

## EL MAQUINISTA DE LA UNIVERSAL.

Josep Martínez Santafé. IES Joaquín Rubió i Ors. Sant. Boi de Llobregat.

Es posible que algunos de ustedes –tal vez muchos o incluso todos– recuerden a Buster Keaton, ese actor cómico de la época del cine mudo a quien nunca se veía reír y que, dicho sea de paso, en nuestro país fue conocido con el sobrenombre de *Pamplinas*. También es posible que recuerden esa apariencia enclenque, de la que con frecuencia se sirvió como argumento cómico: por ejemplo, en *El maquinista de la general* (*The General*) donde podemos observar que, tras impedirle alistarse en el ejército sudista, e intentando adivinar la causa del rechazo, constata, en un cotejo espalda contra espalda, que uno que sí ha sido enrolado es mucho más alto y fuerte que él.

Esta apariencia débil confería a Keaton, como también a Chaplin, el perfil de antihéroe, personaje que incitando a la risa se hacía asimismo merecedor de la simpatía –*simpatheia*– del público que podía ver con mejores ojos el triunfo de aquéllos que el del tipo baladrón. Sin embargo, no se debería desdeñar que esa apariencia ocultaba una excepcional condición física que permitió a Keaton filmar planos extraordinarios, y a la vez verosímiles, sin ser nunca –mejor dicho, con una sola excepción– doblado. Como muestra, puede mencionarse esa secuencia de *Siete oportunidades* (*Seven Chances*) que, decía Keaton en una entrevista, salvó una película que hasta ese momento era mala, y en la que él rueda por una pendiente mientras le persiguen centenares de rocas de las que, pese a ser de cartón piedra, la mayor pesaba doscientos kilogramos.

A Keaton y Chaplin se les suele reconocer el mérito de haber elevado el género burlesco, característico de las primeras películas cómicas, a una dimensión superior. Si esto puede deberse en parte a la necesidad de elaborar un guión coherente, ya que los films ocuparán un metraje superior a los hasta entonces habituales dos rollos –aproximadamente veinte minutos–, esa elevación se fundamentaría primeramente en la elección de los temas: ¿puede negarse, por ejemplo, que *Tiempos modernos* (*Modern Times*) de Chaplin *manifiesta* una clara censura al mundo capitalista? Diatriba a los poderosos que también está presente, pongamos por caso, en el inicio de *El héroe del río* (*Steamboat Bill Jr.*) de Keaton. Y aún podría decirse más: ¿no seguirían siendo esas críticas, o algunos elementos de ellas, vigentes en la actualidad? En segundo lugar, la antedicha elevación se debería a la puesta en escena. Al respecto, les sugiero examinar ese plano de *Siete oportunidades* en que se ve a Keaton saliendo del *Country Club* y sentándose en el coche con el propósito de dirigirse a casa de la chica a la que quiere pedir en matrimonio. Cuando todos esperamos que el vehículo arranque, éste permanece inmóvil, y lo que se produce es un instantáneo, sorprendente y, por ello, cómico cambio de escenario en el que la villa del Club es sustituida por la residencia de la joven.

El *valor* de esta secuencia o de otras muchas posibles –aquí se podría recordar que Paul Valéry reivindicaba la legitimidad de aplicar ese término económico a obras artísticas

ya que cabría hablar de la rareza e inimitabilidad tanto del oro como de *La Ilíada*<sup>1</sup>—estriba en que estaríamos, como es el caso de Griffith, y seguramente sólo de unos pocos más, ante la creación del lenguaje cinematográfico. Acerca de esta cuestión, es significativo el siguiente comentario de Keaton: «la comedia es fugaz; hay que producir el primer efecto en el momento preciso, dar luego al público el tiempo de reponerse y apretar a fondo o seguir la progresión según los casos. En ese ritmo hay algo de precisión matemática, porque es de la mayor importancia que el público sienta toda la fuerza del incidente cómico y pueda esperar la carcajada sin la menor impresión de aburrimiento. Este ritmo es una ciencia. [...] Una película cómica se ajusta, por así decirlo, con la misma precisión que los engranajes de un reloj»<sup>2</sup>.

En los films de Keaton, si bien podemos encontrar asuntos aparentemente menores —un joven que recibirá una cuantiosa herencia con la única condición de estar casado antes de un momento determinado que resulta ser sólo dos horas después de recibir la notificación (*Siete oportunidades*), o incluso una tópica historia de vaqueros (*El rey de los cowboys - Go West*)—, puede asimismo acertarse con motivos de notable envergadura. Tal es el caso de *El maquinista de la general* (*The General*) —basada en un episodio real de la Guerra de Secesión— o de *El héroe del río*. Tocante a ésta, conviene tener en cuenta que el productor Joseph M. Schenck, al saber que el elemento nuclear de la película sería una inundación, se aprestó a objetar que no se podía hacer un film cómico sobre una catástrofe. Y aunque pueda considerarse que el de Schenck sería un razonamiento lógico —pues estaríamos acostumbrados a que las películas sobre catástrofes naturales se realicen principalmente en clave de melodrama o de film de aventuras—, Keaton afirma que Chaplin había rodado durante la primera guerra mundial *Shoulder Arms*, siendo, en ese momento, su mayor éxito comercial. Este fue el argumento que Keaton, alegando que no puede haber mayor desastre que una guerra, expuso al productor. Schenck, no obstante, estimó que eso era distinto —diferencia que aquél afirmaba, con posterioridad, no haber comprendido (de hecho, *El maquinista de la general* ya se había estrenado un año antes)— y aceptó, en cambio, poner un ciclón pese a que estadísticamente —algo que, según dice Keaton, Schenck no debía saber— en los Estados Unidos mueren cuatro veces más personas como resultado de ciclones y huracanes que de inundaciones.

El desenlace de esta concreta discrepancia entre director y productor no contestaría, empero, a la pregunta de cómo es posible hacer una película cómica sobre un hecho catastrófico. Quizás una posible solución radique en considerar que el film de Chaplin, los de Keaton y, en general, todas las películas son ficciones, razón por la cual se podría presentar cualquier situación en forma agradable; «lenguaje sazonado» es la expresión que Aristóteles utiliza refiriéndose a la tragedia (*Poética*, 1449b, 25). Fijémonos en el momento cuando en *El héroe del río* se desencadena el ciclón: es probable que coincidamos en recordar ese plano en que se ve caer la fachada de una casa sobre Keaton, saliendo éste (milagrosamente) indemne al pasar su cuerpo por la ventana de la buhardilla, o ese otro en el que, tras ser arrastrado al río el edificio de la cárcel con el padre de Keaton ahí encerrado, el joven lo salva de morir ahogado gracias a un gobierno del barco que él consigue, solo, merced a un complejo entramado de cuerdas. Y otro tanto cabría decir a propósito de *El maquinista de la general* pues lo que seguramente con mayor facilidad

<sup>1</sup> Paul Valéry, *Introducción a la poética*, Rodolfo Alonso Ed., Buenos Aires, 1975, pg. 33.

<sup>2</sup> Buster Keaton, *El oficio de hacer reír*, en *Buster contra la infección sentimental*, Anagrama, Barcelona, 1972, pgs. 48s.

vendrá a la memoria es la gran habilidad de Keaton para parar y arrancar, subir y bajar, y aprovechar al máximo los recursos de la locomotora. En definitiva, la puesta en escena, ese *lenguaje sazonado* con el que se explica lo que sucede.

En este punto, y abundando en la señalada índole ficticia de los films, puede indicarse que, para Aristóteles, la diferencia entre el historiador —el realizador de documentales, podría decirse en este caso— y el poeta —el de ficciones— «está en que uno dice lo que ha sucedido, y el otro, lo que podría suceder» (de hecho, Keaton aseguraba que sólo la primera parte de *El maquinista de la general* se basaba en el episodio real mientras que el resto era creación suya); y, sigue el estagirita, «la poesía es más filosófica y elevada que la historia; pues la poesía dice más bien lo general, y la historia, lo particular»<sup>3</sup>. Sobre la base de esta distinción, podríamos preguntarnos qué es en los films de Keaton eso general —*universalía* es el término latino y *katholou*, el griego— que, según Aristóteles, «en cuanto a la comedia [...] resulta claro»<sup>4</sup>. Dicho de otra forma, ¿a dónde nos conduce esa locomotora guiada por el solitario Johnny Gray? Sería acaso respuesta apropiada para estos interrogantes considerar que eso general es *el dominio, de forma inusual, de la gran máquina*. En esta dirección apuntaría la segunda secuencia de *El héroe del río* antes comentada porque en ella se estaría exponiendo la verosimilitud de someter un gran barco fluvial a la voluntad de un único, y aparentemente débil, individuo. Y lo mismo podría decirse de *El maquinista de la general* ya que no es el equipo de maquinista, fogonero, etc. quien hace funcionar la locomotora sino ese solitario y desmedrado individuo al que, y es cuestión sobre la que conviene insistir, daba vida un único actor.

Este último asunto, que sin duda tiene su importancia por lo que atañe a la técnica cinematográfica, merece ser subrayado por la (posible) reivindicación de la capacidad individual que de ahí se derivaría y que estaría presente como un hilo conductor en muchos lugares de los films de Keaton. En efecto, si Gilles Deleuze afirmaba que, frente a la «visión humanista-comunista» de Chaplin, la de Keaton sería la «maquinístico-anarquista»<sup>5</sup>, ciertamente la actitud de los personajes interpretados por Keaton semeja poder encajar con lo que, según Piotr Kropotkin, representa la anarquía: «la fuerza creadora»<sup>6</sup>. Fuerza creadora que estaría simbolizada por el ingenio con el que Keaton dominará el barco en *El héroe del río* y la locomotora en *El maquinista de la general*.

La simbiosis de Keaton con la máquina se diferencia claramente del desacuerdo con ella que Chaplin exhibía en *Tiempos modernos* y que se aprecia de modo paradigmático en la secuencia que muestra al protagonista del film obligado a probar un artilugio que permitiría alimentar mecánicamente a los obreros mientras éstos continuarían su trabajo. Esa divergencia era explicada por Keaton con las siguientes palabras: «yo no era un vagabundo ni un inadaptado: cuando encontraba trabajo, mi regla de conducta era hacerlo lo mejor posible, como si tuviese la intención de hacer este trabajo el resto de mi vida. Si debía conducir una locomotora, me esforzaba por hacerlo bien; Charlot la habría conducido a la vía muerta más próxima y lo habría echado todo a rodar. Ésta era la diferencia fundamental entre mi personaje y los otros, cualquiera que fuese el marco

<sup>3</sup> Aristóteles, *Poética* 1451b, 4-5, Gredos, Madrid, 1974.

<sup>4</sup> Aristóteles, *Poética* 1451b, 12.

<sup>5</sup> Gilles Deleuze, *La imagen-movimiento*, Paidós, Barcelona, 1984, pg. 247.

<sup>6</sup> Piotr Kropotkin, *La Ciencia Moderna y el Anarquismo*, en *Los Anarquistas* vol. 1, Alianza, Madrid, 1977, pg. 172.

y la trama de la historia»<sup>7</sup>. Además, esa singular alianza, que lleva a Keaton a dominar él solo la gran máquina y a fabricarse sus propios ingenios, se despliega en una admirable armonía con el cosmos: así en *El navegante* (*The Navigator*), donde una langosta, que se ha posado casualmente en su pierna, le servirá para cortar un cable y continuar así la reparación de la vía de agua del trasatlántico; o al principio de *Las tres edades* (*The Three Ages*) cuando aparece en escena no como todos los demás hombres sobre un mamut sino sobre un dinosaurio cuya cabeza le servirá de excepcional puesto de vigía y que lo dejará suavemente en tierra justo al lado de unas flores que le vendrán como anillo al dedo para ofrecer a su amada. Son estos acuerdos los que quizás Luis Buñuel habría querido resaltar cuando afirmaba que es «una virtud que Keaton llegue a la comicidad por la armonía directa con los utensilios, las situaciones y los demás elementos de la realización»<sup>8</sup>.

Teniendo presente, pues, que eso universal a lo que apuntaría la ficción keatoniana sería la reivindicación del dominio de la máquina —o, en todo caso, una reclamación, al estilo de Jules Verne, del buen uso del progreso tecnológico—, parece que no cabría sino afirmar que estaríamos ante un momento más de esa tendencia que, según Emanuele Severino, nace en Occidente y que, sea cual sea la ideología dominante, está *universalizando* el «proyecto científico-tecnológico»<sup>9</sup>. Ahora bien, puede estimarse que el *maquinismo-anarquista* de Keaton se singularizaría porque lo que se domina es la máquina que está en una situación inusual y a la que se obliga a hacer algo para lo que no ha sido diseñada, siendo el artífice de ello ese solitario y escuálido individuo que se armoniza con el cosmos, y en homenaje al cual, Federico García Lorca escribió las siguientes palabras: «el paisaje se achica entre las ruedas de la máquina. La bicicleta tiene una sola dimensión. Puede entrar en los libros y tenderse en el horno del pan. La bicicleta de *Buster Keaton* no tiene el sillín de caramelo y los pedales de azúcar, como quisieran los hombres malos. Es una bicicleta como todas, pero la única empapada de inocencia»<sup>10</sup>.

\*\*\*

Josep Martínez Santafé  
c/Comte d'Urgell, 58, 7-4  
08011 Barcelona  
E-mail: jmarti53@pie.xtec.es

<sup>7</sup> Buster Keaton, *Buster Keaton en cuatro tiempos*, en *Buster contra...*, ed. cit., pgs. 74s.

<sup>8</sup> Luis Buñuel, *Contra toda infección sentimental*, en *Buster contra...*, ed. cit., pg. 34.

<sup>9</sup> Emanuele Severino, *Esencia del nihilismo*, Taurus, Madrid, 1991, pgs. 18ss.

<sup>10</sup> Federico García Lorca, *El paseo de Buster Keaton*, en *Buster contra...*, ed. cit., pg. 37.