

Cine experimental

Título:

Historia y significación de un film. "Napoleón" visto por Abel Gance

Autor/es:

Fernández Cuenca, Carlos

Citar como:

Fernández Cuenca, C. (1945). Historia y significación de un film. "Napoleón" visto por Abel Gance. Cine experimental. (4):195-206.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/42628>

Copyright:

Reserva de todos los derechos (NO CC)

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

Entidades colaboradoras:



HISTORIA Y SIGNIFICACION DE UN FILM
«NAPOLEON» VISTO POR ABEL GANCE

POR

CARLOS FERNANDEZ CUENCA

LA idea de realizar un gran film sobre Napoleón se le ocurrió a Abel Gance en Nueva York y en 1921, paseando por Broadway con su amigo y compatriota Max Linder (1). Abel Gance tenía entonces treinta y dos años; su primera película importante, "Mater Dolorosa", era de 1917; había hecho después, en rápido camino hacia la plenitud, "La zona de la muerte" y "La décima sinfonía" (1918), "Yo acuso" (1919) y acababa de concluir una obra maestra, triunfo pasmoso de poesía en imágenes: "La rueda" (1920-21). En vacaciones sentimentales, con la bienhechora influencia de un viaje por mar que el mucho trabajo y una honda tragedia íntima necesitaban, llegó Gance a Nueva York y recibía del gran David Wark Griffith el encargo de modificar el montaje de "Yo acuso", haciéndolo más accesible a la comprensión americana, para su lanzamiento, que había de ser sobremanera victorioso, en los Estados Unidos.

Después de "La rueda", Gance quería abordar un tema francés con importancia internacional. Y durante su paseo con Max Linder entre las luces cegadoras y los ruidos trepidantes del Broadway neoyorquino, Gance sintió que su deseo cristalizaba en un nombre: el de Napoleón. Aquella misma noche expuso a Griffith su proyecto; Griffith soñaba también con hacer una película acerca de Napoleón, y así se lo había

expuesto al corresponsal de la revista francesa "Cinémagazine"—y luego realizador en Hollywood—Robert Florey, que lo consignó en su reportaje como una de las ambiciones más caras al animador de "Intolerancia" (2). Griffith tuvo entonces el gesto elegante de renunciar a su "Napoleón" para siempre.

En enero siguiente, Abel Gance trazaba en su carnet de notas las directivas de trabajo para los dos años siguientes. Tres grandes películas en proyecto le acuciaban y para ellas exigía la entrega absoluta "del alma y de la sangre": "La fin du monde", "La mort d'Orphée" y "Le royaume de la terre". Y junto al título del primero de esos films, anotó: "Ejecutar Napoleón durante esta preparación" (3). Se advierte muy a las claras que el proyecto de Napoleón no estaba aún maduro y aparecía como cosa secundaria, quizás como un "modus vivendi" mientras se ponían a punto trabajos de envergadura muy superior. Sin embargo, la idea napoleónica fué desplazando a las demás, en virtud de un fenómeno simple y característico: el poderío absorbente, formidable, de la vida y la obra del gran corso; la sombra poderosísima de quien electrizó a las multitudes como muy pocos capitanes de la Historia, se agiganta apenas nos acercamos a ella y vence en rápido combate a todo lo demás. Apenas empezó los preparativos de su film, Abel Gance sólo tuvo sangre y alma para vibrar en la emoción bonapartista.

En 1923 acometió Gance seriamente la redacción del guión primitivo del que había de ser, en juicio certero de Maurice Bardèche y Robert Brasillach, "el único film francés en el que la historia no tenga el aspecto congelado del Museo Grévin" (4). La magnitud de la obra en proyecto dificultaba el hallazgo del capital, muy superior a todos los que hasta entonces invirtieran los productores franceses en una sola película. La búsqueda fué lenta, hasta que Abel Gance tuvo la suerte de encontrar al Dr. Wengeroff, promotor financiero de una empresa que se disponía a llevar al celuloide la novela de Tolstoi "La guerra y la paz". El Dr. Wengeroff pospuso este film al "Napoleón" de Abel Gance y completó los créditos económicos necesarios. Y en mayo de 1924 quedó constituida la Société des Films Abel Gance, productora de "Napoleón".

Gance y sus colaboradores más cercanos se dieron febrilmente a ultimar todos los detalles de la complejísima realización. Mientras William Delafontaine buscaba en los museos, en los archivos de estampas y en las colecciones particulares una documentación iconográfica de primer orden, Gance completaba sus lecturas y llegaba a reunir en su despacho una de las mejores bibliotecas sobre Napoleón. Todos estos libros fueron estudiados y anotados minuciosamente. Jean Arroy recoge (5) una sugestiva nota marginal de puño y letra de Abel Gance en

la página 161 del tercer tomo de "La jeunesse de Napoleon", de Arthur Chuquet: "Todo esto es demasiado pequeño; hay que ampliarlo a la talla de la imaginación de las multitudes que comprenden la Canción de Roldán". Esta nota es sobremanera significativa; en ella está el concepto fundamental que Abel Gance aplicó a su obra, haciendo salir del rigor histórico, según dice Pierre Scize (6), "un Napoleón más verdadero que el verdadero, recreado por una imaginación poética". Y Carl Vincent señala (7) que el Napoleón de Gance no es exactamente el de un Frédéric Masson o un D'Esparbès, sino más bien "una especie de héroe transfigurado por la leyenda".

A punto de comenzar el rodaje, Abel Gance publicó en el diario "Paris-Soir" un artículo titulado "La porte entr'ouverte" (8) en el que definía a Napoleón—y a su visión propia de Napoleón—como "un paroxismo en su época, la cual era también un paroxismo en el Tiempo".

El plan primitivo, según se dió a conocer (9), era sobremanera ambicioso. Iban a ser ocho capítulos, de 3.000 metros cada uno; un total, pues, de 24.000 metros de película. El orden y los títulos eran como sigue: 1.º "La juventud de Bonaparte". 2.º "Napoleón y el Terror". 3.º "La campaña de Italia". 4.º "Egipto y el 18 brumario". 5.º "El sol de Austerlitz". 6.º "La retirada de Rusia". 7.º "Waterloo". 8.º "Santa Elena". Este plan fué considerablemente modificado durante el rodaje; el realizador había escrito los tres primeros guiones, pero refundió en uno sólo el primero y el segundo con el título de "Bonaparte", que figuraba como subtítulo de la obra cíclica: "Napoleón visto por Abel Gance". Sólo este capítulo se hizo; su autor pensaba añadir otros dos: el segundo recogería todo lo relativo al primer Imperio, y el tercero, con los Cien Días y Santa Elena, contendría la última etapa de aquella existencia excepcional y rica, como pocas, en sucesos dramáticos (10).

La búsqueda de los intérpretes fué labor muy difícil. A Gance le preocupaba mucho el parecido físico; quería que cada actor evocara inmediatamente a los ojos del público los retratos de las figuras históricas. El regidor general de la película, Louis Osmont—director de segundo orden, que en los Estudios de Pathé había hecho numerosos films, entre ellos la serie del "Bouif", con el cómico Tramel—, resultó extraordinariamente útil en esta tarea, por poseer un archivo copiosísimo de retratos de actrices y actores del teatro y el cine franceses. Guiado por la semejanza física, Gance ensayó sucesivamente, para encarnar a Napoleón, a un autor dramático: René Fauchois; a un escritor: Pierre Bonardi; a un cantor: Jean Bastia; a doc actores profesionales: Edmond Van Daële e Ivan Mosjukin. Este último satisfacía todas las exigencias: de parecido y de calidad interpretativa; pero el gran actor ruso declinó la apetecible oferta, entendiéndolo que sólo un

francés podía encarnar con justeza la figura del Emperador. Y el Napoleón soñado surgió donde menos podía esperarse: en la persona de un amigo de Abel Gance, a cuyas órdenes había trabajado en dos films durante la guerra: "L'héroïsme de Paddy" y "Le fou de la Falaise". Se trataba de Albert Dieudonné, director de películas, actor de cine y teatro, periodista, escritor y dramaturgo, dotado de un perfil que coincidía exactamente con el de la auténtica mascarilla de Napoleón. Para personificar a Bonaparte en su niñez eligió a Wladimir Rudenko, un pequeño actor ruso, recién llegado a Francia con sus padres, luego de penosísimas aventuras para escapar de la Revolución comunista en su país.

El rodaje dió comienzo en el Estudio de Billancourt el 15 de enero de 1925 y se concluyó en septiembre de 1926. El primer decorado que se impresionó fué el de la guardilla de la Escuela Militar de Brienne, adonde Bonaparte, todavía adolescente, subía para contemplar a un águila enjaulada. Este pájaro magnífico, que en el film tenía decisiva intervención, ya que su vuelo preside todos los instantes decisivos de la vida de Napoleón, fué adquirido en el Parque Zoológico de Hagenbeck, en Hamburgo. Durante las tareas del film hubo numerosos accidentes, aunque ninguno de gravedad: Dieudonné tuvo un momento de peligro en el mar y el propio Abel Gance resultó con quemaduras en el rostro por una explosión producida cuando se simulaba, con mucha aparatosidad militar, el sitio de Tolón. Hubo también episodios pintorescos, por ejemplo: la evocación del gran corso en su tierra natal, por el rodaje de exteriores, en vísperas de elecciones municipales, determinó la derrota de los candidatos republicanos y la victoria aplastante de una mayoría bonapartista (11).

El 21 de junio de 1925 se produjo un suceso trascendental: la quiebra de los herederos de Hugo Stinnes, principales accionistas de la Compañía Westi, decisiva en la financiación del film. "Todos nuestros créditos están cortados—anotaba Gance (12)—y estoy ante una gran película sin terminar, de la que apenas hay acabada una cuarta parte, con tres millones de deudas de la noche a la mañana." Y desalentado por el fracaso de sus gestiones para proseguir la tarea, consigna esta desgarrada reflexión: "El cine no está todavía en Francia lo bastante maduro para un tema vasto, y "Napoleón" asusta a los franceses, que prefieren "Phi-Phi", "Tire-au-flanc" o "La girl du Métro". La angustia de Gance tenía sobrada justificación. Era difícil. Hasta fines de octubre no se esclareció la situación. A primeros del mes siguiente (13) se reanudó el rodaje por haberse hecho cargo de su producción la Société Générale de Films.

Abel Gance había dispuesto de un equipo técnico de primer orden:

como ayudantes generales figuraban el gran realizador ruso Alexander Volkoff y el excelente actor Henry Krauss; como ayudantes técnicos, Maurice Dalotel y los hermanos Simon y Michel Feldman; Leonde-Henry Burel y Jules Kruger eran los primeros operadores, y, junto a ellos, manejaban las cámaras Lucas, Hubert, Mundvillier, Briquet, Monniot y Eyvinje; Alexandre Benois y Pierre Schildnecht construyeron los decorados y las maquetas; Marguerite Beaugé, con la colaboración de cinco expertos, se ocupó del montaje; Arthur Honneger compuso la partitura especial que acompañaría las proyecciones... El equipo artístico era asimismo notable: no menos de 88 nombres figuraban en el reparto que se dió a la publicidad (14); los más importantes son los siguientes: Wladimir Rudenko (Bonaparte, niño), Albert Dieudonné (Napoleón Bonaparte), Maurice Schutz (Pascal Paoli), Acho Chakaltouny (Pozzo di Borgo), Henri Baudin (un conspirador), Felix Guglielmi (un pastor) (15), Eugenie Buffet (Leticia Ramolino), Simone Genevois (Paulina), Suzanne Bianchetti (María Antonieta), Louis Sance (Luis XVI), Alexandre Kubitzky (Dantón), Henry Krimer (Rouget de l'Isle), Vidalin (Camille Desmoulins), Francine Mussey (Lucile Desmoulins), Nikolai Kolin (Fleury), Annabella Charpentier (Viole Fleury) (16), Marise Damia (La Marsellesa), Edmond Van Daële (Robespierre), Antonin Artaud (Marat) (17), Abel Gance (Saint-Just) (18), Marguerite Denis-Gance (Charlotte Corday), Gina Manès (Joséphine de Beauharnais) (19), Suzy Vernon (Madame Récamier), Armand Bernard (un centinela), Genica Missirio (Príncipe Murat), Maxudian (Barras), etc., etc.

Cerca de medio millón de metros de negativo fué impresionado. De ellos se montaron 14.000 para la versión íntegra, que fué presentada solemnemente en la Opera de París, el 7 de abril de 1927, y 4.500 para la versión internacional, que fué mutilada a capricho por los distribuidores de los diversos países (20). A pesar de ciertas leyendas análogas a las que en Hollywood surgieron contra Eric von Stroheim, lo cierto es que "Napoleón visto por Abel Gance" fué un negocio extraordinario; el film se había presupuestado en ocho millones de francos, y costó, efectivamente, 8.532.000; el beneficio líquido ascendió a 6.400.000 (21).

La línea general de la obra es la trayectoria del alma napoleónica desde sus coloquios con el águila, en la Escuela de Brienne, hasta el comienzo de la campaña de Italia; esta línea se adorna con algunos elementos anecdóticos no imprescindibles; el más bello de todos es el relativo a Viole Fleury—amor de adolescencia—, tratado con ternura, con una sencillez poética verdaderamente exquisita; más que un fragmento de cine parecía una estampa, una de esas hermosas estampas de escenas familiares que producían los buenos litógrafos de hace un si-

glo. Y en contraste formidable con ese trozo de tonos apagados y líneas suavísimas, triunfa el vigor de pintura enérgica, vibrante, cálida y sin precedentes, de la gran escena del "Club des Cordeliers", cuando el pueblo entona por vez primera las notas exaltadas de "La Marsellesa", o aquella otra de la Convención, que es una tormenta formidable; o la del comienzo del film—"quizá la obra maestra de Gance", según Bardèche y Brasillach (22)—, en la que se revela el genio técnico de Napoleón adolescente en una batalla de bolas de nieve...

En el torrente desbordado que es la película, Gance se dejaba vencer por ciertos desniveles. Incurría a veces, en holocausto al placer artístico, en errores históricos; y si en el prólogo traslada a 1781 un episodio que ocurrió en 1783, lo cual no es pecado ni siquiera venial, luego hace cantar innecesariamente a Rouget de l'Isle su "Marsellesa" en el Club de los Zapateros, mientras que la Historia cuenta que el joven capitán sólo dió a conocer personalmente su composición en casa del alcalde de Estrasburgo; lo cual no tendría importancia si no cambiase la psicología de Rouget de l'Isle, muy lejos de sospechar que su himno, inspirado por acendradas convicciones monárquicas, serviría de bandera a la Revolución, que iba a abatir un trono secular. La escena, pese a su crasa inexactitud, es espléndida desde el punto de vista cinematográfico. Puede juzgarse de ello por su exposición en el guión (23):

120.—En el púlpito. El capitán mira. Silencio absoluto.

121.—La multitud, muy atenta; pero, como siempre, dispuesta al sarcasmo.

122.—El capitán. Vacilación. Ultimo gran silencio. Dantón le exhorta con la mirada. Va a pasar algo importante en la historia del mundo.

123.—Una ventana. La luz es todavía gris.

124.—El capitán empieza: "Allons, enfants de la Patrie—, le jour de gloire est arrivé".

125.—Continúa: "Contre nous de..." Su exaltación crece, pareciendo elevar su talla.

126.—La multitud está ya conquistada. Silencio religioso.

127.—El capitán grita: "Aux armes!..."

128.—La multitud no vacila. Se levanta electrizada, vibrante.

129.—El sol, a su vez, quiere participar en el entusiasmo y entra por las ventanas, llega hasta las figuras, que se iluminan interior y exteriormente a la vez.

130.—El capitán: "Marchons, marchons!" El sol le envuelve y le transfigura.

131.—Dantón. Todas las vibraciones populares se reflejan en su rostro poderoso, que el sol ha inundado.



Abel Gance, autor y realizador de *Napoleón*, personifica a Saint-Just.



Napoleón, niño (Wladimir Rudenko). Napoleón Bonaparte (Albert Dieudonné).



Una escena de batalla en la secuencia del sitio de Tolón.

132.—Lucile Desmoulin, exaltada, se aprieta contra Camille, radiante. El sol les alcanza también.

133.—El capitán: “Qu’un sang impur...” Se sigue en su boca: “... Abreuve nos sillons!”

134.—Ovación enorme. Todos se precipitan hacia la tribuna. Una de las olas más bellas de la Revolución.

135.—El púlpito. Desmoulin trata de detener a la multitud. Dantón mira al capitán y le abraza con violencia.

136.—La ovación redobla. Dantón pregunta al capitán:

(Título): “¿Tu nombre?”

137.—El capitán dice:

(Título): “Rouget de l’Isle”.

En el guión de “Napoleón” está toda la película, con su fuerza arrolladora. Véase este fragmento del original técnico, donde se aprecia, por la especial disposición que prepara el montaje, una significativa equivalencia musical (24):

“Abre en iris sobre un disparo de alarma del cañón del Puente Nuevo. Millares de gentes corren hacia el cañón, junto al que un oficial municipal, a caballo, proclama el decreto trágico, y grita:

(Título): “¡La Patria está en peligro!”

Conjunto. Tambores en marcha. Aparatos, suspendidos de cables, avanzan lateralmente al mismo tiempo que los tambores. 3 metros.

Primer plano. Trompetas en marcha. 50 centímetros.

Cañón del Puente Nuevo. Un fogonazo. 20 centímetros.

Una plazuela. Otro oficial municipal. El mismo juego. 1 metro 50.

Tambores en marcha. 80 centímetros.

Primer plano. Trompetas en marcha. 40 centímetros.

Cañón del Puente. Un fogonazo. 20 centímetros.

Otra plazuela. Otro oficial, y siempre el anuncio terrible. 1 metro.

Tambores en marcha. 60 centímetros.

Primer plano. Trompetas en marcha. 30 centímetros.

Cañón del Puente Nuevo. 20 centímetros.

Otra plazuela. Otro oficial. 80 centímetros.

Tambores en marcha. 40 centímetros.

Primer plano. Trompetas en marcha. 20 centímetros.

Cañón del Puente Nuevo. 20 centímetros.

Otra plazuela. 50 centímetros.

Tambores en marcha. 30 centímetros.

Primer plano. Trompetas en marcha. 20 centímetros.

Cañón del Puente Nuevo. 20 centímetros.

Reducir todavía el ritmo hasta dos imágenes, acentuando la multitud cada vez que aparece el anuncio y agrandando el cañón para que,

al final del ritmo, no sea más que una enorme boca vomitando el infierno. Fundido rápido en rojo.”

Durante toda la primera parte del film la masa domina. “Hasta aquí—escribe Gance en su guión, en el momento del regreso de Bonaparte a Córcega (25)—el eje de la acción dramática ha sido la multitud y la Revolución su personaje principal. Bonaparte ha sido sólo una gota de agua perdida en el océano en delirio, pero una gota de agua dotada de pensamiento y capaz de reacción cuando todas las demás obedecen al impulso ciego de las pasiones. Su carácter se ha estremecido. La cristalización de su espíritu se ha operado en medio del hundimiento de la realeza y ya sólo tendrá una idea: poner orden en el caos.” La segunda parte será la obra del joven oficial, simbólicamente guiado por el vuelo del águila, para cumplir su tarea grandiosa.

Si mucha es la importancia conceptual y artística de “Napoleón visto por Abel Gance”, esfuerzo máximo de la cinematografía francesa hasta la aparición del sonoro, sus valores técnicos no le iban en zaga (26). Cuando la cámara portátil acababa de nacer, Gance la usó con pasmosos efectos. Para la escena de la huída de Bonaparte en Córcega, perseguido por las huestes paolistas, colocó a lomos de un caballo una cámara accionada por un motorcito de aire comprimido; en el montaje del film, a continuación de un plano del fugitivo volviendo el rostro para mirar hacia atrás, se inserta un trozo obtenido por la cámara sin operador y entonces el espectador se convierte en Bonaparte, y “ve lo que él ve” desde su caballo en loca carrera. En la continuación de esta escena, en la cual el joven corso había de arrojar al agua, Abel Gance quiso recoger la impresión visual del hombre que cae, tirando para ello desde lo alto de una roca un aparato blindado, provisto de una envoltura perfectamente impermeable y con un motor eléctrico. En la gran escena del nacimiento de “La Marsellesa”, los aparatos, suspendidos de cables o deslizándose por raíles de madera, subían, bajaban, giraban, aproximábanse de improviso a los rostros de los mil figurantes allí congregados...

Hay que anotar en el haber de Abel Gance, en su “Napoleón”, la introducción de numerosos objetivos—como los eidoscópicos y braquiscópicos—que sólo en fotografía se habían usado hasta entonces, y la invención de la plataforma automática-panorámica y la giroscópica, con ondulación de oleaje, usada en escenas de vértigo multitudinario. Pero lo más importante de todo fué la sensacional innovación del tríptico, prolongación lateral de la pantalla hasta formar una superficie de proyección de altura normal, pero de triple anchura. El instalado en la Opera de París para la presentación de la cinta medía 16 metros de ancho por cuatro de alto; tres películas se desarrollan paralelamente con

movimiento de perfecto sincronismo, recogiendo en la toma de vistas y en la proyección tres series de fotogramas sucesivos. El sincronismo era tan perfecto que una figura podía salir del campo visual de un objetivo para entrar matemáticamente en el inmediato, sin salto ni violencia alguna.

Inicialmente pensó Gance emplazar los tres aparatos de toma de vistas uno junto a otro; mas si cuando se trataba de obtener grandes campos el ángulo de visión de cada uno de los aparatos se unía exactamente con el de los contiguos, al intentar obtener campos visuales más reducidos se producían entre los tres ángulos zonas neutras que determinaban cortes bruscos en el conjunto del tríptico. El grave inconveniente se obvió colocando los aparatos superpuestos, con los objetivos en el mismo eje vertical. El tríptico fué usado por Gance de tres maneras diferentes:

1.^a Como extraordinario panorama de tomas de vistas sincronizadas. (Ejemplos: las escenas de la batalla de Montenotte o del campo de Albenga durante la revista militar en que Bonaparte pronunció su célebre arenga a las tropas, a punto de emprender la campaña de Italia.)

2.^a Como ejercicio de ritmo plástico, de sinfonía visual, proyectando tres imágenes idénticas, invertida la del centro para dar más viveza al conjunto. (Ejemplo: la vista total del campo de Albenga.)

3.^a Como armonización, eminentemente musical, de melodía y acompañamiento, representados por una imagen central de orden superior, que animan en las laterales otras dos imágenes sincronizadas, idénticas entre sí e invertidas simétricamente. (Ejemplo: primer plano de Napoleón y desfiles de las tropas.)

A los ocho años del triunfal lanzamiento de su obra, alabada en todas partes como algo excepcional, volvió sobre ella Abel Gance. En el tiempo transcurrido el cine había roto a hablar. Y Gance decidió añadirle sonido; mejor dicho, hacer una refundición, añadiendo escenas y suprimiendo otras de la versión primitiva. El nuevo film, proyectado por primera vez en el Paramount Palace, de París, el 9 de mayo de 1935, desarrollaba su acción en marzo de 1815, en la tienda del editor Crécy, de Grenoble. Se reúnen en ella secretamente los fieles bonapartistas para hablar del Emperador desterrado. Santo Ricci, que le conoció adolescente en Córcega, cuenta anécdotas de aquellos años del gran conductor; Théroigne de Méricourt, demente desde el 18 brumario, evoca las jornadas del 93, el nacimiento de "La Marsellesa", la Convención...; el granadero Capucine refiere las batallas napoleónicas desde Austerlitz a Moscú; Stendhal, Tristán Fleury y Béranger completan esta visión retrospectiva. De pronto un clamor conmueve a los reunidos: Napoleón, que ha desembarcado en el golfo Juan, se acerca a Gre-

noble en su marcha hacia París. Y son imágenes sobrias—la sombra del Emperador proyectada en un muro—las que rematan con grandeza el film. Todas las evocaciones, naturalmente, estaban compuestas con fragmentos de la cinta muda de 1927, a excepción de la visión de las batallas, lograda por medio de proyecciones en linterna mágica de los cuadros o dibujos de Vernet, de Raffet, de David, de Charlet, de Gros. Los nuevos personajes fueron interpretados por Squinquel (Stendhal), Marjolaine (Théroigne de Méricourt), Marcel Delaitre (Capucin), Mauloy (Crécy), Wladimir Sokoloff (Tristán Fleury), Morin (Béranger) y Henri Baudin (Santo Ricci); Roger Hubert tuvo a su cargo la fotografía adicional y Henri Verdun compuso la partitura musical.

El crítico Jean Vidal ha dicho (27) que en este film la aventura de Napoleón se cuenta “como una leyenda, en la que el lirismo no teme recurrir, para expresarse, a los símbolos más audaces; el “Napoleón” de Abel Gance se aproxima bastante al de Víctor Hugo: es un personaje esencialmente poético”. Y a esa poesía contribuye otra gran innovación de Abel Gance: la “perspectiva sonora”, con la que sustituyó al tríptico de la versión muda. El mismo Abel Gance ha explicado así en qué consiste su perspectiva sonora (28): “Se hace posible—dice—por la multiplicación de los centros de emisión dispuestos en diversos lugares de una sala de espectáculos: en el fondo, a los lados, en el suelo, en el techo; altavoces que se contestan, que se sostienen, que se callan según lo dispone una banda-guía sincronizada. La perspectiva sonora tiene por objeto sumergir al espectador en la atmósfera del film, hacerle participar en la acción”.

Diez años hace del “Napoleón visto y oído por Abel Gance”, dieciocho de la versión muda y completa. En este tiempo ha cambiado muchísimo la técnica del film; sobre todo, la técnica “visible”, que ha sucumbido ante la calidad expresiva de esa técnica subterránea que el público no advierte, pero que le conduce a su sabor a la entraña dramática de los temas. Si muchas de las grandes conquistas técnicas del “Napoleón” de Abel Gance han periclitado o se han hecho usuales, pasando del regusto que las presentara a la sencillez de su pudoroso empleo, aún pervive, y pervivirá agigantado en el panorama de la historia de nuestro primer siglo de cine, el valor poético de esa obra maestra, desordenada muchas veces, pero genial en sus pasajes decisivos, que situó a su autor y realizador en un puesto excelentísimo entre los pocos creadores auténticos de belleza cinematográfica.

NOTAS AL TEXTO

- (1) Así lo cuenta Jean Arroy: "En tournant Napoleon avec Abel Gance", París, La Renaissance du Livre, s. a. (1927), pág. 23 et passim.
- (2) Recogido por Robert Florey en su libro "Deux ans dans les Studios américains", París, Publications Jean-Pascal, s. a. (1924), pág. 129.
- (3) Nota recogida en el libro de Abel Gance "Prisme", París, Editions de la Nouvelle Revue Française, 1930, pág. 247.
- (4) Bardèche et Brasillach: "Histoire du Cinéma", París, Les Editions Denoël et Steele, 1935, pág. 243.
- (5) Obra citada, pág. 34.
- (6) Pierre Scize: "La seconde jeunesse de Bonaparte (choses vues)", en "Les Œuvres Libres", vol. LXXIII, París, A. Fayard et Cie., 1927, pág. 287.
- (7) Carl Vincent: "Histoire de l'art cinématographique", Bruxelles, Editions du Trident, 1939, pág. 22.
- (8) Reproducido por Jean Arroy, op. cit., pág. 35 et passim.
- (9) Publicado en la revista parisina "Cinéa-Ciné pour Tous", núm. 30, del 1.º de febrero de 1925.
- (10) El guión de la última parte ("Napoleón en Santa Elena") fué cedido por Abel Gance a otra empresa y realizado en 1929 por el gran animador alemán Lupu Pick.
- (11) Declaraciones de Abel Gance a Jean Arroy, en "Cinéa-Ciné pour Tous", núm. 43, del 15 de agosto de 1925.
- (12) En "Prisme", ya citado, págs. 324-25.
- (13) Nota publicada en "Cinéa-Ciné pour Tous", núm. 49, del 15 de noviembre de 1925.
- (14) La relación de los sesenta principales puede verse en "Cinéa-Ciné pour Tous", núm. 53, del 15 de abril de 1927.
- (15) Félix Guglielmi, de setenta y cuatro años de edad, fallecido poco después, y que encarnaba la figura del salvador de Bonaparte en el film, era nieto del auténtico salvador del héroe en Bocognano, en 1792. Félix Guglielmi, que nunca hasta entonces soñó con aparecer en la pantalla, hizo gozosamente el viaje a París para rodar los interiores en Billancourt. Su apellido no es ajeno a la historia del cine; Guglielmi era el apellido verdadero de Rodolfo Valentino.
- (16) Para este papel fué designada en principio una joven actriz que gozaba a la sazón de cierto renombre: Mabel Poulton. Pero el descubrimiento de Annabella Charpentier—pronto Annabella nada más, en el firmamento internacional del cine—varió el propósito.
- (17) Antonin Artaud, poeta inscrito en el grupo de los superrealistas, no fué nunca actor profesional, pero intervino con bastante acierto en algunos films.
- (18) El propio Abel Gance, actor de los comienzos de su carrera, se reservó desde el primer momento, en vista de su parecido físico, la personificación de la figura más temible, bajo una apariencia dulce y atrayente, de la Revolución francesa.
- (19) Este papel fué atribuido en principio a la gran actriz rusa, muy estrechamente vinculada al cine italiano y alemán, Diana Karenne.
- (20) En España se suprimieron, entre otros pasajes, todos los relativos a

Violine Fleury; por lo tanto, se escamoteó a los aficionados españoles la primera creación cinematográfica de Annabella. Carl Vincent, en su obra citada (página 22), señala otras supresiones practicadas en diversos países, y dice que en el Cine Marivaux, de Bruselas, empezaba el film con la escena del nacimiento de "La Marsellesa", de donde se deduce la desaparición de todo el prólogo con la memorable batalla de bolas de nieve. El autor de este trabajo tuvo la suerte de asistir en París a las proyecciones íntegras del film en su versión comercial de 4.500 metros.

(21) Documento comunicado por Abel Gance al autor de este ensayo. Carl Vincent (op. cit., pág. 23) hace ascender ese beneficio hasta 14 millones.

(22) Obra citada, pág. 241.

(23) "Napoleon vu par Abel Gance", epopeya cinematográfica. París, Librairie Plon, 1927, págs. 33 et passim. En este curioso volumen se consignan en frecuentes notas al pie los textos principales en que Gance documentó su película.

(24) Página autógrafa del guión técnico de "Napoleón", publicada en la revista "Photo-Ciné", París, abril de 1927. Otros fragmentos del guión de trabajo, con facsimiles del manuscrito original, se han publicado en diversos lugares; el fragmento relativo a la "Agonía de la Realeza" está en el extraordinario dedicado al cine de la revista "Le rouge et le noir", París, julio de 1928.

(25) "Napoleon vu par Abel Gance", ya citado, pág. 89.

(26) Son particularmente notables a este respecto los largos análisis de Jean Arroy y A. P. Richard, publicados, respectivamente, en las revistas "Le Tout Film" y "La Cinématographie Française", y reproducidos en "Cinéa-Ciné pour Tous", núm. 86, del 1.º de junio de 1927.

(27) En "L'Indépendance Belge", de Bruselas, del 17 de mayo de 1935.

(28) Declaraciones a Charles A. Rickard, publicadas en el semanario parisino "1935", de 29 de mayo de 1935.

