la comunidad de un exceso de rigidez o represión. Considera Bergson que:

El efecto de la distracción puede también verse reforzado. Hay una ley general de la que acabamos de encontrar una primera aplicación y que formularemos así: cuando un cierto efecto cómico deriva de una cierta causa, el efecto nos parecerá más cómico cuanto más natural nos resulte la causa. Ya nos reímos de la distracción que nos es presentada como un simple hecho. (Bergson, 1972, p. 21).

Aquí parece quedar más clara la presuposición que hace el filósofo francés sobre el hecho de considerar que la risa es un hecho grupal y cumple una función social, así como, la comicidad es una realidad tan humana en general, como cultural con especificidades diversas y matices diferenciados que pueden ubicarse a lo largo y ancho del planeta. Esto es, posiblemente no todo hace reír a todo el mundo, al menos no todavía a pesar de la homogeneización cultural que el capitalismo global se ha impuesto como meta, pero hay elementos comunes coincidentes. Lo anterior es tan cierto para quien esto suscribe, como el hecho ya comentado en este trabajo, de que la brecha entre lo trágico y lo cómico puede ser mucho más tenue de lo que puede imaginarse, y aquí, ciertos aspectos culturales e ideológicos pueden tener un peso significativamente mayor de lo que habría que asignársele a los propios géneros tanto literarios como cinematográficos en sí. Para Bergson

La risa debe ser algo así, una especie de gesto social. Por el temor que inspira, reprime las excentricidades, mantiene siempre alerta y en contacto recíproco ciertas actividades accesorias que podrían aislarse y dormirse, flexibiliza cualquier resto de rigidez mecánica que pueda quedar en la superficie del cuerpo social. La risa no es, pues, una cuestión de estética pura, ya que persigue (de forma inconsciente e incluso inmoral en muchos casos especiales) un objetivo útil de perfeccionamiento general. No obstante, hay algo estético en ella ya que la comicidad nace en el preciso instante en que la sociedad y la persona, liberadas de la preocupación por su conservación, empiezan a tratarse a sí mismas como obras de arte (Bergson, 1972, pp. 27-28).

La comicidad y en particular la risa, cumplen también una función de descargo moral, existencialista y vital, en el sentido de que permiten al ser humano llevar una vida más relajada y desahogada, al menos en tanto se está riendo independientemente del motivo que la produce. Cuando lo trágico se cierne sobre uno mismo, el gesto de reírse de uno mismo ante los efectos que produce el hecho

trágico puede contribuir a catectizar al individuo en cuestión, o a sublimar el sentimiento alusivo al suceso mencionado, sea para conformar una actitud de resistencia o de resiliencia. En este sentido, en efecto, la “rigidez” mostrada configura la comicidad y la “risa” funciona como sanción. Afirma Bergson que:

Una expresión cómica del rostro es la que no promete nada más de lo que da. Es una mueca única y definitiva. Se diría que toda la vida moral de la persona ha cristalizado en ese sistema. Y por eso no hay rostro más cómico que el que mejor nos sugiere la idea de alguna acción simple, mecánica, en la que la personalidad estuviera absorbida para siempre. Hay rostros que parece que se pasan el día llorando, otros riendo o silbando, otros soplando eternamente una trompeta imaginaria. Son los más cómicos de todos los rostros. Aquí también se comprueba la ley según la cual el efecto resultará más cómico cuanto más natural sea su causa. Automatismo, rigidez, hábito contraído y conservado; por ahí es por donde nos hace reír una fisonomía. Pero el efecto gana en intensidad cuando podemos conectar dichas características con una causa profunda, con una cierta distracción fundamental de la persona, como si el alma se hubiese dejado fascinar, hipnotizar, por la materialidad de una acción simple (Bergson, 1972, p. 31).⁵

La expresión cómica no solo no promete nada, sino más evidencia de lo que expresa, desde la cultura y lo social hasta el sentido de pertenencia y el grado de empatía o apatía que sentimos hacia quien nos reímos. Contraer el rostro, rigidizar el cuerpo, gestualizar en “sentido contrario”, invertir las emociones con las acciones mostradas o representadas conllevan a desatinar lo que creía poder adivinar o predecir el observador (espectador) acerca de la situación que tiene frente así, en donde cualquier cosa que pueda pasar le resulta tan inesperada que no puede sino provocarle reír. Estas expresiones, a nivel gestual, resultan en un mecanismo que “se enciende”, pero que a la vez no puede ser tomado a la ligera, esto es, simplificarlo a simple expresión cultural. La risa va más allá de simples movimientos o válvulas de escape. Considera el filósofo francés que, “sólo se puede imitar de nuestros gestos lo que tienen de mecánicamente uniforme y, por eso mismo, de ajeno a nuestra personalidad viva. Imitar a alguien es extraer el automatismo que ha dejado que se introduzca en su persona. Es pues, por definición, volverlo cómico, y no resulta extraño que la imitación haga reír” (1972, pp. 37). Un buen ejemplo de esto es que:

⁵ Ver Taibo, Paco Ignacio. *La risa loca. Enciclopedia del cine cómico* (2 vols.). UNAM, 1975.

Adivinamos que los usuales artificios de la comedia, la repetición periódica de una frase o una escena, la inversión simétrica de los papeles, el desarrollo geométrico de los enredos y muchos juegos más, podrán extraer su fuerza cómica de la misma fuente, pues tal vez el arte del escritor de vodevil radique en presentarnos una articulación visiblemente mecánica de acontecimientos humanos manteniendo en ellos el aspecto exterior de la verosimilitud, es decir la aparente flexibilidad de la vida (Bergson, 1972, p. 39).

El *Slapstick Comedy* o los prolegómenos de la comedia cinematográfica y el cine de Buster Keaton

El hombre es el único ser viviente que ríe.

Aristóteles. “Acerca del alma”.

El cine mudo de los años 20 del siglo pasado constituye uno de los momentos de mayor condensación estética, técnica y social de la modernidad temprana. En este contexto, la obra de Buster Keaton se erige como una de las expresiones más depuradas de lo que puede llamarse un “giro cómico” en el lenguaje cinematográfico, en el que acontece un desplazamiento desde la comicidad meramente burlesca hacia una risa reflexiva, estructuralmente vinculada con las transformaciones sociales, técnicas e industriales del siglo XX. Películas como *Sherlock Junior* (1924) y *The General* (1926) no sólo ejemplifican esta mutación del gag visual, sino que cristalizan —en el sentido moderno del término— una experiencia social marcada por la mecanización del cuerpo, la reorganización del trabajo y la creciente mediación tecnológica de la realidad. La comicidad y la risa que producen estas obras dialoga estrechamente con lo dicho hasta ahora sobre las reflexiones teóricas de índole social, histórico, cultural, político y antropológico tanto de Bergson como de Bajtín, entendiéndolas en particular como formas de conocimiento, permitiendo de esta manera comprender por qué el arte de Keaton conserva plena vigencia en la actualidad.

En su célebre ensayo *La risa* (1900), Bergson define lo cómico como “lo mecánico incrustado en lo vivo”. Esta formulación resulta particularmente esclarecedora para abordar el cine de Keaton, cuyo cuerpo parece operar como una máquina perfectamente sincronizada con el entorno técnico que lo rodea. En *Sherlock Jr.* (1924), Keaton interpreta a un proyccionista que sueña con ingresar literalmente a la pantalla cinematográfica. Este gag central —el salto imposible del personaje al interior del filme— no es únicamente una proeza técnica, sino una reflexión cómica sobre la alienación moderna en la que el sujeto se desplaza entre espacios sin control, sometido a una lógica maquínica

que lo excede. La risa surge, siguiendo a Bergson, de la rigidez del cuerpo frente a un mundo que exige adaptación constante; pero también, como señalaría Bajtín, de la conciencia crítica que el espectador adquiere a reconocer ese desajuste.

El “giro cómico” del cine mudo se manifiesta aquí como una sofisticación del lenguaje cinematográfico y de la función social de la risa. Ya no se trata únicamente de provocar carcajadas mediante caídas o persecuciones, sino de articular una comicidad reflexiva que dialogue con las condiciones históricas de producción. En los años 20, Estados Unidos atraviesa una acelerada modernización como lo evidencian la expansión del fordismo, la estandarización del tiempo laboral y el auge de los medios de masas, entre otros fenómenos asociados al avance tecnológico aplicado a la vida diaria y que vienen a reconfigurar un nuevo orden social. Keaton, lejos de resistirse nostálgicamente a este mundo —como parcial o totalmente lo hicieron otros actores como Chaplin o Linder, entre otros—, lo incorpora en su cine de manera crítica y ambigua.

En *Sherlock Jr.* (1924), el cine dentro del cine revela la ilusión de control que promete modernidad técnica, mientras expone su carácter inestable y fragmentario. Por su parte, *The General* (1926) profundiza esta dimensión al situar la acción en un entorno dominado por la máquina por excelencia del siglo XIX tardío, como es el ferrocarril. Ambientada durante la Guerra de Secesión, la película articula un doble movimiento temporal en el que mira hacia el pasado histórico estadounidense, pero desde una sensibilidad plenamente moderna. La locomotora no es sólo un objetivo narrativo, sino el eje estructural del filme. Keaton sincroniza su cuerpo con la lógica implacable del tren, convirtiendo la persecución en una coreografía precisa donde cada gesto está calculado milimétricamente. Aquí la risa emerge nuevamente de la tensión entre lo humano y lo mecánico, pero también del exceso de racionalidad aplicada a situaciones absurdas.

Desde la perspectiva de Bajtín, la risa posee una dimensión ambivalente: degrada y renueva, desmonta jerarquías y permite una distancia crítica frente a lo establecido. En *The General* (1926), esta risa no es carnalesca en un sentido popular medieval, pero sí cumple una dimensión desmitificadora. La épica bélica se ve reducida a una serie de obstáculos técnicos y malentendidos, donde el heroísmo se confunde con la obstinación mecánica. Keaton no ridiculiza abiertamente la guerra, pero la vacía de solemnidad mediante una comicidad un tanto fría, casi impasible encarnada en su célebre “cara de piedra”.

La tradición del *Slapstick Comedy*, heredera tanto de las máscaras carnalescas como de la mecanicidad bergsoniana, encuentra un lugar privilegiado en los albores del cine mudo. La

exageración de caídas, persecuciones, golpes y malentendidos físicos se inscribe, por un lado, en la lógica carnavalesca de Bajtín, donde el cuerpo se convierte en espacio de desmesura y liberación cómica; y, por otro lado, en la teoría bergsoniana, al evidenciar la comicidad en la repetición de movimientos mecánicos y la desarticulación de lo humano frente a lo inerte. Buster Keaton, maestro del *slapstick*, condensa estas dos dimensiones. Su rostro imperturbable en medio del caos introduce la paradoja de la risa, es decir, mientras el espectador se contagia de lo ridículo de la situación, el personaje permanece serio, acentuando aún más el efecto cómico.

Su cine encarna la vitalidad carnavalesca que subvierten el orden y la rigidez mecánica que Bergson identifica como raíz de lo cómico: máquinas que se rebelan, cuerpos que se doblan o rompen sus límites, y un mundo donde el accidente se vuelve regla. Así, la comicidad del cine mudo no es solamente entretenimiento, sino la cristalización moderna de una larga tradición cultural de la risa, que se despliega tanto como mecanismo de crítica social como de celebración comunitaria. Si se comparan ambas perspectivas, se observa que la risa, ya sea como fuerza de liberación (Bajtín) o como correctivo social (Bergson), está siempre ligada a lo colectivo, en ningún caso se reduce a una experiencia solitaria, sino que depende de la mirada y de la participación de una comunidad. En el *Slapstick Comedy*, desarrollado a inicios del cine mudo, ambas dimensiones se articulan con claridad. El golpe, la caída, el tropezón o la persecución no sólo provocan un placer carnavalesco en su desmesura —cuerpos que se deforman, espacios que se vuelven absurdos—, sino que también revelan el carácter mecánico de la vida moderna, en la cual los cuerpos se vuelven engranajes, los personajes son absorbidos por la lógica de la máquina o quedan atrapados en rutinas repetitivas, todo aquello que Bergson describe como fuente del ridículo. La investigadora e historiadora de cine Hilde D'Haeyere afirma que:

Varias películas producidas por el estudio Mack Sennett Comedies entre 1917 y 1933⁶ muestran un sentido de integridad documental en la filmación de locaciones de Los Ángeles

⁶ “Aquella transición del cine mudo al sonoro no fue sencilla, estuvo llena de complejidades técnicas, incluidas la adecuación de las salas de proyección y la especialización de los sectores profesionales como guionistas, quienes tuvieron que innovar en las formas de escribir o narrar bajo las nuevas condiciones que exigía esta naciente industria. [...] Durante 1933 fue más notorio este irreversible cambio. A partir de entonces comenzaron a proyectarse películas en las que los rezagos del cine mudo comenzaban a ser más notorios. El constante desarrollo tecnológico comenzó a propiciar la fabricación y especialización de cámaras más ligeras, con ópticas más sofisticadas que, al mismo tiempo, permitirían nuevos encuadres y sistemas de movilidad. El contexto cultural cinematográfico a nivel mundial se basaba en la expresividad de la imagen, en sus movimientos, que, con los actores, eran la materia prima con la que se articulaba la industria de aquellas décadas. El cine mudo y sus espectadores estaban habituados al silencio; incluso, la adaptación del sonido no

y la explotación de eventos de la vida real. La inclinación a fundamentar la comedia en la realidad local también es visible en las *Slapstick Comedy films* que toman la realización cinematográfica como tema, retratando el proceso multifacético de la producción cinematográfica. Estas metapelículas son películas verdaderamente “caseras”: utilizan los terrenos del estudio que no están disfrazados como sets como lugares de filmación; muestran el funcionamiento de la maquinaria cinematográfica a la vista de las cámaras; demuestran métodos de ensayo, actuación y dirección; y presentan a los comediantes como personas comunes detrás de escena (2014, p. 82).

Recordemos que una revolución en materia de tecnología y comercialización está teniendo lugar en lo que se refiere al cine, afectando de manera significativa el quehacer y el modo de filmar, producir, distribuir, comercializar, exhibir, resguardar y publicitar, entre otras cosas. El cine que tiene apenas unas décadas de existencia, no sólo no ha parado de inventarse, sino que se ha visto impactado por las innovaciones y descubrimientos de la época en materia de óptica, mecánica, película, entre otros ámbitos en los que el cine se vale de la ciencia y la técnica para adjuntarlos a su existencia cotidiana. Aunado a lo anterior, todo lo aquí mencionado conlleva a su vez a una cada vez mayor especialización del trabajo al interior de las compañías cinematográficas. Hilde D’Haeyere afirma que:

Con su constante reelaboración de la iconografía y la tecnología de la era Keystone, las películas de Sennett sobre la producción cinematográfica establecieron estándares de comedia física para la representación del Hollywood de los inicios en la imaginación del público. El cine de comedia física comenzó a funcionar cada vez más como un modelo para la forma en que Hollywood eligió mirar hacia atrás a sus primeros años. Esta imagen se inspiró directamente en las metapelículas de comedia física al mezclar componentes históricos con componentes ficticios, comediantes con sus personajes cinematográficos y equipos obsoletos con una nueva exhibición tecnológica, pintando así un retrato convincente de una industria que pretendía representar su pasado en términos de un contexto laboral bien organizado habitado por tontos con una mentalidad lúdica que se resistía a ese profesionalismo. Las películas posteriores al resurgimiento de Sennett más notables que promueven el caos al estilo de Keystone como un sustituto de las primeras películas son “Hotel Keystone” (1935), una película de homenaje a Vitaphone en la que los policías de Keystone intervienen cuando

resultó agradable para algunos cineastas y teóricos; las nuevas propuestas eran vistas como una amenaza a la pureza expresiva de las imágenes” (José Rivera Guadarrama, “Hitchcock y la primera película sonora de Europa”. *La Jornada*, núm. 1555, 22 de diciembre de 2024, p. 14).

un concurso de belleza en traje de baño termina en una fiesta de lanzamiento de pasteles, y “Cabalgata de Hollywood” (1939) de Twentieth Century-Fox, que ofrece un recuento apenas velado de la vida de Mack Sennett (2014, p. 103).

Palmira González menciona en su obra *El cine mudo* (2008) que “iniciado el cine junto con Griffith, Mack Sennett fue el padre de la “comedia burlesca” (*Slapstick Comedy*)⁷ americana y fundó una productora —la Keystone— en la que dieron los primeros pasos figuras tan importantes en el mundo del cine como Charles Chaplin,⁸ Buster Keaton, Roscoe “Fatty” Arbuckle, Harry Langdon, Mabel Normand y Gloria Swanson” (2008, p. 55). Sobre la vida de Buster Keaton, Pinto de Sousa narra que:

Los problemas con la ley [...] obligaron a la familia [Keaton] a emigrar a Inglaterra, donde el crecimiento natural de Buster dificultaba el número estrella de los “tres Keaton.” El alcoholismo de su padre acentuó su violencia ocasional, por lo que, en febrero de 1917, Buster Keaton abandonó el espectáculo y regresó a Nueva York. Allí conoció al cómico holandés Lou Anger, director de los estudios *Comique Film Corporation*, creados por Joseph Schenck para una de las estrellas emergentes del cine, el actor y realizador Roscoe Arbuckle, conocido como *Fatty* (Gordito).⁹ Arbuckle decidió incluir a Keaton en el reparto de *The Butcher Boy* (Fatty Asesino) (1917). En dicha película Buster ya lucía su indumentaria típica que le caracterizaría a lo largo de su filmografía, es decir su sombrero plano y sus enormes zapatos (2016, p. 8).

De acuerdo con Palmira González:

[...] si hubo algún cómico que pudiera competir con Chaplin, ese fue Buster Keaton (1895-1966). Muy diferente de Chaplin, Keaton se dirigía más al intelecto que a los sentimientos: su rostro siempre impávido [...] le caracterizaba. Su personaje vive en lucha constante contra las máquinas y es capaz de ocasionar los mayores desastres al final él solo. (2008:58).

Sobre los inicios de la vida de Keaton como actor, afirma Pinto de Souza que:

⁷ Ver Kalat, David. *Too Funny for Words A Contrarian History of American Screen Comedy from Silent Slapstick to Screwball*. Jefferson, McFarland & Company, 2019. Ver Balducci, Anthony. *The funny parts: A History of Film Comedy Routines and Gags*. Jefferson, McFarland & Company, 2012.

⁸ Ver Sadoul, Georges. *Vida de Chaplin*. Fondo de Cultura Económica, 1955.

⁹ Noriega Sánchez, José Luis. *Historia del Cine, teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión*. Alianza Editorial, Madrid, 2002, 109.

Con tan solo 4 años, Joseph Junior, debuta en los escenarios participando en el número de music hall de sus padres, rebautizados posteriormente como los “tres Keaton”. Un año más tarde, Buster ya era la estrella del espectáculo donde era usado como escoba para limpiar el suelo, saco de patatas o balón de fútbol, lo que le valió el apodo de “la bayeta humana”.¹⁰ Su padre le trataba tan mal que en más de una ocasión tuvo que comparecer ante los tribunales tutelares de menores. Lo más sorprendente es que al pequeño dichas palizas le agradaban: “Los espectadores se sorprendían de que yo no llorara. No lloraba porque no me hacía daño. A todos los niños les gusta que sus padres les zarandeen. Todos son titiriteros y acróbatas por naturaleza. Además, por ser un cómico nato, al oír al público gritar, reír y aplaudir, me olvidaba de los chichones y cardenales que al principio podía sufrir. [...] Una de las cosas que descubrí fue que, siempre que sonreía o permitía que los espectadores sospecharan lo bien que me lo estaba pasando, parecía que éstos no reían tanto como de costumbre. Supongo que era porque la gente no espera que a alguien que se le utiliza de bayeta, felpudo, saco de patatas o balón de fútbol, le encante lo que se le hace”¹¹ (2016, pp. 7-8).

Comenta Palmira González que:

Buster Keaton, que provenía del music-hall, inició su carrera cinematográfica en 1917, participando en filmes de Fatty. Sus mejores cortometrajes corresponden a los primeros años veinte, cuando se asoció para la producción con Joseph Schenck y contó con Virginia Fox y Sybil Seely como coprotagonistas. Entre 1923 y 1929 realizó importantes largometrajes, destacando “Sherlock Junior” (1924), “El navegante” (1924), “Siete ocasiones” (1925), “El maquinista de la General” (1927),¹² probablemente su mejor obra, y “El héroe del río” (1928) (2008, p. 58-59).

¹⁰ Goudet, Stéphane. *El libro de Buster Keaton*. Cahiers du cinéma ediciones, 2008, 12.

¹¹ Memba, Javier. *Historia del Cine Universal*. T&B Editores, 2008, 73.

¹² Filme basado en el relato *The Great Locomotive Chase* (“La gran persecución en locomotora”) escrito por William Pittinger, uno de los autores del robo de la auténtica “General” en 1862. La película ocupa el 18º puesto en la lista de las 100 mejores películas americanas de la historia elaborada por el American Film Institute. American Film Institute (2015) <http://www.afi.com/100years/movies10.aspx> (Consulta 1/01/2025). Sobre esta película comenta Éric Rohmer que “El sentido cómico de Buster Keaton, que podríamos denominar cómico de la contemplación, se ejerce en todo momento, pues no se juega con la sorpresa. [...] La risa, lo cómico, estaban ahí, no en sí, para mí, sino, como diría el filósofo, en sí para sí, latentes en el film, y daban lugar a una impresión de grandeza épica que ahora quería saborear solo. Impresión que no había experimentado, ni he experimentado después, más que con Griffith y Murnau. [...] En Keaton muy pocos gestos de expresión son residuos de la antigua mímica o contaminación chaplinesca. Sólo realiza los movimientos exigidos por la acción y cuya eficacia está probada en cada momento. [...] Aquí no hay nada corrosivo. No hay crítica de la sociedad

Sousa de Santos considera que en gran parte el éxito que tuvo Keaton, tuvo mucho que ver con ciertos rasgos que lo convirtieron en un actor único e inconfundible con el resto de los realizadores y actores igualmente grandes del género cinematográfico en cuestión. Afirma que:

Sus rasgos característicos como bien explica Sánchez Noriega, son los sucesos disparatados, las persecuciones frenéticas, las bofetadas y las batallas con tartas de crema, las actrices bonitas, el conflicto con agentes de la autoridad, etc. Este género basa su atractivo en la sucesión de gags donde la dosificación y el ritmo matemático llegan a su virtuosismo y no en las historias narradas. El humor es ingenuo, absurdo, fruto de la violencia primitiva y las situaciones físicas más que de la dimensión psicológica de los personajes, pero sin renunciar a la crítica de valores y actitudes sociales, sobre todo cuando deviene más transgresor por irreverente e impúdico. Dentro del género conviven varias tradiciones e influencias: de los espectáculos populares (vodevil, pantomima, music-hall), los cómicos franceses como Max Linder, André Deed, Boireau, etc. El género en cuestión conoce su edad de oro alrededor de estas fechas con personajes como Charles Chaplin, Harold Lloyd, Harry Langdon y Buster Keaton (Pinto de Souza, 2016, p. 9).

Keaton encarna como pocos la doble vertiente de la risa con la que hemos fundamentado este trabajo. Sus filmes hacen convivir la lógica carnalesca, con escenarios que se desmoronan, trenes que se convierten en escenarios de caos y accidentes que parecen suspender las leyes de lo cotidiano, con la rigidez mecánica que Bergson identificaba en el gesto repetido y en la automatización de lo humano. La seriedad de su rostro —su célebre “cara de palo”—, lejos de neutralizar la comicidad, la intensifica, pues acentúa el contraste entre el mundo caótico y el individuo que parece no reaccionar

establecida. Y sin embargo, bajo el respeto y las consideraciones que le profesa, no deja de poner de manifiesto sus contradicciones” (“Le Mécano de la General”, *Positif*, nº 400, Junio, 1994). Para Goudet “El Buster Keaton director se muestra tan riguroso en la ordenación de sus relatos como en la composición geométrica de planos literalmente simétricos. [...] La narración de El maquinista de la General es una de las más hermosas de todos los tiempos. Y es que hay una belleza en la perceptible simplicidad y en la gran inteligencia de esa estructura binaria fundada simplemente en la ida y vuelta de Johnny Gray (Buster Keaton) [...] De entrada asoma la audacia de la transformación en película de acción burlesca de un hecho bélico histórico. [...] La película parece estar plegada sobre su centro. Todas las situaciones [...] de la primera parte encuentran eco en la segunda” (2008:65-66). Sobre el mismo filme Manuel Villegas considera que “ese rostro impassible es la traducción personal del universo que le rodea. Un universo que tiene su marcha propia, según engranajes inmutables, implacables, de rigurosa precisión: un mundo mecánico, como una maquinaria monstruosa. Por eso, uno de sus elementos cómicos fundamentales son las máquinas, grandes o pequeñas. Todo en toro suyo es mecánico, lo mismo las máquinas que los hombres, que la marcha de los acontecimientos” (2005, p. 248).

a él. Esa neutralidad se convierte en catalizador de la risa colectiva, en un espejo de la condición moderna, en la que seres humanos se ven enfrentados a una realidad que amenaza con mecanizarlos. De este modo, la comicidad del cine mudo y, en particular, la obra de Keaton, constituye un punto de encuentro entre la visión de Bajtín y la de Bergson. La risa cinematográfica hereda el espíritu carnavalesco medieval en su poder de invertir el orden y dar protagonismo a lo grotesco, pero también revelando la tensión entre lo mecánico y lo humano, entre los cuerpos y la técnica, en el gesto repetido, el accidente, como formas de condensar una reflexión cultural profunda, en donde la risa sirve como resistencia, crítica y celebración comunitaria en un mundo que, al inicio del siglo XX, se encontraba atravesado por el vértigo de la Modernidad tecnológica. Pinto de Souza consdiera que:

En ese contexto de total libertad y de creatividad desbordante, Keaton, secundado en la realización por Eddie Cline, realizó diecinueve películas en dos años y medio, muchas de ellas, obras maestras.¹³ Entre estas diecinueve obras, destacan títulos como, *Convict 13* (“Convicto” 13, 1920), *The Haunted House* (“La casa encantada”, 1921), *The Electric House* (“La casa eléctrica”, 1922), etc. De la misma opinión también es Jean Mitry, ya que para él con las películas realizadas entre 1923 y 1928, Keaton alcanzó su apogeo creador: *La ley de la hospitalidad*, *The Navigator* (“El navegante”), *El maquinista de la general* y *El Cameraman*,¹⁴ son obras que hacen de él el cómico más grande después de Chaplin¹⁵ (2016, p. 10).

Buster Keaton encarna de manera ejemplar esta doble dimensión. En *The General* (1926), por ejemplo, la secuencia en la que Keaton manipula la locomotora sin perder jamás su gesto imperturbable combina la lógica carnalesca y la mecánica bergsoniana, por un lado, el tren, símbolo de la Modernidad tecnológica, se convierte en escenario de caos y exceso; por otro, el protagonista repite gestos automáticos que lo hacen parecer un engranaje más de la máquina. El espectador ríe ante la desproporción grotesca de la situación y, al mismo tiempo, ante la mecánica rigidez que atrapa al personaje.

¹³ Goudet, Stéphane. *El libro de Buster Keaton*. Cahiers du cinéma ediciones, 2008, 27.

¹⁴ “En “El Cameraman”, se profundiza en el trabajo de aquellos personajes anónimos que se encuentran detrás de la cámara, se nos muestra la génesis de todo film, es decir la cámara y las posibilidades que esta ofrece. En “El moderno Sherlock Holmes”, el centro en cambio es la última fase de la creación cinematográfica, la exposición de la obra al público, la relación entre este público y la película y como esta última puede influir sobre su percepción de la realidad” (Pinto de Sousa, 2016, p. 16).

¹⁵ Caparrós, José María. *Introducción a la historia del arte cinematográfico*. Madrid: Ediciones Rialp, 1990, 52.

En *Steamboat Bill Jr.* (*El héroe del río*) (1928), la célebre escena en que la fachada de una casa cae sobre Keaton, quien se salva porque la ventana encaja justo en su cuerpo, funciona también como metáfora de la visión de Bajtín y Bergson, esto es, el accidente desmesurado, cercano al humor carnavalesco, se combina con la frialdad mecánica de un cálculo perfecto, donde la risa surge de la tensión entre el peligro mortal y la automatización de un gesto. Cuando protagoniza el personaje en el filme *Sherlock Jr.* (1924), dibuja en este lo que magistralmente después vendrían a homenajear en sus filmaciones otros directores como Arcady Boytler, Woody Allen, entre otros.¹⁶ A esta escena hace referencia Goudet en la siguiente cita:

Ciertamente, el fantasma del proyccionista logra penetrar la imagen de la película sin ninguna dificultad, pero para encontrarse casi de inmediato atrapado, zarandeado por el montaje. La película en la pantalla encadena, prescindiendo de toda verosimilitud narrativa. Presenta los espacios más diversos (el mar, la montaña, el zoológico, la calzada de una ciudad); y todos ponen en peligro al intruso. Domesticar el mundo, hacerse un lugar en él, también consiste en aprender a domesticar el imaginario (2008, p. 53).

En la escena de *Sherlock Jr.* (1924) a la que alude Goudet, el proyccionista interpretado por Keaton atraviesa la frontera entre la sala de cine y la pantalla, ingresando en un universo fílmico que lejos de recibirlo de manera armónica, lo somete a un montaje abrupto y desconcertante. El personaje queda atrapado en una sucesión de espacios inconexos —del mar a la montaña, del zoológico a la ciudad— que lo descolocan y lo ponen constantemente en riesgo. Esta desarticulación espacial ilustra, en clave cómica, la dificultad de habitar el mundo y de adaptarse a su dinamismo imprevisible. Según Goudet, la genialidad de Keaton radica en mostrar que “hacerse un lugar en el mundo” implica también aprender a domesticar el imaginario, es decir, a reconocer que la realidad y la ficción están entrelazadas y que solo quien es capaz de manejar este tránsito puede resistir al caos y a la inestabilidad que ambos imponen.

En *Sherlock Jr.* (1924), Keaton lleva al extremo esta dialéctica entre lo carnavalesco y lo mecánico al introducir al proyccionista que sueña con ingresar literalmente en la pantalla para convertirse en detective. La célebre secuencia en la que el protagonista atraviesa la frontera entre el mundo real y el mundo fílmico encarna de manera brillante la carnavalización descrita por Bajtín, en la que el orden cotidiano se suspende para dar lugar a un universo donde las leyes de la lógica y del

¹⁶ Ver Král, Petr. *Les burlesques ou Parade des somnambules*. Lurule, 1986.

espacio se subvierten, generando un goce colectivo en la desmesura visual. Al mismo tiempo, los bruscos cambios de escenario y la incapacidad del protagonista para adaptarse a ellos responden al análisis bergsoniano de lo cómico como rigidez mecánica, como sucede con el cuerpo humano desfasado ante la velocidad y arbitrariedad del montaje, al convertirse en un autómatas ridículo que no logra acompasarse a las transformaciones técnicas del cine. En esta película Keaton logra sintetizar las dos teorías en un gesto de Modernidad radical, cuando la risa emerge tanto de la potencia carnavalesca del cine, por un lado; y, como evidencia de la mecanización del sujeto frente a un artefacto técnico que lo desborda, por otro lado. En el mismo sentido, afirma Pinto de Sousa que:

Nos encontramos ante una escena de metacine realizada en 1924, resuelta de una manera magistral. El hecho de que su personaje atravesase la pantalla para entrar en otra película y que dentro de esa película, Keaton juegue con el montaje, es decir, cortando el plano y cambiando el escenario donde se encontraba el protagonista para crear escenas cómicas, muestra un gran conocimiento de las posibilidades del lenguaje cinematográfico ya que es capaz de montar un film dentro de otro (2016, p. 12).

Se ha especulado lo suficiente sobre lo que llevó a la decadencia de Keaton y su desaparición tanto del cine como del teatro. Sus biógrafos y expertos en su obra y vida no difieren prácticamente en cuanto a los factores intervinientes que llevaron a ello. Coinciden en que su experiencia con la Metro marcó su destino luego de que esta compró su contrato, restándole independencia hasta llevarlo a romper la relación con este y la casa productora.¹⁷ Lo anterior aunado a cuestiones familiares, personales y efectivamente, a la dinámica que el sonido con su llegada vino a imprimirle al séptimo arte, complicaron aún más las cosas para este genio creativo.¹⁸

Es importante recordar que este último aspecto sumado a las circunstancias que produjeron las prácticas monopólicas no siempre muy éticas, en un mercado en expansión y que vislumbraba eso en lo que hoy se ha convertido como industria, en particular Hollywood y que le tocó a Keaton vivir en carne propia, como fue la mecanización y especialización del trabajo, y en particular el caso del poder que comenzó a tener el productor con respecto al director, cuya visión de las cosas pasó a imperar por encima de la del director, lo afectaron demasiado. “Si visualizamos alguna de las películas

¹⁷ Ver Willis, Jaime. *Metro Goldwyn Mayer*. T&B Editores, 2006.

¹⁸ Ver Bill Nichols. “El cine documental y la llegada del sonido”. *Decir verdades con cine. Evidencia, ética, política en documental*. Lurlule, 1986, 91-105.

de este período, vemos que [...] Keaton era incompatible con el *Studio System* y con la forma de trabajar de Thalber, la mano derecha de Louis B. Mayer” (2006:36).¹⁹ Lo anterior no fue privativo de Keaton, no fueron pocos los directores, artistas y en general, gente que venía trabajando en el cine que no pudieron sobrellevar esta situación, llevando al hundimiento las vidas y carreras de muchos actores y muchas actrices a partir de la hegemonía que cobró la sonoridad en el cine y el giro que la industria tomaba.²⁰ Pinto de Sousa considera que:

Su éxito comercial jamás volvió a acercarse a lo que fue. Era evidente que no resultaba tan comercial como sus directores rivales, Chaplin y Lloyd. Aunque nunca ha quedado muy claro la causa de esta falta de rentabilidad, diversos historiadores especulan sobre un temprano surrealismo, que se captaba en muchas de sus incomprensibles acciones, y sobre una excesiva perspectiva de autor, que también le restaba apoyo crítico (Willis, 2006, p. 36).

A manera de conclusión

Este trabajo tuvo como objetivo hacer un recorrido sobre los orígenes de la risa y la comicidad desde la Antigüedad, pasando por la Edad Media, hasta llegar a la Modernidad de la comedia cinematográfica del *Slapstick Comedy* en los albores del cine silente y el cine de Buster Keaton. En particular, se hizo énfasis entre lo que se consideraba la “cultura seria”, representada por las autoridades eclesiástica y estatal, y la “cultura popular”, siendo esta donde la risa encontraba su espacio idóneo para mostrarse socialmente. Procedimos compartiendo algunas de las más célebres reflexiones del pensador soviético Mijail Bajtín contenidas en su texto clásico *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento* (1965), el cual analiza el fenómeno de la risa ubicado en el espacio social, político y cultural del Medievo y a finales del siglo XVI, el XVII y principios del XVIII.

En una segunda parte, tomamos como punto de partida las reflexiones sociológicas, filosóficas, biológicas y estéticas que realiza el filósofo francés Henri Bergson sobre la risa, titulado *La risa. Ensayo sobre la significación de lo cómico* (1900), en particular el primer apartado que lleva por nombre “De la comicidad en general. La comicidad de las formas y la comicidad de los movimientos. Fuerza de expansión de la comicidad”, en donde el autor expone cuestionamientos fenomenológicos y socioculturales, sobre el significado de la risa y qué es lo que la provoca preponderantemente. Vimos a través del discurso de este autor que el contexto sociocultural en los cuales la risa aflora juega un papel muy relevante para desatar sensaciones y emociones que los individuos comparten

¹⁹ Willis, Jaime. *Metro Goldwyn Mayer*. T&B Editores, 2006, 36.

²⁰ Ver Horton, Andrew. *Buster Keaton's Sherlock Jr.* Cambridge University Press, 1997.

socialmente, así como los factores que inciden de manera directa en los grupos sociales para que la comicidad entre en juego, como serían el emocional, cognitivo, ideológico, cultural y psicológico, entretejida siempre con la sorpresa, la espontaneidad, lo inesperado, lo impredecible y lo no calculado: reflejo de lo propio y parte de la naturaleza humana, y del ámbito social, en el que los seres humanos hacen su vida cotidianamente.

En la tercera y última parte, dirigiéndonos a la década de los años 20 y 30 del siglo XX en que se puede ubicar el inicio y apogeo de la comedia cinematográfica, esto es, el paso del cine silente al cine sonoro, reflexionamos sobre los inicios del cine silente y las complicaciones ya técnicas, ya económicas por las que pasaba el inicio de esta, a la postre, industria del cine, en particular de la mano de la investigadora e historiadora de cine Hilde D'Haeyere sobre los llamados *Slapstick Comedy films* (películas burlesque), explicando en qué consistió básicamente este “giro cómico” que asume entre sus temas la propia realización cinematográfica como tema. Este apartado como pudo constatar el lector sirvió para introducir la última parte de este ensayo, dedicado en particular a la figura del gran realizador y actor-cómico Buster Keaton. Para ello, se comparten algunos aspectos personales y familiares de su vida y de sus películas, haciendo énfasis en algunas de estas y con las que entrecruzamos reflexiones sociológicas, fenomenológicas, históricas y estético-políticas sobre la comicidad y la risa expuestas por Bergson y Bajtín. Adicionalmente a esto, de manera apenas tangencial se ofrecieron algunos detalles sobre el estado del quehacer cinematográfico de la época y la crisis que ciertos cambios generaron en la industria, tanto de tipo laboral y comercial, como tecnológico, científico, ideológico y político, los cuales no dejaron de impactar, sino todo lo contrario, en la profesión y trabajo que venía realizando Buster Keaton, entre otros directores y actores-cómicos que como en su caso, quedaron “fuera de la jugada”.

La noción de “cristalización moderna” permite comprender cómo estos filmes condensan múltiples procesos históricos en formas estéticas precisas. La cristalización no implica inmovilidad, sino una fijación momentánea de tensiones sociales: cuerpo y máquina, individuo y sistema, ilusión y técnica. Los procesos de producción de Keaton —basados en un control absoluto del espacio, el tiempo y el movimiento— reflejan el mismo espíritu racionalizador que organiza la industria moderna, pero lo devuelven al espectador en forma de comedia. Así, el cine de Keaton funciona como un espejo deformante de la modernidad en el que son reproducidas sus lógicas para exhibir sus fisuras. La vigencia actual del arte de Buster Keaton radica precisamente en esta capacidad de articular una risa reflexiva frente a un mundo cada vez más automatizado. En una era dominada por algoritmos,

pantallas y ritmos acelerados, la figura del cuerpo que intenta adaptarse —sin lograrlo del todo— conserva una potencia crítica notable. Keaton no ofrece consuelo ni catarsis fácil; su comicidad es seca, analítica, y por ello profundamente moderna. *Sherlock Jr.* (1924) y *The General* (1926) no sólo pertenecen a la historia del cine mudo, sino que continúan interpelando al espectador contemporáneo al recordarle que, tras cada avance técnico, persiste la fragilidad de lo humano. En suma, el cine de Keaton encarna el “giro cómico” de los años 20 ofreciendo una risa que piensa, que observa y que revela las estructuras sociales de su tiempo. A través de la incrustación de lo mecánico en lo vivo, sus películas cristalizan una experiencia que lejos de agotarse históricamente, continúa resonando en el presente.

El objetivo central de este trabajo se cumple al mostrar como el cine de Keaton se erige como un espacio donde confluyen las teorías de Bajtín y Bergson. Se constató que la risa que provoca el cómico-comediógrafo Keaton no se limita al entretenimiento visual, sino que pone en juego fuerzas culturales profundas, como son los casos de la carnavalización que libera y regenera, por un lado, y la corrección social que exhibe la mecanización de la vida moderna. Keaton, con su célebre rostro inexpresivo, actúa como catalizador de esa tensión al permanecer con el rostro y su corporalidad impasibles ante la catástrofe, revelando la paradoja de la risa cinematográfica, capaz de ser al mismo tiempo crítica y celebratoria, correctiva y desmesurada. En el fondo, su obra confirma que la risa, más que un simple recurso estético, constituye un lenguaje cultural que atraviesa épocas y soportes, desde el carnaval medieval hasta la pantalla de cine mudo.

Referencias

- Aristóteles. (1978). *Acerca del alma (De partibus animalium)* (Tomo III). Gredos.
- Aristóteles. (1999). *Poética*. Gredos.
- Arbuckle, R. (Director). (1917). *Fatty Doctor* [Película]. Comique Film Company.
- Bajtín, M. (2018). *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*. Titivillus.
- Balducci, A. (2012). *The funny parts: A history of film comedy routines and gags*. McFarland.
- Bergson, H. (1973). *La risa: Ensayo sobre la significación de lo cómico*. Espasa-Calpe.
- Caparrós, J. M. (1990). *Introducción a la historia del arte cinematográfico*. Rialp.
- Eco, U. (1982). *El nombre de la rosa*. Lumen.
- Ferrater Mora, J. (1994). *Diccionario de filosofía* (Vol. 4). Ariel.

- Freud, S. (1923). El chiste y su relación con lo inconsciente. En *Obras completas* (Tomo III). Biblioteca Nueva.
- González, P. (2008). *El cine mudo*. Editorial UOC.
- Goudet, S. (2008). *El libro de Buster Keaton*. Cahiers du cinéma.
- Horton, A. (1997). *Buster Keaton's Sherlock Jr.* Cambridge University Press.
- Hilde D'Haeyere. (2014). Slapstick on slapstick: Mack Sennett's metamovies revisit the Keystone Film Company. *Film History*, 26(2), 82–111.
<https://www.jstor.org/stable/10.2979/filmhistory.26.2.82>
- Kalat, D. (2019). *Too funny for words: A contrarian history of American screen comedy from silent slapstick to screwball*. McFarland.
- Keaton, B., & Blystone, J. G. (Directores). (1923). *Our Hospitality* [Película]. Joseph M. Schenck Productions.
- Keaton, B., & Bruckman, C. (Directores). (1926). *The General* [Película]. United Artists.
- Keaton, B., & Cline, E. F. (Directores). (1920). *Convict 13* [Película]. Joseph M. Schenck Productions.
- Keaton, B., & Cline, E. F. (Directores). (1921). *The Haunted House* [Película]. Joseph M. Schenck Productions.
- Keaton, B., & Cline, E. F. (Directores). (1922). *The Electric House* [Película]. First National Pictures.
- Keaton, B. (Director). (1924). *Sherlock Jr.* [Película]. Buster Keaton Productions.
- Keaton, B., & Crisp, D. (Directores). (1924). *The Navigator* [Película]. Metro-Goldwyn-Mayer.
- Keaton, B., & Sedgwick, E. (Directores). (1928). *The Cameraman* [Película]. Metro-Goldwyn-Mayer.
- Keaton, B. (Director). (1928). *Steamboat Bill Jr.* [Película]. Joseph M. Schenck Productions.
- Král, P. (1986). *Les burlesques ou parade des somnambules*. Lurlure.
- Memba, J. (2008). *Historia del cine universal*. T&B Editores.
- Nichols, B. (1986). El cine documental y la llegada del sonido. En *Decir verdades con cine: Evidencia, ética, política en documental* (pp. 91–105). Lurlure.
- Noriega Sánchez, J. L. (2002). *Historia del cine: Teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión*. Alianza.
- Pinto de Sousa, D. F. (2016). *Buster Keaton, el cómico absoluto* [Tesis de licenciatura, Universitat de les Illes Balears].
- Rabelais, F. (s. f.). *Gargantúa y Pantagruel*. Cátedra.

Rivera Guadarrama, J. (2024, diciembre 22). Hitchcock y la primera película sonora de Europa. *La Jornada*, 1555.

Rodríguez Pequeño, J. (2008, diciembre). El nombre de la risa. *Tonos: Revista electrónica de estudios filológicos*, 16.

Rohmer, É. (1994, junio). Le mécano de la General. *Positif*, (400).

Sadoul, G. (1955). *Vida de Chaplin*. Fondo de Cultura Económica.

Taibo, P. I. (1975). *La risa loca: Enciclopedia del cine cómico* (2 vols.). UNAM.

Villegas López, M. (2005). *Grandes clásicos del cine: Pioneros, mitos e innovadores*. JC Clementine.

Willis, J. (2006). *Metro-Goldwyn-Mayer*. T&B Editores.