

Vertigo. Revista de cine (Ateneo da Coruña)

Título:

El proyccionista que sabía demasiado

Autor/es:

Pena, Jaime J.

Citar como:

Pena, JJ. (1994). El proyccionista que sabía demasiado. Vértigo. Revista de cine. (10):22-27.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/43004>

Copyright: Todos los derechos reservados.

Reserva de todos los derechos (NO CC)

La digitalización de este artículo se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:



EL PROYECCIONISTA QUE SABIA DEMASIADO

JAIME J. PENA

La modernidad de EL MODERNO SHERLOCK HOLMES

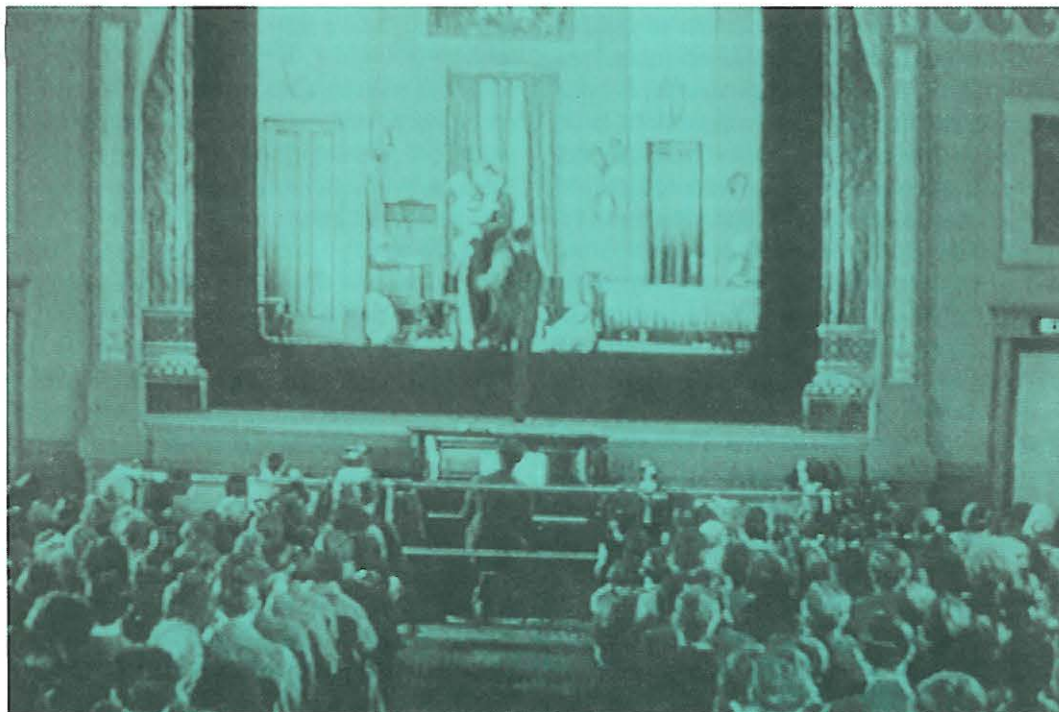
Siempre se ha tenido a EL MODERNO SHERLOCK HOLMES (SHERLOCK JR., 1924) como uno de los paradigmas de la modernidad cinematográfica, una de las cimas del gran arte mudo. Dicha modernidad ha venido asociada a su temprano carácter reflexivo, tanto más sorprendente por cuanto surgía en uno de los momentos más fecundos del desarrollo del cinematógrafo (un año antes de la realización, por ejemplo, de EL ACORAZADO POTESKIN), cuando aún no se podía considerar como plenamente codificado el sistema de representación hollywoodense.

Seguramente a causa del onirismo en que se desenvuelve la mayor parte de su argumento, EL MODERNO SHERLOCK HOLMES fue apadrinada por los surrealistas y, por extensión, Buster Keaton y el *slapstick* se convirtieron en uno de los autores y en el género más aplaudidos por dicho grupo. Luis Buñuel dedicó un encendido elogio al autor de

College en la revista *Cahiers d'Art*, poco antes de que otros compañeros generacionales como Rafael Alberti y Federico García Lorca lo hiciesen protagonista de sendos poemas¹.

Es cierto que la idea del espectador enfrentado a la pantalla cinematográfica no era nueva. Films tan tempranos como THE COUNTRYMAN AND THE CINEMATOGRAPH (R.W.Paul, 1901) y UNCLE JOSH AT THE MOVING PICTURE SHOW (Edwin S. Porter, 1902) ya habían explorado dicha posibilidad, subrayando la sorpresa e incredulidad de los primeros espectadores ante el cinematógrafo. Lo que quizás no se había hecho antes era asociar tan explícitamente el cine y el sueño (recuérdese que nos encontramos en plena efervescencia de las teorías freudianas a las que tanto deberán los surrealistas) con el fin de reflexionar, en primera instancia, sobre el espectáculo cinematográfico (la relación del espectador con lo que ve en la pantalla) y, más allá, sobre el propio lenguaje fílmico en general y el *slapstick* en particular (la capa-

Foto 1



(1) Estos tres textos se encuentran reunidos en el volumen coordinado por Jos OLIVER y Jose Luis GUARNER: *Buster contra la infección sentimental*. Barcelona. Anagrama, 1972.

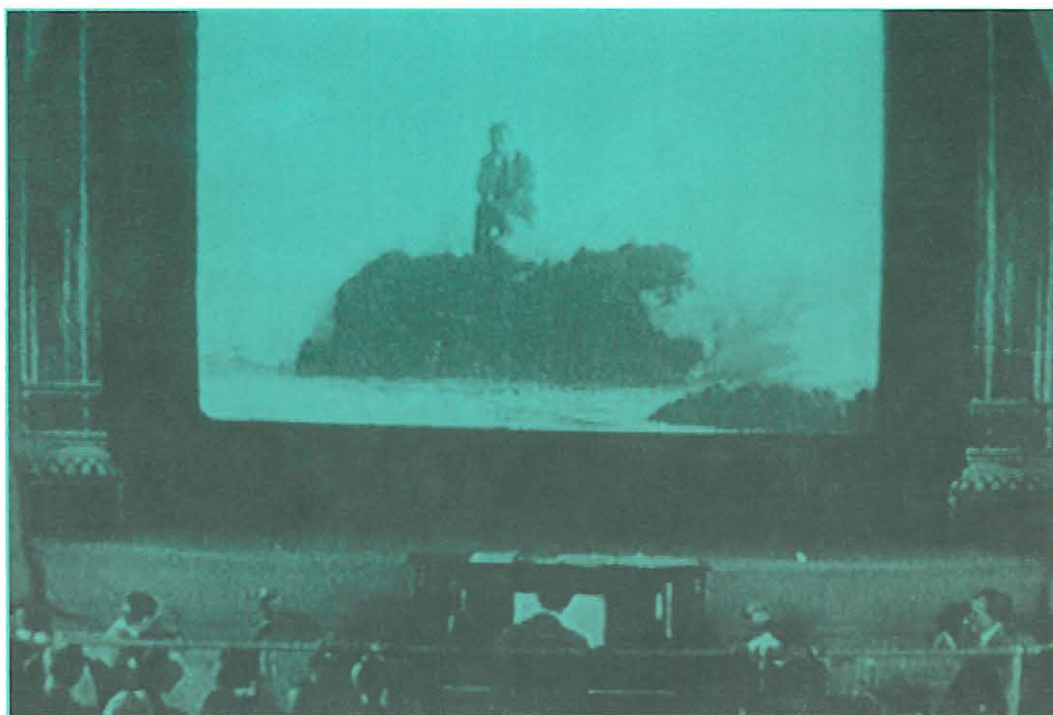


Foto 2

cidad del director/proyeccionista para manipular el orden diegético). Desde este punto de vista no estaríamos hablando de EL MODERNO SHERLOCK HOLMES como un simple film reflexivo: entraríamos ya en terrenos metatextuales. Es desde esta doble perspectiva que pretendemos abordar el análisis de este film.

El film y su espectador o el espectador y su film

Robert Stam² nos recuerda la cita explícita que Jean-Luc Godard realizaba de la película de Porter (aunque bien podría ser la de Paul) en LES CARABINIERS (1963): un espectador virgen ante su primera experiencia cinematográfica intenta penetrar en la pantalla, en el espacio de la ficción. Podemos dar por supuesto que no lo consigue, pero, como el espectador primitivo, su mayor frustración proviene del hecho de que ni siquiera su mirada consigue adentrarse en el espacio *off*.

La frontalidad y el estatismo del plano le imponen un marco, tan teórico (los límites del encuadre) como físico (los límites de la pantalla), que no puede franquear³.

El proyeccionista incorporado por Buster Keaton es, por el contrario, un espectador experimentado. No cabe entonces la sorpresa. Es por ello que sí puede penetrar en la pantalla e integrarse diegéticamente en el relato. Es cierto que sólo se trata de un sueño, pero aunque sea en un registro metafórico, tal hecho ya implica un cierto conocimiento de la mecánica narrativa del film hollywoodense. Conocimiento por parte del especta-

dor y reconocimiento por parte del autor. ¿Qué mejor manera de solventar los problemas cotidianos que echar mano de un imaginario fílmico cuya culminación (casi) recurrente es el *happy end*?

El punto de partida argumental que nos propone EL MODERNO SHERLOCK HOLMES es el que sigue. El modesto proyeccionista de un cine, cuya mayor ambición es llegar a convertirse en detective, es injustamente acusado de haberle robado un reloj de bolsillo al padre de su novia. El culpable es, claro está, su rival en el amor de la chica. Expulsado de la casa de su amada, el proyeccionista regresa abatido a su puesto de trabajo. Se queda dormido y su "otro yo" entra en la pantalla, se inmiscuye en la ficción de la película, HEARTS AND PEARLS, que está proyectando. Dicha ficción no deja de constituir una variante de su propia realidad interpretada por las mismas personas de su entorno: su rival, su novia, el padre, el empleado de éstos y él mismo, ahora no un proyeccionista, sino un

afamado detective. El caso que tendrá que resolver es el del robo de un collar de perlas cometido por su rival.

Como bien apunta Robert Stam, con el salto al film-dentro-del-film asistimos a un "proceso

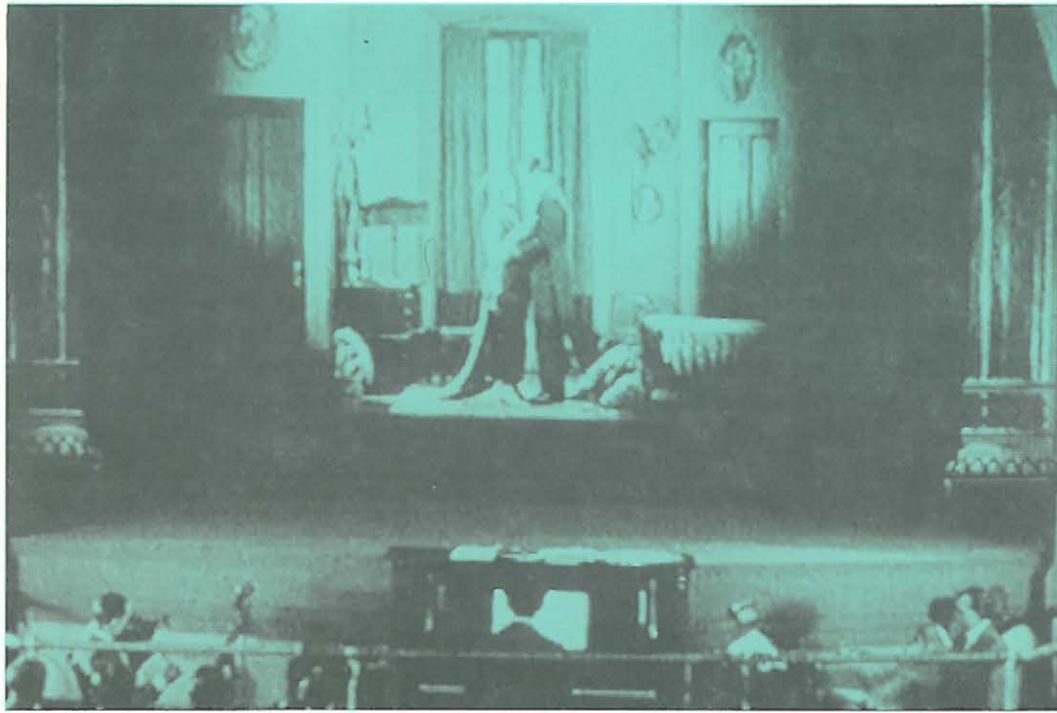
de sistemática idealización" en el cual el humilde proyeccionista se convierte en el detective más famoso del mundo, una vulgar chica de provincias en una dama sofisticada, un reloj en un collar de perlas, etc.⁴ La pantalla refleja los sueños del espectador. Esta es una de las visiones que más a menudo se han dado (o se han querido vender) del cine de evasión en general y del hollywoodense

(2) Robert STAM: *Reflexivity in film and literature. From Don Quixote to Jean-Luc Godard*. New York: Columbia University Press, 1992.

(3) Sobre el papel del espectador en el cine primitivo y durante el periodo mudo en general puede verse: Noël BURCH: *El tragaluz del infinito*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1987, pag. 243 y ss.

(4) Robert STAM: op. cit., pag. 38.

**SHERLOCK JUNIOR
(EL MODERNO SHERLOCK HOLMES)**
Director
Buster Keaton
Producción
Joseph M. Schenck, 1924
Guión
Jean Havez, Joe Mitchell y Clyde Bruckman
Fotografía
Elgin Lessley, Byron Houck
Decorados
Fred Gaboune
Interpretes
Buster Keaton, Kathryn McGuire, Joe Keaton, Ward Crane, Jane Connelly



en particular. Lo que ocurre es que, en este caso, el espectador no es simplemente "un espectador"⁵, sino que también es algo más. Es un intermediario entre el relato y sus destinatarios que detenta una posición privilegiada: la del narrador que narra en voz alta (=proyecta)⁶. Dicha posición intermedia implica, por supuesto, una simbiosis de ambas funciones, la de transmisor del relato y la de primer receptor. Esto explica que el proyccionista sea el único espectador que, en función del grado máximo de identificación con la ficción y sus personajes, puede llegar a integrarse en el relato. Christian Metz sostenía que el cine difiere del espejo primario en un punto esencial: tan sólo una única cosa no puede ser proyectada, el cuerpo del espectador⁷. Como veremos, EL MODERNO SHERLOCK HOLMES parece haber sido hecha para rebatir anticipadamente esta idea.

El espejo que refleja los sueños

La idealización de la realidad pasa por una trasposición de ésta al mundo de la ficción. Los personajes reales tendrán que dar el salto al "interior" de la pantalla cinematográfica. Desde este punto de vista, la pantalla no será exclusivamente el espejo que refleje el mundo idílico imaginado por el proyccionista, sino también el umbral que, cómo años después nos enseñará Cocteau, conduce al mundo de los sueños.

Una vez que el "otro yo", que pronto se

convertirá en Sherlock Jr., se separa de su legítimo propietario, el proyccionista, los distintos personajes comienzan a dar el salto a la pantalla, integrándose en HEARTS AND PEARLS. Veamos como se desarrolla este proceso.

1. El "otro yo" del Proyccionista (Buster Keaton) se aleja de su cuerpo.
2. En la pantalla, HEARTS AND PEARLS: plano

¿Que mejor manera de solventar los problemas cotidianos que echar mano de un imaginario fílmico cuya culminación (casi) recurrente es el happy end?

frontal de un hombre y una mujer que dan la espalda a la cámara. Fundido encadenado: el hombre y la mujer se vuelven hacia la cámara: son la Chica (Kathryn McGuire) y el Rival (Ward Crane).

3. El "otro yo" del Proyccionista intenta avisar a su propio cuerpo, pero éste no despierta.
4. HEARTS AND PEARLS: continúa la acción de la

película con otro de los personajes, que se encuentra de espaldas. Fundido encadenado: al darse la vuelta resulta ser el Padre de la Chica (Joe Keton).

5. El "otro yo" del Proyccionista decide entrar en acción.

El paso de los personajes de un universo a otro se opera por mera sustitución. No hay mayor dificultad puesto que la trama de HEARTS AND PEARLS da pie a ello. Hasta aquí, como sosteníamos más arriba, la pantalla se constituiría en reflejo idealizado de la realidad. El problema surge con la entrada en escena (nunca mejor dicho) de Buster Keaton-Sherlock Jr. El *découpage* de dicha secuencia es como sigue:

1. Plano General de la sala de cine con los

(5) Incluso podríamos llegar más lejos: no puede ser un espectador en tanto no puede mirar: está soñando, tiene los ojos cerrados.

(6) Uncle Josh, el protagonista de la película de Porter, tras querer abrazar a la bailarina y asustarse ante la llegada del tren, termina arrancando la tela de la pantalla, como nos recuerda Noël Burch, "revelando detrás de ella a un furioso proyccionista". Noël BURCH: *op. cit.*, pag. 129. Es lógico pensar que para un espectador primitivo la figura del proyccionista se identificase con la del narrador, del mismo modo que en un concierto quedaría personificada en la del músico que toca su instrumento y no en la del compositor.

(7) Christian METZ: "Le signifiant imaginaire", en *Communications* n°23 (1975).

espectadores en primer término. Al fondo, la pantalla en la que se proyecta HEARTS AND PEARLS.

El Proyeccionista (su fantasma) se acerca poco a poco a la pantalla. Con gran decisión, salta sobre el pianista y entra en la pantalla⁸ (Fot. 1). El Rival, que corteja a la Chica, lo empuja devolviéndolo al patio de butacas.

2. El cuerpo del Proyeccionista sigue durmiendo en la cabina.

3. Igual a 1. El Proyeccionista vuelve a entrar en la pantalla, esta vez por un lado, pero al hacerlo el escenario de HEARTS AND PEARLS ya ha cambiado. Ahora se encuentra en el exterior de la casa, frente a la puerta.

4.1. Plano más cercano de la pantalla, en el eje del anterior: un hombre sale por la puerta, pero de inmediato vuelve a entrar. El Proyeccionista se dispone a bajar por la escalera.

4.2. Por corte directo y con *raccord* en el movimiento, el Proyeccionista cae sobre el banco de un jardín.

A partir de aquí, respetando la ubicación de la cámara, siempre frente a la pantalla y siendo visible en primer término parte del público, asistimos a una sucesión de escenarios en los que va cayendo una y otra vez el Proyeccionista. El montaje se realiza, tal y como detallábamos, siempre por corte directo y con *raccord* en el movimiento del personaje incorporado por Buster Keaton, pero con una absoluta discontinuidad espacial. La secuencia continúa así (recogemos ya sólo los distintos escenarios):

4.3. En una calle con mucho tráfico.

4.4. Al borde de un precipicio.

4.5. En un bosque, entre leones.

4.6. En el desierto, con la aparición de un tren.

4.7. Sobre una roca, en la orilla del mar (Fot. 2).

4.8. En la nieve.

4.9. De nuevo en el jardín. Funde en negro.

4.10. Iris que se abre sobre el Rival y la Chica en el interior de la casa (Fot. 3). *Trave-*

(8) Buster Keaton relata así cómo se rodó esta secuencia: "Preparamos un marco con forma de pantalla de un cine y en su interior construimos un decorado pero iluminado de forma que pareciese una película que se proyectara sobre una pantalla. Los actores eran reales, pero la iluminación era lo que producía la ilusión de una película, lo que me permitía salir de la penumbra para entrar en aquella bien iluminada pantalla, pasar de la primera fila de butacas del cine directamente dentro de la película. Los cambios de escenario que se producían una vez y dentro de la pantalla estaban cuidadosamente preparados, midiendo hasta las milésimas de milímetro la distancia que hubiese entre la cámara y el sitio donde yo me hallaba, por medio de un equipo especial para obtener la altura y el ángulo exactos para que no hubiese diferencia ni de un milímetro. Entonces se cambiaba de decorado y me volvía a poner en el lugar exacto para continuar la acción, y conseguir así el efecto de la mutación del escenario". Christopher BISHOP: "Una entrevista con Buster Keaton", en *Film Quarterly*, otoño 1958, recopilada en Jos OLIVER y José Luis GUARNER: *op. cit.*, pags. 57-58.

(9) Christopher BISHOP (*op. cit.*, pag. 58) simplifica la situación al sostener que, para poder penetrar en *Hearts and Pearls*, Keaton debe de asumir antes el papel de Sherlock Jr.

(10) Christian METZ: *op. cit.* Otra explicación sería la de considerar a esta serie de planos como una metáfora de la ubicuidad del espectador cinematográfico (nos referimos siempre al espectador *hollywoodense*).

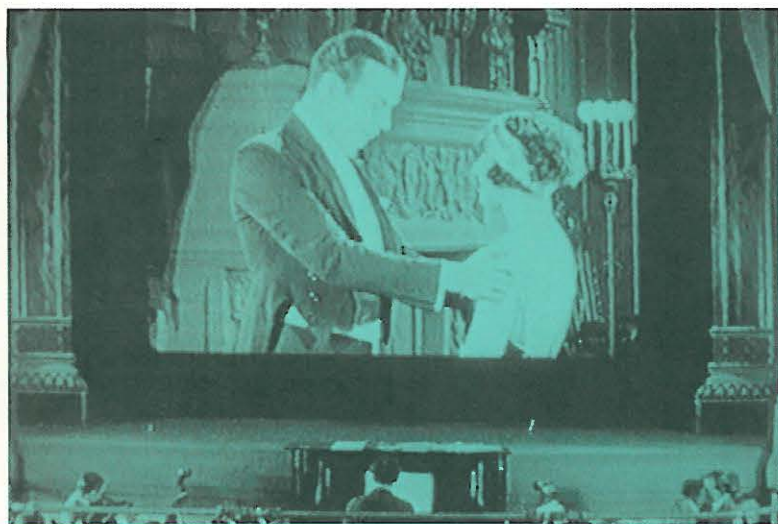


Foto 5

ling frontal que termina encuadrando sólo la pantalla (Fot. 4). A partir de este momento continúa el normal desarrollo de *Hearts and Pearls*.

Pasamos entonces del espectáculo filmico al film propiamente dicho. Los espectadores quedan desplazados al espacio *off*, ese mismo espacio donde hemos perdido a nuestro proyeccionista. HEARTS AND PEARLS sigue con nuevos rostros protagonistas: el collar de perlas del Padre ha sido robado por el Rival y el Mayordomo (Erwin Connelly). El Padre llama a Sherlock Jr. y los dos malhechores planean cómo deshacerse de tan peligroso contrincante. El Proyeccionista reconvertido en Sherlock Jr. (y que es presentado como "the world's most renowned crime buster") efectúa su entrada elegantemente vestido con chaqué y sombrero de copa.

Pero para poder llegar a encarnar a Sherlock Jr., el Proyeccionista ha tenido que pasar una serie de pruebas y, una vez superadas, refugiarse en el fuera de campo, lejos del alcance de las miradas de los espectadores, lugar donde tendrá lugar la metamorfosis⁹. Esas pruebas están constituidas por el segmento de 8 planos consecutivos y concatenados que se desarrollan en otros tantos lugares y cuya más paradójica característica es que no guardan relación alguna con el argumento de HEARTS AND PEARLS. Desechada su función dentro del film-dentro-del-film, dichas pruebas constituirían el umbral que el Proyeccionista ha de superar para acostumbrarse a la mecánica narrativa cinematográfica (el método es sin duda brutal: salto de un escenario a otro, de un plano a otro, por corte directo). Estaríamos ante la plasmación de lo que Christian Metz llamó una identificación primaria del espectador con la cámara (con el lenguaje fílmico, en suma), que antecedería a la identificación secundaria, relativa a la trama y a los personajes¹⁰.

Con este prólogo que nos imbuje en el film-dentro-del-film, Keaton radicaliza una de las características del *slapstick*: la creación de un universo imprevisible y mutable

Foto 4



Foto 6

en el que todo puede suceder y nada es lo que parece. Lo hace sometiendo a su proyeccionista a todas las inclemencias naturales y a todos los vaivenes de la civilización moderna. Más adelante suavizará su actitud y nos ofrecerá dos ejemplos más sosegados y ya costreñidos a la trama de HEARTS AND PEARLS. El primero, cuando Sherlock Jr. se está acabando de vestir delante de lo que creemos un espejo. Sin embargo, lo cruza (era sencillamente un vano abierto) y pasa a otra habitación. Allí abre la puerta de una caja fuerte, pero que realmente es la puerta de salida a una transitada calle. El segundo, cuando escapa de la guarida de malhechores colocando unas ropas de anciana tras una ventana. Al saltar por ella, queda vestido con dicho disfraz¹¹.

Después del sueño

Una vez ha despertado de su sueño, el Proyeccionista recibe la visita de la Chica, que le confiesa el terrible error que habían co-

metido al creerle culpable. Paradójicamente, en la diégesis, el momento en que la Chica descubre la verdad (qué el robo había sido cometido por el Rival) está intercalado justo antes del sueño, no después. De acuerdo con esto, en tanto el conflicto ya ha sido resuelto con anterioridad, la aventura onírica de Sherlock Jr. no debe ser interpretada como su deseo personal de ver lavada su imagen ante los espectadores, ni siquiera de alcanzar el amor de la Chica. Lo que busca el proyeccionista en su sueño es colmar sus ansias de convertirse en un famoso detective. Con todo, veamos cómo se desarrolla esta secuencia final:

1. A través de la ventanilla de proyección, reencuadrados por su marco (la cámara se sitúa en el exterior de la cabina), vemos al Proyeccionista y a la Chica. El mira hacia al frente, a la pantalla.
2. HEARTS AND PEARLS: reencuentro del chico y la chica (Fot. 5).
3. Igual a 1. El Proyeccionista imita los movimientos del galán de la pantalla: coge las manos de la Chica (Fot. 6).
4. Igual a 2. HEARTS AND PEARLS: el chico besa en la mano a la chica.
5. Igual a 1. El Proyeccionista, sin dejar de lanzar atentas miradas a la pantalla, besa la mano de la Chica.
6. Igual a 2. HEARTS AND PEARLS: el chico le pone un anillo a la chica.
7. Igual a 1. El Proyeccionista busca su anillo. Cuando lo encuentra, se lo pone a la Chica.
8. Igual a 2. HEARTS AND PEARLS: el chico besa en la boca a la chica.
9. Igual a 1. Aunque tímidamente, el Proyeccionista besa a su Chica. Vuelve a mirar a la pantalla esperando nuevas instrucciones.
10. Igual a 2. HEARTS AND PEARLS: la pare-

Foto 7



(11) Noël BURCH: *Praxis del cine*. Madrid: Ed. Fundamentos, 1970, pags. 136-137. Burch cita este ingenioso hallazgo como ejemplo de una "estructura de agresión" que percibimos a través de la risa y que sería común a gran parte del *slapstick* americano de los años 20. Evidentemente, y aunque Burch no lo menciona, la serie de planos que llevan al protagonista de un espacio a otro constituiría un ejemplo más de estas estructuras de agresión, por cuanto lleva hasta las últimas consecuencias el efecto de sorpresa.



Foto 8

ja abrazada.

Funde a negro. Escena familiar con ella cosiendo y él con sendos bebés en sus rodillas (Fot. 7).

11. Igual a 1. Increíble, el Proyeccionista se rasca la cabeza (Fot. 8). Se cierra el iris.

La estructuración de esta secuencia en un sistemático plano-contraplano podría verse como la puesta en escena de una realidad que imita a una ficción. Lo que ocurre es que la contraposición del plano (el proyeccionista y su novia) y el contraplano (HEARTS AND PEARLS) permite una interpretación distinta. El film-dentro-del-film implica la existencia de una doble ficción que, en forma de un doble espejo, se proyecta sobre el espectador. A un lado, se encuentra la pantalla donde se proyecta HEARTS AND PEARLS; al otro, la ventanilla de proyección. Ambos "espejos" ocupan un espacio similar dentro del encuadre delimitado por los bordes de la pantalla y por el marco de la ventanilla, respectivamente. Y cada espejo devuelve la imagen invertida de su oponente: el Pro-

yccionista se sitúa a la izquierda de la Chica; el galán de HEARTS AND PEARLS se encuentra a su derecha. El espectador cinematográfico se encuentra entre ambos, entre el plano y el contraplano: en el patio de butacas, fuera de la pantalla, en el espacio off.

Desplazado de la ficción (ha perdido su puesto al lado del Proyeccionista que pretendía saltar a la pantalla), el espectador asiste a un doble discurso que se cierra sobre sí mismo y en el cual él no tiene cabida: el Proyeccionista imita la representación idealizada de su propia realidad. El espectador no puede identificarse plenamente con algo que ya no le es propio. No obstante, todavía queda un resquicio de esperanza. La clausura de HEARTS AND PEARLS posee algo que resulta imposible de imitar por el proyeccionista dentro de su propio mundo: el fundido en negro que yuxtapone un abrazo y un par de hijos.

El efecto distanciador de la última imagen de EL MODERNO SHERLOCK HOLMES redonda en su carácter reflexivo y en su permanente modernidad.

El film-dentro-del-film implica la existencia de una doble ficción que, en forma de un doble espejo, se proyecta sobre el espectador