



Master & Commander: The Far Side of the World

2003, Estados Unidos

D: Peter Weir; **G:** John Collee, Peter Weir, a partir de las novelas de Patrick O'Brian; **Pr:** Alan B. Curtiss, 20th Century Fox, Miramax, Universal Pictures, Samuel Goldwyn Films; **F:** Russell Boyd; **M:** Iva Davies, Christopher Gordon, Richard Tognetti; **A:** Russell Crowe, Paul Bettany, James D'Arcy, Edward Woodall, Chris Larkin, Max Pirkis, Jack Randall, Max Benitz, Lee Ingleby, Richard Pates, **Color, 138 min. DCP**

Habitualmente suele utilizarse la noción de “género” como una de las herramientas útiles para orientar el análisis de lo que se conoce con esa denominación paraguas de “cine clásico”. Las más de las veces suele consistir en tomar prestado de los estudios literarios una noción cuya definición nunca ha acabado de ser ni completa ni segura.¹ Pero no solo se trata de un concepto supuestamente útil para el análisis. Sobre todo, durante las largas y fructíferas décadas en las que el cine USA fue dominante en las pantallas del mundo (¿ha dejado de serlo alguna vez pese a sus periódicas crisis?), su uso principal no fue otro que el de servir como uno de sus mecanismos privilegiados de gestión (por supuesto, el *Star System* fue otro no menos importante) para ajustar sus tiros a la hora de producir un cine que se ajustara como un guante a los gustos del espectador universal. Como pasa con tantas cosas de las que Hollywood puso a punto para capturar el imaginario de los asistentes a las salas oscuras, no estamos ante una sesuda reflexión acerca de la segmentación de los deseos conscientes o inconscientes de los distintos tipos de espectadores, de sexos, orígenes y clases sociales bien diferentes (sé, por supuesto que este listado ahora debería expandirse casi hasta el infinito), sino de la búsqueda, mediante la técnica de la prueba y el error, de una fórmula empírica que fuera lo suficientemente flexible para poder ser modificada a medida que los cambios económicos y sociales lo exigieran, llevando a cabo los ajustes necesarios para mantener y ampliar siempre que fuera posible, su clientela potencial.

Para ello los Grandes Estudios, seguidos de inmediato y con entusiasmo por las empresas de menor fuste, optaron por segmentar esa entidad conocida como “género cinematográfico” en varias categorías que hicieran posible afrontar la diversificación coherente de sus productos. Desde el comienzo del sonoro cuando se asienta definitivamente ese complejo objeto que Noël Burch dio en denominar Modo de Representación Institucional, hasta los años de la primera gran crisis del complejo industrial cinematográfico en los años sesenta del pasado siglo, el vademecum con el trabajaban los estudios bien podría ser el recogido por Rick Altman en su acercamiento al mundo de los géneros cinematográficos:² Una primera división de los espectadores por sexos, parcialmente complejizada por la variable edad para evitar que el sistema dejara fuera al público infantil y juvenil y a lo que entonces se llamaba “tercera edad”. Intuitivamente se afirmó por los cerebros que dirigían la estrategia creativa de los estudios que existían géneros “masculinos” (al menos primordialmente) y otros básicamente “femeninos”. E, intentando no dejar demasiados agujeros en la red, se sostenía la existencia de un tercer y heterogéneo grupo en el que se incluían, a falta de mayores precisiones, a los públicos infantiles y al grupo formado por aquellos que habían dejado atrás “los mejores años de sus vidas”. De aquí se deducía un listado de “géneros masculinos”: aventuras y acción, cine de *gangsters*, cine bélico, *western*; femeninos: drama, musical, comedia romántica y *weepie*; *tertium quid*: fantasía, cine de época / histórico, comedia *slapstick*, aventuras de viajes.

27.05.2022

Historias de cine (III)

Una primera mirada al listado de “géneros” ya pone de manifiesto que incumple la exigencia esencial de una clasificación real. No estamos ante un listado cerrado porque los criterios que sostienen las categorías en presencia no son homogéneos y, por tanto, no puede existir una interdefinición de los elementos puestos en juego que permitiera cerrar las posibles “fugas” del modelo. En cualquier caso para los grandes Estudios de Hollywood la preocupación principal –ante todo se trataba de ser prácticos– era la construcción de artefactos de sentido en los que, como a la hora de confeccionar un menú gastronómico, se incluyera en el paquete al menos uno de los “géneros” previstos en cada uno de los tres apartados. El resultado buscado no era otro que asegurar la presencia simultánea de un número suficiente de “géneros” en cada filme de forma tal que el atractivo del producto pudiera convocar a todo tipo de público. La idea quizás no sea muy sofisticada, pero los resultados de su aplicación están a la vista.

Aunque podemos pensar que, a medida que los “públicos” se vuelven más exigentes estos reclaman una diversificación de productos mayor tanto en cuanto las sociedades se hacen cada vez más conscientes de su creciente complejidad, no es seguro que las cosas hayan ido en esa dirección al menos en lo que a la producción dominante en USA se refiere. Al contrario, todo parecería indicar que, cada vez de forma más consciente, el nuevo espectáculo cinematográfico patrocinado por las grandes multinacionales del espectáculo cinematográfico ha dado un lento pero seguro giro copernicano. Podemos preguntarnos si, como consecuencia de este “giro”, el cine de consumo de nuestros días no ha acabado respondiendo a un paradigma que ni siquiera está dispuesto a reconocer las tradicionales distinciones genéricas que hicieron posible que una industria de prototipos –cada filme es uno y distinto, cualquiera que sea su parentesco con otros filmes– pudiera combinar con éxito lo mismo y lo diferente.

Quizás las cosas sean tan sencillas como reconocer que pese a la llamada al reconocimiento de la diversidad que recorre a nuestras sociedades existen algunas opciones de base que no pueden ignorarse, al menos en el mundo de las industrias del entretenimiento masivo. Opciones que, curiosamente y contra todo pronóstico, acaban restringiendo peligrosamente esa diversidad sobre todo en los niveles más profundos del producto. Con otras palabras a mayor teórica diferenciación temático-discursiva menor nivel práctico de exigencia intelectual. El descubrimiento no es de ahora, pero la fórmula que parece describir mejor una parte sustancial del cine actual –el cine de nuestros días, el cine nuestro de cada día– tiene que ver con que Hollywood hace tiempo que parece haber apostado por dar otra vuelta de tuerca a la idea del consumo familiar. De tal forma que pocas veces como en el arte, la música, la literatura y el cine actuales se ha puesto en práctica con tanta convicción, aunque por supuesto nunca se presente a pecho descubierto, una variante de una vieja práctica de rancios principios religiosos: “la familia que ve cine junta permanece junta”). Conclusión: reduciendo al mínimo común denominador familiar la exigencia de sus películas (la mentalidad infantil como medida de todas las cosas) hacia un público al que se zarandea al ritmo de una música atronadora, se le plantean unas historias que vienen a encarnar en obras a las que les viene como anillo al dedo la descripción que tomo de Luc Dardenne:

“La impresión de que muchos filmes son puestas en imágenes y música de una mecánica dramática cada vez más trivial, a ras de suelo, sin otra sombra salvo aquella calculada por su conceptualizador-gestor con el fin de mantener en alerta al consumidor. Ninguna sombra real, ningún misterio, ninguna densidad, ninguna contradicción, ninguna pregunta sin respuesta y sobre todo jamás esa que trabaja cualquier obra de arte, que es el núcleo de cualquier expresión artística: ¿qué es lo que rechaza, resiste, lucha contra esta expresión?”³

Dicho lo cuál me gustaría comenzar mi acercamiento a un filme como *Master & Commander* intentando despejar algunas perplejidades que están

detrás de un fracaso económico que fue acompañado (magro consuelo para sus promotores) de una recepción crítica más que positiva. No para sacar conclusiones generales sobre este tipo de combinación más habitual de lo que suele pensarse sino para intentar “explicarme” (y entrecomillo prudentemente la palabra) a mi mismo las causas concretas que subyacen en su caso particular.

En las que pueden ser las páginas más brillantes del libro de Altman antes aludido, su autor sostiene que nadie como Ludwig Wittgenstein “se ha expresado mejor acerca de la ubicación del género”. En sus *Investigaciones filosóficas*⁴ el filósofo a la hora de proponer cómo debemos considerar los procesos que llamamos “juegos” (de tablero, de cartas, de pelota, de lucha, etc.) no encuentra mejor fórmula que la siguiente a la hora de intentar responderse a la pregunta “¿qué hay de común a todos ellos?—No digas: *Tiene que haber* algo común entre ellos o no los llamaríamos ‘juegos’” —sino *mira* si hay algo común a todos ellos”.

La recomendación parece sensata. Y soy consciente de llevar el agua a mi molino cuando extraigo de las afirmaciones del filósofo dos hilos conductores. Lo primero que hay que hacer es “mirar”. Y añadiría, además, “ver” las obras que escrutamos. Lo que lleva su tiempo y requiere un esfuerzo. Después tener claro que “identificar algo común” no puede hacerse sin reconocer, en el mismo gesto, las “diferencias”. Aquí comienzan la “distancia” con lo que sostiene Altman, cuando impugna con firmeza la idea de que los géneros son categorías compartidas a gran escala, que aseguran una comunicación clara entre todos los participantes involucrados en las distintas fases de la creación y recepción de las obras (personal de producción, exhibidores, público, críticos) para concluir que, para volver operativo el concepto, los “géneros” deben contemplarse “como el escenario de una batalla entre sus usuarios”. Pero ya Umberto Eco planteó la distinción de una claridad meridiana entre *interpretación* y *uso* que desborda, sin ignorarla, la perspectiva del estudioso británico.⁵ Por mi parte, me parece que para los que nos movemos en el ámbito intelectual de la semiótica estructural, el “género” no existe fuera de la obra que lo concreta en cada caso y que este hecho debe de ser explorado sistemáticamente. A condición de entender que “mirar” no es solo quedarse prisionero de la mirada de Medusa de la obra (los filmes *miran* a sus espectadores), sino de comprender de qué manera esa obra se relaciona con lo que denominamos *contexto pertinente*.⁶ Para decirlo rápidamente: un filme no es solo el propio filme sino aquellos elementos que él mismo designa como necesarios para su interpretación (para el uso bastan las ganas de jugar).

Vayamos a lo concreto. *Master & Commander* es un filme que se ubica en el interior de un microgénero que podría definirse, como cine de “época/histórico, aventuras y acción”. Más en concreto, especificando el nicho que cultiva hablaríamos de “aventuras navales de la marina de guerra británica en las Guerras Napoleónicas en la primera década del siglo XIX”. Si fuéramos estrictos apenas podríamos colocarlo en un reducido grupo de obras en el que se co-dearía con *El hidalgo de los mares* (Captain Horatio Hornblower, Raoul Walsh, 1951). Ampliando el campo de la mirada no sería descabellado acercarlo a obras como *El capitán Blood* (Captain Blood, Michael Curtiz, 1935), *La tragedia de la Bounty* (Mutiny on the Bounty, Frank Lloyd, 1935) o *El balcón del mar* (The Sea Hawk, Michael Curtiz, 1940), filmes con los que compartiría algunos aspectos. Sin duda podríamos añadir a esta lista la película puesta en pie a finales de la década de los años cincuenta del pasado siglo por el entonces productor independiente Samuel Bronston para la Warner Bros. *El capitán Jones* (John Paul Jones, John Farrow, 1959) rodado parcialmente en España, sirviendo como prólogo a su posterior carrera de Bronston entre nosotros.

La relación con *El hidalgo de los mares* se ve reforzada porque tanto este filme como la obra de Weir toman como punto de partida dos conocidas sagas de relatos navales. La primera, escrita y publicada por Cecil Scott Forester (1899-1966), dedicada a la carrera militar de su protagonista Horatio Hornblower, está formada por once novelas (una de ellas inacabada) aparecida la primera

en 1937 y la última en 1962, y tres relatos breves ambientados en las guerras Napoleónicas (fines del siglo XVIII y principios del XIX). El éxito literario de la serie llevó a la Warner Brothers a adquirir los derechos de adaptación de los tres primeros volúmenes con vistas a prolongar la carrera estelar de Errol Flynn que ya había protagonizado obras de corte similar como las arriba citadas *El capitán Blood* o *El balcón del mar*. Pero para cuando la producción estuvo en condiciones de llevarse a cabo el actor había perdido parte de su atractivo público siendo finalmente sustituido por Gregory Peck en el papel estelar. Para la escritura del guion Forester (que figura acreditado en los títulos de crédito) y sus colaboradores tomaron episodios de las dos primeras novelas de la serie⁷, lo que hace que el filme terminado (espléndidamente puesto en escena por Walsh) parezca más una obra en dos partes bien diferenciadas (la aventura de la destrucción del navío *Natividad* en aguas de la América española; el asalto a la flota francesa de bloqueo en un puerto del continente seguido de la captura y fuga posterior de Francia de Hornblower) que una historia unitaria.

Por su parte *Master & Commander* nace también del bricolaje realizado sobre otra serie de famosas novelas ambientadas en idéntico momento histórico que las obras de Forester. Entre 1969 y 2004 Patrick O'Brien (1914-2000) publicó veinte novelas completas y una inacabada que no solo tuvieron un enorme éxito popular sino que le convirtieron de inmediato en uno de los clásicos modernos de la literatura en lengua inglesa.⁸ Y le que le pusieron, más tarde que pronto, en el punto de mira de Hollywood.

De hecho el guion del filme –firmado por el propio Peter Weir y John Collee– responde a una muy bien tejida labor de adaptación de varias de las novelas de la serie protagonizada por la pareja formada por el capitán Jack Aubrey y el médico y espía, –aunque esta última dimensión del personaje se orilla totalmente en la película– de origen irlandés-catalán Stephen Maturin. El esqueleto fundamental se toma de la décima novela de la serie de O'Brien (*La costa más lejana*, 1984) al precio de tener que adelantar su datación cronológica desde el 1813 original hasta 1805 para poder devolver la peripecia a las menos conflictivas “aguas napoleónicas” evitando que el enfrentamiento que se relata implicara al Reino Unido y la joven república norteamericana lo que podía dar lugar a posibles desafecciones del público yanki ante la película. Al menos de otras tres novelas más se seleccionan significativos episodios: de la primera (*Capitán de mar y tierra*, 1969) se toma prestada la forma en que en el filme la *HMS Surprise*, capitaneada por Jack Aubrey (conocido entre sus marineros como “Lucky”) logra zafarse de la persecución del poderoso corsario galo *Acheron* en una comprometida situación; el paso por el Cabo de Hornos en persecución de la fragata *Acheron* en la película se inspira en los avatares de la *Surprise* en su navegación por el cabo de Buena Esperanza, perseguida, en este caso, por un buque holandés en la quinta novela de la serie (*Isla Desolación*, 1978); y la escena de la autocirujía que se realiza el Doctor Maturin nace directamente de un episodio del tercer volumen titulado *La fragata Surprise* (1973).⁹

El rodaje del filme, producido por un consorcio *ad hoc* formado por Twentieth Century Fox, Miramax y Universal, se prolongó durante siete meses entre Junio y Diciembre de 2002. Apenas diez días de rodaje en alta mar, sabiamente combinados con la estancia del equipo en el tanque de agua, propiedad de la Fox ubicado en Baja (México) y en el que se había rodado *Titanic* (James Cameron, 1997) donde se ubicaron dos réplicas de madera a tamaño real de la *Surprise* y la *Acheron*, debidamente despiezables para facilitar los rodajes. Los interiores se rodaron en los estudios de la Fox, se trabajó con un barco digital creado ex profeso por la empresa de efectos digitales Asylum y para la posproducción se contó también (gracias a la recomendación de Peter Jackson que había usado con éxito en su *El señor de los anillos* la tecnología de las miniaturas) con la compañía neozelandesa Weta que construyó dos maquetas a escala 1:6 y 1:8 de los dos navíos.¹⁰

Con lo que llegamos al momento que me interesa destacar: el encuentro del filme con su público y el contexto en que esto se produjo. Digamos de entrada que es el momento de activar de manera concreta las reflexiones sobre los “géneros” arriba esbozadas. Para lo cuál adoptaremos un doble rasero: el (más o menos) artístico, primero; el abiertamente comercial, después.

Conviene saber que *Master & Commander* resultó una película que tuvo una excelente acogida crítica, en la que se destacaban tanto sus aspectos espectaculares como los propiamente estéticos. Y sin embargo... Me refiero a que la película no consiguió –y esto me parece sintomático en sí mismo– similar reconocimiento por parte de sus colegas de profesión. Nominada a los “Oscar” en un decena de categorías –entre las que se contaban “Mejor director” y “Mejor película”– apenas obtuvo dos galardones, uno que sí puede considerarse de primer nivel –“Mejor fotografía”– pero el otro, aunque hacía referencia a uno de los aspectos más logrados en términos artístico del filme –“Mejor montaje sonoro”–, carecía de peso específico en el terreno del éxito popular. De hecho, fue *El Señor de los anillos: El retorno del Rey* –tercer avatar de la adaptación de la célebre saga de Tolkien– la película que apartó de los focos mediáticos la presencia de la obra de Weir en la gran fiesta de la industria hollywoodiense.

Dicho lo cual podemos pasar al segundo aspecto de la cuestión. El costo final de *Master & Commander* se acercó mucho al de una producción de altos vuelos: 150 millones de dólares de aquel año. La recaudación global del filme en idéntico periodo de tiempo apenas alcanzo la cifra de 212 millones, muy por debajo de las expectativas creadas. Basta acercarse sin prejuicios a la estructura narrativa de la película para darse cuenta de que su final abierto se debía entender como una advertencia a que la historia podía prolongarse en nuevas aventuras cinematográficas de Aubrey y Maturin. Lo que nunca llegaría a suceder.

Algo estaba pasando en aquel momento de la industria cinematográfica para que un filme tan competente, tan cuidado y tan alabado en sus aspectos creativos quedara fuera del horizonte futuro de aquella. Podemos preguntarnos en este caso cuáles podían ser las causas de este fracaso que era también el fracaso de volver a cultivar un nicho genérico concreto. Es evidente que las causas son siempre multifacéticas y complejas, pero podemos adelantar algunas hipótesis. Y para ello quiero fijarme en que en ese mismo año de 2003 comparece en las pantallas del mundo un filme que luego iba a dar lugar a una dilatada serie de obras: una producción de Jerry Bruckheimer titulada *Piratas del Caribe: la maldición de la Perla Negra*, un *spin* sobrenatural del género de piratas que había sido rechazado en la década de los noventa por los Estudios y que ahora encontraba su público como demuestra que la inversión realizada en el filme (140 millones de dólares) produjera un inmediato retorno que superó los 650 millones.¹¹

Dos elementos a destacar y a comparar con el filme de Weir. El primero tiene que ver con el origen de las historias que relatan: si en el caso de *Master & Commander* se parte de un conjunto de narraciones de notable valor literario, con personajes profundamente dibujados, intentando mantener determinados parámetros de fidelidad al momento histórico retratado y planteando no pocos problemas de calado temático, en el caso de *Piratas del Caribe* nos encontramos con la activación cinematográfica de una atracción del parque temático de Walt Disney, concebida a mediados de los años cincuenta, inaugurada en 1967 y consistente en un paseo en bote a través de pasajes, decorados y muñecos más o menos robotizados que aluden al “género piratería”. No hace falta decir que el éxito económico de las películas ha disparado la modificación en las distintas Disneylandias de la atracción para acercarla a los argumentos fantasiosos y fantásticos y a sus extravagantes personajes, haciendo uso de las nuevas tecnologías para reactualizar la parafernalia inicial.¹²

No me parece descabellado afirmar que ahí donde las opciones estratégicas (en términos genéricos) del filme de Weir tienen que ver con realizar un *filme de aventuras para adultos*, con una narración que se sostiene sobre el

“realismo” de sus elecciones y la firme voluntad de anclar lo que se está contando en un momento histórico, aquellas se ven replicadas en el caso de *Piratas del Caribe* por una historia en la que la fantasía (y su vuelo fuera de cualquier realismo que merezca este apelativo)¹³ se convierte en el único principio a respetar. Pero seamos claros, esta fantasía no es la de *El ladrón de Bagdad* o *El mago de Oz*, ni siquiera la de Jackson-Tolkien (bien interesante, por cierto¹⁴) sino la de esa reducción a la que más arriba hacíamos referencia cuando aludíamos a ese nivel mínimo común de la inteligencia que el cine dominante parece perseguir de forma incansable como forma de gestionar las audiencias (que no los públicos). El modelo “parque de atracciones” (la familia que juega unida...) del que serán ejemplo en los próximos años Marvel y los *Avengers*, avatares habitando un universo de superhéroes, se dibujan en el horizonte no muy lejano en el que apenas hay sitio para la dimensión humana de las cosas y mucho menos para un “lado oscuro” de aquella. “Lado oscuro” solo predicable en este tipo de obras de los enemigos de una humanidad que será salvada por los superpoderes de los protagonistas multiculturales, transportando el relato a un territorio que hasta ahora venía siendo ocupado por una “verosimilitud” que todavía se sostiene sobre algunas reglas básicas de sentido común.

Mirándose en un espejo cada vez más olvidado por el cine de consumo, la opción genérica de Weir y sus productores estaba condenada a un fracaso que me parece significativo. Pese a que al menos hace visible como se puede intentar –aunque cada vez sea más difícil– mantener con el espectador un contrato en el que una industria todopoderosa no trate a sus interlocutores como infantiles receptores de cualquier estrambótico relato.

¿Qué podemos decir del filme en este contexto? Lo primero repetir que se trata de un objeto extraño a los vientos que empezaban a soplar con fuerza en la industria cinematográfica. Vientos a los que se sumaría en poco tiempo una explícita voluntad de reescribir el pasado más allá de las evidencias históricas, moda con la que la película de Weir no comulga en absoluto. Si el cine del caduco “realismo socialista” (cuyo mismo nombre indicaba a las claras que lo que ahí se mostraba no era ni una cosa ni otra) nos proponía leer el entonces presente de la Unión Soviética en la ominosa década de los años treinta del pasado siglo en términos de lo que doxa oficial concebía como un futuro ideal, una parte significativa del cine de nuestros días está embarcada en construir su acercamiento al pasado histórico sobre un “irrealismo cultural” que nunca existió.

Por decirlo de forma rápida, las aproximaciones, tanto en primer lugar de O’Brian al escribir sus novelas como después de John Collee y Weir a la hora de pergeñar su guión, se basan en una escrupulosa reconstitución de las formas de comportamiento que se daban en el interior de lo que el propio filme designa como un “pequeño mundo de madera” regido por unas reglas particulares vigentes en un momento histórico determinado. Lo que se patentiza en la rigurosa tarea de tipaje (el *casting* de la tripulación con la soberbia elección de rostros y cuerpos), la precisa reconstrucción de los rituales lo mismo de la cámara de oficiales que de las sentinas donde se amontona los marineros, en el respeto a la “verosimilitud” con la que se muestran las acciones del trabajo en el buque (solo hace falta ver la escena que abre la película que nos conduce al primer encuentro entre la *Surprise* y la *Acheron*) o las clases que los oficiales imparten a los guardiamarinas, pero también la descripción de las rutinas y las supersticiones que dominan a la tripulación.¹⁵ De idéntica forma hay que entender el maniático tratamiento auditivo de las situaciones (el ruido del agua golpeando el buque, el crujido del maderamen, el roce de las cuerdas de los aparejos, el redoble de los tambores, los silbidos de llamada a los fusileros, el deslizarse de la arena en el reloj del puente, el zafarrancho al eliminar las mamparas para prepararse para el combate...; *Master & Commander* es un filme auténticamente *sonoro*), pretende situarse en un “realismo verosímil”, donde cada pieza narrativa sea visual o auditiva contribuya a dar sentido a lo que vemos y oímos.

En el fondo el filme solo relata –y aquí comienza a ponerse de manifiesto su filiación hawksiana¹⁶– el empeño de un grupo de hombres por llevar a cabo la tarea que se les ha encomendado. En este caso, como señala el texto que abre el filme, las órdenes que recibe el capitán Jack Aubrey (memorable interpretación de Russell Crowe) al mando de la fragata de la marina británica *Surprise* de servicio en el Atlántico Sur, de interceptar y hundir o apresar el buque de guerra francés *Acheron* en camino hacia el Pacífico para atacar a los balleneros ingleses que trabajan en la zona de las islas Galápagos. Pese a la conciencia de que el navío enemigo es mucho más poderoso que su nave y estar a punto de ser destruido por un imprevisto y mortífero ataque, Aubrey desplegará todas sus habilidades de marino para dar caza al francés por todos los medios a su alcance.

El precio será muy alto. El primer ataque sorpresa de la *Achero* dejará el buque de Aubrey malherido y deberá detener su persecución para reparar la *Surprise* y atender a las bajas de su tripulación. Stephen Maturin [interpretado por Paul Bettany], doctor a bordo, naturalista dedicado y amigo de Aubrey con el que comparte el gusto por la interpretación musical, llevará a cabo sus dos primeras operaciones quirúrgicas ante el asombro de la tripulación: “remendará” la cabeza de uno de los marineros colocando una moneda en su cráneo y amputará el brazo derecho del jovencísimo guardamarina Lord Blakeny (interpretado por Max Pirkis), personaje que, prácticamente irrelevante en el relato literario de partida cobrará una dimensión fundamental en el filme.

Tras conseguir zafarse del acoso del *Acheron*, mediante una ingeniosa treta, Aubrey podrá revertir su precaria situación y conseguirá colocarse a barlovento del enemigo. Pero la travesía a través del Cabo de Hornos en medio de una terrible tempestad se cobrará un mástil de la fragata y una nueva víctima al intentar deshacerse del aparejo que amenaza con arrastrar el buque al fondo del océano. De nuevo, la pista del buque francés se esfuma. En ese momento Aubrey, atormentado por la pérdida de un joven y competente marinero, pedirá consejo a su amigo sobre la oportunidad de continuar la caza. Maturin se muestra contrario a proseguirla, reprochando a Aubrey que no admita la derrota. Pero Aubrey decide continuar “a cualquier precio”, colocando frente al orgullo que se le reprocha el deber por cumplir unas órdenes pese a ser consciente que, en términos formales, han dejado de ser válidas.

La *Surprise* se aproxima a la islas Galápagos (“las islas encantadas”) paraíso de los naturalistas. Aubrey promete a Maturin que podrá desembarcar y explorarlas en busca de nuevos especímenes animales y vegetales, algo siempre “sujeto a las condiciones del servicio”. Estas “condiciones” (las noticias que los balleneros ingleses proporcionan a Aubrey sobre los movimientos del “buque fantasma” francés), llevan al capitán a revocar su promesa y no acceder a que Maturin pueda ser como habían comentado “el primer naturalista en estar ahí”. Ciencia y poder no comparten sus prioridades (o eso es lo que parece): tal y como hacen visible esos planos que describen a la tripulación de la fragata fascinada ante el espectáculo que les brinda una naturaleza en estado primigenio, mientras su capitán le vuelve la espalda oteando el horizonte en la dirección en la que piensa se mueve el navío enemigo.

Un abatido Maturin es abordado por el joven Blakeny (que ya en una escena anterior ha comenzado a mostrar su interés por los misterios de la naturaleza y su fascinación por las tretas que los especímenes más indefensos “fabrican” para lograr sobrevivir en un medio hostil) que le entregará al decepcionado doctor un escarabajo de las islas que ha aterrizado en el buque. Los planos que muestran el traspaso del insecto de las manos de Blakeny a las de Maturin adelantan el lazo que se va a crear entre ellos y las transformaciones que va a sufrir la personalidad del imberbe guardiamarina.

Aubrey intensifica la preparación de su tripulación para el momento del encuentro con el enemigo.¹⁷ Pero la calma chicha se abate sobre el buque, inmovilizándolo. Comienzan a incrementarse entre la tripulación los rumores de que el barco que persiguen está maldito y que parte de los males que sufren se deben a la presencia a bordo de un “gafe”, el guardiamarina Hollom

(encarnado por Lee Ingleby) que fue, en su momento, incapaz de identificar la presencia amenazadora del buque francés. Aubrey tendrá que castigar con dureza la falta de respeto mostrada por un marinero ante el presunto culpable de la situación de la *Surprise*. Tras recordar a su dubitativo subordinado que los marineros esperan de sus superiores “autoridad, respeto (...) sin autoridad la disciplina salta por la borda”, se enzarzará con Maturin en una nueva discusión acusándolo de “defender la anarquía” ante la queja manifestada por el doctor de que el capitán exige demasiado a sus hombres. “Incluso en la naturaleza hay jerarquías, tú mismo lo has dicho. A los hombres hay que gobernarlos. A menudo no se hace sabiamente pero aún así hay que hacerlo”, responderá de forma enfática Aubrey. La respuesta de Maturin no será menos dura: “Esa es la excusa de todos los tiranos de la historia, desde Nerón hasta Bonaparte”. Esa noche, Hollom que no puede aguantar más la situación se arrojará por la borda cargado con una bala de cañón, en presencia de Lord Blakeny que monta guardia en cubierta. A la mañana siguiente, durante la breve y seria ceremonia fúnebre por el desaparecido Aubrey observa como el viento vuelve a las velas y la lluvia se hace presente. La persecución se reanuda.

En plena navegación, la tripulación advierte a Maturin de la presencia, acompañando a la nave, de una “gaviota prodigiosa”. Mientras el naturalista la observa, el jefe de los fusileros del buque (Chris Larkin) intenta abatirlo con tan mala fortuna que su disparo alcanza a Maturin. Su estado es crítico y Aubrey tiene que tomar una decisión trascendental: continuar la caza del enemigo o detenerse en una de las islas Galápagos para que la necesaria operación que hay que hacer al doctor pueda tener alguna garantía de éxito. La resolución del dilema es uno de los momentos más intensos del filme y se articula sobre un doble parámetro: un cambio de plano por corte neto y la utilización de una música que ya antes había aparecido en el filme.

La imagen: Mientras Maturin se consume por la fiebre, la *Surprise* se acerca en posición ventajosa al *Acheron*. Desde la proa Aubrey observa con su catalejo el buque enemigo. Tom Pullings (su Primer Oficial, interpretado por James D'Arcy) le interroga ante la expectación de toda la tripulación, “¿llamamos a zafarrancho?”.

Aubrey abandona el puente sin responder y en su cámara se sumerge en sus pensamientos mientras contempla el violonchelo del amigo con el que ha compartido tantas sesiones musicales en el barco y fuera de él. Por corte neto pasamos a un primer plano de un demacrado Maturin sobre una camilla en movimiento. Junto a él camina Aubrey. “Dime que no ha sido por mi culpa, Jack”, dice el médico. “En absoluto”, contesta el capitán, “Necesitaba estirar las piernas”, añade sonriendo.

El sonido: Toda la escena, desde el plano de Maturin sufriente y acostado en la cámara de Aubrey que precede al avistamiento del *Acheron* hasta el momento en que la parihuela en la que los marineros transportan al herido es introducida en la tienda que va a servir de improvisado quirófano, está acompañada por el Adagio del *Concerto Grosso Opus 6, n.º 8, “Fatto per la Notte di Natale”*, de Arcangelo Corelli. La misma música que, no por casualidad, habíamos escuchado con anterioridad cuando los dos amigos, en la calma nocturna que sucede al agitado cruce del Cabo de Hornos, la tocan en el silencio de la noche oceánica. De manera muy bella, el sonido (la elección musical) anticipa la solución al debate que va a poner a prueba las convicciones y fidelidades del amigo.¹⁸

Ante la dificultad para su ayudante de llevar a cabo la operación, Maturin se extraerá a sí mismo la bala y los restos de ropa que se alojan en su pulmón, acompañado en todo momento por un Aubrey sudoroso, convertido en improvisado colaborador mientras presiona el vientre del herido. El soldado, pese a estar acostumbrado a convivir con la sangre y el dolor, no puede evitar conmovirse por el trance por el que atraviesa su compañero.

La convalecencia de Maturin otorga a la tripulación de la *Surprise* un imprevisto alto en la misión. Descanso que llenan fabricando grog o jugando

al cricket. Mientras Maturin pese a su debilidad se lanza, acompañado por Blakeny (que llenará con su mano izquierda un bello cuaderno de dibujos y apuntes del natural) y su ayudante Padeen, a la exploración de la isla y a la recogida de cualquier tipo de especímenes exóticos. Siempre acompañando a los personajes en su deambular escucharemos la música de Bach (el bellissimo Preludio de la *Suite n.º 1 para violonchelo solo en Sol Mayor, BWV 1007*) que ya había sonado en el momento del primer contacto de los personajes con las Galápagos. Aunque Blakeny sugiere a los expedicionarios retornar a la *Surprise*, Maturin tras argumentar que “aquí no rige la disciplina naval”, incita a sus compañeros a cruzar toda la isla en busca del cormorán sin alas que avistó en su día. Caso de que lo encuentren, señala al joven Lord, “podrá acompañarme a la cena de la Royal Society como co-descubridor”.

Desde lo alto de un acantilado Maturin intenta hacerse con un pequeño escarabajo similar al que Blakeny le regaló en su día. Cuando lo atrape y lo coloque en la palma de su mano para examinarlo se producirá el punto de giro que permitirá al médico pagar la deuda que ha contraído con su amigo Aubrey. Dejemos a Nekane E. Zubiaur que describa el momento:

“La solución formal empleada por Weir para expresar de manera cinematográfica momento tan decisivo es sencillamente brillante. El primerísimo primer plano del escarabajo en la mano de Stephen apenas permite distinguir nada en un fondo completamente difuminado. Pero de pronto un simple cambio de foco en el mismo plano desvela repentinamente los contornos de lo que se oculta en ese fondo borroso: la silueta de la *Acheron* deslizándose por las aguas y suplantando la visión del animal. En ese mismo instante, el silencio que ha dejado el cese de los acordes de Bach se llena con las nerviosas notas de un solo de violín (correspondiente a la música original del filme), que indefectiblemente traen a escena, como ya hizo antes el chelo con Maturin, al ausente Aubrey”.¹⁹

La decisión de Maturin es obvia. Retornar de inmediato con sus compañeros de la *Surprise*. Aún a costa de tener que abandonar por el camino todas las capturas realizadas durante su periplo. Al gesto de Aubrey renunciando a su “caza” para salvar la vida de su amigo le responde el de Maturin abandonado sus “tesoros” para alertar al marino de la presencia de la *Acheron* al otro lado de la isla. El diálogo musical (violín-Aubrey; violonchelo-Maturin)²⁰ se corresponde con el diálogo y el intercambio de ofrendas mutuas que los dos protagonistas llevan a cabo en el altar de la amistad: cada uno sacrifica aquello que más desea en aras de un valor sagrado.

Ya a bordo Aubrey se interesa por si Maturin consiguió encontrar al cormorán sin alas. “Mi mayor descubrimiento fue tu fantasma”, contestará el doctor. Y añade que Lord Blakeny y él mismo hicieron un “hallazgo muy interesante”, mientras tiende a su amigo lo que parece una pequeña rama. Blakeny, que para entonces ya se ha convertido en una fusión de las dos figuras esenciales del filme (el militar y el científico)²¹ le indicará que, pese a las apariencias, lo que Aubrey tiene en su mano es un animal: un fásmidio, un insecto que adopta la forma de una rama para confundir a sus depredadores. El gesto de Aubrey no deja lugar a dudas: acaba de encontrar la forma para confundir a su poderoso adversario. A partir de ese momento todos en la nave trabajan para ocultar el buque de guerra bajo la apariencia de un indefenso ballenero: la *Surprise* se convertirá en un “fásmidio náutico”, lo que permitirá invertir las probabilidades de victoria del inminente combate. Irónico, Aubrey espeta a Maturin: “No tenía ni idea de que la naturaleza podía mejorar el arte de la guerra. Y ahora a atraer al depredador y a sorprenderlo”. La última palabra del diálogo corresponde al doctor y pone los puntos sobre las íes: “Jack, el depredador eres tú”.

Las escenas del combate entre los dos navíos con el abordaje de la *Surprise* a la sorprendida *Acheron* pueden formar parte de las mejores escenas bélicas de las últimas décadas. Antes del asalto decisivo Aubrey se dirige a sus hombres expectantes ante las últimas órdenes: “Ellos pretenden apresaros. No quieren que suframos daños. Su codicia será su perdición. Amenazan con invadir Inglaterra. Y aún al otro lado del mundo este barco es nuestro hogar. Este barco es Inglaterra. (...) Después de todo la *Sorpresa* [Surprise] es nuestro

barco”. El filme, como en la escena inicial, no ahorra ninguna de las crueldades de una guerra sin cuartel. Y aunque el combate se salda con el triunfo de los ingleses y la captura de la nave enemiga, las imágenes de Weir parecen hacer buenas la frase del Duque de Wellington cuando afirmaba que en una batalla, lo peor después de una derrota es una victoria.²² El largo travelling que recorre los cuerpos de los caídos en combate que son introducidos en los sacos que en que serán arrojados al mar abre la ceremonia fúnebre que corona el filme. En la banda sonora suenan los fúnebres compases de la *Fantasia sobre un tema de Thomas Tallis* de Vaughan Williams, la misma música que había resonado sobre las imágenes que en medio de la travesía del Cabo de Hornos habían mostrado la decisión de Aubrey de cortar las cuerdas del mástil abatido por la tempestad, arrastrando al abismo a un marinero.

Cumplida la misión, Aubrey encarga a Tom Pullings, su primer teniente, que conduzca la presa hasta Valparaíso, alcanzando así su primer mando efectivo de un buque. Mientras, la *Surprise* tomará rumbo a Inglaterra. En la cámara de oficiales Aubrey y Maturin se disponen a hacer música juntos cuando un comentario incidental del doctor hace hacer en la cuenta al marino que ha sido engañado por los franceses y que el supuestamente muerto capitán de la *Acheron* está vivo y a bordo del buque apresado: el elusivo marino francés hizo que vistieran con su uniforme a un marinero y, actuando como médico, certificó la muerte de su superior. Retorna, por última vez en el filme, la historia de los fásquidos ahora devolviendo el francés la jugada a su contrincante inglés. Sin dudarlo un momento, Aubrey llama a su Segundo teniente y ordena que el buque gire en redondo en seguimiento de la *Acheron*, mientras se llama a la tripulación a zafarrancho de combate. Hecho lo cual los dos amigos se sumergen en la interpretación del “Pasa calle” del *Quintettino en Do Mayor* (*La musica notturna delle strade di Madrid, OP. 30 n.º 6* (G. 324, 1780) de Luigi Boccherini. Esta será la música que acompañará el preparativo del buque para su posible intervención.

A MODO DE EPÍLOGO

Es imposible no contemplar la última imagen del filme en la que asistimos al majestuoso giro de la fragata británica para reanudar el seguimiento del buque francés que se perfila en el lejano horizonte sin una cierta melancolía. Melancolía que aumenta al recordar que justo en los años en que se desarrolla el proyecto de *Master & Commander*, la televisión británica ITV Meridian estaba llevando a cabo una serie de ocho episodios basada en varias de las novelas de C. S. Forester dedicadas a Horatio Hornblower a las que nos hemos referido más arriba. En concreto se trata de ocho películas realizadas para televisión basadas en tres de las novelas de la correspondiente saga y exhibidas en cadenas inglesas y norteamericanas entre el último trimestre de 1998 y el primero de 2003. La coincidencia de este proyecto con la realización del filme de Weir, ilustra una vez más sobre los designios de la industria. Aunque ambos no sean comparables, no se puede dejar de lado que en el filme de Hollywood se hacen bien patentes (ya lo hemos indicado) las “marcas” que apuntaban a la dimensión de proyecto-piloto que tuvo la obra. Pero en el caso que nos ocupa no habría ni serie de televisión, ni saga cinematográfica. El cine de aventuras navales había perdido su barlovento.

NOTAS

- 1 Por si esto fuera poco, en las últimas décadas la denominación en lengua castellana de lo antes venía llamándose “género” ha tenido que bregar con la acepción que la vincula con el campo semántico anglosajón que está desplazando a lo que antes se llamaba entre nosotros “distinción de sexo”. Sin entrar ahora en estas arenas movedizas, diré que en las páginas que siguen la palabra “género” designa únicamente, como dice María Moliner (*Diccionario de uso del español, A-G*, Madrid, Gredos, 1984), a un “grupo constituido por ciertas cosas iguales entre sí por ciertos caracteres que se consideran, y distintas por otros caracteres de otras comprendidas con ellas en un grupo más amplio (...) Se aplica particularmente a las clases de obras literarias”.
- 2 Puede verse, de manera muy especial, los jugosos capítulos 7 (“¿Cómo se utilizan los géneros”) y 8 (“¿Por qué a veces se mezclan los géneros?”) del libro de Rick Altman (*Los géneros cinematográficos*, Barcelona, Paidós, 2000).
- 3 Luc Dardenne, *Au dos de nos images 1991-2005, suivi de “Le fils”, “L’enfant” et “Le silence de Lorna” de Jean-Pierre et Luc Dardenne*, París Seuil, 2008, p. 15.
- 4 Los comentarios que siguen toman su fundamento en los párrafos 66 a 70 de las *Investigaciones filosóficas* (1953). Citamos por la edición Ludwig Wittgenstein, *Investigaciones filosóficas* (edición bilingüe alemán-español), México-Barcelona, Instituto de Investigaciones Filosóficas / UNAM / Editorial Crítica, 1988, pp. 86-91.
- 5 Umberto Eco, *Los límites de la interpretación* (1990), Barcelona, Lumen, 1992. De manera especial el capítulo 3, “El trabajo de la interpretación”.
- 6 Para una indagación en estos procelosos territorios véase el capítulo VI: “La localización de la significación” de Douglas R. Hoffstadter, *Gödel, Escher, Bach. Un eterno y grácil bucle* (1979), Barcelona, Tusquets, 1987, pp. 175-203.
- 7 *Hornblower contra el Natividad* (The Happy Return, 1937) y *Banderas al viento* (Flying Colours, 1938).
- 8 Su prosa y su talento narrativo han sido comparadas con las de autores como Jane Austen, Herman Melville o Joseph Conrad. Toda la serie Aubrey-Maturin se encuentra a disposición del lector español en excelentes traducciones, obra fundamentalmente de Aleida Lama Montes de Oca. Los aficionados a este “género” literario pueden frecuentar una tercera saga, ambientada en la misma época que las dos ya citadas: La saga Adam Bolitho, formada por nada menos que 30 novelas publicadas entre 1969 y 2011, firmadas por Alexander Kent (seudónimo de Douglas Reeman, 1924-2017).
- 9 En el capítulo II de la novela original, el acontecimiento sigue al duelo que Stephen Maturin mantiene en Calcuta con su competidor Richard Canning por el amor de la voluble Diane Villiers. En el filme que nos ocupa la vida amorosa de nuestros dos protagonistas ha sido extirpada de raíz en el caso de Maturin y apenas reducida a una breve escritura de una carta a su esposa en el caso de Aubrey.
- 10 Todas estas informaciones provienen de la “biblia” oficial sobre la producción del filme donde el lector interesado encontrará un amplio abanico de datos sobre estos y otros temas de interés: véase Tom McGregor: *The Making of Master & Commander. The Far Side of the World*, W. W. Norton and Co., 2003.
- 11 En las películas posteriores de la saga –cinco hasta el momento de escribir estas líneas– la inversión ha alcanzado casi los 400 millones de dólares por obra. La taquilla bruta de los cinco filmes de la franquicia ha superado hasta el momento actual los 4500 millones.
- 12 Como es lógico tan pronto como en 2003 se lanzó el correspondiente videojuego para distintas plataformas, incluyendo móviles.
- 13 No se me escapa que en *Master & Commander* puede verse en filigrana el doble movimiento que consiste en fabricar un producto que pueda dar lugar a “secuelas”, en primer lugar. Y, luego en asentar ese gusto por la fantasía y lo fantasmagórico –pero aquí nunca se pierde el oremus– que puede apreciarse en el retrato del *Acheron* como “ese barco fantasma gobernado por el diablo” y que “aparece de la nada” –pero se trata de una mera táctica bélica– cuando menos se espera.
- 14 Otro tanto ocurre con otra saga de origen literario que se desarrolla en términos cinematográficos en esos años (2001-2011) a través de siete filmes, el último en dos partes: la dedicada al personaje de Harry Potter.
- 15 A lo que hay que añadir que se trata de un filme sin un solo personaje femenino en el reparto, como corresponde a la situación de aislamiento bélico de los protagonistas. Weir solo se permite en este terreno, hoy tan conflictivo, mostrar de forma brevísima a Aubrey escribiendo una carta a su esposa y luego, intercambiando una sonrisa con una bella brasileña mientras el buque se aprovisiona en las costas del país sudamericano.
- 16 Bien puesta de manifiesto en el que es el mejor texto disponible en castellano no solo sobre la película sino sobre el cine de Peter Weir en general. Me refiero a la monografía de Nekane E. Zubiaur, *Peter Weir* (Madrid, Cátedra, 2013) de manera especial, en lo que hace referencia a este filme en sus pp. 114-125 y 350-378.
- 17 Una espléndida escena de montaje nos sumerge en los esfuerzos de oficiales y marineros para tratar de superar el handicap que les separa del buque francés mediante un adiestramiento intensivo que compense su menor armamento. De nuevo, como en el cine de Hawks, se enfatiza la profesionalidad, la solidaridad y el trabajo bien hecho por parte del micromundo que habita la *Surprise*. El cineasta inserta en esta vibrante escena la arenga que Aubrey dirige a sus hombres con frases tales como “¿Queréis ver la guillotina en Picadilly? ¿Queréis vuestros hijos canten *La Marsellesa*? ¿Qué ese andrajoso de Napoleón sea vuestro rey?”. Weir incluye un contrapunto significativo al mostrar a Maturin, en medio de la barahunda que inunda el barco, mientras intenta concentrarse en sus minuciosos trabajos científicos de disección. Por si esto fuera poco el cineasta muestra como, terminada la sesión de entrenamiento, el buque recupera su estado “normal”, con la recolocación de las mamparas que separan los aposentos del capitán de la zona donde se ubica la artillería del buque. Maniática reconstrucción de la vida a bordo de un navío de la flota inglesa a principios del siglo XIX que pone de manifiesto la voluntad de “realismo” de sus autores.

27.05.2022

Historias de cine (III)

- 18 El lector encontrará una excelente lectura de esta escena con precisiones adicionales en Nekane E. Zubiaur: “La (im)posible conjunción entre guerra y ciencia. Microanálisis fílmico aplicado a *Master & Commander*”, en A. Aranzubía, C. Arocena, P. Carrera e I. Zumalde, en *Composiciones de lugar. Ensayos in honorem Santos Zunzunegui en su 65 aniversario*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2012, pp. 287-300.
- 19 Nekane E. Zubiaur: “La (im)posible conjunción entre guerra y ciencia. Microanálisis fílmico aplicado a *Master & Commander*”, Op. cit, p. 297.
- 20 Nekane E. Zubiaur (en *Peter Weir*, Op. cit, p. 182) vincula la racionalidad de Maturin con las notas de chelo de Bach y el vigor físico de Aubrey con la “enérgica vivacidad del violín” que toca el marino.
- 21 Conviene recordar que inmediatamente después de la cirugía que le ha privado de su brazo derecho, Aubrey visita al convaleciente Lord Blakeny y le hace entrega de un libro que glosa la gran victoria de Nelson en el Nilo. En su última aparición en el filme veremos al joven aristócrata, junto a Maturin, añadir un dibujo del escarabajo de las Galápagos en su cuaderno de naturalista.
- 22 Imposible dejar pasar el único momento en que durante el brutal abordaje de la *Acberon* Aubrey está a punto de sucumbir al ataque de un enemigo: cuando se inclina con curiosidad para coger con su espada una partitura musical en la recámara del capitán enemigo. *Master & Commander* pone sobre la mesa, combinando músicas preexistentes y compuestas *ex profeso* para el filme, un tema que suele discutirse con poca seriedad: la distinción que puede hacerse entre lo que se llama convencionalmente la música *de* cine y sobre la utilización de la música *en* el cine.

BIBLIOGRAFÍA

McGREGOR, T.: *The Making of Master & Commander. The Far Side of the World*, W. W. Norton and Co., 2003.

ZUBIAUR, N. E.: “La (im)posible conjunción entre guerra y ciencia. Microanálisis filmico aplicado a *Master & Commander*”, en A. Aranzubía, C. Arocena, P. Carrera e I. Zumalde, en *Composiciones de lugar. Ensayos in honorem Santos Zunzunegui en su 65 aniversario*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2012, pp. 287-300.

ZUBIAUR N. E., *Peter Weir*, Madrid, Cátedra, 2013