

Michael Bay: Pearl Harbor

Juan Pedro Aparicio

Pearl Harbor, de Michael Bay, está distribuida por Buenavista. La mirada del narrador Septiembre, 2001.

Imagino que serán escasos los ciudadanos españoles que no sepan lo que significa Pearl Harbor. Más que un lugar del Pacífico -un puerto militar cercano a Honolulu en el archipiélago de Hawai perteneciente a los Estados Unidos de Norteamérica- es una fecha, la del domingo 7 de diciembre de 1941, en la que una flota combinada japonesa atacó por sorpresa a la flota norteamericana allí fondeada. «Día de infamia» lo llamó Franklin Delano Roosevelt, el entonces presidencial inquilino de la Casa Blanca que, afectado de una cruel enfermedad, se movía en silla de ruedas.

Pearl Harbor es, pues, parte de nuestra memoria colectiva. Pero mucho más de la memoria colectiva del pueblo norteamericano. Una memoria que no es exactamente la suma de las memorias individuales, sino una memoria inducida a través de textos, discursos, relatos y finalmente, *last but no least*, películas. Y una memoria así viene predeterminada por la propia imagen del país, por cómo el país desea verse a sí mismo.

La imagen que se ha forjado Norteamérica de sí misma tiene bastante que ver con su acta fundacional como república independiente, aquellas nobles palabras que Jefferson acuñó en la Declaración de Independencia sobre la igualdad de los hombres. Pero también está muy relacionada con la doctrina Monroe, esa de «América para los americanos»; o con las prédicas de Josiah Strong, proclamando que los anglosajones de Norteamérica habían sido elegidos por Dios y por la selección natural de Darwin para dominar Latinoamérica y África; o con aquel credo del Destino Manifiesto, locución acuñada por John L. O'Sullivan, y que los congresistas adoptaron para debatir sobre cuestiones territoriales.

Obvio es decir que, en abierta oposición a lo que, por ejemplo, ocurre en España entre españoles, los Estados Unidos a la hora de verse a sí mismos siempre son los buenos de la película. No hablo de esta *Pearl Harbor*, sino que me valgo del coloquialismo para llamar la atención sobre la exigencia de un suceso previo, aparentemente idéntico, que ha servido una y otra vez de dispositivo activador de la poderosa maquinaria bélica norteamericana a lo largo de su corta pero intensa historia. En efecto, la entrada de los Estados Unidos en cualquiera de las guerras que han determinado su eclosión como potencia dominante, como imperio de orden mundial, parece haber sido siempre una obligada respuesta gallarda a agresiones arteras, a días de infamia protagonizados por astutos y siniestros enemigos.

La serie en algo nos concierne, pues dio comienzo precisamente con la voladura del

Maine, el acorazado norteamericano que con flagrante y amenazadora arrogancia envió Washington al puerto de La Habana en Cuba, entonces tierra española, sometida a la presión de una revuelta independentista fuertemente apoyada por el capital y la política norteamericanos. El acorazado estalló por los aires. Hoy se ha descartado que la explosión fuera de origen externo, es decir, que fuera obra de españoles. Pero aquel día de infamia y aquel grito de «¡Recordad el *Maine*!» alimentaron el odio norteamericano y justificaron una guerra, en la que, so pretexto de ayudar al pueblo cubano -ahí está todavía la base de Guantánamo-, se tomaron de una u otra forma Puerto Rico, la isla de Guam, las Filipinas y cuanto quedaba del imperio español allende los mares.

No mucho más tarde, el 7 de mayo de 1915, el hundimiento por un torpedo alemán del transatlántico británico *Lusitania*, en aguas previamente declaradas zona de guerra, con 1.198 muertos, de los cuales 198 eran norteamericanos, sirvió para justificar la entrada de los Estados Unidos en la Primera Guerra Mundial. Otro día de infamia.

El ataque a Pearl Harbor es, por más cercano, por su magnitud y por su carácter especialmente alevoso, el día de infamia por antonomasia. Aunque todavía queden algunos puntos inexplicados, como el hecho de que los portaaviones norteamericanos no estuvieran fondeados con el resto de la flota. Y aunque haya margen para un buen montón de matizaciones que ayuden a comprender algunas razones del imperialismo nipón, pues, al fin y al cabo, su lema era un calco del norteamericano: «Asia para los asiáticos».

Nada de esto hay en la película dirigida por Michael Bay, a quien se conocía por las recientes *La Roca* y *Armageddon*. Lo que sí en cambio había en *iTora! iTora! iTora!* -película de 1970 sobre el mismo suceso con muchos menos medios técnicos-, en la que a la pregunta de por qué había recibido órdenes de alejar el *Enterprise* de Pearl Harbor poco antes del ataque, el propio almirante del portaaviones contestó algo así como: «Casi preferiría no saberlo». Porque, aunque el ataque japonés fue en efecto un ataque por sorpresa, poca sorpresa había en que se iba a producir un ataque -los norteamericanos conocían los códigos secretos de comunicación japonesa-, tan poca que a muy pocos pilló por sorpresa, sólo a los barcos que había en Pearl Harbor. Y perdón por el juego de palabras.

Pero, repito, nada o casi nada de esto hay en la película, que no va mas allá de ser un largo film bélico o de aventuras bélicas que adolece además de una cierta descompensación. Pearl Harbor comienza lejos en el tiempo y en el espacio, en una granja de Tennessee hacia 1922 donde unos niños, Rafe y Danny, juegan a pilotos sobre la chatarra de lo que fuera un aeroplano de guerra, mientras el papá granjero de Rafe fumiga sus campos desde el aire. Luego, los chicos hacen un vuelo que es una arriesgada travesura en la avioneta del padre, y el otro padre, el de Danny, un desarrapado granjero, inconcebible vecino de tan desahogado propietario, se lleva a su hijo a golpes, recordándole lo poco recomendable que es su compañía. Éste se arma de una tranca y golpea sin contemplaciones al padre de su amigo.

El caso es que ya han quedado perfilados los caracteres de los dos muchachos, los protagonistas de la película, que han entrado en la vida por el mismo camino, el del amor a las máquinas volantes. Rafe, interpretado por Ben Affleck, se muestra siempre

más seguro y protector. Enrolados ambos en la escuadra del legendario capitán Dolittle, interpretado sin pena ni gloria por Alec Baldwin, el impaciente Rafe se presenta voluntario, sin decírselo a su amigo, para combatir en Europa, al lado de los ingleses, contra Hitler.

En ese clima prebélico, con la vida colectiva orientada hacia la contienda que inevitablemente se avecina, permanecen en Nueva York, adonde llega también ella, Evelyn, interpretada por Kate Beckinsale, monísima, recatada, competente, discreta, una muchacha que, barruntando los tiempos, se ha alistado como enfermera. El triángulo está, pues, cerrado. Entre Rafe y Evelyn surge el amor, un amor que él quiere perfecto y puro, lo que no sé si es propio de la época o de la Disney, la productora de la película. Pero Rafe va a la guerra en Europa y su avión es derribado.

Mientras tanto, los supervivientes, Evelyn y Danny, interpretado éste por Josh Hartnett, han sido trasladados a Pearl Harbor. Ella, mientras sabe vivo a Rafe, le guarda ausencias, recatada y laboriosa; él ni se atreve a acercarse, sabiéndola el tesoro máspreciado de su amigo. Pero a Rafe se le da por muerto y lo que tenía que pasar pasa. El triángulo se ha hecho operativo.

Tenemos, así, una pareja de jóvenes enamorados, un escenario de puestas de sol sublimes y un presidente de los Estados Unidos en silla de ruedas, o sea amor, belleza y cívica bonhomía. Pero el imperio japonés, la horda militar acorazada se acerca a muchas millas marinas por hora.

Pues bien, hasta aquí hemos visto una película. Porque hay que decir que Rafe naturalmente no ha muerto, que se presenta de improviso, con su uniforme y su apostura intactos, y más enamorado que nunca, como en uno de aquellos argumentos de los tebeos de *Hazañas Bélicas* que el público joven de hoy naturalmente desconoce, pero que hicieron las delicias de los adolescentes del momento. Solía haber en ellos dos amigos, a veces en el mismo bando nacional, a veces en distinto bando. En ocasiones había incluso una mujer. Entonces el amor y la amistad se mezclaban con la guerra y, por mucha que fuera la crueldad de ésta, el efecto era siempre de catarsis, saliendo purificados tan nobles sentimientos. Pues eso.

Pero esta película se acaba ahora o, por lo menos, se interrumpe para dar paso al ataque japonés. Lo que también ocurría en aquellos tebeos que solían llenar sus páginas centrales con dibujos de aeroplanos en las más difíciles piruetas, con buques o tanques volando por los aires. Pero no hay comparación posible. En este punto, como dirían los espectadores que masticaban palomitas a mi lado, se ha avanzado mogollón.

Salimos con los cazas japoneses de sus portaaviones, sobrevolamos el mar, la franja montañosa verdísima, el puerto con los barcos allí fondeados y empezamos a disparar, ametralladoras, bombas, torpedos y los barcos comienzan a arder, a hundirse a estallar por los aires. Memorable el impacto sobre el Arizona que se hincha y asciende para reventar como un melón lanzado contra una pared. En el *Arizona* quedan todavía más de mil cadáveres encerrados bajo las aguas entre los hierros.

Dicen que esta parte dura cuarenta minutos. Es posible. A mí no se me hizo larga, a pesar de alguna fragmentación de imágenes, con el consiguiente abuso de

acercamientos bruscos de cámara que en algunos momentos recordaban el estilo Lazarov que tanta fortuna hizo en nuestras televisiones. Pero en lo bueno recuerda a lo mejor de *Titanic*, siendo sin duda la parte menos objetable de la película y la que le hace a uno añorar otro destino para el cine. Porque a uno se le ocurre que el cine, al menos el cine americano, está viviendo una tercera infancia, la que corresponde a esta tercera fase de su vida, siendo la primera la del cine mudo, la segunda la del sonoro y esta última la del predominio casi total de los efectos especiales. Una tercera infancia que se acabará cuando éstos logren integrarse en el conjunto para perfeccionarlo y así alcanzar la madurez, esa madurez que alcanzaron, por ejemplo, Griffith, en el mudo, y Ford, Kazan y tantos grandes maestros, en el sonoro.

El recuerdo de *Titanic* va más allá, pues, de la pura espectacularidad. Ataño también a la endeble excusa argumental para mostrarlos, la misma que pretende su éxito en la taquilla. Y, así, lo que en *Titanic* era una bobalicona historia de amor entre el pillastre y la millonaria, es aquí el tópico triángulo amoroso ya mencionado.

Pero sigamos. Porque, acabado el ataque japonés, parece empezar de nuevo otra película. Y ya van tres. Como si aquellos antiguos niños que jugaban con los restos de un avión de la primera guerra mundial fueran el eje sobre el que gira toda la capacidad bélica de los Estados Unidos, ahora se les asigna la misión más difícil de la guerra: el bombardeo de Tokio. Pero esta parte, acaso la más interesante, la de más protagonismo épico individualizado, es también la más corta y esquemática.

Queda claro, pues, y con esto termino, que a, mi juicio, *Pearl Harbor*, parece la suma de tres películas, ninguna de ellas completamente lograda. Descompensada en su estructura de conjunto, falta de verdadera ambición histórica, resulta además anacrónica por lo elemental de su mensaje, como si hubiera sido rodada en los años de la propia guerra y para exclusivos fines de propaganda. Véase una muestra: Mientras Rafe está en Inglaterra un oficial británico le dice: «Si en América todos son como usted, pobre del país que se atreva a declararles la guerra». Otra: el jefe de la flota japonesa, tras dar por concluido el ataque, hace a sus hombres la siguiente enfática declaración: «No hemos hecho otra cosa que despertar a un gigante dormido». Como si dijera: «Vais a ver lo que nos espera ahora».

De *Hazañas Bélicas* a la Formación del Espíritu Nacional que, para los que no lo sepan, era una asignatura de universal obligatoriedad durante el franquismo.