

El show de Buster Keaton i els inicis de la televisió als USA

www.quaderndelesidees.press/el-show-de-buster-keaton-i-els-inicis-de-la-televisio-als-usa/

8 de desembre del 2025



Temps de lectura: 17 minuts

Florenci Salesas Pla

«Tothom ha estat menyspreant les pel·lícules com si fossin quelcom de tercera categoria, fins a, gràcies a Déu, la invenció de la televisió. Ara per fi hi ha alguna cosa, per sota nostre, per menysprear!»

Billy Wilder

Joseph Francis «Buster» Keaton (1895-1966) és de les figures que generen més consens a l'hora d'encimbellar-lo com un dels més grans genis de la història del cinema, davant i darrere la càmera, i com un dels innovadors de l'humor visual més genuïns, influent en totes les arts, més enllà de l'estrictament fílmica, com les plàstiques, la fotografia, la literatura, la poesia, el *show business* en general i fins i tot com a exemple en el pensament. Per damunt de tot, però, Keaton excel·leix per la creació d'un personatge immortal, que planta cara a l'infortuni amb estoïcitat samuraiesca, sense riure mai, però transmetent totes les emocions, fins i tot les més impalpables, amb la mirada més eloqüent del món.



Buster Keaton dirigint *Our Hospitality* (1923)

Als tres anys va entrar a l'espectacle dels seus pares i durant vint més The Three Keatons recorrerien tots els EUA i el Regne Unit. El 1917, quan ja era tot un veterà precoç, Roscoe «Fatty» Arbuckle el va fitjar per a la seva productora i li va ensenyar tot sobre el cinema. El 1920 va heretar l'estudi del seu mestre i va iniciar la seva dècada daurada, com a estrella, director i productor, en què va crear vint curts —*One Week* (1920), *The Boat* (1921), *Cops* (1922)...— i deu llargmetratges —*Our Hospitality* (1923), *Sherlock Jr.* (1924), *Seven Chances* (1925), *The General* (1926), *Steamboat Bill, Jr.* (1928)...—, pilars bàsics del cànon del cinema còmic i del cinema en general.

Al llarg de la seva obra independent, Keaton exposa la innocència del seu personatge a un món hostil, que sempre mirarà de desxifrar amb esperit tossut, enginy i una puresa poètica de la qual ell és completament aliè: Buster no reia mai, però sempre fugia del pallasso trist i de l'ardit de pidolar pena. Amb una expressió física que va del vaporós alçament d'una cella a desafiar els dibuixos animats amb caigudes i capítombes, l'agilitat d'un esquiol i la modesta versatilitat d'una bicicleta Dahon QIX D3, fent ell mateix totes les escenes de risc i fins doblant algun actor secundari.

Rere la càmera va mostrar una capacitat única per a la narrativa clara, amb un ús distintiu dels plans generals, la composició simètrica i una simbiosi absoluta entre tots els recursos fílmics i la comèdia visual, evitant d'emprar el muntatge —fins el seu film més

fluix és una *masterclass* de planificació i muntatge— per falsejar les escenes perilloses, provocant la rialla i altres emocions a través de l'impossible maridatge entre la mínima manipulació tècnica i el màxim d'estil, la màxima bellesa formal i l'anihilació de l'ego del director.

Davant la fallida del seu estudi, el 1928 va fitxar per la MGM, on encara rodaria una obra mestra —*The Cameraman* (1928), codirigida amb Edward Sedgwick—, però iniciaria la davallada cap a uns *talkies* impostats i imposats, que ell odiava. L'alcohol, el divorci i un comiat brutal el van abocar, amb només 37 anys, a un purgatori humiliant, en què sobrevivia amb uns curts mediocres, papers teatrals banals i tasques anònimes com a *gagman* i director d'escenes on calia la mà d'un vell expert. Tanmateix, la seva carrera va fer un tomb imprevist a finals de 1949, quan un cop de sort el va dur a ser de nou pioner d'un mitjà de masses que es trobava a les beceroles: la televisió.

De la ràdio a la tele: el segle XX i la revolució de les masses

Obviaré tota la faramalla sobre els seus inventors i el procés primitiu previ —encetar el debat sobre qui va ser el primer, tant en el cas de la ràdio però sobretot la televisió, donaria per a tot un altre article— i saltaré al moment en què cada mitjà vola del niu.

Després de manta experiments i patents anteriors a la Primera Guerra Mundial, l'abril de 1920 l'emissora 8XK, del doctor Frank Conrad, de Wilkesburg (Pensilvània), va difondre les primeres emissions radiofòniques nocturnes, de forma regular, mostrant les habilitats de l'aprimorat doctor com a DJ. Malgrat que a l'inici només la rebien els radioaficionats locals, l'èxit va estimular l'obtenció de més llicències d'emissores, fins que la Westinghouse va posar a la venda el primer aparell homologat. Al juny de 1921 ja s'havien donat 32 llicències i un any després s'assolien les 254. Els problemes financers, tècnics i de contingut del principi no van impedir, però, que la ràdio esdevingués el primer gran mitjà tecnològic de comunicació massiu, i que transformés la societat per sempre.

Durant les tres dècades següents aquest aparell va regnar en solitari, acaparant l'atenció de les famílies dels EUA, o acompanyant els conductors quan engegaven el dispositiu de l'automòbil, per sentir els artistes més populars, en tota mena de programes, tant de ficció com d'actualitat o concursos. A finals dels anys 40, però, la televisió, desenvolupada en paral·lel en diversos països, acabaria qüestionant seriosament el seu estatus.

La pantalla electrònica es va endur totes les estrelles i programes de la ràdio i va heretar totes les seves tradicions, en un procés de desplegament tècnic i social menys caòtic. La tecnologia de la televisió ja havia arribat a un cert grau de sofisticació abans que els receptors envaïssin el mercat —no va existir un període comparable al de les ràdios de galena d'abans de 1918. Tant l'aspecte econòmic com els costums del consumidor ja venien establerts per l'era radiofònica, l'hàbit de la publicitat inclòs. A més, tothom tenia també assimilat el llenguatge cinematogràfic, amb la qual cosa l'esforç d'adaptació del públic era mínim. No es pot dir, precisament, que ho visqués igual el cinema, conscient de trobar-se davant un competidor, aquí sí, i disposat a lluitar a mort.

El primer país a intentar d'usar la televisió com a mitjà de comunicació —i manipulació— de les masses va ser l'Alemanya nazi. Sota les directrius del geni de Goebbels, el 22 de març de 1935, i amb un sistema de 180 línies, l'invent va topar amb totes les pegues i cap dels beneficis dels pioners. Fora de les retransmissions dels Jocs Olímpics de Berlín de 1936, aquella televisió novella, amb uns aparells cars, poques hores d'emissió i una qualitat poc seductora, no tenia res a pelar davant la competència d'una ràdio omnipresent —la Volksempfänger de la portada del disc *Radioaktivität* (1975), de Kraftwerk—, d'una banda, i de la producció cinematogràfica nacional, que malgrat l'allau de desercions polítiques, continuava al capdavant d'Europa —com a mínim en indústria i tècnica—, de l'altra: les estàtiques actualitats d'aquella televisió empal·lidien davant l'estilització exuberant, insuperable, de l'*Olympia* (1938) de Leni Riefenstahl, per exemple.

Al Regne Unit, la BBC va començar a emetre el 2 de novembre de 1936, amb un sistema d'«alta definició» (405 línies), però, tot i sortir-se'n una mica millor, va anar ensopgant amb problemes similars. A més, totes les inversions de millora es van aturar, tant a Alemanya com al Regne Unit, amb l'esclat de la Segona Guerra Mundial. Al revés d'altres tecnologies incipients de l'anterior guerra —com els avions—, els governs ja tenien la ràdio com a arma de propaganda massiva, d'eficàcia i popularitat comprovades, que obligava a descartar la televisió, en un estadi encara massa precari en tots els sentits, com a alternativa, i tots els projectes es van congelar fins que tornessin les flors i violes.

Als EUA va acabar passant el mateix, encara que amb un decalatge d'uns tres anys, tant pel que fa a les emissions com al fre dels projectes. Durant l'Exposició Universal de Nova York de 1939 es van iniciar les primeres teletransmissions al país, amb un discurs del president Roosevelt, però no hi havia receptors o eren massa experimentals. El 1941 es va aprovar la producció d'aparells domèstics. Just abans de la guerra només n'hi havia 5.000, gairebé tots a Nova York. L'atac a Pearl Harbour, però, va aturar el ràpid creixement esperat, no tant per una tecnologia matussera sinó pel munt de litigis comercials i polítics, fins a dimensions ridícules. No va ser fins al 1948 que no es va obrir, per fi, el pas a l'increment del nombre de cadenes, la majoria de caire local. Va ser en aquest context, en què l'invent encara era lluny de tenir la popularitat de què gaudiria més endavant —era una raresa, com ho podia ser un aparell de radioaficionat o un telescopi amateur—, que un desconcertat Buster Keaton feia la seva arribada al nou mitjà.

La tele, aquell monstre

Vegem primer aquesta taula per comprovar la ràpida evolució de la presència del nou mitjà, com va passar de ser una raresa a ser present al 55% de les llars dels EUA el 1953.

Any	Nombre total de receptors	Quantitat de llars	Receptors per llar
1946	8.000	37.900.000	0,0002

1947	250.000	39.138.000	0,0063
1948	1.000.000	40.523.000	0,0246
1949	4.000.000	42.107.000	0,0949
1950	10.600.000	43.468.000	0,2438
1955	37.400.000	47.788.000	0,7826
1960	56.900.00 (dels quals 200.000 en color)	52.610.000	1,0549

Els efectes de la presència de l'aparell no van trigar a afectar el món del cinema: només entre 1947 i 1955, les entrades van caure un 50%. Que Hollywood veiés aquella andròmina com el diable tenia, doncs, una lògica aristotèlica. Els estudis van reaccionar prohibint la presència de tota tele als seus films. No hi havia una llei escrita, però entre 1948 i 1953 hi ha documentació i proves fefaents d'aquesta reacció. En una nota interna de la Warner Bros dirigida als directors i dissenyadors de producció (1948), Jack Warner explicita: «No es permetrà cap aparell de televisió en cap escenari de les nostres pel·lícules. No donarem publicitat gratuïta a la competència». A la MGM, Louis B. Mayer (1949) donava ordres similars: «Els televisors són l'enemic. No els mostrarem a les cases de les nostres pel·lícules». I tant a la Paramount com a la 20th Century Fox, els dissenys de decorats tenien la consigna que si un guió mencionava un televisor, es canviava per una ràdio, un llibre o, ras i curt, s'eliminava. Així tenim que, en tots els clàssics d'aquella època, fins i tot a les cases més riques només hi havia ràdio.

A partir de 1953, la resistència, però, es va esfondrar definitivament. Començava a resultar absurd amagar la presència d'un electrodomèstic que era a més de la meitat de les llars. Un canvi d'estratègia s'imposava, i si no es podia vèncer l'enemic, calia unir-s'hi. Així Disney signava un contracte amb l'ABC per produir la sèrie *Disneyland* (1954), Warner Bros engegava la producció de *Warner Bros Presents*, també per a l'ABC (1955), i la resta d'estudis començaven a vendre els seus catàlegs antics a la televisió, com el «TV Package» de l'RKO (1955). I, no cal dir-ho, els aparells no només es començarien a veure a les pantalles amb una certa normalitat, sinó que fins i tot a *Marty* (1955), de Delbert Mann, un film que va guanyar un Oscar a la millor pel·lícula, el modest protagonista —l'incommensurable Ernest Borgnine— té una televisió en un lloc ben visible.

The Buster Keaton Show

Un cert dia de 1951, Chaplin havia invitat Buster Keaton a casa seva per parlar de l'única escena que els dos genis compartirien mai, a *Limelight* (1952). L'anglès volia ajudar el seu vell competidor, convençut que es corsecava en un penosa decrepitud. En canvi, es va trobar un home de rostre certament envellit —les marques de l'alcohol...—, però amb el físic d'un atleta. Keaton venia de ser quatre mesos a Nova York fent una mitjana de dues aparicions televisives com a convidat a la setmana. Així que era feliç i ho semblava. L'autor de *Sherlock Jr.* descriu així el diàleg que van tenir:

—Què has estat fent, Buster? Sembles en plena forma.

—Veus la tele, Charlie?

—Per Déu, no! L'odio. No permetré que n'entri cap a casa. Valenta idea que els actors es rebaixin a sortir en aquesta repugnant i pudent pantalleta!

I a partir d'aquí, el pare de Charlot es va desfogar amb un virulent discurs antitelevisió. Amb el retorn a la calma, va demanant disculpes per haver perdut els estreps.

—Perdona, Buster, preguntava com t'ho fas per estar tan trempat. Què et manté actiu?

—La televisió.

L'altre es volia fondre, pobre, i el tema ja no es va mencionar més.

Segons Buster, la televisió va fer que tornés a sentir-se actor de debò, després d'uns anys relegat a feines subalternes, no acreditades. La sort va canviar quan el desembre de 1949 el productor Carl Hittleman li va proposar de fer el seu propi *show* a la KHJ, el canal de televisió del *Los Angeles Times*. A més, se li va donava carta blanca per escollir els col·laboradors. Allò era com renéixer.

Així, a part d'Arthur Hilton i Phillippe de Lacy, com a directors nominals, Buster va poder comptar amb el seu vell amic Eddie F. Cline —codirector dels seus grans curts i *Three Ages* (1923), el seu primer llargmetratge— per a alguns episodis. També comptaria amb Harold Goodwin —el seu rival a *College* (1927), *The Cameraman* (1928) i diversos curts sonors, dels quals destaca *Grand Slam Opera* (1936) excepcionalment brillant, on Buster demostra les seves habilitats com a ballarí, claquejant l'*Irish step dancing* o fent tombarelles a l'estil rus—, que aquí, a més, coproduïa i coescribia i, sobretot, Clyde Bruckman, conegut com a codirector de *The General* (1926). Més enllà dels seus col·legues, la sèrie ens permet de veure el còmic al costat de Margaret Dumont, lluny dels germans Marx, o gaudir del treball de Karl Struss, un dels més grans directors de fotografia —seva és la de *Sunrise* (1927), de F. W. Murnau, amb Charles Rosher—, que aportaria bells clarobscurs als seus episodis. El cas de Bruckman és, però, el més emotiu i mereix un paràgraf.



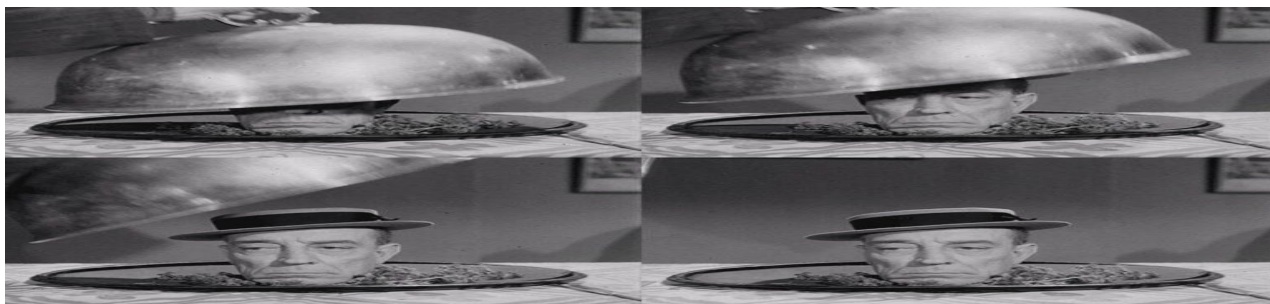
D'esquerra a dreta: Jean C. Havez, Clyde Bruckman, Buster Keaton, Joseph Mitchell i Eddie F. Cline, el 1923, dos d'ells recuperats per al programa de televisió.

L'acreditació com a codirector del gran clàssic keatonià sobre la Guerra de Secessió se sap que és excessiva. Seguint el diari de rodatge que s'ha conservat, veiem que Buster n'era l'únic director real, mentre que Clyde es va desplaçar molt pocs dies als exteriors on es filmava. Si algú mereixia aquell crèdit hauria de ser Fred Gabourie, mà dreta de Keaton des del primer curt. Cal dir també, però, que Bruckman havia estat el seu *gagman* més fidel, junt amb Jean C. Havez i Joseph Mitchell, des de l'era dels curts, on passava just el contrari: cap dels tres sortien als crèdits, malgrat les fotos que tenim, on se'ls veu treballant i fent barrila amb el còmic. Se sol dir que l'inflat crèdit a *The General* ve del diseg de Keaton de promoure'l. Potser sí, però jo no descartaria que fos una manera de compensar la manca d'acreditació als curts, una pràctica d'altra banda comuna, llavors. Al llarg dels anys més durs, Keaton i Bruckman s'havien anat ajudant mútuament, segons qui la passava pitjor: Clyde va salvar Buster el 1939, persuadint la Columbia perquè protagonitzés uns curts, i més tard Buster li va tornar el favor incloent-lo a la seva sèrie, quan ja ningú el volia, acusat de guionista alcohòlic, decadent, que sobrevivia d'autoreciclar gags de l'era muda. Cinc anys més tard es va suïcidar d'un tret al cap, seguint la tradició familiar: el seu pare havia fet el mateix el 1912.

Per al Buster de 54 anys, encara jove d'esperit, aquell repte representava el millor estímulo creatiu i vital que havia tingut des que el 1928 va perdre la independència, així com tornar a ser pioner en un àmbit diferent, que es trobava en un estadi molt tendre. La seva figura feia de pont perfecte entre el cinema mut i el nou mitjà. Pel que fa l'autèntic èxit, tant artístic com comercial, se'n podria parlar molt, però.

Abans d'atacar la sèrie, s'ha de dir que el format de les dues temporades era completament diferent. A l'únic episodi de la primera temporada que ha sobreviscut veiem una filmació eminentment frontal, feta amb el sistema de càmera primitiva a baixíssima resolució, en directe, davant públic, mentre que als episodis conservats de la segona ja ens trobem amb una planificació més cinematogràfica, una il·luminació més treballada —sobretot als episodis en què Karl Struss es fa càrrec del tema—, amb uns guions més elaborats. La diferència de concepte seria que la primera temporada consistiria en retransmissions d'espectacles en viu i la segona, en l'emissió d'autèntiques pel·liculetes. En definitiva, no es poden valorar igual, ni molt menys ficar-les dins el mateix sac.

Artísticament, tant a la primera temporada com a la segona, no es pot negar que Keaton va ser pioner en mirar d'adaptar l'*slapstick* mut al format televisiu de 26 minuts i d'emprar la sèrie com a mostra de la seva tesi sobre com havia de ser l'*slapstick* sonor ideal: evitar situacions on hi hagi diàlegs de forma natural —«Dos homes que estan pintant una paret no tenen per què estar parlant», deia—, de manera que cap silenci es vegi forçat. La major part del diàleg aniria a la zona del pròleg, en què es presentava la situació, i al final, per resoldre-la. La part central seria eminentment visual. De fet, aquesta era la fórmula emprada en la major part dels seus films i els dels seus col·legues del mut —Harold Lloyd, Harry Langdon, Monty Banks, fins i tot el mateix Charles Chaplin...—, que sempre acumulaven la major part de rètols amb text a les escenes expositives de les primeres bobines i els eliminaven pràcticament del tot una volta l'acció es desfermava passat el primer terç. I funcionava l'invent, aquí? No sé que dir.



Una escena interessant de la segona temporada de *The Buster Keaton Show*.

Ignoro el que sent veient aquests episodis per primera vegada algú que desconeix Buster Keaton del tot. Si no has vist mai cap de les seves grans obres de joventut, potser sí que fan gràcia. Jo, que conec de memòria l'obra completa independent keatoniana —gairebé m'expulsen de l'escola per retallar les fotos on sortia ell a les enciclopèdies de la biblioteca del centre, i disculpeu l'apunt autobiogràfic—, ja us dic que em deixen força fred. És a dir, no sé si descobrint-lo així hauria retallat cap foto de l'enciclopèdia, ni tan sols d'una revista de la pila per reciclar al contenidor de paper.

L'episodi supervivent de la primera temporada —el que en direm «de retransmissió»— té un segment central interessant, on Buster fa uns admirables encistellaments de bàsquet i altres demostracions esportives, amb gags d'una certa complexitat física. Ell, la veritat, està fantàstic, però el conjunt de la funció s'acosta molt més a les bufonades que provoquen vergonya aliena dels curts de la Columbia —la seva pitjor etapa—, que als sublims gags esportius de *College*, perquè ens entenguem.

Pel que fa a la segona temporada —la «cinematogràfica»—, el reciclatge de gags i escenes dels seus films muts, tan criticat, es dissimula més del que molts comenten, però cada cop que en reconeixem algun, sistemàticament empal·lideix per comparació a l'original. Molt més interessants em semblen els aspectes experimentals —la sèrie va ser de les primeres a usar la càmera lenta, l'*stop-motion* i la interacció de titelles amb els actors— i els elements d'humor negre i absurd, dos tons que Keaton dominava com cap altre contemporani seu. Entre altres aspectes positius, s'ha de valorar el seu esforç per treure partit còmic a l'attrezzo, amb què aconsegueix alguna sorpresa memorable.

Comercialment parlant, el mateix Buster s'enorgullia que el primer *show* va ser un èxit, però alhora admetia que només a la Costa Oest, on va arribar, però, al primer lloc dels programes de comèdia, amb un 40% del *share*. Llavors, l'única manera de vendre un show a una cadena nacional era amb els *kinetoscopes*, terme amb el qual es designava el tipus de cinta captada amb els llums de la càmera de televisió antiga, amb imatges de molt baixa definició. Amb aquest sistema va fer els vint *shows* per a la primera temporada. *Life with Buster Keaton* (1951), ja filmada en 16 mm, es va vendre a cinquanta estacions de tota la nació, però la majoria la van passar en horaris marginals —dissabte al matí o diumenge a la nit— i els patrocinadors van perdre interès per la sèrie, amb la qual cosa aquí sí que es pot parlar de fracàs absolut. Dels disset episodis totals se'n conserven nou, que han estat recentment restaurats. Alguns d'ells estan disponibles a la xarxa.



Buster Keaton i Lucille Ball en un esquetx televisiu el 1965.

Es comenta que el motiu del fracàs és pel format, poc adient a la moda de l'època: per molt genials que fossin els gags muts, la televisió volia diàlegs ràpids —estil *I Love Lucy*, de la gran Lucille Ball, probablement la sitcom més influent de tots els temps. Keaton no era «vendible» com a estrella de *talk show*, com Milton Berle, per exemple. D'altra banda, es notava la producció barata: decorats simples, pocs actors secundaris... I la competència era ferotge: el 1951 ja hi havia, a part d'*I Love Lucy*, *The Jack Benny Program* i un llarg etcètera.

Buster a la tele, més enllà del seu *show*



Fotografia publicitària de Buster Keaton, de Bert Stern, per a *Smirnoff* (1965).

Se sol dir, a l'engròs, que la televisió va representar el retorn de molts còmics de l'era muda i això, més enllà del cas de Keaton, no és exacte. Si bé és cert que alguns antics «guapos» com Charles Farrell o Conrad Nagel van tenir el seu programa o sèrie, cap altre còmic silent va gaudir d'un *show* propi. Si va passar, és perquè les velles pel·lícules es van redistribuir, com en el cas dels catàlegs de Charles Chaplin o Stan Laurel i Oliver Hardy, o les recopilacions dels Keystone Cops. Cal afegir, també, que els còmics del mut sovint eren convidats a espais com *This is Your Life* —Mack Sennett, Harold Lloyd, Bebe Daniels i molts altres hi van reviure el seu minut de postglòria— però també hi havia aparegut l'omniscient Buster.

La televisió va ser un mirall distorsionat que podia donar feina i visibilitat als vells mestres, però poques vegades oferir un èxit massiu. Al contrari d'altres pioners accidentals d'un mitjà que encara no els entenia, Buster va demostrar, malgrat els dubtes del principi, una gran capacitat d'adaptació a tota mena de canvis i va acabar sent un dels primers a dominar-lo amb el seu estil únic, ajudant a configurar-lo més del que se sol

estudiar. Després de les dues temporades, Keaton no va tornar a tenir un espai propi, però es va convertir en un convidat habitual als grans *shows* de varietats i comèdies dels 50 i 60.

El *show* de Buster Keaton, malgrat el seu èxit relatiu, va despertar l'interès per la seva figura i va començar a ser contractat per participar en nombroses sèries i àdhuc protagonitzar-ne alguns episodis. Douglas Fairbanks Jr. el va fitxar per a l'únic paper dramàtic filmat de la seva carrera, a la corpenedora *The Awakening* (1954), adaptació de *L'abric de Gógol*. Altres sèries mítiques en les quals va protagonitzar un episodi són *Once Upon a Time* (1961), sota la direcció de Norman Z. McLeod, un episodi de *The Twilight Zone* de Rod Serling o l'episodi «Journey to Niniveh» (1962), de *Route 66* (1962). L'any 1954 va ser el convidat número 1 a la televisió dels EUA.

Des de les seves sèries fins a l'any de la seva mort (1966), sortir a la tele formaria part de la seva rutina setmanal. Les aparicions confirmades superen la centena, però tenint en compte que la major part es van produir en directe i mai es van gravar o es van guardar en arxius, avui perduts o esborrats, la xifra es podria multiplicar amb facilitat. En aquestes aparicions hi havia de tot: gags físics, pantomimes, entrevistes i fins i tot anuncis —com els de Simon Pure Beer, la furgoneta Ford o Alka-Seltzer, on recreava gags antics—, i no hi havia espai d'entreteniment que no es reservés a Buster com a emergència infal·lible. D'això en poden donar fe els *show* d'Ernie Kovacs, Jack Benny o Johnny Carson —als primers *late-night shows* com *The Tonight Show* (1962)— on interpretava gags còmics al costat de patums com Lucille Ball, Martha Raye i fins i tot Gloria Swanson, en una espaterrant paròdia de Cleopatra i Marc Antoni. De tota manera, la seva parella televisiva més fidel seria la seva tercera dona, Eleanor Keaton, la qual, segons fonts de primera mà, sabem que preparava els barrets *porpie* de Buster millor que ell mateix.

Tota aquesta carrera televisiva no només li va donar estabilitat econòmica, sinó que va ajudar a revifar l'interès pel seu cinema mut i ens referma que la segona estrella que se li va dedicar al Passeig de la Fama de Hollywood, per la seva carrera televisiva, la té sobradament merescuda.



Buster Keaton i Faye Emerson.

De totes les seves aparicions jo em quedo just amb una de desapareguda, que va protagonitzar el 1954, en l'episodi 2 de la primera temporada de *Faye Emerson's Wonderful Town* (CBS), titulat «Hollywood Tour» o «Toyland Adventure», segons l'arxiu, bàsicament per l'entendridor testimoni de la presentadora.

Keaton sovint era cridat a última hora per la seva disponibilitat i traça per trobar solucions enginyoses quan als presentadors els fallava un convidat. No cal dir que l'adoraven i sabien que estaven en deute amb la generositat i humilitat del vell mestre. Aquest no era el cas del programa de la senyora Emerson, sinó que es tractava d'una aparició planificada, però pura improvisació, en un segment especial.

Faye Emerson, una presentadora carismàtica, de 36 anys llavors, coneguda pel seu estil elegant i amable, va ser una de les primeres dones a dirigir i presentar un *show* de viatges. Volia dur el seu espai al Lionel Toy Warehouse, un gran magatzem de joguines de Hollywood, amb el divertit objectiu d'explorar l'espai com si fos un parc temàtic. El rol de Keaton consistia, com a «expert en gags», a improvisar amb les joguines. «Vostè preocupi's que el càmera em segueixi en pla general i deixi'm la resta a mi. Aniré fent segons el que trobi...», va indicar Buster, i ella li va fer cas. Emerson va comentar després, fascinada per la seva capacitat d'improvisar: «Keaton veia el món com un guió obert».

La presentadora recorda l'experiència d'una manera que per a mi capta a la perfecció com funcionava la creativitat del mestre, al seu llibre *Faye Emerson's Hollywood* (1963): «Sense cap guió rígid, Buster examinava cotxets, soldats de plom, nines i jocs de construcció per crear una seqüència de 10 minuts de comèdia física pura: ara li cauen les piles d'una joguina, ara lluita amb una nina gegant, després s'enfronta a un tren elèctric... Sempre impassible. Jo em limitava a seguir-lo i anar comentant, com em va demanar, i mai sabia què faria, però és que ell tampoc, i va ser genial. No he vist mai brollar tanta imaginació, al moment! (...) Davant meu, Buster se m'apareixia com un ninot mecànic i gairebé podia veure el seu cap ple de rodets dentades, girant, a tota velocitat, pensant quina una en podia fer perquè amb cada joguina es produís un petit desastre hilarant. Va ser màgia pura, sense paraules, només caos organitzat».

Bibliografia

- Keaton, Buster, i Samuels, Charles. *My Wonderful World of Slapstick* (1960).
- DeFleur, M. L., i Ball-Rokeach, S. *Teorías de la comunicación de masas* (1982).
- Balio, Tino. *Hollywood in the Age of Television* (1994).
- Boddy, William. *Fifties Television* (1990).
- Keaton, Eleanor, i Vance, Jeffrey. *Buster Keaton Remembered* (2001), amb transcripcions de contractes de la KTTV.
- Okuda, Ted, i Watz, Edward. *The Columbia Comedy Shorts* (1986), capítol sobre la televisió primerenca.
- *Variety* i *Billboard* (1949-1952), cròniques setmanals d'audiència local.

Si t'ha agradat aquest article i vols rebre un butlletí amb els nous articles que publiquem envia'ns el teu correu electrònic i et subscriuràs a la Newsletter de Quadern.

He llegit i acceptat les condicions establertes en l'[avís legal i política de privacitat](#).



[Florenci Salesas Pla](#)

Florenci Salesas Pla (Sitges, 1962) ha estat professional del dibuix animat, il·lustrador i músic electrònic des de 1983. Actualment és teclista de Lubianka, amb els qui ha publicat dos LP, col·labora amb la poeta Cèlia Sànchez-Mústich i és divulgador del cinema mut, fent sessions que acompanya amb piano, xerrades i [...]

[Llegir més](#)