



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

Napoleón Bonaparte y el cine: una interpretación histórica

Francesc Marí Company

ADVERTIMENT. La consulta d'aquesta tesi queda condicionada a l'acceptació de les següents condicions d'ús: La difusió d'aquesta tesi per mitjà del servei TDX (www.tdx.cat) i a través del Dipòsit Digital de la UB (diposit.ub.edu) ha estat autoritzada pels titulars dels drets de propietat intel·lectual únicament per a usos privats emmarcats en activitats d'investigació i docència. No s'autoritza la seva reproducció amb finalitats de lucre ni la seva difusió i posada a disposició des d'un lloc aliè al servei TDX ni al Dipòsit Digital de la UB. No s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX o al Dipòsit Digital de la UB (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant al resum de presentació de la tesi com als seus continguts. En la utilització o cita de parts de la tesi és obligat indicar el nom de la persona autora.

ADVERTENCIA. La consulta de esta tesis queda condicionada a la aceptación de las siguientes condiciones de uso: La difusión de esta tesis por medio del servicio TDR (www.tdx.cat) y a través del Repositorio Digital de la UB (diposit.ub.edu) ha sido autorizada por los titulares de los derechos de propiedad intelectual únicamente para usos privados enmarcados en actividades de investigación y docencia. No se autoriza su reproducción con finalidades de lucro ni su difusión y puesta a disposición desde un sitio ajeno al servicio TDR o al Repositorio Digital de la UB. No se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR o al Repositorio Digital de la UB (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al resumen de presentación de la tesis como a sus contenidos. En la utilización o cita de partes de la tesis es obligado indicar el nombre de la persona autora.

WARNING. On having consulted this thesis you're accepting the following use conditions: Spreading this thesis by the TDX (www.tdx.cat) service and by the UB Digital Repository (diposit.ub.edu) has been authorized by the titular of the intellectual property rights only for private uses placed in investigation and teaching activities. Reproduction with lucrative aims is not authorized nor its spreading and availability from a site foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository. Introducing its content in a window or frame foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository is not authorized (framing). Those rights affect to the presentation summary of the thesis as well as to its contents. In the using or citation of parts of the thesis it's obliged to indicate the name of the author.



Universitat de Barcelona

Departament d'Història Contemporània
Programa de Doctorat "Societat i Cultura" - 2015

NAPOLÉON BONAPARTE Y EL CINE: UNA INTERPRETACIÓN HISTÓRICA

Tesis doctoral realizada por
FRANCESC MARÍ COMPANYY

Director: Dr. Josep Maria Caparrós Lera

Índice

Primera Parte: Introducción	5
1. Presentación	7
2. Metodología	11
3. Clasificación de películas	15
4. Napoleón Bonaparte. Una biografía	17
Segunda Parte: Análisis Histórico-Cinematográfico	41
5. <i>Napoleón</i> (Abel Gance, 1927)	43
6. <i>Désirée</i> (Henry Koster, 1954)	55
7. <i>Napoleón</i> (Sacha Guitry, 1955)	67
8. <i>Guerra y paz</i> (King Vidor, 1956)	77
9. <i>Austerlitz</i> (Abel Gance, 1960)	89
10. <i>Waterloo</i> (Sergei Bondarchuk, 1970)	99
11. <i>Los duelistas</i> (Ridley Scott, 1977)	111
12. <i>Napoleón</i> (Yves Simoneau, 2002)	121
13. <i>La última batalla</i> (Antoine de Caunes, 2003)	133
14. <i>Master and Commander: Al otro lado del mundo</i> (Peter Weir, 2003)	145
15. Películas complementarias	157
<i>Agustina de Aragón</i> (Juan de Orduña, 1950)	157
<i>El hidalgo de los mares</i> (Raoul Walsh, 1951)	159
<i>Guerra y paz</i> (Sergei Bondarchuk, 1967)	161
<i>La última noche de Boris Grushenko</i> (Woody Allen, 1975)	163
<i>Los héroes del tiempo</i> (Terry Gilliam, 1981)	165
<i>Adieu Bonaparte</i> (Youssef Chahine, 1985)	167
<i>Le colonel Chabert</i> (Yves Angelo, 1994)	169
<i>Blackadder Back & Forth</i> (Paul Weidland, 1999)	170
<i>Mi Napoleón</i> (Alan Taylor, 2001)	172
<i>La venganza del conde de Montecristo</i> (Kevin Reynolds, 2002)	174
<i>N. Napoleón y yo</i> (Paolo Virzi, 2006)	175
<i>Los fantasmas de Goya</i> (Milos Forman, 2006)	176
<i>Napoleón “Heroes and Villains”</i> (Nick Murphy, 2007)	178
<i>Sangre de mayo</i> (José Luis Garci, 2008)	180
<i>Bruc. El desafío</i> (Daniel Benmayor, 2010)	183
16. La película jamás realizada de Stanley Kubrick	187
Tercera Parte: Análisis Temático	191
17. Episodios napoleónicos	193
18. La figura de Napoleón	203
19. Género napoleónico	211

20. Utilización del género	223
21. Producción cinematográfica	229
Cuarta Parte: Conclusiones	239
I. El cine como fuente histórica	241
II. Napoleón en el cine	247
Quinta Parte: Filmografía napoleónica	253
Fuentes historiográficas	345
Bibliografía histórica	347
Bibliografía cinematográfica	349
Bibliografía literaria	350
Hemerografía	350
Webgrafía	351

Primera Parte:
Introducción

Capítulo 1

Presentación

¿Se puede hacer historia con el cine de ficción? ¿Podemos ver el pasado a través de las imágenes creadas en la actualidad? A ambas preguntas mi respuesta es sí. Además es un sí rotundo, sin peros, sin medias tintas. Por lo tanto ¿hoy en día podemos ver películas históricas y ver lo que sucedió en realidad? De nuevo sí. Con todas estas preguntas quiero llegar a poder escribir la historia viéndola.

Después de la invención del cine uno de los primeros géneros que surgió como tal, y que se ha mantenido en primera fila hasta hoy, es el histórico. La Historia no deja de ser un gran argumento que se crea día a día, y que se puede seccionar en pequeños trocitos o grandes pedazos, para contar esa parte a modo de historia, de cuento, de novela o de película.

Hoy en día, tras más de cien años de vida, el cine ha crecido de forma exponencial y sin parar, y parece que seguirá así durante años. Entre los millares de películas de carácter histórico estrenadas desde 1896, ha habido ciertos temas o períodos históricos que han llamado más la atención de los realizadores de todo el mundo. Así pues podemos ver como las películas de romanos —conocidas como péplum—, o las ambientadas en la Segunda Guerra Mundial, se han válido un género propio, ya que hay centenares de películas entre las que escoger para acercarnos a este período histórico. Pues bien, uno de estos momentos de la Historia que ha protagonizado gran número de películas es la Era Napoleónica.

Este breve momento de tiempo —si lo comparamos con el resto de la Historia—, comprendido entre 1789 y 1821, ha dado lugar a casi trescientos títulos de ficción cinematográfica. Y no solo el cine, sino que también teatro, literatura y televisión se han visto abordados por él.

¿Como puede ser que un período de tiempo de tan solo treinta años puede dar lugar a tal número de películas? La respuesta es evidente, su protagonista. A lo largo de la Historia ha habido numerosos personajes que, por decirlo de algún modo, han sido más carismáticos que otros, sea por el motivo que sea. Entre ellos destacan personajes como Alejandro Magno, Julio César, Juana de Arco, Adolf Hitler y, como no, Napoleón Bonaparte.

Pues, ¿qué tiene este personaje para cautivar y motivar a escritores, cineastas, pintores, etcétera? ¿Fue su genio? ¿Fue el poder que ostentó? ¿Fue cómo llegó a este poder? ¿O cómo lo dejó? Fue todo. El conjunto de su historia fue el que cautivó, ya en su época, a artistas, pintores y escultores, incluso arquitectos, que vieron en Napoleón la personificación de una nueva corriente artística, el neoclasicismo.

A la forma de los antiguos romanos, este joven corso, se convirtió en un importante general, para acabar convertido en emperador, pasando antes por formar parte de un triunvirato, llamado consulado. Como si siguiera los pasos de César, conquistó Europa y el corazón del pueblo, convirtiéndose en salvador de todas las mejoras, de cualquier índole, alcanzadas durante la Revolución.

Es evidente, que además de percibirlos, los artistas aprovecharon los deseos del cónsul y del emperador, para crear esta imagen neoclásica entorno a Napoleón. Además de los numerosos cuadros que nos lo presentan de las formas más épicas y heroicas, en la ciudad de París —capital del Imperio—, todavía hoy, podemos contemplar dos Arcos de Triunfo —uno en el Jardin des Tuileries, y otro en les Champs-Élysées—, una columna al estilo de la Antigua Roma, con una figura del emperador en lo más alto —situada en la Place Vendôme—, y un enorme recinto funerario en el corazón de la capital gala, todo ello para acrecentar la grandeza que Napoleón ya tuvo en vida.

La pregunta que realmente nos ocupa ahora es ¿Por qué estudiar la presencia de Napoleón Bonaparte y de su contexto histórico en el cine?

El primer motivo que se nos viene a la cabeza de forma espontánea, es la importancia del personaje en la Historia Universal. La Era Napoleónica es en realidad la vida, la obra y sus consecuencias de Napoleón Bonaparte. Su dominio de toda Europa marcó un antes y un después en muchos de los países que estuvieron bajo su poder, y de muchos otros que estuvieron frente a él en el campo de batalla.

La excepcionalidad del personaje existe ya desde su época, a principios del siglo XIX sus seguidores lo comparaban con Alejandro Magno, Aníbal, Carlomagno o George Washington, para ellos era un héroe, un genio, un «gran hombre».¹

Otros de los motivos que nos justificaría un trabajo como este, y que ya hemos mencionado más arriba, es la gran cantidad de películas que se han realizado entorno al personaje y a su época. En su día, el propio Napoleón dijo: «*Quel roman que ma vie!*»². Pero después de todas las películas que se han realizado sobre él, seguramente diría: «*Quel film que mon existence!*»^{3,4}

En la era del cine, Napoleón Bonaparte ha superado ese nivel y ha pasado a ser un símbolo, con más representaciones que el propio Jesús de Nazaret, su bicornio de fieltro y su levita gris han pasado al imaginario del cine, junto al bombín y el bastón de Charles Chaplin, el bigote y el puro de Groucho Marx, o el látigo y el sombrero de Indiana Jones.

Finalmente, si observamos detenidamente el currículo cinematográfico de Napoleón Bonaparte, veremos que las películas realizadas no son obras menores, sino que son piezas importantes en la historia del cine, llevadas a cabo por grandes directores y realizadores. Entre ellos podemos ver cómo directores de la talla de Abel Gance, Sacha

¹ Hervé Leuwers: *La Révolution française et l'Empire. Une France révolutionnée*. París, Presses Universitaires de France, 2011. Pág. 16.

² *¿Qué novela es mi vida!*

³ *¿Qué película es mi existencia!*

⁴ Jean Tulard: “Napoleón au cinéma”, en Alison Castle (ed.): *Stanley Kubrick's Napoleon. The Greatest Movie Never Made*. Coloni, Taschen, 2011. Pág. 1109.

Guitry, Woody Allen, Ridley Scott, Sergei Bondarchuk, o Stanley Kubrick, se han fijado en el personaje para llevarlo a gran pantalla. Y actores como Marlon Brando, Charles Boyer, Ian Holm, Herbert Lom, o Rob Steiger se han puesto en la piel del general y emperador francés.

A priori, podríamos pensar que ante la cantidad de películas, la talla de los realizadores y la importancia del personaje, la relación entre cine y Napoleón debería ser tan estrecha y estar tan estudiada, que no haría falta otra investigación en torno de esta relación. Pues, a pesar de la primera impresión, estamos ante un hueco en cuanto al estudio de las relaciones entre Historia y Cine.

Historiadores como Jean Tulard —actualmente considerado como el mayor especialista en Napoleón— han seguido la pista del pequeño cabo a lo largo de la historia, y en numerosos artículos han dado importancia al personaje y a las películas que hablan sobre él. Siendo el capítulo escrito por Philippe D'Hugues en el *Dictionnaire Napoléon* (dirigido por el propio Tulard), uno de los mayores ejemplos.

Aparte de este historiador, autores como David Chanteranne e Isabelle Veyrat-Mason, autores de *Napoléon à l'écran. Cinéma et télévision*, y Jean-Pierre Mattei, autor de *Napoléon et le cinéma. Un siècle d'images*, han escrito monografías sobre Napoleón en el cine, pero ninguno de ellos ha establecido una relación, sino que más bien han recogido y repasado la filmografía napoleónica.

Pero nadie se ha adentrado en el tema para descubrir todas las relaciones que existen entre el personaje, el cine, su época y la época en que se hicieron las películas, ni los motivos que llevaron a ello.

La importancia de un trabajo de las características de este, no reside en ver en que se parece y en que no se parece el cine a la historia, sino que también es ir más allá y ver por qué se han hecho esas películas, dando lugar a una segunda línea cronológica paralela a los elementos estudiados. Así es como Jean Tulard defiende esta postura y estudio histórico:

*Los filmes consagrados a Napoleón son normalmente el reflejo de una ideología o las preocupaciones de una época. El simple film de ficción puede introducir un testimonio sobre la sociedad, pues hace de reflejo.*⁵

Se cree, erróneamente, que las películas de no ficción, es decir, los documentales y los noticiarios, son fuentes fílmicas que nos muestran la realidad, aparecen personas y lugares reales, así como situaciones y momentos históricos reales, cuando es todo lo contrario. La verdad es que lo que vemos en los documentales y noticiarios, es seleccionado, configurado y montado de acuerdo con unos objetivos determinados. Además los realizadores están sujetos a la censura, a los patrocinadores y a la presión de grupos externos al cine. Detrás de esta «realidad» superficial, este tipo de fuentes cinematográficas están muy lejos de ser objetivas.⁶

⁵Jean Tulard: "Points de vue sur les rapports de l'Histoire et el Cinéma", *Les Cahiers de la Cinémathèque*, 35-36. París, 1982. Págs. 17-18. También en "Napoléon à l'écran", *La revue du Cinéma/Image et Son/Écran*, 373. París, 1982. Págs. 123-128.

⁶José María Caparrós Lera, Sergio Alegre: "Análisis histórico de los films de ficción", *Cuadernos Cinematográficos*, nº 10. Universidad de Valladolid, 1996. Pág. 8.

Sin embargo, debemos tener en cuenta que de la época napoleónica no existe ningún documento fílmico, pero ha sido motivo de inspiración casi desde el nacimiento del cine a finales de la década de los noventa del siglo XIX. Por ello todas las fuentes cinematográficas en torno a esta época son ficción, siendo ésta la imagen romántica del personaje representada desde mediados del siglo XIX.

Entonces —dando una vuelta de tuerca más a la pregunta anterior—. ¿por qué estudiar a Napoleón a través del cine, cuando las representaciones que vemos de él en la pantalla no son más que una imagen romántica del personaje real? Por eso mismo debemos estudiarlo. Si tan solo nos quedásemos con esa visión romántica de Napoleón y lo dejásemos como un personaje ficticio inspirado en uno de real, la historia se quedaría oculta tras la ficción.

A pesar de ello, un film que se inspira en hechos reales nunca consigue la objetividad absoluta, a pesar de que se quiera hacerlo, ya que detrás de la realización hay unas personas que tienen unas opiniones sobre lo sucedido y nunca se consigue representar la realidad con exactitud. Cuando lo sucedido es un hecho histórico de alcance internacional el problema crece irremediablemente, ya que dependiendo del origen de la realización la historia se decantará hacia un lado u otro. Y cuando los hechos relatados tienen una cierta controversia, como en el caso de las Guerras Napoleónicas, los extremos opuestos predominan aún más.

Cuando los responsables de una película son franceses es evidente que Napoleón será tratado como un héroe; en cambio, si hay rusos, ingleses o alemanes, el curso muy probablemente se convertirá en un tirano y un déspota, saltándose una obviedad como que sus países, en la misma época, estaban gobernados por reyes o zares absolutistas.

El origen de la producción influye claramente en cual de las facetas de Napoleón será más destacada, del mismo modo que se relatan sus victorias o sus derrotas. Pero otro de los elementos que determina qué características tendrá un film en torno a Napoleón, es cuándo se ha realizado la película en cuestión, es decir, el contexto de la producción. Aunque sea más difícil de apreciar, es detrás de este contexto donde se esconden los principales motivos para realizar un film, pero del mismo modo no todas las películas napoleónicas tienen una motivación histórica. Ya que como dijo Raymond Durnat:

*Para las masas, el cine son sueños y pesadillas, o no son nada. Es una vida alternativa, un experimentar la libertad sin ninguna consecuencia, escapar de la limitación de tener una sola vida. Nuestras películas preferidas son nuestras vidas no vividas, nuestras esperanzas, nuestros miedos, nuestra libido.*⁷

Es decir, un gran número de películas que giran en torno a Napoleón no son más que películas, puro entretenimiento que ha sido producido con el único fin de hacer que el público disfrute. A pesar de que una película no tenga motivaciones de carácter «histórico» —por decirlo de algún modo—, no debe ser descartada, al contrario, su interés como fuente histórica será mayor, ya que en este caso la influencia de las ideas que en otras películas ha motivado su producción, no existe, y la visión de lo que se nos relate en esta cinta tendrá mayor objetividad.

⁷ Raymond Durnat: *Films and Feelings*. Londres, Faber & Faber, 1967. Pág. 135.

Capítulo 2

Metodología

Como ya hemos comentado un poco más arriba, la filmografía napoleónica disponible gira en torno a los doscientos cincuenta títulos. Llevar a cabo un análisis detallado de todas y cada una de estas trescientas películas sería una tarea titánica. Además, a pesar de poder ser considerados «cine napoleónico», muchos títulos no tienen ni el contenido ni el valor histórico necesario para ser utilizados en un análisis de este tipo.

Por este motivo, para realizar este trabajo se ha seleccionado un número reducido de películas: *Napoleón* (Abel Gance, 1927), *Desirée* (Henry Koster, 1954), *Napoleón* (Sacha Guitry, 1955), *Guerra y paz* (King Vidor, 1956), *Austerlitz* (Abel Gance, 1960), *Waterloo* (Sergei Bondarchuk, 1970), *Los duelistas* (Ridley Scott, 1977), *Napoleón* (Yves Simoneau, 2002), *La última batalla* (Antoine de Caunes, 2003) y *Master and Commander: Al otro lado del mundo* (Peter Weir, 2003).

¿Por qué estas películas y no otras? En términos generales, estas películas han sido escogidas por dos principales motivos. El primero de ellos es su importancia a nivel cinematográfico, tanto por ser grandes clásicos como por su calidad fílmica. El segundo motivo es su variedad temporal, es decir, nos muestran momentos muy diversos de la vida de Napoleón y de su época, dándonos un abanico muy amplio de contextos históricos que estudiar.

Desafortunadamente, no existen muchos estudios en los que se relacione el cine con Napoleón; por lo tanto, las obras escritas a las que se puede recurrir en un trabajo como este son, por un lado, las de carácter histórico, y por el otro las de carácter cinematográfico. Por ello, nosotros deberemos cruzar ambas bibliografías, para obtener una referencia que nos sirva para analizar las películas napoleónicas.

Antes de entrar en la parte principal de la tesis, el análisis de los films, hemos realizado un trabajo de documentación mediante la lectura de biografías, ensayos y tratados históricos que nos han permitido conocer al detalle la época que hemos estudiado mediante el cine.

Cuando analizábamos las películas seleccionadas nuestro interés se ha focalizado en determinados elementos de la cinta. En un primer instante vemos qué nos muestra la película, qué período histórico retrata y cómo lo hace, si la ambientación (vestuario, escenario, etcétera) está bien documentada, si los tempos cronológicos son apropiados, si los personajes que muestran —así como los hechos— son anacrónicos o no. Es decir, hemos valorado su calidad en cuanto fuente histórica.

Tras ver su valor histórico, pasamos a centrarnos en una de las partes de mayor importancia del análisis: cómo se nos presenta a Napoleón. Como personaje principal

—si no de la película, sí de la época que retrata— debemos ver cómo se le caracteriza, y no tan solo en cuanto a su imagen —como si de un cuadro o una escultura se tratara—, sino también en su forma de ser, qué carácter predomina más que otro, cuál es su actitud con sus contemporáneos, sus socios políticos, sus mujeres, etcétera.

Una vez que hemos visto cómo se representa a Napoleón, valoramos su importancia en el argumento, si tan solo se trata de una mera referencia histórica, o, si por el contrario, es un elemento vital de la trama, hecho que nos ayuda a ver para que puede ser utilizada esa cinta, dependiendo de qué se cuenta en ella podremos utilizarla para una biografía, o para una historia de la sociedad, para una historia de carácter militar, o de vida cotidiana.

Hasta este punto hemos podido ver cómo valorar si una película puede o no ser utilizada como fuente histórica, simplemente por su valor fílmico y argumental. Pero como ya hemos comentado, una película —como obra artística— esconde unos motivos tras su realización. Estos motivos pueden venir por el contexto histórico en que se ha realizado el film, quién lo ha realizado, o para qué lo ha realizado. Por ello, debemos estudiar cuándo ha sido realizada una película ya que, tras la ficción histórica, puede que se nos quiera transmitir un mensaje.

Para llevar a cabo esta segunda parte del análisis de una película napoleónica hemos tenido en cuenta diversos elementos. En primer lugar conocer el contexto histórico de su realización (por ejemplo, si se ha realizado durante algún período de importancia histórica). En segundo lugar, conocer quién se esconde tras las cámaras (quién fue el director, quién producía la película —si era una producción privada o encargada por alguna entidad pública—, etcétera). Es muy importante conocer también el país de origen de la película analizada, ya que conociendo su posición frente a Napoleón, podremos ver con mayor claridad la caracterización del personaje y de la época. Finalmente, si existe, debemos saber cuál fue el motivo que llevó a producir una película (si coincide con algún aniversario de la vida de Napoleón, o con algún hecho histórico importante, si se deseaba aprovechar la figura de Napoleón para fines políticos, o sin tan solo se ha producido por motivos comerciales).

Cada película es un mundo, y por lo tanto cada película nos aportará unas cosas distintas a otra; por ello al final de cada análisis debemos tener en cuenta para qué sirve esa película, ya que incluso las películas más impensables nos pueden dar algún elemento para nuestros posteriores estudios. Así pues, cuando valoremos la funcionalidad como fuente histórica de una película no debemos desechar ningún elemento, por pequeño que sea, ya que gracias a ello podremos estudiar una faceta distinta de la era napoleónica.

Analizar las películas por separado no nos aportaría ningún tipo de resultado, más allá del valor histórico de cada una de las cintas de forma independiente. Por ello, tras el análisis de las películas seleccionadas, debemos hallar los puntos en común que hay entre ellas. ¿Todas muestran a Napoleón del mismo modo? ¿Qué influye para que unas lo muestren de una manera u otra? ¿Por qué se cuenta una parte de la historia de Napoleón y no otra?

Las respuestas a todas estas preguntas, y otras que surgirán durante el análisis de los films, nos han llevado a ver si existen, o no, unos parámetros comunes en el género napoleónico, que marcan cómo es una película que pertenezca a él.

Cuando veamos en que puntos convergen las diversas películas seleccionadas, no debemos ver tan solo las coincidencias y las diferencias, sino también debemos tener en cuenta la evolución. Cada película que se ha realizado, cada actor que ha pasado por la piel del emperador, cada director que se ha puesto tras las cámaras, ha dejado un poco de «ADN» interpretativo en la concepción del personaje, llegando a crear una evolución en la forma de representar al personaje y a su época. Por ello, hemos tenido presente en que momento se ha realizado una película, para poder comprobar qué referencias previas existían, en qué momento de dicha evolución se encuentra ese film, y por qué en ese instante Napoleón era representado de una forma u otra.

Al tener en cuenta los análisis de las películas y los puntos en común extraídos de ellos, llegamos a unas conclusiones que nos han permitido responder con mayor seguridad a las preguntas planteadas en el apartado anterior, además de resolver las cuestiones surgidas durante la realización del propio trabajo.

Capítulo 3

Clasificación de películas

Cuando uno contempla la era napoleónica a través de las numerosas películas que nos han mostrado esta época, puede comprobar con facilidad cuan larga es la lista de films sobre este período. Por ello quiero facilitar el conocimiento de estas películas a través de una sencilla clasificación según sus características, tal como ya establecí en el trabajo final de máster.

Tras el análisis de un film —siguiendo el procedimiento explicado en el apartado anterior—, y a la vez que valoramos su funcionalidad como fuente histórica, podremos ver cómo clasificarlo.

Lo primero que se aprecia frente a una de las películas napoleónicas es si el personaje en cuestión aparece, o tan solo es un elemento de referencia temporal para contextualizar la historia. Por esto la primera clasificación es teniendo en cuenta si Napoleón aparece como personaje en el film o no, dividiendo las películas en Presenciales y Contextuales.

Antes de pasar a hablar sobre las Presenciales, cuya clasificación es más compleja, comentaremos las Contextuales. Debemos tener en cuenta que, en este tipo de películas, Napoleón no es tan solo una mera referencia temporal, sino que es algo más, podríamos decir que es un sujeto elíptico. Bonaparte no es un personaje, ni tan solo secundario, como sucede en películas como *Guerra y Paz*, pero, en cambio, sus actos se ven reflejados en la vida y, por lo tanto, en el comportamiento de los diversos personajes. Uno de los ejemplos más claros de este tipo de films es el de *Los duelistas* (Ridley Scott, 1977), en la que los personajes ficticios, pero muy bien concebidos, de D'Hubert y Feraud viven al compás de los actos del que fuera primero general y después emperador, ejerciendo en ellos tal influencia como para que sus actitudes se asemejen a las del propio Napoleón.

Cuando Bonaparte entra en escena lo puede hacer bien como protagonista, como en el caso de *Austerlitz* (Abel Gance, 1960) o *Napoleón* (Yves Simoneau, 2002), o bien como personaje secundario como en *Desirée* (Henry Koster, 1954) o en *Adiós Bonaparte* (Youssef Chahine, 1985), en las que el argumento gira en torno a otro personaje, un general o una mujer de la corte, etcétera, que se cruzó con Napoleón en algún momento de su vida. Por tanto, las películas presenciales ya tienen una primera división, teniendo en cuenta el grado de protagonismo argumental del personaje de Napoleón.

Una vez considerada la importancia del general en cualquier film, debemos comprobar su situación temporal, es decir, tenemos que ver si tan solo cuenta un episodio, o fragmento de la vida de Napoleón, o si por lo contrario pretende hacer un retrato de toda su vida. Por ejemplo, no refleja el mismo período de tiempo *Napoleón* de Sacha Guitry (1955) que *Waterloo* de Sergei Bondarchuk (1970); el primero de ellos recorrió los principales episodios de la vida del emperador, mientras que el segundo tan solo nos

muestra la batalla de Waterloo. En el primero de estos casos se trata de una película de carácter Biográfico, mientras que en el segundo es una película de carácter Episódico, dando lugar, de este modo, a un segundo tipo de clasificación para las películas Presenciales.

Las ideas presentadas en este apartado pueden ser planteadas en el siguiente esquema:

CLASIFICACIÓN DE LAS PELÍCULAS NAPOLEÓNICAS

Presenciales

según temporalidad: Biográficas
Episódicas
según protagonismo: Principales
Secundarias

Contextuales

Esta clasificación acaso puede ser utilizada en cualquier película que gire en torno a Napoleón, sea una obra de ficción, una película de reconstitución histórica o, por ejemplo, un documental dramatizado. Cuando analicemos las películas seleccionadas para este trabajo, así como cuando repasemos la filmografía «napoleónica», podremos comprobar de forma práctica esta clasificación.

Napoleón Bonaparte. Una biografía

La biografía que presentamos a continuación no es una mera correlación de hechos, sino que además de presentar al personaje y su vida, señalaremos cuales son las películas más apropiadas para acercarnos a los diferentes momentos y etapas de su vida.

El 15 de agosto de 1769 nació el segundo hijo de Carlos Buonaparte y Letizia Ramolino, Napoleone, el primogénito era José (1768) y después llegaron Luciano (1775), Elisa (1777), Luis (1778), Paulina (1780), María Annunziata, conocida después como Carolina (1782), y Jerónimo (1784). La familia Buonaparte era una de las más importantes de la isla de Córcega, junto a otras como la Pozzo di Borgo, con propiedades y dinero, sin olvidar respeto y responsabilidades políticas, que ostentaban desde el principio del siglo XVIII siendo miembros del Consejo de Ancianos de Ajaccio.

Tras le período de independencia, entre 1755 y 1769, la isla fue comprada por Francia a la República de Génova. El líder de la Córcega independiente y de la posterior resistencia a los franceses, Pasquale Paoli, huyó a Inglaterra, y Carlos Buonaparte, uno de sus más cercanos colaboradores, dio su adhesión al partido francés, a cambio del reconocimiento de nobleza de su familia y la protección del gobernador de la isla, el conde de Marbeuf.

Poco se sabe de los primeros años del pequeño Napoleone, en el *Memorial de Santa Elena* se le describe como un niño vivo e incluso turbulento, dispuesto a desafiar la autoridad de su madre. Si bien hay que tener en cuenta que las fuentes que nos dan la imagen del pequeño Buonaparte son escasas y muy posteriores a los hechos.⁸

La vida del pequeño Napoleone empieza, en la práctica, a finales 1778, cuando su padre se lo llevó a él y a su hermano mayor José a Versalles, haciendo que ambos ingresasen en el colegio de Autun en enero de 1779.

La estancia de Napoleone en Autun duró poco, en mayo del mismo año se trasladó a la Academia Real Militar de Brienne-le-Château. Este colegio fue creado para preparar a expensas del rey a los hijos de la nobleza para el oficio de las armas.

En Brienne estuvo cinco años, desde 1779 hasta octubre de 1784, cuando fue considerado apto para ingresar en la Academia Militar de París, donde, un año más tarde, obtuvo el diploma de subteniente de artillería, clasificándose con el número 42 de 58. En este resultado, nada brillante, pesó notablemente la desventaja de Napoleón

⁸ Los primeros años de la vida de Napoleón en Córcega nunca han llegado a la pantalla, pero Stanley Kubrick, en el guión de su película que nunca realizó, tenía previsto rodar unas escenas de estos instantes de la vida del corso.

frente a sus compañeros, sus orígenes, su dificultad con el francés, y la brevedad de su estancia en la Academia de París, sin tener en cuenta la muerte de su padre, el mes de febrero de 1785. En cualquier caso Napoleón nunca se distinguió en sus estudios, solamente mostrando cierta inclinación para las matemáticas.⁹

Tras la muerte de su padre es destinado a Valence, al regimiento de La Fère, Napoleone se hace cargo de su familia, sustituyendo a su hermano mayor. Además, esta responsabilidad le sirve como excusa para conseguir permisos y así volver a su isla natal. En 1791, tras seis años de servicio, había estado prácticamente el mismo tiempo de servicio que de permiso. Fue durante sus tediosas estancias en los cuarteles, cuando su pasión por la lectura y la escritura renacieron de nuevo, sus textos demuestran que la aspiración a la independencia de Córcega fue la pasión dominante del joven Napoleone, el eje de su formación y de sus ambiciones literarias. Uno de sus sueños, desde su más tierna infancia, es escribir una *Historia de Córcega*, y así lo hace a partir de 1789 — modificados poco después—, pero el resultado se aproxima más a una exaltación del pueblo corso, y en todo momento se posiciona en contra de los «invasores» franceses, dejando de lado la postura filofrancesa de su padre.

Cuando estalló la Revolución, la posición del joven Napoleone no estaba del todo definida, por un lado era un oficial del ejército francés, y por el otro era un ferviente patriota corso, y vio la caída del Antiguo Régimen como una posibilidad para conseguir la muy anhelada independencia de Córcega.

Pero la lucha entre revolucionarios y realistas también se trasladó a la isla, dando lugar a una lucha entre dos bandos. Hasta que en septiembre de 1789 la Asamblea Nacional Constituyente consideró Córcega «parte integrante» de Francia, nombrando a Pasquale Paoli —líder de los revolucionarios corsos frente a los realistas— jefe de la Guardia Nacional y presidente del Directorio del Departamento. Tras este suceso, Napoleón vio la oportunidad de ser alguien en su tierra natal, y aprovechó los sucesivos permisos para adentrarse en la vida política de Córcega, llegando al extremo de ser excluido de los cuadros del ejército en 1792 por ausentarse de una revista, y a pesar de romper casi todos los lazos con Francia, Napoleone regresó al continente para obtener el reingreso y el ascenso a capitán.

A pesar de posicionarse en las filas de Paoli, este siempre lo ninguneó, nunca aceptó sus escritos ni sus proyectos, como su *Historia de Córcega*. En 1792, Napoleone consiguió ser escogido segundo teniente coronel de las tropas voluntarias de Córcega, y en 1793 participó en el fallido ataque contra Cerdeña. La Convención vio que el fracaso residía en manos de Paoli y expidió una orden de arresto contra éste, pero la población corsa —cuyo apoyo a Paoli era total— lo impidió. Fue entonces cuando las diferencias entre el líder Corso y los Buonaparte salieron a la luz, ya que Luciano fue el que acusó de traición a Paoli ante la Sociedad Popular de Tolón. La ira del líder corso se desató sobre la familia, que fue perseguida y expulsada de la isla, estableciéndose primero en Tolón y después en Marsella.¹⁰

⁹ Estos primeros años son muy poco habituales en las películas que tratan sobre Napoleón. Pero sí han sido representados en diversas ocasiones, como los primeros minutos de *Napoleón* (Abel Gance, 1927), o los últimos de la mini-serie *Napoleón* (Yves Simoneau, 2002).

¹⁰ La vida de Napoleón y su familia en Marsella, aunque breve, se puede ver en las primeras escenas de *Desirée* (Henry Koster, 1954).

Esta rotura convirtió a los Buonaparte en franceses, traduciendo sus nombres a partir de 1795, así el joven Napoleone Buonaparte, pasó a llamarse Napoleón Bonaparte. Por su parte, Paoli, tras ser condenado por Francia, se desplazó a la órbita inglesa, aceptando como soberano al rey de Inglaterra en 1794, siendo reconquistada de nuevo en 1796. Tras una breve relación, Napoleone tuvo que abandonar a su amada tierra, Córcega, la cual no volvería a pisar hasta su regreso de Egipto, en 1799.¹¹

Tras el exilio forzoso, Napoleón se integró al 4º Regimiento de artillería de Niza. Es durante estos años cuando muestra una adhesión al sector de la Montaña de la Convención, estrechando los lazos de amistad con los Robespierre, en concreto con el hermano pequeño. Su posicionamiento político lo expresa en el texto *La cena de Beaucaire* en julio de 1793, un panfleto político con claros objetivos propagandísticos en el sur de Francia. Pero no será este texto el que introducirá a Napoleón en los libros de Historia, sino el sitio de Tolón.

La ciudad Tolón, así como su puerto, fue tomada por los realistas franceses ayudados por los ingleses y los franceses, convirtiendo la ciudad costera en un enclave estratégico en el que los contra-revolucionarios podían establecer una cabeza de puente por donde invadir Francia. Tolón se había convertido en uno de los principales objetivos del gobierno revolucionario, ya que para mantener la paz en las fronteras debían mantenerla en el interior. Así en septiembre de 1793 las tropas francesas sitiaron la ciudad para hacerla caer, pero todas las tácticas utilizadas fueron insuficientes para hacerse de nuevo con la ciudad, que parecía un bastión inexpugnable. Es entonces cuando Napoleón entra en acción. Gracias al Representante en misión de la Convención, Saliceti, antiguo amigo corso, Napoleón consigue el mando de la artillería del ejército del General Carteaux, que más tarde fue sustituido por Doppet, y finalmente por Dugommier, quien aceptaría el brillante plan de ataque de Bonaparte. Napoleón vio que la ocupación de la punta de la Éguillette haría imposible la defensa de la ciudad y del puerto por parte de los ingleses. El objetivo consistía en conquistar el fuerte Mulgrave, donde se establecería el regimiento de artillería que podría disparar a los barcos enemigos que defendían la ciudad. Este plan permitió tomar el fuerte el día 17 y la ciudad el 18 de diciembre. Fue durante el asalto al fuerte cuando Napoleón recibió un bayonetazo en el muslo que hizo peligrar su vida. A pesar de la herida, el día 22 fue nombrado General de Brigada, rango que se ratificó el 6 de febrero de 1794.¹²

Se le dio el mando de la artillería establecida en Niza, sobre todo gracias a su cercanía Augustin Robespierre, y por lo tanto a su hermano, el Incorruptible. Su objetivo se estableció en Italia y Córcega, pero desde el Comité de Salud Pública se le impidió constantemente por el deseo de algunos miembros de cruzar los Pirineos. Ante la frustración de no llevar a cabo sus ambiciones, Napoleón escribió el informe titulado *Notas sobre la posición de nuestros ejércitos del Piamonte y de España*, en el que defendía el ataque de Italia en lugar de España, ya que la entrada a la Península supondría una guerra larga y costosa —notas que más tarde él mismo olvidaría en 1808. A pesar de las diferencias «tácticas» con el Comité, Napoleón se convirtió en un militar de prestigio,

¹¹ Este episodio de la vida de Napoleón, la lucha con Paoli, fue mostrada en los capítulos iniciales de la colosal obra de Abel Gance, *Napoleón* (1927).

¹² El sitio de Tolón, momento esencial de la vida de Bonaparte —ya que lo puso en los libros de historia—, fue representado de forma muy patriótica en *Napoleón* de Abel Gance, y de una forma más realista pero igual de épica en el episodio de *Napoleón* de la serie inglesa “Heroes and Villains” (Nick Murphy, 2006).

pero su suerte cambió de forma repentina cuando Maximilien Robespierre cayó, al igual que su hermano, y todos sus allegados, como el joven Bonaparte. La sospecha de pertenecer a los jacobinos —con los que había demostrado una afinidad pero nunca se adhirió— le llevó a la cárcel. El 9 de agosto de 1794 fue arrestado y encarcelado en Antibes, pero consiguió justificarse y salió el 20 del mismo mes¹³. Con todo, ahí no terminaron sus problemas, ya que se le dejó sin empleo, y en marzo de 1795 fue expulsado de la artillería y destinado al ejército de La Vendée, puesto que no aceptó para no alejarse de Marsella, donde residía su familia y su prometida, Desirée Clary, hija de un rico comerciante, y cuñada de su hermano José. Licenciado del ejército, sin recursos y sin futuro, su futuro matrimonio fue cancelado.¹⁴

Con su carrera y su vida en un atolladero, Napoleón se desplazó a París en busca de fortuna, y por fin la encontró. Ya que Barras, responsable de acabar con la sublevación realista de París, pensó en ese joven y talentoso general retirado. Así el 5 de octubre de 1795 —más conocido como el 13 de Vendimiario del año III— Napoleón fue llamado, al igual que otros oficiales desempleados, a filas para proteger la Convención. A pesar de que no fue puesto al frente de todas las tropas, sí que defendió las Tullerías, haciendo traer la artillería del campo de Sablons, establecerla en las calles y acabar con parte la insurrección que generales, como Menou, no muy discretamente apoyaban.¹⁵ Si en Tolón Napoleón se hizo notar, en las Tullerías se convirtió en un héroe, y esto le sirvió para el cargo de General del Ejército del Interior, así como su ascenso a General de División.¹⁶

Gracias a este éxito Napoleón volvió a la vida pública, en la cual supo moverse y vio que debía borrar su pasado relacionado con los jacobinos, y así en 1796, valiéndose de su autoridad, cerró el círculo del Panthéon, lugar de reunión de las fuerzas de izquierdas, dejando claro que ahora era un héroe de la Convención y no un antiguo jacobino, ganando muchas simpatías en las altas esferas políticas.

Una vez relacionado con los altos círculos del nuevo Directorio, siempre de la mano de Barras, empezó a frecuentar la compañía de la viuda criolla de un general ejecutado en 1794, Josefina Tascher de la Pagerie. La relación se fomentaba en la profunda pasión que sentían mutuamente, pero también les movieron los intereses. Ella era un mujer bien posicionada en la nueva sociedad surgida tras el Terror, con muchos contactos que podían ayudar al pequeño corso a ascender, mientras que él le ofrecía una popularidad obtenida como héroe, así como un futuro y dejar de ser una mujer viuda y con dos

¹³ El encarcelamiento es un episodio poco común en el cine napoleónico, ya que sus seguidores prefieren obviar el hecho, mientras que sus detractores encuentran otros hechos que devalúen la figura de Napoleón. En concreto, este momento se puede ver en *Napoleón* de Gance —una biografía épico-alegórica pero muy completa— y en *Napoleón* (1955) de Sacha Guitry.

¹⁴ En *Desirée* (Henry Koster, 1954) podemos ver la relación que tuvo la protagonista con Napoleón, si bien se le da un toque más romántico y no tan dramático a su posible matrimonio. *Le destin fabuleux de Desirée Clary* (Sacha Guitry, 1942) también es un buen ejemplo para conocer la relación entre ambos personajes, así como la vida de un personaje como Desirée.

¹⁵ La miniserie de Yves Simoneau (*Napoleón*, 2002), empieza su relato justo en este instante y no lo abandona hasta la muerte del corso, mostrándonos los principales detalles de la vida de Bonaparte.

¹⁶ El triunfo de Napoleón en la jornada del 13 de Vendimiario es retratado en *Napoleón* de Abel Gance. La faceta épica y heroica del film convierten a Bonaparte en el único héroe de ese día, cuando no fue solo él quien consiguió parar la sublevación.

hijos. Así pues, el 9 de marzo de 1796 se casaron¹⁷, justo siete días después de lograr el mando que siempre había ambicionado, el Ejército de Italia.

Pero como no todo tiene que ser un camino de rosas, una vez más los objetivos italianos eran completamente secundarios, frente a otros. Si en 1794 fue España, ahora era el Rin, donde los ejércitos de Jordan y Moreau estaban bien abastecidos y contaban con todos los recursos. Por su parte Napoleón se encontró con un ejército muy precario, con pocos efectivos —comparado con los del Rin—, y con la moral por los suelos¹⁸. Pero Bonaparte no se dejaría vencer fácilmente, y así, yendo en contra de los planes de guerra, cruzó los Alpes —por el paso más difícil, Cadibona—, sorprendió a los ejércitos enemigos y separó el sardo del austríaco, mientras que en el Rin el avance era mucho más lento.

La táctica de Napoleón se basó en la división, primero venció a los sardos en Millesimo y Ceva, y después a los austríacos en Montenotte y Dego. Ante el avance estelar del corso, el rey de Cerdeña decidió firmar el armisticio de Cherasco, en el que cedía cuatro plazas y permitía que Piamonte fuese una base desde la que seguir la conquista. Aunque los austríacos le esperaban más al norte, Napoleón pasó por Parma, cruzó el Po en Piacenza, y venció a los austríacos en Lodi, permitiendo que las tropas francesas entrasen en Milán el 15 de mayo de 1796, mientras que las austríacas se atrincheraban en Mantua.

En la campaña italiana Napoleón no demostró solo su talento como estratega, venciendo en batallas como Castiglione¹⁹, Arcole²⁰, Bassano o Rivoli, sino también una gran habilidad como político. Durante el avance militar consiguió imponer tratados a Parma y Módena, además de acordar un armisticio con el Papa por el que conseguía, para Francia, Boloña y Ferrara. Tras la caída de Mantua, último reducto austríaco en el norte de Italia, consiguió que el Papa renunciara a la Romaña, y de nuevo contra Austria, cruzó el Trentino y se situó a cien kilómetros de Viena. Ante esta situación, el archiduque Carlos, jefe de las tropas austríacas y hermano del emperador Francisco, aceptó los preliminares de la paz de Leoben. Y como guinda del pastel, dio paso a la democratización de la República de Venecia.

Como hemos dicho, en Italia Napoleón fue algo más que un conquistador, y en contra de lo que deseaba el Directorio, el general corso consideró mayor la importancia de Italia, y promovió la creación de diversas repúblicas democráticas, así como fue él quien estableció los términos de paz con Austria. Bajo su protección se creó la República Cispadana, que en junio de 1797 se creció y se convirtió en la República Cisalpina. En realidad, lo que buscaba Bonaparte con esta faceta de demócrata era establecer una base real de su poder, ya que estas repúblicas nunca fueron completamente

¹⁷ Es en la serie de Yves Simoneau (*Napoleón*, 2002) en la que la boda entre Napoleón y Josefina está mejor representada, a pesar de que también aparece en *Napoleón* de Sacha Guitry y en el de Gance.

¹⁸ *Napoleón* de Abel Gance (1927) termina justo cuando el ejército de Napoleón, tras un brillante discurso de su general, cruza los Alpes para vencer al enemigo, en una imagen alegórica con el ejército, el mundo y Josefina.

¹⁹ La rendición de la ciudad de Castiglione es parodiada en *Los héroes del tiempo* (Terry Gilliam, 1981), donde se hace una durísima burla de Napoleón.

²⁰ La primera campaña italiana es representada en diversas películas, entre ellas *Bonaparte au pont d'Arcole* de 1898 d'Eugène Promio.

independientes, y fueron piezas de la política francesa. La firma del tratado de Campo Formio²¹, ratificador de la paz con Austria, a cambio de Bélgica y la orilla izquierda del Rin, Francia devolvía Venecia, Istria y Dalmacia, dejando claro lo que tenían de «demócratas», y dejando completamente indignados a los patriotas italianos.

Durante la campaña italiana, Napoleón había conseguido recursos para seguir adelante, envió a Francia cantidades inmensas de dinero, víveres y obras de arte, y como colofón había vencido y humillado a Austria. Sin olvidar que había conseguido detener un complot filomonárquico llevado a cabo por el General Pichegru, presidente del Consejo de los Quinientos, y el Director Barthélemy. Por todo ello, a su regreso a París, Napoleón fue recibido como un héroe y el salvador de la patria, algo que no gustó a los miembros del Directorio.

Los éxitos que había acumulado Napoleón en pocos años hacían temblar a los miembros del Directorio, y más tras ver como desenmascaraba un complot sin que le temblaran las manos. La cosa estaba clara, Napoleón debía fracasar o bien debía ser alejado de Francia. Con este propósito se le encomendó la tarea de invadir Inglaterra, operación que en febrero de 1798 fue descartada, porque mientras Inglaterra tuviera el control del mar, una invasión de su territorio era algo completamente alocado.

Así pues, los ojos de Napoleón se centraron en Egipto. ¿Por qué Egipto y no otra de las opciones que fueron barajadas? Como era Hanover, a primera vista una operación mucho más lógica. Por parte del Directorio Hanover —por poner un ejemplo— era una navaja de doble filo, ya que mientras que podía llevar a Napoleón a su primer fracaso, también podía encumbrarlo aún más. Por parte de Napoleón, que percibía el malestar del gobierno, Hanover era algo demasiado cercano, quería mantener el éxito militar a la vez de que deseaba que el Directorio se calmara, aún no era su momento. De este modo, la opción de Egipto se convirtió en la idónea para todos.

Siguiendo la idea planeada por Talleyrand, treinta y cinco mil hombres a bordo de una flota de doscientos navíos partieron del puerto de Tolón. Pero en estos barcos no solo iban soldados, sino también científicos y artistas. Se planteó una misión con tres claros objetivos, controlar el istmo de Suez —principal ruta de enlace entre Inglaterra y la India—, se convertiría en la colonia más importante de Francia, y en una excelente base militar desde la que partir hacia Oriente. Pero además de estos intereses económico-militares, también existían unos intereses de marcado carácter científico. Napoleón había ingresado en el Instituto de Francia el 25 de diciembre de 1797, donde los «ideólogos» de la Revolución se concentraban; por tanto si contaba con ellos para llevar a cabo una expedición científica, en un futuro contaría con su apoyo para otras empresas. Así pues, Napoleón se llevó con él a 21 matemáticos, 3 astrónomos, 17 ingenieros civiles, 13 naturalistas e ingenieros de minas, otros tantos geógrafos, 3 ingenieros de pólvoras y salitres, 4 arquitectos, 8 dibujantes, 10 artesanos, 1 escultor, 15 intérpretes, 10 hombres de letras, 22 impresores provistos de caracteres latinos, griegos y árabes.

²¹ El momento de la firma del tratado de Campo Formio se inmortalizó en la primera película realizada sobre la era napoleónica en 1896, *Signature du traité de Campo Formio* (Eugène Promio, 1896).

La flota francesa consiguió eludir a la de Nelson, que vigilaba el Mediterráneo, para llegar el 1 de julio a Alejandría sin levantar un sable²², tras haber ocupado Malta también sin combate alguno. Egipto estaba bajo el control del Sultán, pero en realidad los que dominaban el país del Nilo eran los mamelucos, en una forma de feudalidad militar. A pesar del calor, el desierto, la mugre y la miseria, el 21 de julio Napoleón venció a los mamelucos en la batalla de Gizeh, entre las pirámides y la ciudad de El Cairo, consiguiendo el control de la ciudad. Desafortunadamente, el triunfo se vio ofuscado por la derrota en Abukir, donde la flota inglesa destrozó la francesa, haciendo a Napoleón y a su ejército prisioneros de su propia conquista.

A pesar de este gran contratiempo, que provocó la desconexión con Francia, de la declaración de guerra por parte de Turquía, de la rebelión de El Cairo el 21 de octubre, y de la baja moral de su ejército —provocada por el calor y la peste—²³, Napoleón consiguió llevar a cabo una conquista, tanto militar como social. Se ganó las simpatías de la población, ya que respetó sus creencias y destruyó la antigua feudalidad, reparó los canales y despertó la actividad económica. Se niveló el istmo de Suez y empezaron los trabajos preparatorios para la conexión del mar Rojo con el Mediterráneo. Se fundó el Instituto de Egipto, encargado de difundir las «luces», se llevó un profundo estudio e investigación del país, se realizaron excavaciones arqueológicas en Tebas, Luxor y Karnak, se descubrió la piedra Rosetta, suministrando los principales elementos de una fructífera cosecha que desembocaría en la publicación de los gruesos volúmenes de la *Description d’Égypte*, publicada a partir de 1809. Se modernizó el país, a la manera occidental, introduciendo la imprenta —por ejemplo, se publicaron dos periódicos en francés: *Le Courier d’Égypte* y *La Décade égyptienne*—, el servicio postal, y los molinos de viento.

Aparte de los trabajos científicos y civiles, la guerra continuaba, y ante un posible ataque del Imperio Otomano, Napoleón avanzó desplazándose a Siria en febrero de 1799. Tras vencer en Gaza y Jaffa sin ninguna dificultad, el ejército francés se topó con los muros de San Juan de Acre, defendida por el pachá Jazzar y un antiguo discípulo de Bonaparte, Phélippeaux, que contaban además con el abastecimiento de la flota inglesa del comodoro Sidney Smith. El ejército de Napoleón carecía de artillería de sitio, interceptados por los ingleses, estaba sufriendo numerosas bajas por enfermedad, tuvo que defender sus posiciones en la batalla de Monte Tabor, el 16 de abril, además de parar un ejército turco procedente de Damasco. Todo ello llevó al abandono del combate en Siria, y Bonaparte regresó rápidamente a Egipto, donde aún tuvo que aplastar a otro ejército desembarcado en Abukir el 25 de julio.

Lo que había empezado como un sueño y una maniobra táctica, ahora se estaba convirtiendo en un riesgo. La desconexión de Francia provocaba que la información que recibía la metrópoli era totalmente tergiversada. Por una parte los detractores de Bonaparte procuraban tildar de fracaso la misión egipcia, centrándose en los desastres de Abukir y de San Juan de Acre, algo que era reforzado por las informaciones provenientes de fuentes inglesas. Por otra parte, se rumoreaba que el director Sieyès estaba preparando un golpe de estado junto al general Joubert. Y además la abertura de

²² Es a partir de la llegada de Napoleón a Alejandría, que el realizador Youssef Chahine muestra la campaña de Egipto en *Adieu Bonaparte* (1985).

²³ La baja moral y los estragos de la peste fueron muy bien mostrados en el primer episodio de la citada miniserie dirigida por Yves Simoneau (*Napoleón*, 2002).

nuevos frentes en Europa, como la pérdida de Italia, hacía que la mirada de la sociedad se alejara de Egipto.

Ante esta situación, Bonaparte no dudó, y el 26 de agosto dejó a su ejército bajo el mando del Kléber, y regresó a Francia tan solo acompañado por Berthier, Lannes, Murat, Monge y Berthollet, justificándose tan solo en unas pocas líneas:

Únicamente el interés de la patria, su gloria, la obediencia y algunos acontecimientos extraordinarios me han decidido a pasar entre las escuadras enemigas para volver a Europa.

Llegó a Saint Raphael el 9 de octubre, y el 18 ya estaba en París. Por suerte de Bonaparte, el buque en el que viajaba no fue interceptado por los ingleses, y cuando llegó a la capital el informe de su victoria en Abukir en julio ya se había hecho público, acallando los falsos rumores de gran fracaso, e impresionando al público con el relato de la victoria de Napoleón, sin tener en cuenta que el ejército se había quedado en Egipto y que su ausencia se había notado en los fracasos de la guerra continental. La propaganda, una vez más, le daba la imagen de héroe que había cosechado en Italia y en las Tullerías, Joubert había muerto, y sus posibles sustitutos: Moreau, que estaba demasiado comprometido, y Bernadotte, que era demasiado prudente, le daba vía libre para emprender la carrera política de la que se había alejado más de un año antes.

Después de limar las asperezas entre Sieyès y Bonaparte, los conspirados —entre los que se encontraban Talleyrand, Fouché o Luciano Bonaparte— emprendieron el golpe de Estado que cambiaría una vez más el gobierno de la Francia revolucionaria. Así pues, el 18 de Brumario del año VII —o lo que es lo mismo, el 9 de noviembre de 1799— bajo el pretexto de una supuesta conspiración terrorista, los miembros del Consejo de Ancianos favorables a Sieyès decidieron convocar al Cuerpo Legislativo para el día siguiente en Saint-Cloud y nombrar a Bonaparte comandante de las tropas de París. Por su parte, Sieyès y Roger Ducos dimitieron de su cargo como Directores, Talleyrand se encargó de que Barras hiciera lo mismo, mientras que los otros dos Directores, Gohier y Moulin, contrarios al golpe, fueron retenidos en el Palacio de Luxemburgo hasta que siguieron los pasos de Barras. Fue al día siguiente cuando los problemas comenzaron a surgir.

Reunidos en Saint-Cloud, los miembros del Consejo de Ancianos y del Consejo de los Quinientos se mostraron claramente en contra de la propuesta de planteada por Sieyès. Mientras los miembros de los consejos debatían, Bonaparte esperó en una antesala del palacio, pero cuando su paciencia llegó al límite irrumpió en la sesión del Consejo de los Quinientos para pedir una votación rápida de la propuesta mediante un torpe y confuso discurso, pero se encontró con una audiencia opuesta, crispada y violenta, que atacó sin dudar al general expulsándolo de la sala mientras gritaban: «¡Fuera de la ley el dictador!». Ante esta situación, estaba claro que el fracaso se cernía una vez más sobre el corso. Pero fue su hermano Luciano, presidente los Quinientos, quien salvó la situación, ya que se presentó ante los soldados de la Guardia del Cuerpo Legislativo denunciando a los miembros de los consejos por su conducta violenta, corrompidos por el oro inglés que habían atacado a Bonaparte con puñales. Entre la denuncia de Luciano y la presencia de los soldados de Napoleón, deseosos de intervenir, la Guardia no dudó en entrar en el palacio y desalojar los dos consejos.

Por la tarde del mismo día, se reunió a algunos miembros de los Ancianos y de los Quinientos, los cuales disolvieron en Directorio, y en su lugar establecieron un

triumvirato formado por Bonaparte, Sieyès y Ducos. Del mismo modo, disolvieron los consejos y establecieron dos comisiones de 25 miembros encargadas de redactar una nueva Constitución.

Los problemas de llevar a cabo el golpe dejaron claro que el plan no estaba muy bien urdido, y que se sostuvo por la suerte y la situación. De paso, los altibajos del proceso, favorecieron a Napoleón, ya que lo que en principio tenía que ser un golpe de Estado parlamentario bajo la amenaza de la fuerza, se convirtió en un golpe de Estado militar, bajo la dirección de Napoleón, que en el plan original de Sieyès no era más que una cara popular. Napoleón demostró —a pesar de carecer de dotes elocuentes— que sería el que decidiría a partir de entonces el futuro de Francia, dejando a un lado a los otros dos cónsules. A finales de 1799, se acabó de redactar y se aprobó la Constitución del año VII, que establecía el Consulado, como fuerza gubernamental de Francia.

La nueva Constitución colocó a la cabeza del Estado a tres cónsules elegidos por diez años por un Senado y reelegibles sin límites, y confió el cargo de Primer Cónsul a Bonaparte, asignándole como colegas a Cambacères, un ex convencional de la Llanura, y a Lebrun, un hombre del Antiguo Régimen que se había mantenido al margen de la Revolución pero de conocida fe monárquica. Estos últimos tan solo tenían un voto consultivo, mientras que el resto del poder quedaba en manos del Primer Cónsul, que tenía la iniciativa legislativa, todo el poder ejecutivo y de nombrar a los ministros, y a casi todos los funcionarios públicos. El poder legislativo residía en dos asambleas, el Tribunado (100 miembros), que discutía las propuestas de ley del Primer Cónsul, y el Cuerpo Legislativo (300 miembros, conocidos como los 300 «mudos»), que se limitaba a aprobar o rechazar las propuestas de ley. Estos 400 legisladores —divididos en dos asambleas— perdían todo el poder al estar separadas sus funciones, y además no eran escogidos por voluntad popular, sino que el sufragio universal solo servía para escoger a los notables, de entre los cuales el Senado escogería a los 400 legisladores. Esto en teoría, ya que a la práctica la primera vez fueron escogidos directamente por el Senado, y cuando se tuvieron las listas de notables, el año IX, nunca se utilizaron.

Por su parte, los 60 miembros del Senado eran escogidos a dedo por los cónsules salientes, 31 miembros, y por los cónsules entrantes, 29, formando así un auténtico cuerpo electoral, que elegía a los legisladores y a los cónsules, y además ejercía un control de constitucionalidad sobre la legislación, anulando leyes que fueran contrarias a la Constitución. Este cuerpo, en un principio, fue creado para dar equilibrio a las decisiones del Primer Cónsul, pero la popularidad creciente de Napoleón impidió cualquier oposición.

El voto popular sobre la aceptación de la nueva Constitución se resolvió, en realidad, en un plebiscito sobre la figura de Napoleón, dando, en los resultados, un veredicto claro: más de tres millones de síes en contra de apenas mil quinientos noes. A pesar de este éxito rotundo, debemos tener en cuenta que hubo una gran abstención, más de dos millones de personas, y además los resultados fueron manipulados por Luciano Bonaparte, Ministro de Interior, para que la victoria fuera aún más apabullante.

Con un poder legislativo muy débil y un senado que solo se representaba a sí mismo, el plebiscito dio a Napoleón el poder de estar investido por la voluntad del pueblo.

Poco después de la entrada en vigor de la Constitución —el 25 de diciembre de 1799, antes de saberse los resultados definitivos del plebiscito—, Napoleón empezó a ver como

las invitaciones de izquierdas y derechas no tardaban en llegar. Incluso el propio Luis XVIII lo tentó para que reinstaurara la monarquía borbónica. Así pues, para evitar caer en los mismos errores del Directorio —que vivía en péndulo político—, Napoleón debilitó la oposición al máximo. Limitó la libertad de prensa, cerrando 60 de los 73 periódicos de París, prohibió hablar del gobierno y fundar nuevos periódicos. Mediante la negociación, consiguió poner fin a los movimientos contrarrevolucionarios de Bretaña y La Vendée. Y El 3 de marzo aprobó un decreto que eliminaba las listas de emigrados. Su deseo era reunir a todos los franceses alrededor de poder fuerte, personificado en él.

Pero su oposición no terminaba en los eternos enemigos de la Revolución, sino que incluso entre los suyos también había contrarios. Los brumarianos empezaban a dudar de haberle dado el poder, del mismo modo que los «ideólogos» veían que el golpe de Estado del 18 de Brumario no era otro de los golpes habituales durante el Directorio. El poder de Napoleón era débil o, como mínimo, no era completamente fuerte. Tal vez con una sola derrota caería del nuevo régimen. Napoleón debía defender Génova, la única ciudad italiana que aún resistía los ataques del ejército Austro-Ruso. Actuando por sorpresa hizo pasar a sus tropas entre mil dificultades por el Gran San Bernardo, aún cubierto de nieve (mayo de 1800), y luego, en vez de acudir en ayuda de Masséna, sitiado por los austríacos en Génova, marchó directamente sobre Milán, que ocupó el 2 de junio, sorprendiendo por la espalda a los austríacos y cortándoles la retirada. Pero precisamente en esos días Génova capituló. Obligando a replegarse hacia el suroeste, donde se hallaba el grueso del ejército austríaco. Bonaparte cometió el error de dispersar su ejército para que buscara al enemigo, cuya posición desconocía. Así fue como el 14 de junio fue atacado en la llanura de Marengo por un ejército austríaco muy superior en número. Rápidamente la batalla se decantó a favor de los austríacos, cuyo general enviaba a Viena un despacho anunciando la victoria. Pero la llegada de Desaix con algunos destacamentos, cambió las tornas. La versión oficial da mucha importancia al papel que jugó el Primer Cónsul en la batalla, pasando de puntillas por sobre de Desaix, caído en el campo de batalla. Si bien una derrota en Marengo no habría terminado la guerra, sí que hubiera acabado con la carrera política de Napoleón, al cual ya se buscaban sustitutos en la capital.

El armisticio firmado después de Marengo permitió a Francia volver a ocupar el Piamonte y restaurar la República Cisalpina y la República Ligur. Tras el golpe de gracia de Moreau, quien después de invadir Baviera con la gran victoria de Hohenlinden (3 de diciembre de 1800) se abrió paso hasta Viena, haciendo capitular definitivamente a Austria. Con la Paz de Lunéville (9 de febrero de 1801) Austria confirmó las cláusulas de Campoformio y reconoció las Repúblicas Bátava, Helvética y Cisalpina. En octubre del mismo año se firmaron las paces con Rusia y Turquía. Finalmente, la propia Inglaterra obligada por una opinión pública cansada de los sacrificios impuestos por la larga guerra, decidió firmar con Francia la Paz de Amiens, el 25 de marzo de 1802. Por primera vez en diez años, Europa estaba en paz, y Napoleón podía presentarse como gran artífice de los éxitos de Francia.

En realidad, esta paz no era más que una tregua, Inglaterra se había negado a reconocer las nuevas fronteras francesas, mientras que Austria, a la mínima ocasión, reanudaría la guerra contra el invasor galo. Una paz duradera, hubiera sido posible respetando las fronteras naturales y renunciando a gran parte de las conquistas. Pero eso no era concebible, ya que ahora Napoleón no solo era admirado por los franceses, sino también por gran parte de los europeos.

Fortalecido por su éxito militar, y con una paz a nivel europeo, Napoleón pudo centrarse en su carrera y su actuación política. El golpe más fuerte lo reservó para la izquierda, dando así una imagen más autoritaria del nuevo régimen. A finales de 1800 se denunciaron diversas conjuraciones jacobinas para asesinarlo. A pesar de las denuncias y las detenciones, estas conjuraciones eran más bien poco probables, hasta que el 24 de diciembre de 1800, cuando Napoleón se dirigía a la ópera, un artefacto — conocido como la máquina infernal— estalló en la calle Saint-Nicaise, causando 22 muertos y 55 heridos, ninguno de ellos era el Primer Cónsul. Los primeros acusados fueron los miembros de la izquierda más radical, se ejecutó algunos miembros y se deportó a más de cien, dando un duro golpe a la izquierda. Mientras, el ministro de Policía Fouché consiguió las pruebas de que quienes habían organizado el atentado habían sido los monárquicos e hizo ajusticiar a los verdaderos culpables.

Si para acabar con la oposición de izquierdas, Napoleón no dudó en utilizar la vara más dura que le daba su posición, para hacer lo mismo con la oposición de derechas se decantó por otros métodos, como fue la pacificación nacional, dando lugar a que los monárquicos vieran que no les hacía falta restaurar a los Borbones para obtener paz y orden. Napoleón se encargaba de ello.

Para acabar de acallar las voces discordantes provenientes de la derecha, Napoleón dio un paso decisivo en la pacificación religiosa. Con el poder que le había dado triunfar en Marengo, pudo contactar con el nuevo Papa, Pío VII, con el que, tras unas negociaciones, firmó un nuevo Concordato el 16 de julio de 1801²⁴. El Papa logró que el catolicismo fuese declarado religión de la mayoría de los franceses y vio reconocidos sus derechos sobre el clero francés. A cambio, el Concordato preveía el juramento de fidelidad del clero a la República Francesa y la renuncia de la Iglesia a los bienes que habían sido vendidos durante la Revolución. Se establecieron 60 diócesis cuyos titulares, nombrados por el Primer Cónsul, debían ser consagrados por el Papa. Los mayores obstáculos se presentaron cuando se trató de asignar sedes episcopales al nuevo cuerpo episcopal. En efecto, mientras todos los obispos constitucionales se retiraron sin resistencia, 30 de los 64 obispos refractarios rechazaron la invitación del Papa a renunciar a sus sedes. A pesar de ello, se instalaron en sus sedes 32 obispos nuevos, 12 constitucionales y 16 refractarios.

Si bien el Concordato facilitó la pacificación de Francia, e hizo descender el número de movimientos contrarrevolucionarios, muchos sectores de la opinión pública, todavía sensibles al clima anticlerical del período revolucionario, hizo que se alzaran más de una crítica en las Asambleas. Para solventar este problema, así como el de la existencia de más de un culto, Bonaparte promulgó los *Artículos Orgánicos del Culto Católico* y los *Artículos Orgánicos de los Cultos Protestantes*. Los primeros especificaban como se aplicaba el Concordato, sometiendo al control del Estado toda la organización de la vida eclesiástica, reduciendo los miembros del clero al rango de funcionarios públicos. Del mismo modo, los segundos autorizaban a los pastores calvinistas y luteranos la posibilidad de recibir un estipendio del Estado. Ante estos artículos, el Papa no se atrevió a protestar.

La renovación de un quinto de los representantes dio al Senado la posibilidad de excluir del Tribunado a Benjamin Constant y a todo el estado mayor de los llamados

²⁴ Otra de las primeras películas sobre Napoleón fue *Entrevue de Napoléon et du Pape*, d'Eugène Promio (1897).

«ideólogos». Luego, aprovechando el clima creado por la firma de la paz de Amiens, Napoleón procedió a la primera transformación del régimen consular. Fue su colega Cambacères el que propuso un acto de «reconocimiento nacional» al Primer Cónsul. Sin embargo, el Senado se limitó a renovar el cargo por diez años más. El Tribunado y el Cuerpo Legislativo decidieron someter a la aprobación de los franceses la concesión a Bonaparte del Consulado Vitalicio. Los resultados se conocieron el 2 de agosto de 1802, con más de tres millones de síes contra apenas ocho mil noes. De este modo, Napoleón pudo llevar a cabo una reforma constitucional, formada por 86 artículos que modificaban y completaban la Constitución del año VIII, con el único y simple objetivo de ir moldeando el Imperio plebiscitario, ya que si por un lado parecía crecer la democratización, por otro el Primer Cónsul se atribuyó el derecho de guerra y de paz, el derecho de gracia, el nombramiento de numerosos cargos políticos, entre ellos, el de los otros dos Cónsules, la facultad de proponer al Senado leyes de integración o de interpretación de la Constitución. Además, las asambleas vieron aún más reducida su importancia: el Cuerpo Legislativo ya no celebró sesiones regulares y el Tribunado fue reducido a 50 miembros. Por su parte, el Senado pudo elegir a sus miembros por cooptación sólo entre ternas de candidatos que el Primer Cónsul elegía de las listas designadas por los colegios electorales de departamento, sin contar con que Bonaparte se reservó el derecho exclusivo de nombrar 40 senadores.

A pesar de que Napoleón ganó una gran cantidad de poder personal dentro de sus fronteras, su relación con el exterior iba de mal en peor. Inglaterra miraba con recelo el expansionismo francés, que no se había detenido. En 1802, la República Cisalpina se había transformado en República Italiana, con Bonaparte de presidente. Francia se anexionó el Piamonte y ocupó el Ducado de Parma. La Toscana, arrebatada a Fernando de Habsburgo-Lorena, fue entregada con el nombre de Reino de Etruria a Luis de Borbón, a cambio de la cesión de la Luisiana a Francia. A la Confederación Helvética le fue impuesta una nueva Constitución, entregándole la dirección de la política exterior a Napoleón. Incluso el nuevo ordenamiento del Imperio Germánico, sancionado por la Dieta el 25 de febrero de 1803, fue favorable a los intereses franceses. En resumen, en todos los frentes se crearon motivos de roce que hicieron subir progresivamente la tensión hasta que en mayo de 1803, apenas un año después de la Paz de Amiens, se llegó a la ruptura. La ocasión la ofreció la negativa de Inglaterra a cumplir con la cláusula del tratado que establecía la evacuación de Malta, bajo control inglés desde septiembre de 1800. Este último hecho permitió a la propaganda francesa echar las culpas del conflicto a Inglaterra.

Inglaterra era dueña de los mares, mientras que Francia era superior en tierra; por lo tanto, el conflicto, que no tenía un campo de batalla posible, se materializó en una dura guerra comercial.

Fue durante estos años de «no-conflicto» directo, que Inglaterra apoyó y financió otro complot de la derecha monárquica en contra de Napoleón, que acabó siendo descubierto, deteniendo y ejecutando al Duque de Enghien —posible nuevo monarca Borbón— el 21 de marzo de 1804 sin ninguna prueba que lo incluyera en el complot²⁵. Tras descabezar supuestamente el golpe, el resto de conjurados fueron juzgados: Pichegru fue hallado estrangulado en la cárcel, Moreau fue exiliado y Cadoudal y otros doce cómplices fueron ejecutados. Este episodio dejó claro un reforzamiento de las

²⁵ Este episodio, uno de los más controvertidos de la vida de Napoleón también ha llegado al cine, siendo la película de 1909 *L'assassinat du Duc d'Enghien* de Capellani, la más famosa de ellas.

corrientes monárquicas, que fue utilizado, junto a otros complots, para justificar la necesidad de dar al régimen bases dinásticas más sólidas, estableciendo un poder hereditario.

Ante esta situación, el 18 de mayo de 1804 se promulgó un senadoconsulto orgánico que representaba, en la práctica, una nueva Constitución. El gobierno de la República se confiaba a Napoleón como emperador de los franceses, dignidad hereditaria en su familia según una línea de sucesión establecida previamente. Al no tener hijos Napoleón, se le reconoció el derecho de adoptar a los hijos o a los sobrinos de sus hermanos, y, en cualquier caso, a falta de heredero legítimo o adoptivo, la dignidad imperial pasaría por orden a sus hermanos José y Luis, siendo Luciano excluido por no querer divorciarse de su esposa. Se eligió el título de emperador, porque el de rey todavía sonaba mal a los franceses, y porque el nuevo título tenía un carácter ilimitado, más acorde con las ambiciones napoleónicas. Este cambio significó la ruptura definitiva con la era revolucionaria y el inicio del despotismo napoleónico. En este caso, el pueblo solo fue consultado en plebiscito al respecto del artículo 42 del senadoconsulto, que trataba sobre la cuestión hereditaria, cuyo resultado tuvo, de nuevo, un éxito aplastante a favor de Napoleón. A pesar de que el poder fue efectivo desde el mayo de 1804, Napoleón quiso oficializarlo con una consagración en la Catedral de Notre-Dame el 2 de diciembre del mismo año, en la que, ante la presencia del Papa Pío VII, se coronó a sí mismo. Poco después, en marzo de 1805, también sería nombrado Rey de Italia.

En la práctica, la creación del Primer Imperio Francés fue la instauración de un nuevo sistema monárquico y, por ende, de una nueva corte. Dicha corte, que fue más fastuosa que la que había rodeado al Primer Cónsul, estaba formada por toda una nueva generación de nobles, en primer lugar había el Príncipe Imperial y Rey de Roma, títulos reservados al heredero, y los príncipes franceses, reservado al resto de miembros de la familia imperial. Por otro lado, Napoleón empezó a otorgar títulos nobiliarios a sus generales, a sus funcionarios, así como a algún miembro de la antigua nobleza. Si bien por un lado, la mezcla de antigua y nueva nobleza nunca dio los frutos deseados, todos aquellos nuevos nobles que recibieron los títulos procedían del emperador, y eso sirvió para establecer grandes redes de fidelidad hacia el nuevo gobernante. Hay que tener en cuenta que, si bien por un lado se reinstauró la nobleza, esta no tenía ningún tipo de privilegio, ya que los títulos no eran hereditarios, ni conferían propiedad sobre ningún territorio, más bien eran títulos de distinción personal. Pero en realidad, todo esta «reinstauración» del sistema monárquico fue hecho de cara hacia fuera, para mejorar la visión que tenían las viejas monarquías europeas de la República Francesa, ya que hacia dentro Napoleón siempre procuró mantener —aunque a la larga fue desapareciendo— el nombre de República Francesa.

Las diferencias entre Francia e Inglaterra, que se habían hecho notar con la ruptura de la Paz de Amiens, volvieron a ser el centro de los planes militares de Napoleón. Desde su coronación, el emperador había empezado a planear un nuevo ataque contra los ingleses a través del Canal de la Mancha, pero el único y más importante problema era la superioridad naval de los ingleses. Pero la entrada en la guerra de España, dotada con una respetable flota, al lado de Francia pareció abrir la posibilidad de comprometer a la marina inglesa en varios frentes, de tal manera que la obligase a relajar el control del canal. El plan fracasó, la flota franco-española, mandada por el almirante Villeneuve, zarpó del puerto de Cádiz con la orden de atacar Nápoles, pero fue interceptada por los barcos ingleses mandados por el almirante Nelson en aguas del Cabo de Trafalgar y el 21 de octubre de 1805 sufrió una desastrosa derrota, volviendo tan solo nueve navíos a

Cádiz. Durante la batalla Nelson pereció y Villeneuve fue capturado, ahorcándose al poco de volver de Francia. La batalla de Trafalgar entregó la clave de la conquista final de los mares.²⁶

En julio de 1805 el gobierno de Londres había organizado una nueva coalición antifrancesa, la tercera, en la que participaban además Austria, Rusia, Suecia y el Reino de Nápoles. La iniciativa la tomó Austria que ocupó Baviera, haciendo responder a Napoleón con el desplazamiento de su Gran Ejército desde Boulogne —donde había sido concentrado a la espera de una invasión de Inglaterra— hacia el Rin. En una marcha rapidísima las tropas francesas llegaron a Maguncia y luego se dispusieron a cortar la retirada de Baviera del ejército austríaco mandado por el general Mack. Derrotados una primera vez en Elchingen el 14 de octubre, los austríacos se atrincheraron en Ulm, pero el 20 del mismo mes, la víspera del desastre de Trafalgar, fueron obligados a capitular, dejando libre la vía de Viena, donde un mes más tarde Napoleón entraba sin encontrar resistencia. Por su parte, el emperador austríaco Francisco II se unió al ejército ruso del zar Alejandro I. Un año después de su coronación como emperador, el 2 de diciembre de 1805, Napoleón logró su mayor victoria al derrotar las fuerzas austro-rusas en la batalla de los Tres Emperadores en Austerlitz, Moravia. Engañados por Bonaparte, que había debilitado el ala derecha de su propio despliegue, los austro-rusos atacaron a los franceses precisamente en ese punto, desguarneciendo el centro de su ejército que se agolpaba en la meseta de Pratzen. Una vez caídos en la trampa hábilmente dispuesta, Napoleón lanzó al combate las tropas que había mantenido en reserva, que remontaron la meseta y hundieron en su centro el dispositivo austro-ruso, rompiéndolo en dos y rodeando completamente el flanco izquierdo del enemigo. Fue una derrota de proporciones gigantescas, que obligó al emperador de Austria y al zar de Rusia a huir precipitadamente.²⁷

Ante tal demostración de fuerza, Austria abandonó la guerra el 26 de diciembre, en la Paz de Presburgo, renunciando a Venecia, Istria y Dalmacia a favor del Reino de Italia, y a Suavia y el Tirol a favor de Württemberg y Baviera, además de comprometerse a pagar grandes sumas de dinero en concepto de reparaciones de guerra. Un ejército de 110.000 hombres bajo el mando de Masséna obligó a Fernando IV, rey de Nápoles, a abandonar su reino y huir a Sicilia. El 15 de febrero de 1806 José Bonaparte era coronado como nuevo rey de Nápoles. Los ducados de Cléves y de Berg, en Alemania, fueron unificados en el Gran Ducado de Berg y entregados a Joaquín Murat, cuñado de Napoleón y esposo de su hermana Carolina. Como premio por su participación en la guerra contra Austria, Baviera y Württemberg fueron convertidos por Napoleón en reinos. Además, se formaba una Confederación del Rin formada por numerosos aliados de Francia y con capital en Francfort, que reconoció a Napoleón como protector confiándole la dirección de la política exterior, el derecho de paz y de guerra y el mando de sus fuerzas armadas. Era la ruptura definitiva de la ordenación del Sacro Imperio Romano-Germánico, limitado ya sólo a Austria, Prusia y algunos estados del norte. Francisco II renunció al título de emperador de Alemania, tomando el nombre de Francisco I emperador de Austria. En Holanda, la República Bátava se

²⁶ El control marítimo de Inglaterra, y como Francia intentaba alejar la flota inglesa de sus costas es representado en películas como *El hidalgo de los mares* (Raoul Walsh, 1951) y *Master and Commander: Al otro lado del mundo* (Peter Weir, 2003).

²⁷ Si Waterloo es la mayor derrota de Napoleón, la mayor victoria es sin duda Austerlitz, y es la película de Abel Gance de 1960, *Austerlitz*, la que muestra con mayor detalle el antes y el después de esta batalla que aún se estudia en las academias militares.

convertía en Reino de Holanda y era entregado a Luis Bonaparte. Incluso el gran zar de Rusia, Alejandro I, tras la derrota y con numerosos problemas en Oriente, estaba dispuesto a firmar la paz. ¿Por qué la situación provocada por la batalla de Austerlitz no podía convertirse en una paz duradera?

Los coaligados no se retiraron tan pronto como Napoleón esperaba, crearon la Cuarta coalición formada por Rusia e Inglaterra, a la que sumaría poco después Prusia. Lo que tampoco esperaban los enemigos de Napoleón es que éste reaccionara como lo hizo, ya que no dio tiempo a los prusianos ni a organizarse ni a unir sus fuerzas con los rusos. El ejército francés interceptó los tres cuerpos de del ejército prusiano, y el 14 de octubre de 1806 los prusianos fueron derrotados por Napoleón en Jena y por Davout en Auerstadt. El 27 de octubre Napoleón entraba en Berlín mientras que Federico Guillermo III de Prusia se refugiaba junto al zar. Tras la derrota, Prusia perdió todos sus territorios entre el Rin y el Elba, fue obligada a soportar la ocupación militar francesa y a pagar una ingente suma como contribución. Además, debido a la derrota prusiana, la Alemania del Norte también entró a formar parte de la Confederación del Rin y, por tanto, fue sometida a la voluntad del emperador. Por su parte, los rusos, ante las derrotas de los prusianos, no dudaron en huir hacia la retaguardia, pero el ejército francés los alcanzó en la Prusia Oriental y les hizo frente en Eylau el 8 de febrero de 1807, donde consiguió vencerlos al final de una batalla muy indecisa y difícil, marcada por las condiciones meteorológicas y por el terreno helado no muy familiar para el ejército francés. Fue entonces cuando Napoleón vio por primera vez como actuaban los rusos en sus retiradas, quemándolo y destruyéndolo todo para poner dificultades a un ejército ciertamente no acostumbrado al frío y con continuas dificultades de avituallamiento. Tras cancelar las operaciones después de Eylau, la guerra fue retomada en la primavera y concluyó con un éxito para Francia, concretamente en la batalla de Friedland el 14 de junio de 1807. Tras esta victoria, Alejandro I fue obligado a ceder y se reunió con Napoleón en Tilsit, concretamente en una balsa en mitad del río Niemen, el 25 de junio de 1807, donde aceptó la paz con Francia. Esta última se ofrecía como mediadora en el conflicto entre Rusia y Turquía y, en la práctica, garantizaba al zar el apoyo francés para hacer entrar en razón al Imperio Otomano. A cambio, Francia veía aún más consolidada su presencia en Alemania. Los estados arrebatados a Prusia, unidos a una parte de Hannover, se constituían en el Reino de Westfalia, entregado a Jerónimo Bonaparte. Los territorios polacos de Prusia dieron vida al Gran Ducado de Varsovia, regido por el rey de Sajonia, que entraba a formar parte de la Confederación del Rin, que comprendía toda Alemania, exceptuando Prusia y Austria.

Una vez más, la única que se mantenía en pie ante el gran poderío bélico demostrado por Napoleón era Inglaterra. Ante la imposibilidad de una guerra marítima, cuyo poder los ingleses dominaban desde Trafalgar, Napoleón optó por el combate económico, con el deseo de hacerla prisionera de los mares que controlaba. El decreto de Berlín, del 20 de noviembre de 1806, declaraban a las Islas Británicas «en estado de bloqueo», pero en lugar de hacerlo mediante naves, Napoleón bloqueó los puertos continentales a los buques y las mercancías inglesas. La respuesta de Londres fue obligar a los barcos neutrales dirigidos a Europa a pasar antes por un puerto británico para pagar una fuerte tasa de tránsito y adquirir una licencia. La contraofensiva de Napoleón se tradujo en los dos decretos de Milán, fechados el 23 de noviembre y el 17 de diciembre de 1807, que ordenaban la confiscación de todos los barcos que hubieran tocado un puerto inglés o que, de cualquier manera, hubieran obedecido las disposiciones británicas. El control que ejercía Napoleón sobre Europa consiguió que el bloqueo comercial de Inglaterra diera sus frutos, no tanto como para enriquecer a Francia, pero sí para que la economía

inglesa se ahogara. Tan solo Suecia se mantuvo fiel a Inglaterra, pero no tardó en notar las primeras dificultades.

Las posiciones de ambos bandos llevó a los países neutrales a posicionarse, aunque no quisieran, ya quien no respetaba las normas de París era su enemigo, y del mismo modo respecto Londres. Para mantener el bloqueo de forma correcta, Napoleón no dudó en anexionar a Francia muchos territorios conquistados, debilitando un imperio cada vez más heterogéneo. En esta línea de actuación, en 1807 Napoleón invadió Portugal, con la ayuda de España, y el 30 de noviembre de ese año tomaba Lisboa, haciendo huir la familia real de Braganza a Brasil, consiguiendo cerrar Portugal al comercio inglés. En Italia, la reina de Etruria, que había hecho de Liorna un emporio de mercancías inglesas, tuvo que ceder su estado a Napoleón, que lo transformó en el Gran Ducado de Toscana, que fue incorporado al Imperio y regido por Elisa Bonaparte. Incluso el mismo Papa fue obligado por la fuerza a sumarse al bloque continental, en noviembre fueron ocupadas Las Marcas, anexionadas más tarde al Reino de Italia, y en febrero de 1808, Roma con todo el Lacio y Umbría, fue ocupada. Hasta este punto, si bien agresivas, las medidas de Napoleón estaban cumpliendo sus objetivos, pero fue en 1808 cuando el emperador se excedió interviniendo en España.

La situación en España era inestable, desde 1788 reinaba Carlos IV, cuyo poder era ejecutado en realidad por su esposa, María Luisa de Parma, y su primer ministro, Godoy, mientras que el heredero al trono, Fernando, estaba en contra de su padre. España, bajo las presiones de Napoleón y su poderío militar, se vio obligada a ayudar a Francia, primero en el desastre de Trafalgar, y después permitiendo su paso a través de suelo español para atacar a Portugal. Fue entonces cuando Napoleón aprovechó la situación —concretamente tras el motín de Aranjuez del 18 de marzo de 1808 que dio la corona a Fernando— reuniendo a la familia real en Bayona, haciendo que Fernando devolviera la corona a su padre y, seguidamente, obligando a éste a dársela a Napoleón, que la entregó a su hermano José, hasta entonces rey de Nápoles, trono en el que fue sucedido por Murat. Se redactó una nueva Constitución, siguiendo el modelo de la francesa, y se instauró un nuevo régimen bajo el dominio francés. A pesar de lo que se esperaba, la reacción del pueblo fue negativa, ya que pese a la existencia de los «afrancesados», la gran mayoría de los españoles vieron como el gran ejército francés invadía sus tierras y se sustentaba gratuitamente. Fue entonces cuando Napoleón, por primera vez, tuvo que enfrentarse a un ejército distinto a los que se había encontrado hasta entonces, ya no se trataba de hacer frente al enemigo en campo abierto, sino de medirse con la pesadilla de una continua guerrilla que se extendía de pueblo a pueblo.²⁸ José, que entró en Madrid el 20 de julio de 1808, tuvo que abandonar la ciudad días más tarde, mientras que en Portugal, donde había desembarcado un contingente inglés al mando de Wellesley, futuro duque de Wellington, se levantaba contra los franceses.

Para llevar a cabo esta durísima campaña en España, Napoleón debía contar con el apoyo del zar Alejandro I para poder controlar posibles ataques de Austria. En la entrevista que reunió a ambos en Erfurt el mes de septiembre de 1808, Napoleón pudo comprobar que la alianza forjada en Tilsit, y con la que contaba para repartirse el mundo con el zar, no era más que papel mojado. A pesar de ello, Napoleón entró con

²⁸ La forma de resistencia que tuvo el pueblo español frente al invasor francés ha sido representada en *Agustina de Aragón* (Juan de Orduña, 1950), *Los desastres de la guerra* (Mario Camus, 1983), *Los fantasmas de Goya* (Milos Forman, 2006), *Sangre de mayo* (José Luis Garci, 2008) y, más recientemente, en *Bruc. La llegenda* (Daniel Benmayor, 2010).

gran parte de su ejército en España, llegando a Madrid el 4 de diciembre de 1808. La intención era deshacerse del cuerpo expedicionario inglés para después pacificar el territorio, pero el 3 de enero de 1809, Napoleón abandona España y regresa a París. La precipitada marcha del campo de batalla más relevante en ese momento se vio motivada por los preparativos de Austria para una nueva campaña, que empezó en abril de 1809, cuando invadió Baviera. A pesar de no disponer de todo su gran ejército, Napoleón venció y expulsó a los austríacos en la batalla de Eckmühl, entre el 21 y el 22 de abril, para después seguir el Danubio y volver a entrar en Viena el 13 de mayo. Pero a diferencia de la entrada en la capital austríaca que realizó en 1805, la guerra no fue tan fácil. Hay que tener en cuenta que ya se estaba produciendo contra el imperialismo napoleónico un renacimiento del espíritu nacional que daba nuevo vigor y combatividad a los ejércitos que se enfrentaban a las fuerzas francesas. Viena estaba dominada por una sacudida de orgullo nacional. Una rebelión antifrancesa estalló en el Tirol que no fue dominada hasta 1810. Además, mientras continuaba la insurrección española, tropas inglesas llevaban a cabo con éxito un desembarco en la costa holandesa formando una pequeña cabeza de puente. La situación se había vuelto muy difícil para Napoleón, obligado a permanecer inactivo en Viena durante casi un mes a la espera de refuerzos. Éstos llegaron finalmente desde Italia, permitiendo a Napoleón reanudar su ofensiva, derrotando al archiduque Carlos en Wagram, entre el 5 y el 6 de julio de 1809. Y después de largas negociaciones se firmó la Paz de Viena el 14 de octubre, en la que se obligaba a Austria a ceder a Francia Carintia, Carniola y gran parte de Croacia, incluidos Fiume e Istria con Trieste; a Baviera, Salzburgo y el valle superior del Inn; al Gran Ducado de Varsovia, la Galizia septentrional; y a Rusia, la Galizia oriental. En la Paz de Viena se sacrificaron las aspiraciones rusas sobre Polonia, algo que empeoró aún más las relaciones entre ambas potencias, que fueron definitivamente rotas con la cuestión del segundo matrimonio de Napoleón.

Desde 1804 Francia se había convertido de nuevo en una gran monarquía dinástica, el problema era que el fundador de la dinastía, Napoleón, aún no tenía descendientes. Napoleón quería dar sólidas bases dinásticas a su régimen, tanto con el nacimiento de un heredero, como con la instauración de un lazo de parentesco con una familia reinante europea. Tras conseguir el divorcio de Josefina —que más tarde se revelaría como su verdadero gran amor— el 16 de diciembre de 1809²⁹, la primera opción era la hermana del zar Alejandro, Catalina, pero el silencio y la posterior negativa desde Rusia, llevó a mirar hacia Austria, donde María Luisa, hija de Francisco I de Austria, acabó aceptando. El matrimonio se celebró en Saint-Cloud el 2 de abril de 1810, y apenas un año más tarde, el 20 de marzo de 1811 nacía Napoleón Francisco, Príncipe Imperial, Rey de Roma, heredero legítimo de Napoleón a la corona de Emperador de los franceses. Napoleón había triunfado, habiendo asegurado la continuidad dinástica, en 1812 el Emperador llegó a su momento álgido de poder, gran parte de Europa, directamente o mediante vasallaje, estaba bajo su poder, y ni Inglaterra ni Rusia, posible enemigas, se acaban de atrever a enfrentarse al gigante corso. A pesar de ello, las grietas del fracaso se iban abriendo más rápido de lo que parecía.

Utilizando los instrumentos que le ofrecían el Concordato y los Artículos Orgánicos, Napoleón había establecido un riguroso control sobre la Iglesia francesa, haciendo de ella uno de los principales apoyos de su régimen. A pesar de ello, esto no fue el motivo

²⁹ El divorcio de Napoleón y Josefina también ha aparecido en diversas películas, como *Desirée* (Henry Koster, 1954), pero también fue representado en *A Royal Divorce* (Alexander Butler, 1926) y *A Royal Divorce* (Jack Raymond, 1938).

de conflicto con el Papa, sino las violaciones de la soberanía pontificia a fin de hacer más eficaz el bloqueo antibritánico. Un decreto imperial del 17 de mayo de 1809 abolió el poder de los Papas e incorporó el Lacio y Umbría al Imperio. Pío VII protestó y excomulgó a Napoleón, pero el 6 de julio las tropas francesas invadieron el Palacio Quirinal y se llevaron por la fuerza al Papa fuera de Roma, al palacio episcopal de Saona, donde a pesar de las cortesías y los honores, el Papa se convirtió en un prisionero, donde se negó a conceder la investidura canónica a los nuevos obispos, lo que llevó a la parálisis en la aplicación del Concordato. El Sacro Colegio, conducido a París, se dividió acerca de la cuestión de la validez de la anulación del matrimonio religioso de Napoleón con Josefina. La Iglesia francesa, temiendo tener que pagar los platos rotos del conflicto, convocó en 1811 un Concilio Nacional para resolver la cuestión de la investidura, pero no se llegó a nada porque los obispos, aun dispuestos a llegar a un acuerdo, no quisieron romper con el Papa. El 23 de febrero de 1812 Napoleón proclamó oficialmente la derogación del Concordato. Pío VII, trasladado el verano de 1812 a Fontainebleau, fue obligado a firmar un nuevo esquema de Concordato en enero de 1813, pero poco después el propio Papa lo desautorizó, y Napoleón no pudo doblegar la resistencia del Pontífice, que fue devuelto a Saona el 21 de enero de 1814 y a Roma el mes de marzo siguiente. La crisis no afectó al pueblo, pero sí que cambió radicalmente la actitud del clero hacia el emperador. Cada vez hubo más eclesiásticos que se posicionaron en contra de Napoleón que, mientras estuvo sólidamente afirmado en el poder, pudo mantener a raya estos opositores mediante la cárcel y la deportación, creando una peligrosa situación de cisma. La oposición de derechas, situada en fuera de juego desde la firma del primer Concordato, volvió a encontrar en la mayor parte del clero un potencial aliado en su batalla contra el régimen napoleónico.

Por otra parte, el bloqueo continental, si bien había favorecido a muchos sectores de la industria francesa, paralizó los puertos del Mediterráneo y del norte de Europa, la escasez de productos coloniales, como el cacao o el café, golpeaba duramente a los consumidores. El proyecto de Napoleón chocaba con notables dificultades, la industria era incapaz de aprovisionar a toda Europa, y si lo hacía era a precios muy altos, el mercado interior no podía absorber toda la producción agrícola: muchos países, se veían perjudicados en sus exportaciones agrarias por el cierre del mercado inglés y, por el contrario, no obtenían nada del bloqueo. Solo la fuerza conseguía hacer respetar el bloqueo. El propio Luis, hermano de Napoleón y rey de Holanda, se mostró contrario al bloqueo por cómo afectaría a su reino, y tras ser avisado en diversas ocasiones, tuvo que huir a Austria en julio de 1810, mientras que Holanda y todo el litoral alemán del Mar del Norte eran anexionados al Imperio.

Por otra parte, Inglaterra se había recuperado, incluso favorecido, del bloqueo, la conquista de todas las colonias de Francia y de sus aliados le había abierto mercados a los productos ingleses en Oriente y en Iberoamérica, mientras que con el contrabando había logrado eludir el bloqueo. Napoleón ordenó quemar todas las mercancías inglesas confiscadas, y en 1810 se vio obligado a reformar todo el sistema: gravó la importación de todos los productos coloniales no ingleses con tasas muy elevadas, e introdujo un régimen de licencias para permitir a los armadores franceses, mediante altísimos pagos, comerciar con Inglaterra de forma limitada. De este modo, satisfacía las necesidades del mercado interno, le hacía competencia al contrabando inglés y, mediante las tasas, conseguía importantes sumas para el Tesoro. A pesar de ello, ambos bandos, sufrieron una dura crisis financiera así como una recesión entre 1810 y 1811, afectando duramente a las economías de ambos países, cuyas consecuencias sufrió la población

con cosechas escasas, desempleo, miseria y carestía. Ante la crisis, tanto Inglaterra como Francia se volvieron acomodaticias, hallando en el sistema de las licencias un medio fácil para superar sus respectivas dificultades coyunturales. Por otra parte, la total subordinación del sistema continental a los intereses económicos y financieros de Francia, acababa por disminuir la eficacia del bloqueo, debilitando por el descontento de los países aliados y vasallos, obligados a soportar todo el peso de la política antibritánica. Además, un golpe decisivo a la solidez del sistema llegó de Rusia que, en diciembre de 1810, decidió abrir sus puertos a los barcos neutrales e imponer aranceles a las mercancías francesas.

Desde su acuerdo en Tilsit, Alejandro esperaba obtener ciertas recompensas por apoyar a Napoleón, la ampliación de su territorio en Oriente, el reparto del Imperio Otomano, así como de Polonia, pero no las obtuvo. Al contrario, Napoleón no hizo más que procurar por él y por Francia, permitiendo que Polonia se fortaleciera, o aumentando su presencia en el Báltico, y cuando se estableció el bloqueo continental, los problemas de Rusia se agravaron. Por lo tanto, cuando Alejandro abrió de nuevo sus fronteras a Inglaterra, ya no era aliado de Napoleón. En un último intento Alejandro pidió a Napoleón que abandonara la Pomerania y la Prusia Oriental, algo que el emperador no tenía en mente. Con 500.000 hombres Napoleón cruzó el río Niemen el 24 de junio de 1812, entrando en territorio ruso, ante él solo estaba el ejército del zar y el de Jean-Baptiste Bernadotte, antiguo mariscal de Francia ahora convertido en heredero al trono de Suecia. Los generales rusos, temiendo ser aplastados en el campo de batalla, se retiraron dejando tras de sí la tierra quemada. En la amplia llanura a Napoleón le era imposible presentar batalla, y no fue hasta que se acercó a Moscú, que los rusos se enfrentaron. Bajo las órdenes del propio zar, el general Kutuzov³⁰ entabló combate en Borodino, donde tras una dudosa batalla, el ejército francés se abrió paso hacia la capital rusa, donde entró el 14 de septiembre de 1812. El éxito fue relativo, su ejército estaba diezmado por las bajas y las desertiones, había grandes dificultades de avituallamiento, y su estancia en la ciudad se complicó por los incendios. El objetivo de Napoleón era conseguir la rendición del zar, pero este se negó a negociar, y así, a mediados de octubre, el emperador decidió regresar a Francia. Fue entonces cuando los rusos entraron en acción, Kutuzov hábilmente obligó a los franceses a pasar por el mismo camino de ida, una tierra que ya estaba consumida, y el hielo y el invierno hicieron el resto, convirtiendo la retirada en una trágica odisea en la que se perdieron 380.000 hombres, entre muertos, prisioneros y desertores.³¹

Durante este tiempo, en París, hubo rumores de que Napoleón había muerto, y se produjo un golpe de Estado que fue abortado y sus responsables fusilados, pero que dejó entrever un hecho: las bases dinásticas del régimen eran más débiles de lo que se sospechaba, ya que frente a los rumores de muerte nadie se acordó del heredero,

³⁰ La vida del general ruso, que aparece en la mayoría de versiones de *Guerra y Paz*, también fue representada en la película rusa de Vladimir Petrov, *Kutuzov*, de 1944.

³¹ Uno de los episodios más recordados por parte de los países enemigos de Napoleón, ya desde su representación en 1915 en *Voyna i mir* (Vladimir Gardine, 1915), *Guerra y Paz* de León Tolstoi se ha convertido en la fuente directa para mostrar este momento de la epopeya napoleónica, pero son las versiones de King Vidor (1956) y Sergei Bondarchuk (1967-68) las que más se acercado a la realidad histórica. Incluso Woody Allen hizo una comedia, titulada *Love and Death* (más conocida en España, como *La última noche de Boris Grushenko*) en 1975, en la que parodia el relato clásico de Tolstoi.

Napoleón Francisco. Haciéndose evidente que todo el Imperio se sostenía por la victorias de Napoleón, y que éste caería tras una derrota.

La primera consecuencia directa del fracaso de Rusia fue la insurrección de Alemania. Federico Guillermo III se dejó llevar por la exaltación nacional que recorría el país, y decidió entrar en la guerra al lado de Rusia, a lo que Napoleón respondió reuniendo a 300.000 hombres. Con la intención de atraer a Austria, dejó la regencia a María Luisa, asistida por un Consejo de Príncipes de la Sangre. Los inicios de la campaña fueron favorables, y el 4 de junio se firmó un armisticio de dos meses. Los nuevos triunfos de Napoleón demostraron que Rusia y Prusia por sí solas no podían vencer al ejército francés. Napoleón esperaba que Austria no abandonase su posición de neutralidad armada que había adoptado desde abril, pero la negativa del emperador a aceptar las condiciones de Metternich para una mediación austríaca: abandono de Polonia, cesión de Iliria, reconstitución de Prusia y disolución de la Confederación del Rin, hicieron que las negociaciones fracasaran. Es entonces cuando vuelve a la escena internacional Inglaterra, ofreciéndose como eje de otra coalición, así como a ayudar a Austria para salir de la crisis, y, a pesar de los lazos dinásticos que existían entre Francia y Austria, esta última entró en guerra el 11 de agosto, alineándose al lado de Prusia, Rusia, Suecia e Inglaterra en la Sexta Coalición.

Obligado a combatir en varios frentes, el ejército francés no dio las brillantes pruebas de otros tiempos, y, finalmente, en Leipzig, entre el 6 y el 19 de octubre, las tropas de coalición, que doblaban las francesas, lograron una victoria decisiva en la Batalla de las Naciones, obligando a Napoleón a retirar precipitadamente sus tropas. Napoleón regresaba a Saint-Cloud el 9 de noviembre, viendo como su Imperio se hacía pedazos. La Alemania napoleónica ya no existía. En Holanda, una insurrección nacional obligó a las tropas francesas a evacuar el país. Ante los triunfos de los insurrectos españoles, ayudados por el cuerpo expedicionario de Wellington, Napoleón en persona propuso a Fernando VII de Borbón que volviera a ocupar el trono. Incluso entre la familia imperial cundía la inquietud, el propio Joaquín Murat, cuñado de Napoleón, negoció con Viena la conservación del Reino de Nápoles, y después de Leipzig contribuyó a la lucha antifrancesa en la península italiana.

Los coaligados no estaban de acuerdo acerca de qué actitud mantener frente a Napoleón. Muchos consideraban peligroso excitar el espíritu nacional de Francia atacando su territorio. Por otro lado, el zar pensaba sustituir a Napoleón por Bernadotte, Austria era partidaria de salvar la dinastía napoleónica en la persona de la regente, María Luisa. En noviembre Metternich maniobró hábilmente con la idea de una paz basada en las fronteras naturales, pero Napoleón no aceptó la oferta. El 4 de diciembre una proclama de los coaligados invitaba a los franceses a separar su suerte de la del emperador. Napoleón quiso preparar la resistencia, pero esta vez, la nación, muy castigada, no respondió a la llamada. El Cuerpo Legislativo, haciéndose portavoz de la opinión pública, votó una moción que empeñaba al emperador a seguir la guerra sólo por la independencia de la nación francesa y por la integridad de su territorio. Napoleón negó darse por enterado, prohibiendo la resolución y reorganizando el Cuerpo Legislativo, evidenciando así la fractura entre el emperador y la nación, que cada vez más se había visto arrastrada a empresas ajenas a sus verdaderos intereses.

Wellington avanzaba desde el sur, mientras que los ejércitos de Austria, Prusia y Rusia avanzaban hacia París desde la frontera occidental del Imperio. A pesar de las presiones, Napoleón consiguió vencer a los tres ejércitos por separado durante el mes de

febrero de 1814, dejando en evidencia el poco entendimiento entre las tres potencias continentales. Ante la necesidad de vencer al emperador, dejaron sus diferencias a un lado y siguieron el programa defendido por el ministro inglés Castlereagh, de una lucha ultranza contra el emperador. Este acuerdo se materializó en el Pacto de Chaumont, del 9 de marzo de 1814, en la que Austria, Rusia, Prusia e Inglaterra se unían durante veinte años contra Francia y se comprometían a no aceptar la paz por separado. Por otro lado, Napoleón, poco a poco se fue quedando solo, el 12 de marzo en Burdeos se entregaba a los realistas, el 29 del mismo mes la emperatriz y su hijo abandonaban París, y dos días más tarde las tropas de las potencias coaligadas entraban en la capital francesa. Los vencedores pidieron al Senado que designara un gobierno provisional, a su cabeza se puso Talleyrand. El 2 de abril el Senado proclamó la destitución de Napoleón y redactó, apresuradamente, una nueva Constitución, llamando al trono al pretendiente Luis XVIII, hermano de Luis XVI. Por su parte, Napoleón, que se había retirado con 60.000 hombres en Fontainebleau, pensaba resistir, pero finalmente, convencido por sus mariscales, el 4 de abril abdicó a favor de su hijo. En el Tratado de Fontainebleau del 11 de abril de 1814, se le otorgó la soberanía de la pequeña isla de Elba y una pensión de dos millones de francos al año. Se aseguró a su esposa y a su hijo el Ducado de Parma. Finalmente, después de la conmovedora escena de los «adioses», el 17 de abril Napoleón partió hacia el exilio, junto a su madre y su hermana Paulina.³²

La Carta Senatorial del 6 de abril, redactada a toda prisa después de la destitución de Napoleón, estaba claramente inspirada en la Constitución de 1791 y se proponía establecer una monarquía parlamentaria en la que el poder de Luis XVIII, llamado libremente por la nación, era moderado por la presencia de un Cuerpo Legislativo compuesto por representantes del pueblo y de una Cámara Alta de senadores hereditarios nombrados por el rey. Pero no tardaron en surgir diferencias, por un lado los miembros del Senado, muy impopular, dispusieron que ellos mismos formarían parte del nuevo Senado, conservando las rentas de las que ya disfrutaban. Por el otro, Luis XVIII no tenía ninguna intención de reconocer la soberanía popular fuente de su propio poder y declaró que volvía al trono de Francia por derecho dinástico, y a pesar de que comprendía que convenía favorecer una pacificación, tan solo otorgó una Carta, inspirada en el modelo inglés, que preveía una Cámara de los Pares y una Cámara de Diputados elegida por un sufragio censitario muy restringido, a la vez que garantizaba las conquistas sociales de la Revolución. Pero poco a poco la población, indiferente por el regreso de los Borbones, empezó a mostrar sentimientos de abierta hostilidad hacia esta dinastía, aparentemente impuesta por el extranjero, y que triunfaba sobre la humillación de la nación, ya que en el Congreso de Viena se fijaron las fronteras de Francia en las del año 1792. Además la burguesía había sido completamente apartada del plano político, el ejército estaba descontento por los favores concedidos a los legitimistas, mientras que la nación sentía cierto temor ante los programas ultrarreaccionarios, que pretendían una vuelta radical al Antiguo Régimen, persiguiendo la anulación de las garantías de la Carta de 1814, que fácilmente podía ser derogada, ya que solo había sido otorgada por el rey.

³² La estancia de Napoleón en la isla de Elba es una de las etapas menos representadas en el cine de la era napoleónica, si bien destacan películas como *Napoléon a l'Île d'Elbe* (Italia, 1907), la película danesa *Et budskab til Napoleon oaa Elba* (Viggo Larsen, 1909) o *N (Io e Napoleone)* (Paolo Virzi, 2006), siendo la última la que más se extiende en lo que Napoleón vivió en la pequeña isla mediterránea.

A pesar de que Napoleón hizo ver que se incorporaba al día a día de Elba, mantuvo sus contactos en Francia para saber lo que ahí sucedía, pudiendo conocer el descontento reinante en el continente. Y no era solo el descontento de su nación, sino el suyo propio, ya que Luis XVIII le había denegado su asignación, su esposa se negaba a reunirse con él, la corte de Viena no quería devolverle su hijo, y además corrían rumores de una deportación a Santa Elena. Frente a este conjunto de hechos, Napoleón reunió a los pocos hombres que tenía bajo su mando y se hizo a la mar, llegando al golfo de Juan el 1 de marzo de 1815. Avanzó sin hacer un solo disparo, siendo recibido triunfalmente en Grenoble y Lyon, y el propio Mariscal Ney, enviado por el rey para detener a Napoleón, se unió a él, dejando claro que la mayor parte del ejército se resistía a obedecer las órdenes de París. El día 20 de marzo Napoleón entraba en la capital y se instalaba de nuevo en el Palacio de las Tullerías, abandonado pocos días antes por Luis XVIII.

A pesar de que el resurgimiento de Napoleón había sido posible gracias al apoyo popular, Napoleón no quería romper con el pasado, y mientras que Benjamin Constant, recientemente nombrado Consejero de Estado, defendía la redacción de una Constitución que acabase con todas las instituciones anteriores, el emperador sólo aceptó un Acta Adicional a la Constitución del Imperio. El nuevo texto sancionaba la libertad de cultos y la abolición de la censura y establecía la responsabilidad de los ministros ante las dos Cámaras: una Cámara de representantes, elegida por sufragio universal, y una Cámara de Pares hereditarios. Los cambios realizados no gustaron a la población. Por una parte, la burguesía no se sentía atraída por los aires del renovado régimen, los notables quedaron descontentos con la abolición del censo y el pueblo se quedó defraudado por el carácter hereditario de los Pares. Estas diferencias se volvieron a notar en el plebiscito, donde una gran parte de la población se abstuvo, algo que se repitió de nuevo en las elecciones a la Cámara de Representantes.

Por otro lado, en el orden internacional, Napoleón aseguró que deseaba la paz, incluso afirmó cierto entendimiento con Austria, pero la guerra era inevitable, cuando las potencias coaligadas confirmaron el Pacto de Chaumont. Ante la nueva situación, Napoleón no disponía de suficientes hombres para llevar a cabo una guerra contra la nueva coalición, y más cuando tenía 30.000 hombres ocupados luchando contra un levantamiento en La Vendée. El emperador no quiso llevar a cabo una leva en masa, y optó por un ejército más experimentado pero muy inferior en número al del enemigo.

Tomando la iniciativa, Napoleón entró en Bélgica y venció a los prusianos de Blücher en Ligny, lanzando a Grouchy en su persecución. Luego, en la llanura de Waterloo atacó a las tropas inglesas de Wellington que, formadas en cuadros, lograron rechazar eficazmente el ataque francés, el 18 de junio de 1815. El resultado de la batalla fue incierto hasta la tarde, cuando la llegada de los prusianos de Blücher, que habían conseguido escapar de Grouchy, provocó la derrota del ejército napoleónico.³³ De

³³ La famosa batalla de Waterloo, la mayor y más importante derrota de Napoleón, ha sido inmortalizada en numerosas ocasiones, sobre todo por el cine inglés. Películas como *The Battle of Waterloo* (Charles Weston, 1913), *Un Épisode de Waterloo* (Alfred Machin, 1913), *The Adventures of Pimple: The Battle of Waterloo* (Fred Evans & Joe Evans, 1913), *Waterloo* (Karl Grune, 1929), o *Waterloo* (Jirí Weiss, 1969). Pero fue la película rusa protagonizada por Rod Steiger y Christopher Plummer, *Waterloo* (1970), la que ha representado mejor el episodio, sobre todo en cuanto a términos militares se refiere. Incluso Rowan Atkinson y el equipo de *La víbora negra*

regreso en París el día 21, y a pesar de su deseo de resistir, no quiso hacerse responsable de un baño de sangre, y el día 22 decidió abdicar en favor de su hijo. Tras alejarse de París, quiso embarcar hacia Estados Unidos, pero la escuadra inglesa bloqueaba la costa. Finalmente, el 15 de julio Napoleón se entregó voluntariamente al capitán del navío inglés *Bellerophon*, a la espera de ponerse bajo las leyes británicas para obtener un trato generoso, pero su destino ya estaba decidido desde Londres: su deportación a Santa Elena, un islote rocoso perdido en mitad del Océano Atlántico. Habiendo partido el 9 de agosto, Napoleón llegó a la isla el 17 de octubre acompañado por los generales Bertrand y Montholon con sus esposas, el general Gourgaud, Las Cases y su hijo, así como algunos servidores. La actitud del gobernador de la isla, Sir Hudson Lowe, que actuaba a modo de carcelero, el clima húmedo y lluvioso y el tedio de los días siempre iguales, hicieron muy penosa la vida de Napoleón que pasaba su tiempo paseando, dictando sus memorias y dedicado a la lectura, y deterioraron su salud rápidamente, llevándolo a la muerte el 5 de mayo de 1821, concretamente a las cinco y cuarenta y nueve minutos de la tarde.³⁴ Enterrado bajo una lápida sin nombre en la isla, fue en 1840 cuando Luis Felipe I consiguió el permiso del Reino Unido para repatriar los restos del emperador, que fueron trasladados por la fragata la *Belle-Poule* y depositados en Les Invalides durante un funeral de Estado.³⁵

parodió la batalla de Waterloo en *Blackadder Back & Forth* (Paul Weiland, 1999), elucubrando que habría sucedido si Napoleón hubiera vencido en Waterloo.

³⁴ Los últimos días de Napoleón han sido motivo de películas, como *Napoleon auf St. Helena* (Lupu Pick, 1929), *Sant'Elena, piccola isola* (Umberto Scarpelli & Renato Simoni, 1943), *Napoleone a Sant'Elena* (Vittorio Cottafavi, 1973). Incluso se ha llegado a teorizar sobre que Napoleón logró huir de Santa Elena, como es el caso de las películas *Mi Napoleón* (Alan Taylor) y *La última batalla* (Antoine de Caunes, 2003), viviendo unos años más en el anonimato y en libertad.

³⁵ La escena en que los restos de Napoleón son enterrados en Les Invalides de París está excepcionalmente representada en *La última batalla* (Antoine de Caunes, 2003).

Segunda Parte:
Análisis Histórico-Cinematográfico

Napoleón (Abel Gance, 1927)

Ficha técnico-artística

Título original: *Napoléon*. Francia, 1927. 240 min., B/N. **Dirección:** Abel Gance. **Guión:** Abel Gance. **Fotografía:** Léonce-Henri Burel, Jules Kruger, Joseph-Louis Mundwiller, Nikolai Toporkoff. **Montaje:** Abel Gance (Kevin Bronxlow, 1981). **Música:** Arthur Honegger, (Carmine Coppola, 1981). **Intérpretes:** Albert Dieudonné, Vladimir Roudenko, Edmond Van Daële, Alexandre Koubitzky, Antonin Artaud, Abel Gance, Gina Manès.

Sinopsis

La película empieza con un joven Napoleón como pupilo de la Escuela Militar de Brienne. Bajo la atenta mirada de Pichegru, los alumnos se batan en una gran batalla de bolas de nieve. Napoleón y sus compañeros están defendiendo un fuerte de nieve contra unos ataques constantes del bando liderado por Phélippeaux y Peccaduc. A cada segundo que pasa la batalla se vuelve más frenética, pero Napoleón conserva la calma, hasta que, en el momento de la victoria, una sonrisa aparece en su rostro. Pichegru, impresionado por la habilidad de Napoleón, afirma que llegara lejos, pero nadie puede saber hasta donde. Como una premonición de sus últimos días, en una clase de geografía el profesor les da una lección sobre Santa Elena.

Napoleón vive infeliz en el colegio, es acosado por sus compañeros y su única consolación, un águila que tiene por mascota, es liberada deliberadamente. Enfurecido, Napoleón regresa al dormitorio donde ataca a sus compañeros, hasta que los monjes, enfadados, le obligan a dormir en la calle. Mientras llora desconsoladamente encima de un cañón, consolado únicamente por el cocinero Tristan Fleuri, su águila regresa revelándonos las cosas que están por venir.

París, 1789: la Revolución Francesa ha empezado a cambiar la faz de Europa. En el Club des Cordeliers, Danton, Robespierre y Marat discuten, cuando llega un joven oficial del Ejército del Rin, Rouget de Lisle, que trae consigo una canción, *La Marsellesa*. Después de leerla, Danton la presenta a la multitud, mientras, con gran pasión, De Lisle la canta, haciendo que el público quede cautivado por este entusiasta himno. Entre el público hay un joven teniente, Napoleón Bonaparte, que sin dudarlo le agradece a De Lisle la canción en nombre de Francia, ya que esta hará más por la libertad que todos los ejércitos revolucionarios.

Napoleón, junto a su hermana Elisa, regresa a Córcega con su familia. Pero la Revolución ya ha tenido sus efectos. Paoli, líder de los nacionalistas corsos, está

trabajando en un trato con los ingleses. A pesar de su regreso a casa, Napoleón siente que debe ganarse su isla natal para la Revolución, pero falla en el intento y se pone precio a su cabeza y a la de su familia. Parando solo a recuperar la tricolor del consulado de Ajaccio, huye hacia la costa perseguido por tropas a caballo. Subido en una pequeña chalupa sin vela, utiliza la bandera francesa como aparejo para cruzar el mediterráneo atravesando una terrible tormenta. Al mismo tiempo, en la Convención de París se esta produciendo otro tipo de tempestad. Bajo una Tricolor ondulante por el viento, Napoleón se dirige hacia las más altas cumbres de su destino.

Cuando la tormenta amaina, Napoleón es rescatado por sus hermanos a bordo de *Le Hasard*. Mientras navegan para rescatar al resto de la familia, el águila de Napoleón se posa en el mástil, como un signo de la providencia. Napoleón le dice a su familia que, a partir de ese momento, ellos solo tendrán un hogar: Francia.

Sitio de Toulon, 1793: el puerto es controlado por los invasores ingleses bajo las órdenes del Almirante Hood. El General Carteaux establece su cuartel en un pequeño hostel regentado por Tristan Fleuri. Bonaparte, enviado para formar parte de la artillería, ha trabajado en el ataque a Toulon, pero a su llegada al cuartel, el joven capitán ve como sus ideas son ridiculizadas por su incompetente General.

Carteaux es remplazado por el General Dugommier, que toma en serio las ideas de Napoleón. La batería de Napoleón esta enfrentada a la de la Pequeña Gibraltar, el Fuerte de l'Éguillette. Los ingleses empiezan a disparar sin descanso, y a pesar de que se ordena la retirada, Napoleón rechaza la orden y crea la *Batterie Des Hommes San Peur*. Su coraje es recompensado con el mando de la artillería, pero el asalto falla en menguar la confianza del Almirante Hood.

Dugommier busca consejo en Napoleón, pero éste solo le responde «*O comando o permaneceré callado*», consiguiendo así el mando de la batalla. Bajo una lluvia torrencial, Napoleón empieza el ataque. Dugommier está furioso con él por atacar de noche, pero Bonaparte gana la discusión y la batalla continua. Rememorando su primera victoria en Brienne, Hood ordena la retirada. Finalmente, un Napoleón victorioso duerme apoyando su cabeza en un tambor, mientras es observado por su águila del destino.

Al regresar de Toulon, Napoleón se encuentra con un París sumido en el Terror. Marat es asesinado en el baño por Charlotte Corday. El Comité de Salud Pública, dirigido por Robespierre, Saint-Just y Couthon, se ha establecido como único líder de la Revolución. Salicetti, un compatriota corso, acusa a Napoleón, y para probar su lealtad, Robespierre le ofrece el mando del Ejército de París, que Bonaparte rechaza siendo encarcelado por ello. El Terror arrasa con todo, Danton es llevado a la guillotina, mientras que Josefina es acusada. Ella y Napoleón son llamados por la burocracia de la muerte. En prisión, mientras Josefina es consolada por un joven Hoche, se menciona su nombre, pero su marido, el Visconde de Beauharnais, se ofrece en su lugar para subir al patíbulo.

Pero el orden político está cambiando. Durante Termidor, julio de 1794, Robespierre es derrocado por la Convención liderada por Barras. Robespierre y sus seguidores están condenados. El Terror se ha acabado, pero el momento de Napoleón aún no ha llegado. Rechaza luchar contra los realistas, cuando tropas de extranjeros están atacando Francia. Como castigo es enviado a la Oficina de Topografía donde se dedica a hacer mapas para la invasión de Italia, pero sus superiores no están impresionados, no entienden los mapas. Francia está en el punto más bajo de un fuerte invierno, que

obliga a Napoleón a tapar los agujeros de sus ventanas con los mapas que han sido rechazados.

Pero al final, su momento llega. Las tropas realistas amenazan al propio gobierno, y Barras no duda en llamar a Napoleón. En Vendimiario, octubre de 1794, toma el mando, arma al pueblo y derrota a los reaccionarios en las calles de París. La Revolución se ha salvado, Napoleón es el héroe del momento amado por el pueblo. Mientras que Josefina parece interesarse por él.

Las celebraciones inundan París, la más espectacular de todas ellas es el *Bal des Victimes*. A pesar de su desaprobación, Napoleón acaba asistiendo, donde se muestra impasible a los encantos de Madame Tallien y Madame Recamier. Mientras que Josefina le produce una considerable impresión, pero Hoche también está en el baile, y Napoleón lo reta a una partida de ajedrez. Hoche reconoce la derrota, mientras que Napoleón está cada vez más fascinado por Josefina. Ella lo hipnotiza mientras la fiesta se vuelve más y más desenfrenada.

Napoleón es el nuevo comandante del Ejército del Interior, y da la orden de que todas las armas deben ser entregadas, y un chico le pide conservar la espada de su padre, algo a lo que Napoleón accede. Al día siguiente, la madre del chico, Josefina, va a agradecerle al General su acto. Napoleón despide a sus oficiales y la invita a su oficina, donde habla con ella con torpeza debido a los nervios. El héroe de Francia se ha enamorado.

Josefina hace un trato con su protector, Barras. Si él promueve a Napoleón como Comandante del Ejército de los Alpes, ella se casará con Bonaparte. Complacido por la oportunidad de apartarse de ella, el jefe del Directorio no duda en aceptar. Cuando la noticia de su nombramiento llega, Napoleón parece impasible, pero en su cabeza bulle una idea: al fin la oportunidad para la gloria ha llegado. Pero primero debe casarse con Josefina. La boda se programa para la tarde del 9 de marzo de 1796, pero absorbido por los planes de la invasión de Italia, Napoleón se olvida de la cita. Horas después, aparece y hace que la ceremonia vaya deprisa.

Tras una cariñosa despedida de Josefina, Napoleón se pone en marcha para unirse a su ejército. Antes de dejar París, visita una Convención vacía. Los fantasmas de la Revolución se le aparecen y le preguntan por sus planes. Con una mística pasión, no duda en proclamar la República Universal y el final de la guerra.

Acampado en las estribaciones de los Alpes, su ejército está en su momento más bajo. Los soldados están hambrientos, mal equipados, sin pagar, etcétera. Los oficiales no se toman en serio al general advenedizo de París. Pero Napoleón toma sus medidas, con su fuerte personalidad deslumbra a los oficiales y su reputación despierta a los soldados. Al día siguiente revisa su ejército, y lo inflama con sus sueños de gloria. Ellos están hambrientos y andrajosos, les dice, pero él los llevará hacia las llanuras más ricas del mundo. La marcha hacia Italia empieza, emocionados *Les Mendiants de la Gloire* siguen a Napoleón hacia la historia, mientras el águila del destino de Napoleón los observa desde el cielo.

Análisis

Es de suponer que, como en todo film histórico de ficción, existan ciertos instantes o escenas cuya veracidad histórica sea dudosa, pero al mismo tiempo contrastable con la realidad. En el caso de *Napoleón*, este tipo de escenas superan a la realidad hasta tal extremo que son imposibles de verificar. Desde la batalla en la nieve de Brienne, a la marcha del Ejército de Italia bajo la atenta mirada de Napoleón y su águila, toda la película está repleta de escenas alegóricas al mito napoleónico. Cualquier elemento es poco para mostrar la grandeza del corso. Aunque podríamos ir fotograma a fotograma intentando detectar estos momentos más legendarios que históricos, impregnados por la imagen romántica de Napoleón, a mi parecer hay dos escenas que ejemplifican a la perfección esta metáfora continua que nos muestra Abel Gance: la doble tempestad y los fantasmas de la Revolución.

Después de una trepidante persecución a caballo, durante la que solo ha podido detenerse a coger la bandera francesa del consulado de Ajaccio, Napoleón llega a la costa donde se monta en un pequeño bote sin remos al que instala la bandera francesa como vela. De repente, este improvisado navegante se verá envuelto en una poderosísima tempestad a la que deberá hacer frente solo con su valor y la tricolor. Mientras un Napoleón huido y sin patria lucha contra el tenebroso destino que se cierne sobre él, justo en ese mismo instante en la Convención se produce otro tipo de tormenta. Robespierre acusa a los girondinos, provocando una revuelta en la asamblea. Tras diversas escenas que muestran el caos y el peligro de esta doble tempestad, unas letras sobreimpresionadas nos anuncian el futuro:

*Así, todos los gigantes de la revolución fueron arrastrados, uno tras otro, hacia el furioso remolino del Reino del Terror. Y un hombre, desafiando al océano, con su vela tricolor ondeando al viento de la revolución, era llevado, triunfante, hacia las alturas de la Historia.*³⁶

En esta escena, Gance sacrifica la autenticidad de la historia a favor del efectismo cinematográfico y la exaltación de su héroe.³⁷ A pesar de que es cierto que algunos líderes de la Revolución se cavaron sus propias tumbas acusándose entre las diversas facciones, no lo hicieron en el mismo instante en que Napoleón cruzaba el mar, la tumba se la habían estado cavando desde hacía meses. Al mismo tiempo, aunque es cierto que Napoleón huyó de Córcega perseguido por las autoridades insulares, lideradas por Paoli y Pozzo di Borgo, no lo hizo solo ni en mitad de una tormenta a la que sobrevivió por la gracia del destino y una bandera. Huyó con su familia completamente deshonrada, cuyos miembros fueron condenados por sus compatriotas, que no dudaron en quemar la casa y todas las cosas que la familia Bonaparte dejó tras de sí.

A pesar de este tropiezo histórico, la habilidad del director es innegable. Gance crea dos escenas que, supuestamente, ocurren simultáneamente y, en lugar de combinarlas con secuencias correlativas, demuestra todo su talento y buen ojo en el plató y en la sala de edición a través de unas magníficas superposiciones, un rapidísimo montaje y unos espectaculares movimientos de cámara. Todo ello le permite pasar, de forma magistral, de la tempestad contra la que lucha Napoleón al tumulto que hay en la Convención de

³⁶ *Napoleón* (Abel Gance, 1927), min. 71.

³⁷ Jerónimo José Martín, Antonio Rubio: *Cine y Revolución Francesa*. Madrid, Ediciones Rialp, 1991. Pág. 95.

París. Dando lugar a uno de los momentos álgidos de la cinta, en el que nos muestra como los destinos de Napoleón y Francia están unidos.

*Napoleón no quería abandonar París sin, una vez más, adquirir nuevas fuerzas dentro de la Convención, desierta a esa hora, pero aún reverberante con los ecos de la Revolución. Y misteriosamente detuvo su carruaje enfrente de esa forja de la Revolución, para meditar dentro de ella sobre el futuro.*³⁸

Con este extraño y enigmático planteamiento, empieza la que es la escena más mística y poco veraz de toda la película, ya que ante los ojos de Napoleón, que emprende el viaje hacia la que será su primera gran campaña, aparecen los espectros y fantasmas de la Revolución. El joven Bonaparte ve como Danton, Robespierre, Marat, Couthon y Saint-Just le hablan directamente a él. Abiertamente, los líderes de la Revolución le preguntan si él es el hombre que llevará las riendas de la Revolución y de Francia, y que la extenderá más allá de sus fronteras. A lo que un eufórico Napoleón, completamente fuera de sí, responde con un contundente «Oui» y relata sus planes más personales:

*La liberación de los oprimidos, la fusión de los intereses europeos, la supresión de las fronteras y la República Universal. Europa será un solo pueblo y cualquiera, vaya donde vaya, se encontrará siempre en una patria común. Para conseguir este objetivo sagrado, se necesitarán muchas guerras, pero anuncié aquí, para la posteridad, que un día llegarán las victorias sin cañones y sin bayonetas.*³⁹

Tras aceptar orgullosa y eufóricamente el testigo de Francia que le entregan los antiguos líderes de la Revolución, se nos muestra a Napoleón con un halo divino mientras habla sobre el futuro de Europa y de la República Universal, tildando de sagrado dicho objetivo. Y el remate de la escena es la imagen de *La Marsellesa*, inspirada en la escultura de Rude.

En esta parte de la película, la admiración de Gance por Napoleón llega al extremo. E incluso en el último momento absuelve de sus culpas a todos los líderes revolucionarios, considerándolos eslabones necesarios del proceso revolucionario francés, cuya cima es el propio Napoleón. Representado en un estado medio divino, medio heroico, Napoleón parte hacia Italia sabiendo que, como afirmó en su triunfo en la Convención, él es la Revolución⁴⁰. Aquí la ficción transfigura la realidad histórica a la dimensión de una visión eufórica y totalmente parcial.

Con estas dos escenas, y diversas más, Abel Gance quiso hacer un inmenso fresco epopéyico de la vida de Napoleón. Es evidente que no es una película biográfica — como hemos visto, los errores históricos son abundantísimos—, sino más bien exaltante, «una celebración épica en forma de poema marcial»^{41, 42}

Además de la doble tempestad y de los fantasmas de la Revolución, entre estas escenas de dudosa veracidad histórica, también podríamos contar con la escena final del famoso

³⁸ *Napoleón* (Abel Gance, 1927), min. 189.

³⁹ *Napoleón* (Abel Gance, 1927), min. 194.

⁴⁰ Marc Ferro: *Historia contemporánea y cine*. Barcelona, Ariel, 2000. Pág. 149.

⁴¹ José Luis Guarner: “*Napoleón*”, *Cien películas míticas*. Barcelona, Biblioteca de *La Vanguardia*, 1986. Pág. 128. *Est. cit.* en Jerónimo José Martín, Antonio Rubio, *Op. cit.*, pág. 103.

⁴² Jerónimo José Martín, Antonio Rubio, *Op. cit.*, pág. 103.

tríptico de la Polyvision —del que hablaremos más adelante—, en la que las imágenes de Napoleón, el águila de su destino, Josefina y el Mundo se superponen para simbolizar el remolino de sensaciones y pensamientos que invaden la mente del joven Bonaparte. Pero si bien, también nos dan la impresión de que son escenas místicas y románticas, en este caso el mensaje no es tan irreal o poco histórico, ya que el Napoleón que partió hacia Italia no dejaba de pensar en su esposa y en su grandioso futuro. En este caso, esta escena, montada como la presentó Gance, la debemos dejar en un apartado más técnico, en la que el cineasta galo demuestra su talento en la sala de montaje.

Otro de los elementos históricos erróneos de la película es la presencia de personajes históricos en lugares o momentos equivocados. En la película hay un tratamiento erróneo de ciertos personajes en pos del argumento, y no tan solo en cuanto a su ubicación en el espacio y el tiempo, sino también en la relación que tenían con Bonaparte. El ejemplo más destacable es el del político Salicetti, durante la película se nos presenta como un enemigo de Napoleón, que incluso llega a perjudicarlo con su encarcelamiento, pero en realidad este personaje fue un aliado de Napoleón. En Toulon, abogó para que lo nombraran comandante de la Artillería, y más tarde pasó a ser el comisario del Ejército de Italia, y junto a Napoleón reorganizó el territorio conquistado, siendo, a partir de entonces, un político al servicio de Napoleón, como consejero, ministro o embajador.

Aparte de Salicetti, los primeros en aparecer fuera de tiempo son Phélippeaux y Peccaduc, auténticos enemigos de Napoleón como miembros de las fuerzas realistas, que coincidieron con este en la Escuela Militar de París, pero en esta película aparecen como condiscípulos del pequeño corso en Brienne. Otro que aparece, de forma bastante fugaz, es el futuro Almirante Nelson, que si bien es más que probable que patrullara por el Mediterráneo cuando Napoleón huyó de Córcega, es casi imposible que lo viera cruzar el mar en una pequeña balsa con la bandera francesa como vela.

Asimismo, uno de los personajes que es desplazado en tiempo y espacio para que encaje en el argumento de la película es el futuro General Hoche, que si bien fuera encarcelado en una prisión parisina, no fue en la Prisión de Les Carmes, en la que si fueron encarceladas Josefina y Madame Tallien, por lo que fue imposible que un joven Hoche consolara a Josefina. Finalmente, en la escena de la presentación de *La Marsellesa*, en la que su autor, Rouget de Lisle, enseña junto a Danton la letra a los revolucionarios, Napoleón aparece en un rincón, siendo él, en este caso, el personaje que está fuera de lugar.

Como hemos podido ver, el desplazamiento cronológico de algunos personajes puede deberse al deseo, como licencia artística por parte del realizador, de simbolizar ciertos hechos futuros, como la aparición de un joven Horatio Nelson en mitad del Mediterráneo; o la presencia de Hoche junto a Josefina en la prisión. Por otro lado, otros personajes anacrónicos, como Napoleón en el Club des Cordeliers al lado de Rouget de Lisle durante la presentación de *La Marsellesa*, está claramente enfocado a aumentar la importancia de Napoleón durante el periodo revolucionario. Y otros, en cambio, simplemente están fuera de lugar por, probablemente, falta de documentación como Phélippeaux, Peccaduc y Salicetti.

Un elemento curioso, que puede ser cierto o no, es que se nos muestra a un Napoleón que ya desde el inicio de su gloria se valía de dobles para huir de las multitudes. Algo, hasta cierto punto anecdótico, pero visto en perspectiva puede fundamentar la idea, que

veremos en películas posteriores, de que Napoleón no murió en Santa Elena, sino que fue un doble.

La figura de Napoleón

Sin duda alguna cuando vemos esta película no podemos dejar de pensar en dos cuadros, *Retrato inacabado de Bonaparte* (Jacques-Louis David, 1798) y *Bonaparte en el puente de Arcole* (Antoine-Jean Gros, 1801). Ya desde el inicio de la película, se puede comprobar que, para el realizador, es tan importante que el espectador identifique a Napoleón, que ya desde pequeño, cuando es interpretado por Vladimir Roudenko, nos lo presenta con su imagen más famosa, la del clásico bicornio y el uniforme de cazador. Incluso se puede ver un momento, durante la batalla de bolas de nieve en Brienne, en el que Napoleón coge un estandarte como hará años después en Arcole.



Una fotografía promocional de *Napoleón* (Abel Gance, 1927), *Retrato inacabado de Bonaparte* (Jacques-Louis David, 1798) y *Bonaparte en el puente de Arcole* (Antoine-Jean Gros, 1801).

Pero a nosotros nos interesa más el Napoleón adulto. En un primer momento, la primera elección de Gance para interpretarlo fue Ivan Mosjoukine, quién rechazó el papel, dejando paso a Albert Dieudonné. Este actor, que más tarde se obsesionaría con el personaje de Napoleón tanto o más que el propio Gance, logró interpretar al primer gran Napoleón de la historia del cine. La nariz aguileña, el pelo lacio y la tez blanquecina, ayudan a mostrarnos al Napoleón endeble y de aspecto enfermizo, que ridiculizaban tanto los condiscípulos de Brienne como los oficiales que encontró en Toulon e Italia. A pesar de ello, lo nutre de una vitalidad impropia de este aspecto, no para de trabajar, siempre piensa, siempre traza planes, incluso cuando está en la cárcel no deja de planear, en ese caso, la construcción de un canal entre el Mediterráneo y el Mar Rojo que pase por Suez. Pero hay un elemento que lo convierte en alguien enérgico y determinado, su mirada. Con una expresión grave, fría y austera consigue mostrar su fuerza y superar todos los obstáculos que se encuentra ante él. En la pantalla, la mirada profunda que vemos en Napoleón nos sobrecoge, y al igual que sus enemigos, nos doblega.

«*Orden, calma y silencio*»⁴³, con estas tres palabras podríamos describir el carácter del Napoleón que vemos en esta película. *Orden*: Se podría decir que es calculador, estudia cada paso que da y que debe dar. No hace nada a la ligera. *Calma*: Gance nos presenta a un Napoleón paciente, no tiene prisa por ascender, actúa cuando es debido. Pocas veces se deja llevar por la pasión, y cuando lo hace es por algún motivo muy importante, como el reencuentro con su madre o la despedida de Josefina. *Silencio*: Mientras que los personajes que aparecen como «enemigos» —como Carteaux, Saliceti o Pozzo di Borgo— son descritos como charlatanes, Napoleón apenas habla, y cuando lo hace es para decir algo trascendental. En resumen, el Napoleón visto por Abel Gance es ese personaje romántico que si bien se comportaba como un hombre, llevado por el deseo y la pasión, actuaba como un caballero, como un militar que mide cada uno de sus actos, pero siempre guiado por unos ideales inquebrantables.

Por otro lado, tiene una faceta familiar que nos llega a sorprender. Está muy atado a su madre y a su familia —algo real, ya que a pesar de las tiranteces, siempre contó con sus hermanos para gobernar, anteponiéndolos por encima de personas más capacitadas, como hizo con José al coronarlo Rey de España, en lugar de darle la corona a Murat—, además actúa como un auténtico padre con los hijos de Josefina, Eugène y Hortense, mientras no tuvo hijos, Napoleón adoptó y consideró a los de Josefina como propios, llegando a nombrar a Eugène heredero de Francia. Además, Napoleón es un hombre apasionado, ama con locura a Josefina y no duda en expresarle sus sentimientos a través de numerosas cartas que le envía desde el primer momento que parte hacia Italia.

Uno de los elementos más importantes y que más se repite durante toda la película es la predestinación hacia la grandeza de Napoleón. Tan solo empezar el film, uno de los maestros de Brienne, Pichegru, que años después se convertirá en uno de los líderes realistas, ve al pequeño Bonaparte tras la batalla en la nieve y no duda en decirle: «*Chico, llegarás lejos. Recuerda que te lo dijo Pichegru*»⁴⁴ y, más adelante, después de la pelea en el dormitorio, repite: «*Sigo diciendo que llegarás lejos. Está hecho de granito moldeado en un volcán*»⁴⁵. Aparte de esta visión de futuro de Pichegru, la escena de Brienne en sí es un visión de la vida que le espera a Napoleón. En ella vemos triunfos, derrotas, traiciones, críticas y, al final, el destierro, lejos de todos y todo cuanto le ha rodeado.

Otro símbolo de la predestinación es el águila imperial que lo sigue durante toda la película. Primero es su mascota en Brienne, que incluso liberada vuelve a él para seguir sus pasos, y la volvemos a ver en la huida de Córcega, en Toulon y en la triunfal marcha hacia Italia. Siempre que Napoleón se sobrepone a algún obstáculo, el águila aparece asegurando el camino hacia la cima. Y no es solo él el que está guiado por el destino, sino todos los que le rodean se ven atraídos por este vórtice azaroso focalizado en Napoleón, desde su futura esposa, Josefina, a los futuros mariscales de su imperio, como Hoche y Junot, pasando por adversarios de talla de Horatio Nelson.

La importancia del personaje

A pesar de que la mitad de la cinta está protagonizada por la Revolución Francesa y parte de sus más destacados personajes, es innegable que todos ellos aparecen en esta

⁴³ *Napoleón* (Abel Gance, 1927), min. 94.

⁴⁴ *Napoleón* (Abel Gance, 1927), min. 11.

⁴⁵ *Napoleón* (Abel Gance, 1927), min. 20.

película con el único fin de presentar el contexto histórico del que surgió la figura de Napoleón. Por un lado, podríamos afirmar que durante gran parte del film, Napoleón no es más que un mero espectador, pero Abel Gance ya se encargó de aumentar la importancia y la presencia de Napoleón en muchos momentos y lugares de la Revolución Francesa, cuando en realidad asistió a ellos con cierta indiferencia. Con todo ello, Napoleón es, sin lugar a dudas, el centro de atención durante las cuatro horas de duración de la cinta, ya que el interés de Abel Gance por mostrar al gran héroe francés, en su estado más mítico y legendario, llega a unos lindes insospechados. Lo convierte en heredero oficial de la Revolución, portador de la libertad y de la democracia, y, sobre todo, en un ser casi divino.

Producción

El 7 de abril de 1927, *Napoleón* se estrenó en la Ópera de París con una partitura musical de Arthur Honneger y poco más de tres horas de duración, en la que se incluían los trípticos. Un mes más tarde, se exhibió durante cinco días en el cine Apollo una versión más amplia, de casi seis horas de duración, pero sin los trípticos. Y en noviembre, se ofreció en el cine Marivaux una versión reducida.

Tras presentar *Napoleón*, Abel Gance señalaba que «una gran película es como un puente de sueños, tendido desde una época hasta otra»⁴⁶. El tiempo le ha dado la razón y, tras muchos años de olvido, se ha consagrado como una de las mejores películas de todos los tiempos y la más innovadora desde el punto de vista técnico.

La idea original de Gance era rodar seis películas sobre la vida de Napoleón Bonaparte, pero su deseo no pudo cumplirse plenamente por falta de dinero. Durante los dos años que estuvo rodando, pasó todo tipo de problemas para encontrar financiación para su ambicioso proyecto. Al final, creyó haberla encontrado de manos del financiero ruso Wengeroff, y el industrial alemán Hugo Stinnes. A pesar de que financiaban un proyecto claramente francés, la inclusión de un alemán en la producción no gustó al entorno, ya que apenas habían pasado siete años del fin de la Gran Guerra. El rodaje empezó a principios de 1925 en París y Córcega, pero tan solo cuatro meses de trabajo después, Stinnes había muerto y su financiación había sido congelada por los bancos. Después de seis meses, y gracias a la financiación de otro financiero ruso llamado Grinieff, el rodaje prosiguió con los mismos actores. En agosto de 1926, el cineasta aragonés Segundo de Chomón se incorporó al equipo, participando, entre otros departamentos, en el trucaje de escenas⁴⁷. Tras dos años de rodaje, actores de alto nivel —como Antonin Artaud, Gina Manes o Alexandre Koubitzki—, centenares de extras⁴⁸ y unos avances técnicos nunca vistos a hasta la fecha, Gance terminó el primer —y único— episodio de su gran epopeya, llegando al descomunal presupuesto de 15 millones de francos.

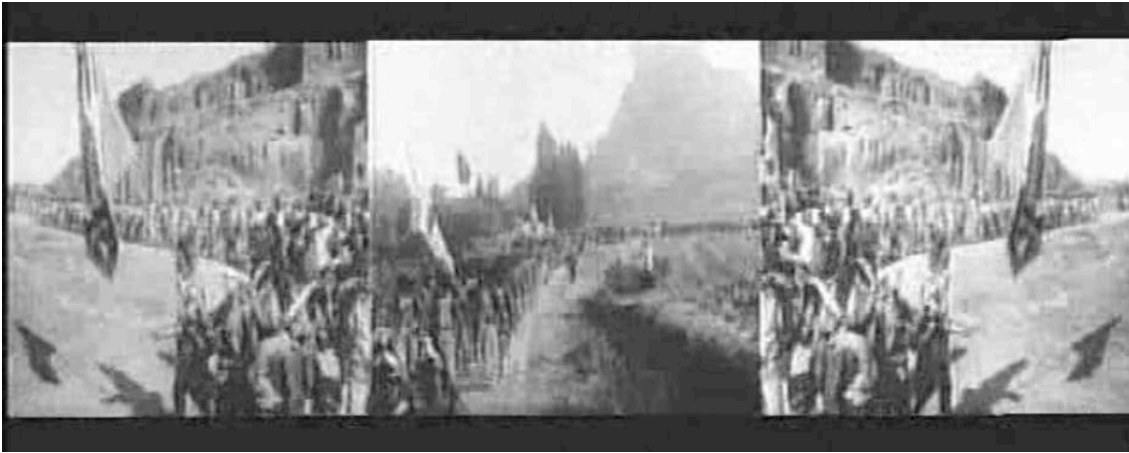
La película que rodó Gance fue revolucionaria. A pesar de las limitaciones de la época, consiguió rodar escenas con la cámara encima de un caballo o un trineo, en un péndulo

⁴⁶ Sergio Alegre: “Napoleón en primer plano”, en *Historia y Vida*, Extra núm. 58 “El cine histórico”. Barcelona, 1990. Pág. 87.

⁴⁷ Juan Gabriel Tharrats: *Los 500 films de Segundo de Chomón*. Zaragoza, Prensas Universitarias, 1988. Pág. 290.

⁴⁸ *Ibid.*, pág. 291.

o atada al cuerpo del cámara —preconizando la tan habitual hoy en día *steadycam*—, consiguiendo un dinamismo cinematográfico nunca visto hasta entonces. Pero la más impresionante de sus novedades fue la Polyvision, en la que un sistema de tres cámaras rodando simultáneamente daba lugar a una concepción panorámica de la imagen, marcando el primer precedente para el Cinerama y el CinemaScope.⁴⁹



Fotograma de *Napoleón* (Abel Gance, 1927) en el que se puede ver la técnica de la Polyvision.

La Polyvision no suponía tan solo un coste extra durante el rodaje, ya que se utilizaban tres cámaras montadas en un eje vertical, sino también durante la proyección en la que eran necesarios tres proyectores, perfectamente sincronizados, y una pantalla en forma de tríptico desplegable para sorprender al espectador en el momento oportuno. Estos pases del film causaron gran sensación, por su vigor dramático y por la valentía en cuanto a sus innovaciones técnicas. A pesar de ello, la aparición del cine sonoro al año siguiente hizo que el público se olvidara enseguida de la película de Abel Gance, que sólo se vio completa en ocho ciudades europeas. El de las proyecciones que se hicieron más tarde en Europa y Estados Unidos, estaban recortadas y se ofrecían sin trípticos. La carnicería más grande del film la realizó la Metro Goldwyn Mayer en 1928, que distribuyó por Estados Unidos una versión de tan sólo 80 minutos, que recogía únicamente los episodios amorosos entre Napoleón y Josefina. Este hecho hizo que la crítica americana consideraba que esta película era un fracaso gigantesco.⁵⁰

A pesar de que hoy en día, *Napoleón* de Abel Gance está considerada una obra maestra del cine moderno, durante muchos años permaneció en el olvido. La barbaridad económica que supuso rodar *Napoleón* llevó a Gance a renunciar a su sueño de hacer seis películas, pero no abandonó el proyecto por completo. Durante años se dedicó a rehacer la película cortando y editando el rollo original —algunas partes de él se han perdido para siempre—, incluso en 1935, en pleno boom del cine sonoro, reunió a los actores originales de la película y grabó los diálogos para realizar una versión sonora de su *Napoleón*, estrenándola bajo el título de *Napoléon vu et entendu par Abel Gance*. En 1971, Abel Gance produjo, con Claude Lelouch, una tercera versión de su película, fragmentada, restaurada y sin trípticos, *Bonaparte et la révolution*. Fue realizada para satisfacer un encargo de André Malraux, ministro de De Gaulle, que quería conmemorar el bicentenario del nacimiento de Napoleón. Ocho años más tarde, el historiador y cineasta Kevin Brownlow, hizo una reconstrucción de la película

⁴⁹ José María Caparrós Lera: *100 películas sobre Historia Contemporánea*. Madrid, Alianza Editorial, 2008. Pág. 47.

⁵⁰ Jerónimo José Martín, Antonio Rubio, *Op. cit.*, pág. 85.

trabajando estrechamente con el propio Gance, para presentar un film de cinco horas de duración con música de Carl Davis. Poco después, Francis Ford Coppola produjo una segunda versión de la reconstrucción de Brownlow, con una banda sonora firmada por Carmine Coppola. Esta versión es la más popular a pesar de ser más corta, ya que Coppola suprimió secuencias de la Batalla de Toulon y del romance no correspondido de Violine Fleuri.⁵¹ Más recientemente, en la primavera de 2012, Kevin Brownlow presentó la que, hasta ahora, es la mejor versión o reconstrucción de la película de Abel Gance. La película, de cinco horas y treinta un minutos de duración y con la banda sonora de Carl Davis, fue estrenada con un gran éxito en el Paramount Theatre de Oakland siguiendo las instrucciones que dio Abel Gance en 1927.

De las seis películas previstas, Gance sólo pudo rodar, además del presente film, el último de ellos sobre Napoleón prisionero de la isla de Santa Elena. No lo dirigió él, sino que, en base su guión, lo realizó en Alemania Lupu Pick en 1929, bajo el título de *Napoléon auf St. Helena*. En cierto modo, Gance sí que pudo rodar otro de los episodios de su gran epopeya filmica. En 1960 dirigió *Austerlitz* con actores de la talla de Pierre Mondy, Vittorio de Sica y Claudia Cardinale, de la que hablaremos en capítulos posteriores.

Clasificación de la película

Si hay una película en que la presencia de Napoleón es innegable, es, sin lugar a dudas, *Napoleón* de Abel Gance. Porque incluso cuando, en realidad, Napoleón no se encontraba en el primer plano político, Gance no duda en ponerlo allí, aunque sea como mero espectador. Por lo tanto, y sin tener que darle muchas vueltas más, esta película es de tipo presencial. A pesar de que el realizador francés tenía intención de rodar seis películas, tan solo consiguió financiar la primera, dejando la epopeya a medias, dando lugar a una película episódica, ya que nos muestra la vida de Napoleón entre 1779 y 1796.

En esta película la presencia y el protagonismo de Napoleón van cogidos de la mano. Si bien en la segunda parte de esta película Napoleón es el centro de atención, en la primera mitad del film la cosa es distinta. La auténtica protagonista es la Revolución Francesa y sus principales líderes, pero, como ya hemos dicho, Gance coloca a Napoleón muy cerca de la acción, haciendo que no podamos dudar su papel protagonista en esta película.

Conclusión

A priori podríamos afirmar que, como fuente histórica, esta película es más bien pobre ya que es una visión muy partidista de los hechos históricos con altas cargas de nacionalismo y patriotismo. Pero no es así. En primer lugar las primeras partes de Napoleón son una herramienta bastante útil para ver la Revolución Francesa a través del cine. Ciertamente hay elementos exagerados, como la presentación de *La Marsellesa* en el Club des Cordeliers, o mitificados, como las visiones de Napoleón en la Convención, pero esta película es un elemento que, junto a otras películas como *La*

⁵¹ Raymond Lefèvre: *Cinéma et Révolution*. París, Ediling, 1988. Págs. 173-176, 212.

Marsellesa de Jean Renoir y *Danton* de Andrzej Wajda, puede ayudarnos a ver la Revolución Francesa.

Algo que debemos tener en cuenta al utilizar esta película como fuente histórica es que el papel de Napoleón se ve acrecentado por el deseo del realizador de darle más importancia en el desarrollo de la historia de Francia. Bien es cierto que Napoleón vivió en París durante el gobierno de Robespierre, Danton y Marat, pero también es verdad que él era ajeno a todos estos movimientos, ya que a pesar de ver con buenos ojos la Revolución, tan solo la veía como una herramienta para la independencia de su patria, Córcega. La importancia de Napoleón durante la Revolución fue más bien escasa, exceptuando el triunfo en Toulon y en las Tullerías, hasta que no regresó de Italia no fue considerado «alguien» importante en la vida política y social de Francia. Además, Abel Gance no solo le da más importancia de la que realmente tuvo, sino que elimina ciertos pasajes de la vida de Napoleón, como su participación como teniente coronel en las tropas voluntarias de Córcega y sus campañas en Cerdeña que, entre otros hechos, motivaron su enfrentamiento con Paoli. Por todo ello, aunque *Napoleón* nos pueda servir para ver los primeros años del corso, debemos tomarla con ciertas reticencias en este aspecto, ya que la lírica y el romanticismo se han puesto por encima de la historia.

En *Napoleón* de Abel Gance, el mito toma el relevo de lo que realmente pasó, la paradoja radica en el hecho de que con el tiempo los libros de historia se van corrigiendo unos a otros, mientras que la obra de arte permanece inamovible, de modo que nuestra memoria acaba por asimilar películas como esta a la historia que realmente fue⁵². En definitiva, ciertos aspectos históricos de la película están bien tratados, incluso llegan a ser más que interesantes, pero el tamiz épico-heroico que cubre todo el film hace que debamos cogerlo con cierta precaución en cuanto a fuente histórica directa, ya que muchos hechos históricos pueden verse modificados a favor del mensaje que el cineasta quiere transmitirnos.

⁵² Marc Ferro: *Historia contemporánea y cine*. Barcelona, *cit.*, pág. 150-151.

Désirée (Henry Koster, 1954)

Ficha técnico-artística

Título original: *Désirée*. Estados Unidos, 1954. 110 min., C. **Dirección:** Henry Koster. **Guión:** Daniel Taradash (Annemarie Selinko, novela). **Fotografía:** Milton Krasner. **Montaje:** William Reynolds. **Música:** Alex North. **Intérpretes:** Marlon Brando, Jean Simmons, Merle Oberon, Michael Rennie, Cameron Mitchell, Elizabeth Sellars, John Hoyt, Alan Napier.

Sinopsis

En 1794, en Marsella, Désirée Clary conoce a un corso llamado José Bonaparte recién llegado a la ciudad, y no duda en invitarle a él y a su hermano, Napoleón, a conocer a su familia al día siguiente. Durante la cena, la hermana de Désirée, Julie, y José empiezan a enamorarse, mientras que Napoleón se acerca a ella. Él admite que los Bonaparte son pobres y necesitan las ricas dotes de las hermanas Clary. A pesar de su aspecto tosco de militar, Napoleón es dulce con ella. Cuando parece que ha encontrado al amor de su vida, Désirée se entera que Napoleón ha sido arrestado y llevado a París.

Finalmente, Napoleón regresa a Marsella, y le dice a Désirée que ha sido absuelto de todos los cargos, pero que ha recibido la orden de localizar y detener a los realistas que amenazan París. Désirée le ruega que abandone el ejército y se una a su hermano en el prospero negocio de telas, pero él se burla de la idea y en su lugar le propone matrimonio. Désirée, alagada y sorprendida, acepta y presta a Napoleón el dinero para volver a París.

Napoleón le asegura que siempre la amará y que volverá pronto para su boda, pero, a medida que pasan los meses, Désirée empieza a dudar de él y viaja a París para encontrarse con él. En lugar de cruzarse con Napoleón, Désirée se encuentra con el general Jean-Baptiste Bernadotte, que la lleva a una fiesta donde supuestamente se encuentra Napoleón. Una vez allí, Désirée descubre que Bonaparte se dedica a alagar a las mujeres ricas de París, como Josefina de Beauharnais. Al verse rechazada por el amor de su vida contempla el suicidio, pero Bernadotte, que se ha enamorado de ella, la detiene.

Tres años más tarde, Napoleón es uno de los grandes militares de Francia, ha tenido éxito al conquistar Italia, y es ahí donde vive Désirée, junto a su hermana Julie y José. Sin embargo, ella se cansa pronto de Roma y decide regresar a París, donde conoce a un Napoleón diferente, casado con Josefina, que anuncia que emprenderá una

expedición hacia Egipto. Por su parte, Bernadotte está encantado de ver a Désirée de nuevo y, sin dudarlo, le propone matrimonio.

En julio de 1799, Désirée se ha asentado en una vida familiar junto a su marido, Bernadotte, con el que tiene un hijo, Oscar. El 9 de noviembre de 1799, Napoleón es proclamado Primer Cónsul de la República Francesa, y pide a Bernadotte que se una a su consejo de estado.

Varios años más tarde, Napoleón es proclamado emperador, y Bernadotte y Désirée, como miembros de la nueva nobleza, asisten al evento. Durante la coronación, Napoleón coge la corona de manos del Papa Pío VII y se corona a sí mismo, dejando a todo el mundo estupefacto.

Cinco años después, desesperado por un heredero, Napoleón se divorcia de Josefina y Désirée, antigua rival de la criolla, la consuela mientras que el emperador planea una nueva boda con la joven de dieciocho años María Luisa de Austria, hija del emperador austríaco Francisco I. Mientras Napoleón implica a Francia en más guerras, Bernadotte es abordado por los representantes del rey de Suecia, Carlos XIII, que desea adoptarlo como hijo para que sea su heredero al trono. Désirée, aturdida por la noticia de que un día será reina, no duda en apoyar a su marido y, tras algunos tira y aflojas, Napoleón permite a ambos abandonar París y Francia.

En Estocolmo, Désirée no encaja en la familia real y pide permiso a Bernadotte para regresar a Francia, su hogar. Ocho meses más tarde, ella asiste a un baile en París, en el que Napoleón muestra a su nuevo hijo. Durante la fiesta, Napoleón hace amenazas veladas acerca la alianza de Bernadotte con Rusia, y anuncia a la multitud que Désirée se convertirá en una rehén para garantizar el apoyo de Suecia en la marcha de la Grand Armée a través de Rusia a Moscú.

En Rusia, el ejército de Napoleón es derrotado, él visita a Désirée para pedirle que escriba una carta a Bernadotte solicitando su ayuda. Désirée se da cuenta de que Napoleón todavía le ama, y que la visitó más por ella que por la ayuda de su marido. A pesar de ello, poco después Bernadotte vencerá a Napoleón al frente de uno de los ejércitos que formaron parte de la coalición en contra de Francia. Una vez destronado y exiliado el emperador, Désirée se reúne con su marido para regresar a Suecia.

El exilio de Napoleón en Elba dura poco y regresa a Francia como un gran héroe. Sin embargo, después de la batalla de Waterloo, Napoleón se retira con su ejército personal a la Malmaison. Los representantes de los ejércitos aliados piden a Désirée que hable con Napoleón, con la esperanza de que ella le pueda persuadir para que se rinda. El emperador acepta hablar a solas con Désirée, junto a ella reflexiona sobre cual hubiera sido su destino si se hubiera casado con ella. Napoleón proclama que él ha dado su vida para proteger a Francia, pero Désirée le dice que si es así, debe hacer lo que Francia le pide ahora e irse al exilio en Santa Elena.

Mientras Napoleón comenta lo extraño que le resulta que dos de los hombres más destacados de su tiempo se hayan enamorado de ella, le da su espada en señal de rendición y le asegura que su dote no era la única razón por la que se hubiera casado con ella años atrás en Marsella.

Análisis

Aunque no sea un hecho tan evidente como en los casos de *Guerra y paz* (King Vidor, 1956), *Los duelistas* (Ridley Scott, 1977) o *Le Colonel Chabert* (Yves Angelo, 1994), la película de *Désirée* está basada en la novela homónima de la escritora austríaca, Annemarie Selinko, publicada en 1951 y traducida a más de veinticinco idiomas.

Nacida en 1914 en el seno de una familia judía de Viena, Annemarie Selinko estudió idiomas e historia en la Universidad de Viena mientras trabajaba como corresponsal para la revista francesa *L'Intransigeant*. Después de su matrimonio con el diplomático danés Erling Kristiansen en 1938, vivió en Copenhague, Estocolmo, París y Londres. Durante la ocupación alemana de Dinamarca durante la Segunda Guerra Mundial, Selinko se unió a la resistencia y en 1943 fue encarcelada por la Gestapo. Poco después y junto a su marido, fue capaz de escapar a Suecia, donde trabajó en una agencia de noticias de Estocolmo, para después de la guerra ser intérprete al servicio de la Cruz Roja. Murió a los setenta y dos años de edad en Copenhague, legando gran parte de su fortuna en beneficio de becas para los estudios en Dinamarca y la universidad de su ciudad adoptiva, Copenhague.

Esta biografía novelada, inspirada por los años que su autora pasó en la capital sueca, cuenta, al igual que la película que estamos analizando, el origen de la casa reinante de Suecia, los Bernadotte, desde la óptica de la humilde hija de un comerciante de telas de Marsella que se convierte en reina. Lo más importante que hemos que tener en cuenta al hablar de esta película, es que no tan solo nos relata los hechos históricos acontecidos durante parte de la vida de Désirée Clary, sino que además es un retrato de la alta sociedad francesa que surgió después de la Revolución y durante el Primer Imperio.

Tras el período revolucionario, fue con el Directorio de Barras que poco a poco la clase política que lideraba la nueva Francia volvió a establecer una clase alta. Aún no la podríamos llamar nobleza, pero si «privilegiados» que se reunían en fiestas y cenas de lo más opíparas y extravagantes, dejándose llevar por el lujo y los excesos⁵³, del mismo modo que surgía un gobierno y una burocracia corrompidos a favor de ellos mismos. En esta nueva clase se entremezclaban políticos revolucionarios de origen humilde que habían dejado atrás el deseo de guillotinar, como Fouché; antiguos nobles y clérigos que se habían colocado en el bando revolucionario, como Talleyrand o Sieyès; y militares de alto rango que habían logrado su éxito durante las guerras revolucionarias, como Bernadotte, Murat o el propio Napoleón.

Pero fue con Bonaparte que esta nueva clase se estableció como la «nueva nobleza», cuando al convertirse en Primer Cónsul creó algo parecido a una corte en las Tullerías, que se veía aumentada tras su consagración como emperador de los franceses. El primer paso en la constitución de la nobleza fue la institución de la Legión de Honor y de los títulos vitalicios senatoriales en 1802, destinada a premiar a militares y ciudadanos distinguidos⁵⁴. Poco después, con el Imperio ya establecido, la aparición de esta nueva corte preparó el camino a la aparición de una nueva nobleza. El único objetivo de esta nobleza de nueva creación era instituir una élite estable para el Imperio y evitar, de este modo, la inestabilidad resultante de la Revolución. Napoleón advirtió

⁵³ Jean Tulard: *Les Français sous Napoléon*. París, Hachette Littératures, Pluriel, 1978. Pág. 281.

⁵⁴ Michel Biard, Philippe Bourdin, Silbia Marzagalli: *Révolution, Consulat, Empire. 1789-1815*. París, Éditions Belin, 2009. Pág. 228.

que la capacidad de conferir títulos era un instrumento útil de patrocinio aunque costara al Estado una pequeña fortuna⁵⁵. Por ello, se dedicaba a atribuir títulos por doquier, a sus allegados, familiares y compañeros de profesión, algo que podemos ver en la película en el momento en que nombra a sus hermanas princesas y altezas reales tan solo para que se callen y dejen de poner objeciones a su posición durante la coronación.

Estrictamente hablando, el ennoblecimiento empezó en 1804 con la creación de los títulos de príncipe para miembros de la propia familia imperial. Otros siguieron: en 1806 se instituyeron feudos ducales hereditarios en Italia, desligados de todo tipo de soberanía y sin ingresos vinculados al control de un determinado territorio, fórmula que se extendió en años sucesivos a otras áreas y que sirvió para recompensar sobre todo servicios militares. Por fin, en 1808 se reimplantaban la mayoría de las restantes denominaciones nobiliarias, los de Conde, Barón y Caballero, fundando de este modo el concepto de «nobleza del Imperio».

El propósito de esta creación fue amalgamar la vieja nobleza y la clase media revolucionaria en un solo sistema de nobleza. En realidad, el intento fracasó por partida doble: no logró la aceptación sincera de la vieja nobleza y tampoco consiguió satisfacer plenamente a una burguesía que no olvidaba su pérdida libertad, al tiempo que atemorizó innecesariamente a la población campesina. La nueva nobleza, aunque atentaba al igualitarismo revolucionario, no significaba una vuelta a la nobleza del Antiguo Régimen, pues no comportaba privilegio de ningún tipo, ya que estaba sujeta a tributación y a la legislación general y, además, era una recompensa a título personal⁵⁶. Entre 1808 y 1814 los ennoblecimientos iban acompañados en muchas ocasiones de dotaciones en tierras o en rentas situadas en los reinos satélites, que fueron a parar en su mayoría a militares de profesión y burgueses de origen⁵⁷.

La creación de esta nobleza a partir de los que habían formado parte de la Revolución y los que sobrevivieron a ella, dio lugar a que mucha gente de origen humilde, procedentes de familias artesanas, pequeños comerciantes o oficios liberales, que se habían alistado en el Ejército Revolucionario, con el paso de los años y las campañas ascendieran de forma vertiginosa hacia lo más alto de la sociedad. Para ejemplificar esta extraordinaria ascensión en la permeable sociedad francesa del Consulado y el Primer Imperio, que mejor que referirnos a los protagonistas de esta película, Désirée y Bernadotte.

Durante todo el film, Désirée, hilo conductor y narrador de la historia, se nos presenta como una joven de provincias que se revela ante los protocolos, incluso cuando solo es una comerciante de telas, que vive día a día el ascenso de su esposo y el suyo propio como si no fuera la protagonista. Cuando conoce a Bernadotte en casa de Madame Tallien, no puede más que sorprenderse de las costumbres de París, viendo las mujeres descalzas y con esos vestidos tan atrevidos. Cuando sorprende a Napoleón con Josefina, no puede evitar compararse y ningunarse.

[Josefina] *es una mujer de mundo.*⁵⁸

⁵⁵ Manuel Moreno Alonso: *Napoléon. De ciudadano a emperador*. Madrid, Sílex, Serie Historia, 2005. Pág. 288.

⁵⁶ Michel Biard, Philippe Bourdin, Silbia Marzagalli, *Op. cit.*, pág. 231.

⁵⁷ Manuel Moreno Alonso: *Napoléon. De ciudadano a emperador, cit.*, pág. 289.

⁵⁸ *Désirée* (Henry Koster, 1954), min. 25.

El mejor ejemplo de esto, es cuando es incapaz de adaptarse y acostumbrarse al estilo de vida de la corte sueca y, a pesar que signifique abandonar a su marido, no duda en regresar a Francia.

Désirée nació en Marsella en 1777 siendo la hija menor de François Clary, un rico comerciante de sedas marsellés. Si bien su familia tenía una posición acomodada y estrictamente no era de «familia humilde», tampoco pertenecían a la élite de la sociedad francesa, sino a la clase media formada por los pequeños propietarios y comerciantes. Julie, su hermana mayor se casó con José Bonaparte y más tarde se convirtió en reina consorte de Nápoles y España. Al mismo tiempo, Désirée fue presentada al hermano de José, Napoleón Bonaparte, con quien se comprometió el 21 de abril de 1795, pero cuando él entabló relación con Josefina de Beauharnais, el compromiso se rompió. Entre 1795 y 1797, Désirée vivió con su madre en Génova. Luego se fue con su hermana Julie y su cuñado, quien era el embajador de Francia en Roma. Estuvo brevemente a la espera para casarse con el general francés Léonard Duphot, pero éste fue asesinado en un motín en Roma en diciembre de 1797, la víspera de su boda. Después de su regreso a Francia, conoció a su futuro esposo, el general francés Jean Baptiste Jules Bernadotte, con quien se casó en Sceaux el 17 de agosto de 1798, para, al año siguiente, dar a luz a su único hijo, Oscar.

Por su parte, Bernadotte nació en Pau, actual Francia, hijo de Henri Bernadotte, procurador en Pau, y de Jeanne St. Jean. Empezó los estudios de abogado, para seguir los pasos de su padre, pero tras la muerte de éste ingresó en el ejército. Soldado del Ejército francés desde 1780, las guerras de la Revolución y del Imperio le hicieron ascender rápidamente, tanto de graduación militar como de rango social. En 1794 ya era general de brigada. En 1797 colaboró con Napoleón en la campaña de Italia. Aunque desde su cargo de ministro de Defensa no apoyó el golpe de Estado que llevó al poder a Napoleón en 1799, éste siguió confiando en él: le hizo mariscal en 1804 y le empleó como gobernador de varios territorios alemanes ocupados por Francia.

Désirée tenía una buena relación con la familia imperial de Bonaparte, así como con la emperatriz, por lo que declinó no tomar partido en los conflictos entre Josefina y los hermanos de Napoleón. Incluso tuvo un lugar destacado en la ceremonia de coronación en 1804. Désirée vivía una cómoda vida social en la capital durante las largas ausencias de su marido, aunque ella prefería una vida familiar informal antes que la de la corte imperial. El mismo año, Bernadotte fue nombrado gobernador de Hannover y Désirée y su hijo se mudaron a Hamburgo, pero ella pronto regresó a París; y en 1806, el marido fue hecho príncipe de Pontecorvo. En 1807, Désirée visitó a Bernadotte en Spandau. Désirée no estaba interesada en política, pero sus buenas conexiones la convirtieron en una marioneta en manos de su marido y de Napoleón, quienes la usaron para influenciar a los demás y para comunicarse entre sí, con ella como mensajera.

En 1810, Bernadotte fue elegido heredero al trono de Suecia. El rey de Suecia, Carlos XIII, carecía de descendencia y estaba obligado a designar un sucesor fuera del país. Eligió a Bernadotte para congraciarse con la Francia napoleónica, que ejercía una hegemonía en la Europa del momento, pero también atraído por el trato de favor que Bernadotte había dispensado a Suecia en el momento de su derrota. Désirée visitó Suecia por primera vez ese mismo año, pero no pudo adaptarse a las exigencias de la formal etiqueta cortesana, ni al durísimo clima nórdico, y abandonó Suecia en 1811,

regresando a París. Allí permaneció durante doce años, alejada de su marido y su hijo, viviendo de incógnito para evitar la política durante el difícil período en que Suecia estuvo en guerra con Francia; sin embargo, su casa en la Rue d'Anjou fue observada por los integrantes de la policía secreta y sus cartas fueron leídas por ellos.

Tras ser adoptado por Carlos XIII como príncipe heredero, Bernadotte se desentendió de los intereses franceses y asumió sin reservas la defensa de la independencia de Suecia: en 1813 comprometió al país en la coalición que finalmente acabaría con el Imperio napoleónico en 1815. Desembarcó al frente del ejército sueco en Alemania para luchar contra sus antiguos compañeros de armas, e incluso participó en la victoria sobre el propio Napoleón en Leipzig.

Cuando Napoleón fue derrotado, su casa era un refugio para su hermana Julie, hermana política del emperador. En 1816 hizo planes para regresar a Suecia, pero Désirée deseaba llevar consigo a Julie; su esposo consideraba que eso sería imprudente, pues Julie era miembro de la familia Bonaparte y su presencia podría ser tomada como una señal de que él se hallaba del lado del depuesto Napoleón, así que, al final, esto quedó en nada.

A pesar de que en 1818 su esposo se convirtió en rey de Suecia, ella se quedó en París alegando un débil estado de salud, lo que fue discutido por los periódicos de París y por sus visitantes. En 1823, Désirée regresó a Suecia junto con la novia de su hijo, Josefina de Leuchtenberg. La década de 1830 fue un período en el que hizo todo lo posible para ser activa como una reina, un rol que nunca había querido jugar. Fue un tiempo de bailes y fiestas, más lo que se había visto en la corte sueca desde la época del rey Gustavo III, pero Désirée pronto se cansó de su condición real y quiso regresar a Francia. Su marido, sin embargo, no lo permitió.

En 1844, Carlos XIV Juan murió. La leyenda cuenta que tras su muerte se le encontró un tatuaje en el pecho que decía: «*Mort aux rois*», seguramente realizado durante la Revolución y testimonio de la curiosa y permeable sociedad post-revolucionaria de Francia.

Tras la muerte de Bernadotte, su único hijo, Oscar, ascendió al trono de Suecia, mientras que Désirée se convertía en la reina madre, abandonando por fin las formas y los protocolos que tanto detestaba, para seguir a su marido en 1860.⁵⁹

Como vemos, Désirée y Bernadotte fueron dos de los centenares de ejemplos que sirvieron para que la sociedad post-revolucionaria creyera que cualquiera de ellos podía pasar de humilde trabajador a rey, ya que el hijo de un procurador y la hija de un comerciante se convirtieron en fundadores de una nueva dinastía real que, a día de hoy, aún sigue reinando en Suecia.

La figura de Napoleón

El Napoleón que descubrimos en *Désirée* no es otro que el ambicioso. A pesar que en un principio se nos presenta un Napoleón amable y correcto, incluso enamorado llegando a prometer con Désirée, no duda en abandonarla y romper su palabra

⁵⁹ Jean Tulard (dir.): *Dictionnaire Napoléon*. París, Fayard, 1999. Vol. 1, págs. 209-210 y 444-445.

cuando ve la oportunidad de lograr sus objetivos de grandeza por otros medios o, en este caso, mujeres, como Josefina. La emperatriz, que fue el gran amor de Napoleón, tampoco tuvo el puesto asegurado, ya que cuando el emperador quiso y no obtuvo de ella un heredero natural —lejos quedaron aquellos años en que el joven hijo de Josefina era el heredero de Napoleón—, se divorció de ella para casarse con una mujer mucho más joven como era la hija de Francisco I de Austria.

*Yo me caso y me divorcio por Francia*⁶⁰.

Además, su ambición repercute en la visión que tiene de si mismo como el héroe y heredero de la Revolución.

*Me esperan hazañas que nuestra generación no ha soñado jamás. Sé que hay gente que me llama sanguinario, loco, ambicioso, y no lo soy. Represento a la Revolución francesa, he de asegurar su protección. La corona de Francia tiene mala reputación, está desacreditada, necesita un hombre que la levante a golpe de espada.*⁶¹

Aparte de la ambición, al ver este Napoleón percibimos una frialdad nunca vista. Se vanagloria de sus éxitos —como cuando muestra a su hijo y heredero en una fiesta cuál trofeo— y se alegra por ellos, pero en cambio se opone a ver cómo otros triunfan a su alrededor, y más cuando han sido rechazado por él, como Désirée y Bernadotte, a pesar de que estos le muestran respeto, llegando a convertirlo en el padrino de su primer y único hijo.

Aún con este halo de ambición y frialdad, la personalidad de Napoleón está teñida con ciertos toques de genialidad y ensoñación. Cuando acaba de conocer a Désirée no duda en hablarle del futuro que le espera, los grandes planes que tiene, y que sabe que se cumplirán por el destino.

*Yo conozco el futuro, soy un predestinado a forjar la historia.*⁶²

Y sigue haciéndolo, por ejemplo cuando planea la invasión de Inglaterra, afirmando que se puede hacer por aire, tal vez es una concesión para la película, pero Napoleón no descartó ningún plan para invadir las Islas Británicas, y aunque puede que nunca lo planteara, tampoco hubiera sido extraño que lo hiciera.

Finalmente, la cuarta característica que podemos ver en este Napoleón ambicioso es la contundencia y la autoridad. En otras ocasiones, los Napoleones fílmicos, a pesar de imponer respeto, no lo hacen a través de la fuerza que aparentan; es su genio lo que atemoriza a sus semejantes. En esta ocasión, Napoleón es un hombre fuerte —en ningún momento le vemos las clásicas características de persona débil o enfermiza—, incluso vigoroso, y dicha salud la imprime en su carácter contundente y autoritario, mediante el cuál se impone por encima de los demás. De él no diremos que es un Napoleón «chillón», pero su presencia y su voz hacen que enseguida se coman el plano. Probablemente, esta última característica, que no pone en duda la interpretación del personaje, es debida, con total seguridad, al actor que le da vida: Marlon Brando. Como actor, Brando siempre caracterizó por dar mucho carácter y autoridad a sus personajes,

⁶⁰ *Désirée* (Henry Koster, 1954), min. 60.

⁶¹ *Désirée* (Henry Koster, 1954), min. 34.

⁶² *Désirée* (Henry Koster, 1954), min. 10.

sobre todo en el inicio de su carrera, en papeles como los de Emiliano Zapata en *¡Viva Zapata!* (Elia Kazan, 1952) y Marco Antonio en *Julio César* (Joseph L. Mankiewicz, 1953).

En resumidas cuentas, el Napoleón de *Désirée* es tal vez la visión más contundente del personaje; es frío, es ambicioso y hará cualquier cosa para lograr sus objetivos, pero no por ello está falto de genio e inteligencia, ya que al final, cuando ve que todo ha terminado y debe partir hacia Santa Elena, serenamente comprende que su sueño era demasiado para él y para sus contemporáneos.

*Yo hacía la guerra para asegurar la paz. No por un año, sino por centenares de años. Soñé con los Estados Unidos de Europa. Franceses, italianos, alemanes, polacos, rusos, todos y para todos una ley, una moneda, un pueblo. ¿Era tan imposible este sueño?*⁶³

La importancia del personaje

En *Désirée*, Napoleón es mucho más que un personaje de contexto; aquí interviene en la acción principal como personaje secundario. Aun así, es un personaje importante para la trama y para el desarrollo de los personajes principales, sobre todo en el caso Désirée. A pesar de rechazar a la protagonista pocos minutos después de empezar el film, el personaje de Napoleón influye en el de Désirée constantemente, la visita, le pide ayuda, incluso es a ella a quién se rinde en la Malmaison. Y no es solo a ella a quién influye; en esta película queda patente que Napoleón era como un gran imán que paseó por Europa atrayendo y repeliendo a todas las grandes figuras de su época, desde grandes mariscales a reyes y emperadores.

Si bien Napoleón es importante para la trama ficticia de esta película —que en parte muestra la importancia del papel que jugó Napoleón en Europa—, debemos tener en cuenta que Désirée no jugó un papel tan relevante en la vida de Napoleón como se nos muestra en esta película. La futura reina de Suecia fue una más en la larga lista de amoríos y relaciones que tuvo el emperador, si bien debemos admitir que si Bonaparte no se hubiera movido por su ambición, muy probablemente se hubiera casado con Désirée, por la relación que ya tenían las dos familias tras la boda de José Bonaparte y Julie Clary; pero esto no es más que una suposición. En la vida de Napoleón, Désirée no fue más que la cuñada de su hermano José y la esposa de uno de sus más grandes rivales, Bernadotte, a quién el emperador consideraba un traidor por abandonar Francia y enseguida unirse a sus enemigos.

Producción

De acuerdo con la noticia aparecida en noviembre de 1953 en *Hollywood Reporter*, Anatole Litvak era el primer candidato para dirigir esta película, pero en febrero del año siguiente, el *Daily Variety* anunció que unas diferencias en el proceso de la producción habían roto el acuerdo entre Litvak y la Twentieth Century Fox, el director deseaba rodar en el extranjero y en formato estándar en lugar de CinemaScope. Al mismo tiempo, la prensa hollywoodiense se hacía eco que el jefe del estudio, Darryl F. Zanuck, esperaba la incorporación de Laurence Olivier y Vivien Leigh para los papales protagonistas, mientras que otros rumores apuntaban a que Jay Robinson ya estaba

⁶³ *Désirée* (Henry Koster, 1954), min. 101.

realizando pruebas en el papel de Napoleón. Pero, finalmente, fue Marlon Brando el que aceptó el papel a cambio de que el estudio le retirara la denuncia de dos millones de dólares en su contra que le había impuesto tras no incorporarse al rodaje de *Sinuhé, el egipcio*, tal y como tenía acordado⁶⁴.

En un principio, la autora de *Désirée*, Annemarie Selinko, de la que ya hemos hablado en el apartado anterior, tenía que participar como asesora durante el rodaje de la película, pero finalmente, debido a cuestiones personales, se vio obligada a apartarse de la producción.

Henry Koster fue el que finalmente aceptó la dirección de *Désirée*, siguiendo las directrices impuestas por el estudio. A pesar de haber huido de su Berlín natal a raíz de la ascensión al poder de Hitler, no es un cineasta que posea una visión «europeizada» del cine o influenciada por el Expresionismo, como puede ser el caso de Fritz Lang o Robert Siodmak. Por el contrario, Koster se integra dentro del grupo de directores «todoterreno» que no poseen un sello característico o un estilo definido, sino que éste varía y se transforma según el material que tengan en sus manos. La gran mayoría de sus films, de hecho, están realizados para lucimiento de diversas estrellas —*Désirée* es un claro ejemplo de ello— o, incluso, como prueba de fuego de la primera experiencia en amplios formatos, como *La túnica sagrada*. Aun así, si existe un denominador común en su cine es el de un conocimiento muy preciso a la hora de filmar, si acaso despersonalizado, pero siempre adecuado a las exigencias de la historia⁶⁵. Todo el rodaje se realizó en los estudios de California, a excepción de los fondos exteriores, de los que se encargó una segunda unidad de rodaje, liderada por Edward Cronjager y Fred Fox, que viajó a Francia y filmó en Fontainebleau, la Malmaison y los suburbios de París⁶⁶.

Désirée es una película realizada para su pareja protagonista, un Marlon Brando en la cima de su carrera, un año antes había protagonizado *Julio César* y en este mismo año ganaría el Oscar por *La ley del silencio*, y una Jean Simmons, esplendorosa de talento y belleza, en su segunda colaboración con Koster después de *La túnica sagrada*. Pero, asimismo, está realizada para resaltar el CinemaScope, a lo que ayuda sobremanera el maravilloso vestuario confeccionado por René Hubert y Charles LeMaire, así como la colorista y admirable fotografía de Milton Krasner. Todo ello por no citar los impresionantes decorados que alcanzan el cenit en la imponente secuencia de la coronación de Napoleón que reproduce, con una fidelidad casi absoluta, la pintura de Jacques-Louis David.

Todo un alarde de esteticismo afrontado por Koster con gran inteligencia, plegándose ante los elementos formales y construyendo una puesta en escena que, en ningún momento, quiere imponerse o hacerse notar, sino ser lo más cómoda y sobria posible para que el poder visual y, sobre todo, el carisma de su pareja protagonista adquiriera la importancia necesaria. Sin embargo, *Désirée* no se cierra únicamente a sus aspectos

⁶⁴ *Désirée*, AFI Catalog of Feature Films. [<http://www.afi.com/members/catalog/DetailView.aspx?s=&Movie=51180>] (última consulta: 16 mayo 2015).

⁶⁵ Joaquín Vallet Rodrigo: “*Désirée*”, *CineArchivo*. [<http://www.cinearchivo.com/site/Fichas/Ficha/FichaFilm.asp?IdPelicula=54620>] (última consulta: 16 mayo 2015).

⁶⁶ Lee Pfeiffer: “Review: *Désirée*”. *CinemaRetro*, 2012.

estéticos. La película posee un guión muy logrado de Daniel Taradash, ganador del Oscar un año antes por *De aquí a la eternidad*, muy bien estructurado, en especial en su tercio final. Aunque, ocasionalmente, tienda hacia la novelización y sea un tanto esquemático en el tratamiento de algunos personajes secundarios, conserva brillantes diálogos y un gran dominio de la elipsis, algo verdaderamente difícil teniendo en cuenta las características de la historia⁶⁷.



Marlon Brando y Jean Simmons en una escena de *Désirée* (Henry Koster, 1954).

Clasificación de la película

Sin lugar a dudas, la presencia de Napoleón, interpretado por Marlon Brando, es innegable, pero su papel, aunque vital para el relato, no deja de ser secundario, porque a pesar de que sigue la vida del emperador se salta muchos episodios de su vida y solo relata a modo de estampas aquellos en los que Désirée se vio implicada de alguna forma, como su amante y prometida, como esposa de Bernadotte, o cercana amiga de Josefina, como sucede después del divorcio con el emperador que no duda en acudir al consuelo de la primera esposa de Napoleón. En resumidas cuentas, *Désirée* debe ser clasificada como una película presencial, biográfica, pero de protagonismo secundario.

Conclusión

A primera vista Désirée puede parecernos que no es nada más que una película al estilo de las *epic movie*, que dominaron las carteleras en los años cincuenta, pero más discreta, y que no tiene mucho que mostrarnos acerca del pedacito de historia en el que se centra su argumento. Pero, como hemos podido comprobar, esta película va más allá de la historia de una joven marsellesa que no quería ser reina.

⁶⁷ Joaquín Vallet Rodrigo: “*Désirée*”, *CineArchivo*.
[<http://www.cinearchivo.com/site/Fichas/Ficha/FichaFilm.asp?IdPelicula=54620>] (última consulta: 16 mayo 2015).

En esta película podemos ver cómo se generó y de donde procedía gran parte de la nueva nobleza del Primer Imperio, centrándonos en dos ejemplos concretos, Désirée Clary y Jean-Baptiste Bernadotte. A través de sus personajes vemos como individuos de la pequeña clase media, pasan de ser completos desconocidos a grandes personalidades tanto de la sociedad como de la política de la primera mitad del siglo XIX. Además, no solo vemos el camino y la ascensión que recorren, sino que vemos su destino; en muchas secuencias de *Désirée* se nos muestran cenas, bailes y fiestas de la alta sociedad parisina, la élite de la Francia de aquel entonces.

Finalmente, pero no por ello menos importante, del estudio de *Désirée* obtenemos una nueva visión de Napoleón, una visión distinta, desde otro ángulo y a través de otros ojos. En innumerables ocasiones veremos representaciones del emperador desde la óptica de sus seguidores o de sus adversarios, pero pocas veces lo podemos observar desde la óptica de una francesa que, estrictamente, nunca estuvo ni a favor ni en contra de Napoleón, lo conoció y tuvo sus diferencias, pero Désirée nunca fue una de las detractoras del corso. El que sí estuvo claramente enfrentado a Bonaparte, y es un claro ejemplo de ello, es Bernadotte, que ya desde un principio —en el golpe de Estado de 1799— no estuvo en el bando de Napoleón, y en cuanto fue nombrado heredero de Suecia no dudó en oponerse a él.

En definitiva, *Désirée* es una película en la que las grandes batallas, característica típica de los filmes napoleónicos, quedan apartadas en favor de capítulos sobre la vida de privada de Napoleón y su corte.

Napoleón (Sacha Guitry, 1955)

Ficha técnico-artística

Título original: *Napoléon*. Francia, 1955. 182 min., C. **Dirección:** Sacha Guitry. **Guión:** Sacha Guitry. **Fotografía:** Roger Dormoy, Pierre Montazel. **Montaje:** Raymond Lamy. **Música:** Jean Françaix. **Intérpretes:** Sacha Guitry, Orson Welles, Maria Schell, Erich von Stroheim, Yves Montand, Michèle Morgan, Jean Marais, Daniel Gélin, Raymond Pellegrin.

Sinopsis

Todo comienza en el salón de Talleyrand cuando este recibe la noticia de la muerte del emperador, y sus invitados le piden que dé su opinión sobre Napoleón, algo a lo que se niega en rotundo, ya que un hombre como Napoleón no necesita la opinión de nadie.

*El emperador Napoleón I no necesita a nadie y nada puede llegar a su altura.*⁶⁸

Ante tal situación, y siendo que los invitados quieren conocer la vida del emperador, consiguen convencer a Talleyrand pidiéndole que lo haga como si hubieran pasado cien años desde la muerte del emperador, como si fuese un cuento de la antigüedad o, incluso, una leyenda.

Cuarenta y cinco días antes de que Napoleón naciera, el rey de Francia, Luis XV, compró la isla de Córcega, convirtiendo al recién nacido en francés en lugar de italiano. Sabiendo pocas cosas de la infancia del pequeño Napoleón, Talleyrand pasa de su nacimiento a su ingreso a la Escuela Militar de Brienne, donde conocerá a Bourrienne, que primero será compañero, después amigo y finalmente, secretario del futuro emperador. Justo al hablar de él, el antiguo secretario de Napoleón entra en el salón de Talleyrand y, durante unos episodios, se convierte en el narrador. En pocas palabras, Talleyrand y Bourrienne nos descubren el paso de Napoleón por el regimiento de Auxonne, su regreso a Córcega y la asistencia al asalto al palacio de la Tullerías, para desembocar en el acontecimiento que lo haría famoso por primera vez, el sitio de Toulon. Ante los representantes y los generales destacados para hacer frente al invasor inglés, Napoleón demuestra su ingenio y sus capacidades para la estrategia militar afirmando y poniendo en marcha su plan para derrotar a los enemigos de Francia. A pesar de su éxito y de ser general de brigada, Napoleón es detenido junto con otros ciudadanos y militares relacionados con el reciente depuesto Robespierre, aunque catorce días más tarde es liberado libre de cargos.

⁶⁸ *Napoleón* (Sacha Guitry, 1955), min. 5.

Tras regresar a París, comprometido con Desirée Clary, en una fiesta celebrada por Barras conoce a Josefina, de la que se enamora al instante. En esta misma fiesta, acepta el cargo de general en jefe del ejército de Italia, a cambio de enfrentarse primero a los insurgentes realistas que amenazan París. Habiendo salvado a París y días antes de partir a Italia, donde seguirá cosechando éxitos militares, Napoleón se casa con Josefina en apenas cinco minutos.

Para evitar mezclarse en los problemas políticos de Francia y siguiendo los consejos de Talleyrand, Napoleón abandona Europa para viajar hasta Egipto, de donde partirá al saber que su esposa lo traiciona, pero al pisar suelo francés descubre que el que le sigue siendo fiel es el pueblo de Francia.

Después de reconciliarse con su esposa, algo que no deseaba el resto de la familia Bonaparte, Napoleón decide quedarse en casa a la espera que los líderes de la República, Barras, Fouché, Sieyès y Talleyrand, entre otros, lo vayan a buscar, y así conseguir lo que él desea, que le impongan lo que él ya ha decidido hacer. Así pues, el 18 de Brumario —o el 9 de noviembre, según Talleyrand—, Napoleón, que se ha granjeado el apoyo de Sieyès y Roger Ducos, y que ha pasado por encima de Barras y Bernadotte, se convierte en miembro principal del Consulado, el nuevo órgano de gobierno que sustituye al Directorio, tras liderar un golpe de estado en Saint-Cloud, donde se ha reunido el Consejo de los Quinientos.

En la victoria de Marengo —decisiva victoria en Italia—, Napoleón bautizó a su ejército con el nombre de la *Grande Armée*, para regresar después a París, donde tomará una decisión que le sirvió a sus intereses, cortarse la coleta de revolucionario para pasar al estilo que, con el tiempo, se llamaría imperial.

Ya con el aspecto con el que se haría famoso en el mundo entero, Napoleón dejó de ser el general de la Revolución y pasó a ser el hombre de Estado, convirtiendo su figura en necesaria, revisando el código civil, y en útil, creando la Legión de Honor. Y por último, se volvió indispensable dotando a Francia de un ejército invasor. Al final llegó el acontecimiento que esperaba, cuando el Senado de Francia le confirió el gobierno total de la República convirtiéndolo en Napoleón I, Emperador de los franceses. Tras la votación del pueblo, toda la corte se preparó para la ceremonia de la coronación, en la que asistió el mismísimo Papa para poder coronar al flamante emperador.

Después de años de no ir a la guerra, en 1804, tras desechar la idea de invadir Inglaterra, Napoleón decide apuntar sus cañones hacia Austria. Las victorias se suceden una tras otra, hasta que llega la batalla decisiva, Austerlitz, en la que, tras demostrar un alarde de táctica militar, el ejército de Napoleón se alza con la victoria. Una vez convertido en vencedor de Europa, Napoleón decide otorgar grandes títulos y privilegios a su familia: José se convierte en rey de Nápoles; Lucien, en príncipe del Canino; Luis, rey de Holanda; y Gerónimo, rey de Westfalia. A la vez, intenta imponer el orden en su familia que sigue sin comportarse como la familia imperial que él desea. Aún con sed de victoria, Napoleón desplaza su ejército hacia Jena, donde vencerá a los ejércitos prusianos el octubre de 1806.

Pero Napoleón no es el único que quiere dominar Europa, el zar Alejandro I de Rusia, con la excusa de protegerla, invade Polonia y la borra del mapa para añadirla a sus extensos territorios. Para salvarla, la condesa Maria Walewska se presenta ante el

emperador para pedirle ayuda, y Napoleón queda prendado de ella, convirtiéndose uno de sus amoríos en una cuestión de Estado, pero recibe la advertencia de Talleyrand, de que si no consigue devolver a Polonia lo que le pertenece, será el principio del fin. Meses más tarde, y habiéndose proclamado vencedor en Eylau, Napoleón se reúne con el zar Alejandro y el rey de Prusia en una barcaza en mitad del río Niemen, en Tilsit. Con la nueva paz, Napoleón trabaja, ordena, decreta, cierra diecisiete teatros de los veinticinco existentes, concede pensiones, organiza la corte de cuentas y si se acuerda de una chica vista el día antes, le avisa que la esperará el día siguiente. Asigna el presupuesto de la policía secreta, nada se le escapa, todo pasa por sus manos.

En su lecho de muerte, el mariscal Lannes aconseja a Napoleón que abandone la guerra, pero incluso así, el emperador se prepara para su siguiente batalla, Wagram, donde suma una nueva victoria. Al volver a París, recibe la noticia de que la condesa Walewska ha tenido un hijo, al igual que meses antes lo ha tenido una de sus amantes, Eleonor Denuelle. Enfurecida por las infidelidades de su marido, Josefina se enfrenta a Napoleón repasando todas las amantes que ha tenido, a lo que el emperador responde divorciándose de ella con la excusa de no poder concederle el heredero que tanto desea. Para su segundo matrimonio, Napoleón escoge a su esposa siguiendo los consejos de Talleyrand, por aquel entonces ministro del Exterior, y en lugar de escoger a la joven hermana del zar de Rusia, escoge a la hermosa hija del emperador austríaco, María Luisa, con el único objetivo de conseguir un hijo legítimo. Tras la boda y un parto complicado, Napoleón por fin tiene al hijo que tanto esperaba, el rey de Roma.

Tras la partida de Bourrienne de la pequeña reunión de Talleyrand, otro antiguo allegado de Napoleón, Caulaincourt, comparte el papel de narrador con el viejo ministro de Francia.

Habiendo logrado tener un heredero, Napoleón parte de nuevo a la guerra esta vez hacia Rusia. A pesar de la victoria en el río Moscova, al entrar en Moscú se encuentra con una ciudad vacía, impidiendo la batalla y, por lo tanto, la victoria, y desde el Kremlin observa como la capital rusa se consumía bajo las llamas de un gran incendio, el zar había sacrificado su ciudad más emblemática para decir que Napoleón nunca la había poseído. Después del desastre de Rusia, Napoleón hizo recaer la culpa de ello encima de Fouché y de Talleyrand, destituyendo a ambos de sus cargos. Después de esto, y a pesar de una victoria en Dresde, Napoleón empieza a percibir los vientos de la derrota. Y tras retirarse a Fontainebleau, el emperador no tiene más que una salida: la abdicación. Y aunque intenta suicidarse, finalmente sobrevive teniéndose que exiliar en la isla de Elba.

Lo más inaudito y extraordinario fue lo bien que Napoleón se adaptó, durante un año, a su exilio forzado. En esa isla, pasaba revisión a su minúsculo ejército y lo paseaba de pueblo en pueblo. En una de las tres casas que ocupaba, ordenó preparar dos cuartos, uno para la emperatriz y otro para el rey de Roma, aunque sin ninguna esperanza de verles aparecer. Pero el destino quiso reservarle una sorpresa, un día recibió la noticia de que una dama y un niño pequeño acababan de desembarcar en Elba, esa dama no era otra que María Walewska y su hijo, que también lo era de Napoleón.

Pero esta vida tranquila de exilio dura poco, y en marzo de 1815 Napoleón regresa a Francia, y Ney, enviado para apresarle, acaba uniéndose a sus tropas para seguir avanzando por Francia sin disparar ni una sola bala. Y cuando Napoleón vuelve a sentarse en su escritorio, la guerra empieza una vez más, y las tropas desfilan desde

todas partes, Londres, Viena o Moscú, hacia un solo lugar: Waterloo; donde Napoleón es derrotado de nuevo, teniendo que abdicar por segunda vez. Pero esta segunda vez el exilio no es en Elba, sino en Santa Elena, una pequeña isla perdida en mitad del océano, donde estará bajo la custodia del gobernador Hudson Lowe, y en la que morirá el 5 de mayo de 1821.

Análisis

Cuando uno ve *Napoleón* de Sacha Guitry, con tan solo unos conocimientos básicos del personaje, en seguida comprenderá que no se le puede buscar demasiado rigor histórico. El propio cineasta admitía que él no era un historiador de los que se pasan veinte años estudiando manuscritos antes de elaborar una obra.

*Yo utilizo todo lo que pueda tener de talento como autor dramático e intento transponer lo que veo o lo que siento en imágenes cinematográficas.*⁶⁹

Y eso se nota al ver esta película. En una mano tenemos una exaltación constante del personaje de Napoleón —cuyo protagonismo solo se ve superado en las escenas que comparte con Talleyrand⁷⁰—, que es casi perfecto y apenas se le observan errores más allá de sus escauceos amorosos, los cuales no son considerados estrictamente como errores, ya que Josefina hacia lo propio.

Debemos tener en cuenta que esta exaltación del personaje acabará identificándole con Francia, una vez Napoleón comprenda que las razones de Estado son más importantes que las personales —véase como ejemplo el divorcio de Josefina—; pues el relato de la vida de Napoleón se entrecruza con el de la historia de Francia, costando de distinguir uno de otro.⁷¹

Mientras, en la otra mano se obvian episodios tan importantes para la epopeya napoleónica como el asesinato del Duque de Enghien, la campaña en España o la batalla de Trafalgar, ya que estos perjudicarían esta imagen perfecta que se está construyendo en torno al emperador.

—Príncipe, no se ha olvidado de decirnos que en España...

—No, no, madame, no me he olvidado. Pero deje que le cuente la vida del emperador a mi manera. Vamos a saltar por encima de todo aquello que el tiempo eliminará con su paso.

—Pero, aun así, ¿Trafalgar?

—Bueno, que Inglaterra se acuerde de esto.⁷²

Un elemento que, si bien es sencillo, nos puede ayudar a comprender el motivo por el cuál este Napoleón es una visión muy personal de Sacha Guitry, es la utilización de los símbolos. Guitry se comporta como un pintor o un artista, en su película utiliza todo lo que quiere y lo compone para que tenga una armonía estética, no para que sea una

⁶⁹ Jerónimo José Martín, Antonio Rubio, *Op. cit.*, pág. 107.

⁷⁰ Sacha Guitry comete el grave error de considerarse un gran maestro, no por qué no lo fuera, sino por falta de modestia, y en las escenas que aparece, su presencia supera a todos cuantos tiene alrededor.

⁷¹ *Ibid.*, pág. 107.

⁷² *Napoleón* (Sacha Guitry, 1955), min. 116.

composición lógica con la historia que relata. Cada episodio que nos narra de la vida del emperador es representado como uno de los grandes cuadros que todo el mundo relaciona con la vida del emperador. El ejemplo, extraído de la propia película, es el enorme lienzo de David. La coronación de Napoleón, sobre el que uno de los invitados de Talleyrand le pregunta acerca de la presencia de la madre de Napoleón, cuando en realidad esta no estaba presente, a lo que Talleyrand-Guitry responde:

*David es un gran artista, pero no un historiador.*⁷³

Algo que podríamos extrapolar para afirmar: «Guitry es un gran artista, pero no un historiador». Efectivamente, el modo de narrar de Sacha Guitry es a base de estampas, que en ocasiones se podrían considerar incluso retablos, y con una cierta tendencia a la pose, en donde se recogen hechos históricos determinantes u ocasiones en que los grandes personajes emiten frases que, muy probablemente, la tradición y el tópico han puesto en sus bocas.⁷⁴



Fotograma de *Napoleón* (Sacha Guitry, 1955), en el que podemos observar la escena de la batalla en el Puente de Arcole.

Como ya hemos dicho, Guitry se extiende excesivamente en las escenas sobre la vida privada de Napoleón y las relaciones con sus mujeres, desde Josefina a Désirée, pasando por todas sus amantes. Le da demasiada importancia a la condición de mujeriego del

⁷³ *Napoleón* (Sacha Guitry, 1955), min. 86.

⁷⁴ Ignasi Juliachs: “El «Mariscal» Guitry”, *CineArchivo*. [http://www.cinearchivo.com/site/fichas/Ficha/FichaFilm.asp?IdPelicula=61347] (última consulta: 16 mayo 2015).

emperador, siendo todo lo que el cineasta entiende por crítica hacia el personaje, mientras que, por el contrario, se pasa de puntillas sobre muchos aspectos de su política, como también hemos comentado. Pero incluso en los que menciona, como las grandes batallas, se reducen a cuatro secuencias mal montadas con una voz en *off* para situar al espectador. Por ejemplo, la gran batalla de Austerlitz, conocida como «La batalla de los tres emperadores», se reduce a cuatro cañonazos y un par de cargas de caballería, para regresar inmediatamente a las escenas de salón o cama.

Al final, *Napoléon* no es más que una colección de estampas que acaban convirtiéndose en simples enunciados de una lista de extremos a considerar sobre el corso, que bien pudieran aparecer en un libro de texto y que necesitan una posterior profundización.⁷⁵

Como se puede comprobar, no nos hemos decantado por enumerar todos los errores históricos que se pueden encontrar en *Napoléon*, y no porque creamos justa la excusa de que Guitry no es un historiador, ya que todo film histórico debe tener un mínimo de sustento documental, sino porque sería un error caer en una idea reduccionista como lo hace el propio director de esta cinta. A pesar de ello, para que se pueda comprobar la magnitud de los errores de esta película, tan solo mostraremos un ejemplo. Como es bien sabido, en 1840 las cenizas del emperador fueron devueltas y enterradas en Francia, pero el error —que viene provocado por el deseo de dar un final épico a la cinta— es que Talleyrand, que acaba de recibir la noticia de la muerte de Napoleón, sepa que diecinueve años después de la muerte del emperador y dos de la del propio Talleyrand, los restos de Bonaparte sean enterrados en el centro de París.

La figura de Napoleón

En *Napoléon* se nos muestra el primer adversario de Bonaparte, el propio Napoleón. Y esto no es solo un juego de palabras, ya que, en realidad, hubo una lucha constante entre lo que Bonaparte quería ser y lo que Napoleón acabó siendo. A pesar de la falta de fidelidad histórica, que el propio Sacha Guitry admitió, esta película nos es útil para ver la contraposición entre Bonaparte y Napoleón.

Durante la primera parte del film, cuando Bonaparte está interpretado por Daniel Gélin, el pequeño corso es alguien de fuertes ideales y grandes ambiciones, pero siempre para el bien de la sociedad francesa. Después de ser nombrado Primer Cónsul, y que pase a interpretarlo Raymond Pellegrin, pasa de tener grandes ambiciones a ser ambicioso en todos los aspectos de su vida, y deja la faceta democrática y republicana para convertirse en alguien autoritario, incluso con su familia, para convertirse, poco a poco, en algo parecido a un dios.

*Tres tijeretazos más, un último repaso con el peine y apareció un hombre nuevo. De la noche a la mañana se produjo una transformación total, en todos los sentidos, pues su comportamiento fue extraordinario a partir de aquel día.*⁷⁶

Con este sencillo gesto, Sacha Guitry nos explica cuándo y cómo sucedió el cambio de Bonaparte a Napoleón. El simple hecho del cambio de estilo de Napoleón es

⁷⁵ David Chanteranne, Isabelle Veyrat-Mason: *Napoléon à l'écran. Cinéma et télévision*. París, Nouveau Monde / Fondation Napoléon, 2003. Pág. 50.

⁷⁶ *Napoléon* (Sacha Guitry, 1955), min. 73.

aprovechado por el cineasta para darnos a entender que su nueva posición, que lo ha obligado a cambiar su aspecto, también le obliga a ser otra persona muy distinta a la que era hasta entonces. Pero realmente, ¿cuándo Bonaparte se convirtió en Napoleón? ¿por qué dejó de ser un ciudadano o un *primus inter pares* para convertirse en un emperador muy próximo a ser un dios al estilo greco-romano? ¿Qué le hizo cambiar su idealismo revolucionario por el Absolutismo? ¿El poder? ¿la fama? ¿la idolatración de los demás?

El cambio oficial que sufrió este personaje, el cambio que le llevó a abandonar su categoría de ciudadano Bonaparte para ser simplemente Napoleón, es la coronación en la Catedral de Notre-Dame de París, este acto simboliza el ascenso definitivo que el corso había ido asumiendo a lo largo de los cinco años de consulado.

Para comprender, e intentar fechar, de forma correcta el cambio de mentalidad de Napoleón, debemos observar los años precedentes a la coronación, y lo que esta supuso y culminó. El 18 de brumario del año VIII (en el calendario revolucionario francés, el 9 de noviembre de 1799) se produjo el golpe de estado en el Château de Saint-Cloud, con el que se derrocó al corrupto Directorio y se instauró el Consulado. A pesar de que este nuevo régimen de gobierno estaba formado, inspirándose en el triunvirato romano, por Napoleón Bonaparte, Emmanuel-Joseph Sieyès y Roger Ducos, el objetivo definitivo, no de Napoleón, sino de otros políticos como el propio Sieyès o el intrigante Talleyrand, era dar el máximo poder posible a un solo hombre que pudiera controlar el pueblo conservando los ideales de la Revolución intactos, y el General Bonaparte —recientemente regresado de Egipto— era el hombre del momento. Por ello nadie se extrañó cuando, con el paso de los años, el corso pasó a ser Cónsul vitalicio en solitario. Napoleón había subido el penúltimo peldaño.

El peldaño definitivo hacia la cima, lo subió en 1804 cuando accedió al poder definitivo como Emperador de los franceses, y la conocida escena de la coronación, inmortalizada por Jacques-Louis David, fue la prueba irrefutable de su poder absoluto, no por mandato divino sino por la voluntad del pueblo. La «Leyenda Napoleónica» cuenta que cuando Napoleón cogió la corona imperial de las manos del Papa Pío VII, todos los asistentes se sorprendieron por tal osadía, cuando en realidad era un acto muy bien ensayado por todos, incluido el propio pontífice, para mostrar a todo el mundo el poder que tenía Napoleón, que se coronaba a sí mismo como sucesor de Carlomagno.

Hasta este punto, el reciente Napoleón I era considerado el más poderoso de los hombres en Francia y sus dominios, pero faltaba la prueba definitiva para demostrarlo en todo el mundo, y esta ocurrió un año después de la coronación, ya que el 2 de diciembre de 1805, cerca del pueblo de Austerlitz, en la actual República Checa, donde su *Grande Armée* derrotó de forma increíble a los ejércitos de la Tercera Coalición. Napoleón había llegado al final de la escalera que hombre puede recorrer.

Ya puestos en precedentes y volviendo al tema que nos había llevado hasta aquí, ¿cuándo y por qué Napoleón dejó de ser un joven idealista para convertirse en un monarca absoluto como los que había prometido derrocar?

Divagar sobre una fecha exacta sería un error, ya que es imposible fechar un pensamiento del hombre que hace dos siglos murió, pero podríamos llegar fácilmente a una conclusión razonable si tenemos en cuenta los hechos anteriormente descritos. Si bien entre noviembre de 1799 y diciembre de 1805, Napoleón llegó a lo más alto,

debemos pensar que dicha fecha reside en este período de tiempo, pero ¿cuándo concretamente? A mi entender, aún siendo Cónsul vitalicio, Napoleón seguía considerándose hijo de la Revolución y un ferviente seguidor de sus ideales, por lo tanto hasta que Fouché no le sugirió el Imperio, no le pasó por la cabeza, ya que Bonaparte era un hombre con unas ideas firmes. Pero tampoco debe ser la coronación de diciembre de 1804, ya que en ese instante ya se había producido el cambio.

¿Qué sucedió durante 1804 que implicará un cambio en el equilibrio de poderes internos y externos de Francia, que hiciera que Napoleón se creyera invencible? El 21 de marzo de 1804 la oposición al gobierno de Napoleón fue ejecutada, el pariente más cercano a los Borbones, y muy posible líder de las conspiraciones contra Napoleón, el Duque de Enghien, fue secuestrado y ejecutado de forma sumaria, logrando, de este modo, que el pequeño corso actuara por primera vez como un dios, eliminando a un hombre a su placer y deseo, a pesar de que se acepta que tal vez no estuvo involucrado directamente.

Curiosamente, este episodio es pasado por alto en la película de Sacha Guitry, ya que estos sucesos hubieran ensuciado la imagen del héroe que quería mostrarnos este cineasta en Napoleón, y tan solo se trata de quitarle importancia al asunto.

—*Díganos algo sobre la ejecución del Duque de Enghien.*

—*Fue un crimen, ¿no es cierto?*

—*Peor que un crimen, madame, fue un error.*⁷⁷

Los motivos que provocaron este «cambio radical» en la mentalidad de Napoleón estuvieron en su forma de ser desde que ingresó en la Escuela Militar de Briennes, y fueron también los motivos que le hicieron sobrevivir a lo largo de su carrera. Hemos estado hablando del poder, podríamos afirmar que el principal motivo de su cambio fuere éste, pero más que el poder lo que era típico de la personalidad del Emperador no era en sí el poder, sino el deseo de poder, es decir, la ambición. Fue esta la que lo llevó a triunfar en Toulon, el 18 de brumario, en Austerlitz, e, incluso, en el regreso después de Elba, pero al mismo tiempo fue ésta la que lo perdió en Moscú, Leipzig y Waterloo.

Podríamos afirmar, y estaríamos en lo cierto, que después de la muerte del Duque de Enghien, Napoleón ya no tenía enemigos que no lo temieran, estaba solo ante el poder, era el único que podía dirigir Francia hasta la cumbre. Esto, junto su carácter claramente ambicioso, provocó que él mismo se cargara encima de la espalda el peso de un país, de un imperio, y fue también el factor que hizo que el corso cambiara el «chip» —a pesar de que en los discursos y arengas se siga considerando hijo de la Revolución— para pasar de ser un joven militar idealista y ferviente seguidor de los ideales revolucionarios, a un monarca absoluto ilustrado con el único objetivo de ser el amo de Europa y del Mundo.

La importancia del personaje

En muchas películas, incluso en las que no es protagonista o no aparece, Napoleón tiene una gran importancia tanto para los hechos relatados como para el argumento de la película; pero, en este film, su importancia cruza los lindes de lo racional. Ya desde un

⁷⁷ *Napoleón* (Sacha Guitry, 1955), min. 79.

principio se le atribuye el grado de mito o leyenda y, a pesar de que le da este matiz para que el personaje de Talleyrand explique su vida sin juzgarlo, la realidad es que Sacha Guitry no duda en atribuirle de todo lo necesario para que el público lo conciba como si realmente fuera un héroe de la antigüedad.

Si bien es cierto que Napoleón Bonaparte tuvo una importancia caudal en la historia de Francia y gran relevancia histórica en gran parte de Europa, las dimensiones épicas que el director le atribuye son excesivas. A grandes rasgos, aunque mostrados de formas distintas, el *Napoleón* de Guitry se asemeja mucho al de Abel Gance de 1927, en que todo puede ser utilizado a favor de la grandilocuencia del personaje principal: Napoleón.

Producción

A diferencia de Abel Gance, que nunca pudo terminar su *Napoleón*, Sacha Guitry, gran figura del teatro atraída por el cine, consiguió realizar en 1955 un *Napoleón* de tres horas, que se convirtió en una de las mayores superproducciones del cine francés, con un centenar de actores y el patrocinio directo del Estado. Esta ayuda estatal no solo se redujo a la ayuda económica, sino que también en los pequeños detalles, ya que durante el rodaje se utilizaron objetos auténticos, como la alfombra de la coronación de Napoleón, la cama de Josefina o diversas cartas del emperador.⁷⁸

Este *Napoleón* se integra en la trilogía a modo de frescos históricos que el realizador, poco antes de morir en 1957, quiso emprender acerca de los tiempos modernos e inicios de los contemporáneos de su adorada Francia. Junto a esta película, encontramos *Si Versailles pudiese hablar* (1953) y *Si Paris nous était conté* (1955). En los tres casos se trata de producciones de muy alto coste, con un espectacular despliegue de vestuario y atrezzo, por no hablar de la puesta en escena, casi siempre enmarcada en los auténticos lugares históricos donde que tuvieron lugar los hechos narrados, en las que la megalomanía y grandilocuencia de Sacha Guitry alcanza niveles apoteósicos⁷⁹. El resultado es un bello libro de estampas o frescos a todo color, cuyas hojas va pasando el propio el cineasta, que interpreta a Talleyrand.

En estos frescos históricos no hay continuidad narrativa, se salta de una situación a otra cada una con valor de compartimento estanco, la cámara fija y cierta resonancia teatral por doquier. Sin embargo, esos compartimentos estancos, estampas, mantienen un cierto orden, como si fueran piezas de un rompecabezas, las unas cobran sentido por las otras. Exceptuando en aquellos momentos en que Talleyrand se queda con la palabra en la boca mientras se va a fundido en negro, dejando claro de que ahí falta algo, o que cuando con brusquedad inopinada se pasa de una escena de alcoba a la Batalla de Jena la certeza de que se han «arrancado varias páginas» es incontestable; por no hablar de la brevedad de personajes como María Luisa de Austria quien, encarnada brillantemente por una jovencísima Maria Schell, apenas aparece en una secuencia.

Como valor indiscutible del film y de Guitry está ese refinado sentido del humor cínico. Hay que estar atento a los diálogos y comentarios, pues van soltándose perlas que un espíritu cultivado sabrá apreciar en su justa medida. Si Sacha Guitry se salva es precisamente por ese sentido del humor que le permite, aun siendo un chovinista

⁷⁸ Jerónimo José Martín, Antonio Rubio, *Op. cit.*, págs. 105-106.

⁷⁹ David Chanteranne, Isabelle Veyrat-Mason, *Op. cit.*, pág. 50.

rematado, reírse de ciertas cosas y aun ejercer como crítico de las mismas, lo que habla de un espíritu en alguna medida clarividente aunque le pierdan las rutilancias, los secretos de alcoba y el cuento de hadas transfigurado.⁸⁰

Otra peculiaridad de la cinta es el paso, pues prácticamente algunos no tienen ni diálogo, de grandes actores del momento, como Erich Von Stroheim, casi irreconocible como Beethoven, Orson Welles haciendo de Sir Hudson Lowe, el odioso carcelero de Napoleón en Santa Helena, Jean Gabin como el Mariscal Lannes, Yves Montand, que apenas aparece para cantar en un campamento tras una batalla, como el Mariscal Lefèbvre, y Michelle Morgan, con algo más de presencia que ninguna otra de las mujeres del corso, como Josefina.

Clasificación de la película

Napoleón de Sacha Guitry es una de las pocas películas que nos muestran alguna escena de la infancia del corso antes de entrar en la Escuela Militar de Brienne. Por lo tanto, su *Napoleón* estaría, sin lugar a dudas, entre las películas presenciales, además de ser de carácter biográfico, es tal vez una de las más completas al recorrer toda la vida del corso, desde su nacimiento hasta el retorno de sus cenizas a Francia.

Además, la presencia del personaje de Napoleón en este film es innegable, incluso se podría decir que no hay secuencia en la que no aparezca o no se haga referencia a su persona. Y no es tan solo su presencia, sino que cada vez que aparece dice o hace algo que es vital para el desarrollo de la historia.

Conclusión

A pesar de que Sacha Guitry intentó justificar las deficiencias históricas y los múltiples anacronismos de esta película aludiendo a su faceta de dramaturgo, como hemos visto en apartados anteriores de este análisis, los errores y las concesiones artísticas son tan numerosos y de tal magnitud que sería un error aún mayor valorar positivamente esta obra.

Si bien por un lado, como ya hemos dicho, la representación del emperador no es del todo incorrecta, el relato de los hechos es tan equivocado que *Napoleón* solo debe ser utilizada, en cuanto fuente histórica, como si de un cuadro de David o Gros se tratará; ya que puede que la imagen del personaje sea la correcta, pero no deja de ser una interpretación subjetiva de él.

⁸⁰ Ignasi Juliachs: “El «Mariscal» Guitry”, *CineArchivo*. [http://www.cinearchivo.com/site/fichas/Ficha/FichaFilm.asp?IdPelicula=61347] (última consulta: 16 mayo 2015).

Capítulo 8
Guerra y paz (King Vidor, 1956)

Ficha técnico-artística

Título original: *War and Peace*. Estados Unidos-Italia, 1956. 208 min., C. **Dirección:** King Vidor. **Guión:** Bridget Boland, Robert Westerby, King Vidor, Mario Camerini, Ennio De Concini, Ivo Perilli (Lev Tolstoi, novela). **Fotografía:** Jack Cardiff. **Montaje:** Leo Cattozzo. **Música:** Nino Rota. **Intérpretes:** Audrey Hepburn, Henry Fonda, Mel Ferrer, Vittorio Gassman, Herbert Lom, Anita Ekberg.

Sinopsis

*A principios del siglo XIX una oscura sombra se deslizaba a través de toda Europa. Esta sombra era impulsada por la voz de un solo hombre, Napoleón Bonaparte. Solo Rusia e Inglaterra ofrecían tenaz resistencia.*⁸¹

El conde Nikolai Rostov y el príncipe Andrei Bolkonski militan en las filas rusas; si embargo, su amigo Pierre Bezukhov, ocioso intelectual pacifista e hijo natural de un noble, no se muestra interesado en la lucha. Al recibir una substanciosa herencia, tras la muerte de su padre, Pierre comienza a frecuentar los ambientes aristocráticos de Moscú, donde conoce a la alegre y hermosa Natasha Rostov, de quien se enamora. Pero la diferencia de edad, obliga a Pierre a renunciar a sus sentimientos, ahogando sus penas en alcohol y casándose con la superficial y manipuladora Helena Kuragina. El matrimonio naufraga cuando Pierre descubre la naturaleza disoluta de su esposa.

Entre tanto, Andrei es capturado por los franceses y posteriormente liberado, pero al regresar a su hogar le golpea una nueva tragedia: su esposa, Lisa Bolkonskaya, muere al dar a luz a su hijo. Meses más tarde, Andrei se reúne con su viejo amigo Pierre. Andrei conoce también a Natasha y, enamorado, le propone matrimonio, pero el padre de la muchacha se opone a un enlace inmediato y propone posponerlo un año, cuando la novia cumpla los diecisiete. Andrei accede, pero se ausenta en una nueva misión militar y Natasha se enamora de Anatole Kuragin, un seductor sin escrúpulos. Pierre, empujado por el amor que todavía siente hacia la joven y por su amistad con el ausente Andrei, cuenta a Natasha el turbio pasado de Anatole antes de que la joven decida fugarse con él.

Mientras esto sucede en el ámbito privado, un terrible acontecimiento está a punto de sacudir la Historia: Napoleón invade Rusia. Pierre visita a Andrei en la víspera de la trágica batalla de Borodino, y se convierte en testigo del sangriento combate.

⁸¹ *Guerra y paz* (King Vidor, 1956), min. 2.

Traumatizado por la visión de ese lienzo de dolor y muerte, el antaño pacifista Pierre jura matar a Napoleón.

Ante la posible presencia de franceses en Moscú, los Rostov hacen las maletas y se preparan para evacuar, pero justo al partir descubren las columnas de soldados heridos, entre los que se encuentran con un Andrei gravemente herido, y no dudan en ayudar a sus compatriotas en lugar de llevarse consigo sus pertenencias. Al mismo tiempo, se cruzan con Pierre que decide quedarse en la ciudad para formar parte de la resistencia, para cumplir así con su objetivo. Ya fuera de la ciudad, el malherido Andrei declara finalmente su amor por Natasha en su último aliento.

Pierre, al permanecer en Moscú, vivirá de primera mano los incendios que asolaron la ciudad, y el puño de hierro con el que Napoleón intentará gobernarla. A pesar de que en una ocasión puede matar al emperador francés, le es imposible apretar el gatillo y se decanta por intentar sobrevivir a la presencia francesa. Desafortunadamente, cuando intenta salvar a una niña de uno de los incendios, es detenido por el ejército francés. Tratado como si fuera un rebelde, es llevado al paredón, donde ve que la fila en la que está, avanza sin descanso hacia la ejecución de todos sus componentes. Pero justo ante él, se paran las ejecuciones, y es llevado, junto a sus compañeros, a la prisión.

Ante la situación ingobernable en la que se encuentra Moscú, Napoleón decide abandonarla en pleno invierno, empezando una dura retirada hacia Francia. Aprovechando esta situación, el General Kutusov lidera de nuevo las tropas rusas para aplastar a la herida *Grand Armée* mientras cruza el río Berézina. Pero los franceses no se van solos, ya que obligan a marchar con ellos a los prisioneros rusos, entre ellos Pierre, disparando a todo aquel que quede rezagado.

Con los franceses expulsados de Moscú, los Rostov regresan a su ciudad, donde Natasha se reencuentra con Pierre, que ha superado una dura enfermedad tras ser liberado, y ambos deciden seguir adelante con sus vidas, pero esta vez juntos, sabiendo que siempre habían sido el uno para el otro.

Análisis

Al hablar de esta o cualquier versión de *Guerra y paz*, es inevitable hablar de la novela original, en la que se inspira, y de su autor. Por ello, antes de pasar a analizar el contenido histórico de la película de King Vidor, debemos conocer quien fue Lev Tolstoi y que valor tiene una de sus más importantes novelas, *Guerra y paz*.

Hijo de un noble propietario y de una acaudalada princesa, Lev Tolstoi quedó huérfano muy joven y pasó a vivir con sus tías. En 1843 ingresó en la Facultad de Letras de la Universidad de Kazán, pero terminó por abandonar la carrera para cursar Derecho. Allí conoció los escritos del filósofo francés Rousseau, que tanta influencia ejercería sobre él. Decepcionado por la enseñanza oficial, abandonó sus estudios en 1847. Después de un breve y fútil intento por mejorar las condiciones de vida de los siervos de sus tierras, se metió de lleno en la disipada vida de la alta sociedad aristocrática moscovita, a la que en sus diarios prometió reformar. Posteriormente realizaría una serie de viajes por el extranjero, durante los cuales visitaría escuelas de toda Europa, para, más tarde, abrir en Yásnaia Poliana una escuela para niños campesinos en la que aplicó sus métodos educativos, que anticipaban la educación progresista moderna. En

1862 se casó con Sofía Behrs, miembro de una culta familia de Moscú. Durante los siguientes quince años formó una extensa familia, administró con éxito sus propiedades y escribió sus dos novelas más importantes, *Guerra y paz* (1863-1869) y *Ana Karénina* (1873-1877). Tolstoi murió en 1910 a la edad de 82 años de una neumonía en la estación ferroviaria de Astápovo, después de caer enfermo cuando abandonó su casa a mediados de invierno al intentar renunciar a sus propiedades en favor de los pobres.⁸²

Tolstoi viviría siempre dividido entre esos dos espacios simbólicos, la gran urbe y el campo. Si el primero representaba para él el deleite, el derroche y el lujo de quienes ambicionaban brillar en sociedad, el segundo, por el que sintió devoción, era el lugar del laborioso alumbramiento de sus sueños literarios.⁸³

Como hemos visto una de las obras cumbre de Tolstoi es, sin duda alguna, *Guerra y paz*. Publicada originalmente bajo el título de *1805* en la revista *Russkiy Véstnik* —en castellano, *El mensajero ruso*— como una novela por capítulos entre 1865 y 1869. Poco después, la versión corregida y ampliada por el propio autor, y ya bajo el nombre de *Voyná i mir* —*Guerra y paz* en castellano⁸⁴—, fue publicada en su formato definitivo de novela. A pesar de que hay un gran abanico de historia de *Guerra y paz*, esta novela es una muy personal, incluso los personajes tiene similitudes con parientes y amigos del autor, como los propios Pierre y Andrei, que tiene rasgos de la personalidad del autor y comparten con él algún que otro dato autobiográfico.

Antes de pasar al análisis, debemos tener en cuenta de que existen notables diferencias entre la novela de Lev Tolstoi y la película dirigida por King Vidor. La película se centra principalmente en Natasha, Pierre y Andrei y en su compleja relación personal, así como en su progresiva evolución como seres humanos en el contexto de los acontecimientos históricos de la invasión napoleónica. En Moscú, la mayoría de las escenas tienen lugar en la residencia de los Rostov, y los episodios desarrollados en mansiones campestres —uno de los centros neurálgicos de la vida social de la aristocracia rusa de la época— se redujo, con lagunas excepciones, a secuencias de caza, como aquella en la Natasha conoce a Andrei. Esta es una condensación de dos episodios en la casa de campo de los Rostov, ya que en la novela, Andrei, para entonces prometido con Natasha, no está presente en la cacería. Del mismo modo, se prescinde de San Petersburgo como escenario del film.⁸⁵

Por otra parte, el triángulo amoroso que forman Nikolai Rostov, su esposa Sonia Rostova y María Bolkonskaya está mitigado en la pantalla. Los personajes históricos, sin embargo, se conservan, como el General Kutuzov y Napoleón. Algunas batallas menores se omiten, mientras que la batalla de Berézina, inexistente en el texto original, fue añadida por Vidor. La idea del diálogo interior se conserva, en particular en lo que respecta a Natasha; no obstante, el uso extensivo del francés no se conserva en la película, ni las digresiones de Tolstoi sobre el sentido de la Historia.

⁸² Eduardo Mendoza: “Introducción”, en Liev Nikoláievich Tolstói: *Guerra y paz*. Barcelona, Planeta, 1988. Págs. XI-XXI.

⁸³ *Ibid.*, págs. XI-XII.

⁸⁴ Las palabras «paz» y «mundo» son homónimas en ruso y se escriben igual a partir de la reforma ortográfica rusa de 1918, por lo que también se podría traducir por *Guerra y mundo*. Sin embargo, Tolstoi mismo tradujo el título al francés como *La Guerre et la Paix*.

⁸⁵ Antonio José Navarro: *Guerra y paz*. Madrid, Notorius Ediciones, 2013. Pág. 12.

A día de hoy la novela de Tolstoi ha sido versionada en numerosas ocasiones, desde la primera versión de Vladimir Gardine, a la reciente mini-serie de 2007, pasando por la reconocida *Voyná i mir* de Sergei Bondarchuk y la serie de la BBC protagonizada por Anthony Hopkins, incluso Woody Allen la parodió en *La última noche de Boris Grushenko*. Entonces, ¿por qué elegir la versión de King Vidor de 1956? El principal motivo por el que nos hemos decantado por esta película en lugar de cualquiera de las otras, es la presencia de Napoleón. En la gran mayoría de versiones de *Guerra y paz*, la presencia de Napoleón es más bien escasa y, como veremos en capítulos posteriores, en el caso de la versión de 1968, aún lo es más. En cambio, en esta película se convierte en uno de los secundarios del film, participando en suficientes escenas como para poder comprobar cómo se interpreta al personaje histórico.

Al ver *Guerra y paz* se identifican dos grandes temas históricos de los que se puede extraer información de la película, la vida cotidiana en Rusia —sobre todo de la aristocracia— y la Campaña Rusa de Napoleón.

En las escenas iniciales conocemos a la sociedad moscovita de principios de siglo XIX, una alta aristocracia ociosa, cuyo único fin es ir de fiesta en fiesta, suministrar oficiales al ejército y llenar los altos cargos del funcionariado público. A diferencia de Francia, donde el ascenso militar y político era promovido y se podía llegar a ser un gran oficial o un ministro, aún teniendo un origen humilde —véase a la mayor parte de mariscales de Francia que eran hijos de familias dedicadas a los pequeños oficios, el gran ministro de la policía Joseph Fouché provenía de una familia humilde de marineros de Nantes, o incluso el propio Napoleón que provenía de la baja nobleza corsa—, en Rusia la oficialidad del ejército y los sitios de elevado poder político pertenecían exclusivamente a las familias nobles, ni tan solo se le permitía el acceso a dichos rangos a la incipiente burguesía, que no ganará este espacio hasta tiempo después de muerte del zar Alejandro I. La orden de jerarquías promulgada por Pedro I el Grande reguló las relaciones entre la nobleza de servicios, funcionarios al servicio del Estado, y el resto de las capas sociales. En términos generales, podría decirse que hasta mediados de siglo XIX los peldaños más elevados del escalafón burocrático eran ocupados si no exclusivamente, sí de forma mayoritaria, por miembros de la nobleza terrateniente.⁸⁶

La sociedad rusa de principios del siglo XIX se encontraba compartimentada en dos únicos grupos, la nobleza y los campesinos. La nobleza terrateniente representaba el uno por ciento de la población, y basaba su poder en la servidumbre, manteniendo la hegemonía económica y política. Por debajo de ella, se encontraba a la mayoría de población, sometida a los señores o al Estado, que veía al zar como única vía de escape al yugo de la nobleza.

*Los nobles, que no tienen ninguna clase de existencia política, deben basar por completo la libertad de sus vidas en sus rentas, en sus tierras, en el cultivo de sus tierras y, en consecuencia, en la servidumbre de los campesinos. Los campesinos, dada la condición de esclavitud que les oprime, ven en el trono el único contrapeso capaz de moderar el poder de los señores.*⁸⁷

⁸⁶ Werner Mosse: “Aristocracia y burguesía en la Europa del siglo XIX. Un análisis comparativo”, en Josep M^a Fradera y Jesús Millán (eds.): *Las burguesías europeas del siglo XIX. Sociedad civil, política y cultura*. Madrid-Valencia, Biblioteca Nueva-Universitat de València, 2000. Págs. 154-155.

⁸⁷ Enrique Bienzobas Castaño: *Rusia en el siglo XIX*. Col. Historia del Mundo Contemporáneo. Madrid, Akal, 1994. Págs. 8-9.

El propio Tolstoi intentó renovar el sistema de trabajo de sus tierras y las condiciones de vida de los siervos que tenía a su cargo en Yásnaia Poliana, pero la vieja estructura feudal incrustada en la cultura y en la forma de vivir de la Rusia zarista le impidió ir más lejos de instalar a una escuela para los hijos de los campesinos. En la gran mayoría de esta aristocracia terrateniente no había atisbo alguno de modernización o mejora de las condiciones de vida de los siervos, y los personajes de Tolstoi no son más que su visión utópica de un futuro mejor para Rusia y sus habitantes, lejos de estar anclados en los viejos sistemas feudales.

Ante la figura de Napoleón, en *Guerra y paz* se erige otro héroe, en este caso ruso, que compite directamente por el amor del pueblo, el General Mijaíl Kutuzov. Puede que no llegue al extremo de comparación que recibirá el Duque de Wellington en *Waterloo* (Sergei Bondarchuk, 1970) o el Almirante Nelson en *Master and Commander: Al otro lado del mundo* (Peter Weir, 2003), pero su importancia en la faceta militar de esta película es innegable. Kutuzov personifica un brillante talento militar, demostró las cualidades de un fuerte hombre de Estado y de un líder nacional, tenido en muy alta estima en el ejército y en el pueblo en general.



Oskar Homolka como el General Kutuzov en una escena de *Guerra y paz* (King Vidor, 1956).

Hijo de un aristócrata y militar, Mijaíl Kutuzov nació el 5 de septiembre de 1745, se graduó en la escuela de artillería con el grado militar de alférez y sirvió en un regimiento comando por el famoso Alexandr Suvórov⁸⁸. Además de tener una brillante carrera militar, que podía demostrar con sus heridas en el ojo y el cuello, también alcanzó grandes éxitos en el cumplimiento de misiones diplomáticas en Turquía y Prusia y en las gobernaciones de varias provincias rusas. Kutuzov diseñó un arte militar basado en la guerra defensiva, los expertos militares opinan que Kutuzov conseguía la victoria final por medio de las batallas y operaciones secundarias, extendidas en el tiempo y en el espacio. Durante su extensa carrera, se hizo indispensable tanto en la

⁸⁸ Fue uno de los grandes generales del imperio ruso del siglo XVIII, y es uno de los pocos del que se dice que nunca perdió una batalla. Sus técnicas fueron recogidas en el manual de combate llamado *La ciencia de la victoria*.

corte de la emperatriz Catalina II, como en la de su sucesor, sin embargo, no era del agrado del emperador Alejandro I. Algo que quedó claro en 1802, cuando después de unas discrepancias con el emperador, Kutuzov dimitió y se fue a vivir al campo pero en 1805 fue convocado de nuevo, para enfrentarse a Napoleón en la batalla de «los tres emperadores». Tras la derrota en Austerlitz, Alejandro I quedó muy disgustado con la derrota, culpó de ella a Kutuzov y durante mucho tiempo no quiso perdonarlo. Aun así, la invasión francesa de tierras rusa llevó al zar a cambiar de idea. En agosto de 1812 Kutuzov recibió la orden de acudir al lugar donde estaba el ejército, Borodino.⁸⁹

La batalla comenzó el seis de septiembre de 1812. Durante seis horas las tropas de rusas estuvieron rechazando los ataques franceses en el flanco izquierdo. Ambos ejércitos atacaban y contraatacaban pero no se llegaba a ningún desenlace victorioso para ninguno de los bandos. Por la noche, Napoleón ordenó el repliegue de las tropas a las posiciones iniciales. Oficialmente, el ejército ruso no fue derrotado. Kutuzov decidió celebrar una nueva batalla cerca de Moscú, pero, al saber que las reservas todavía no estaban listas, optó por abandonar la ciudad.⁹⁰ En el consejo militar reunido en la aldea de Filí, el general defendió su decisión ante la necesidad de preservar el ejército, y cuando este estuviera listo, se enfrentarían de nuevo al invasor francés.

*¿Es mejor ceder Moscú sin entrar en batalla, o perder la batalla, el ejército y también Moscú?.*⁹¹

Tras abandonar una ciudad de Moscú arrasada por el fuego, los ataques guerrilleros y la falta de abastecimiento, Napoleón abandonó la ciudad en pleno invierno. Esta decisión lo lleva al mayor fracaso de su carrera militar, ya que mientras sus hombres luchaban por no morir de frío o de hambre, las tropas rusas comandadas por Kutuzov, les pisaban los talones y debilitaban cada vez más la cola de la columna francesa. Aunque la fantasía haya amplificado la magnitud del desastre, las escenas contadas por los supervivientes no fueron inventadas. Ségur describió:

*Esa masa profunda, larga y confusa de hombres, caballos y carros asediando la estrecha entrada de los puentes a los que desbordan. Los primeros, empujados por los que les seguían, repelidos por los guardias o detenidos por el río, eran aplastados, pisoteados o precipitados a los hielos que acarrea el Berézina. De este inmenso y horrible tropel, se elevaba tan pronto un sordo murmullo como un gran clamor, mezclado de gemidos y espantosas imprecaciones.*⁹²

A pesar de ellos, Napoleón no dudó en hacer hundir el puente cuando él y la gran parte de su ejército cruzó el río, dejando en la otra orilla a miles de hombres rezagados, aunque en la película se muestre que son los rusos los que lo vuelan.

En sus memorias, Napoleón confesó: «*La batalla más terrible de todas las que he librado es la que tuvo lugar cerca de Moscú. Los franceses se mostraron dignos de obtener la victoria y los rusos resultaron dignos de ser invencibles*». Algo que no solo extrapolable a Borodino, sino a toda la campaña napoleónica en Rusia.

⁸⁹ Jean Tulard (dir.): *Dictionnaire Napoléon, cit.*, Vol. 2, págs. 119-120.

⁹⁰ David Chandler: *Las campañas de Napoleón. Un emperador en el campo de batalla. De Tolón a Waterloo (1796-1815)*. Madrid, La esfera de los libros, 2005. Págs. 828-844.

⁹¹ *Guerra y paz* (King Vidor, 1956), min. 134.

⁹² Jean Tulard: *Napoleón*. Barcelona, Crítica, 2012. Pág. 378.

La figura de Napoleón

En *Guerra y paz*, el actor de origen checo, Herbert Lom, da lugar a una de las representaciones más fuertes del personaje de Napoleón que se han hecho en la historia del cine. En esta película, Bonaparte ya no es un joven militar, sino el emperador y el gran dominador de Europa que se enfrenta a sus mayor reto, Rusia.

La presencia de Napoleón en este film puede dividirse en tres episodios. La primera aparición es como un ser fantasmal después de vencer en Austerlitz. Montado en su corcel blanco, es presentado como un gran ser que está por encima de Andrei, del mismo modo que está por encima del resto del mundo, se le podría considerar como un dios de la guerra.

La segunda vez que vemos al emperador es al llegar a la capital rusa, donde nos muestra la imagen más despótica de Bonaparte, es alguien autoritario, con deseos de tener más poder del que ya tiene. A pesar de entrar en la capital de su enemigo, se nos presenta como alguien histérico por la extraña circunstancia en la que consigue apoderarse de la ciudad de Moscú —descubriendo más adelante que en realidad nunca se ha apoderado de la ciudad—, pero en ningún momento pierde el liderazgo, ya que sigue dando órdenes a sus oficiales. Esta faceta más nerviosa y un poco insegura de Napoleón, es producto de la derrota moral que suponía no conseguir que el enemigo se rindiera ante él en el campo de batalla, ya que a pesar de vencer en la batalla de Borodino y entrar en Moscú, ningún general o representante ruso firma una rendición, y por ello, oficialmente, no ha vencido a los rusos.

Finalmente, a pesar de que es una de las versiones más fuertes y potentes del personaje, es la que recibe la mayor humillación, al verse obligado a retirarse de Rusia de la peor manera. Mientras que las tropas del General Kutuzov les pisan los talones y va quebrantando las filas de la antaño *Grand Armée*, Napoleón es llevado en trineo, mientras contempla a sus tropas cubiertas de nieve, obligadas a quemar hasta los propios estandartes para evitar que los rusos se hagan con ellos⁹³. Como ya hemos visto, las tropas francesas derrotadas y agotadas cruzaron el río Berézina por pequeños pontones de madera, que Napoleón no dudó en hundir para salvaguardar la retirada de la gran parte de sus efectivos. En *Guerra y paz*, el héroe que Abel Gance nos presentó en su película de 1927, se ha convertido en déspota y ha caído de su pedestal.

A pesar de que la visión de Pierre va cambiando a medida que avanza la trama y su evolución como personaje, en un principio no se amaga de ensalzar las virtudes de la Francia revolucionaria y de Napoleón como su heredero.

[Bonaparte] *el hombre más grande de Europa. Un coloso, un viento nuevo. ¡Purificador!*⁹⁴

Después de esto, y tras ver los desastres de la batalla de Borodino, no puede negar la evidencia de que toda Rusia está en peligro si Napoleón no muere. Una opinión que compartió gran parte de Europa cuando Napoleón dejó de ser el valedor de la libertad revolucionaria, y se convirtió en uno de los mayores déspotas de la historia, siendo odiado por ello; a pesar de que a principios del siglo XIX la gran parte de naciones

⁹³ *Guerra y paz* (King Vidor, 1956), min. 193.

⁹⁴ *Guerra y paz* (King Vidor, 1956), min. 4.

europas estaban gobernadas por déspotas, tal vez teñidos en la superficie por una escasa capa de Ilustración, pero monarcas absolutistas al fin y al cabo.

La importancia del personaje

En esta película la relevancia del personaje es meramente contextual. Primero de todo debemos tener en cuenta que aparece en muy pocas escenas, algo que no debería importarnos si jugara un papel más importante para la historia, pero no es así. Seguramente, si el personaje no hubiera aparecido y solo se le mencionara, la trama de *Guerra y paz* no se vería afectada por su ausencia. Por ello, a pesar de que es uno de los protagonistas de la historia, juega un rol muy secundario, superado incluso por el General Kutuzov.

En ningún momento debemos olvidar que los protagonistas de esta historia son Pierre, Natasha y Andrei, y a pesar de que los actos de la Francia dirigida por Napoleón son importantes en el futuro de sus vidas, la presencia o ausencia del personaje en sí es completamente irrelevante. A pesar de esta escasa presencia, estamos ante una nueva representación del personaje de Napoleón, y por ello debemos tenerla en cuenta, ya que es una de las pocas del emperador durante la Campaña Rusa.

Producción

Guerra y paz se enmarca en la era de las *epic movies*, en la que Hollywood respondía con el Technicolor, el sonido estereofónico y el CinemaScope a la cada vez más potente televisión, cuyos medios estaban lejos de estas grandes superproducciones. Desde el éxito de *La túnica sagrada* (Henry Koster, 1953), películas de género histórico, protagonizadas por un amplio elenco de estrellas y de unas tres horas de duración, como *Sinuhé el egipcio* (Michael Curtiz, 1954), *Los diez mandamientos* (Cecil B. De Mille, 1956) o *El puente sobre el río Kwai* (David Lean, 1957), llevaban las carteleras de los cines norteamericanos.⁹⁵

A comienzos de 1954, King Vidor recibió la llamada telefónica del productor italiano Dino De Laurentiis para preguntarle si le gustaría llevar a la pantalla la novela de Tolstoi, *Guerra y paz*.

*¡Aquella fue la decisión más rápida que he tomado en mi vida!*⁹⁶

El director norteamericano encontró en el gran clásico ruso todo lo que busca un buen espectador: personajes profundos, heroísmo, filosofía y un largo etcétera. Además, le ofrecía la posibilidad de rodar en Europa, en un país en el nunca había trabajado, ya que el veterano cineasta había trabajado, sobre todo, temas americanos en películas como *Aleluya* (1929), *El pan nuestro de cada día* (1934) o *El manantial* (1949).

A pesar de que Vidor se convirtió en el máximo responsable de la película, el principal impulsor del proyecto era el productor De Laurentiis, que inmediatamente cogió una copia de la novela de Tolstoi, la cortó en trozos y la repartió entre varios grupos de escritores italianos. Algo que dejó estupefacto al director, pero que era habitual en las

⁹⁵ Antonio José Navarro, *Op. cit.*, pág. 8.

⁹⁶ King Vidor: *Un árbol es un árbol*. Barcelona, Paidós, 2003.

producciones italianas del momento. Dando lugar a un guión de quinientas seis páginas, cinco veces más de lo habitual. Ante tal situación, Vidor guardó el guión, llamó a Bridget Boland, Robert Westerby e Irwin Shaw, que rescribieron desde cero el libreto en unas pocas semanas, recortando la longitud del original y adaptándose a las películas épicas de mediados de los cincuenta.

Aún sin guión, la producción empezó el 1 de julio de 1955, se filmaron los exteriores en Italia y Yugoslavia, y los interiores en Roma. Un equipo de noventa sastres trabajaron las veinticuatro horas del día para confeccionar trajes de época para los más de quince mil «extras». Se llamó a adiestradores de animales de toda Europa para que proporcionaran más de ocho mil caballos, y se alquilaron más de dos mil cañones a museos y establecimientos especializados en atrezzo. Y por si eso fuera poco, para la recreación de la batalla de Borodino se contrataron a sesenta y cinco médicos que, vestidos como soldados y dispersados por todo el lugar, atendieron las posibles lesiones que pudieran sufrir los más de seis mil de «extras» que participaron en esa colosal escena, la mayoría de ellos pertenecientes al ejército italiano.⁹⁷

Mientras se escribía el guión y se preparaba la producción, King Vidor se dedicó de inmediato a supervisar la selección del reparto, en el que figuraban más de cincuenta actores con diálogo, pero el productor tenía ideas propias. De Laurentiis buscó el apoyo financiero de Paramount, una *major* de Hollywood, para así reunir a un plantel de estrellas norteamericanas y realzar el proyecto; cosa que consiguió, aunque fuera a golpe de talonario.

La selección desde un principio de Audrey Hepburn para el rol de Natasha fue uno de los grandes aciertos de King Vidor. Igualmente, el director consideró que el marido de Audrey en aquellos tiempos, el actor Mel Ferrer, podría dar la talla como el príncipe Andrei. Hay quienes han visto en ello una concesión a la actriz principal, que no quería permanecer demasiado tiempo lejos de su esposo, sobre todo tratándose de un rodaje que duraría once meses. Pero como ya hemos dicho, los productores jugaron con su talonario, de esta forma Hepburn percibió un sueldo de trescientos cincuenta mil dólares, convirtiéndola en la actriz mejor pagada hasta entonces, a lo que la actriz exclamó:

*¡Es imposible! Yo no valgo es dinero. Por favor no se lo digas a nadie.*⁹⁸

Si bien la elección de Audrey Hepburn y Mel Ferrer entusiasmó desde el principio a los productores, ya que más allá de sus cualidades artísticas —la presencia de ambas estrellas, la pareja de moda por aquel entonces, en *Guerra y paz* les reportarían una valiosa publicidad extra—, la elección de Peter Ustinov como Pierre Bezukhov, primer candidato de Vidor para el papel, topó con la oposición de De Laurentiis. Éste se negó en redondo a contratarlo, pues al tratarse de una producción de tan elevado presupuesto había que garantizar el atractivo del reparto, el principal reclamo para los actores. Dijeron que el contraste entre la delgadez de Audrey Hepburn y la gordura de Peter Ustinov no sería comprendida por el público. Vidor trató de contratar a Marlon Brando, pero estaba trabajando en *Ellos y ellas* (Joseph L. Mankiewicz, 1955), y más tarde lo probó con Paul Scofield, pero por desgracia estaba trabajando en una obra de teatro, lo que obligaba a retrasar el rodaje algunas semanas más, algo De Laurentiis no

⁹⁷ Donald Spoto: *Audrey Hepburn. La biografía*. Barcelona, Lumen, 2006. Pág. 157.

⁹⁸ *Ibid.*, pág. 156.

permitiría. Ya que pocos días después contrató de forma unilateral a Henry Fonda, al que había conocido en una visita a Hollywood. Años después, el propio Fonda reconoció que aceptó la propuesta de interpretar a Pierre Bezukhov únicamente por la irrechazable oferta económica, ya que se consideraba demasiado mayor —el personaje tiene poco más de veinte mientras él tenía cincuenta— y, por tanto, inadecuado por el papel.⁹⁹

A pesar del duro trabajo realizado por Vidor y por el gran presupuesto gastado por los productores italianos, Paramount Pictures cedió a las presiones de Cecil B. De Mille, uno de los grandes realizadores y productores del estudio, para que *Guerra y paz* no coincidiera en los cines con *Los diez mandamientos*. Finalmente, la película de King Vidor se estrenó el 21 de agosto de 1956, algo no muy bueno, ya que el verano era mala época para este tipo de producciones, los niños y los jóvenes disfrutaban de sus vacaciones, al igual que muchos adultos, lo que se traducía en una oferta cinematográfica más ligera y familiar. En Estados Unidos, la película recaudó poco más de doce millones de dólares, una cantidad irrisoria comparada con los cuarenta y dos de *La vuelta al mundo en ochenta días* de Michael Anderson o los cincuenta que logró *Los diez mandamientos*. Pero si en Estados Unidos fue un relativo fracaso de taquilla, en Europa funcionó mucho mejor, amasando casi diez veces más que al otro lado del Atlántico. No obstante, donde *Guerra y paz* se convirtió realmente en un fenómeno de masas fue en la antigua URSS. El público soviético disfrutó con la exquisita versión de King Vidor, cuya poética conectaba con su visión del clásico de Tolstoi, y su ligero tono de enaltecimiento del valor del pueblo ruso frente al invasor napoleónico evocaba épocas más recientes y terribles, como su enfrentamiento contra el nazismo durante la Segunda Guerra Mundial.¹⁰⁰

Clasificación de la película

Como ya hemos visto en apartados anteriores, la presencia de Napoleón en esta película es más bien escasa, pero a pesar de ello aparece como un personaje —más allá de la mera referencia histórica— jugando un rol de relativa importancia en el argumento de la historia, por lo que esta película debe ser clasificada como presencial y episódica.

A pesar de que los hechos englobados en *Guerra y paz* transcurren entre 1805 y 1813, llegando a incluir una secuencia en Austerlitz, la parte principal de la historia transcurre durante la Campaña Rusa de Napoleón, concretamente entre las batallas de Borodino y Berézina; por tanto, *Guerra y paz* de King Vidor es una película de carácter episódico, ya que solo nos muestra un parte de la vida de Napoleón.

Conclusión

Antes de poder evaluar que funcionalidad histórica tiene esta versión de *Guerra y Paz*, debemos tener en cuenta dos hechos. El primero de ellos es que estamos ante una adaptación cinematográfica de una novela, por lo tanto las diferencias, como ya hemos visto en apartados anteriores, son más que claras. Y el segundo es que no se trata de una

⁹⁹ Enric Alberich: *Películas clave del cine histórico*. Barcelona, Ediciones Robinbook, 2009. Págs. 88-89.

¹⁰⁰ Antonio José Navarro, *Op. cit.*, pág. 24-28.

adaptación cualquiera, sino de una versión vista desde el punto de vista americano de los años cincuenta, en la que los tópicos del romanticismo y la épica estaban muy de moda.

A pesar que la realización al estilo de *epic movie* y gran superproducción americana simplifica la profundidad del mensaje original escrito por Tolstoi, *Guerra y Paz* es una película que permite al espectador acercarse a la Rusia de principios del siglo XIX, y ver cómo vivían los distintos estratos de la sociedad, desde los nobles de alta cuna, a los habitantes más pobres, pasando por todos los escalafones militares.

A parte de la poca presencia que tiene Napoleón en esta cinta —algo irrelevante si su papel fuera más importante para el argumento—, el principal problema del personaje interpretado por Herbert Lom es que parece un hombre de acción más que un gran estratega. En *Guerra y paz*, la faceta de genio militar queda secundada —o incluso oculta— por la de ser un hombre de fuerte carácter, que quiere vencer a los rusos y dominar el Continente europeo al completo.

Finalmente, lo que debemos considerar de mayor importancia de *Guerra y paz*, es que es una película sobre un episodio napoleónico vista desde una óptica distinta a la francesa, ya que la historia en la que se basa es rusa, cuyos protagonistas son rusos, y está contada por americanos e italianos. Todo ello nos permite ver una versión menos patriótica de la historia, ya que los narradores no se posicionan ni en un bando ni en otro de la contienda, llegando hasta cierto punto de objetividad.

Capítulo 9

Austerlitz (Abel Gance, 1960)

Ficha técnico-artística

Título original: *Austerlitz*. Francia, Italia, Yugoslavia, Liechtenstein, 1960. 166 min., C. **Dirección:** Abel Gance. **Guión:** Abel Gance, Nelly Kaplan, Roger Richebé. **Fotografía:** Henri Alekan, Robert Juillard. **Montaje:** Léonide Azar, Yvonne Martin, Mario Serandrei. **Música:** Jean Ledrut. **Intérpretes:** Pierre Mondy, Martine Carol, Claudia Cardinale, Leslie Caron, Vittorio De Sica, Jean Marais, Orson Welles, Jack Palance.

Sinopsis

*Por este tratado [de Amiens], aunque no se den cuenta de ello, es Europa quién os ofrece el trono.*¹⁰¹

Después de que Inglaterra, Rusia, España, Portugal, Marruecos, Túnez, Argelia, Turquía y Baviera hayan firmado con Francia el tratado de Amiens, Napoleón ve más cercana la confraternidad de Europa que tanto anhela, del mismo modo que ve más cerca su coronación y el cumplimiento de la predicción que una gitana dio a Josefina en la Martinica. Aprovechando la paz, Napoleón da un paso más hacia la cima del poder de Francia y consulta al pueblo francés sobre si debe ser cónsul vitalicio, la respuesta es de una abrumadora mayoría de votos positivos, en consecuencia, el Senado lo proclama cónsul vitalicio.

Después de que Charles Fox y Lord Cornwallis sean recibidos en París por Napoleón para celebrar la reciente paz entre las dos potencias europeas, William Pitt traiciona los compromisos contraídos en ella, ya que cree que Napoleón se ha propuesto derrotar a Inglaterra económicamente dominando el Mediterráneo y ahogándola comercialmente, para evitar que Inglaterra desaparezca bajo la sombra de Napoleón, arma de decretos al Almirante Nelson permitiéndole detener los barcos franceses y reforzar las escuadras británicas. Además, el primer ministro inglés planea con los líderes monárquicos Cadoudal y Pichegru agitar a la población francesa y, si es posible, matar a Bonaparte, para preparar el regreso de un príncipe francés, como el Duque de Enghien, pero todo ello sin enturbiar el prestigio de los Borbones. Todo ello a la vez que empieza a reorganizar a los enemigos de Francia en una tercera coalición. Tras sufrir un intento de atentado, Napoleón encarga al jefe de sus espías, Schulmeister, averiguar quién está tras él, a la vez que engaña a los líderes ingleses vendiéndoles unos planos falsos de invasión de las Islas británicas.

¹⁰¹ *Austerlitz* (Abel Gance, 1960), min. 6.

Desde Boulogne, Napoleón prepara todos los detalles para invadir Inglaterra por el canal, entre ellos la construcción de una inmensa flota de más de dos mil naves. Es aquí donde recibirá a Robert Fulton, un inventor americano que le ofrece un medio de conquistar Inglaterra, un navío que funciona con vapor.

Napoleón, sin demasiadas evidencias, encarga a sus generales y ministros raptar al Duque de Enghien, aunque para ello deba cruzar las fronteras de Prusia, con el único objetivo de atemorizar a los ingleses y los Borbones que conjuran contra él. A pesar de ello, en ningún momento pretende ejecutarlo, así que envía una nota aplazando su ejecución a la espera de lo que pueda decir el duque en un interrogatorio, pero llega demasiado tarde y el duque es ejecutado, sabiendo que además de un crimen ha cometido un terrible error, que solo puede tapar con el control que ejerce sobre la prensa.

Enfurecido por las tentativas de asesinato, el soborno de sus generales y la campaña sucia contra su persona, Napoleón se encara con el embajador británico preguntándole si Inglaterra quiere la guerra, ya que a pesar del tratado de Amiens, los ingleses siguen ocupando Malta y Alejandría, ya que si es así, el no temerá en llevarla a cabo. Y los ingleses no son los únicos, ya que la corte del zar Alejandro de Rusia ha recibido al embajador de Francia vestida de luto por la muerte del Duque de Enghien. Ante tales afrentas, Napoleón responde con la única arma que le queda, el Imperio, de este modo colocándose a la misma altura que sus rivales políticos.

Los sirvientes de la corte de Napoleón se sientan alrededor de Ségur que les narra como está sucediendo la consagración del nuevo emperador, y a los que, al poco tiempo, se les une Letizia, la madre de Napoleón.

Tras la coronación y al saber que los ejércitos austro-rusos pagados por los ingleses se dirigen a Francia, Napoleón decide dirigirse a Boulogne, donde concentra sus tropas desde hace meses para invadir Inglaterra. Pero al conocer la noticia que Villeneuve no llegará a tiempo para la invasión, ya que se encuentra escondido en el puerto de Cádiz por miedo de que Nelson lo ataque, Napoleón cambia todos los planes y decide marchar sobre Europa con destino a su mayor victoria.

Mientras Napoleón prepara el campo de batalla de Austerlitz para llevar a cabo su estrategia, el zar Alejandro y el emperador de Austria, Francisco, organizan sus tropas siguiendo los planes trazados por el general Weirother. Tras una retirada en una pequeña batalla, Napoleón envía al general Savary con una carta para el zar y el emperador de Austria con la propuesta de un armisticio eventual, del mismo modo que revela sus planes la víspera de la batalla ante los emisarios del zar, con el único propósito de parecer preocupado por el desarrollo de la batalla y hacerles caer en la trampa que está tendiendo para vencerles.

Bonaparte y Weirother relata sus respectivas estrategias a sus oficiales y mariscales, a la vez que ultiman los últimos preparativos y órdenes previas al combate. Napoleón examina de cerca las posiciones del enemigo durante la noche, pero es sorprendido por los hombres del general Langeron, viéndose obligado a regresar a su tienda a pie, cruzando los campamentos de sus tropas, que rápidamente rompen en vítores a favor de su emperador. Alejandro y Francisco contemplan asustados los gritos que provienen del

campamento francés, pero Weirother los tranquiliza afirmando que forma parte de la retirada que planea el corso.

Tal y como había previsto el emperador, las tropas austro-rusas avanzan hacia su ala derecha que ha debilitado deliberadamente, por lo que Napoleón no cambia ni un ápice de su plan para acabar con el orgullo de sus enemigos y, de este modo, terminar esta guerra lo antes posible.

A primera hora de la tarde del 2 de diciembre de 1805, después de cinco horas de batalla, el sol de Austerlitz se pone en el horizonte, a la vez que se confirma que la derrota de las tropas aliadas es completa. Tras su mayor victoria, Napoleón ha vencido a Europa. Con *La Marsellesa* de fondo, Napoleón proclama ante sus hombres:

*¡Soldados! En la brillante jornada de Austerlitz habéis dado a vuestras águilas una gloria inmortal. Un ejército de cien mil hombres, mandado por dos emperadores, ha sucumbido ahogado en los lagos en menos de cinco horas. Mi pueblo os recibirá con alegría, y bastará que digáis: Yo estuve en la batalla de Austerlitz, para que os respondan: He aquí un héroe.*¹⁰²

Análisis

Tras los títulos de créditos del inicio del film, se muestra al público una cita de Napoleón respondida a continuación por otra de Abel Gance.

Quisiera ser mi posteridad y asistir a lo que un poeta me haría pensar, sentir y decir — Napoleón.
*He tratado de ser ese poeta tomando por divisa la de Van Eyck: ¡Como pueda! —Abel Gance.*¹⁰³

La inclusión de estas dos frases solo empezar la película es, sin duda, una clara declaración de intenciones del director Abel Gance, que al igual que hizo cinco años antes Sacha Guitry en *Napoleón*, ya desde un principio se postula como poeta, no como historiador, por lo que la imagen representada no tiene que ser necesariamente una imagen fiel a la realidad histórica, sino más bien una interpretación romántica de, en este caso, Napoleón.

Uno de los momentos más controvertidos de la historia que podemos ver en Austerlitz, es la ejecución del Duque de Enghien. A pesar de que los hechos son narrados con cierta fidelidad a la realidad, la óptica a través de la que los vemos, puede hacernos pensar que Napoleón solo fue víctima del destino y de la ineptitud de sus allegados.

Napoleón que en aquel momento ostentaba el título de Cónsul Vitalicio, instado por varios de sus ministros, acusa a Henri de Borbón-Condé, Duque de Enghien, de ser el instigador de la conjura que se había descubierto, y cuyos cabecillas eran los generales Cadoudal y Pichegru, militares y héroes de las guerras revolucionarias, que también fueron detenidos. El 14 de marzo, un destacamento de dragones franceses al mando del general Ordiner atraviesa la frontera del estado alemán de Baden sin permiso, rapta al

¹⁰² *Austerlitz* (Abel Gance, 1960), min. 119.

¹⁰³ *Austerlitz* (Abel Gance, 1960), min. 3.

Duque de Enghien de su residencia en Ettenheim, y se lo lleva a Francia con la intención de juzgarlo.

En Vincennes, el joven príncipe Borbón será sometido a un consejo de guerra sumarísimo, en el que se le acusa de traición y del que tiene que defenderse sin abogado defensor, ante un tribunal formado por cinco jefes militares de la zona y presidida por el general Hullin. Durante el interrogatorio, el príncipe Borbón reconoció hechos ya conocidos por todo el mundo como haber formado parte del ejército de su abuelo¹⁰⁴ durante las Guerras Revolucionarias. También admitió que el príncipe elector de Baden le había permitido vivir en sus territorios, donde practicaba la caza; del mismo modo que no negó recibir una manutención de Inglaterra, ni mantener correspondencia con algunos de sus familiares exiliados en las Islas Británicas. En cuanto a la principal acusación, el duque afirmó que no conocía a Pichegru y que por lo que tenía oído de él, repudiaba los métodos mediante los cuales el general quería hacer un cambio de gobierno en Francia. Tras pocas horas de juicio, el Duque de Enghien será hallado culpable de una larga lista de cargos de traición contra la República, y sentenciado a muerte, siendo fusilado la madrugada del 21 de marzo.

Estos hechos impactarán contundentemente en las monarquías europeas, haciéndoles recelar aún más de las intenciones del, por entonces, Cónsul Vitalicio. La muerte del Duque de Enghien ha pasado a la historia como uno de los mayores errores políticos de Napoleón, en su momento fue acción duramente criticada tanto desde el interior del país como desde el resto de las monarquías europeas, y reavivó los peores recuerdos de los momentos más caóticos de la Revolución.¹⁰⁵

Teniendo en cuenta esto, podemos admitir que en la versión Abel Gance, aunque esta ejecución se tilda de error y que tuvo exactamente las mismas consecuencias, el papel que juega Napoleón es de menor importancia en cuanto a la responsabilidad de los actos se refiere. En la película, Napoleón promete salvar al duque si este admite no tener nada que ver con Pichegru o Cadoudal, pero como hemos visto, en la vida real, incluso aceptando este hecho, se le condenó a muerte.

Del mismo modo, una vez el Napoleón de *Austerlitz* sabe que se ha equivocado, no puede evitar sentirse culpable; aunque siguiendo estrictamente los hechos relatados en la película, Napoleón no tenía culpa alguna. Mientras que en la Historia, es bien sabido que Napoleón intentó cubrirse las espaldas alegando no saber nada, pero tan solo fue una jugada política como muchas otras.

En otro orden de cosas, *Austerlitz* nos descubre la corte del futuro emperador. En ella los bailes y las fiestas son constantes, y algo que nos sorprende es la presencia activa de Napoleón en ellas. Napoleón no era un hombre social, era un hombre de Estado y militar, si bien en alguna ocasión participaba en estos encuentros, en ningún caso era el centro de atención. Por decirlo de algún modo, cumplía el protocolo como anfitrión, pero nunca iba más allá.

Los principales miembros de esta corte, además de ministros y mariscales, no eran otros que los Bonaparte. Aparte de otorgar derechos regios a casi todos sus hermanos, éstos

¹⁰⁴ Luis José de Borbón-Condé organizó el conocido como Ejército de Emigrantes Franceses, financiado por las potencias contrarrevolucionarias.

¹⁰⁵ Jean Tulard (dir.): *Dictionnaire Napoléon, cit.*, Vol. 1, págs. 724-727.

pululaban en torno al primer cónsul, y sus enfrentamientos no eran discretos. Algo muy común, era el enfrentamiento entre los Bonaparte y Josefina, que en la película podemos ver focalizado en la lucha dialéctica entre Pauline, la hermana menor de Napoleón, y la Beauharnais.

Si bien es cierto que los Bonaparte no aceptaron nunca a Josefina como esposa de Napoleón y miembro de su familia, la que prácticamente no le dirigía la palabra era la madre del emperador, Letizia Ramolino. Apegada a las tradiciones corsas, la madre de Napoleón nunca vio con buenos ojos que su hijo se casara con una mujer mayor que él, y que no fuera corsa. Algo que en la película se pasa de puntillas, es la ausencia de Letizia en la coronación de su hijo.

*¡Oh, madre! Qué pena que no hayáis venido.*¹⁰⁶

Estas son las únicas palabras que le dirige Napoleón a su madre; no está enfadado, no está molesto, dándonos a entender que la relación entre los miembros de la familia, incluida Josefina, era perfecta, y que la ausencia de la Letizia fue una mera casualidad. Si bien es cierto que Letizia no asistió a la consagración de Napoleón, no fue por una nimiedad, sino por que no quería ver a Josefina coronada emperatriz, y para evitarlo no tan solo no asistió a la ceremonia, sino que ni siquiera se encontraba en París; estaba en Roma con su hijo Luciano.¹⁰⁷

Con todo ello podemos observar que Abel Gance nos quiere mostrar una realidad idílica en el seno de la familia Bonaparte que es completamente inexistente, con el único fin de llevarnos a pensar que Napoleón no era perfecto solo en el campo de batalla y en los despachos, sino también en sus propios salones.

Para finalizar este análisis, mencionar un detalle que sorprende cada vez que se ve *Austerlitz*, la decoración de los despachos de Napoleón y de William Pitt. En lugar de tener frescos o cuadros, están cubiertos por enormes mapas que representan los respectivos imperios. En el caso de Napoleón, un gran mapa de la Europa continental con las fronteras del Imperio marcadas cubre sus paredes.¹⁰⁸ En un par de ocasiones, con un brillante juego de sombras, la característica silueta con el bicornio de Napoleón cubrirá esa parte identificándose con Francia, mostrándonos así en que momento de la epopeya napoleónica nos encontramos, sin duda, en el más próspero e importante.

La figura de Napoleón

El Napoleón que descubrimos en *Austerlitz* tiene cierto aire de héroe romántico, similar al de 1927 interpretado por Albert Dieudonné. Abel Gance ensalza todas las virtudes de Napoleón, como su buen humor, su compasión y su fervor patriótico, para presentarnos la versión más humana del personaje. El Napoleón de Pierre Mondy no solo demuestra su amor por Francia a través de sus actos, sino también a través de las palabras, ya que

¹⁰⁶ *Austerlitz* (Abel Gance, 1960), min 54.

¹⁰⁷ Jean Tulard (dir.): *Dictionnaire Napoléon, cit.*, Vol. 2, págs. 198-199.

¹⁰⁸ Agustín Gámir Orueta: “La cartografía en el cine: mapas y planos en las producciones cinematográficas occidentales”, *Scripta Nova: Revista electrónica de geografía y ciencias sociales*, Vol. XIV, núm. 334. Universitat de Barcelona, septiembre 2010.

no duda en regodearse con grandes citas que podrían pasar a la Historia, aunque haya personajes, como el del Papa Pío VII, que lo tachen de melodramático.

Este Napoleón no se limita a ser el genio y estratega de mente fría y mirada penetrante que vemos en otras películas; siente alegría con sus triunfos —como después de la coronación—, e ira cuando las cosas no resultan como él esperaba, tiene miedos y complejos como todo mortal. Solo empezar la película descubrimos que siente auténtica vergüenza por su altura, cuando se hace medir por su ayuda de cámara, y le hace prometer que:

*Si algún día escribes tus memorias, añade dos pulgadas ¿Eh? Cinco pies, cuatro pulgadas. Tú serás el único que sepa mi verdadera talla.*¹⁰⁹

Algo que nos dice la estrecha relación que tenía —o que Abel Gance nos quiere hacer ver que tenía— con su ayuda de cámara, algo por lo que se caracteriza el Napoleón de Pierre Mondy, y es que en todo momento muestra una gran cercanía con todos sus allegados, pero que sin duda se puede ver con gran claridad con su ayuda de cámara, Constant.

Y es que a pesar del complejo que sentía por su altura, le permite a su ayuda de cámara que se mofe de él por aconsejarle llevar tacones cuando se convierta en emperador, del mismo modo que no le dice nada cuando se lo encuentra durmiendo en su cama en la noche previa a la batalla de Austerlitz y él se ve obligado a dormir recostado en un tambor.



Pierre Mondy como Napoleón en una escena de *Austerlitz* (Abel Gance, 1960).

Con los que también muestra una gran cercanía es con sus soldados, desde el viejo infante de la guardia imperial que no muestra respeto al protocolo militar, hasta sus mariscales, que trata como hijos o alumnos.

Y no tan solo por su estrecha relación con su ayuda de cámara o con sus soldados —sean del rango que sean—, sino también con sus familiares, como su madre Letizia, que como ya hemos visto no le tiene en cuenta su ausencia de la coronación, o su hermana Pauline, que la trata mejor que a su esposa —aunque solo se deba al requerido protagonismo de la actriz que la interpreta, Claudia Cardinale—; incluso con sus

¹⁰⁹ *Austerlitz* (Abel Gance, 1960), min 4.

amantes, como Madeimoselle de Vaudey, a quién le permite todo tipo de comentarios que otras versiones de Napoleón no hubieran permitido.

A pesar de ello, este Napoleón sigue siendo muy autoritario cuando de razones de Estado se trata, incluso Carnot, político y militar que sirvió a las órdenes de Napoleón como ministro de Guerra para después oponerse a su absolutismo, le dice:

*Vos seguís siendo militar, amigo mío, y esa es vuestra excusa, que confundís gobernar con mandar.*¹¹⁰

Mostrándonos que la excesiva preocupación que muestra Napoleón por el pueblo se pueda convertir en algo similar a lo que se luchó durante Revolución francesa, a pesar de que Napoleón se presente como hijo y heredero de ésta.

Otro de los elementos que caracterizan a este Napoleón, es, como ya hemos anunciado, la compasión y la ecuanimidad con la que quiere tratar al Duque de Enghien. A pesar de que en un principio quería acabar con todas aquellas conspiraciones para derrocarlo y poner en su lugar a un Borbón, y de que actuará de forma impulsiva para la captura del Duque de Enghien, cuando Fouché le recomienda cautela, Napoleón no duda en responder:

*Es él, lo presiento. Y si no es él, pagará por los demás.*¹¹¹

Poco después se arrepiente de haber tomado esta decisión llevado por la rabia contra los conjurados, y rápidamente entra razón para evitar una ejecución precipitada del Duque de Enghien, enviando una carta a su ministro de Policía.

*Debéis interrogar al Duque de Enghien inmediatamente sobre su pretendida conspiración con Cadoudal y Pichegru. Si sus respuestas dejan alguna duda favorable al acusado ordeno que se suspenda la ejecución.*¹¹²

Aún con la intención de evitar un asesinato, Napoleón no puede hacer nada y finalmente el duque es ajusticiado, recayendo sobre él todas las responsabilidades. Inmediatamente después de recibir la noticia, Napoleón se arrepiente de que sus actos hayan derivado en un horrible crimen, y más al saber que el duque había confesado no tener nada que ver con las conspiraciones en su contra, a lo que Talleyrand le responde:

*Más que un crimen, es un error.*¹¹³

Dándole a entender que desde un principio se equivocó en la manera de proceder en el caso del Duque de Enghien.

La duda que se nos plantea al tener en cuenta esta supuesta «compasión», es que si esta característica viene de la intención de alejar la clásica caracterización de hombre frío y calculador, o si bien es una jugada por parte de Abel Gance para pasar de puntillas

¹¹⁰ *Austerlitz* (Abel Gance, 1960), min. 15.

¹¹¹ *Austerlitz* (Abel Gance, 1960), min. 31.

¹¹² *Austerlitz* (Abel Gance, 1960), min. 32.

¹¹³ *Austerlitz* (Abel Gance, 1960), min. 34.

sobre el asunto del Duque de Enghien y eliminar todas las posibles culpas que pudieran caer sobre el emperador.

En definitiva, podemos afirmar que este Napoleón se caracteriza por ser una versión muy humana y cercana del personaje, y no tanto por las bromas con Constant, sino por la amalgama de comportamientos y sentimientos que muestra. No es solo frío y calculador, también es cálido y romántico, y si por un lado se ve arrastrado hacia su destino, tampoco duda en aprovecharlo para crear una imagen icónica de él mismo. Todo ello sin dejar de intentar mostrarse humilde, como después de proclamarse emperador que encarga una levita gris que, si bien hoy en día forma parte de la imagen del personaje, en su momento no era más que un elemento común y completamente discreto en comparación de los grandes plumajes y pieles que usaban sus mariscales y ministros.

La importancia del personaje

Como sucede en la película que realizó Gance en 1927, toda la acción gira en torno Napoleón. Para ver dicha relevancia, solo basta con ver que responde el personaje de Napoleón cuando el del Papa Pío VII lo llama comediante, algo que podríamos interpretar como teatrero o melodramático.

*¿Comediante yo? ¡Ah, yo interpretaré comedias hasta haceros llorar! Mi teatro es el mundo, y el papel que yo hago es el de autor y director. ¡Todos pertenecéis al comediante! Papas, reyes, pueblos. Si yo quisiera no sería más que un pobre párroco.*¹¹⁴

Este diálogo nos muestra con claridad la importancia que tiene Napoleón para el director, y como lo plasma en *Austerlitz*, dando a entender que todo cuanto existe gira en torno a él y según sus designios. Y es cierto, no hay escena ni secuencia de esta película en la que Napoleón no aparezca, aunque sea solo mencionado, para dar al espectador la imagen de un hombre omnipresente.

Producción

Como ya hemos visto en capítulos anteriores, Abel Gance creó una de las películas napoleónicas más reconocidas del cine, *Napoleón* (1927), desafortunadamente y ante la imposibilidad de seguir adelante con su titánico proyecto, tuvo que dedicarse a otros proyectos. Pero en 1960, ya al final de su carrera, por fin tuvo la posibilidad, no de completar su obra, sino realizar el capítulo más importante de ella, la batalla de *Austerlitz*.

Tras el éxito de crítica y público que tuvo *Napoleón* (Sacha Guitry, 1955), los hermanos Alexander y Michael Salkind, productores alemanes de cine, convencieron a Gance para que dirigiera una nueva película que girará en torno a Napoleón. Para ello, el maestro galo reescribió parte del que era el tercer capítulo de su gran proyecto y lo adaptó al estilo épico de las películas de los cincuenta y sesenta. Para llevarla a cabo, se obtuvo un presupuesto más bien reducido de no más de cuatro millones de dólares, comparado con otros proyectos de características similares como *Guerra y paz* (Sergei

¹¹⁴ *Austerlitz* (Abel Gance, 1960), min. 48.

Bondarchuk, 1956), procedente de Francia, Italia, Yugoslavia y Lichenstein. Esto podía deberse tanto a la situación económica que vivía Europa, como al descrédito que había obtenido el director después de versionar en exceso su obra maestra.

Para satisfacer los intereses de todos los país que financiaban el proyecto, la mayor parte de este presupuesto se desvió a la contratación de grandes estrellas del cine, no solo europeo, sino también internacional, que fueran llamativas para el cartel de la película. Por ello no nos debe extrañar ver actores de talla mundial en pequeños papeles, con pocas líneas y en escenas más bien anecdóticas. El actor francés, Pierre Mondy interpreta a Napoleón, y encabeza un reparto de lujo formado por, entre otros muchos, Martine Carol como Josefina, tal vez la que más relevancia tiene para el argumento; Jean Marais en el papel de Carnot, que tan solo aparece en una escena; al igual que Leslie Caron que interpreta a Madeimoselle de Vaudey, una de las amantes de Napoleón; Claudia Cardinale como Pauline Bonaparte, que aparece en dos breves escenas en las que apenas tiene diálogo; Vittorio De Sica como el Papa Pío VII; Jack Palance como el general ruso Weirother; o Orson Welles que juega el rol del inventor americano Robert Fulton, papel para el que el actor americano solo estuvo rodando un día¹¹⁵.

Abel Gance, junto a los co-guionistas Nelly Kaplan y Roger Richebé, escribió un guión que se centra en la complicada situación política que existía en 1804, examinando exhaustivamente las decisiones estratégicas, tanto dentro como fuera del campo de batalla, que tanto Napoleón como sus adversarios rusos y austríacos tomaron antes y durante la batalla de Austerlitz. Desafortunadamente, esta exposición detallada de los hechos se tradujo en un guión muy extenso, por lo que las escenas de la batalla fueron reducidas al máximo.

Para llevar a cabo la escenificación de dichas escenas de combate, la producción tuvo la participación de parte del ejército yugoslavo que durante días estuvieron rodando en los alrededores de Zagreb, en Croacia. A pesar del buen material que se obtuvo, Abel Gance falló a la hora de adaptar adecuadamente el metraje para orientar al espectador en la geografía básica del campo de batalla, reduciendo al mínimo las aspiraciones de *epic movie* que tenía *Austerlitz*.¹¹⁶

Las escenas que no son de combate fueron rodadas en su gran mayoría en estudios cerrados como los de Saint-Maurice y Franstudio, en el Valle del Marne en Francia, los Cinecittà de Roma, y los Machinograd de Belgrado.

A modo de curiosidad, debemos tener en cuenta que al empezar mostrándonos el monumento que se encuentra en Slavkov u Burna, lo que su día fue el campo de batalla de Austerlitz, Abel Gance dedica esta película, de manera muy clara, a la memoria de los soldados austriacos, rusos y franceses muertos en la batalla de Austerlitz, el 2 de diciembre de 1805.¹¹⁷

¹¹⁵ Gary Graver, Andrew J. Rausch: *Making Movies with Orson Welles*. Plymouth, Reino Unido, Scarecrow Press, 2008. Pág. 129.

¹¹⁶ Robert Niemi: *History in the Media. Film and Television*. Santa Barbara, CA, Estados Unidos, ABC-CLIO, 2006. Pág. 7.

¹¹⁷ *Austerlitz* (Abel Gance, 1960), min. 1.

Clasificación de la película

Como hemos visto en el apartado anterior, la presencia de Napoleón ante la cámara es prácticamente constante, siendo, de este modo, un protagonista esencial para la trama argumental. Por ello, debemos clasificar la aparición de Bonaparte en esta película como presencial y principal.

A pesar de que la película se titule igual que un episodio muy concreto de la vida de Napoleón, en este caso una batalla, no solo se reduce a relatar los hechos acontecidos en el campo de batalla de Austerlitz, sino que el relato abarca los hechos acontecidos desde 1801 hasta la victoria en la llanura de Pratzen. Aun así, al no repasar la vida al completo del corso, *Austerlitz* debe ser tenida en consideración como una película episódica dentro de los parámetros de clasificación de las películas napoleónicas.

Conclusión

Austerlitz no es una interpretación práctica de la batalla del mismo nombre, sino más bien teórica. A pesar de que representa momentos de la batalla propiamente dicha, focaliza su interés en todo aquello que la envuelve: las causas, las relaciones de poder, los preparativos, los momentos emblemáticos, etcétera. Por ello no debemos devaluarla como fuente histórica, si bien no nos puede ser demasiado útil para ver en directo lo que sucedió el 2 de diciembre de 1805, sí que nos puede servir para ver que las batallas no solo son hechos concretos de un día, sino que en muchas ocasiones son consecuencias de otros acontecimientos históricos.

Algo que es inevitable al analizar *Austerlitz*, es compararla a su predecesora, *Napoleón*, realizada por Abel Gance en 1927. Esta película podría ser considerada como la hermana pequeña de la de principios del siglo XX, ya que sin duda una bebe de la otra. Bien es cierto que pasaron más de treinta años entre una y otra, pero Abel Gance se inspiró en el guión que tenía para su proyecto para crear ésta, por lo que es inevitable que existan ciertas características que son muy similares.

Como hemos visto, el Napoleón que nos presenta Abel Gance en *Austerlitz*, a pesar de que sigue teniendo ese aire de héroe romántico propio del innegable patriotismo del cineasta galo, ofrece una visión más humana del personaje, no tan robótica y determinista como la que realizó en 1927, sino más cercana a los comportamientos propios de una persona. A pesar de ello, Gance sigue presentándonoslo como ese héroe, ese símbolo para Francia, tanto para la de principios del siglo XIX como para la de mediados del siglo XX.

Austerlitz es una visión completa del personaje y la era napoleónica, ya que no solo se queda en la batalla o en la vida de cámara, corte y salón, sino que entremezcla las virtudes de ambos ambientes para darnos una de las representaciones más amplias que existen de Napoleón y su tiempo.

Waterloo (Sergei Bondarchuk, 1970)

Ficha técnico-artística

Título original: *Waterloo*. Italia-Unión Soviética, 1970. 134 min., C. **Dirección:** Sergei Bondarchuk. **Guión:** H.A.L. Craig, Sergei Bondarchuk, Vittorio Bonicelli, Mario Soldati. **Fotografía:** Armando Nannuzzi. **Montaje:** Richard C. Meyer. **Música:** Nino Rota. **Intérpretes:** Rod Steiger, Christopher Plummer, Orson Welles, Jack Hawkins, Virginia McKenna, Dan O’Herlihy, Sergo Zakariadze, Ian Ogilvy.

Sinopsis

En 1814, el deseo de Napoleón Bonaparte, emperador y comandante de Francia, por ampliar su dominio ha llevado a cuatro naciones europeas a unir sus ejércitos en su contra. Después de la pérdida de varias batallas importantes, los principales de mariscales y oficiales de Napoleón le instan a abdicar, y señalan que su némesis, Arthur Wellesley, Duque de Wellington, está liderando el ejército inglés. Sus asesores y, en particular, el mariscal Ney, animan a Napoleón a aceptar un exilio «honorable» en la isla de Elba. En un ataque de ira obstinada, Napoleón se niega a aceptarlo, ya que está seguro de la lealtad de los franceses hacia él, y cree que otra victoria sanará su moral. Sin embargo, cuando llega un mensajero informando que uno de sus generales se ha rendido a los austriacos, Napoleón reconoce la derrota inminente. A regañadientes, se dirige a su vieja guardia para decirles adiós. Admite que considera a sus hombres hijos suyos, les pide que lo recuerden y besa la bandera para expresar su amor hacia ellos.

*Después de diez meses Napoleón escapó de Elba. En un intento desesperado invadió tierras europeas con menos de mil hombres.*¹¹⁸

El rey Luis XVIII, que ha reanudado su reinado en Francia, envía un regimiento para detener a Napoleón y coloca a Ney al mando, que promete llevarlo a París «en una jaula de hierro». Sin embargo, cuando los ejércitos se encuentran en el camino, los soldados franceses no pueden evitar unirse a su antiguo líder que los había cubierto de gloria, y como ellos, el mariscal Ney se une al emperador. Temiendo por su vida, el rey abandona apresuradamente la corte, y Napoleón regresa triunfante, consciente de que otras naciones le han declarado a él la guerra, y no a Francia. Cuando se entera de que los ejércitos inglés y prusiano, dirigidos por Wellington y Blücher respectivamente, se han separado, decide colocar su ejército entre ellos para separarlos. Se da cuenta de que el éxito depende ahora de una gran batalla, similar a la que llevó con éxito años antes, cuando, admite sólo para sí mismo, era más joven.

¹¹⁸ *Waterloo* (Sergei Bondarchuk, 1970), min. 13.

El 15 de junio de 1815, en Bruselas, el carismático Wellington está esperando su momento hasta que pueda determinar el siguiente movimiento de Napoleón, y se entretiene en el baile dado por la duquesa de Richmond. Cuando la duquesa admite que ella siente algo de admiración por Napoleón, Wellington afirma que si bien el sombrero del hombre vale cincuenta mil hombres, en ningún caso es un «caballero». Mientras tanto y a pesar de las inclemencias del tiempo, Napoleón y sus hombres cruzan la frontera de Bélgica, y concentra todas sus fuerzas en Charleroi. Ante este movimiento, Wellington decide retirarse y tomar posiciones en un lugar llamado Waterloo.

En un campo de batalla diferente, Ney informa a Napoleón de la retirada de Wellington, pero el emperador lo increpa airadamente por no perseguir al enemigo, ya que si los ingleses podían escoger el siguiente campo de batalla, ellos podían perder la guerra. Napoleón ordena mariscales Grouchy y Gerard tomar una tercera parte del ejército francés para perseguir a Blücher e impedirle reunirse con Wellington.

Al llegar a Waterloo, los oficiales de Wellington critican el paisaje, señalando un grupo de árboles y otros terrenos que podrían obstaculizar su éxito. Wellington explica que, a pesar de las apariencias, los bosques carecen de maleza y que en ningún momento estorbarán el desplazamiento de los soldados y sus equipos. Él confiesa que ha estado estudiando esa área durante un año, pero la creencia de que el secreto es más importante que una buena publicidad, lo ha llevado a no compartir su estrategia con los hombres. Cuando los franceses llegan a Waterloo, Napoleón también presume que Wellington ha cometido un error táctico al situarse de espaldas a un bosque.

Durante la lluviosa noche previa a la batalla, tanto Wellington como Napoleón se enfrentan a dudas acerca de sí mismos. Wellington espera que Blücher pueda burlar a Grouchy y unirse a él en la batalla contra Francia, mientras que Napoleón está desconcertado por las decisiones del general inglés, pero un fuerte dolor estomacal lo debilita durante la noche haciendo dudar a sus generales sobre el éxito de la campaña. Para convencerlos de nuevo, el emperador reaparece a la mañana siguiente completamente recuperado y hambriento. A pesar de que la lluvia ha cesado, el suelo está completamente embarrado, y los oficiales de Napoleón lo logran convencer para que retrase el ataque hasta que se seque el suelo y así puedan avanzar con menor dificultad.

Después que ambos bandos se alineen en el campo de batalla, Napoleón ordena un cañonazo hacia el supuesto punto débil de Wellington, dando lugar al inicio del combate. Centrando toda la atención en la granja de Hougomont, Napoleón quiere atraer a Wellington, pero este mantiene sus posiciones sin responder al engaño. Mientras tanto, al oír los sonidos de la batalla, Gerard, quien con Grouchy está siguiendo a Blücher, quiere ir en ayuda de Napoleón. Sin embargo, Grouchy cree que deben seguir las órdenes que se les dieron y no dividir a sus hombres. Poco después, desde Waterloo se ven unos soldados en la distancia, a lo que tanto Napoleón como Wellington se preguntan si son los hombres de Blücher o de Grouchy. Después de que Napoleón reconozca que los que están avanzando hacia ellos son los prusianos, predice que quien gane la posición de la granja de La Haye Sainte ganará la batalla.

Debido a un nuevo ataque de dolor, Napoleón se ve obligado a ausentarse del campo de batalla. Durante la ausencia del emperador, Wellington ordena a sus hombres a retirarse cien pasos, pero Ney, creyendo que el enemigo se está retirando, ordena a la

caballería cargar de forma impulsiva, pero al otro lado de la colina se encuentran a los ingleses listos para disparar. Cuando Napoleón regresa al campo de batalla, se horroriza al ver lo que ha hecho Ney, ya que, una vez más, ve como su mariscal le puede hacer perder la batalla. Pero, por fortuna del emperador, alrededor de las seis de la tarde, los franceses capturan La Haye Sainte, y Napoleón, creyendo que ya ha ganado, envía un informe a París proclamando la victoria.

Al ver el éxito francés, Wellington empieza a perder la esperanza ante la ausencia de Blücher, pero cuando todo parece perdido, y Wellington se dispone a disparar contra el avance de las tropas francesas, los prusianos llegan a la batalla, desencadenando una nueva serie de combates, causando estragos entre las filas francesas. A pesar de que Napoleón sigue afirmando que Wellington ha sido golpeado y que él aún puede ganar la batalla, los oficiales franceses, conscientes de que han perdido, deciden apartar a Napoleón del campo de batalla y trasladarlo a un lugar seguro. Lo que queda de las tropas francesas es rodeado por los ejércitos británico y prusiano, y a pesar de que les ofrecen rendirse, ellos se niegan y se les disparan hasta que cae el último de ellos.

Después de la batalla, Wellington cabalga entre los miles de cadáveres con la esperanza de que esa haya sido su última batalla. Mientras que la lluvia vuelve a caer sobre Waterloo, Napoleón sube a un carruaje y abandona su último campo de batalla cabizbajo y derrotado.

Análisis

Si por algo destaca *Waterloo* es por ser un relato minuto a minuto y brillantemente representado de la batalla que le da nombre. Más de la mitad de la película está ambientada en el campo de batalla, y prácticamente esta parte de la película gira en torno a unos acontecimientos plenamente bélicos. Puede que se muestre a Wellington asistiendo a un baile, puede que Napoleón reordene Francia después de su regreso, pero todo ello desemboca en un solo hecho, la batalla de Waterloo.

En junio de 1815, Napoleón se estaba preparando para lanzar una ofensiva, con más de ciento veinte mil hombres, contra los ejércitos aliados y prusianos que se encontraban en Bélgica al mando del duque de Wellington y del mariscal de campo Von Blücher. El 16 de junio, se enfrentó a los prusianos en Ligny mientras su subordinado, el mariscal Ney, atacaba a parte del ejército aliado en Quatre Bras. Aunque Napoleón venció a Blücher y Ney obligó a las tropas aliadas a retirarse, los aliados coordinaron sus movimientos. Napoleón envió a casi un tercio de su ejército en persecución de los prusianos al mando de Grouchy, mientras él se movilizaba para vencer a Wellington en Waterloo.¹¹⁹

La batalla empezó a las once de la mañana del 18 de junio, después de que Napoleón esperara para que el sol secara el barro y, así, poder sacar el máximo rendimiento de la caballería en formación de ataque, y para facilitar a la artillería que pudiera disparar con la ventaja de sostenerse sobre un terreno firme que aumentara su capacidad de tiro y, por tanto, su poder de destrucción.¹²⁰

¹¹⁹ Robert B. Bruce, Iain Dickie, Kevin Kiley, Michael F. Pavkovic, Frederick C. Schneid: *Técnicas bélicas de la época napoleónica. 1792-1815*. Madrid, Editorial Libsa, 2008. Pág. 62.

¹²⁰ Paolo Cau: *Batallas del Mundo. Tres mil años del arte de la guerra*. Madrid, Tikal, 2010. Pág. 114.

El ataque se inició con una gran salva de 84 cañones hacia el centro de la formación inglesa, pese a que las tropas y los cañones de Wellington estaban protegidos y medio ocultos por las irregularidades del terreno. A las once y media, un regimiento francés se dirigió hacia la izquierda y alcanzó el castillo de Hougoumont, que estaba bien protegido por los ingleses, algo con lo que no contaban los franceses, que fueron sorprendidos. Así, a causa de la resistencia inglesa, esta acción, que había sido planeada como una maniobra de distracción, obligó a las tropas francesas a emplear más hombres de los que se había previsto.

A la una y media del mediodía, se inició un terrible ataque a la altura de Saint Jean basado en la acción de la artillería y los fusileros franceses para debilitar las líneas enemigas, desafortunadamente solo se causaron pérdidas marginales a los ingleses y fueron masacradas por la artillería de Wellington, que marchaba como un solo hombre. Finalmente, fueron rechazados por las tropas escocesas que, en el impulso de la persecución, tomaron las baterías de la artillería francesa. Sólo la reacción de la caballería imperial evitó que el desastre fuera aún mayor.

A las cuatro y media de la tarde, Ney interpretó los movimientos organizativos de los británicos como una retirada y lanzó contra ellos una carga de diez mil soldados de caballería que se encontraron frente a frente con el fuego inglés. El error de Ney se repitió cuando ordenó una segunda carga de caballería sin contar con el apoyo de la infantería, sufriendo una auténtica carnicería sin conseguir ningún objetivo¹²¹. Ney tardó una hora más para decidirse a emplear a la infantería, pero con ello dio tiempo a que Wellington se reorganizara. Cuando la infantería francesa atacó, la respuesta inglesa fue terrible, muriendo más de mil franceses en apenas quince minutos.

Mientras, los prusianos atacaron desde el exterior del área controlada por Grouchy, siendo su papel definitivo para el transcurso de la batalla. Atacaron inesperadamente el ala derecha francesa obligándola a replegarse hacia el centro. Para sostenerla, Napoleón tuvo que escapar de la furia de la caballería prusiana, pese haber sido diezmada en los días anteriores de la batalla.

A las seis de la tarde, Ney atacó la granja de La Haye Sainte, junto con Hougoumont principal posición fortificada de los aliados, que fue tomada masacrando a la guarnición de la legión real alemana que la defendía. A pesar de este éxito y de conseguir detener las tropas prusianas, Napoleón carecía de tropas de refresco. Pero el grueso de las fuerzas de Blücher encontró la forma de unirse a las de Wellington, a lo que Napoleón solo pudo responder con un último ataque de sus tropas de élite, la guardia imperial. La guardia avanzó por el centro hacia La Haye Sainte y, de improviso, fue atacada por mil quinientos infantes ingleses que se aproximaron por ambos lados y la obligaron, por primera vez en la historia, a batirse en retirada.

El golpe psicológico que esto supuso para el resto de las tropas fue la completa desmoralización, que, sumidas en el pánico, huyeron en desbandada mientras sólo quedaban en su posición dos batallones de la guardia, poniendo fin a la última batalla de Napoleón.¹²²

¹²¹ David Chandler, *Op. cit.*, págs. 1121-1122.

¹²² Robert B. Bruce, Iain Dickie, Kevin Kiley, Michael F. Pavkovic, Frederick C. Schneid, *Op. cit.*, pág. 63.

La representación de la batalla es inigualable, hay movimientos que son recreados al milímetro, como la carga de los Scots Grey, o la formación de los cuadros ingleses mientras Ney se lanza sobre ellos con la caballería francesa. Con esta película se quería hacer una recreación perfecta de la batalla, y se logra, y, además, es un acercamiento perfecto al período de los Cien Días.



Fotograma de *Waterloo* (Sergei Bondarchuk, 1970), en la que podemos observar la excelente puesta en escena de las escenas bélicas.

En otro orden de cosas, otro elemento que resulta interesante de *Waterloo* es que, al ver esta película, es inevitable plantearse la duda de que si dos de los mayores genios de la historia militar moderna eran antibelicistas, o si bien esto es una opinión de los realizadores expresada a través de sus personajes.

*Lo más parecido a una batalla perdida, lo más triste, es una batalla ganada.*¹²³

Sin duda alguna, esta película es una potente crítica a los desastres y consecuencias de la guerra, sea actual o sea de hace doscientos años, incluso se llega a plantear —a través del anónimo personaje de un soldado inglés— un tema de aplastante actualidad ¿por qué se matan los soldados entre ellos, si la guerra es entre los líderes de sus países?¹²⁴

La figura de Napoleón

En *Waterloo*, la figura de Napoleón nunca es estable, constantemente sufre altibajos que modifican nuestra visión sobre el personaje. Así pues, empieza como un héroe caído despidiéndose de sus soldados en Fontainebleau, regresa del exilio como el gran esperado, para volver a derrumbarse y levantarse en numerosas ocasiones durante el transcurso de la batalla para, finalmente, terminar cabizbajo en su carruaje.

A pesar de ello, y de que en diversos momentos veremos a un Napoleón pletórico digno de sus mejores momentos, Rod Steiger da vida a un emperador desesperado, nervioso y enfermo. Para interpretar al emperador durante los Cien Días, Rod Steiger basó su

¹²³ *Waterloo* (Sergei Bondarchuk, 1970), min. 121.

¹²⁴ *Waterloo* (Sergei Bondarchuk, 1970), min. 103.

caracterización en un informe médico que recibió de la Asociación Médica de Estados Unidos, que incluyó la autopsia del corso, así como un documento sobre su historial médico. De este modo, Steiger se enteró de que entre los cuarenta y cinco y los cincuenta y uno años de edad, Napoleón padecía de cáncer de estómago, obstrucción parcial del conducto urinario, úlceras perforadas, un trastorno del hígado y hemorroides. Creando la imagen de un hombre cuyo cuerpo está decayendo, pero cuya mente se niega a morir. A pesar de la enfermedad, él cree que aún puede vencer a sus enemigos como hizo en otras ocasiones,

*Wellington está derrotado. Yo he pasado por esto antes en la batalla de Marengo, perdí la batalla a las 5, y de nuevo volví a ganarla a las 7.*¹²⁵

Pero finalmente se ve superado por la situación, por los errores de sus mariscales, y por un hombre que ya plantó cara a los franceses en España, Arthur Wellesley, que en *Waterloo* —tanto en la película como en la historia— se nos presenta como el rival digno que lleva esperando Napoleón desde que subió por primera vez al poder.

Nacido en Irlanda en 1769, Arthur Wellesley fue educado en la escuela militar de Angers, y entró en el servicio como alférez en el 73º regimiento de infantería en 1787. Vivió un rápida ascensión en la India: teniente coronel en 1793, mandando una brigada a las órdenes del duque de York en 1794, gobernador de Seringapatam en 1799 y general mayor en 1802. Ya en Europa, fue jefe de brigada en la expedición de Copenhague en 1807, en 1808 ascendió a teniente general, defendió Portugal contra los franceses. Comandante en jefe de las fuerzas británicas en la Península Ibérica, venció a Soult en Oporto, y a José y a Víctor en la batalla de Talavera, siendo recompensado con los títulos de barón del Duero y conde de Wellington. Se encerró en las líneas de Torres Vedras, desde donde defendió con éxito Lisboa de la presión del ejército francés, el cual tuvo que retirarse después de haber quedado inmovilizado durante seis meses. Volvió de nuevo a España en 1811, tomó Ciudad Rodrigo y Badajoz después de la batalla de Fuentes de Oñoro, en 1812, batió a Marmont en Arapiles y ocupó Madrid, pero tuvo que retirarse de nuevo delante de Soult. En 1813, nombrado por la Regencia de Cádiz comandante de las fuerzas españolas, que se habían unido a las inglesas, rechazó lentamente a los franceses y alcanza el decisivo triunfo de Vitoria el 21 de junio. Nombrado mariscal y duque, franqueó los Pirineos e invadió Francia por el Sudoeste. A pesar de algunos éxitos en Orthez y Bayona, sufrió un fracaso en Toulouse en 1814. Jefe de todos los ejércitos aliados durante los Cien Días, después de la batalla de Quatre-Bras, en 1815, venció a Napoleón en Waterloo. Tras ser el líder de las fuerzas de ocupación hasta 1818. Una año más tarde fue nombrado general en jefe de Artillería durante el gobierno de Lord Liverpool. En 1827 fue nombrado comandante en jefe del ejército británico. Junto con Robert Peel, Wellington se convirtió en una de las estrellas del partido Tory, y en 1828 llegó a ser primer ministro, cargo que ocupó hasta 1830. Entre 1834 y 1835, Wellington fue nombrado ministro de Exteriores, y entre 1841 y 1846, jefe de la Cámara de los Lores. Wellington se retiró de la vida política en 1846, aunque retuvo su puesto de comandante en jefe del Ejército, y murió en 1852 siendo enterrado en la Catedral de St. Paul.¹²⁶

¹²⁵ *Waterloo* (Sergei Bondarchuk, 1970), min. 112.

¹²⁶ Bernard Druène: *Historia Universal de los ejércitos. Tomo 3. 1700-1914. De Pedro I a Moltke*. Barcelona, Hispano Europea, 1967. Págs. 123-124.

Como podemos ver Napoleón y Wellington llevaron una carrera paralela de éxitos militares y políticos, si bien que la de Napoleón se truncó con su muerte treinta años antes que la de Wellington. Aún siendo rivales, sienten un gran respeto el uno por el otro en el campo de batalla, Wellington incluso llega a llamar a Napoleón «*maestro*», siempre afirmando que Napoleón hace honor a la guerra, y a pesar de negarle la posición de caballero, no duda en valorar su talento en el campo de batalla.

*Boney no es un caballero. En el campo de batalla su tricornio vale por cincuenta mil hombres, pero no es un caballero.*¹²⁷

Por su parte Napoleón no duda en alabar a su noble rival.

*Ese inglés posee dos cualidades que yo admiro: cautela y, sobre todo, valor.*¹²⁸

A pesar de este respeto mutuo que parece que se profesan —aunque la mayor parte de las veces sea en su foro interno—, la imagen que se nos ofrece de Napoleón va más allá del antiguo gran hombre derrotado, se llega a caracterizar a Boney el Ogro. Poco después de recuperar el trono de Francia, el propio Napoleón afirma:

*Discutiré la paz sobre el cadáver de Wellington, esa será mi mesa de negociación.*¹²⁹

Del mismo modo que Wellington, que en el baile que se celebra en Bruselas, cuando la anfitriona afirma tener cierta afinidad con el emperador, el militar inglés no duda en bromear cuando una joven le pregunta si Bonaparte es un monstruo:

*Se alimenta de laureles y bebe sangre.*¹³⁰

Una imagen un tanto exagerada para la película y para nuestro presente, pero no muy alejada de la que la prensa inglesa daba del pequeño corso, al que comparaban con un dios de la guerra malvado y cruel.

Con todo esto encima de la mesa, vemos como *Waterloo* pretende desmitificar a Napoleón, bajarlo del alto pedestal en el que lo tienen los franceses, mostrándonos su faceta más débil y desesperada, a la vez que se nos describe como si fuera un monstruo. Pero tan solo quieren eliminar su halo de divinidad, ya que en todo momento se acepta su gran valor como militar y estratega, ya que a pesar de perder en la batalla que da título a esta película, se lo puso difícil a Wellington que, sin la ayuda de los prusianos, tal vez hubiera perdido la batalla que cambió el rumbo de la historia.¹³¹

La importancia del personaje

Waterloo es un juego a tres bandas: Napoleón, Wellington y Blücher. A pesar de que en la historia los tres jugaron un rol similar durante el transcurso de la batalla, en la película el interés se focaliza en los dos primeros, que se nos presentan como héroe y

¹²⁷ *Waterloo* (Sergei Bondarchuk, 1970), min. 38.

¹²⁸ *Waterloo* (Sergei Bondarchuk, 1970), min. 81.

¹²⁹ *Waterloo* (Sergei Bondarchuk, 1970), min. 32.

¹³⁰ *Waterloo* (Sergei Bondarchuk, 1970), min. 38.

¹³¹ David Chandler, *Op. cit.*, pág. 1130.

antihéroe. Unos roles que no siempre estarán atribuidos al mismo personaje, aunque la película tiende a mostrarnos más a Wellington como el héroe y a Napoleón como el antihéroe.

La relevancia argumental de cada uno es vital, ya que la historia no se relata mediante acciones solamente, sino que ambos personajes tienen soliloquios que nos desvelan sus pensamientos, sus creencias y sus temores, antes, durante y después de la batalla, mostrándonos que tanto Napoleón como Wellington eran algo que simples militares entregados a la causa.

Producción

El proyecto inicial para realizar una película sobre la última batalla de Napoleón arrancó en junio de 1965, cuando el *Hollywood Reporter* anunció que el productor Samuel Marx y el escritor Elliott Arnold había registrado los títulos de *Waterloo* y *La batalla de Waterloo*, a pesar de que tras ellos había la lista de reserva de estos títulos para Sperling Pictures, Columbia y De Laurentiis. Aun así, fue el último de ellos, Dino De Laurentiis, el que realizó el proyecto, ya que octubre de ese mismo año la misma publicación y el *Variety* informaron que el productor italiano había titulado su siguiente trabajo como *Waterloo* y había contratado a John Huston como director y a Samuel Marx como productor asociado, aunque este último pronto caería de la producción. El film aún estaba en una fase muy preliminar, aún no se contaba con ningún actor, ni localizaciones, ni tan siquiera un libreto, lo único que se afirmó fue la intención de realizar una película fiel a los hechos históricos acontecidos. Pocos meses más tarde, en febrero de 1966, *Variety* anunciaría que H.A.L. Craig sería el responsable del guión.

Durante más de un año no se supo nada de la producción, hasta que en marzo de 1967 se informó que una de las principales razones del retraso de la película había sido que el director, Huston, estaba buscando localizaciones fuera de Italia, ya que no contaba con suficiente caballería para cumplir las exigencias del guión y la producción. El director creía que Turquía, Holanda y Yugoslavia eran buenas candidatas para proporcionar suficientes «extras». Mientras John Huston buscaba refuerzos por un lado, por otro De Laurentiis intentó buscar co-producción en Francia, España, Rumania y Bélgica, para poder abastecer la gran cantidad de figurantes, caballos, jinetes y grandes extensiones de terreno, necesarios para la narración de la historia. La falta de éxito en las negociaciones para conseguir una caballería numerosa y los constantes retrasos de la producción, hicieron surgir rumores del abandono por parte de Dino De Laurentiis, algo que nunca sucedió. Lo que sí provocaron los continuos retrasos fue que los nombres que más habían sonado para interpretar a Napoleón y Wellington, Richard Burton y Peter O'Toole, se alejaron del proyecto, al igual que harían John Huston y Samuel Marx, a mediados de 1967.

Después de este primer intento fallido, De Laurentiis tuvo éxito al negociar con el gobierno búlgaro y Bulgar Film para rodar en Italia, Bulgaria y Bélgica, y la colaboración de diez mil hombres y mil caballos. Cuando el productor italiano ya estaba realizando los preparativos finales para rodar gran parte de la película en Bulgaria, las tropas búlgaras fueron reclamadas por temas oficiales en Vietnam, Oriente Medio y Grecia. Entre finales de 1967 y principios de 1968 se confirmó que las

negociaciones con Bulgaria se había roto definitivamente, y que el segundo candidato a dirigir el film, Gillo Pontecorvo, también había caído del proyecto.¹³²

A pesar de los constantes obstáculos y problemas, Dino de Laurentiis lo intentó una vez más. Así, en marzo de 1968, *Variety* informó que el productor estaba considerando Rusia como siguiente opción, debido a la disponibilidad del director soviético Sergei Bondarchuk, que había dirigido una versión de *Guerra y Paz* en 1968 para Mosfilm, y la posibilidad de acceder a soldados habituados al rodaje, armamento del período, uniformes, campos de batalla y demás elementos utilizados en esta película. Pocos meses después se anunciaba un acuerdo entre De Laurentiis y Mosfilm para empezar el rodaje, siendo esta la segunda co-producción italo-soviética después de *The Red Tent* (Mikhail Kalatozov, 1969). Durante el rodaje se seguiría el guión escrito por H.A.L. Craig, con correcciones de Jean Anouilh y Vittorio Bonicelli. Según el acuerdo firmado entre ambas productoras, Mosfilm proporcionaría dieciséis mil soldados de infantería, una brigada de caballería entrenada y trescientos cincuenta monturas árabes de la milicia de Moscú destinados a organizar la carga de los *Scots Grey*. Además, dos generales soviéticos supervisaron los miembros de las infantería del Ejército Rojo, que también hicieron de tramoyistas o electricistas.

Después de que Richard Burton se desvinculará del proyecto, a pesar que desde un inicio había sonado para interpretar a Napoleón, en mayo de 1968 De Laurentiis contrató a Rod Steiger, y a pesar de que parecía que Peter O'Toole jugaría el papel de Wellington, en enero de 1969 se anunció que Christopher Plummer había sido contratado para interpretar a Arthur Wellesley. En la década anterior habían proliferado las películas que recreaban hazañas bélicas y grandes contiendas, filmadas por directores poco personales que confiaban la eficacia del producto a la eficacia de las escenas de combate y al desfile de estrellas del momento, en muchos casos en papeles meramente episódicos. Tal vez, Dino De Laurentiis quiso que *Waterloo* fuera una de estas películas. Rod Steiger no hacía mucho que había ganado un Oscar por *En el calor de la noche* (Norman Jewison, 1967), y Christopher Plummer había protagonizado, recientemente, la exitosa *Sonrisas y lágrimas* (Robert Wise, 1965). Además de los actores que encabezaban el reparto, Jack Hawkins, Dan O'Herlihy, Virginia McKenna, o un fugaz Orson Welles como Luis XVIII, prestaron sus rostros a personajes secundarios.¹³³

Con todo previsto, el rodaje comenzó en marzo de 1969, y el 18 de junio de 1969 —en el 154º aniversario de la batalla de Waterloo— se empezaron a rodar las escenas de combate. Las escenas ambientadas en el Palacio de las Tullerías fueron rodadas en el Palacio Real de los Borbones en Reggis, cerca de Caserta, otros emplazamientos se llevaron a cabo en el Palacio Real de Stupinigi en Turín, mientras que los interiores se rodaron en Nápoles y en los De Laurentiis Studios de Roma. En los campos en que se rodó la batalla, se sustituyeron las plantaciones de patatas y las flores silvestres por centeno, trigo y cebada en marzo de 1969, mientras que las granjas de La Haye Sainte y Hougomont y la posada La Belle Alliance fueron construidas copiando al milímetro las originales. Para llevar a cabo el ambicioso y complicado rodaje de las batallas, se

¹³² *Waterloo*, *AFI Catalog of Feature Films*. [<http://www.afi.com/members/catalog/DetailView.aspx?s=&Movie=54165>] (última consulta: 16 mayo 2015).

¹³³ Lluís Vilanova: “Crónicas napoleónicas en tres actos”, *CineArchivo*. [<http://www.cinearchivo.com/site/Fichas/Ficha/FichaFilm.asp?IdPelicula=70513>] (última consulta: 16 mayo 2015).

utilizaron helicópteros, globos aerostáticos, una grúa de varios metros de altura y alambres colgados a lo largo del campo para seguir las cargas de caballería.

La producción, que como hemos visto, desde un principio sufrió múltiples contratiempos, no cesó de tenerlos durante el rodaje, con retrasos debidos a la lluvia, el calor, la humedad, e, incluso, una epidemia de gripe entre los caballos. Pero el principal problema fue el diplomático, ya que mientras De Laurentiis y Paramount sabían que para que una película de estas características tuviera éxito, era necesario la promoción y comercialización de las co-producciones este-oeste, los rusos diferían en opinión. Las autoridades soviéticas habían dejado claro desde un principio que el lugar donde se rodarían los combates, Usgorod, era una zona militar y, por lo tanto, fuera del alcance de la prensa; pero el publicista de Paramount y del film, Grady Johnson, ya estaba negociando el acceso de la prensa durante el rodaje, por lo que fue expulsado de Rusia después de informar de las dificultades que tenía para conseguir dicho acceso. A pesar de todos estos problemas, el rodaje se finalizó a tiempo dando lugar a nueve horas de material en bruto, que fueron recortadas hasta las dos horas —a pesar de que la intención inicial eran tres—, para estrenar *Waterloo* el 26 de octubre de 1970 en Londres, en una *première* en la que incluso la reina Isabel II de Inglaterra asistió.

A pesar del esfuerzo de Dino De Laurentiis de sacar adelante esta película, al estilo de las *epic movies* de los años cincuenta y sesenta, la recaudación fue irrisoria comprada con el enorme presupuesto. Tras el poco éxito de taquilla que tuvo *Waterloo*, la producción de la MGM que estaba preparando Stanley Kubrick fue cancelada, por miedo a repetir el fracaso.

Clasificación de la película

Waterloo relata el episodio que es conocido como «los Cien Días», entre el retorno de Napoleón desde Elba hasta su derrota en el campo de batalla belga. Si bien es cierto que este período llega hasta el exilio de Napoleón en Santa Elena, un vez fue derrotado en Waterloo poco tiempo tardó en verse obligado al ostracismo. A pesar de ello, está claro que la acción de esta película gira en torno a la batalla, ya que es un relato pormenorizado de lo sucedido el 18 de junio de 1815. Por este motivo, *Waterloo* debe ser catalogada como una película episódica, ya que solo muestra una parte de la vida de Napoleón. Como general al mando de uno de los bandos, Napoleón es el protagonista de esta cinta, a pesar de que cede parte de este a favor de la otra figura de la batalla, Arthur Wellesley, Duque de Wellington. Con todo, Napoleón nunca es considerado un personaje secundario de la acción; por ello esta película es de carácter presencial y de protagonismo principal.

Conclusión

A pesar de la interpretación un poco exagerada y tópica de los personajes principales, no es por eso por lo que *Waterloo* debe ser tenida en cuenta, sino por su magnífica representación de un conflicto bélico de principios del siglo XIX. Dicha caracterización de los personajes no debe ser tomada ya que en todo momento se nos muestran los tópicos de la época: Napoleón es el villano, Wellington es el héroe, Blücher es el soldado sin compasión, los escoceses son valientes, y un largo etcétera. Pero no por ello son

representaciones erróneas, pues en muchos casos esa era la realidad o, como mínimo, la imagen que se tenía de ellos en aquel entonces.

De las batallas de la era napoleónica apenas existe documentación gráfica, más allá de los grabados que acompañaban las noticias de las gacetas militares o de los cuadros de alta carga patriótica. Por tanto, *Waterloo* es una herramienta esencial para ver cómo transcurrió una de las batallas más importantes de la Historia contemporánea europea. Además, es una herramienta única, ya que son pocas las películas que muestren con tal lujo de detalles una batalla, pues en muchas ocasiones se recurre a la representación de los momentos más emblemáticos de ella, en cambio, con esta película prácticamente se puede seguir, minuto a minuto, el desarrollo de la batalla que acabó con Napoleón.

Capítulo 11
Los duelistas (Ridley Scott, 1977)

Ficha técnico-artística

Título original: *The Duellists*. Reino Unido, 1977. 100 min., C. **Dirección:** Ridley Scott. **Guión:** Gerald Vaughan-Hughes, (Joseph Conrad, novela). **Fotografía:** Frank Tidy. **Montaje:** Pamela Power. **Música:** Howard Blake. **Intérpretes:** Keith Carradine, Harvey Keitel, Albert Finney, Edward Fox, Cristina Raines, Robert Stephens, Tom Conti, Diana Quick.

Sinopsis

*El que se bate en duelo exige satisfacción, el honor es para él un apetito. Esta historia retrata uno de estos tipos de hambre excéntrica. Es verdadera y empieza el año de la subida al poder de Napoleón Bonaparte.*¹³⁴

En Estrasburgo, año 1800, a causa de su trastorno obsesivo-duelista, Gabriel Feraud, teniente del 7º Regimiento de Húsares del Ejército Francés, casi mata al sobrino del alcalde de la ciudad en un duelo a espada. Bajo la presión del alcalde, el general de brigada Treillard envía a Armand D'Hubert, también teniente pero del 3º de Húsares, a notificar a Feraud que debe permanecer en el cuartel arrestado hasta nueva orden. Como la detención se lleva a cabo en la casa de una prominente dama local, Madame de Lionne, Feraud lo toma como un insulto personal de D'Hubert y lo reta a un duelo. En este primer encuentro se batan, de forma improvisada, con sus sables curvos reglamentarios de húsar, y a pesar de la ferocidad de Feraud, D'Hubert lo vence.

La guerra obliga a detener la disputa, ya que el interés de la Nación prevalece por encima de todo. Seis meses después, en Augsburgo, la disputa se reanuda de nuevo. Feraud inmediatamente desafía a D'Hubert a otro duelo, tan solo empiezan le hiere gravemente en el costado, obligando a suspender el duelo, ya que Feraud se niega a aceptar las disculpas de D'Hubert. Durante la recuperación, D'Hubert toma lecciones de un maestro de esgrima y en el próximo enfrentamiento, los dos hombres luchan entre sí hasta desfallecer, sin haber quedado zanjado el duelo. Poco después, D'Hubert se alivia al saber que ha sido ascendido a capitán, porque el protocolo militar prohíbe a los funcionarios de diferentes rangos de luchar entre sí.

La acción se traslada luego hasta 1806, cuando d'Hubert está sirviendo en Lubeck. Él se sorprende al escuchar que los Húsares han llegado a la ciudad y que Feraud es ahora también un capitán. Consciente de que ya no hay impedimento para un nuevo

¹³⁴ *Los duelistas* (Ridley Scott, 1977), min. 1.

enfrentamiento, pues los dos tendrán el mismo rango, D'Hubert intenta escapar. Pero el destino lo pone nuevamente frente a su ofensor: ambos se topan en una taberna y, por supuesto, Feraud lo reta nuevamente a duelo. En este duelo pelean a caballo, y D'Hubert gana, dando a Feraud un corte en la frente que sangra en gran medida hacia los ojos y le impide continuar.

Poco después, el regimiento de Feraud se traslada a España y no se reunirán de nuevo hasta 1812. Durante la retirada de Moscú, D'Hubert y Feraud se encuentran por casualidad, pero cuando parece que todo los lleva de nuevo hacia un nuevo episodio de su enfrentamiento, se ven obligados a luchar contra un grupo de cosacos en lugar de luchar entre sí. Dos años más tarde, después del exilio de Napoleón en Elba, D'Hubert es ahora un general de brigada y para recuperarse de una herida en la pierna, se queda en la casa de su hermana Leonie en Tours. Ella le presenta a Adele, sobrina de su vecino, de la que se enamora, y con la que se casa poco después. Un agente bonapartista intenta reclutar a D'Hubert y mandar una brigada cuando regrese el emperador de Elba, pero D'Hubert se niega. Cuando escucha esto, Feraud, también ahora un general de brigada y un líder bonapartista, declara que D'Hubert es un traidor al emperador. Afirma que él siempre sospechó de la lealtad de D'Hubert a la monarquía, y que fue en defensa del emperador por lo que se ocasionó su primer duelo.

Después de que Napoleón es derrotado en Waterloo, D'Hubert se une al ejército de Luis XVIII. Feraud es detenido y se espera que sea ejecutado por su participación en los Cien Días, pero D'Hubert se acerca al Ministro de la Policía Fouché y le convence para liberar a Feraud, sin revelar su actuación en su indulto.

Tiempo después, Feraud descubre que D'Hubert está a punto de recibir un mando en Reims, y no duda en buscarlo para retarlo, de nuevo, a un duelo, esta vez a pistolas. Tras un largo duelo por los bosques, Feraud gasta sus dos disparos sin llegar a matar a D'Hubert, éste se niega a dispararle a pesar de que es a quemarropa y por lo tanto, por la tradición, ahora es dueño de la vida de Feraud. Le dice que si durante quince años él ha tenido que acudir a todas su llamadas de honor y batirse a duelo, ahora Feraud debe desaparecer y comportarse como si estuviera muerto, pues así lo va a considerar él.

Análisis

Como hemos podido ver, la historia de *Los duelistas*, gira en torno a la rivalidad entre dos personajes ficticios, D'Hubert y Feraud. Ridley Scott recurrió a historias y relatos de dominio público para poder realizar esta película, y se topó con una novela breve de Joseph Conrad llamada *El duelo*. Tal y como nos explica Conrad en la nota que precede el relato:

[El origen de este relato] *es muy sencillo. Nace de un párrafo de diez líneas en una pequeña gaceta de provincias publicada en el sur de Francia. Este párrafo, ocasionado por un duelo con resultado fatal entre dos conocidos personajes parisienes, hacía referencia por una u otra razón al conocido hecho acerca de dos oficiales del Gran Ejército de Napoleón que se habían batido en una serie de duelos en medio de grandes guerras y a causa de algún pretexto fútil.*¹³⁵

¹³⁵ Joseph Conrad: *El duelo*. Madrid, Alianza Editorial, 2008. Págs. 7-8.

Pero detrás de esta rivalidad se escondían dos personas reales: Pierre-Antoine Dupont de l'Étang y François Fournier-Sarlovèze.

El personaje real en el que se inspiró Conrad para crear a D'Hubert fue el General Dupont de l'Étang (1765, Chabanais, Limousine - 1740, París). Fue subteniente del ejército holandés entre 1784 y 1790, y en 1791 entró en el ejército francés. En octubre de 1795 es promocionado a general de brigada, y dirigiendo el departamento topográfico es ascendido a general de división. En 1800 pasó a ser jefe del Estado Mayor de Berthier, combatiendo en el fuerte de Bard y en Marengo, para firmar, después de la batalla, la convención de Alejandría con Melas, y más tarde dirigirá las tropas que invadieron la Toscana. Bajo las órdenes de Ney demuestra una gran habilidad en los combates de Haslach, Albeck y Durrenstein, salvando, en este último, la división Gazan de una situación desesperada. Un año más tarde pasa a servir bajo las órdenes de Bernadotte, venciendo en Halle y Mohrungen. En 1807, participa en la batalla de Friedland, y más tarde se une a las tropas que preparan la invasión de Portugal. El 4 de julio de 1808 es nombrado conde, pero unos días más tarde es herido en la batalla de Bailén, viéndose obligado a rendirse al general español Castaños. Inmediatamente después de ser repatriado, es destituido y encarcelado. Tras la abdicación de Napoleón en 1814 es nombrado ministro de Guerra, lugar que deberá abandonar al retorno del Emperador. Después de Waterloo y la segunda abdicación de Napoleón, se convierte en ministro de Estado siguiendo una carrera política muy activa hasta que se retire en 1832.¹³⁶

Para crear a Feraud, el autor de *El duelo*, se fijó en François Fournier-Sarlovèze (1773, Sarlat, Dordoña - París, 1827). Sirviendo en el ejército de los Alpes, en 1792 es nombrado subteniente del 9º de dragones, pero al ser un jacobino acérrimo es detenido y encarcelado en 1793, aunque poco después huye pasando a formar parte del ejército del Norte y de Sambre-et-Meuse como jefe de un escuadrón del 16º de cazadores a caballo, siendo destituido en 1794 por cuentas fraudulentas y ausencia ilegal. Readmitido en 1797, se convierte en ayuda de campo del General Augerau sirviendo en Alemania. Al iniciarse el Consulado, es destinado a la reserva, pero es detenido por verse involucrado en el llamado «*affaire Donnadieu*». A pesar del poco futuro que le espera, una campaña en Martinica y otra en Nápoles, además de la protección de Lasalle, le reportaron la gloria. Como jefe de Estado Mayor de Lasalle, sirvió en Eylau y Friedland, ganándose el grado de general de brigada. En 1809 es destinado a España, donde será conocido como «El Demonio» por los habitantes peninsulares, pero después de agredir a un ayuda de campo, es destituido de nuevo, para poco después ser reenviado a España donde se distinguirá en Fuentes de Oñoro, hundiendo un fuerte inglés. Desde la campaña de Rusia, se distinguirá a la cabeza de una división de caballería ligera hasta que en 1813 es arrestado y destituido de nuevo por tener un altercado con el propio Napoleón. Ya durante la Restauración, regresó al servicio como inspector general, llegando a participar en la redacción del nuevo Código Militar.¹³⁷

Como duelistas, el General Dupont y el Capitán Fournier compartieron una de las más extrañas relaciones en la historia del duelo. Como joven oficial del ejército napoleónico, Dupont recibió la orden de entregar un desagradable mensaje al oficial Fournier, un furibundo duelista. Fournier, ofendido por el mensaje, retó a Dupont. Esto provocó una sucesión de encuentros, librados a espada y pistola, que se alargaron durante décadas.

¹³⁶ Jean Tulard (dir.): *Dictionnaire Napoléon, cit.*, Vol. 1, pág. 689.

¹³⁷ *Ibid.*, Vol. 2, pág. 824.

El combate fue finalmente resuelto cuando Dupont pudo superar a su adversario durante un duelo a pistola, forzándolo a prometer que nunca más lo molestaría.¹³⁸

Al comparar la realidad histórica con lo mostrado en *Los duelistas* —o en *El duelo*, de Joseph Conrad—, vemos que más allá de los propios enfrentamientos, no hay ninguna similitud entre los personajes reales y los ficticios. La inspiración es más que evidente, ya que tanto Dupont como D’Hubert son de familia noble, mientras que Feraud y Fournier proceden de las clases bajas de la sociedad. Pero por lo contrario, por ejemplo, mientras que D’Hubert es un oficial del 3º de Húsares, Dupont nunca subió a un caballo como miembro de la caballería ligera de la Grande Armée. Del mismo modo que, mientras Feraud cae en desgracia una vez ha terminado el gobierno de Napoleón, Fournier siguió en activo en la vida social y política de la nueva Francia borbónica. Feraud es presentado como un bonapartista radical, pero su *alter ego*, Fournier llegó a insultar en persona a Napoleón, algo que le valió ser odiado por el Emperador, incluso conspiró contra él cuando era Primer Cónsul. Todo ello nos lleva a pensar que, a pesar de que tanto la novela de Conrad como la película de Scott están bien documentadas y realizadas, como veremos más adelante, los personajes son completamente ficticios. Aún teniendo en cuenta que son ficticios, hay un elemento que es común entre la historia y la ficción, los caracteres de Fournier y Feraud. Ambos fueron desmedidos, en cualquier ocasión buscan hacerse notar por encima de los demás, algo que acarreará problemas a ambos. En varias ocasiones, Napoleón negó recompensar a Fournier por sus actos, ya que el emperador creía que dicha ostentación no era propia de un soldado, y Feraud es finalmente exiliado por sus excesos.

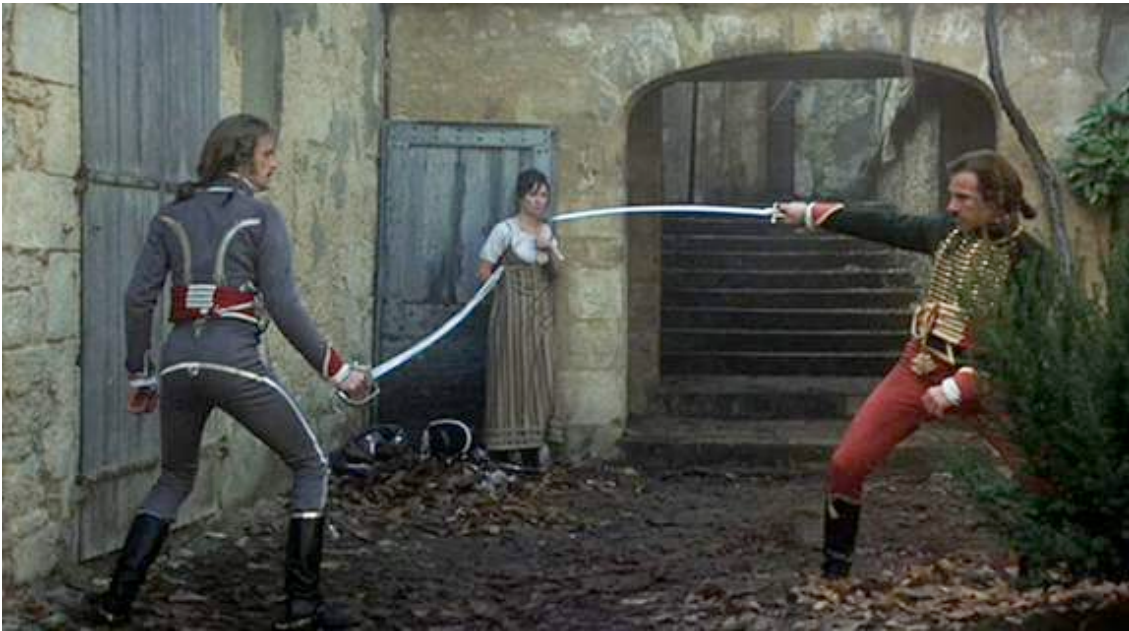
A pesar de esta similitud, que aunque importante, no deja de ser solo una pequeña parte del amplio abanico histórico que nos muestra esta película. Pese a que el presupuesto con el que contaba Ridley Scott para realizar esta película era muy pequeño —como veremos en apartados posteriores—, gran parte de él se destinó a la ambientación. Además, hubo un esfuerzo desmedido en buscar localizaciones adecuadas para mostrar la era napoleónica lo más cuidadosamente posible. Pero los elementos que destacan y, a la vez, sirven para mejorar la ambientación hasta los umbrales de la excelencia es el atrezzo y el vestuario. A excepción del primer duelo, en el que se utilizaron antenas de coche, en el resto de la película se utilizaron espadas reales. Incluso en los duelos, las espadas utilizadas eran reales, creadas por un maestro armero como reproducciones exactas de la época. La única diferencia es que en este caso no estaban afiladas, pero eran piezas de acero muy peligrosas, pero el peso que tenían hacía mucho más realista la interpretación. Al igual que los sables y todas las espadas que se ven en la película, la producción encargó hacer o alquilar pistolas. Las cuatro pistolas del duelo final fueron, en palabras del propio Scott «*los elementos más caros de la película*»¹³⁹, ya que cada una valía alrededor de diecisiete mil libras.

Si bien el atrezzo es una pieza esencial para crear un entorno realista, es el vestuario el que consigue hacer creer al público que está viendo una película de época. Sin duda alguna, de todo el vestuario, los más importantes de la película son los uniformes de húsar que llevan los personajes de Feraud y D’Hubert, confeccionados en Italia siguiendo los patrones históricos.

¹³⁸ Nick Evangelista: *The Encyclopedia of the Sword*. Westport, CT, Greenwood Press, 1995. Pág. 187.

¹³⁹ “Comentarios por el director Ridley Scott”, *Los duelistas* (Ridley Scott, 1977), min. 96.

De los diferentes tipos de caballería ligera, los húsares eran los más numerosos en los ejércitos de aquellos días. Sus tradicionales dormanes trenzados, de colores brillantes, les convertían en los soldados más coloridos de los ejércitos napoleónicos. Los húsares se empleaban sobre todo para explorar y se movían libremente por el país desconocido, investigando al enemigo y ocupándose de escaramuzas a pequeña escala donde era necesario. Gozaban de una imagen pícaro y una fama de galopar en situaciones imposibles. Esta actitud de ir como si les llevara el diablo la expresa muy bien uno de los comandantes húsares más famosos de la época, el general Antoine Lasalle¹⁴⁰, que decía bromeando: «*Cualquier húsar que no haya muerto antes de los treinta es un canalla*». Lasalle murió en acción en la batalla de Wagram cuando tenía treinta y cuatro años. No eran bien recibidos por los civiles, ya que tenían fama de saqueadores. La infame arrogancia de los húsares les resultaba insufrible a sus homólogos de la caballería pesada, quienes por lo general les consideraban inferiores, haciendo que los duelos entre ambos fueran comunes.¹⁴¹



Keith Carradine y Harvey Keitel luciendo sus uniformes de húsar en una escena de *Los duelistas* (Ridley Scott, 1977).

El origen de los uniformes de húsar era húngaro, al igual que el de este cuerpo de caballería, y se componían de un dormán con de cinco hileras de botones, una bufanda o fajín —*écharpe* en francés— formadas por madejas de lana unidas entre ellas, una pelliza bordada y forrada con pieles, pantalones a la húngara decorados con picos o nudos, un par de botas con la caña en forma de corazón, un sable curvo de caballería y una alforja de la caballería ligera. Además llevaban un chacó o un colbac como sombrero dependiendo de su categoría dentro de su regimiento. Iban bien armados con una carabina o un mosquete, además de un sable curvo y ligero. Los húsares eran

¹⁴⁰ Antoine Charles Louis Lasalle (1775, Metz - 1809, Wagram), fue un reconocido general húsar, sobre todo del 5º y el 7º regimientos, que fueron conocidos como la «*Brigada Infernal*». Simboliza la clásica imagen del húsar pendenciero: borracho, jugador, parrandero y mujeriego; algo que tiene en común con uno de sus subalternos, Fournier, de quien será protector. Jean Tulard (dir.): *Dictionnaire Napoléon, cit.*, Vol. 2, págs. 155-156.

¹⁴¹ Robert B. Bruce, Iain Dickie, Kevin Kiley, Michael F. Pavkovic, Frederick C. Schneid, *Op. cit.*, págs. 89, 105.

cuerpo de caballería muy llamativo, pero los colores de los uniformes diferían según el regimiento al que pertenecían. Los colores de los seis primeros regimientos provenían de la tradición del Antiguo Régimen, mientras que los demás fueron creados a partir de la Revolución Francesa. En particular, D'Hubert es miembro del 3º Regimiento de Húsares —cuyo color era el gris con detalles en rojo y blanco—, mientras que Feraud es del 7º —de color verde oscuro, con detalles en rojo y amarillo—, algo que podemos observar claramente en la película. Uno de los detalles que podemos ver con claridad en las primeras secuencias de la película son las trenzas y las coletas que llevan tanto D'Hubert como Feraud. Los húsares franceses, al igual que los austríacos y los prusianos, llevaban bigote y mechones largos trenzados a ambos lados del rostro y la tradicional coleta en la parte posterior de la cabeza. Estos elementos —tomados de los húsares rusos, que a la vez lo habían tomado de los cosacos—, que podrían considerarse algo meramente decorativo, tenían una utilidad, ya que podían desviar un golpe de sable y evitar así que les cortase la cara, una oreja o, incluso, la cabeza.¹⁴²

La figura de Napoleón

En *Los duelistas*, Napoleón no es más que un elemento histórico contextual, es decir, no aparece en ningún momento como un personaje real. A pesar de ello, se puede comprobar que es un elemento vivo de la historia, ya que los personajes hablan de él, lo mencionan, lo defienden o, incluso, lo ningunean.

—¿Consiente usted que escupan a Napoleón Bonaparte?

—¿Bonaparte? Bonaparte no entra para nada en esto.

—¡Cuidado! No le tolero que me haga ninguna observación en la calle.¹⁴³

Con este breve diálogo entre los dos protagonistas en las primeras secuencias de la película, podemos ver como se decantan los personajes en cuanto a Napoleón se refiere. El carácter impulsivo de Feraud lo convierte en un bonapartista radical —a pesar de que Napoleón apenas ha llegado al poder—, mientras que D'Hubert no le da importancia a Bonaparte, incluso llega a mostrarse indiferente respecto a él. Feraud representa al Nuevo Régimen, un tipo de la calle, alguien que ha subido peldaños en esta nueva sociedad que tiene a Napoleón como máximo valedor y heredero de la Revolución. Mientras que D'Hubert representa al antiguo, la aristocracia, que, a pesar de participar con Napoleón en esta nueva Francia, no duda en sobrevivir como ha hecho siempre, fuera quien fuera quien mandara.

Durante toda el film, estas dos actitudes ante el emperador serán constantes. D'Hubert, a pesar de luchar bajo las órdenes de Napoleón, lo ve como un líder más, y no lo tiene en consideración, ya que incluso cuando se ha casado y su suegro insiste en que opine sobre él, D'Hubert esquivo el tema dejándonos claro que Napoleón no le importa para nada. En cambio, Feraud, no pierde el fervor en ningún momento, siempre está listo para luchar a favor de Napoleón, tanto si es porque el hijo de un alcalde ha insultado a Napoleón, como si el emperador vuelve de Elba, el estará preparado para ofrecerle su vida. Tan importante es Napoleón para Feraud, que no dudará en convertirlo en el motivo del enfrentamiento que mantiene con D'Hubert.

¹⁴² André Jouineau: *Les Hussards français: Tome 2. Du 1^{er} au 8^e régiment de hussards. 1804 - 1812*. París, Col. Officiers et Soldats - Éditions Histoire et Collections, 2006.

¹⁴³ *Los duelistas* (Ridley Scott, 1977), min. 8.

*Dijo: por mi pueden escupir al uniforme de Napoleón Bonaparte. D'Hubert es un chaquetero, no siente por el emperador.*¹⁴⁴

Incluso, después de que se lleven a Napoleón a Santa Elena, Feraud da su nombre libremente como bonapartista para que lo incluya en la lista negra, los nombres que aparecen en la cuál son exiliados, arrestados y/o ejecutados.

Además de esta presencia contextual del personaje de Napoleón, podemos hilar más fino y deducir que el pequeño corso es representado en los dos personajes principales, D'Hubert y Feraud. Ambos encarnan cualidades conocidas del emperador, pero completamente opuestas, llevando a interpretar el duelo entre dos personas como la lucha entre dos facetas de la personalidad de Napoleón. Mientras que D'Hubert es tranquilo, inteligente y calculador, Feraud es agresivo, ansioso y violento; pero ambos comparten algo por lo que Napoleón se caracterizó toda su vida, la ambición. D'Hubert es el Napoleón matemático, estudioso y diplomático, a pesar de que quiera el poder lo consigue mediante el cálculo de posibilidades, asciende en el escalafón militar por sus gestas pero también por su valía en la estrategia militar. Podría ser el Napoleón de los inicios, justo hasta que llega a ser primer cónsul, que se ve llevado a la cúspide del poder sin hacer nada más que su trabajo. Por su parte, Feraud es el Napoleón con poder, agresivo tanto en los despachos como en el campo de batalla, busca el ascenso, al igual que D'Hubert, pero mediante la fuerza, y también lo consigue, pero esta forma lo lleva a la obsesión de vencer siempre. Feraud sería el Napoleón primer cónsul y emperador, cada vez más ambicioso pero menos calculador y precavido. El mensaje que se puede obtener después de apreciar esta distinción de caracteres de una misma persona, no es que una sobrevive a la otra, porque D'Hubert, a pesar de conseguir derrotar a Feraud, no lo mata, sino que le permite vivir, pero en el olvido; es decir, las dos facetas de Napoleón están enfrentadas siempre, toda su vida, pues una no podría existir sin la otra. Pero mientras la que encarna D'Hubert es la triunfadora —la que pudo haber sido y no fue—, la de Feraud es la derrotada —la que sucedió realmente—, ya que su ambición le ha llevado al fracaso y al olvido final. Dicho olvido es apreciable en la secuencia final de la película, en la que Feraud, de espaldas a la cámara, observa la salida de sol, al igual que Napoleón hizo recluido en Santa Elena cuando; incluso la silueta del bicornio y la levita hasta los pies nos hace pensar en el emperador destronado.

La importancia del personaje

En esta película, la importancia de Napoleón no reside en que papel juega en el argumento, sino más bien que papel juega en las vidas de los personajes. En *Los duelistas*, vemos a militares como D'Hubert, que escogen una forma más moderada, y la presencia del emperador les influye tan solo al estar forzados a luchar en una guerra tras otra. Por otro lado, existen soldados como Feraud —igual que el grupo de bonapartistas que se reúnen para preparar el retorno de Napoleón—, a los que el destino del corso les afecta directamente. Feraud pasa de ser un general de cierto renombre durante las campañas napoleónicas, a ser un prisionero de su propio país. En realidad, las políticas belicistas de Napoleón afectaron a todos los escalafones de la sociedad, no había familia que no tuviera un marido, un hijo o un padre en la guerra, por lo que esta sociedad vivía por y para la guerra. Un ejemplo de esto es el personaje de Laura —creado a

¹⁴⁴ *Los duelistas* (Ridley Scott, 1977), min. 67.

propósito para la película—, que es una «mujer-soldado», unas mujeres que seguían a las tropas a los que entretenían, divertían y satisfacían de todas las maneras posibles, y siempre iban cobijadas por el tipo de protector que hacía las veces de marido y amante.

A pesar de que personajes como Feraud o Laura se ven claramente marcados por el destino del emperador, otros, como Fouché, que fueron ministros nos demuestran que si se posee cierta habilidad se puede sobrevivir a cualquier contratiempo que la historia nos presente. Debemos recordar que Fouché voto a favor de la muerte de Luis XVI, fue ministro de la policía durante la Revolución y bajo el reinado de Napoleón, y volvió a las cimas del poder francés bajo Luis XVIII.

En definitiva, en *Los duelistas* vemos como la importancia de Napoleón no reside tan solo en su presencia, sino también en la sombra que extendía por encima de toda la sociedad.

Producción¹⁴⁵

Para Ridley Scott, que había realizado alrededor de doscientos anuncios, este fue el segundo intento de hacer un largometraje. Antes había escrito, junto a Gerry Vaughan-Hughes, *The Gunpowder Plot*, una película basada en la conspiración de la pólvora de principios del siglo XVII, orquestada por Guy Fawkes, pero no había encontrado financiación para realizarla. Ante el rechazo, empezó a buscar material de dominio público, ya que no podía permitirse comprar ninguna historia. Estuvo estudiando varios escritores del siglo XIX y encontró una historia de Conrad, una historia breve sobre la época de Napoleón, en base a la cual Vaughan-Hughes se puso a escribir el guión. Con el guión bajo el brazo, Scott empezó a buscar apoyo por parte de algún estudio. Al tratarse de su primer largometraje le costó encontrar apoyo económico, hasta que Paramount lo financió con novecientos mil dólares, permitiéndole realizar su primera película. Así es como surgió *Los duelistas*.

En un principio los dos actores escogidos para encarnar a D'Hubert y Feraud, fueron Michael York y Oliver Reed. Scott los había escogido porque ambos eran buenos espadachines. Pero Paramount no estaba de acuerdo, así que le entregó una lista con cuatro nombres, entre los cuáles, los que mejor encajaban en los personajes eran Harvey Keitel y Keith Carradine. Este último no tardó en aceptar, pero Keitel no estaba convencido de poder interpretar a un húsar, ya que nunca había cogido una espada, y Scott tardó dos meses en convencerlo para que aceptara el papel.

Al tratarse de una película de bajo presupuesto, Scott tuvo que rodar con lo que tenía. Buscó los exteriores en la Dordoña, concretamente cerca de Sarlat, donde había acontecido una historia muy similar entre dos soldados del ejército napoleónico, llamados Dupont y Fournier. Sin saberlo, Scott había ido a parar al origen de la historia, ahí donde Joseph Conrad se había inspirado para escribir *El duelo*. Todos los escenarios que vemos en la película, desde el lugar del duelo inicial al castillo en ruinas del final, son escenarios reales.

¹⁴⁵ Información extraída del video-documental *Dueling Directors: Ridley Scott & Kevin Reynolds* (Charles de Lauzirika, 2002).

*Busqué los exteriores en primavera y eran magníficos, pero como tardamos en reunir el dinero, las hojas se había caído. Llegué y pensé: ¿Qué ha pasado? Me di cuenta de que era una ventaja, porque era precioso. Y porque era lo opuesto de lo que yo quería, que era de una belleza exuberante. De algún modo, parece más austero y, por tanto, queda mejor.*¹⁴⁶

A pesar que la construcción de escenarios le era imposible, Ridley Scott levantó alguna tienda para rodar alguna escena, como en la que Feraud hace pulsos con sus compañeros. En esta escena, gracias a un juego con el ángulo de visión, parece que se encuentren en un campamento enorme, pero, en realidad, todo lo que Scott tenía para rodar esa escena está a la vista.

Uno de los sellos distintivos de la película es la iluminación interior. La primera intención de Ridley Scott era rodar a la luz de las velas, como había hecho Stanley Kubrick en *Barry Lyndon*, pero el ajustado presupuesto de *Los duelistas* no permitía la adquisición o el alquiler de las lentes y cámaras necesarias para poder rodar en esas condiciones. Por ello, en ningún momento hay una preocupación por la cantidad de sombras, por que el negro destaque, ni por que hubiera una explosión de luz, dando lugar a una belleza sobrecogedora de las secuencias interiores. Si los interiores son magníficos, los exteriores son deslumbrantes, son como pinturas vivas muy coloristas que permiten transmitir al espectador la tensión de la escena.

Una parte muy importante de la película —como ya hemos visto— es el vestuario y el atrezzo. Siendo ciegamente fiel a la época, se destinaron miles de libras de la época a la confección de vestidos y uniformes tanto en el Reino Unido como Italia. Donde, como el propio Ridley Scott nos explica, aprendió una gran lección de cine:

*Yo pago por el vestuario, pero son propiedad suya. Me puse furioso. El vestuario de estos dos tipos en aquella época costaban 19.000 libras. Dije: ¿Cómo que son propiedad suya?. Dijeron: Ése es el trato.*¹⁴⁷

Otro elemento vital de la película son los duelos. El director de combates, Bill Hobbs, creo una especie de coreografía magnífica, en que se puede apreciar la tensión dramática, yendo más allá del «baile» de espadas, es un diálogo entre dos personajes con dos espadas. Además los dos actores, Harvey Keitel y Keith Carradine, pusieron mucho esfuerzo en el rodaje de los duelos. A parte de prepararse previamente para realizarlos, decidieron luchar con piezas de acero auténticas, cuyo peso repercute en la interpretación —el cansancio de los actores es real—, y que eran peligrosas, aún estando sin afilar.

Cuando se acabó de rodar *Los duelistas*, ya había estado seleccionada como representación británica para el Festival de Cannes, donde otorgaron el premio a la mejor ópera prima por unanimidad. A pesar de ello, en Estados Unidos solo llegaron siete copias, y la película no se dio a conocer. Tal y como dice Francisco Moreno:

*El resultado fue un film de innegable belleza plástica, con una fotografía, ambientación y composición inspirados en los lienzos, grabados y tapices de los mejores artistas ingleses y franceses de principios del siglo XIX.*¹⁴⁸

¹⁴⁶ *Dueling Directors: Ridley Scott & Kevin Reynolds* (Charles de Lauzirika, 2002), min. 11.

¹⁴⁷ *Dueling Directors: Ridley Scott & Kevin Reynolds* (Charles de Lauzirika, 2002), min. 22.

Clasificación de la película

Como ya hemos visto, Napoleón no aparece como un personaje físico en esta película, y tan solo es una referencia histórica, importante para la vida de los personajes, ya que influye en sus destinos, pero no tiene relevancia argumental. Por ello, debemos determinar que esta película es del tipo contextual, ya que retrata la época napoleónica sin recurrir al personaje. A pesar de ello, debemos tener en cuenta que en *Los duelistas*, Napoleón se erige como un elemento vital para la trama de fondo, en la que los personajes principales evolucionan dependiendo cual sea su relación con el emperador.

Conclusión

Al tratarse de una película contextual, en la que la figura de Napoleón solo es un elemento histórico y no un personaje activo del film, la funcionalidad biográfica es completamente inexistente. Si bien es cierto que no podemos extraer ningún elemento del propio personaje histórico, si que podemos ver como la sociedad, o una parte de ella —en este caso los militares— concebía a Napoleón. Podemos ver como había partidarios radicales de Napoleón, como el propio Feraud, gente que se mostraba en contra como el suegro de D’Hubert y otros nobles, y otros, como Fouché, que sobrevivieron al emperador cambiándose de bando tantas veces como fuera necesario.

Por otro lado, *Los duelistas*, al tratarse de un ensayo pictórico de la era napoleónica, inspirado en los grabados y pinturas de la época, puede ser una fuente muy interesante para ver como era el día a día de los franceses bajo el mando de Napoleón. En primer lugar, esta película sirve para observar como era la vida cotidiana de los soldados, hay numerosas secuencias de tipo costumbrista, en las que vemos cuál era la disciplina que seguían, cómo se comportaban, dónde dormían, qué comían, etcétera. Pero el retrato de la cotidianidad no se limita a los militares, ya que también aparecen escenas — cuando D’Hubert ya se ha casado— en que la protagonista es la aristocracia; o en que la protagonista es la clase más baja, enfocada en torno al personaje de Laura, que nos muestra como la sociedad era supersticiosa y cuyo destino esta marcado por los avances de la guerra.

A pesar del poco presupuesto con el que contaba, Ridley Scott consiguió crear un retrato fidedigno de una época, superando los límites del retrato pictórico para ofrecernos una fuente documental excelente que no tan solo gira en torno a la vida cotidiana, sino que también nos muestra la vida de los soldados y todo cuanto les rodea. Sin duda alguna, *Los duelistas* es una pieza fundamental para cualquier estudio histórico-cinematográfico de la era napoleónica.

¹⁴⁸ Francisco Moreno: “*Los duelistas*”, en VV.AA.: *Cine para leer 1978. Historia crítica de un año de cine*. Bilbao, Ediciones Mensajero, 1979. Pág. 184.

Napoleón (Yves Simoneau, 2002)

Ficha técnico-artística

Título original: *Napoléon*. Francia-Alemania-Italia-Canadá-Estados Unidos-Reino Unido-Hungría-España-República Checa, 2002. 380 min., C. **Dirección:** Yves Simoneau. **Guión:** Didier Decoin (Max Gallo, novela). **Fotografía:** Guy Dufaux. **Montaje:** Yves Langlois, Isabelle Malenfant. **Música:** Marc Ouellette. **Intérpretes:** Christian Clavier, Isabella Rossellini, Gérard Depardieu, John Malkovich, Anouk Aimée, Sebastian Koch, John Wood, Toby Stephens.

Sinopsis

Santa Elena, 1818. Napoleón se niega a abrir la puerta de Longwood al gobernador Hudson Lowe, en cambio no hace lo mismo con la joven Betsy Balcombe, gracias a la cual Napoleón puede rememorar su vida.

París, 1795. Bonaparte, un joven general sin mando, se dirige a la casa de Madame Tallien para conseguir tela para sus nuevos pantalones. En casa de esta dama de alta sociedad, Napoleón conocerá a Josefina de Beauharnais, la viuda de un noble ejecutado durante la Revolución, de la que se enamora inmediatamente. Esa misma noche, Bonaparte se encuentra en las calles de París, cerca de las Tullerías, donde los insurrectos realistas quieren hacer caer el gobierno republicano. Será entonces cuando un joven Napoleón se convertirá en líder del ejército de Barras y con la ayuda de Murat detendrá esta rebelión.

*Te prevengo ciudadano [Barras], siempre llego al fondo de lo que emprendo, no me pidas cuentas de la sangre que se va a derramar. Si desenvaino mi espada, no la enfundaré hasta que el orden republicano sea restablecido.*¹⁴⁹

Después de triunfar en las calles de París, Bonaparte es premiado con el ejército de Italia, pero no es una gran recompensa, ya que los hombres no tienen apenas equipo, ni cañones y se han comido sus caballos. Pero antes de partir hacia Italia, Napoleón se casará con Josefina con la bendición de Barras, antiguo amante de la nueva esposa de Bonaparte y líder del Directorio. El 15 de noviembre de 1796, Napoleón demuestra su valor al tomar el estandarte de Francia y encabezar el ataque al puente de Arcole dominado por los austríacos, y aún teniendo que renunciar al puente, su acto le valdrá el sobrenombre de «pequeño cabo».

¹⁴⁹ *Napoleón* (Yves Simoneau, 2002), ep. 1, min. 10.

De vuelta a París tras una victoriosa campaña en Italia, Napoleón ya planea su próxima aventura, Egipto, pero esta no saldrá como espera. Mientras el planea el futuro del país africano y organiza la expedición científica y cultural que va con él, los británicos inundan sus líneas con panfletos contra él y sus oficiales, pero Murat cree que los hombres han llegado al límite, y los soldados y suboficiales empiezan a desconfiar de Napoleón y de su conquista de Egipto, cuyas filas están siendo diezgadas por la peste.

Tras una campaña en Egipto de dudoso éxito, donde ha dejado gran parte de su ejército, Napoleón regresa a Francia entre los vítores del pueblo que lo recibe como un héroe digno de ser el sucesor del corrompido Directorio. Junto a sus hermanos, Lucien y José, Napoleón trama un golpe de Estado para deponer al gobierno actual, para el cuál contarán con la ayuda de Sieyès, Roger Ducos, Talleyrand, Fouché y las tropas de Murat. Tras unas angustiosas horas, durante las cuales intentan apuñalar a Napoleón y el golpe de Estado casi falla, el Consejo de los Quinientos disolverá el Directorio y instaurará el Consulado, al frente del cuál estará Napoleón. Tras asumir el gobierno de Francia, Napoleón es una víctima constante de los ataques de sus opositores, y en la Nochebuena de 1800, cuando se dirige a la ópera, una bomba estalla al lado de su berlina.

Después del atentado de la calle Saint-Nicaise, del que Bonaparte y su familia han salido ilesos, el cónsul regresa a su trabajo para intentar apaciguar a sus opositores, sean realistas o jacobinos, mientras que Josefina sigue preocupada por no conseguir quedarse embarazada. Tras barajar varios sospechosos con Talleyrand, Bonaparte envía a Caulaincourt a detener al Duque de Enghien bajo la acusación de ser líder de los realistas. Tras una larga noche, en la que Napoleón dudará sobre el destino del duque, finalmente el supuesto líder realista será ejecutado, a pesar de las suplicas de la familia del cónsul que le aconsejaron evitar este crimen.

A pesar de ello, los diputados de Francia aprueban por una amplia mayoría la ejecución del Duque de Enghien, incluso tienen que proponerle un título, Emperador de los franceses, a lo que Napoleón accede pero con la condición de que sea el pueblo francés el que lo secunde con un plebiscito. Los resultados son un triunfo, pero aun así Napoleón corrige los resultados y como están distribuidos. El 2 de diciembre de 1804, en la Catedral de Notre-Dame, y con la bendición y la presencia del Papa Pío VII, Napoleón se corona a sí mismo emperador, usando la corona de Carlomagno.

El flamante emperador viaja hasta Boulogne para revisar sus tropas listas para la invasión de Inglaterra, pero incluso Murat teme a Nelson, el último obstáculo para cruzar el canal. Tras romper los planes de Inglaterra, Napoleón responderá a los aliados de los británicos, Rusia y Austria, que están a punto de atacar Francia por el Este. La Grand Armée avanza sin temor a través de Europa hacia la que será su mayor victoria, Austerlitz.

En un alarde de estrategia, Napoleón vence bajo el sol de Austerlitz obligando a austríacos y rusos a firmar una paz que favorezca a Francia. A pesar de las continuas victorias, hay una derrota que siempre afecta a Napoleón, su descendencia, aún poniendo a sus hermanos y hermanas como reyes de media Europa, Talleyrand le recomienda casarse con María Luisa de Austria, para estrechar lazos con los recién austríacos.

Habiendo vencido en Jena donde, y de camino a Polonia, Fouché comunica a Napoleón que una de sus amantes, Eleonor Denuelle, ha tenido un hijo del emperador bautizado como León. Al llegar a la capital polaca, es recibido como un salvador, y conoce a la condesa María Walewska, por la que inmediatamente se siente atraído. A pesar de sus deseos, la condesa quiere hablar con Napoleón del futuro de su país, que ha sido despedazado por Austria, Rusia y Prusia, y a la que promete devolverle la soberanía a Polonia.

Después de salir victorioso del campo de batalla de Eylau, Napoleón se reúne con el Zar de Rusia Alejandro I, en Tilsit, concretamente en mitad del río Niemen, donde firmarán la paz. Donde, a pesar de la promesa hecha a la condesa Walewska, acuerda con el zar una Europa sin una Polonia polaca, a cambio de que Rusia apoye a Francia en su lucha contra Inglaterra.

Mientras tanto, en España, las cosas no parecen ir a mejor, los soldados del ejército francés son continuamente atacados por las guerrillas locales, que cuentan con el apoyo de la mayor parte de los ciudadanos. Para solventar el problema, Napoleón se desplaza hasta Bayona para reunirse con Carlos IV y el futuro Fernando VII, con el deseo de conseguir el paso libre de sus ejércitos hasta Portugal, donde los ingleses están desembarcando tropas y material bélico. Al ver que padre e hijo están enfrentados entre ellos, Napoleón no duda en obligarlos a abdicar y a renunciar a la corona, que se la entrega a su hermano José. Pero el reinado dura poco, ya que poco después José abandona Madrid y el general Dupont rinde Madrid.

Para evitar parecer débil ante los ojos de Rusia y del resto de Europa, Napoleón se reúne con Alejandro I en Erfurt para negociar un tratado de alianza, mientras que desplaza gran parte de su ejército a España para sofocar el levantamiento. A pesar de los intentos del emperador, el desacuerdo con el zar es con respecto a Prusia y Austria, ya que no piensa presionar a ambos países para evitar un desarme. Ante la negativa del zar y de nuevas malas noticias procedentes de España, Napoleón se desplaza a la Península Ibérica para resolver una vez por todas el problema español. En París, Talleyrand, Fouché y Carolina hablan sobre una posible muerte del emperador y, por lo tanto, de su sucesión, y Carolina no duda en proponer a su marido, Murat. Aun así, los peores son desmentidos cuando Napoleón regresa de España con las fuerzas renovadas, y para acallar las posibles conspiraciones organizadas en torno a él, destituye a Talleyrand y Fouché.

Aún con el desastre de España muy reciente, Napoleón emprende de nuevo el camino de la guerra al saber que los austríacos han invadido territorio francés. Durante la batalla de Essling, el mariscal Lannes es gravemente herido, y en su lecho de muerte le aconseja a Napoleón que detenga la guerra, ya que solo le traerá desdicha.

Por razones de Estado, Napoleón debe divorciarse de Josefina y casarse con María Luisa de Austria, de este modo convertir Austria en un aliado, y así tener paz en el Este y poder hacer frente al desastre de España con todas sus fuerzas. En 1810 se casará con la hija del emperador austríaco y en enero del año siguiente, tras creer que habían perdido el niño que lleva en su seno, Napoleón verá por fin realizado uno de sus sueños, tener un heredero.

A pesar de los consejos de Josefina, con la que mantiene una profunda relación de amistad, que le advierte que no vaya a Rusia, ya que será ahí donde perderá todo lo que

ha ganado hasta ahora, Napoleón emprende una nueva campaña hacia el mayor de sus retos, Rusia. Aún llegando a las puertas de Moscú, Napoleón no consigue que Alejandro I y su capital se rindan ante él. Durante la primera noche, la ciudad es pasto de las llamas, obligando a Napoleón a tomar una decisión que lo conducirá al mayor de los desastres de su carrera.

Tras retirarse del invierno de Rusia, donde aún están pereciendo grandes cantidades de hombres, Napoleón recibe al embajador austríaco Metternich, que le insta a renunciar a las conquistas que Francia ha realizado durante su gobierno, amenazándole con una nueva guerra. Napoleón, aún habiendo dicho que no empezaría de nuevo ninguna guerra, ante el desplante de su suegro, Francisco I, no duda en emprender una campaña para derrotar al resto de Europa. Pero en su lugar, las derrotas se acumulan, y el ejército francés debe regresar a Francia para defender sus propios territorios, ante el avance de los ejércitos de la Sexta Coalición que se ciernen sobre París.

El 6 de abril de 1814, tras admitir la derrota y la capitulación de Francia, y viendo como su mameluco, Roustam, lo abandona, Napoleón ve que lo ha perdido todo y no tiene más remedio que abdicar. A pesar de que intenta suicidarse con veneno, Caulaincourt y lo demás sirvientes consiguen salvarlo, viéndose obligado a aceptar su destino y exiliarse en la pequeña isla de Elba. En sus nuevos y pequeños dominios parece haberse apaciguado su hambre de conquista, hasta que las informaciones que le trae Cipriani, su espía, de Francia, y la noticia de la muerte de Josefina, le obliga a regresar allá donde cree que lo necesitan.

Solo pisar tierras francesas, Napoleón es recibido como un gran héroe y el salvador de la nueva Francia borbónica, muy lejana a la de sus grandes gestas. Al oír la noticia, Ney asegura a Talleyrand que atrapará a Bonaparte en una jaula de hierro para que París puede verle como el animal que es, pero en lugar de encarcelarlo, Napoleón consigue convencerlo sin disparar una sola bala para que se una a él en su retorno al trono de Francia, volviendo a ser uno de sus mariscales más fieles.

A pesar de seguir queriendo la paz, Napoleón admite que sus enemigos le obligaran a emprender el camino de la guerra, y poco después de estar de nuevo en las Tullerías, empieza una campaña para derrotar a los ingleses, que desembocará en la batalla de Waterloo. Aún teniendo un plan brillante, el retraso de Grouchy al perseguir a los prusianos de Blücher, y la impetuosidad de Ney al atacar las líneas inglesas sin el apoyo de la artillería y la infantería, harán que Napoleón deba retirarse una vez más de un campo de batalla.

Tras su segunda abdicación, Napoleón tiene sueños de convertirse en un gran sabio, físico y matemático, pero cuando está en plena huida decide entregarse a los británicos esperando obtener un retiro honorable en el anonimato de la campaña inglesa, pero en lugar de ello, los ingleses lo toman como prisionero y lo llevan hasta la isla de Santa Elena.

Será en esta isla, perdida en mitad del Atlántico Sur, donde Napoleón se irá debilitando cada vez más, quedándose solo, viviendo de sus recuerdos, que ya no puede contar a Betsy Balcombe, y creyendo que Hudson Lowe lo está envenenando, hasta el día de su muerte, el día 5 de mayo de 1821, solo atendido por su fiel mayordomo, Marchand. Será durante sus últimos y agonizantes días de vida que recordará el principio de su epopeya en la escuela militar de Briennes.

*Diecinueve años más tarde, transportadas desde Santa Elena por la fragata francesa La Belle Poule, las cenizas del emperador llegaron a orillas del Sena. Acompañado con fervor por los supervivientes de su epopeya, aclamado por una inmensa muchedumbre de varios millones, Napoleón Bonaparte, tras una última y triunfal travesía de París, reposa ya, según sus deseos, en medio del pueblo francés.*¹⁵⁰

Análisis

Isabelle Veyrat-Masson recoge, en su análisis, la opinión de Jean Tulard al respecto de esta mini-serie:

*Esta producción está falta de una línea directriz, un punto de vista que explique quien fue Napoleón, [...] esta serie no es más que una sucesión de escenas.*¹⁵¹

Y si bien las críticas que recoge Veyrat-Masson en *Napoléon à l'écran* son muy duras con la serie, en este caso es completamente cierto. La serie recorre casi treinta años de la vida Napoleón, pero se pasa de un episodio a otro sin contextualizar. Se va de guerra en guerra, de amorío en amorío, de discusión en discusión como quién salta por un tablero, saltando de uno a otro sin procurar unir los diferentes episodios que se relatan.

Estrictamente hablando, el ambicioso *Napoleón* de Yves Simoneau no tiene grandes fallos cronológicos —o no más de los habituales para una ficción histórica—, pero sí que tiene un problema de cronología. A pesar de que constantemente se sobreimpresionan fechas en la pantalla, con la intención de situar al espectador, éstas son tan aleatorias, que da la sensación que los hechos que se narran están más cercanos, o lejanos, en el tiempo de lo que en realidad estuvieron.

Siendo que, en todo momento, se pretende dar una imagen idílica de Napoleón, sorprende que tratándose de la vida de uno de grandes militares de la historia del mundo, las batallas sean representadas muy brevemente. Se saltan muchas, que solo son mencionadas a través de mapas que muestran los movimientos de tropas, y muchas otras son resumidas con algunos pocos cañonazos y alguna que otra carga de caballería. Aún en los casos que se extiende la representación de la batalla —por su importancia histórica—, como son los casos de Austerlitz y Waterloo, no dejan de ser descripciones muy breves de la batalla, solo destacando los momentos clave, para dar la sensación que la batalla se ganó o se perdió en apenas unos minutos y gracias a un hecho puntual.

Por otro lado, pero estrechamente ligado a lo anteriormente dicho, en esta serie se tergiversan los motivos por los cuales Napoleón va de un lugar a otro. Por ejemplo, esta serie da a entender que Napoleón abandona Egipto, no porque fuera cada vez más al fracaso y que llegaran noticias de que en Francia se estaba a punto de derrocar el Directorio, sino porque descubre que Josefina lo engaña con otros hombres. Del mismo modo que, cuando está en Elba, decide regresar, no tanto por las informaciones que le pasa Cipriani sobre cómo está Francia, sino porque conoce la noticia de la muerte de Josefina. En estos casos, y en muchos otros, se da a entender que Napoleón se mueve

¹⁵⁰ *Napoleón* (Yves Simoneau, 2002), ep. 4, min. 89.

¹⁵¹ David Chanteranne, Isabelle Veyrat-Mason, *Op. cit.*, pág. 149.

más por el corazón y la pasión que emana, como veremos en el apartado de la figura de Napoleón, que no tanto por las verdaderas razones de Estado.

En *Napoleón* existe una tendencia a la pose, es decir, se recurre al imaginario de la era napoleónica, principalmente cuadros y retratos, y se pretende emular las mismas escenas, y no solo cuando el personaje de Napoleón está en pantalla, sino con todos los que aparecen, buscando que el público —sobre todo el de origen francés— en seguida vincule los hechos narrados en la serie con los elementos históricos más populares que se conservan de la época.

A pesar de ello, la elección de los actores no encaja con esta idea, ya que, por poner algunos ejemplos, el Napoleón de Christian Clavier queda muy lejos de la palidez y delgadez del emperador, sobre todo en sus primeros años, dejando al margen la cuestión de que un actor de cincuenta años interprete a un joven de veintiséis; el Fouché de Gérard Depardieu es mucho más grande y pesado que el que recordamos por los retratos de la época; del mismo modo que el Talleyrand interpretado por John Malkovich tiende a ser desgarbado y poco cuidadoso con su imagen, cuando en realidad, este político era muy presumido y lo único que le hacía parecer desgarbado era su cojera.



Gérard Depardieu y John Malkovich como Fouché y Talleyrand en una escena de *Napoleón* (Yves Simoneau, 2002).

Habitualmente, los personajes de Talleyrand y Fouché son representados como consejeros muy cercanos a Napoleón y poco más, pero en esta ocasión ambos personajes superan los límites de sus cargos para convertirse en eminencias grises. Ambos conocen todo lo que sucede en Francia y parte del extranjero, lo saben antes que cualquier otro y, seguramente, lo logran, como nos muestra *Napoleón*, escuchando tras las puertas. A pesar del defecto del poco parecido físico, en este caso es brillante la concepción de estos personajes que habitualmente no dejan de ser ministros como cualquier otro, pocas veces se muestran como seres que viven en las sombras.

*Una banda de terroristas rabiosos no puede humillar al ejército francés, porque el ejército soy yo.*¹⁵²

Así es como describe el Napoleón de esta producción a las fuerzas que hicieron frente a las tropas de la *Grande Armée*. Por algún motivo, la campaña que Napoleón llevó a cabo en España es poco representada en el cine y en la televisión —a excepciones de las producciones nacionales—, y, habitualmente, se atribuye la primera caída de Napoleón a Rusia, cuando en realidad fue España la que debilitó gravemente tanto la imagen, como la fuerza militar de Napoleón.

Esta mini-serie es una de las pocas producciones internacionales que se atreven a mostrar el conflicto que hubo en España, y valorarlo como la causa principal del fracaso de Napoleón, ya que mientras en Austria, Prusia y Rusia sus tropas se enfrentaban a ejércitos regulares como los suyos, en España, la *Grande Armée* tuvo que hacer frente, no tan solo a las tropas oficiales, apoyadas por los británicos, sino también a las guerrillas, que, con sus ataques pequeños, concentrados y rápidos, provocaron un grave desgaste en las tropas del emperador francés.

Si por un lado, *Napoleón* se puede otorgar el mérito de mostrar la guerra en España, por el otro es mejor no profundizar en la ridiculización de los soberanos españoles. Bien es sabido que tanto Carlos IV como el futuro Fernando VII no eran ejemplos de brillantez intelectual y belleza física, pero en esta serie son representados como reyes de opereta, dignos de una comedia, ya que sus defectos son llevados hasta un ridículo innecesario.

La figura de Napoleón

En *Napoleón* vemos un cambio gradual del personaje protagonista, pasa del Bonaparte republicano, el ferviente seguidor de los ideales revolucionarios —pero no de los del Terror—, al Napoleón I, emperador de todos los franceses, que controla a cada uno de sus hermanos y mariscales, manda sobre media Europa, pretende ser un rey de reyes, y se encarga que todas y cada una de las palabras que salen en la prensa lo beneficien de algún modo. Pasa del hombre que tenía ideales al hombre que quiere pasar a la historia.

*El emperador siempre orchestra todo cuanto le rodea. Escribe su historia.*¹⁵³

La ventaja que tiene el Napoleón de la mini-serie dirigida por Yves Simoneau es que tiene seis horas para evolucionar, puede mostrarse de muchas formas distintas a medida que se avanza en la historia, mientras que en otras películas la limitación temporal —sea de metraje de la película, como la focalización episódica del argumento— complica la creación de un personaje que evoluciona con el paso del tiempo. Aun así, debido al deseo de la producción o a la interpretación realizada por Christian Clavier, que este Napoleón tiende a ser, como dice Jean Belot:

*Un tirano arrogante, un bruto megalómano y sanguinario.*¹⁵⁴

¹⁵² *Napoleón* (Yves Simoneau, 2002), ep. 3, min. 32.

¹⁵³ *Napoleón* (Yves Simoneau, 2002), ep. 3, min. 6.

¹⁵⁴ Jean Belot: “Napoléon, on se l’arrache”, *Télérama*. París, 2-X-2002. Págs. 82-86.

Puede que esta opinión sea exagerada, pero bien es cierto que ya desde las primeras escenas, hay una tendencia a mostrar un Napoleón dominante, cuyas órdenes son indiscutibles y siempre tiene la razón, por decirlo de algún modo, ya desde su juventud se comporta como el emperador que será. Además, tiene un carácter acorde con ello, aún queriendo mostrárnoslo como un ser frío y calculador, Napoleón es muy impulsivo, actúa llevado por la pasión, algo que provoca que se enfurezca con facilidad cuando algo no sale como el había planeado.

Lo que sí que está claro, y es que había un deseo por mostrar al mejor Napoleón, completamente alejado de la leyenda negra, se quería mostrar su faceta más humana y personal, a la vez que se realizaba un canto al héroe. Este Napoleón es, esencialmente, la representación del tópico del héroe francés: épico, trágico, patriótico y lleno de humanidad. Todo conforme con su leyenda. Sin embargo, en muchas ocasiones —sea con el caso del Duque de Enghien, o con las matanzas de las calles de París o en los campos de batalla—, vemos a un Napoleón superado por la realidad que le rodea. A pesar de aceptar los hechos que se ve obligado a hacer, los repudia, constantemente admite que el quiere ser un garante de la paz, pero que las circunstancias le obligan a comportarse como un guerrero.

Otra de las facetas que se muestran en *Napoleón*, muy estrechamente ligada con la del párrafo anterior, es la de soñador. Se nos muestra un Bonaparte que no quiere ser general, sino miembro de la Academia como especialista en matemáticas, más adelante querrá vivir tranquilo como un personaje anónimo. Pero, constantemente, el deber para con Francia lo llama, ya sea para convertirse en Primer Cónsul, para defender sus fronteras, o para regresar al trono que Luis XVIII está desprestigiando. Napoleón es representado como un hombre llevado por el destino, y no solo el suyo propio, sino también el de Francia.

En definitiva, el Napoleón televisivo de Yves Simoneau es una representación de la leyenda dorada del personaje histórico, y sin caer en los defectos y tópicos del héroe romántico, a la vez que se intenta dar un halo de realismo histórico, se procura conservar una imagen impoluta del personaje.

La importancia del personaje

Al tratarse de una película de tipo biográfico, como ya comentaremos en el apartado de clasificación, es inevitable que Napoleón sea el centro de atención. Durante los cuatro episodios que forman esta mini-serie, el curso, desde su juventud como general sin mando hasta su retiro en Santa Elena, es el centro de un universo que gira en torno a él, sus hermanos, sus compañeros militares, políticos de todo tipo, etcétera, todos y cada uno de ellos no son más que meros satélites del «genio» de Napoleón. Y cuando ven que su sol está a punto de acabarse, muchos de ellos, como su fiel mameluco Roustam, lo abandona al saber que ya no les calentará como hasta entonces. Incluso sus familiares, ya que será José el que rendirá París para salvar el pellejo antes de la abdicación de su hermano, y otros, como Luis, se enfrentarán a él como soberano de otro país, aún siendo Napoleón el que lo ha puesto en el trono de Holanda.

En otras películas, podemos ver como Napoleón tiene a un enemigo digno frente a él, alguien con quien se reparte la pantalla, Wellington, Nelson, o Kutusov, por ejemplo;

pero esta mini-serie es para ensalzar la imagen del que fuera primer emperador de Francia.

Producción

La idea de realizar una superproducción internacional para llevar a la televisión de medio mundo la vida de Napoleón surgió, en primer lugar, de las manos del escritor y historiador Max Gallo, que en 1997 publicó *Napoléon*, una novela de unas ochocientas páginas en las que narraba detalladamente la vida de Napoleón, mezclando los hechos históricos con su adaptación a la ficción. Tras este primer paso, y a la cola de las grandes producciones televisivas de origen francés *El conde de Montecristo* (1998) y *Los miserables* (2000), ambas dirigidas por Josée Dayan, y producidas y protagonizadas por Gérard Depardieu, se tomó como base la novela de Gallo que fue adaptada para la ocasión por el guionista, también, de las producciones mencionadas, Didier Decoin.

Con el guión en las manos, esta producción, orquestada por Francia, pero que también contaba con el apoyo económico y logístico Alemania, Italia, Canadá, Estados Unidos, Reino Unido, Hungría, España y la República Checa, empezó a buscar el reparto que sería el principal reclamo para poder comercializar esta mini-serie.¹⁵⁵

Una de las críticas que ha recibido esta producción, tanto por parte del público como por parte de la crítica, es la elección de Christian Clavier para el papel de Napoleón. Este actor, habitualmente de corte humorístico, que había participado en producciones como *Los visitantes* (Jean-Marie Poiré, 1993) y *Astérix y Obélix contra César* (Claude Zidi, 1999), escogido por Depardieu por su estrecha amistad, se antojaba, a priori, un error, ya que sería difícil olvidar los anteriores papeles al verle interpretar una gran figura de la historia como Napoleón.¹⁵⁶

Además de Clavier, el reparto lo encabezan, cómo no, el propio Gérard Depardieu, que interpreta el modesto papel secundario del ministro de policía Fouché, e Isabella Rossellini como Josefina. Tras colaborar con John Malkovich en otras producciones tipo histórico, como la ya mencionada *Los miserables* y *El hombre de la máscara de hierro* (Randall Wallace, 1998), Gérard Depardieu no dudó en incluirlo en el reparto de *Napoléon* para interpretar uno de los personajes más interesantes de la era napoleónica, Talleyrand. Para cumplir con las exigencias de los demás países productores, se contó con un reparto formado por estrellas de diversas nacionalidades, tales como Anouk Aimée, Heino Ferch, Ennio Fantastichini, Marie Bäumer, Ludivine Sagnier, Claudio Amendola, Alexandra Maria Lara, Julian Sands, Sebastian Koch, Guillaume Depardieu —hijo del productor—, John Wood, Jessica Paré y Toby Stephens.

Con un presupuesto que rondaba los cuarenta millones de euros, el rodaje empezó en mayo de 2001 y se alargó por más de cien días, durante los cuáles se rodó en el desierto de Marruecos, que se convirtió en Egipto, Francia, Austria, República Checa, Canadá, y Hungría,¹⁵⁷ incluso se llegó a rodar en la auténtica Longwood, en Santa Elena.¹⁵⁸

¹⁵⁵ *Napoléon*, IMDb. [<http://www.imdb.com/title/tt0253839/>] (última consulta: 16 mayo 2015).

¹⁵⁶ David Chanteranne, Isabelle Veyrat-Mason, *Op. cit.*, págs. 147-148.

¹⁵⁷ “Le réalisateur Yves Simoneau Raconte un tournage impérial”, *Le Devoir*. 30-VI-2004. [<http://www.ledevoir.com/societe/medias/58046/television-le-realisateur-yves-simoneau-raconte-un-tournage-imperial>] (última consulta: 16 mayo 2015).

La complicación del rodaje no residía tanto en los desplazamientos, ni en la representación de las batallas, sino en el doble rodaje que se realizó, ya que todas las escenas fueron rodadas en inglés y francés por los mismos actores, duplicando el tiempo y el esfuerzo.

En el otoño de 2002 se estrenó la serie en France 2, entre otras muchas cadenas de los países productores, teniendo una buena acogida de audiencia, a pesar de que las críticas fueron variadas. Por un lado, como ya hemos comentado, se criticó duramente la elección de Christian Clavier para el papel de Napoleón, tanto por su trayectoria como por su edad. Mientras, que por el otro, los países de habla inglesa se ensañaron con la producción por la deplorable calidad del inglés que se utilizaba en la producción.

Clasificación de la película

Puede que no sea la película que repase al completo la vida de Napoleón, ya que pasa muy por encima su infancia, y la acción directamente se dirige a 1795 y la sublevación realista de París, pero sí que es la que más tiempo tiene para desarrollar la vida del emperador con mayor detalle. Por ello, aún no siendo del todo completa, esta mini-serie debe ser considerada tipo biográfico. Por otro lado, la presencia de Napoleón —exaltada en cada una de las escenas buscando la pose histórica— es indiscutible y, por lo tanto, el protagonismo también, ya que Napoleón mantiene una cuota altísima de pantalla comparado con otros personajes que, aún siendo una biografía del emperador, deberían tener un poco más de protagonismo, como Fouché u otros ministros del corso.

Conclusión

Cuando uno ve *Napoleón*, es más que evidente que el deseo de ser un producto comercial atractivo ha supeditado la veracidad histórica al espectáculo. Los errores, si bien no muy numerosos ni muy chillones, se van acumulando a lo largo de las más de seis horas de metraje, llevando a conclusiones equivocadas si solo se tiene en cuenta la serie. Además, aún contando con tanto tiempo para narrar al detalle toda la vida de Napoleón, muchas veces se queda demasiado en los planos amplios y paisajísticos —incluso cuando está en un interior, intentando mostrar al máximo el patrimonio arquitectónico utilizado— que se desperdician los minutos por doquier, llegando a realizar breves escenas de cada episodio napoleónico —algunos no son más que un diálogo entre Napoleón y algún personaje a modo de comparsa—, incluso convirtiendo la retirada de Rusia en una corta pesadilla, y algunas batallas en algunos cañonazos y movimientos de tropas.

En cuanto a la representación del personaje, como ya hemos comentado, ha querido ser tan correcto con el mito icónico de la leyenda, y al mismo tiempo dar una imagen humana y realista de los hechos históricos, que como resultado se obtiene una contradicción. Mientras se intenta engrandecer la figura de Napoleón, como fondo hay montones de cadáveres provocados por sus guerras. Aun así, la imagen resultante llega a ser realista y creíble, aunque en algunas ocasiones se excede en lo pasional.

¹⁵⁸ *Napoleón*, IMDb. [<http://www.imdb.com/title/tt0253839/>] (última consulta: 16 mayo 2015).

En resumidas cuentas, *Napoleón* de Yves Simoneau podría ser considerado un manual de Historia para Secundaria, no omite ningún episodio importante de la historia del personaje, repasa los más importantes con suficiente detalle como para comprenderlos y asimilarlos, pero el exceso de generalidades lleva errores históricos y también de documentación.

La última batalla (Antoine de Caunes, 2003)

Ficha técnico-artística

Título original: *Monsieur N.* Francia-Reino Unido, 2003. 120 min., C. **Dirección:** Antoine de Caunes. **Guión:** René Manzor, Pierre Kubel. **Fotografía:** Pierre Aïm. **Montaje:** Joële Van Effenterre. **Música:** Stephan Eicher. **Intérpretes:** Philippe Torreton, Richard E. Grant, Jay Rodan, Elsa Zylberstein, Roschdy Zem, Bruno Putzulu, Stéphane Freiss, Siobhan Hewlett.

Sinopsis

El 15 de octubre de 1840, los supervivientes de la epopeya napoleónica, Bertrand, Gourgaud y Ali, son testigos de la exhumación del cuerpo de Napoleón de su tumba anónima en Santa Elena, una isla rocosa en mitad del Atlántico Sur, apenas visible en los mapas, que se había convertido en su prisión. Mientras las cenizas del emperador regresan a Francia, el coronel británico Basil Heathcote intenta esclarecer los hechos que sucedieron durante los últimos años de Napoleón, y a medida que se entrevista con aquellos que le acompañaron en esa época, recuerda y descubre hechos que hasta entonces no había tenido en cuenta.

Veinticinco años antes, el 22 de junio de 1815, Napoleón I había terminado por abdicar. Considerado un criminal de guerra y por razones de seguridad, había sido deportado a esa isla de por vida. Seis meses después, el teniente Basil Heathcote, acabado de graduar en la Academia Militar de Sanders, es destinado a la misma isla para servir bajo las órdenes de Sir Hudson Lowe, nuevo gobernador de la isla. Tras llegar a la isla, Lowe pretende visitar a su prisionero, pero el mariscal Bertrand, uno de los acompañantes de Napoleón le niega el paso aludiendo que el emperador está haciendo la siesta, pero que lo avisará cuando Napoleón le diga cuando lo puede recibir. A pesar de que quiere tratarlo como un prisionero, Lowe deberá esperar tres días para que el emperador le conceda audiencia, y en una breve reunión se ven las insuperables diferencias que tienen prisionero y carcelero.

Desde entonces, Hudson Lowe vio en cada habitante de la isla un sospechoso, y empezó a gobernar la isla como el director de una prisión, la sola mención del emperador era punible por ley. Longwood, el granero convertido en celda imperial, fue transformado en una fortaleza, un sistema de telégrafo visual informaba al gobernador de lo que sucedía dentro y fuera de ella, nadie podía circular por la noche sin un santo y seña, y todo el correo procedente de Francia debía pasar el control de Sir Thomas Reade, el jefe de policía.

A pesar de ello, Napoleón se había instalado con su pequeña corte en Longwood, y vivía igual que si estuviera en las Tullerías. Además de convivir con sus más allegados, cuidar de sus abejas, dictar sus memorias a Montholon y acostarse con la mujer de éste, Albine, Napoleón recibía visitas, como las de Betsy Balcombe, una joven británica, hija de un agente comercial de la Compañía de las Indias Orientales, a la que Napoleón le permitía todo lo que la joven deseaba, incluso el hecho de llamarle *Boney*.

Después de un año de encarcelamiento, Napoleón ha costado ocho millones de libras a Inglaterra, y Lowe, que ve que estos gastos se irán multiplicando año tras año, empieza a conspirar para tratar de acabar con la vida del emperador antes de lo que dicta la naturaleza, y el primer candidato para ser la mano ejecutora es el Dr. O'Meara, el médico personal del emperador, que se niega en rotundo, a pesar de las amenazas de Lowe de destituirle, algo que no logrará hasta dos años después. Ante ello, el gobernador solo puede recurrir a alguien cercano al emperador, alguien que quiera y pueda beneficiarse de la muerte de Napoleón, alguien que forme parte de la corte imperial de Longwood.

El único que conoce el auténtico estado de ánimo del emperador, que puede entrar en sus habitaciones y que es el hombre de confianza de Napoleón, es Cipriani, su mayordomo, que en realidad es un amigo de la infancia de Córcega y un espía al servicio del emperador. Su fidelidad es tal que, siguiendo una leyenda marinera, ocupa el lugar de Napoleón, para que éste pueda escapar de Santa Elena cuando tenga una razón válida para hacerlo.

En los años siguientes pareció que el tiempo se hubiera detenido para los habitantes de Santa Elena, Betsy regresa y, si antes ya atraía las miradas de Napoleón, ahora que es una mujer, aún lo hace más. Ante tal situación, Albine, que está embarazada del emperador, pero que ha dejado de ser su amante, ve en Betsy una amenaza. Así que empieza a conspirar con su marido, el general Montholon, para acabar con la vida de su emperador antes de que deje en cinta a su joven rival británica y los desherede.

Al mismo tiempo, el general Gourgaud, junto a un grupo de leales bonapartistas exiliados en Brasil y Estados Unidos, empieza a planear una fuga para el emperador. Pero se verá interrumpido cuando Cipriani, que se tomaba las medicinas de Napoleón, sufre un envenenamiento por arsénico, y muere, poco después, por causas poco claras. Tras la pérdida de su más cercano amigo, Bonaparte empieza a mostrarse enfermo y Gourgaud se convierte en traidor. Pero, ¿ambos hechos responden a un mismo fin? Según el propio Gourgaud, sí. Él se haría pasar por traidor para poder ponerse en contacto con los bonapartistas y entregarles el plan de fuga redactado por el mismo emperador. El mismo día para el que se planeó la fuga, el gobernador daba una fiesta para celebrar su cumpleaños, pero cuando parecía que Napoleón estaba a punto de fugarse, éste se niega a seguir con el plan y hace avisar a Lowe, que ataca a los invasores y los expulsa de la isla. Tras el intento de fuga, Lowe sospecha de los Balcombe, así que decide expulsarlos de Santa Elena, lo que provoca que Betsy deba despedirse de Napoleón para siempre.

Tras la partida de los Balcombe y de Albine de Montholon, Napoleón hizo cavar zanjas y plantar eucaliptos alrededor de Longwood, impidiendo que los guardias y el teniente Heathcote pudieran cerciorarse de su presencia en la casa. A pesar de que Lowe exigía que Heathcote fuera recibido por Bonaparte dos veces al día, Napoleón se negaba a complacer las demandas del gobernador y, en poco tiempo, casi era imposible certificar

su presencia en la isla, solo la actividad de sus sirvientes parecía indicar que estuviera allí. La única vez que fue visto había perdido mucho peso y era prácticamente irreconocible. Ante tal situación, Heathcote se vio obligado a dimitir en 1820.

Tras unos meses, en que la salud del emperador empeoró, el 5 de mayo de 1821, Napoleón Bonaparte murió en Santa Elena, siendo enterrado bajo una lápida sin nombre.

Tras ver como las cenizas del emperador regresaban a París veinte años después de su muerte, y de hablar con Bertrand, Gourgaud y los Montholon, el coronel Heathcote, atormentado por las dudas sobre que ocurrió realmente en Santa Elena, visita a Hudson Lowe que ha caído en la miseria y vive en un pobre apartamento de París, sospechando que el antiguo gobernador es el que guarda el secreto de la última batalla de Napoleón.

Tras descubrir que Lowe no sabe nada, Heathcote visita la tumba de Napoleón en Les Invalides, donde consigue unir las piezas del misterio que hace años que corre por su cabeza, y logra comprender que la única persona que ahora le puede decir la verdad sobre la muerte de Napoleón, es un tal Señora Betsy Abell, de soltera Balcombe, propietaria de unas plantaciones en Louisiana, aficionada a cuidar abejas, igual que su marido.

Análisis

Como en todas las películas de género histórico, *La última batalla* contiene errores cronológicos y contextuales, si bien hay ocasiones en que los errores son evidentes por una falta completa de documentación previa, aquí son pequeños detalles que se han modificado en beneficio de la trama. En este caso se ha prescindido de todo aquello innecesario y se han simplificado muchos otros elementos.

En primer lugar, observamos la ausencia del Conde de Las Cases, que aunque abandonó la isla en 1816, fue el principal confidente de Napoleón durante el primer año de cautiverio. Del mismo modo, que el hijo de Las Cases asistió a la exhumación de 1840, y en el film solo vemos a Bertrand, Gourgaud y Ali. Además de la desaparición del Conde de Las Cases y de su hijo, tampoco aparece Marchand, el último ayudante de cámara de Napoleón. Y el embarazo de Albine de Montholon, que tuvo una hija llamada Helena Napoleón, en honor a su supuesto padre, es retrasado dos años. Todos estos elementos, que pasan desapercibidos al ojo experto, más que mal representados son adaptados o «corregidos» a favor de la trama, en definitivas cuentas, para que todo encaje.

Algo similar sucede con el personaje de Basil Heathcote, que es el único creado expresamente para la película, y no deja de ser una amalgama de diversos oficiales británicos que sirvieron bajo las órdenes de Sir Hudson Lowe. Por tanto, Heathcote es el resultado de la necesidad de un narrador que influya poco en la trama y de reducir el exceso de personajes secundarios que complicarían la comprensión del relato.

Aparte de una recreación más que correcta de la época, tanto en el vestuario como en las localizaciones, *La última batalla* destaca por un elemento: la controversia en torno la muerte de Napoleón. Es inevitable que al ver la película de Antoine de Caunes, dos

preguntas nos vengan a la mente: ¿de qué murió Napoleón?; y ¿murió realmente en Santa Elena?

Durante años, la versión oficial de los hechos decía que Napoleón murió debido a la complicación de diversas enfermedades y, sobre todo, por un úlcera perforante en el estómago, el 5 de mayo de 1821, siendo enterrado en una tumba sin nombre en Santa Elena, y que en 1840 sus restos fueron trasladados a Les Invalides de París. Pero a lo largo de la historia, han surgido voces discordantes a esta versión «oficial», y no solo han dudado de la causa de la muerte, sino que también han dudado de donde fue enterrado.

En esta película, como hemos apuntado en la sinopsis, Napoleón no muere en Santa Elena en 1821, sino que en realidad es Cipriani, su fiel mayordomo con el que guarda una gran similitud y que supuestamente había muerto en 1818, el que muere y es enterrado en su lugar. Mientras que Bonaparte, que ha adelgazado y está completamente irreconocible, consigue huir de Santa Elena, casarse con su último amor, Betsy Balcombe, y pasar los últimos años de su vida bajo el nombre de Abell, el propietario de una plantación en Louisiana, muriendo, supuestamente, hacia 1836.

No es de sorprender que el cine, que no deja de ser un arte, interprete la historia de la forma más «bonita» y la concluya con un *happy end* digno de las mejores superproducciones hollywoodienses. Pero, incluso así, las versiones alternativas del final de la vida de Napoleón presentadas por algunos especialistas, son aún más rocambolescas y dignas de Alfred Hitchcock.

En este debate a tres bandas, como veremos más adelante, hay muchas voces distintas, pero hasta día de hoy son tres las que destacan por encima de las demás. La primera de ellas es la defensora de la versión oficial, según la cuál Napoleón murió por una úlcera en Santa Elena y que hoy en día sus restos se encuentran bajo la cúpula de Les Invalides, cuyo mayor representante es Thierry Lentz, reconocido historiador especialista en el Consulado y del Primer Imperio francés y director de la Fondation Napoléon. En 2009, como respuesta a las numerosas críticas que se estaban haciendo contra la versión oficial de la historia, publicó junto a Jacques Macé, el libro titulado *La mort de Napoléon: Mythes, légendes, mystères*, en la que rebatía todas y cada una de las pruebas de las que se servían los detractores de la versión más canónica de la vida de Napoleón.

¿A qué respondía el libro de Thierry Lentz? Principalmente respondía a dos teorías surgidas: una sobre las causas de la muerte de Napoleón, y otra sobre quién está enterrado en Les Invalides. La primera de ellas estaba defendida por Ben Weider, conocido empresario canadiense y fundador de la International Napoleonic Society, que en diversos libros, artículos y conferencias defendía que Napoleón murió por un envenenamiento prolongado de arsénico, concretamente, de mata-ratas. Algo que a lo largo de los años ha sido probado gracias al análisis de los cabellos que se conservan del emperador, y en el corazón de los cuáles se ha encontrado una gran concentración de arsénico, que solo podía haber llegado a través de la sangre.¹⁵⁹

¹⁵⁹Jean Tulard (dir.): *Dictionnaire Napoléon, cit.*, Vol. 1, págs. 720-724. Cfr. también Manuel Moreno Alonso: “El asesinato de Napoleón”, *La Aventura de la historia*, n° 31, mayo 2001. Págs. 30-39.

Basándose en las diversas máscaras mortuorias que existen de Napoleón, y en la falta de concordancia en los detalles descritos en las memorias de los presentes tanto en la inhumación como en la exhumación de Napoleón, Bruno Roy-Henry, en *Napoléon. L'énigme de l'exhumé de 1840* —que sigue de cerca los pasos de Georges Rétif de La Bretonne y su *Anglais, rendez-nous Napoléon... Napoléon n'est pas aux Invalides*— defiende que entre 1821 y 1840, el cuerpo enterrado en la tumba sin nombre de Napoleón en Santa Elena fue sustituido por otro, llegando a elucubrar que el cadáver que hoy se guarda en el sarcófago de Les Invalides es el de Cipriani, y que el cuerpo de Napoleón fue entregado a Jorge IV, que sentía una auténtica pasión por Bonaparte.¹⁶⁰

En las páginas de este trabajo no pretendo resolver las incógnitas propuestas por las diversas teorías, si bien es cierto que las pruebas científicas dan pie a la hipótesis del arsénico, y las contradicciones de las memorias entre 1821 y 1840 puedan dar lugar a dudas razonables. Tan solo decir que la teoría que es presentada en *La última batalla* es una versión romántica muy acorde con la leyenda napoleónica que se ha generado en torno al emperador.

En otro orden de cosas, en *La última batalla* se muestra la relación que tuvo Napoleón con dos personajes muy interesantes. El primero de ellos es el último rival de Napoleón, Sir Hudson Lowe, y, el segundo, es el que, según la película, fue el último amor del emperador, Betsy Balcombe.

Nacido el mismo año que Napoleón, Sir Hudson Lowe tuvo una carrera militar destacable, a pesar de participar en algunas campañas que terminaron en derrota —como la de Capri, en la que se enfrentó a Cipriani—, pero desafortunadamente, terminó su carrera como el carcelero de Napoleón, algo que, a pesar de lo que él creía, le reportó más pena que gloria.

*Su nombre será conocido por la vergüenza y la injusticia de su conducta hacia mí.*¹⁶¹

Napoleón no se equivocaba cuando afirmó esto ante un Hudson Lowe molesto por tal afirmación en el quinto y último encuentro que mantuvieron ambos hombres durante su «convivencia» en Santa Elena.

*¿Piensa escribir un libro usted también [Heathcote]? Le daré un consejo si quiere venderlo: hable mal de mí, ha sido la moda durante diecinueve años, siete meses y veinte días.*¹⁶²

Puede que Sir Hudson Lowe no terminará tan consternado como aparece en *La última batalla*, y mucho menos viajó a París para presenciar el retorno de las cenizas de Napoleón; pero bien es cierto que el destino del carcelero de Santa Elena fue miserable. Evitado por sus más próximos, rechazado por sus iguales, descartado de los afères de gobierno, Wellington llegó a decir de él que:

*Era falto de educación y de juicio. Era un imbécil.*¹⁶³

¹⁶⁰ *L'ombre du doute*. Ep. 7 - “Napoleón: l'énigme du tombeau” (France 3, 2012).

¹⁶¹ Jean Tulard (dir.): *Dictionnaire Napoléon, cit.*, Vol. 2, pág. 225.

¹⁶² *La última batalla* (Antoine de Caunes, 2003), min. 104.

¹⁶³ Jean Tulard (dir.): *Dictionnaire Napoléon, cit.*, Vol. 2, pág. 226.

Puede que Hudson Lowe no estuviera muy lejos de la descripción que Wellington hizo de él, pero su error fue no cometer ningún error. Durante su gobierno de Santa Elena, cumplió las órdenes a rajatabla, tratando a Napoleón como un prisionero, y la Historia no perdona, ya que es recordado más por cómo trató a Napoleón que por sus propios éxitos o fracasos.

Betsy Balcombe, a pesar de que en la película se nos muestra como una joven adulta, cuando Napoleón llegó a Santa Elena no tenía más de trece años, había nacido en 1802, y cuando tuvo que abandonar la isla al ser expulsada su familia por Hudson Lowe, apenas contaba con dieciséis, cuando Napoleón era un cincuentón enfermo y poco atractivo. Por lo que su relación amorosa se antoja sino imposible, poco probable. A pesar de ello, sí que es cierto que la relación entre Napoleón y Betsy era estrecha, le permitía que le llamara Boney, e incluso tuvo relación con el resto de miembros de la familia Bonaparte. Por ejemplo, en 1830 fue visitada por José, y Napoleón III la recompensó con tierras en Argelia por su amistad con su tío, Napoleón I. Después de abandonar Santa Elena en 1818, bajo la orden de Hudson Lowe que sospechaba que los Balcombe servían de enlace de Napoleón con el exterior, se casó con Edward Abell —que, evidentemente, no era Napoleón— en 1832, con el que tuvo una hija, pero el matrimonio fracasó rápidamente y ella volvió con su familia a Australia, para regresar tiempo después a Londres, donde moriría en 1871.¹⁶⁴

La figura de Napoleón

A priori, en *La última batalla* podríamos ver un Napoleón como cualquier otro que hayamos visto hasta ahora: un emperador, que aún siendo destronado, sigue ejerciendo un poder casi divino con sus más cercanos, los cuales lo veneran como si fuera prácticamente un dios, a pesar de que en parte solo están allí con él por dinero. Incluso podríamos decir que estamos ante alguien que quiere negar una obviedad, conservando su protocolo de palacio aún estando en una celda, y por ello sigue comportándose como si aún estuviera en las Tullerías.

Pero a medida que avanza el film y nos adentramos en los oscuros pasillos de Longwood, se nos revela que este Napoleón, aparentemente igual que el de tiempos mejores, no es más una fachada, y se nos muestra una nueva y doble visión del emperador; por un lado se ha convertido en un personaje enigmático, y por otro se evidencia como lo que es, un simple mortal como cualquier otro.

Napoleón siempre había sido reservado, no explicaba sus planes prácticamente hasta que los llevaba a cabo. Pero en el caso de una batalla o una jugada política era algo que tenía sentido, pero Santa Elena no hacía falta tanto misterio. En esta película, el Napoleón que conocemos en su prisión es enigmático y misterioso desde el minuto uno de su aparición. Se niega a recibir a Lowe, mientras lo observa entre las contraventanas, y cuando por fin lo recibe, mantiene esta conversación:

—Solo hay una batalla importante, la última.
—¿Waterloo, general?
—La última.¹⁶⁵

¹⁶⁴ Jean Tulard (dir.): *Dictionnaire Napoléon, cit.*, Vol. 1, pág. 160.

¹⁶⁵ *La última batalla* (Antoine de Caunes, 2003), min. 13.

Según Basil Heathcote, el narrador, el Napoleón de *La última batalla* se tomó su estancia en Longwood como un combate, como si Santa Elena fuera su última campaña, y ejecutó un plan calculado al milímetro para salir victorioso de ella.

Es evidente, que este Napoleón enigmático se nos presenta de este modo para que concuerde con el ambiente de intriga de la trama, pero a pesar que la trama avance, y gracias al narrador pretende que descubramos la «verdad» sobre Santa Elena. Napoleón se nos presenta siempre como alguien misterioso, que teje planes aunque en principio sea en vano, que, en resumidas cuentas, actúa como si las paredes de Longwood tuvieran ojos y oídos.

Otro elemento que contribuye a ampliar este halo de enigma y misterio en torno a Napoleón, es la presencia de Cipriani. Este personaje que, según la teoría compartida por la película y Bruno Roy-Henry, es el que se encuentra hoy en día en la tumba de Les Invalides de París, fue un hombre que siempre estuvo alrededor de la familia Bonaparte. Ya de pequeño hacía tareas para Letizia Bonaparte, después fue ayudante de uno de los protectores de Napoleón, Saliceti, y más tarde formará parte de la oficina de inteligencia encargada de romper la defensa de Capri, liderada por el propio Hudson Lowe. Volverá al entorno directo del emperador en 1814 camino de Elba, durante los Cien Días será mayordomo en las Tullerías, cargo que seguirá empleando al tiempo del de intendente en Longwood. A pesar de este cargo, será empleado por Napoleón en diversas ocasiones en pequeñas misiones de espionaje. Finalmente, morirá en Santa Elena en 1818 a consecuencia de unos fuertes dolores abdominales y sin una causa muy clara. Algo que ayuda a aumentar el enigma en torno a Napoleón, su muerte y su sustitución, es que sus restos desaparecieron del cementerio de Plantation House.¹⁶⁶



Bruno Putzulu como Cipriani y Philippe Torreton como Napoleón en una escena de *La última batalla* (Antoine de Caunes, 2003).

Por otro lado, en la intimidad de sus habitaciones, un lugar en el que solo Cipriani puede acceder, deja de ser Napoleón para convertirse en Napoleone o Nabulio —como es mencionado en el film—. ¿Y quién este personaje desconocido incluso para los que le acompañan en su exilio? Pues no es otro que el Napoleón humano, un Napoleón sin la

¹⁶⁶ Jean Tulard (dir.): *Dictionnaire Napoléon*. París, *cit.*, Vol. 1, págs. 826-827.

máscara de gran hombre que todos conocemos. Según el propio Cipriani, Napoleón ha vivido siempre como en un libro de historia, y ahora, por fin, puede ser él mismo.

*¡Napoleón ha muerto, viva Nabulio!*¹⁶⁷

Finalmente, esta faceta humana se ve ensanchada cuando se nos descubre que Napoleón sí que huyó de Santa Elena, pero en lugar de regresar como el gran héroe francés, como hizo al escapar de Elba, hace todo lo posible para desaparecer y ser irreconocible, para poder vivir anónimamente con su último gran amor, Betsy Balcombe. Y a pesar de que este último hecho, que en rigor histórico es completamente falso, en el contexto de *La última batalla* nos hace ver a Napoleón como una persona normal y corriente, bastante alejado al icónico personaje y héroe romántico que estamos acostumbrados.

La importancia del personaje

La relevancia que tuvo Napoleón en ese momento histórico era mucho más alta de la que se espera para un prisionero exiliado en mitad del océano. A pesar de que Napoleón había abdicado en 1815, mientras vivió siguió en boca de todos; algunos porque eran fieles seguidores, y otros porque tenían miedo de que regresara como hizo desde Elba. Como bien dice uno de los personajes a Hudson Lowe:

*La popularidad de Napoleón es su más serio enemigo, gobernador.*¹⁶⁸

Además, *La última batalla* nos permite ver algo que a veces pasamos por alto, el único obstáculo que tenía Napoleón para regresar no era solo la distancia, sino todo un pequeño ejército cuya única misión era evitar que se fugara tanto por medios propios como por medios externos.

—*La única legitimidad que mi gobierno le reconoce es la de general.*

—*¿Tres mil hombres y diez navíos de guerra para vigilar a un general?*

—*A un prisionero de guerra, cuya libertad podría comprometer la paz mundial.*¹⁶⁹

Si hubiera sido un prisionero de guerra cualquiera, como defiende Hudson Lowe, hubiera sido encerrado en cualquier prisión o fuerte convencional de Francia o de Inglaterra, pero las potencias aliadas tenían tal pavor por el genio militar de Napoleón y por cómo atraía al pueblo francés —algo que había demostrado al regresar de Elba sin disparar ni una sola bala—, que quisieron asegurarse que en esta ocasión no pudiera regresar al Viejo Continente, atribuyéndole, de este modo, mucha más importancia de la que en realidad se le quería dar. En Santa Elena no está custodiando a un general francés que es prisionero de guerra, sino a un titán político y militar.

¹⁶⁷ *La última batalla* (Antoine de Caunes, 2003), min. 56.

¹⁶⁸ *La última batalla* (Antoine de Caunes, 2003), min. 20.

¹⁶⁹ *La última batalla* (Antoine de Caunes, 2003), min. 12.

Producción

A partir de una idea original del productor de cine Pierre Kubel (*Wah-Wah, Je crois que je l'aime*), el director y guionista René Manzor (*Dédales, Un amour de sorcière*) empezó a escribir la primera versión del guión en 1999. Cinco versiones del guión después, el director y actor Antoine de Caunes (*Désaccord parfait, Coluche, l'histoire d'un mec*) se incorporó al proyecto como director, junto al cual se retocó el guión dando lugar a un total de siete versiones.

Con el guión cerrado, la producción contrató el reparto formado por actores de diversas nacionalidades, acordes con los personajes que interpretan, entre ellos se encuentra a Richard E. Grant en el papel de Sir Hudson Lowe —papel que en un principio estaba pensado para Stephen Fry—, Jay Rodan como el ficticio Basil Heathcote, Elsa Zylberstein como Albine de Montholon, Roschdy Zem como Bertrand —actor que fue contratado después de que De Caunes trabajara con él en *Blanche* (Bernie Bonvoisin, 2002)—, Stéphane Freiss como Montholon, Frédéric Pierrot como Gourgaud, Bruno Putzulu como Cipriani, Siobhan Hewlett como Betsy Balcombe —que en el primer borrador del casting debía ser interpretado por Keira Knightley—, Peter Sullivan como Sir Thomas Reade, Stanley Townsend como Dr. O'Meara, y encabezando el reparto, Philippe Torreton como el destronado Napoleón.

Para encarnar al emperador en sus últimos años, Philippe Torreton engordó alrededor de diez kilos, pero eso no fue suficiente, así que el departamento de vestuario fabricó un falso cuerpo de látex recubierto con un jersey y esculpido a partir de un molde del actor. Según Torreton al interpretar un personaje con el bagaje de Napoleón existen dos cosas que se deben evitar:

Interpretar según los convencionalismos e interpretar queriendo ser, sistemáticamente, original. Por ello, quise revisar la tradición de la interpretación.¹⁷⁰

Por ejemplo, uno de las características habituales al representar a Napoleón es poner la mano sobre su vientre, algo que hacía debido a sus dolores de estómago, pero Torreton, que quería evitar el costumbrismo, y no lo realizó en ningún momento. Como curiosidad, comentar que Bruno Putzulu, que interpreta a Cipriani, el íntimo amigo de Napoleón, es, en la vida real, amigo de la infancia de Philippe Torreton, algo que desconocía el director, y que dio lugar a un química real entre los personajes que interpretan.

En un principio el rodaje debía realizarse en la Isla de Madeira, pero después de los primeros días de preparación, el equipo se dio cuenta de que el rodaje en esta isla comportaría demasiados riesgos y algún que otro imprevisto. Así que, finalmente se instalaron en Sudáfrica, donde también filmaron los interiores, previstos inicialmente en Alemania.

La residencia de Longwood debía mostrarse como un lugar frío y desagradable, donde las tonalidades sombrías hicieran resaltar la humedad y la poca comodidad del lugar. En palabras del propio director:

¹⁷⁰ *Monsieur N., AlloCine.*
[http://www.allocine.fr/film/fichefilm_gen_cfilm=42093.html?nopub=1] (última consulta: 16 mayo 2015).

*La puesta en escena es para mí esencial para el éxito de la película, a la vez que mantiene un equilibrio entre la naturaleza amplia y el drama del interior de Longwood. Entre el espectáculo y lo íntimo.*¹⁷¹

Por este motivo, y con el interés centrado en crear un ambiente enigmático acorde con la trama de la película, se decidió ocultar en muchas escenas parte de los rostros de los actores y de los decorados en una profunda penumbra, utilizando solamente una fuente de luz y jugando con los claroscuros.

Después de invertir alrededor de unos quince millones de euros, la mezcla entre película histórica y de misterio, hizo que *La última batalla* —cuyo título original es *Monsieur N.*— tuviera una buena acogida tanto por parte del público, que respondió correctamente en taquilla, y de la crítica, llegando a ser escogida en la selección oficial del Festival de Cine de Berlín del año 2003 y nominada a cuatro premios César.

Clasificación de la película

A pesar de que da la impresión que el personaje del teniente Heathcote es el protagonista principal, este no deja de ser un mero observador que narra aquello que no aparece en escena, podríamos considerarlo los ojos del espectador. Aunque *La última batalla* es una película con un protagonismo bastante coral unido por el hilo conductor de Heathcote, en realidad el auténtico protagonista es Napoleón. Y no solo por el hecho de que el argumento gira en torno a él, sino porque el resto de personajes sí que lo hacen.

En lo que no hay dudas es en la periodicidad de la película, ya que si bien cruza dos momentos históricos —el de 1815 a 1821 y el de 1840—, en ambos casos se muestra dos episodios muy concretos de la epopeya napoleónica: uno es el segundo exilio de Napoleón y el otro es el retorno de sus cenizas.

Por todo ello, debemos concluir que *La última batalla* de Antoine de Caunes es una película de tipo episódico, en la que Napoleón juega un papel presencial y principal en el argumento.

Conclusión

Uno de los puntos fuertes, como hemos visto, de la película dirigida por Antoine de Caunes es la continuación de la leyenda napoleónica más allá de los muros de Longwood. Aquí se nos muestra que Napoleón ha cruzado los límites de su mortalidad para convertirse en algo más que un hombre; se ha convertido en un héroe, un mito, una leyenda. Y por ello, como las leyendas no pueden morir de aburrimiento perdidos en mitad del océano, es más romántico pensar que al final consiguió huir de esa roca para terminar sus días como un hombre libre.

¹⁷¹ *Monsieur N.*, *AlloCine*.
[http://www.allocine.fr/film/fichefilm_gen_cfilm=42093.html?nopub=1] (última consulta: 16 mayo 2015).

Esta teoría no deja de ser más que eso, una teoría, que si bien podría alentar los corazones de los bonapartistas de cualquier época, al momento de analizar esta película de forma histórica, debemos dejarla en el campo de la historia-ficción.

Dejando aparte todo lo relacionado con envenenamientos, fugas y demás planteamientos conspiratorios, interesantes pero, al fin al cabo, completamente pertenecientes a la rumorología, *La última batalla* es una película que nos muestra dos realidades, el exilio y el retorno de los restos de Napoleón. En ambos casos, si obviamos la presencia del personaje de Basil Heathcote —creado expresamente para el film, y que no deja de ser un narrador—, el resto de elementos concuerdan lo suficiente con la realidad como para que pueda ser tomada como fuente histórica.

Evidentemente, esta película no está exenta de errores, como la ausencia del Conde de Las Cases o el retraso en dos años del nacimiento de Albine de Montholon, pero al igual que en otras producciones, son concesiones artísticas a favor de la trama que se nos cuenta. De todas formas, si bien antes de tomarla como una fuente histórica, *La última batalla* debe desprenderse de todo ello, y después puede servirnos para mostrarnos un episodio napoleónico que pocas veces es tratado o representado en el séptimo arte.

*Master and Commander: Al otro lado
del mundo* (Peter Weir, 2003)

Ficha técnico-artística

Título original: *Master and Commander: The Far Side of the World*. Estados Unidos, 2003. 138 min., C. **Dirección:** Peter Weir. **Guión:** Peter Weir, John Collee, (Patrick O'Brian, novelas). **Fotografía:** Russell Boyd. **Montaje:** Lee Smith. **Música:** Iva Davies, Christopher Gordon, Richard Tognetti. **Intérpretes:** Russell Crowe, Paul Bettany, James D'Arcy, Edward Woodall, Chris Larkin, Max Pirkis, Billy Boyd, Robert Pugh.

Sinopsis

Abril - 1805

Napoleón es el amo de Europa. Solo la flota británica se enfrenta a él. Los océanos ahora son campos de batalla.

HMS Surprise. 28 cañones. 197 almas. Costa Norte de Brasil

Órdenes el almirantazgo

Al Cap. J. Aubrey

*“Interceptar al corsario francés ACHERON en ruta hacia el pacífico intentado llevar la guerra a esas aguas... Húndanla, quéménla o captúrenla”.*¹⁷²

Con estas órdenes, el buque de guerra británico *HMS Surprise*, capitaneado por Jack Aubrey «el Afortunado», está en busca del navío francés *Acheron*. Mientras gran parte de la tripulación descansa, el barco francés tiende una emboscada a los británicos ante las costas de Brasil. En un breve enfrentamiento, la *Surprise* es fuertemente dañada, mientras que su fuego de cañón no penetra el casco del barco enemigo. Usando pequeñas embarcaciones, la tripulación de la *Surprise* remolca el barco hacia una espesa masa de niebla y se evade de sus perseguidores.

Durante la reparación en el mar de su navío, Aubrey y sus oficiales consideran que su oponente es un barco más pesado y más rápido y, por lo tanto, de categoría superior. Algo que supondría la superioridad de la Francia napoleónica en los mares. Lo que nadie espera es que uno de los tripulantes vio como construían el *Acheron*, dándole a Aubrey la información suficiente para conocer los puntos débiles del navío francés. A

¹⁷² *Master and Commander: Al otro lado del mundo* (Peter Weir, 2003), min. 1.

pesar de que la *Surprise* no ha sido reparada adecuadamente, y las órdenes no exigen seguir al navío francés más allá de Brasil, Aubrey no duda en iniciar una persecución.

A pesar de que se suponen haber quedado atrás, pocos días después de emprender la marcha hacia el sur, descubren que el *Acheron* los está persiguiendo de nuevo, pero una vez más Aubrey demuestra su talento al timón, y se escabulle en la noche usando inteligentemente una boya con lámparas como señuelo. Tras la brillante maniobra, la *Surprise* vuelve a ponerse detrás, y sin dudar vuelve a seguir al corsario francés hacia el sur, dando la vuelta al Cabo de Hornos, donde les acecha un temible tempestad, y pone rumbo a las Islas Galápagos, donde Aubrey está seguro que el *Acheron* se alimentará cazando balleneros ingleses.

El cirujano del barco, y amigo del capitán, Stephen Maturin, está interesado en explorar las islas y estudiar la flora y la fauna que hay en ellas. Tras la dura travesía por el Cabo de Hornos, *Aubrey* promete a su amigo que tendrá la oportunidad de explorar las islas durante varios días mientras la tripulación descansa. Pero cuando el doctor está a punto de desembarcar, la *Surprise* rescata a los supervivientes de un ballenero destruido por el *Acheron*, que afirman que el barco corsario no debe estar lejos de ahí. Ahora que tiene información del paradero de los franceses, Aubrey no duda en seguir la persecución a toda prisa, incumpliendo la promesa que le había hecho a Maturin, que no se piensa dos veces decirle al capitán que persigue al *Acheron* más por orgullo que por deber.

Decepcionado, Maturin pasea por el barco observando a lo lejos la fauna que deja atrás. El Capitán Howard, líder de los infantes de marina, está intentando cazar un albatros que sobrevuela, cuando cree tener un tiro limpio aprieta el gatillo, pero por error la bala alcanza a Maturin que en ese momento estaba en cubierta. El ayudante del cirujano informa al capitán que la bala ha introducido un pedazo de tela en el cuerpo del doctor, y que ambos deben ser extraídos del cuerpo para evitar infecciones. Por la delicadeza de la operación debe ser realizada en tierra firme, y a pesar que Aubrey ya puede ver el *Acheron* por su catalejo, abandona y regresa a las Galápagos. Ante la incapacidad de su ayudante, el propio doctor se realiza la operación de extracción de la bala, usando un espejo.

Maturin debe recuperarse, y la tripulación descansar, así que Aubrey abandona la persecución y le concede al convaleciente doctor la posibilidad de explorar las islas. Acompañado por uno de sus ayudantes y por un joven guardiamarina, Maturin empieza a buscar una especie de cormorán incapacitado de volar, que había visto días atrás, pero la mala suerte lo persigue, ya que lo que en realidad acaba encontrando es al *Acheron* anclado al otro lado de la isla. Abandonando la mayor parte de sus colecciones, Maturin emprende una carrera para advertir a Aubrey de que los franceses están más cerca de lo que se suponían.

La *Surprise* debe prepararse teniendo en cuenta el robusto casco del *Acheron*, y para hacer mella en él, no tienen más remedio que acercarse lo máximo posible, pero Aubrey no sabe como hacerlo sin que los franceses los hundan antes, hasta que visita al doctor. En el camarote de este, Aubrey descubre un insecto palo que se camufla con su entorno, entonces decide disfrazar la *Surprise* de barco ballenero, esperando que el barco francés se acerque impulsado por su afán avaro de capturar la valiosa presa sin destruirla. Tal y como se suponía, el *Acheron* cae en la trampa y la *Surprise* tiene la oportunidad de disparar sus cañones causando importantes daños. Después del abordaje el barco

corsario es capturado, pero para culminar la rendición del *Acheron* debe encontrar a su capitán. Buscándolo, Aubrey es llevado a la enfermería, donde el cirujano francés le dice que el capitán está muerto y le ofrece su espada como rendición. El *Acheron* y la *Surprise* son reparados, y los muertos echados al mar. La *Surprise* regresará a las Galápagos para que Aubrey pueda cumplir la promesa que le hizo a Maturin, mientras que el capturado *Acheron* será trasladado a Valparaíso.

Cuando todo parece haber vuelto a la normalidad una vez cumplida la misión, Aubrey y Maturin se reúnen en el camarote del capitán para tocar un poco de música con su violín y su violoncelo. Durante la conversación previa, el doctor menciona que uno de los franceses le dijo que su cirujano había muerto hacía meses, por lo que Aubrey descubre que el capitán francés lo había engañado fingiendo ser el médico del barco. Sin pensárselo dos veces, Aubrey da la orden de interceptar al *Acheron*. De nuevo Maturin pierde la posibilidad de explorar las Galápagos, a lo que Aubrey responde, irónicamente, que ya que el pájaro que Maturin busca no puede volar, éste no va a irse ninguna parte, y la persecución se emprende de nuevo con la música de sus instrumentos de fondo.

Análisis

Cuando se analiza *Master and Commander: Al otro lado del mundo* es inevitable referirse a las novelas que le sirvieron como base. En realidad estamos ante la adaptación cinematográfica de dichas novelas, por ello es muy importante tenerlas en cuenta. La serie de veinte novelas históricas de Aubrey-Maturin, escritas por Patrick O'Brian entre 1969 y 1999 nos abren las puertas a la Guerras Napoleónicas, pero desde una óptica un tanto diferente, la Guerra Naval, algo poco habitual, ya que ni el propio Napoleón le daba importancia.

Hijo de un médico de origen alemán y de una mujer de ascendencia irlandesa, Richard Patrick Russ nació en Buckinghamshire, Inglaterra, pero siempre se consideró irlandés por adopción, hasta el punto de afirmar que había nacido en Irlanda y cambiarse el nombre por el de Patrick O'Brian de forma legal en 1945. Con tan solo doce años escribió su primer libro. En la década de 1950, escribió tres obras para jóvenes, *The Road to Samarcand*, *The Golden Ocean* y *The Unknown Shore*. Los dos últimas se basaban en los hechos sucedidos durante la circunnavegación de George Anson en los años 1740-1743. Aunque escritas muchos años antes que la serie de Aubrey-Maturin, sus protagonistas —Jack Byron y Tobias Barrow— son claramente antecedentes de Aubrey y Maturin. Además de novelas históricas, O'Brian escribió tres novelas literarias, seis recopilaciones de cuentos y una historia de la Royal Navy para jóvenes. Asimismo, escribió una detallada biografía de Sir Joseph Banks, un destacado científico de finales del siglo XVIII y principios del XIX, gran impulsor de la colonización de Australia. También publicó una biografía de Picasso que constituye un detallado estudio sobre el pintor, a quien había conocido en Collioure, localidad francesa donde Picasso residió algún tiempo. O'Brian fue asimismo un respetado traductor del francés. Entre las obras que tradujo están *Papillon*, de Henri Charrière, la biografía de De Gaulle escrita por Jean Lacouture y varias obras de Simone de Beauvoir. Pero las obras que le ocuparon los últimos treinta años de su vida y por las que es conocido, fueron las aventuras de la pareja formada por el capitán de la marina británica Jack Aubrey y el cirujano Stephen Maturin. Para elaborar esta serie, O'Brian fue muy cuidadoso y se documentó para

escribir y relatar correctamente hasta último detalle, dando lugar a una de las obras literarias más especializadas y bien elaboradas de la historia.

En el caso de esta película en concreto, el argumento del film se inspiró casi por completo en la décima novela, *La costa más lejana del mundo* (1984). Tenemos que tener en cuenta que, todo y que la principal fuente de inspiración fue la mencionada novela, aparecen elementos de otras de la serie, como de la primera, *Capitán de mar y guerra* (1969), la tercera, *La fragata Surprise* (1973), o la quinta, *Isla Desolación* (1978). A pesar de tratarse de una adaptación muy fiel a la novela, hubo capítulos que fueron descartados, como las historias amorosas¹⁷³ y el espionaje¹⁷⁴, en pos de la aventura marítima. La historia original escrita por O'Brian fue poco modificada, notándose un cambio muy importante para este trabajo. En el argumento de la novela de 1984, la *HMS Surprise* persigue por medio mundo a la fragata americana *USS Norfolk* durante la Guerra Anglo-Estadounidense de 1812, pero esta fue sustituida por el buque de guerra francés *Acheron*, ambientando los hechos siete años antes, durante las Guerras Napoleónicas.

Algo que debemos tener en cuenta, tanto al ver la película como al leer los libros, es que el personaje de Jack Aubrey está inspirado en un personaje real, Lord Thomas Cochrane, un marino inglés que luchó a principios del siglo XIX en las Guerras Napoleónicas, y más tarde colaboró en la independencia de Chile y Perú, además de servir en las armadas de Brasil y Grecia.

Durante toda la película, los marineros y oficiales ingleses se refieren al *Acheron* y a sus tripulantes como corsarios, no los consideran miembros de la marina francesa.

*Los corsarios reciben un papel de los franceses para que den caza a todo barco con nuestra bandera, y suelen atacar a ricos mercantes.*¹⁷⁵

El 17 de diciembre de 1807, Napoleón promulgó los Decretos de Milán, en los que, entre otras medidas contra el comercio inglés, se multiplicaban las emisión de *lettres de marque*¹⁷⁶ para incrementar el número de corsarios que acechaban a los mercantes británicos¹⁷⁷. Dichos corsarios, que mucho antes de este decreto ya actuaban en el Mediterráneo y el Atlántico auspiciados por el gobierno de Napoleón, tenían una doble función. Por un lado de reducir el comercio británico ahogando así su economía, pero esta medida tuvo muy poco éxito, ya que el volumen de tráfico comercial británico cayó en picado, pero sólo temporalmente. Mientras que por el otro atacaban las colonias británicas convirtiéndose en constantes quebraderos de cabeza para las escuadras de la Royal Navy que las protegían.

¹⁷³ Los relatos románticos de la novela fueron reducidos a un carta sobre la mesa del capitán bajo un camafeo (*Master and Commander: Al otro lado del mundo* (Peter Weir, 2003), min. 27), y el breve flirteo con una indígena de las costas del Brasil (*Master and Commander: Al otro lado del mundo* (Peter Weir, 2003), min. 30).

¹⁷⁴ Tan solo hay una sospecha de espionaje por parte del capitán Aubrey, a la que Maturin responde: “*Los franceses tienen espías en Inglaterra igual que nosotros en Francia*”, *Master and Commander: Al otro lado del mundo* (Peter Weir, 2003), min. 16.

¹⁷⁵ *Master and Commander: Al otro lado del mundo* (Peter Weir, 2003), min. 41.

¹⁷⁶ Más conocidas como patentes de corso.

¹⁷⁷ David Chandler, *Op. cit.*, pág. 639.

Pero los navíos corsarios no eran los únicos que utilizaron esta táctica. En 1805, con la guerra abierta de nuevo, Napoleón desempolvó un viejo proyecto del Directorio: la invasión de Gran Bretaña. Había que hacer frente directamente a Inglaterra, desembarcar en Dover y marchar sobre Londres. Ahora bien, para atravesar el Canal de la Mancha, era indispensable una superioridad naval, algo que los franceses no tenían.

El plan de Napoleón era alejar las escuadras del bloqueo inglesas de la costa francesa y lanzar la invasión antes de que regresaran. Para ello, las flotas francesas y españolas zarparían por separado hacia las Antillas, atrayendo tras ellas los navíos ingleses y dejando el paso de la Mancha libre.¹⁷⁸

Como dice uno de los oficiales del *HMS Surprise* al ver el poder del Acheron:

*Una fragata como esa en el Pacífico podría decantar la guerra a favor de Napoleón.*¹⁷⁹

Ya que obligaría a la flota británica a abandonar el canal en pos de una guerra en el otro extremo del mundo, dejando completamente indefensa la isla de Gran Bretaña.

Lo que no tuvo en cuenta Napoleón fueron las órdenes dadas desde el almirantazgo británico de no perseguir las naves francesas si suponían una amenaza para la defensa del canal¹⁸⁰. Por lo que esta estrategia de distracción fue contraproducente, ya que cuando la flota de Villeneuve abandonó el puerto de Cádiz, no tuvo más remedio que enfrentarse con la flota británica en la famosa batalla de Trafalgar.

Precisamente, fue en esta batalla que la celebrada carrera del heroico almirante británico Lord Horatio Nelson terminó abruptamente cuando fue herido mortalmente por una bala de mosquete. Nacido en 1758, ingresó en la Armada Real en el año 1770 sirviendo bajo las órdenes de su tío, el capitán Maurice Suckling. Durante los años siguientes navegó en un buque mercante, participó en una expedición al océano Ártico y recorrió las rutas marítimas de las Indias Orientales y Occidentales. Ascendido a capitán en 1779, sirvió en las Indias Occidentales y fue instructor del futuro rey Guillermo IV. En 1793, a las órdenes del contraalmirante Samuel Hood tomó parte en la ocupación de la ciudad de Tolón. Durante el sitio de Calvi fue herido en el ojo derecho, del que finalmente perdió la visión. Ya como comodoro, en 1797 tuvo una destacada intervención en la batalla frente a las costas del cabo de San Vicente (Portugal) que concluyó con la victoria de la flota británica sobre una flota española. Ese mismo año, al mando de una flota de pequeñas embarcaciones dirigió un ataque a Santa Cruz de Tenerife, que fracasó y donde fue herido en el brazo derecho, que hubo de amputársele más tarde. En 1800, fue nombrado duque de Bronte por Fernando I de Borbón, rey de las Dos Sicilias, en reconocimiento por sus servicios. En 1801 fue nombrado vicealmirante y, bajo las órdenes del almirante Parker, formó parte de la flota enviada al mar Báltico para obligar a Dinamarca y Suecia a interrumpir su ayuda económica a Francia. Aunque era el segundo de a bordo, se hizo cargo de las operaciones y destruyó la flota danesa. Después de ello, se le nombró vizconde y se le asignó el mando de la flota del Mediterráneo, donde bloqueó a la flota del almirante Villeneuve en Tolón, y acabó persiguiéndolo hasta Trafalgar, donde aniquiló a la flota

¹⁷⁸ Jean Tulard: *Napoleón, cit.*, págs. 179-180.

¹⁷⁹ *Master and Commander: Al otro lado del mundo* (Peter Weir, 2003), min. 18.

¹⁸⁰ Pierre Miquel: *Austerlitz. La batalla de los tres emperadores*. Barcelona, Ariel, 2008. Pág. 37.

francesa y española en la batalla, dirigiendo él mismo el ataque desde el buque insignia *Victory*.¹⁸¹ La guerra entre Gran Bretaña y Francia fue una constante a lo largo de toda la vida de Nelson y continuó tras su fallecimiento en Trafalgar.

Peter Weir quería que *Master and Commander: Al otro lado del mundo* diera a los espectadores la impresión más exacta posible de la vida a bordo de un barco de guerra en la época. Él y su equipo de asesores históricos fueron implacables en su búsqueda de la autenticidad de la época.

Esta autenticidad se nos muestra a través de un sin fin de cuidados detalles. El primero que puede sorprender es la presencia de niños y chicos, algunos con tan sólo ocho años de edad, eran a menudo criados o «portadores de pólvora», corriendo de un lado a otro para proveer de pólvora a las dotaciones de las baterías de cañones. En el caso de los oficiales, había un régimen de formación en el que jóvenes caballeros, muchos de noble cuna, podían ser tomados a bordo bajo la supervisión del capitán como guardiamarinas, estudiando y adquiriendo una educación a la que no podrían tener acceso en una escuela privada.

Otros de estos detalles que en seguida es perceptible es el alto grado de superstición que hay entre la tripulación. Este miedo a lo desconocido se nos muestra a través de dos elementos. El primero de ellos es que el *Acheron* es bautizado con el nombre de «el fantasma» por su supuesta e imposible superioridad naval —su velocidad, su indestructibilidad, sus apariciones repentinas, etcétera—, otorgándole así cierto grado de sobrenatural que es imposible explicar. El segundo de ellos, también relacionado con los ataques del *Acheron*, es la mala suerte que arrastra el Señor Hollom, que rápidamente es comparado con Jonás que trae la mala suerte a los marineros, en este caso de la *HMS Surprise*, ya que siempre es atacado, sufre tormentas o calmas tropicales cuando Hollom está de guardia.

Uno de los elementos que sorprende es el personaje del doctor Maturin, ya que habitualmente los barcos llevaban un cirujano que tan solo sacaba balas y amputaba, muchas veces comparado con un carnicero.

*Es un médico, no es un cirujano cualquiera, y entiende de aves y bestias. Llévadle un escarabajo y te dirá lo que piensa.*¹⁸²

Dice uno de los marineros, dándole un grado de importancia a Maturin, no es un solo un matasanos, sino que sabe lo que hace y es culto, ya que no solo es médico si no también naturalista, algo muy poco habitual en la época, pero no imposible.

Siguiendo hablando del «cirujano» de la *Surprise*, algo que resulta de menor importancia para este trabajo, es la faceta de naturalista de Maturin, que nos da una breve visión del mundo en ese momento histórico, en el que se están produciendo nuevos avances científicos y descubrimientos en historia natural. Sus actividades dan a entender que Darwin estaba por llegar y que haría ciertos descubrimientos que posteriormente incorporaría a su teoría de la evolución. El respeto y veneración de la historia por las islas se ven reflejados en los estudios del doctor como naturalista y en su ferviente deseo de ver las mismas en el viaje.

¹⁸¹ Jean Tulard (dir.): *Dictionnaire Napoléon, cit.*, Vol. 2, págs. 389-390.

¹⁸² *Master and Commander: Al otro lado del mundo* (Peter Weir, 2003), min. 23.

La figura de Napoleón

Master and Commander: Al otro lado del mundo es una película ambientada en las Guerras Napoleónicas —a pesar de que en ningún momento aparece el continente europeo, principal escenario de sus batallas, ni el personaje que le da nombre—, pero en este caso se nos muestran los hechos desde la óptica de los británicos, por ello durante toda la película, además de tener constantes referencias negativas hacia la figura de Napoleón, tenemos un amor casi reverencial hacia la de Nelson. A Napoleón lo tildan de loco, egomaniaco, tirano, de ser el mismísimo diablo, y un largo etcétera. Podemos ver como los británicos despreciaban al corso —no tanto por la opinión que tenían de él, sino por su superioridad en el campo de batalla, pero su inferioridad en el mar—, y lo hacían a través sobrenombres, como *Boney el Ogro*.

El viejo Bueno-en-parte.¹⁸³

Del mismo modo, en las novelas de Patrick O'Brian también se hacen menciones a este personaje desvirtualizado de Napoleón.

¡Por la perdición de Boney!.¹⁸⁴

Y no sólo a él, sino también a todos los franceses, algo propio de un estado de guerra directa.

¡Bogad como si un francés fuera a violar a vuestra madre!.¹⁸⁵

Antes ya hemos hablado de la importancia del personaje de Lord Nelson en el contexto histórico de la película, pero ahora no nos interesa su vida, ni su muerte, ni tan solo la batalla de Trafalgar, lo que nos interesa para este trabajo es la imagen que se tenía de él. Al contrario de Napoleón, se hacen constantes alabanzas al almirante, por pertenecer al mismo bando y ser el maestro de muchos de los capitanes británicos —incluso del ficticio Jack Aubrey—, incluso ponen en sus manos en el destino de Inglaterra.

[El almirante Nelson] *es la única esperanza que tenemos si Bonaparte se propone invadirnos*.¹⁸⁶

Además hay un guiño, bastante evidente hacia Nelson, ya que el joven Lord Blakeney pierde un brazo durante la primera batalla, y más tarde regresa al servicio alentado por el hecho de que si Nelson, a pesar de faltarle un brazo, llegó hasta donde había llegado, él podía hacer lo mismo.

Algo que debemos tener en cuenta es que, como ya hemos comentado Nelson murió en Trafalgar, pero los tripulantes del *HMS Surprise*, desconocedores de esta noticia, lo están alabando, los jóvenes oficiales esperan conocerle, y confían en verlo vencer a Napoleón, cuando probablemente ya había perecido en las costas españolas.

¹⁸³ *Master and Commander: Al otro lado del mundo* (Peter Weir, 2003), min. 56.

¹⁸⁴ Patrick O'Brian: *Capitán de mar y guerra*. Barcelona, Edhasa, 1997. Pág. 120.

¹⁸⁵ *Master and Commander: Al otro lado del mundo* (Peter Weir, 2003), min. 12.

¹⁸⁶ *Master and Commander: Al otro lado del mundo* (Peter Weir, 2003), min. 30.

La importancia del personaje

Como ya hemos visto y comentando en el punto anterior, Napoleón no es la única figura inspiradora y evocadora de esta película, sino que rivaliza directamente con otro gran militar de la época, Nelson. Ambos personajes, para bien o para mal, se convierten en figuras que superan su plano físico para convertirse en leyendas, en algo más que simples hombres. Por un lado tenemos a Nelson que se convierte en el héroe de los protagonistas, y no solo por ser un buen marino —algo que ponen en duda algunos personajes—, sino por ser un líder.

*Hay quién diría que no es un gran marino, pero sí un gran líder.*¹⁸⁷

En el polo opuesto encontramos a Napoleón que es comparado con el propio diablo y al que deben hacer frente con la ayuda de Nelson. Lo interesante es ver como toda la tripulación del *HMS Surprise*, a pesar de estar luchando con unos marineros franceses, tienen en mente luchar y derrotar a Napoleón, como si el enemigo de Inglaterra solo fuera Napoleón y no Francia. Algo que nos demuestra dos cosas. Primera, que la propaganda en contra Bonaparte funcionaba a la perfección. Y segunda, es que la mayoría de gente consideraba que el principal problema de Francia, no eran tanto los efectos derivados de la Revolución, sino la presencia de Napoleón, como si fuera un lastre para todos los franceses que los lleva hacia el mal camino.

Producción

La voluntad de realizar una adaptación de *Master and Commander* se remonta a la década de los noventa cuando Samuel Goldwyn Jr. compró, después de meses de negociaciones con el autor, los derechos de adaptación a la gran pantalla de la obra de Patrick O'Brian, que no había ido al cine en años, instigado por la firme convicción de Tom Rothman, el que fuera presidente de producción y CEO de la 20th Century Fox, de las muchísimas posibilidades cinematográficas que albergaban las más de cinco mil páginas que conforman las aventuras de Jack Aubrey y Stephen Maturin.¹⁸⁸

El proyecto se presentó a Peter Weir que, a pesar que había quedado asombrado con la prosa de O'Brian, no vio tan clara la adaptabilidad de la primera entrega de la saga, *Capitán de mar y guerra*, y prefirió mantenerse al margen. Una decisión que no pesaría en el ánimo de los productores, que intentaron escribir un guión a la altura de las novelas, tarea que demostró ser harto difícil por la inmensa variedad temática que se trataba a lo largo de la veintena de volúmenes. Desesperados, en 1999 volvieron a acercarse a Weir, y para que se hiciera cargo de la producción, le regalaron una réplica de la espada de Jack Aubrey. Tras tres meses de reflexión en los que meditó acerca de cómo acometer la tarea que se le ponía por delante, Weir terminó aceptando el encargo.

¹⁸⁷ *Master and Commander: Al otro lado del mundo* (Peter Weir, 2003), min. 31.

¹⁸⁸ Sergio Benítez: "Peter Weir. «*Master and Commander: al otro lado del mundo*», las obras maestras (y II)", *Blog de Cine*. Madrid, 22-VII-2013. [<http://www.blogdecine.com/criticas/peter-weir-master-and-commander-al-otro-lado-del-mundo-las-obras-maestras-y-ii>] (última consulta: 16 mayo 2015).

Weir seguía pensando que la primera entrega era de difícil adaptación cinematográfica, se decantó por centrarse en la décima, *La costa más lejana del mundo*, que contaba con una estructura argumental más directa y adaptable al lenguaje cinematográfico.¹⁸⁹ Entonces comenzó un largo proceso en el que la meticulosidad de Weir se puso en marcha para, tras unos meses estudiando la época histórica en que se desarrollaría el film —llegando incluso a embarcarse en un navío para saber los modos de vida en el mismo—, encerrarse durante un año para redactar el guión de la cinta junto al médico escocés John Collee.

Yo mismo, estaba rodeado de artefactos de la época mientras trabajaba en el guión; espadas, hebillas de cinturón, mapas... Esperando que me visitaran las musas”, afirma Weir. “La música era otra gran ayuda, cuando andaba a tientas tratando de encontrar la forma de regresar a la época.

Weir y Collee siempre tuvieron claro que debían incluir en el guión y todo aquello que debía quedarse fuera, perdiéndose por el camino tramas de espionaje y los momentos románticos de las novelas.

Pero la primera decisión trascendental a la que se enfrentaba Weir, como director, era la elección del actor correcto para encarnar a esa fuerza de la naturaleza impulsiva y decidida que es el Jack Aubrey imaginado por O’Brian, un marino como pocos se han visto en la gran pantalla y que, desde un primer momento, tuvo el rostro de Russell Crowe. Pero el actor neozelandés no consideró adecuado el primer borrador del guión, y Weir tuvo que someterlo a diversos cambios para adecuarlo a las exigencias de una estrella que terminaría por rendirse a la evidencia, él tenía que ser Jack Aubrey y no podía dejar escapar el que sin lugar a dudas se eleva como uno de los tres mejores papeles que ha encarnado a lo largo de su variadísima trayectoria. El otro dilema de cara al terreno interpretativo era encontrar el rostro apacible y tranquilo que, encarnando al doctor Maturin, compensara la vehemencia de Crowe. Tampoco aquí hubo muchas cavilaciones, ya que desde un primer momento los productores propusieron a Paul Bettany, el actor escocés que había compartido cartel con Crowe en *Una mente maravillosa* (Ron Howard, 2001) y que logró superar las reticencias iniciales de Weir demostrando poseer una química irremplazable con su compañero de reparto.¹⁹⁰

A pesar de contar con un presupuesto de más de 150 millones de dólares, el rodaje no iba a ser un proceso sencillo para el equipo por los muchísimos problemas técnicos que planteaba a priori la filmación de una cinta de grandes exigencias desde apartados como el diseño de producción, la fotografía y la puesta en escena, pasando la anhelada verosimilitud que el cineasta pretendía para la cinta por la correcta concreción física de los dos navíos que forman parte de la trama.

Tras embarcarse dos veces en el *Endeavor* —una réplica del barco del capitán Cook—, el equipo de pre-producción se hizo con la fragata de madera de tres mástiles *Rose*, una

¹⁸⁹ Lluís Nasarre: “El hidalgo de los mares”. *CineArchivo*. [<http://www.cinearchivo.com/site/fichas/Ficha/FichaFilm.asp?IdPelicula=75152>] (última consulta: 16 mayo 2015).

¹⁹⁰ Sergio Benítez: “Peter Weir. «*Master and Commander: al otro lado del mundo*», las obras maestras (y II)”, *Blog de Cine*. Madrid, 22-VII-2013. [<http://www.blogdecine.com/criticas/peter-weir-master-and-commander-al-otro-lado-del-mundo-las-obras-maestras-y-ii>] (última consulta: 16 mayo 2015).

réplica de un barco de mediados del siglo XIX de la Marina Real británica, que antiguamente había sido el buque escuela más grande de los Estados Unidos. El *Rose* navegó desde Rhode Island, su base, hasta la costa oeste, a través del Canal de Panamá, soportando un huracán y la ruptura de un mástil antes de llegar a un dique seco donde se preparó su transformación en el *HMS Surprise*. Como tal, el *Rose* fue utilizado durante varias semanas de rodaje en el mar por parte de la primera y segunda unidad. Este incomparable «escenario de rodaje» se modificó para ser fidedigno al período, así como también para permitir acomodar al reparto principal, a los realizadores, a los equipos de cámaras, maquillaje, peluquería, vestuario, atrezzo y demás departamentos necesarios para rodar las escenas.

Además, los realizadores construyeron un segundo *HMS Surprise* —un barco en un tanque con sesenta toneladas de agua— en poco más de cuatro meses. Se colocó el barco en un tanque de agua de algo más dos hectáreas y media en los estudios de la Fox en Baja; el hogar del *Titanic* de James Cameron. Sobre este impresionante tanque fue construido un cardán especialmente diseñado al efecto, el más grande usado jamás en la producción de una película. Potentes mecanismos hidráulicos hacían funcionar este gigantesco mecanismo, que permitía un gran radio de acción, reproduciendo los movimientos de un velero en el mar. “*Hicimos toda la travesía desde Brasil a las islas Galápagos en ese tanque*”, dice Weir. Del mismo modo, se construyó el *Acheron* en terrenos de un aparcamiento cercano a la entrada principal del estudio. Una vez terminado, fue cuidadosamente partido en cuatro trozos y trasladado con una gigantesca grúa hasta el tanque para usarlo en la batalla final.



Fotograma de *Master and Commander: Al otro lado del mundo* (Peter Weir, 2003), en el podemos ver al *Acheron* (en primer plano) y el *HMS Surprise* (al fondo).

Al mismo tiempo, la compañía de efectos especiales neozelandesa Weta Workshop, responsable de los efectos de la trilogía de *El Señor de los Anillos*, construyó barcos en miniatura. Su *Surprise* tenía una eslora de algo más de ocho metros. También se construyeron digitalmente otros modelos en los ordenadores de la empresa de efectos visuales Asylum. Además, en los propios estudios de la Fox en Baja, se crearon

escenarios independientes de las cubiertas de ambos barcos, los camarotes de la tripulación del *Surprise* y el Gran Camarote del capitán Aubrey.

El realismo fue la máxima que imperó en todo el proceso de pre-producción, sacrificándose por ejemplo la comodidad del movimiento de las cámaras en aras de que los techos de las cubiertas del navío tuvieran la altura que habrían tenido en realidad, contándose para ello con los planos originales de la verdadera *HMS Surprise*.¹⁹¹

Cuando los decorados estuvieron listos, los actores que interpretaban a los oficiales y a la tripulación de la *Surprise* siguieron un proceso de aprendizaje para sumergirse en los rigores de la vida a bordo de un barco. Se entrenaron en mar abierto navegando en el *Rose*, subiendo por las jarcias, ejercitándose en la navegación, manejando armas cortas, cañones, lucha de espadas, etiqueta militar y aprendiendo a hacer el trabajo de los personajes a los que encarnan en el film.

Para recrear esta época, desde los barcos al vestuario, pasando por el maquillaje, el atrezzo, y un largo etcétera, los realizadores utilizaron, además de su equipo de asesores, una gran cantidad de recursos históricos puestos a su disposición. Incluyendo la colaboración de varios museos, el acceso a objetos de la época, pinturas, diarios, ilustraciones, cuadernos de bitácora, diseños originales, así como también el mundo ricamente recreado y descrito por Patrick O'Brian. Se montó una gran biblioteca de apoyo en el estudio, animando y alentando al reparto y al equipo de realización a hacer uso de la misma.

Como curiosidad, la producción de *Master and Commander: Al otro lado del mundo* tiene el honor de ser la única película que se ha rodado hasta ahora en las Galápagos. Provincia de Ecuador, las Galápagos son el hogar de un gran ecosistema de plantas y especies animales únicas en el mundo, incluyendo las casi extinguidas tortugas gigantes. Antes de obtener los pertinentes permisos para rodar en las Galápagos, los realizadores se pasaron meses tratando la cuestión con el gobierno ecuatoriano y los representantes del Parque Nacional de las Galápagos, respecto a la envergadura de las actividades de la productora en el parque así como en lo tocante a la forma de presentar las islas dentro de la historia. A pesar de que durante los siete días de rodaje se obtuvo un material impresionante, los requerimientos logísticos determinaron que también habían de recrear el lugar en Baja. El pintor de máscaras digitales Robert Stromberg de Digital Backlot trabajó con ILM para transformar los grises acantilados de Baja en el fantástico paisaje de las Galápagos. Además, Asylum reprodujo de forma digital pájaros, iguanas y otras especies de la fauna original de las Galápagos, para las escenas rodadas en Baja.

Clasificación de la película

La ausencia de Napoleón Bonaparte como personaje —principal o secundario—, hace que esta película se clasifique como un película contextual. Mientras que otras cintas, como por ejemplo *Los duelistas* (Ridley Scott, 1977), a pesar de ser contextuales, Napoleón juega un papel importante en el desarrollo de la historia y de la vida de los

¹⁹¹ Sergio Benítez: “Peter Weir. «*Master and Commander: al otro lado del mundo*», las obras maestras (y II)”, *Blog de Cine*. Madrid, 22-VII-2013. [<http://www.blogdecine.com/criticas/peter-weir-master-and-commander-al-otro-lado-del-mundo-las-obras-maestras-y-ii>] (última consulta: 16 mayo 2015).

personajes, en el caso de *Master and Commander: Al otro lado del mundo*, tanto él como Nelson —el otro personaje que demuestra ser una referencia para la historia— quedan completamente alejados de los protagonistas, convirtiéndose en elementos meramente de situación temporal.

Conclusión

La funcionalidad de esta película es, a primera vista, más que evidente, mostrarnos el día a día de un barco de principios del siglo XIX. Y no solo un barco británico, sino también francés, ya que si bien la vida a bordo tenía sus diferencias según la cultura de cada país, a grandes rasgos la forma como se comportaban un grupo de marineros y oficiales embarcados en una fragata, por ejemplo, difería más bien poco.

Ahora bien, cuando uno presta más atención al ver *Master and Commander: Al otro lado del mundo*, podrá ver que esta película no tan solo nos muestra la vida a bordo de un barco, sino que es un retrato de la sociedad de la época. Desde las relaciones entre las diferentes clases sociales —por ejemplo, el joven guardiamarina Blakeney es tratado por todos, incluso el capitán, de Lord, por su origen familiar—, a el papel que jugaban los oficios en ella —como, por ejemplo, el personaje del doctor, que no es solo un cirujano, sino que tiene conocimientos—. Sin olvidarnos de la presencia de un incipiente naturalismo, testigo de las épocas que están por venir.

Finalmente, tal vez el que sea el elemento más importante de la película —en cuanto a interpretación histórica—, es como los personajes caracterizan a sus héroes, dándonos un contrapunto a la clásica imagen del Napoleón heroico. En este caso, además de criticar la figura del emperador, se nos presenta a un personaje que es comparable a éste, el Almirante Nelson.

Capítulo 15

Películas complementarias

***Agustina de Aragón* (Juan de Orduña, 1950)**

T.O.: *Agustina de Aragón*. España, 1950. 126 min., B/N. **D:** Juan de Orduña. **G:** Juan de Orduña, Vicente Escrivá, Ángel Fernández Marrero, Clemente Pamplona. **F:** Theodore J. Pahle, Mario Ruiz Capillas. **E:** Petra de Nieva. **M:** Juan Quintero. **I:** Aurora Bautista, Fernando Rey, Virgilio Teixeira, Eduardo Fajardo, Manuel Luna, José Bódalo, Fernando Fernández de Córdoba, Guillermo Marín.

Una Agustina mayor espera para ser condecorada por el rey Fernando VII. Mientras aguarda el momento, la heroína recuerda su vida y los episodios de la lucha contra los franceses. Todo empieza cuando sale de Barcelona y se dirige a Zaragoza para casarse, durante el camino sufre algunos contratiempos con franceses y afrancesados, hasta que el guerrillero Juan la ayuda y la conduce con seguridad hasta la capital maña. Ya en la ciudad tiene un desengaño amoroso, cuando se entera que su novio es afrancesado; rompe con él y se incorpora a la resistencia, al lado de Juan, de quién se ha enamorado. Encendida de patriotismos, decidida y valiente, se pone al frente de los aragoneses, a los que estimula y anima con su valor y su patriotismo. Animados por Agustina, figura inmortal en la historia de España, los aragoneses logran arrojar a los franceses de su territorio y obtener la victoria para ellos y para su patria.

Además del personaje de Agustina, el del general Palafox es el de mayor trascendencia en la película, no solo por su protagonismo, sino también por las similitudes que ofrece con el general Franco. Los discursos de este personaje están siempre marcados por tonos patriotas y de arenga militar, características habituales de las intervenciones de Franco. Hay escenas en las que Palafox se dirige a los zaragozanos desde la Capitanía, que recuerdan a Franco hablando a las masas durante la Guerra Civil. La religión y el espíritu castrense son aspectos esenciales en el personaje de Palafox, de la misma manera que lo fueron para el general Franco. El espectador puede ser consciente de la devoción católica de Palafox gracias a detalles como el enorme crucifijo situado encima de su mesa de despacho, o la escena en la que ante las zaragozanas manda bordar la imagen de la Virgen del Pilar en una bandera. Heroicidad y religiosidad son la mezcla perfecta para ensalzar a un personaje que, de la misma manera que Agustina de Aragón, representa los valores nacionales del franquismo.¹⁹²

¹⁹² Agustín Pérez Cipitria: “La defensa militar de Zaragoza en la película *Agustina de Aragón* (1950)”, *Revista de Claseshistoria*, artículo n°215. Málaga, 15-VIII-2011. [<http://www.claseshistoria.com/revista/2011/articulos/perez-cine-agustina.pdf>] (última consulta: 16 mayo 2015).

Durante toda la cinta hay un interés por mostrarnos al valiente soldado hispano que, defendiendo a su patria sin miedo alguno a la muerte, representa al más puro nacionalismo español. Algo que supera a los generales y mariscales franceses, como cuando el mariscal Lacoste releva al mariscal Lefebvre, éste le advierte:

*Este pueblo no es como los demás. No luchamos contra seres humanos, sino contra una legión de alucinados.*¹⁹³

Dándole de nuevo importancia a la valentía y heroicidad de los soldados españoles, cuando Lannes toma el mando, y el mariscal relevado no duda en avisarle que:

*Si la fortuna te es favorable, no le ofrecerás a Napoleón más que un espantoso cementerio.*¹⁹⁴

Y estos actos heroicos no los realizan solo los zaragozanos defendiendo su propia ciudad, sino que hay voluntarios de muchas otras regiones de España que se unen en la defensa, algo que se nos muestra a través de dos personajes secundarios, un aragonés y un catalán, que si bien siempre discuten sobre sus lugares de origen, aportando a la cinta un tono más bien folclórico lleno de tópicos, nos da a entender que todos se reúnen para defender a la patria, un mensaje más que interesado por parte del Régimen, que quería unificar a la población de todo el Estado.

Además de esta «unificación patriótica» que nos muestra la cinta, hay que señalar el papel desempeñado por el personaje del sacerdote guerrillero, que sirve para que el espectador identifique al sacerdote como miembro de una cruzada española que luchará con la ayuda de Dios contra el invasor laico y liberal francés, de la misma manera que se luchó contra el laicismo republicano durante la Guerra Civil.

Al tratar de los asedios solo desde la perspectiva española, se le otorga un escaso tratamiento al ejército de Napoleón, y las pocas referencias que hay a los militares franceses son más bien negativas. A Napoleón se le representa como un hombre ambicioso y atragantado de poder, al general Lefebvre se le muestra con soberbia y prepotencia, y el general Lacoste es apenas nombrado. Finalmente, el mariscal Lannes, que consiguió la rendición de Zaragoza, no se le da demasiada importancia, ya que mostrar la capitulación final de los zaragozanos, resultaría impensable, teniendo en cuenta el contexto político y social de la época en la que realizó la película.¹⁹⁵

Veintiún años después de la primera versión de los acontecimientos, en la película dirigida por Florián Rey en 1929, Juan de Orduña se puso tras las cámaras para recuperar uno de los héroes históricos españoles más reconocidos de la historia. Para el reparto, se eligió a Aurora Bautista (*Locura de amor*) como protagonista, junto con otros actores destacados de la época, como Virgilio Teixeira y Manuel Luna. Por otra parte, la película obtuvo el beneplácito de las autoridades, beneficiándose así de la clasificación administrativa de Interés Nacional, ya que el tema de los asedios de Zaragoza representaba la lucha contra Napoleón y sus ideas revolucionarias, algo aprovechado

¹⁹³ *Agustina de Aragón* (Juan de Orduña, 1950), min. 95.

¹⁹⁴ *Agustina de Aragón* (Juan de Orduña, 1950), min. 111.

¹⁹⁵ Agustín Pérez Cipitria: “La defensa militar de Zaragoza en la película *Agustina de Aragón* (1950)”, *Revista de Claseshistoria*, artículo n°215. Málaga, 15-VIII-2011. [<http://www.claseshistoria.com/revista/2011/articulos/perez-cine-agustina.pdf>] (última consulta: 16 mayo 2015).

por el Régimen para ensalzar el alzamiento de 1936 contra los revolucionarios de izquierdas.¹⁹⁶

Para la realización de la película, Juan de Orduña recopiló tomas de los lugares históricos de la vieja Zaragoza, llegando a rodar en el interior de la Basílica del Pilar, y con el mismo detalle se cuidó el vestuario, elaborado siguiendo hasta el mínimo detalle, sobre todo en el caso de los uniformes militares. En cuanto al asesoramiento militar, el encargado fue el teniente coronel Antonio Fernández Prieto Domínguez, miembro de la División Acorazada, mediante el cuál se obtuvo una excelente predisposición de todos los centros, organismos y autoridades militares para su cooperación en la realización de esta película.

Agustina de Aragón es una película contextual y episódica, ya que a pesar de que Napoleón aparece al principio de la cinta, su presencia es tan breve, que prácticamente se puede considerar que no juega un papel muy importante en ella. Esta película, caracterizada por un fuerte acento antiliberal y antieuropeo, es una continuación del ciclo de películas históricas fundamentadas en evocaciones de pasadas grandezas y gestas heroicas que resultaban muy funcionales desde el punto de vista ideológico para favorecer y potenciar el consenso social en los años de la Autarquía franquista. A pesar de la influencia ideológica, que puede acarrear cierto partidismo, hay que destacar el rigor histórico de *Agustina de Aragón*, dando como resultado una representación bastante fidedigna de los hechos acontecidos durante los asedios de Zaragoza.

***El hidalgo de los mares* (Raoul Walsh, 1951)**

T.O.: *Captain Horatio Hornblower R.N.* Reino Unido-Estados Unidos, 1951. 117 min., C. **D:** Raoul Walsh. **G:** Ivan Goff, Ben Roberts, Aeneas MacKenzie, (C.S. Forester, novela). **F:** Guy Green. **E:** Jack Harris. **M:** Robert Farnon. **I:** Gregory Peck, Virginia Mayo, Robert Beatty, Moultrie Kelsall, Terence Morgan, James Kenney, James Robertson Justice, Christopher Lee.

*En el año del Señor de 1807, un pequeño navío de la armada real partía desde las costas inglesas hacia un destino secreto. Con cinco millones de soldados españoles y franceses en el continente bajo el poder de Napoleón, solo una fuerza podía salvar Inglaterra de la invasión, sus trescientos barcos.*¹⁹⁷

Hornblower, al mando de la fragata *HMS Lydia*, es enviado al Pacífico para apoyar a los sublevados contra la corona española. Los sublevados están capitaneados por un histriónico personaje que se hace llamar «El Supremo». A pesar de la antipatía que le causa dicho personaje, Horatio cumple con su deber y captura el *Natividad*, un barco de línea español, cediéndoselo al líder rebelde para que pueda seguir su lucha. Al poco tiempo se encuentra con otro barco español pero con bandera de tregua, donde viaja la hermana del Duque de Wellington. Pero este barco además le trae noticias de que España e Inglaterra son aliados contra Napoleón, así que ahora su deber es tratar de recuperar o hundir el *Natividad*. La pericia marinera y arrojo de Hornblower consiguen neutralizar la ventaja en tamaño y cañones del *Natividad*. Tras este éxito vuelve a

¹⁹⁶ Tomás Valero: “*Agustina de Aragón*: El casticismo de la gesta”, *Cinehistoria*. [http://www.cinehistoria.com/agustina_de_aragon.pdf] (última consulta: 16 mayo 2015).

¹⁹⁷ *El hidalgo de los mares* (Raoul Walsh, 1951), min. 1.

Inglaterra, donde es ascendido a capitán de navío de línea y puesto al mando del *Sutherland*, cuya misión es participar en el bloqueo británico a Francia. Pero en su camino captura un pequeño barco francés con órdenes secretas para cuatro navíos franceses anclados en un puerto. Hornblower decide, por propia iniciativa, atacar dicho puerto pues si sacrifica su barco hundiéndolo en la entrada, conseguirá encerrar en él los navíos franceses. A pesar de cumplir con su misión, Hornblower es capturado, pero conseguirá escapar con sus compañeros y, tras liberar un pequeño barco británico llamado *The Witch of Endor*, consigue llegar a Inglaterra donde se convierte en un héroe.

El principal punto fuerte de esta película es, sin duda alguna, la representación de las batallas navales, y más tratándose de una película de 1950. Mediante la combinación de escenas grabadas en el plató con los actores, imágenes de navíos reales y una maquetas realizadas al detalle, *El hidalgo de los mares* nos muestra de forma sencilla y comprensible diversos tipos de estrategia naval utilizada en esta época, sobre todo en casos de incursiones puntuales, ya que realizar grandes batallas como Trafalgar sería casi imposible para los medios de los que se dispone hoy en día.

En este contexto, y de la misma manera que ya vimos en el análisis de *Master and Commander: Al otro lado del mundo* (Peter Weir, 2003), una de las herramientas utilizadas tanto por franceses como británicos, principales amos del mar, era atacar las colonias de los rivales o, como vemos en el caso de *El hidalgo de los mares*, apoyar a ejércitos rebeldes y anticoloniales, como el liderado por «El Supremo», para debilitar las fuerzas de abastecimiento de sus metrópolis.

Relacionado con el personaje ficticio de «El Supremo», un caudillo local que actúa casi como un monarca absoluto, es interesante tener en cuenta que más o menos en los años que transcurre la acción de *El hidalgo de los mares*, existió un personaje que siguió los pasos de Napoleón. Escalando los peldaños de la política, José Gaspar Rodríguez de Francia, más conocido como «El Supremo», se convirtió en dictador de Paraguay. La cronología no es exacta, pero sin lugar a dudas el personaje de esta película está claramente inspirado, en parte o totalmente, en su homónimo sudamericano.

Otro de los puntos interesantes que se muestran en esta película, es la presencia de la heroína. El personaje ficticio de Lady Barbara Wellesley, hermana del Duque de Wellington, no se reduce a la clásica imagen de la dama en apuros, sino que se convierte en partícipe de la acción.

*Lo que usted ha vivido no es habitual en gentes de su posición y delicadeza.*¹⁹⁸

Aún con este comentario del capitán Hornblower, Lady Barbara no deja de estar orgullosa de su tarea como médico durante el combate contra el *Natividad*, ya que en ningún momento se niega a abandonar a los heridos, incluso con el peso emocional que le conlleva.

En *El hidalgo de los mares*, Napoleón Bonaparte no es más que una referencia meramente contextual, ya que solo es mencionado en un par de ocasiones, e, incluso, tratándose de las Guerras napoleónicas, los británicos solo se enfrentan a los franceses en el último tercio de la cinta. Lo que es interesante es que cuando se habla de Napoleón

¹⁹⁸ *El hidalgo de los mares* (Raoul Walsh, 1951), min. 79.

directamente, se menciona España, y no solo como un campo de batalla cualquiera, sino como una de las causas del debilitamiento de las fuerzas francesas.

*Creo que Napoleón ha mordido más de lo que podía digerir en la Península española.*¹⁹⁹

Warner Bros. Adquirió los derechos de las tres primeras novelas de la colección escrita por C.S. Forester (*The Happy Return*, *A Ship of the Line* y *Flying Colours*) cuando fueron publicadas, con la intención de rodar sendas películas con Errol Flynn. Sin embargo, influenciados por el fracaso financiero de la aventura romántica *El burlador de Castilla* (Vincent Sherman, 1948), las constantes dificultades con el actor y su avanzada edad, lo apartaron del proyecto. En su lugar se escogió a Burt Lancaster, estrella de «capa y espada» en alza, pero el papel de un capitán británico no estaba hecho para su estilo. Así que fue finalmente Gregory Peck el que se convirtió en el capitán Horatio Hornblower. Para acompañarle en la pantalla, a pesar de que el propio Peck quería a Margaret Leighton, el estudio escogió, tras varias opciones, a Virginia Mayo.²⁰⁰

La película se rodó en unos estudios en el Reino Unido, concretamente en Rye, en Sussex, y también en algunas localizaciones de Francia. Para ahorrar costes, la *Hispaniola* utilizada para rodar versión de Disney de *La isla del tesoro* (Byron Haskin, 1950) fue reaprovechada como Lydia, pero para crear el movimiento se optó por mover el barco y no el decorado del fondo, algo que provocó muchas complicaciones durante el rodaje debido al peso combinado del barco, los actores y el equipo de rodaje. Además de la *Hispaniola*, la producción contó con el bergantín italiano Marcel B. Surdo para representar a *The Witch of Endor* en las escenas de mar abierto. Tras el rodaje, la película se estrenó el 13 de septiembre de 1951 convirtiéndose en la novena película más popular de ese año.²⁰¹

El hidalgo de los mares debe ser clasificada como una película contextual, por la completa ausencia de Napoleón —al que solo se hacen un par de menciones—, y episódico, a pesar de que, estrictamente, no retrata ningún episodio de las Guerras napoleónicas, más allá de enfrentamientos con los franceses y sus aliados. En cuanto a su función como fuente histórica, a pesar de que muestra de forma brillante las batallas navales y la forma de vida de los marinos en alta mar, debe tomarse con cuidado, ya que gran parte de la película gira en torno a una ficción, bien documentada pero ficción al fin y al cabo, narrada originalmente en las novelas por C.S. Forrester.

Guerra y paz (Sergei Bondarchuk, 1967)

T.O.: *Voyna i mir*. Unión Soviética, 1967. 430 min., C. **D:** Sergei Bondarchuk. **G:** Sergei Bondarchuk, Vasili Solovyov, (Lev Tolstoi, novela). **F:** Yu-Lan Chen, Anatolii Petriskiy, Aleksandr Shelenkov. **E:** Tatyana Likhachyova. **M:** Vyacheslav Ovchinnikov.

¹⁹⁹ *El hidalgo de los mares* (Raoul Walsh, 1951), min. 79.

²⁰⁰ Adrián Massanet: “Gran Cine de Aventuras: *El hidalgo de los mares*, el mundo es tuyo”, *Blog de Cine*. Madrid, 13-VII-2011. [<http://www.blogdecine.com/criticas/gran-cine-de-aventuras-el-hidalgo-de-los-mares-el-mundo-es-tuyo>] (última consulta: 16 mayo 2015).

²⁰¹ *Captain Horatio Hornblower R.N.*, *AFI Catalog of Feature Films*. [<http://www.afi.com/members/catalog/DetailView.aspx?s=&Movie=50168>] (última consulta: 16 mayo 2015).

I: Sergei Bondarchuk, Luydmila Saveleva, Vyacheslav Tikhonov, Boris Zakhava, Anatoli Ktorov, Anastasiya Vertinskaya, Oleg Shuranova, Vladislav Strzhelchik.

Al igual que en la película de King Vidor de 1956, la historia gira entorno de tres personajes principales y sus familias. El príncipe Andrei Bolkonsky, galante e inteligente, pero insatisfecho con su vida; Natasha Rostova, hija de una familia noble cargada de deudas; y el conde Pierre Bezukov, heredero de una gran fortuna y amigo de Andrei. En torno a ellos se crea un entramado de amor y desamor, además la presión que hace la Francia Imperial, que impide que sus vidas transcurran con normalidad. Andrei irá a la guerra, y Natasha se enamorará de él, mientras que Pierre, enamorado de ella, no querrá romper el amor entre sus amigos. Pero cuando Francia ataca a la Rusia zarista será él quien se quede al lado de Natasha, mientras que el príncipe va a luchar. Esta historia, como ya hemos dicho, tiene como fondo de la acción la guerra y la paz entre franceses y rusos; por ello en la acción, al lado de los personajes ficticios, veremos al General Kutusov, al zar Alejandro I, y a Napoleón Bonaparte.

A pesar de no tratarse de una superproducción hollywoodiense, esta versión cinematográfica de *Guerra y paz* fue una producción rusa colosal, algo que se puede ver en el punto fuerte de la película, las batallas. Las representaciones de los combates que enfrentaron a los ejércitos del zar con los del emperador francés están reproducidas con todo lujo de detalles. La película contó con un gran número de “extras”, que permitió realizar las escenas lo más grandiosas posibles, creando de este modo una atmósfera muy realista y, probablemente, muy cercana a los hechos históricos.

Uno de los detalles que más sorprende es la reducida aparición del zar Alejandro, alguien de gran importancia en la época de Tolstoi; pero que, en este caso, es un personaje que ni tan solo aparece en los créditos. El motivo por lo que esto sucede es que el mensaje comunista que pretendía dar la URSS hacia al exterior y hacia el interior con este film hubiera perdido peso si un zar y el régimen derrocado en 1917 por los comunistas tomaba demasiado protagonismo. A pesar de ello, hasta cierto punto podemos comprender que la presencia de Napoleón se vea reducida, pero sorprende que la de Alejandro I, tal vez uno de los personajes históricos rusos más importantes, quede mermada en pos del mensaje propagandístico.

Napoleón aparece muy poco, incluso menos que en la analizada versión de King Vidor, y por lo tanto tan solo observamos una pequeña caracterización del personaje bastante típica, a la par que reducida. Aparece ataviado con su bicornio y la levita gris, con pose taciturna y pensativa, y un carácter despótico y maniático. Si se observa la interpretación de Strzhelchik y la de Rod Steiger de 1970 en *Waterloo*, vemos como Bondarchuk le da el mismo aire a las dos versiones de este personaje; es más que evidente que la intención del director era que uno fuera la continuación o evolución lógica del otro. La poca presencia de Napoleón en esta película nos impide llegar más allá en el análisis físico-psicológico del personaje.

Esta versión de *Guerra y paz* se realizó en la década de los sesenta, en la que a pesar de haber muerto Stalin, el régimen que gobierna Rusia es el comunista, y ya no durante el régimen un poco más laxo de Nikita Jrushchov, sino bajo el puño fuerte y cerrado de Leonid Brézhnev. Por lo tanto, en este film había un doble mensaje crítico; por un lado una crítica directa a la invasión y las campañas de Napoleón en Rusia, exaltando el sentimiento patriótico, pero también se percibe una crítica a los ideales liberales —

predecesores o padres del mundo capitalista— que se identifican con Francia y su Emperador.

Como otros muchos filmes, ésta es una obra con una importante base propagandística, como lo fueron las películas de Serguei Mijailovich Eisenstein, del que Bondarchuk toma sus técnicas cinematográficas, llevando a cabo un film que recuerda vivamente a los planos y las tomas que realizaba el director de *Octubre* (1927). A pesar de este tono propagandístico, el film se vio claramente influenciado por la versión americana de 1956 de King Vidor, ya que se quiera o no hay escenas que están realizadas con el mismo patrón. Además, la protagonista, Lyudmila Savelyeva, pretende parecerse a Audrey Hepburn, algo que no consigue.

A pesar de que la presencia de Napoleón es más bien escasa, no se puede negar que es un personaje físico de la historia, pero su peso como personaje principal de la trama es meramente testimonial. Por ello, esta adaptación de la novela de Tolstoi debe ser catalogada como presencial con un protagonismo de Napoleón secundario. Por otra parte, ninguna versión de *Guerra y paz* va más allá de la campaña que Napoleón llevó a cabo en Rusia, por lo que es una película episódica, ya que solo se nos muestra una parte de su epopeya.

Por un lado este film de Bondarchuk es una muy buena adaptación de la historia de Tolstoi —más fiel al original que la de 1956—; por el otro, es una interpretación completamente parcial de los hechos, ya que tanto la novela, que es una crítica al Emperador de los franceses, como la versión soviética son mensajes completamente subjetivos, alejándose de la objetividad histórica. En esta producción absolutamente rusa, o mejor dicho, soviética, la opinión que se tiene del emperador y de todo el mundo occidental es claramente parcial.

Por todo ello, esta película, igual que la versión de King Vidor, nos puede servir para ver la realidad social de Rusia durante la era napoleónica, siempre teniendo en cuenta que será desde el prisma de los propios rusos. Pero mientras que la anterior versión es más neutra, ésta se decanta hacia un lado, perdiendo de este modo la utilidad como fuente histórica objetiva, ya que detrás de la producción no había solo el deseo de explicar la historia, sino que también se quería enviar un mensaje muy concreto.

Ahora bien, como complemento de *Guerra y paz* de King Vidor es esencial, del mismo modo que es muy interesante para ver la realidad histórica de cuando se realizó. Por otro lado, como ya hemos comentado, la tarea al reproducir las batallas es brillante y equiparable a los combates de *Waterloo* (1970), algo que nos permite ver la campaña rusa casi en directo.

***La última noche de Boris Grushenko* (Woody Allen, 1975)**

T.O.: *Love and Death*. Estados Unidos-Francia, 1975. 85 min., C. **D:** Woody Allen. **G:** Woody Allen. **F:** Ghislain Cloquet. **E:** Ron Kalish, Ralph Rosenblum, George Hively. **I:** Woody Allen, Diane Keaton, Féodor Atkine, Harold Gould, Jessica Harper, James Tolkan.

Boris Grushenko es un ciudadano ruso cobarde y mezquino. Tiene una opinión pésima de su familia, se siente totalmente incomprendido por sus hermanos y sólo encuentra refugio filosófico en sus encuentros con su prima Sonja, de la que está secretamente enamorado. Cuando es llamado al ejército para defender la Rusia de los zares, su pereza y cobardía hacen que se salve de los ataques del ejército francés, con Napoleón Bonaparte al mando. Aunque su pacifismo parece condenarle a morir al instante, una azarosa casualidad hace que caiga sobre la tienda en la que se encuentran los oficiales franceses, tras ser disparado desde un cañón. Convertido en héroe de guerra, Boris se codea con la alta sociedad de San Petersburgo, pero aún sueña con casarse con Sonja, cuyo matrimonio es un fracaso. Tras salvarse por los pelos de morir en un esperpéntico duelo, Sonja, ya viuda, se casa finalmente con él. Cuando Bonaparte llega a Moscú, Grushenko decide no pelear más, pero su amada Sonja quiere matar al emperador francés para acabar con la guerra de una vez por todas, y ambos emprenden esta temeraria misión.

*En La última noche de Boris Grushenko, los chistes desvirtuaban todo aquello que quisimos. Nada era sagrado: los personajes podía ser anacrónicos, podían ser surrealistas, no importaba en absoluto.*²⁰²

Con estas palabras es evidente que cuando Woody Allen realizó esta película no estaba pensando en crear una fuente para estudios históricos, pero incluso así la película nos puede resultar útil para ver una de las facetas de realidad social de aquella época: la sátira. Y para ello, Allen se vale de los autores más conocidos de la literatura rusa, Leon Tolstoi y Fiodor Dostoyevski (buscando referencias en novelas como *Los hermanos Karamazov*, *El idiota*, *El jugador*, *Crimen y castigo* y, evidentemente, *Guerra y paz*), además de recurrir a un sin fin de referencias cinéfilas a las obras de S. M. Eisenstein, *El acorazado Potemkin* (la utilización del montaje, el plano del soldado con el ojo destrozado por un disparo) y *Alexander Nevsky* (al recurrir a la banda sonora de Sergei Prokofiev). Del mismo modo que la presencia de la muerte y la conversación final entre Diane Keaton y Jessica Harper remiten al cine de Ingmar Bergman, concretamente a *El séptimo sello* y *Persona*.²⁰³

Volviendo a la sátira histórica, debemos tener en cuenta que desde siempre uno de los métodos más utilizados para llevar a cabo una guerra, dejando de lado el combate directo, es la burla y el insulto, que ya desde hace siglos se ha traducido en el dibujo cómico o la caricatura. Y durante la era napoleónica, no fue una excepción. Napoleón, ya desde su llegada al poder como primer cónsul y más desde que se convirtió en emperador, fue el objetivo de todo tipo de parodias desde los países adversarios e, incluso, dentro del país que gobernaba. Si observamos la filmografía, veremos que muchos de los títulos son comedias ambientadas en la época napoleónica, en que puede o no aparecer el personaje en cuestión.

Allen nos presenta a Napoleón Bonaparte como un hombre de corte, lujurioso y adicto a las mujeres, característica real en cierta manera. A pesar de la representación de Napoleón se asemeja bastante a la que pudieran hacer las sátiras del siglo XIX, su presencia resulta tan escasa y secundaria, que apenas llegar a perfilar a un personaje

²⁰² Richard Schikel: *Woody Allen por sí mismo*. Barcelona, Ediciones Robinbook, 2005. Pág. 90.

²⁰³ Joaquín Vallet Rodrigo: “El camino a la madurez de Allen”, *CineArchivo*. [<http://www.cinearchivo.com/site/Fichas/Ficha/FichaFilm.asp?IdPelícula=497>] (última consulta: 16 mayo 2015).

claro que se pueda analizar. Aun así es interesante que una vez más se plantee el tema de los dobles y el espionaje en torno a la figura del emperador; en este caso, para salvaguardar la vida del emperador, pero una vez más se recurre al hecho que Napoleón tenía a hombres que se parecían a él.

La última noche de Boris Grushenko es una brillante comedia satírica de Woody Allen, en la que los temas recurrentes de sus primeras películas: el sexo y la muerte, que ya los trata en *Bananas*, *Todo lo que querías saber sobre sexo* o *El dormilón*, son llevados a su extremo máximo²⁰⁴. Además, Allen consigue que un judío neoyorquino —ya que aunque no se quiera cuando él aparece en pantalla tan solo puede hacer ese papel— se encuentre a principios del siglo XIX entre la nobleza rusa y luchando contra las tropas napoleónicas. Y como siempre, hace de gala de su agudo y punzante humor riéndose de él mismo y de sus tradiciones familiares. Junto a él encontramos a Diane Keaton, por aquel entonces su pareja, que interpreta un personaje dramático y cómico a la vez.

El rodaje se llevó a cabo fuera de los Estados Unidos, concretamente entre Francia y Hungría. En estos países, Woody Allen y la producción tuvieron que lidiar con el mal tiempo, el mal estado de los negativos, una intoxicación alimentaria y las lesiones físicas, así como con equipos multilingües y «extras» que tenían dificultades para comunicarse entre sí y con Allen. Algo que llevó al director a jurar que nunca volvería a rodar fuera de los Estados Unidos.²⁰⁵

A pesar de que Woody Allen la representa de una forma bastante peculiar, la historia que se retrata en *La última noche de Boris Grushenko* no deja de ser la campaña de Rusia, por ello esta película es de tipo episódica. Además, la aparición de Napoleón como personaje hace que esta película se deba catalogar como presencial; sin embargo, su poca importancia argumental y sus escasos minutos en pantalla, lo convierten en un personaje secundario.

Allen elabora una excelente parodia sobre la historia de *Guerra y Paz*, como los enrevesados triángulos amorosos, aunque seguro que serían más bien otra figura geométrica con más costados. Y las extrañas y complicadas reflexiones filosóficas sobre la muerte y el amor son llevados al extremo hasta el punto que los mismos personajes no saben lo que dicen. Una magnífica sátira moderna de la era napoleónica, que nos da una visión más sobre los hechos acontecidos en la primera década del siglo XIX, de mano de uno de los mayores cómicos de la historia del cine.

***Los héroes del tiempo* (Terry Gilliam, 1981)**

T.O.: *Time Bandits*. Reino Unido, 1981. 116 min., C. **D:** Terry Gilliam. **G:** Terry Gilliam, Michael Palin. **F:** Peter Biziou. **E:** Julian Doyle. **M:** Mile Moran. **I:** John Cleese, Sean Connery, Shelley Duvall, Katherine Helmond, Ian Holm, Michael Palin Ralph Richardson, Peter Vaughan.

²⁰⁴José María Caparrós Lera: *Woody Allen, barcelonés accidental. Solo detrás de la cámara*. Madrid, Ediciones Encuentro, 2008. Pág. 20.

²⁰⁵ *Love and Death*, *AFI Catalog of Feature Films*. [<http://www.afi.com/members/catalog/DetailView.aspx?s=&Movie=55580>] (última consulta: 16 mayo 2015).

Kevin es un niño que es despertado una noche por un grupo de enanos que salen de su armario. Éstos dicen ser antiguos siervos del «Ser Supremo», pero que ya cansados de trabajar para él, le roban un mapa que les permite viajar en el tiempo, y lo aprovechan para robar las mayores riquezas de todos los tiempos. A la vez que roban, se encuentran con grandes personajes históricos como Agamenón, Robin Hood, y el que nos interesa a nosotros, Napoleón. El primero de los episodios de este peculiar grupo de aventureros espacio-temporales es el que protagoniza el gran corso. Justo después de la conquista de una de las ciudades del norte de Italia, Castiglione, durante su campaña en el otro lado de los Alpes, Bonaparte en lugar de estar pendiente de los tratados de rendición de esta ciudad, esta embobado con un espectáculo de títeres que le ofrecen unos feriantes locales.

Alemania, Rusia, Francia, España, eran países en que las caricaturas ridiculizaban al corso, pero Inglaterra fue la nación más prolífica, al igual que fue el gran rival de la Francia de Napoleón. Como es de suponer, toda representación cómica del jefe de Estado francés que se realizaba dentro de los territorios controlados por éste, era rápidamente eliminada al igual que su creador, pero alguna que otra fuga había en este sistema. En cambio, la Inglaterra de William Pitt y de Jorge III no prohibía este tipo de representaciones, e incluso las promocionaba para fortalecer el odio que la población británica ya tenía hacia al que llamaba, entre otros nombres, «Boney, el Ogro».²⁰⁶

La mayoría de representaciones que hacen de Bonaparte en la «pérfida Albión» son de dos características: o bien representaciones cómicas, en las que las típicas características de Napoleón, como su altura, eran exageradas para banalizar al personaje; o bien, ilustraciones en que el general emperador se convertía en un dios de la guerra y la muerte, con la que muy a menudo se le relacionaba. Además, la flema inglesa era patente, dando lugar a un estilo muy típico de representación.²⁰⁷

Los héroes del tiempo es una auténtica sátira digna de cualquier propaganda británica de la época napoleónica, ya que retrata a Napoleón como un pequeño hombre obsesionado con la altura, ególatra y con la mano oculta dentro de su traje de esa forma tan característica. Su complejo con la altura llega a tal extremo de despedir a sus generales y poner en su lugar a los enanos, que de golpe interrumpen en el espectáculo, y tan solo lo hace porque cree que un hombre alto no es de fiar. Todos sus subordinados están pendientes de él a la espera de que les mande cualquier cosa, desde servirle una bebida para que no mueva la mano, además de que una ciudad rendida esté esperando para hacerlo formalmente a que el General se canse del espectáculo de títeres. Finalmente, los Monty Phyton nos desvelan el por qué Napoleón siempre ocultaba su mano en su chaqueta —a pesar de que a la suposición de la mayoría de especialistas era un gesto de costumbre, como quien se pone la mano en el bolsillo— y era ¡porque su mano era una mano mecánica de oro macizo!

Ian Holm interpreta a Napoleón, personaje que a día de hoy este actor ha interpretado en tres ocasiones; ya que su pequeño físico y parecer taciturno le ha llevado a ser uno de los más convincentes y mejores profesionales que han pasado por las pieles del corso.

²⁰⁶ Hervé Leuwers, *Op. cit.*, pág. 221.

²⁰⁷ Daniel Vigneron: “Image, contre-image et hors-champ”, *Le Point Hors-Série - Grandes Biographies n°8: Napoléon Bonaparte*, febrero-marzo 2011. Págs. 92-97.

En esta representación vemos a «Boney el Ogro», un gran jefe que desprecia a todo el mundo y se comporta como un déspota destruyendo a todos los que se le cruzan en el camino, desde sus generales, demasiados altos, a los títeres que están agotados de repetir su actuación para complacerle. El detalle de la mano no es tan solo una broma, sino un elemento más de esta versión de Napoleón, ya que en esta ocasión la mano mecánica le aporta un punto más de tenebroso al monstruo que ya es.

Los héroes del tiempo es la segunda ocasión (la primera fue *La bestia del reino* en 1977) en la que Terry Gilliam escribe y dirige una cinta que, a pesar de tener reminiscencias del estilo de Monty Python, no se considera que forme parte de la producción de este grupo humorístico. A pesar de ello, para la escritura del guión, Gilliam contó con la colaboración de Michael Palin, que, con total seguridad, fue también asesor histórico.

Para la elección del reparto, además de Ian Holm, Gilliam también contó con algunos de los miembros de Monty Python, como el referido Michael Palin y John Cleese, y actores de la talla de Sean Connery, Peter Vaughan, Jim Broadbent o Kenny Baker; siendo un llamativo cartel para una película que sorprendería a todo el mundo al ser una de las más exitosas en el mercado norteamericano, aprovechándose de estrenarse en la temporada otoñal, lejos de los duros rivales que se podría haber encontrado en verano y invierno.

La mayor parte del rodaje se llevó a cabo en Inglaterra, como la escena en la que aparece Napoleón, rodada en el castillo de Raglan, situado en Gales. Aun así, diversas escenas fueron realizadas en La Alhambra de Granada y en Marruecos.²⁰⁸

A pesar de que la presencia de Napoleón en *Los héroes del tiempo* es más bien breve, ya que solo aparece en un episodio de la película, el papel que juega en él es de protagonista. Además, la imagen que se nos da de él nos obliga a admitir no es de un mero personaje, sino que es contundente, algo que lo lleva a atraer todas sus miradas. Por otro lado, en esta película solo se muestra un breve instante de la vida de Napoleón, concretamente la noche posterior a su victoria en Castiglione. Por todo ello, *Los héroes del tiempo* debe catalogarse como una película presencial, episódica y de protagonismo principal, a pesar de que la parte que a nosotros nos interesa no supera los veinte minutos.

A pesar de tan solo tratarse de un capítulo de un film mayor, es interesante cómo los creadores de *La vida de Brian* y *Los caballeros de la mesa cuadrada* —ambos clásicos del humor y de la comedia histórica— ven a un personaje histórico tan importante como Napoleón Bonaparte, haciéndolo desde una óptica anti-napoleónica y extremadamente crítica.

***Adieu Bonaparte* (Youssef Chahine, 1985)**

T.O.: *Adieu Bonaparte*. Francia-Egipto, 1985. 115 min., C. **D:** Youssef Chahine. **G:** Youssef Chahine, Yousry Nasrallah. **F:** Mohsen Nasr. **E:** Luc Barnier. **M:** Gabriel Yared. **I:** Michel Piccoli, Mohsen Mohieddin, Patrice Chéreau, Mohsena Tewfik, Christian Patey, Gamil Ratib, Claude Cernay, Seif El Dine.

²⁰⁸ *Los héroes del tiempo*, IMDb. [<http://www.imdb.com/title/tt0081633/>] (última consulta: 16 mayo 2015).

En 1985 se realizó esta coproducción franco-egipcia entorno a la campaña de Napoleón en Egipto, un episodio de la vida del corso que por su poca relevancia y su fracaso militar se ha dejado de lado en muchos de los análisis, estudios e interpretaciones que se han realizado entorno de Bonaparte. Que si por un lado fue un desastre militar, por el otro se ha convertido en epopeya al cabo de los años.²⁰⁹

La flota francesa se acerca a la costa de un Egipto dominado por los beduinos y los mamelucos, y un pueblo sometido que responderá de formas diversas frente al nuevo invasor. Habrá una parte del pueblo que lo temerá por su potencia y su poder, mientras que otros no permitirán que Francia se convierta en una fuerza más de poder encima del pueblo egipcio. La historia gira entorno a uno de los militares y científicos que acompañaran a Bonaparte en esta aventura, Cafarelli, y su relación, casi paternal, con un joven egipcio, Ali, hasta al punto de protegerlo de los demás soldados. Esta relación no hará más que acarrear problemas, ya que tras una broma de Cafarelli, disfrazando a Ali y su hermano con las ropas de Napoleón, éste entrará en cólera, y los egipcios no dudarán en vengarse por esta afrenta, llevando a un enfrentamiento directo entre los dos bandos.

Este film nos acerca a una época de la vida de Napoleón que no deja de ser un pequeño apéndice de sus grandes victorias, pero será gracias a este viaje, o mejor dicho, cómo volvió de este viaje, lo que le llevará a lo más alto del poder. Pero en realidad lo que esta película pretende mostrar es como afectó la presencia francesa en Egipto, ya que los egipcios sufrieron una colonización además de una guerra ente dos potencias europeas, Francia e Inglaterra, en su casa.

Algo que queda claramente patente es las características de esta campaña ideada por Napoleón, ya que incluso muchos de los generales que le acompañan, como el propio Cafarelli, tildan de locura inútil la campaña, ya que solo les traerá problemas. Siendo el propio general víctima de ellos, pues perdió un brazo durante una de las batallas, herida de la que no se recuperaría.²¹⁰

A pesar de que Patrice Chéreau en el papel de Napoleón no deja de ser un secundario, como lo es el personaje en numerosos filmes, como *Guerra y Paz*, la imagen que se nos da de Bonaparte es de un joven idealista, aún hijo real de la Revolución, no como después que no tendrá nada que ver, y que ya tiene un gran poder. A pesar de su juventud, Napoleón es general y principal organizador de la campaña, por lo tanto es quien manda, y es lo vemos en el respeto que le tienen todos los soldados, a los que tan solo con su presencia cuadra como si estuvieran delante de un rey²¹¹; a pesar de ello, como no es más que un hombre, aún siguen riendo y criticándolo a sus espaldas.

Es muy interesante ver cómo en una escena Napoleón esta bailando junto a los egipcios, y lo hace con un doble objetivo: primero ganarse sus confianza, ya que defiende sus creencias y tradiciones, y por lo tanto no las eliminará; y segundo por su curiosidad intelectual, ya que Napoleón entre otros de sus aspectos, era un apasionado de la historia y las tradiciones. A pesar de todo ello, el idealismo y el respeto, una vez más Bonaparte es caracterizado como un hombre frío y calculador, que tan solo actúa

²⁰⁹ Robert Solé: *Les savants de Bonaparte*. París, Éditions du Seuil, 1998. Pág. 30.

²¹⁰ Robert Solé, *Op. cit.*, pág. 99.

²¹¹ Jerónimo José Martín; Antonio Rubio, *Op. cit.*, pág. 109.

movido por sus objetivos, del tipo que sean, y nadie puede pararlo debido a su determinación. Este pequeño detalle, en la vida real fue bien recibido por los egipcios, ya que los miembros del Diván le regalaron un caballo, un purasangre árabe, que montaría durante la batalla de Austerlitz, y lo llevaba un joven esclavo mameluco, Roustam, que se convertiría en uno de los más célebres «mamelucos del emperador».²¹²



Patrice Chéreau como Napoleón en la escena del baile entre los egipcios de *Adieu Bonaparte* (Youssef Chahine, 1985).

Adieu Bonaparte, como hemos visto, gira en torno a la campaña de Napoleón en Egipto, por lo tanto se trata de una película de carácter episódico. Por otro lado, la presencia del futuro emperador de los franceses es pequeña, en comparación de otros personajes como Cafarelli y Ali; así que debemos clasificarla como una película presencial pero de protagonismo secundario.

Un importante film en el que a pesar de la poca presencia de Napoleón, resulta interesante la visión que tienen de él los egipcios, tanto los de la época que se representa como los que realizaron la película. Directamente este film no es ni una crítica a Bonaparte, pero tampoco es una alabanza, sino que más bien es algo así como una relación muy cercana a los hechos, dejando de lado la subjetividad y acercándose al máximo a la objetividad histórica.

***Le colonel Chabert* (Yves Angelo, 1994)**

T.O.: *Le colonel Chabert*. Francia, 1994. 110 min., C. **D:** Yves Angelo. **G:** Yves Angelo, Jean Cosmos, Véronique Lagrange, (Honoré de Balzac, novela). **F:** Bernard Lutic. **E:** Thierry Derocles. **I:** Gérard Depardieu, Fanny Ardant, Fabrice Luchini, André Dussollier, Daniel Prévost, Olivier Saladin, Maxime Leroux, Eric Elmosnino.

²¹² Robert Solé, *Op. cit.*, pág. 102.

Yves Angelo recupera la novela de Honoré de Balzac de 1844, que forma parte de las *Scènes de la vie privée* de la *Comédie humaine*, dando vida de nuevo a los personajes de Chabert, Derville, la Condesa y el Conde Ferraud. El reparto escogido es de alto nivel, Gérard Depardieu, Fanny Ardant, Fabrice Luchini y André Dussolier protagonizan esta cinta de ficción histórica que intenta reconstruir, con bastante acierto, los primeros años de la Restauración borbónica.

La historia se centra en la Francia de la Restauración, concretamente en 1817, dos años después de la expulsión de Napoleón, el coronel Chabert, oficialmente muerto desde la batalla de Eylau, regresa a París en busca de su esposa, sus propiedades y su dinero. Pero tras diez años desaparecido, su mujer, Rose Chapolet, se ha casado con el Conde Ferraud, y se ha beneficiado de la pensión de la muerte de Chabert. Para solventar este problema legal, Chabert recurre al abogado Derville, que acepta el caso después de que el coronel le cuenta su desventura desde que es dado por muerto en un montón de cadáveres, consiguiendo salvar la vida cruzando el Rin y refugiándose en la Alemania vencida, curándose de una tremenda herida en la cabeza que lleva oculta. Derville consigue una reunión para ponerse de acuerdo con la compensación económica y moral, a cambio de renunciar Chabert a todos sus bienes y a su matrimonio.

Evidentemente, Napoleón no aparece en el film, ya que desde 1815 está exiliado, pero su presencia es constante durante toda la película. Chabert y otros antiguos militares con los que convive son nostálgicos de la era napoleónica; muchos de ellos, como el propio coronel, lucharon junto a Bonaparte desde que fue a Egipto, y tienen una cierta veneración por el Emperador, a quien le deben todos sus éxitos. Además muchos de ellos no saben hacer nada más que ser soldados, y se sienten un poco desubicados en una Francia restaurada y pacífica con su entorno.

En diversas ocasiones la mente traumada de Chabert revive momentos de la batalla de Eylau, escenas que recrean la temible carga de la caballería de Murat gracias a la que consiguieron rechazar los ejércitos ruso y prusiano.

La película es interesante ya que nos permite ver la confrontación entre la Francia napoleónica y la de la Restauración, y ver cómo dos realidades muy diferentes chocan en un período de años muy corto, ya que una vez exiliado Napoleón todos los nobles que se habían ocultado en la Europa no ocupada volvieron a Francia, y se encontraron con los supervivientes del Imperio.

***Blackadder Back & Forth* (Paul Weiland, 1999)**

T.O.: *Blackadder Back & Forth*. Reino Unido, 1999. 33 min., C. **D:** Paul Weiland. **b** Richard Curtis, Ben Elton, Rowan Atkinson. **F:** Tony Pierce-Roberts. **E:** Guy Bunsley. **M:** Howard Goodall. **I:** Rowan Atkinson, Tony Robinson, Stephen Fry, Hugh Laurie, Tim McInnerny, Miranda Richardson, Colin Firth, Kate Moss.

En 1999 para conmemorar la llegada del nuevo milenio, se recuperó una de las series cómicas más reconocidas de la BBC, *Blackadder*, *La Víbora Negra* en castellano. En esta ocasión Edmund y sus amigos no son de la Edad Media, ni de la Primera Guerra Mundial; eran sus descendientes contemporáneos, pero una vez más Blackadder planeaba hacerse con una pequeña fortuna a costa de sus amigos, fingiendo un viaje en

el tiempo recogiendo testigo de diferentes episodios de la historia. Pretende que su fiel y estúpido sirviente, Baldrick, recoja trastos viejos del sótano, para hacer ver que ha recogido dichas pruebas sin que sus compañeros lo sepan. Este sorprendente y falso viaje lo hará con una máquina construida por Baldrick siguiendo unos diseños originales de Leonardo Da Vinci, es decir, la cosa no funcionará.

Pero la incompetencia de Baldrick es tan extrema, que cuando tiene que hacer una máquina del tiempo que no funcione, consigue que funcione. La pareja de peculiares personajes recorrerá diferentes episodios cruzándose con dinosaurios, Robin Hood, William Shakespeare, y algún que otro romano.

Siguiendo la estructura original de la serie, los Edmund y Baldrick de nuestro tiempo se cruzarán con sus antepasados de diversos momentos de la historia, y como siempre debido a un estúpido plan empeorarán las cosas, llegando a impedir que Wellington venza en Waterloo.

Lo que nos interesa a nosotros es el breve pero intenso fragmento en el que Blackadder y su sirviente viajan a la batalla de Waterloo en busca de las botas que vestía Wellington aquel día. Antes de su llegada se nos presentan rápidamente los dos bandos de la batalla, mientras que multitud de soldados se preparan para el histórico combate. Por un lado están los franceses, representados afeminados, cursis y asustadizos, como hombres poco dados al combate, y entre ellos destaca Napoleón, que parece estar más preocupado por su uniforme que por la batalla. Esta caracterización, tan habitual por parte de los humoristas británicos cuando hablan de los franceses, es un episodio más en los prejuicios que existen entre galos y británicos.

Con el paso de los siglos las diferencias políticas han quedado eliminadas, y dos guerras mundiales han borrado definitivamente el enfrentamiento entre Francia e Inglaterra, pero no por ello se ha desvanecido este reconocible estilo de representación de Napoleón, e incluso es un recurso habitual para los cómicos de hoy en día, y, evidentemente, el cine no ha sido una excepción.

Al otro lado del campo belga, Wellington se prepara para lograr su gran victoria, que el hará entrar en los libros de historia, pero cuando está a punto de revelar el plan maestro para vencer a Napoleón a sus subordinados, la máquina del tiempo de Baldrick aterriza sobre el general británico, matándolo al instante.

Este escena que en otro film pudiera ser un hecho anecdótico, aquí es planteado como un antes y un después de la Historia Contemporánea europea, ya que una vez nuestros personajes regresan a la actualidad, descubren que debido a su error de matar a Wellington, Napoleón venció en Waterloo, para más tarde conquistar Inglaterra, que ahora es uno más de los departamentos franceses.

Este capítulo final de la serie *La Vibora Negra*, en base solo a la escena situada en Waterloo, se debe catalogar como episódica, ya que solo muestra una parte de la batalla de Waterloo, presencial y secundaria, ya que a pesar de la presencia de Napoleón, los auténticos protagonistas de este fragmento son Wellington, Blackadder y su sirviente, Baldrick.

Una vez más en el mundo del cine, o de la televisión este caso, entramos en el terreno de la historia-ficción. Igual que se ve en *Mi Napoleón* (Alan Taylor, 2001) o *Monsieur N.*

(Antoine de Caunes, 2003), la historia de «*le petit caporal*» no se detiene en lo que nos cuentan las fuentes, las memorias y los numerosos estudios sobre el personaje, sino que se puede ir un poco más allá si se es un historiador intrépido.

Una de las dudas que se nos ha planteado desde siempre en la historia de la historia, es qué hubiera sucedido si Napoleón no hubiese sido derrotado en Waterloo. Muchos historiadores creen que el Primer Imperio, en ese caso el de los conocidos Cien Días, hubiera caído poco después, ya por motivos económicos, sociales, o incluso por una invasión extranjera desde el Este. Lo que está claro es que si Napoleón hubiera triunfado en Waterloo, hubiera puesto todos sus esfuerzos en cruzar el Canal de la Mancha y conquistar a su eterno enemigo, Inglaterra. Pues bien, esta solución es la que nos plantean Paul Weidland, Rowan Atkinson, Richard Curtis y Ben Elton, según los cuales, si el emperador hubiera triunfado en Waterloo, todos los ingleses aún cantarían *La Marsellesa* doscientos años después.

Blackadder Back & Forth es un broche de oro a la serie del mismo nombre, una forma brillante de cerrar un ciclo. En cuanto a su carácter histórico es interesante observar cómo el humor ve la Historia, y no tan solo la era napoleónica, sino cualquier edad.

***Mi Napoleón* (Alan Taylor, 2001)**

T.O.: *The Emperor's New Clothes*. Reino Unido-Italia-Alemania, 2001. 108 min., C. **D:** Alan Taylor. **G:** Kevin Molony, Alan Taylor, Herbie Wave, (Simon Leys, novela). **F:** Alessio Gelsini Torresi. **E:** Masahiro Hirakubo. **M:** Rachel Portman. **I:** Ian Holm, Iben Hjejle, Tim McInnerny, Tom Watson, Nigel Terru, Hugh Bonneville, Murray Melvin, Eddie Marsan.

Como ya hemos comentados en un capítulo anterior, fue a inicios del presente siglo cuando un investigador, Bruno Roy-Henry, empezó a hablar sobre el «misterio» en torno a la muerte de Napoleón. La tradición historiográfica siempre ha afirmado que el Emperador murió en Santa Elena el 5 de mayo de 1821 por un cáncer estomacal. Pero desde mediados del siglo XX ha habido diversos estudiosos han dudado sobre la causa de la muerte, llegando a afirmar que murió envenenado por arsénico; aunque ninguno se había atrevido a afirmar que los restos que reposan bajo la cúpula de los Inválidos en París no son de Napoleón, sino de un sirviente. Bruno Roy-Henry tan solo dice que el cuerpo que se exhumó en 1840 no era el de Bonaparte, pero era de prever que estas declaraciones no pasarían de largo para los conspiradores y los creadores de historias, en este caso, de películas.

Pues bien, la publicación de estas investigaciones se realizó en torno del 2001 y el 2002, y las películas relacionadas con este misterio se estrenaron en 2001 y 2003. La primera de ellas fue la que tenemos entre manos, *The Emperor's New Clothes*, y en 2003 la producción franco-británica *Monsieur N.*

Por tercera vez en su carrera, Ian Holm se viste con los atuendos de Napoleón para representarle en el ocaso de su vida y su carrera, enjaulado en Long Wood. Pero su historia no termina en la isla perdida en medio del Atlántico, sino que junto a sus fieles ha preparado una estratagema que consiste en intercambiarse por un sirviente, que guarda un extraordinario parecido con él a pesar de no admitirlo, para llegar de nuevo

a Francia y mostrarse de nuevo como Napoleón I, mientras que el sirviente que lo sustituye vive como un emperador, y se niega a mostrarse como un sirviente cualquiera.

Cuando uno ve este film debe tener en cuenta varios aspectos de sus particularidades que nos cuentan, aunque sea a través de la ficción, parte de la realidad napoleónica. Napoleón I se nos presenta como un testarudo y complejo genio que lo único que hace es pensar para resolver problemas; es frío, distante y muy ambicioso, haciendo que su entorno se vea colapsado por tanta determinación; lo único que hace que se aleje de este comportamiento son las mujeres, ya que Napoleón, por motivos desconocidos fue en realidad o es representado como un auténtico «mujeriego». Ian Holm es un auténtico maestro, ya que el guión ha sido extremadamente estudiado para realizar una excelente representación del corso; pues además de tener una talla similar a la del Emperador, consigue parecerse en los gestos, sobre todo cuando viste con el clásico vestido militar de cazador.

Uno de los personajes principales, Pumpkin —Calabaza, en castellano—, la mujer que lo acoge en su casa, en muchos momentos es increíblemente crítica con él, ya que no sabe quien es en realidad, y entre otras ideas la que más destaca es que Napoleón destrozó las vidas de familias enteras, llevando a sus hijos a la guerra que nunca volvieron.

A pesar de tratarse de una excelente historia se aleja demasiado de los hechos, ya que la nueva teoría de los hechos que giraron en torno a los últimos días del corso en Santa Elena son tan inverosímiles que resultan cómicos. A pesar de ello, debemos admitir que la idea de que Napoleón sobreviviera la reclusión y regresara a Francia es realmente atractiva, ya que nos hace pensar en que el pequeño cabo murió libre.

Lo único que resulta grotesco y fuera de lugar es la escena final en el psiquiátrico, cuando el doctor que lo ha ayudado descubre quien es y lo lleva a enseñarle a otros muchos «Napoleón»; algo que es habitual en las escenas cómicas de manicomios donde siempre hay alguien que se cree Napoleón. Lo que sucede es que mientras normalmente esto es una característica cómica, en este caso el propio Napoleón es rodeado de locos, como versiones de su ser que expresan sin timidez sus pasiones y manías, convirtiendo esta escena en algo sobrecogedor, tanto para él como para el espectador; ya que si durante el resto del film predomina el humor, esta escena llega a generar pánico.

Mientras que la producción de 2003, *Monsieur N.*, intenta dar un enfoque más realista a los sucesos misteriosos que giraron en torno a la muerte de Napoleón y su posterior exhumación, *Mi Napoleón* le da un toque cómico a la situación, pues nos muestra un Emperador que debe viajar como un sirviente de cubierta en un barco y cruzar varios países para llegar a su capital, y encontrarse ahogado como un pequeño comerciante, ya que su señuelo se niega a dejar de vivir como un rey.

Con todo, es una buena comedia, más llevadera que otros filmes cómicos ambientados en esta época, como *Napoleón y Yo* (Paolo Virzi, 2006), que además posee una muy buena ambientación. Pero el argumento conspiratorio y el entorno irreal de la acción hacen que se convierta en un paso a la conversión de Napoleón en un personaje ficticio, dejando su realidad histórica aparte.

***La venganza del conde de Montecristo* (Kevin Reynolds, 2002)**

T.O.: *The Count of Monte Cristo*. Reino Unido-Estados Unidos-Irlanda, 2002. 134 min., C. **D:** Kevin Reynolds. **G:** Jay Wolpert, (Alexandre Dumas, novela). **F:** Andrew Dunn. **E:** Stephen Semel, Christopher Womack. **M:** Ed Shearmur. **I:** Jim Caviezel, Guy Pearce, Richard Harris, James Frain, Dagmara Dominczyk, Michael Wincott, Luis Guzmán, Alex Norton.

El joven marinero, Edmond Dantés, es un hombre honrado y cándido que lleva una vida tranquila, entre sus planes está casarse con la hermosa Mercedes. Pero todo se va al traste repentinamente cuando su mejor amigo, Fernando, deseoso de conquistar a Mercedes y envidioso de la vida de Edmond, le traiciona acusándolo de conspirador y bonapartista. Condenado a cumplir una injusta condena en la siniestra prisión de la isla del Castillo de If, Edmond vivirá una auténtica pesadilla que durará trece años. Obsesionado por el inesperado destino que le tenía deparada la vida, deja de lado sus convicciones sobre el bien y el mal y se alimenta de pensamientos vengativos contra los que le traicionaron. Pero con la ayuda de un compañero, el Abate Faria, Dantés se vuelve un hombre culto y meticulado, y juntos planean fugarse. Tras años de trabajo, el túnel se derrumba sobre el abate que muere, confesándole que existe un tesoro que puede ayudarlo a cumplir su plan. Aprovechando la situación, Edmond ocupa el lugar de su amigo en el saco que le sirve de ataúd y consigue escapar de la cárcel. Después navegar durante unos meses con unos contrabandistas, Edmond decide seguir las pistas del abate para llegar a la isla de Montecristo, donde halla un incalculable tesoro. Así es como se convierte en el misterioso y acaudalado Conde de Montecristo, y, siguiendo su implacable plan, se introducirá en los salones de la nobleza francesa y empezará a destruir de forma sistemática a todos los hombres que le manipularon y condenaron a prisión.

Estrictamente hablando, *La venganza del conde de Montecristo* no puede considerarse una fuente histórica de la era napoleónica, pues lo que se narra en muy pocas ocasiones retrata la época en la que Napoleón reinó en Europa. Aun así, la novela de Alexandre Dumas es sin duda alguna uno de los mejores testimonios de la leyenda romántica, no tanto de Napoleón como de la época en que vivió. Esta película retrata la Francia postnapoleónica durante la Restauración borbónica, tanto después del primer exilio de Napoleón, como del segundo. En ella vemos como los bonapartistas más fieles siguen soñando con el retorno de su amado emperador, mientras sus hijos y otros parientes ven con temor que se les tache de bonapartistas en la Francia borbónica, ya que ello significaba ser acusado de traición.

La presencia de Napoleón es meramente testimonial, así que es difícil analizar como es representado, más allá de su bicornio y su levita gris. Sin embargo, juega un papel vital para la historia, al entregar la carta a Edmond, como ya veremos más adelante. Lo poco que podemos discernir a través de las dos breves escenas en las que aparece, es que aún estando exiliado en Elba, eso no es un impedimento para que siga siendo un activo y dispuesto a todo para volver al trono de Francia. Se nos presenta una figura muy distinta a la del completo vencido que veremos en Santa Elena.

El reparto, escogido Kevin Reynolds, buscaba cara nuevas para sus protagonistas. Así que se decantaron por Jim Caviezel (*La delgada línea roja*) para ser Edmond Dantés, Guy Pearce (*L.A. Confidential*) para ser Mondego, y la actriz polaca Dagmara Dominczyk para

interpretar el papel de Mercedes. El personaje del Abate Faria fue interpretado por el actor irlandés Richard Harris, aportando su experiencia al rodaje. Para las secuencias de acción, Jim Caviezel y Guy Pearce se entrenaron durante un mes concienzudamente, y aprendieron a utilizar la espada y los trucos de la esgrima. La localización principal de rodaje fue Irlanda, donde Ardmore Studios se encargó de la construcción de la escalinata, del tétrico interior del Castillo de If y de la opulenta casa de Mondego. Otra de las localizaciones principales fue Malta, escogida por su arquitectura que mantenía el aspecto de siglo XIX, y en concreto la isla de Comino, que era el escenario perfecto para el inmundo Castillo de If, ya que allí también había un castillo situado al borde de unos acantilados vertiginosos, con una cueva a cincuenta metros bajo ellos.

A pesar de que lo hace brevemente, Napoleón aparece en *La venganza del conde de Montecristo*, en un papel muy secundario pero a la vez determinante para el devenir de los hechos que rodearán a Edmond Dantés y su vida. Es Napoleón el que le hará entrega de la carta que se convertirá en motivo de su arresto y encarcelación, y de la venganza que prepara durante su largo cautiverio. Por otro lado, estrictamente hablando, el argumento de la película transcurre en los años posteriores a la caída del emperador, exceptuando su estancia en Elba, donde Edmond lo conoce. Por lo tanto, esta película debe clasificarse como una película episódica, presencial y con un papel secundario del personaje de Napoleón.

A pesar de no ser un testimonio tan directo como lo es cualquier versión de *Guerra y paz*, ya que Napoleón y su época solo aparecen durante los primeros minutos de la cinta, *La venganza del conde de Montecristo* es, igual que la novela que la inspiró, una forma perfecta de cómo no solo el cine, sino también la literatura, retrataron una época histórica.

N. Napoleón y yo (Paolo Virzi, 2006)

T.O.: *N (Io e Napoleone)*. Italia-España-Francia, 2006. 110 min., C. **D:** Paolo Virzi. **G:** Francesco Bruni, Furio Scarpelli, Giacomo Scarpelli, Paolo Virzi, (Ernesto Ferrero, novela). **F:** Alessandro Pesci. **E:** Cecilia Zanuso. **M:** Juan Bardem, Paolo Buonvino. **I:** Daniel Auteuil, Elio Germano, Monica Bellucci, Sabrina Impacciatore, Valerio Mastandrea, Francesca Inaudi, Massimo Ceccherini, Vittorio Amandola.

Uno de los episodios de la vida de Napoleón que menos aparecen en la gran pantalla es su estancia en Elba. Después de la derrota en Leipzig y la ocupación de París, la Coalición obligó al corso a abdicar y renunciar a la soberanía de Francia e Italia, y fue exiliado a la isla de Elba, muy cercana a su Córcega natal.

Esta producción italo-franco-española nos muestra su estancia, adornada con unos aires de comedia romántica y ligera, en la isla del Mediterráneo, o lo que él llamó «piedra». La acción transcurre desde que Napoleón llega a la isla hasta que se va, pero no deja de ser un secundario, ya que el auténtico protagonista es un joven profesor de escuela, de nombre Martino Papucci, tan contrario al «reinado» de Napoleón en su isla, hasta el extremo de soñar que es su asesino, motivo por el cual pierde su trabajo. Pero a la llegada del ex-emperador este pide a alguien culto de la isla para que apunte las frases profundas que pasen por la mente y la boca de Bonaparte, es decir, las «archifamosas frases célebres». Martino acepta pero con la cabeza puesta en las posibilidades que tendrá para acabar con el corso.

Hasta aquí podríamos considerar esta cinta como una comedia negra con contexto histórico, pero Virzi incluye en torno a los habitantes de Elba una serie de embrollos amorosos, como la relación entre Martino y la noble del pueblo, la baronesa Emilia Speziali, o la relación amor-odio entre la hermana de Martino y el nuevo prisionero del pueblo, un bobalicón que se deja dominar por ella, o el amor pasional que siente la criada de la familia de Martino hacia éste.

La puntilla cómica la ponen los fallos que siempre comete el joven Papucci para matar al gran corso, tanto por no atreverse —ya que es un profesor y no un asesino— o por los boicots que le hacen desde su casa. Para acabar de comentar los aspectos filmicos de esta cinta, solo decir que al final del film hay un excelente guiño hacia la historia y hacia los concedores e historiadores de Napoleón.

Aprovechando la coproducción italo-francesa se ha elegido a un reparto espectacular para dar vida a los protagonistas. Los franceses aportaron al magnífico Daniel Auteuil que encarna al emperador exiliado, quien a pesar de que a primera vista no se parece demasiado al corso, hay escenas en que el actor se ha metido tanto en la piel de Napoleón que logra mostrar el espíritu que lo ha hecho tan famoso.

Es curiosa la forma con que Virzi enfoca a Napoleón: llega con el ánimo decaído a Elba, pero con el paso del tiempo, apenas once meses, y el contacto con el impetuoso y joven Martino —dejando de lado las noticias que llegan desde Francia y le auguran un triunfo casi inmediato—, le da fuerzas para escaparse de la isla, superar el control británico y llegar a Antibes el 1 de marzo de 1815. En realidad, si dejamos aparte las características propias de una película cómico-romántica, la profundidad del film reside en la contraposición entre Napoleón y Martino, que si en un principio parecen opuestos, en realidad no lo son, porque Martino no deja de ser Napoleón en su juventud, cuando aún se llamaba *Napoleone Buonaparte* y era un joven militar republicano que pregona por la independencia de la isla de Córcega; ya que el joven habitante de Elba es un pensador libre, como lo fue el famoso corso, que no desea el yugo de una gran potencia, como Francia, Italia o Inglaterra, que le obliga a someterse a un gigante caído que se exilia en su pequeña y tranquila isla.

Napoleón y yo no deja de ser una comedia trágico-amorosa que, a pesar de tener un trasfondo histórico muy bien logrado y trabajado, no es más que eso: una forma simpática de tener una buena sesión de cine, huyendo de los dramas históricos cada vez más populares entre los realizadores de todo el mundo, que han olvidado que las risas son la chispa de la vida, y, como nos enseña el film de Paolo Virzi, la alegría y las risas siempre ganan a los llantos y la tristeza.

***Los fantasmas de Goya* (Milos Forman, 2006)**

T.O.: *Goya's Ghosts*. Estados Unidos-España, 2006. 113 min., C. **D:** Milos Forman. **G:** Milos Forman, Jean-Claude Carrière. **F:** Javier Aguirresarobe. **E:** Adam Boome. **M:** Varhan Orchestrovich Bauer. **I:** Javier Bardem, Natalie Portman, Stellan Skarsgård, Randy Quaid, José Luis Gómez, Michael Lonsdale, Blanca Portillo, Unax Ugalde.

1792, Madrid. Unas imágenes en blanco y negro presentadas en forma de cartas, cuya autoría recae en el pintor de la Corte de Calos IV, Francisco de Goya, soliviantan al padre Gregorio y a sus correligionarios del Santo Oficio, calificándolas de obscenas y degradantes para el alma humana. Esta opinión es rebatida por hermano Lorenzo, quien asimismo recrimina al Santo Oficio por haber abandonado paulatinamente sus prácticas inquisitoriales. Él mismo se presta a liderar un resurgimiento de la Inquisición, habilitando espacios para la tortura para todos aquellos que sean susceptibles de practicar actos inmorales. Inés de Bilbatúa, hija de una respetable familia de la nobleza castellana, es una de las escogidas para serle infringido un ejemplar castigo en forma de tortura y de cautiverio simplemente con la excusa de no haber comido tocino y besar los pies a un enano en una posada. Poco antes de ser apresada y sometida a toda clase de vejaciones, Inés había servido de modelo para Francisco de Goya en su estudio madrileño, el mismo lugar al que había acudido el hermano Lorenzo para ser immortalizado por el pincel del maestro aragonés. Convocados por Tomás, el padre de Inés, ambos acuden a una cena en el que el tema de conversación gira en torno a la suerte que correrá la adolescente cautiva por el Santo Oficio. Para sorpresa de Goya, Tomás ordena a su servidumbre y a sus hijos que torturen al hermano Lorenzo si no firma un documento que acredite que desciende de los monos. Tras el dolor al que es sometido, el hermano Lorenzo accede a rubricar su firma sobre un papel que el progenitor de Inés de Bilbatúa destruirá si su hija es liberada. A pesar de las amenazas, el hermano Lorenzo huye antes que todo el peso de la Inquisición recaiga sobre sus espaldas, sin liberar a Inés. Quince años más tarde, las tropas napoleónicas han entrado en España y en su capital, y entre otras decisiones, liberan a todos aquellos presos condenados por la Inquisición, entre ellos Inés, que, tras descubrir que su familia está muerta, recurre a Goya para que le ayude a recuperar a la hija que tuvo durante el cautiverio, fruto de una extraña relación que tuvo con el hermano Lorenzo. A su vez, Lorenzo, que se había refugiado en Francia, regresa casado y con tres hijos como representante del ideario de la Revolución y del Imperio, y se encarga de los juicios de sus antiguos compañeros del Santo Oficio.

En la película *Los fantasmas de Goya*, a pesar de que la invasión francesa es más bien un elemento contextual, sí que observamos una realidad que no solo afectó a España, sino a otros países invadidos por las tropas de Napoleón, pero que, en la Península Ibérica, resultó ser determinante para el desarrollo de los acontecimientos, el choque entre las ideas liberales y las ideas tradicionalistas. En el caso de España, como vemos en esta película, el enfrentamiento se produjo entre las ideas conservadoras del catolicismo, defendidas por la Inquisición, y las ideas liberales y revolucionarias defendidas por Napoleón y sus tropas. Ambas tendencias son completamente opuestas y, en la mayoría de casos, irreconciliables, pero es interesante que la raíz del conflicto no yace en un choque de ideas, sino más bien como unas intentan prevalecer por encima de las otras. A través de la España de principios del siglo XIX, de la que Goya es un observador, descubrimos que no se rechazan las ideas de la Revolución francesa, sino la forma de llevarlas e implantarlas en otros territorios, mediante la fuerza de los ejércitos de la *Grande Armée*.

Sin embargo, debemos tener en cuenta que si bien el enfrentamiento fue real, a principios del siglo XIX la fuerza del Santo Oficio no era la misma que en siglos anteriores, por lo que, en realidad, no llegó a ser un abanderado de la fe como nos quiere mostrar la película de Milos Forman.

La idea de rodar una película que relacionará la Inquisición, Goya y la invasión de las tropas francesas, surgió muchos años antes de la producción de *Los fantasmas de Goya*. Milos Forman empezó a tejer una historia sobre la Inquisición cuando aún vivía en la antigua Checoslovaquia, pero realmente tomó fuerza cuando él y el productor Saul Zaentz visitaron el Museo del Prado y quedaron sobrecogidos por la obra de Francisco de Goya y *El jardín de las delicias*. Decididos a llevar a cabo una película que reuniera todos estos temas, encargaron el guión, a pesar de que Forman ya tenía muchas partes estructuradas, a Jean-Claude Carrière, con el que el director ya había trabajado en *Juventud sin esperanza* (1971) y *Valmont* (1989).²¹³

Para el reparto, Forman siempre quiso contar con el máximo número de actores españoles, y con el primero que se pensó fue Javier Bardem, que en un principio tenía que ser Goya. Pero debido a un cambio de guión y a la inclusión del personaje de Lorenzo, el actor español aceptó el nuevo personaje. Para interpretar a Goya, la producción quería a un actor poco conocido para el gran público, y el escogido fue el sueco Stellan Skarsgård, mientras que para el papel de Inés y de su hija Alicia, se decidió contratar a Natalie Portman. Además de los tres protagonistas, en la cinta participan actores de talla de Michael Lonsdale, David Calder o Randy Quaid, junto a los actores españoles José Luis Gómez, Blanca Portillo, Mabel Rivera, Unax Ugalde y Fernando Tielve.

Para el rodaje, realizado entre septiembre y diciembre de 2005, el director escogió como plató las calles de Segovia, Salamanca, Aranjuez y el Parque del Retiro de Madrid, además de la Casa de Gozquez en las cercanías de San Martín de la Vega, Madrid. También se trasladó el rodaje al Monasterio de Veruela, en la localidad de Vera de Moncayo, en la provincia de Zaragoza. Durante el rodaje se utilizaron diferentes zonas del monasterio, en el refectorio se grabó una escena en la que hay la reunión de todos los monjes para analizar unos grabados de Goya, también se utilizó un pequeño espacio como despacho del inquisidor. El claustro también fue objeto de escenas. Y en la nave central de la iglesia se rodó una escena en la que llega un oficial francés con la orden de abolición de la Inquisición, y en otro habitáculo es donde se hizo el interrogatorio al personaje de Inés.²¹⁴

Los fantasmas de Goya es una película que debe catalogarse como contextual, ya que a pesar de la presencia de Napoleón, éste aparece en pantalla de espaldas durante apenas unos segundos. La invasión de España por parte de los franceses, como ya hemos comentado, se centra, solamente, entre el conflicto entre las ideas liberales de la Francia napoleónica y la España católica bajo el yugo de la Inquisición, sin embargo se muestra una faceta de la historia de la era napoleónica; por lo tanto *Los fantasmas de Goya* es una película de carácter episódico.

Napoleón “Heroes and Villains” (Nick Murphy, 2007)

T.O: *Napoleon “Heroes and Villains”*. Reino Unido, 2007. 59 min., C. **D:** Nick Murphy. **G:** Nick Murphy. **F:** Chris Hartley. **E:** Martin Johnson. **M:** Daniel Pemberton. **I:** Rob

²¹³ *Los fantasmas de Goya*, *LaButaca.net*. [<http://www.labutaca.net/films/45/lofantasmasdegoya.htm>] (última consulta: 16 mayo 2015).

²¹⁴ *Los fantasmas de Goya*, *IMDb*. [<http://www.imdb.com/title/tt0455957/>] (última consulta: 16 mayo 2015).

Brydon, Richard McCabe, Tom Burke, Alice Krige, Kenneth Cranham, Gina Bellman, Roger Ashton-Griffiths, Anthony Higgins.

La historia gira entorno a al joven Napoleón, un emigrado corso, de carrera militar, que es destinado a Toulon, en el sur de Francia, conocido como el pequeño Gibraltar por ser una cabeza de puente en lugar estratégico a través del cual los británicos podrían entrar en el territorio francés y destruir la Revolución. Como sucede durante todo el período revolucionario, el mando está dividido entre los militares —muchos procedentes del Antiguo Régimen— y los líderes revolucionarios destinados en el territorio, en este caso Fréron y Barras, en un enfrentamiento permanente sobre como controlar la situación. El joven Bonaparte, recién llegado y sin apenas experiencia de combate, demuestra su inteligencia e impetuosidad al imponerse a los poderes locales para llevar a cabo su estrategia para vencer a los británicos, que es utilizar la artillería, situada en el fuerte de L'Éguillete, para destruir los navíos de los enemigos. En definitiva, lo que nos muestra el documental es el Sitio de Toulon, que es la primera aparición de Napoleón en la historia.

Hay pequeños detalles que no se escapan a los ojos del espectador, que son imprescindibles para entender los posteriores comportamientos del corso a lo largo de su vida, como es su relación con su madre, Letizia, con sus generales o con los políticos, y la consideración de su naturaleza corsa. Son muchas las escenas en que la joven Letizia, madre viuda con numerosos hijos, se impone como líder familiar por encima de su hijo, para decirle qué es lo que debe o no debe hacer, algo que hará desde su nacimiento hasta su exilio. Bonaparte nunca hizo caso a nadie, excepto a su madre, siempre se guió con su astucia y sus consejos para llegar a lo más alto.

Napoleón consiguió el poder y la aceptación gracias al ejército y al pueblo, que le profesaban una adoración inaudita, y no lo hacía tanto por sus valores como persona sino por la confianza que el joven se había granjeado a lo largo de su vida, como sucede en el caso del General Junot, que en este film aparece como ayudante de campo de Bonaparte, y que con el tiempo, y después de algunos años enfrentado a Napoleón, será una de sus manos derechas hasta que enloquezca después de Borodino. Al igual que Junot, Barras aparece como un político de provincias, antes de convertirse en el líder del Directorio, y se demuestra como Napoleón se gana su confianza mediante su buen juicio y sus excelentes resultados en el campo de batalla.

Algo que persiguió a Napoleón desde su infancia hasta su muerte, a pesar de que con el tiempo y su ascenso se fuera relegando a un segundo lugar, fue su origen corso. Tanto en Briennes, como en París, como en el mismo Toulon, es marginado por ser un refugiado, un extranjero que tiene demasiado poder a diferencia de muchos franceses. No será hasta que triunfe como defensor de los ideales de la Revolución durante el asedio de París, cuando sea considerado íntegramente francés, y no digamos ya cuando se convierta en emperador.

Este notable documental es una pequeña pieza más en el gran mosaico que son las numerosas apariciones de Napoleón en cine, pero no por ello menos importante. Su excelente puesta en escena y la magnífica interpretación de Tom Burke como joven Bonaparte, hace de este film algo imprescindible para cualquier estudioso del gran corso. Nick Murphy, el director y guionista, supo captar las primeras esencias del futuro emperador, supo alejarse de lo que más tarde será Bonaparte; es como si el film hubiera

realizado justo después de los hechos de Toulon, pues si uno lo observa con ojo crítico no aprecia —exceptuando los momentos narrados en voz en *off*, en los que se habla del futuro de Napoleón— que ese joven impetuoso y algo arrogante, con el tiempo se convierta en uno de los grandes personajes, tanto militar como político, de la historia.

Estamos delante del primer capítulo de una serie documental realizada por la BBC entre el 2007 y el 2008, conocida como *Heroes and Villains* o *Warriors*, en la que se incluyen episodios sobre Atila, Ricardo Corazón de León, Shogun, Hernán Cortés, Espartaco y, el que a nosotros nos interesa, Napoleón Bonaparte. A pesar de ser un episodio de no más de cincuenta minutos, en mi opinión debe nuestra consideración por el análisis que se hace del joven Bonaparte y sus inicios, además de la puesta en escena que es digna de cualquier film épico.

En esta cinta, Napoleón es el protagonista indiscutible, y no solo por que se trata de un documental dramatizado sobre él, sino por que todos los implicados en lo sucedido en Toulon giran en torno a él: desde su madre Letizia a los diferentes generales que comandan las tropas, pasando por todos los hombres, no solo los de artillería. Debido a todo ello, esta película es tipo presencial con un protagonismo principal para el personaje de Napoleón. Por otro lado, y como ya hemos comentado en diversas ocasiones, la película solo nos muestra el asalto a Toulon y el papel que jugó el joven Napoleón en él, así que *Napoleón* de *Heroes and Villains* es un film episódico.

Para concluir, esta película, que puede ser tratada de film por ser un documental dramatizado, es una visión más realista de lo que en 1927 Abel Gance nos mostró en su obra maestra, alejándose del idealismo de ésta para apostar por una visión más fidedigna de la historia del personaje.

Además, ésta es sin duda la mejor forma de acercarse a los inicios del corso, ya que la obra de Abel Gance está tan teñida por un nacionalismo ferviente que resulta un film demasiado idealizado de Napoleón, mientras que el presente documental de la BBC da un enfoque más objetivo a los hechos, además de ser una de las más recientes representaciones de Napoleón Bonaparte. El valor del presente film también reside en el hecho de que el episodio de Toulon es pocas veces representado en el cine, ya que siempre se tiende a primar los capítulos imperiales, por su grandilocuencia y su destacado interés histórico.

***Sangre de mayo* (José Luis Garci, 2008)**

T.O.: *Sangre de mayo*. España, 2008. 152 min., C. **D:** José Luis Garci. **G:** José Luis Garci, Horacio Valcárcel. **F:** Félix Monti. **E:** José Luis Garci, Diego Garrido. **M:** Pablo Cervantes. **I:** Quim Guitérrez, Paula Echevarría, Manuel Galiana, Fernando Guillén Cuervo, Fernando Guillén, Tina Sainz, Carlos Larrañaga, Miguel Rellán.

Madrid es una ciudad que se iguala a Viena y San Petersburgo, pero que todavía está muy lejos de París y Londres, a pesar de sus palacios, de sus iglesias, y de sus elegantes tiendas de ropa. [A los madrileños] les une su indignación ante la actividad desafiante de las tropas francesas

*del general Murat, que campean a sus anchas prácticamente por todo el país, con docenas de patrullas que cabalgan a todas horas por calles. Estamos en el año de gracia de 1808....*²¹⁵

El joven Gabriel Araceli trabaja de mensajero para una actriz. Su novia, Inés, es una guapa chica huérfana que vive en Aranjuez, acogida por su tío, don Celestino Santos del Malvar, humilde sacerdote pariente lejano del poderoso ministro Godoy. A pesar de que es feliz con su trabajo y su señora, Gabriel aceptará el trabajo que le ofrece Doña Anastasia de convertirse en su sirviente y espía en la corte, además de convertirlo en su amante. Tras arrepentirse por haber traicionado a Inés, Gabriel abandonará este lugar privilegiado y corrupto para volver a Madrid y reencontrarse con su amada. Pensando en el bien de la chica, don Celestino consiente en que Inés se traslade a Madrid, para vivir con sus también parientes don Mauro Requejo y su hermana Restituta, que tienen tienda de paños en la capital. Pero allí los tales parientes convierten a Inés en una sirvienta. Gabriel, para estar cerca de su novia, abandonará su nuevo empleo de cajista en una imprenta y responde al anuncio que se ofrece como mozo en la tienda de los hermanos Requejo. En la tienda intentará raptar a Inés, pues don Mauro pretende nada menos que casarse con ella. Y tras mucha peripecia, Gabriel consigue huir con Inés aprovechando el tumultuoso recibimiento que el pueblo de Madrid rinde al nuevo rey Fernando VII, El Deseado. La enamorada pareja se refugia en la pensión del chico, situada en la calle de San José, frente al Parque de Monteleón. Su proyecto es huir a Cádiz, ciudad natal del muchacho. Don Celestino, el sacerdote tío de Inés, huyendo de la persecución de que es objeto por su relación con Godoy, se reúne con la pareja, y decide casarlos para que sean felices. Pero los tiempos andan revueltos porque, con pretexto de su marcha hacia Portugal, las tropas de Napoleón han entrado en España. Lo han hecho como amigos y aliados, pero los soldados franceses son mal vistos por la población madrileña, que los considera invasores, y el día del 2 de mayo estalla la revuelta popular contra los destacamentos imperiales. Accidentalmente, Gabriel se ve envuelto en las feroces luchas que tienen lugar en la Puerta del Sol y otros lugares de Madrid.

José Luis Garci recibió el encargo de realizar una película conmemorativa de los sucesos del 2 de mayo, propuesta que aceptó solo si podía basar la producción en los *Episodios nacionales* de Benito Pérez Galdós, en concreto, *La Corte de Carlos IV* y *El 19 de marzo y el 2 de mayo*, para llevar a cabo tal proyecto, Garci contó con unos quince millones de euros, entregados por la Comunidad Autónoma de Madrid, que la consideraba «una prioridad absoluta». Aun así, el director afirmó después del estreno que este presupuesto era insuficiente, teniendo en cuenta que era la mitad del de películas como *Alatriste* y *Los fantasmas de Goya*.

*He hecho 17 películas, 15 de ellas en decorados, y fue muy difícil transmitir el Madrid de la época, con las calles sucias, el agua sucia corriendo por el empedrado, reflejar la falta de higiene.*²¹⁶

²¹⁵ *Sangre de mayo* (José Luis Garci, 2008), min. 2-7. Tal vez uno de los elementos más interesantes del film es la presentación, narrada por el propio director, que acompaña los títulos de crédito, y nos describe el Madrid de 1808 al detalle.

²¹⁶ “Garci ilustra con *Sangre de mayo* los *Episodios nacionales* de Galdós sobre el Levantamiento y los fusilamientos de 1808”, *Europa Press*. Madrid, 29-IX-2008. [<http://www.europapress.es/cultura/cine-00128/noticia-garci-ilustra-sangre-mayo-episodios-nacionales-galdos-levantamiento-fusilamientos-1808-20080929155226.html>] (última consulta: 16 mayo 2015).

Afirmó Garci, que contó con la inestimable ayuda de Gil Parrondo para los decorados, que se llevaron el sesenta y cinco por ciento del presupuesto, para recrear lugares como el Arco de los Cuchilleros y la Puerta del Sol, a los que se les aplicó un color «oro viejo» por parte de Félix Monti, encargado de la fotografía, en homenaje a la época decadente que se narra. El rodaje, tanto de interiores como de exteriores, se llevó a cabo en los decorados levantados en Fuente el Saz, San Martín de la Vega, Torrelaguna, San Lorenzo de El Escorial, Talamanca del Jarama, Aranjuez y el Palacio Fernán Núñez.²¹⁷ Además de mostrar el Madrid de aquellos años, Garci también ofrece en los títulos de crédito imágenes del Madrid actual, con el Santiago Bernabéu, el Paseo de la Castellana, la Cibeles, Neptuno, el mismo Arco de Cuchilleros de hoy y, como no podía faltar, el Monumento a los Caídos por España en la Plaza de la Lealtad, frente al Hotel Ritz y la Bolsa.

A pesar del enorme desembolso hecho por parte —o en nombre— de los contribuyentes, *Sangre de Mayo* no llegó a recaudar un millón de euros de taquilla, y fue recibida pobremente por parte de público y crítica, demostrándose en las salas, ya que cuatro semanas después de su estreno, de las doscientas veinte copias solo quedaban siete. A pesar de ello, los responsables de la película afirmaron:

*Fue una inversión a fondo perdido, sí, la Comunidad podía haber hecho una monumento al Dos de Mayo... pero decidieron hacer una película.*²¹⁸

Una afirmación que deja clara la intencionalidad de la película, ser un fresco histórico de la resistencia madrileña ante el invasor francés, es decir, una función meramente propagandística.

En este sentido, ante la posibilidad de utilizar *Sangre de mayo* como fuente histórica, debemos tener en cuenta que fue encargada por un gobierno en concreto, es decir, no responde al interés de mostrarnos la realidad histórica, sino más bien una visión de la realidad histórica.

A pesar de ello y dejando de lado las críticas en el apartado artístico, esta película es una excelente representación del Madrid de principios del siglo XIX, y no tan solo por un brillante trabajo en decorados y vestuario, sino por la presentación de todos los estratos sociales, sus oficios, sus costumbres y sus sistemas de organización. A través de esta cinta podemos ver como las tabernas eran lugares de reunión, la función que hacían las plazas o el teatro, y como los nobles se servían de todo tipo de ardid para enterarse los primeros de lo que sucedía en las habitaciones de los reyes y sus cortesanos.

Se podría decir que, aún con estos puntos a favor, el retrato que se hace de los hechos históricos —como el Motín de Aranjuez o el Dos de Mayo— es más bien escaso y costumbrista, pero, exceptuando la escena final que busca la semejanza con el cuadro de Francisco Goya *Los fusilamientos del tres de mayo*, podríamos decir que esta película es lo más parecido a la visión que tenía el pueblo de aquella de lo que sucedía a su alrededor.

²¹⁷ Tomás Valero: *Historia de España Contemporánea vista por el cine*. Barcelona, Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona, 2010. Pág. 490.

²¹⁸ Borja Hermoso: “Inversión gigante, taquilla ínfima”, *El País*. Madrid, 7-XI-2008. [http://elpais.com/diario/2008/11/07/cine/1226012405_850215.html] (última consulta: 16 mayo 2015).

De *Sangre de mayo* es imposible extraer una imagen o representación de Napoleón, y no tan solo por su ausencia, sino porque apenas se le menciona; del mismo modo que las tropas francesas apenas aparecen, si no es que existe una necesidad de que los protagonistas se enfrenten a ellos, como en el enfrentamiento del Arco de Cuchilleros, o cuando Gabriel se entrega a los invasores franceses.

En otro orden de cosas, esta película debe ser clasificada como contextual y episódica. En primer lugar, *Sangre de mayo* es contextual porque Napoleón no aparece, e incluso sus soldados, principal causa de la revuelta, apenas hacen acto de presencia. Y en segundo lugar, debe considerarse episódica porque solo se retrata una parte de la historia, en concreto, lo sucedido durante 1808 en Madrid.

***Bruc. El desafío* (Daniel Benmayor, 2010)**

T.O.: *Bruc. La llegenda*. España, 2010. 85 min., C. **D:** Daniel Benmayor. **G:** Patxi Amezcua, Jordi Gasull, José Luis Latasa. **F:** Juan Miguel Azpiroz. **E:** Marc Soria. **M:** Xavier Capellas. **I:** Juan José Ballesta, Vincent Perez, Astrid Bergès-Frisbey, Santi Millán, Nicolas Giraud, Moussa Maaskri, Jérôme Le Banner, Justin Blanckaert.

La calma que precede al combate ha regresado, las tropas, o lo que queda de ellas, de la *Grande Armée* del emperador Napoleón se recomponen entre cadáveres aplastados, el honor de Francia ha sido violado por primera vez desde que Napoleón ascendió al poder. Por eso debe ser recompensado, y la única forma es matando al héroe de la cruenta batalla, Joan Casselles, apodado «Bruc», un carbonero de un pueblo cercano a la sierra de Montserrat, que consiguió con su tambor y la ayuda de las montañas hacer temblar al ejército más grande de Europa. Eric Maraval, oficial napoleónico e íntimo amigo de Napoleón, tan fiel a su emperador que su arma secreta es una navaja con el águila imperial en el mango, será el encargado de capturar y matar al joven héroe. A partir de este momento, empezará una persecución brutal y cruel por el valle y las montañas catalanes, en los que no solo está en juego la vida del joven Joan, sino también el honor de Francia.

De la mano del director del galardonado documental *Garbo. El espía que salvó el mundo*, Edmon Roch, responsable de la producción de esta película, y el joven director Daniel Benmayor, nos llega este relato histórico de lo que podría haber sucedido después de la batalla del Bruc, en 1808, en una mezcla perfecta entre un *Rambo* y un *western* en la Cataluña de principios del siglo XIX.

Juan José Ballesta demuestra que las barreras lingüísticas no existen interpretando un papel claramente catalán, a pesar de que él es madrileño. Ballesta interpreta a Joan, el mítico *Timbaler del Bruc*, que en un tipo de estrés post traumático —digno de los soldados de Vietnam o Iraq— rememora, a través de los sueños, los detalles de la cruel batalla.

El grupo de perseguidores, un equipo de élite militar pero de la Francia napoleónica, es liderado por Vincent Perez, actor suizo que se dio a conocer por protagonizar, junto con Gérard Depardieu, *Cyrano de Bergerac* (Jean-Paul Rappeneau, 1990); aquí interpreta a un amigo y compañero de promoción de Napoleón que se encarga de las situaciones complicadas, como si de un espía se tratase, que no se para frente a nada. A su lado

hallamos a Pascal Baraton, un soldado enorme sin lengua interpretado por Jérôme Le Banner, que es uno de los coprotagonistas en *Astérix en los Juegos Olímpicos* (Frédéric Forestier y Thomas Langmann, 2008), un mameluco —seguramente procedente de las campañas de Napoleón en Egipto— interpretado por Moussa Maaskri, y un joven húsar —muy parecido a los que vimos en *Los Duelistas* (Ridley Scott, 1977)—, papel que lleva a cabo Nicolas Giraud. Este peculiar equipo esta completado por Santi Millán que interpreta a De la Mata, un catalán afrancesado que lucha en las tropas francesas, siendo uno de los soldados más temidos del Emperador, por su crueldad y su aspecto aterrador.

La acción de *Bruc. El desafío* transcurre por completo entre las montañas y los valles de Montserrat, y para que la localización resultara convincente, la producción optó por trasladar el rodaje al lugar en cuestión, otorgando a la película de un ambiente que ningún escenario hubiera podido sustituir.

Estamos ante una excelente película de ficción con trasfondo histórico, que gracias a un guión y una ambientación perfecta, nos hace pensar en que estos hechos hubieran podido suceder. A pesar de que le cuesta un tanto arrancar, el film consigue la tensión necesaria para mantenerse al más alto nivel durante todo su metraje. La magnífica puesta en escena del guión hace de este film de aventuras apto para todos los públicos; es decir, que no es necesario ser historiador o cinéfilo para poder disfrutar de esta cinta.

Bruc. El desafío es una película que debe catalogarse como contextual, ya que el personaje de Napoleón, a pesar de que se menciona, no aparece y, por lo tanto, no se puede analizar su figura. Y, al narrar solamente las hipotéticas consecuencias de una batalla —de la cuál tenemos noticia a través de las pesadillas del protagonista y los diálogos de los personajes—, es decir, solo de una parte de la historia de la era napoleónica, esta película debe considerarse de carácter episódico.

A pesar de que la película transcurre durante la época napoleónica, que el temido emperador de los franceses no aparece y solo sabemos de él a través de una carta que le envía a Maraval, en todo momento están presentes sus ideas, ya que muchos son los catalanes que estuvieron de acuerdo con que las tropas francesas entrasen en Cataluña, pues los afrancesados eran hombres de profesiones liberales, como médicos, abogados, o artistas, que veían en el emperador la figura de un iluminador revolucionario. Pero la gente de pueblo, que fue la que estuvo realmente afectada por la presencia de las tropas francesas, era totalmente contraria; por eso fue fácil reunir un grupo de voluntarios valientes que plantasen cara a la *Grande Armée*.

Habitualmente, en las películas ambientadas en la España de principios del siglo XIX, los afrancesados españoles son unos personajes escasos y meramente testimoniales, que apenas son nada al lado de los numerosos patriotas que lucharon frente al invasor francés. En el caso de *Bruc. El desafío*, a pesar de que se mantiene el sentimiento patriótico independentista en personajes como Joan, no se duda en mostrar que los afrancesados existieron, y que lo hicieron de forma notable, ya que además de algunas profesiones liberales aparece el personaje de De la Mata, que no solo comparte las ideas revolucionarias y liberales de la Francia napoleónica, sino que incluso forma parte de sus ejércitos.

Sin embargo, aún teniendo en cuenta que esta película muestra fielmente esta realidad histórica, no debemos olvidar que se trata de una ficción histórica basada en una

leyenda popular; como bien indica su título original en catalán: *Bruc. La llegenda*. En otras palabras, *Bruc* es un ejemplo perfecto de las películas históricas basadas en el axioma «y si...», en este caso, «y si el Timbaler del Bruc hubiera sido un personaje real, ¿qué le hubiera sucedido después de la batalla?». Y de este planteamiento se estructura un argumento completamente ficticio, y aún estando bien documentado, no deja de ser una ficción que debe cogerse con mucho cuidado a la hora de querer convertirla en una fuente histórica. Ahora bien, si bien la película no representa la realidad histórica —o no la representa en base a unos hechos documentados—, sí que es una herramienta perfecta para ver cómo las leyendas surgían y se convertían en elementos de esperanza para un pueblo que se veía dominado por un invasor extranjero.

La película jamás realizada de Stanley Kubrick

Entre 1969 y 1970, justo después de terminar la producción de *2001: Una odisea en el espacio*, Stanley Kubrick aprovechó el momento de gloria que vivía en aquel entonces para llevar a cabo el proyecto más personal de toda su carrera, *Napoleon*. A pesar de que llevaba documentándose desde hacía años, fue entonces cuando la acostumbrada meticulosidad de Kubrick se puso en marcha para llevar a cabo esta inmensa producción cinematográfica. Empezó a realizar los primeros pasos de la pre-producción, encargando maquetas y pruebas de vestuario, buscando localizaciones por media Europa, consultando con asesores histórico como Felix Markham, estableciendo los primeros contactos con actores para los papeles principales y, lo más importante, redactando el guión de la película.

En una entrevista realizada por Joseph Gelmis en 1970²¹⁹, Kubrick se siente realmente entusiasmado con el proyecto y cree que, después de varias películas, está a punto de realizar su obra maestra que lo inscribirá en los anales del cine.

Al preparar esta película, Kubrick era el primer realizador que se atrevía a retratar toda la vida de Napoleón, desde su infancia en Córcega hasta su muerte en Santa Elena, en una sola película de poco más de tres horas. Hasta entonces, las grandes películas que se habían realizado sobre la vida de Napoleón, o sea habían quedado a medias, como la de Gance en 1927, o bien habían sido recortadas en episodios, como la de Sacha Guitry de 1955. Incluso años después, al intentar retratar la vida completa del emperador siempre se recorta en episodios, como la mini-serie de Yves Simoneau de 2002. Además, los realizadores acostumbran a centrarse en un momento de su vida, sea un batalla, una etapa o una historia concreta. Pero en esta ocasión Kubrick tenía la intención de repasar al milímetro la vida de Napoleón, si no rodando una escena, mediante intertítulos y la voz en *off* del narrador, como haría más tarde en *Barry Lyndon*, para que el espectador no se perdiera ningún recoveco de la biografía del corso.

A pesar de ser una obra de dimensiones colosales, con grandes escenas bélicas, centenares de extras y un sin fin de localizaciones, Stanley Kubrick hubiera conseguido una concisión perfecta para no pasar por alto ningún aspecto de la vida de Napoleón sin alargarse en metraje y agotando al público. Como él mismo afirma en la entrevista ya mencionada, lo importante era conseguir una historia interesante, pues si eso se logra, da igual lo larga o corta que sea la película, ya que no aburrirá.

²¹⁹ Joseph Gelmis: “The Film Director as Superstar: Stanley Kubrick”, en Gene D. Phillips (ed.): *Stanley Kubrick: Interviews*. Jackson, MS, Estados Unidos, University Press of Mississippi, 2001. Págs. 80-104.

Como ya hemos dicho, la pre-producción de *Napoleon* había empezado, asesores y técnicos habían comenzado a trabajar para el dossier de la producción. Se pretendía realizar un rodaje rápido y útil, tal y como afirma el propio Kubrick en las notas de producción. Lo más difícil era conseguir a los extras y mantenerlos durante el rodaje, algo muy caro, pero, según los cálculos del propio director, era posible gracias a la participación del ejército de Rumanía. Ya se habían mantenido las primeras conversaciones con los actores que interpretarían algunos de los personajes principales, como Ian Holm, Jack Nicholson o Audrey Hepburn, que había rechazado el papel de Josefina. Los primeros cabos empezaban a atarse, las fechas del inicio del rodaje se acercaban, y Kubrick, que se había preparado durante años para ello, estaba listo para llevar a buen puerto una perfecta producción sin dejarse ningún detalle²²⁰. Entonces, ¿qué sucedió?

Son muchos los motivos que los especialistas afirman como posibles causantes de la cancelación del proyecto. Uno es el coste de los extras y la dificultad para encontrarlos, otro es la intención de filmar en países pertenecientes al bloque comunista, algo que echaba hacia atrás a muchas productoras americanas, y una larga lista de posibles causas. Pero el que realmente canceló el proyecto fue, entre otros, el posible fracaso de la cinta, ya que Kubrick pretendía emplear a actores jóvenes y poco conocidos, algo que no gustaba a la productora, sin olvidarnos del escaso éxito de crítica y taquilla que había tenido *Waterloo* de Sergei Bondarchuk en 1970. Este film, que se estrelló en las salas justo cuando el rodaje de *Napoleon* de Kubrick tenía que empezar, llevó a los productores a posponer y, definitivamente, a cancelar el titánico proyecto de Stanley Kubrick, que se llevó una impresionante «bofetada» artística, que, gracias a su fuerza de voluntad, consiguió no meterlo en un espiral de fracasos.²²¹

Como sucede con el *Don Quixote* de Orson Welles, el *Kaleidoscope* de Alfred Hitchcock o el *¡Qué viva México!* de Sergei Eisenstein, por poner algunos ejemplos, las películas jamás realizadas siempre han sido consideradas obras maestras por el hecho de ser sueños de los más grandes cineastas, pero, en realidad, no son más que páginas y páginas de notas de pre-producción, guiones sin interpretar, o metraje inconexo sin editar.

Al final, del proyecto napoleónico de Stanley Kubrick quedó un *screenplay* de unas ciento cincuenta páginas, todas sus notas, y un enorme archivo con todo tipo de material gráfico, como fotos de localizaciones, grabados, o cuadros. Todos los que leen el guión y tienen un cierto conocimiento de la obra del director y de los precedentes filmicos del personaje, así como del contexto histórico del Primero Imperio Francés, imaginan que hubiera sido la mejor película de la historia. ¿Por qué? Entre otras muchas cosas, porque la mejor sala de proyección es nuestra propia imaginación.

¿Cómo hubiera sido el *Napoleon* de Stanley Kubrick? ¿Quién hubiera interpretado a Bonaparte, Ian Holm o Jack Nicholson? ¿Hubiera sido la obra maestra que pensaba Kubrick? Hasta hacia poco, todas estas dudas que acechaban a cualquiera que leyera el

²²⁰ Toda la documentación que Stanley Kubrick reunió durante años para la producción de esta película, así como todo tipo de notas de producción, tratamientos y presupuestos fueron reunidos en 2011 en la obra facsímil editada por Taschen y dirigida por Alison Castle *Stanley Kubrick's "Napoleon": The Greatest Movie Never Made*, en la que en más de mil páginas se reúne toda esta información, además de la fichas personales de Kubrick, su archivo fotográfico y el guión que presentó en 1969 a la MGM.

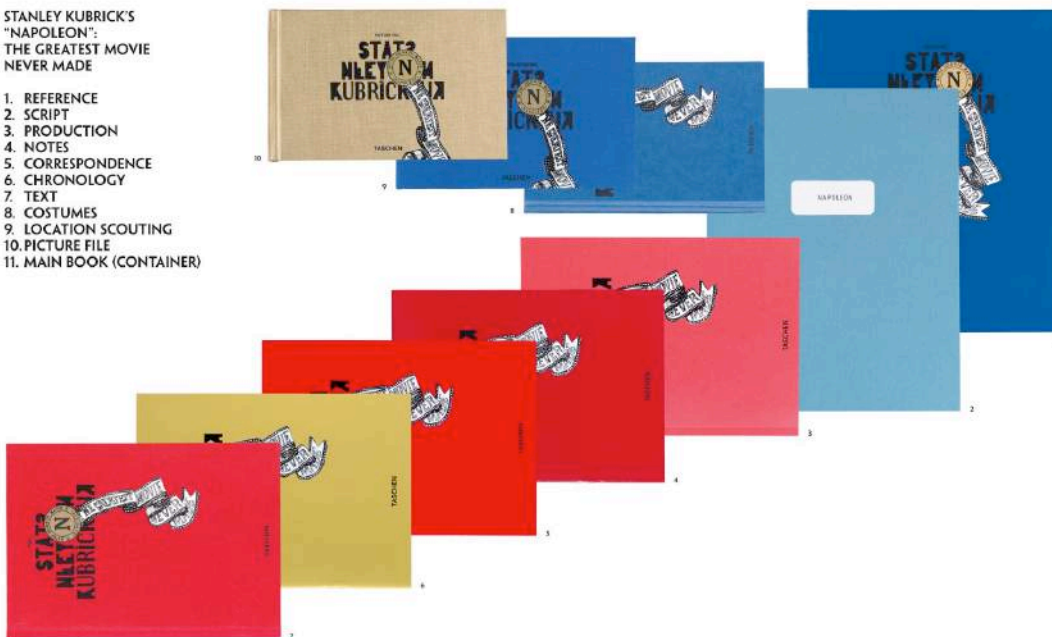
²²¹ John Baxter: *Stanley Kubrick. Biografía*. Madrid, T&B, 2009. Pág. 280.

screenplay de Napoleon nunca hubiera sido resueltas, pero en marzo de 2013, más de cuarenta años después de que Kubrick renunciara a rodar su Napoleon, Steven Spielberg, amigo y colaborador del cineasta, al igual que hizo con *A.I. Artificial Intelligence*, anunció que estaba trabajando en el desarrollo de una mini-serie para televisión basada en el guión que Kubrick había escrito en 1969.



STANLEY KUBRICK'S
"NAPOLEON":
THE GREATEST MOVIE
NEVER MADE

1. REFERENCE
2. SCRIPT
3. PRODUCTION
4. NOTES
5. CORRESPONDENCE
6. CHRONOLOGY
7. TEXT
8. COSTUMES
9. LOCATION SCOUTING
10. PICTURE FILE
11. MAIN BOOK (CONTAINER)



Cubierta y contenido de *Stanley Kubrick's "Napoleon": The Greatest Movie Never Made*, editado por Taschen y que recoge toda la documentación que Stanley Kubrick había preparado para empezar a rodar su película dedicada a la figura de Napoleón.

Tercera Parte:
Análisis Temático

Episodios napoleónicos

La vida de cualquier personaje histórico puede ser dividida para su estudio en diversos etapas o episodios y el caso de Napoleón no es una excepción. Según las intenciones del historiador o del escritor, se pueden seguir muchos puntos de referencia para marcar dichas divisiones como, por ejemplo, batallas importantes, cambios políticos, cambios de lugar y un largo etcétera. Es evidente que, cuando uno trata de narrar los hechos en un libro o en un trabajo de investigación, esta división no tiene mayor importancia que la de enmarcar el estudio en un lugar y un tiempo concreto, o la de marcar los capítulos, en casos de obras que traten la vida completa del personaje, y, cuya extensión, no es tan relevante a efectos prácticos. Pero en el cine, la principal dificultad al llevar a la pantalla una vida tan intensa como la de Napoleón reside, precisamente, en que la extensión tiene toda la importancia. Como asegura Robert A. Rosenstone:

*A diferencia de las biografías escritas, los biopics rara vez intentan abarcar toda una vida.*²²²

El metraje de una película está sujeto a la historia que se quiere contar, al guión que se ha hecho de ella, a la forma de contar los hechos por parte de los realizadores, pero, evidentemente, tiene un límite. Contar todos y cada uno de los detalles de la vida del emperador y, condensarlos todos en una película de no más de un par de horas, es una tarea muy difícil. Por este motivo, la mayoría de cineastas tienden a escoger tan solo un episodio o un hilo argumental de la vida de Napoleón, en el que centrarse y poder contarle al detalle.

Pocos son los directores y realizadores que han emprendido la tarea de narrar toda la vida de Napoleón en un solo film, y si nos fijamos en las películas analizadas en los capítulos anteriores, podemos ver que tan solo hay tres que lo hayan hecho.

El primer cineasta que dedicó un solo film a la narración de la vida de Napoleón fue Henry Koster, cuando estrenó la película *Désirée* en 1954, siendo el único que lo hizo en una cinta de unas dos horas de duración. Aun así, en este film, Napoleón no es más que un personaje secundario, que sirve para ponerle un marco histórico a la narración de la vida de Désirée Clairy, cuñada de José Bonaparte y esposa del general Bernadotte, futuro rey de Suecia. Por ello, a pesar de que el hilo argumental sigue la vida de Napoleón, no cuenta la detalle la vida de éste, sino algunos pocos aspectos y episodios, en los que Désirée se ve relacionada.

El segundo de ellos fue Sacha Guitry, que en 1955 presentó su film *Napoleón*, que, siguiendo las producciones de carácter histórico que había realizado hasta entonces centradas en personajes cercanos al Emperador, como sus hermanas o Talleyrand,

²²² Robert A. Rosenstone: *La Historia en el Cine. El Cine sobre la Historia*. Madrid, Ediciones Rialp, 2014. Pág. 176.

realizó una película en la que intentaba retratar toda la vida de Napoleón, pero solo consiguió crear una película de unas tres horas, en la que cada episodio era representado como una pintura, en el que su valor estético y composición armónica estaban por encima de cualquier otro elemento, como el histórico.

El tercer y último director que intentó condensar toda la vida de Napoleón en una sola película, ya que al final no pudo llevarlo a cabo, fue Stanley Kubrick que, como ya hemos visto anteriormente, tenía toda la pre-producción preparada para empezar a rodar, pero, debido a una serie de circunstancias, que no vale la pena repetir²²³, su proyecto fue cancelado, y su guión y todo el material que tenía preparado se quedó en papel mojado. De todos modos, debemos tener en cuenta que si Kubrick hubiera conseguido llevar a cabo este proyecto, el resultado final hubiera tenido, tal y como él tenía previsto, de más de tres horas de duración.

Por otro lado, encontramos aquellos cineastas que han representado o han querido representar la vida de Napoleón al completo, pero que, por deseo propio o por el estilo de la producción, han concebido la historia del curso dividida en episodios. En la filmografía analizada, podemos observar que son dos los únicos que lo llevan a cabo: Abel Gance y Yves Simoneau. El primero de ellos quiso, a través de películas épicas — tanto por su argumento como por su excepcionalidad del rodaje—, mostrar todos y cada uno de los detalles de la vida de Napoleón. Desafortunadamente para él, cuando terminó la primera de las seis películas que tenía previstas, había rebasado el presupuesto y el proyecto quedó reducido a la película que estrenó en 1927. Mientras que, en el caso de Simoneau, que sí logró completar la producción de la mini-serie de cuatro capítulos en 2002, su proyecto se dividió en capítulos debido al estilo de la producción, enfocado, claramente, a la difusión a través de la televisión. Pero, incluso así, no narra al completo la vida de Napoleón, ya que, a excepción unas breves escenas en Brienne, la historia comienza en 1795 con los hechos acontecidos en París el 13 de Vendimiario.

Podemos ver que son muchos los cineastas y realizadores que han chocado con el muro de los episodios napoleónicos, incluso Gance cuando retomó el personaje treinta años después de su famosa película de 1927, solo pudo centrarse en el episodio de *Austerlitz*. Por ello, cuando intentamos seguir los pasos de Napoleón mediante producciones cinematográficas, para poder generar una imagen completa de su vida, desde que nació en Ajaccio hasta su muerte en Santa Elena, debemos tener en cuenta decenas de películas para poder ir rellenando los espacios que hay entre los principales episodios de su vida.

Si por un lado los episodios napoleónicos puedan parecer una limitación, por el otro, representan una oportunidad para ver cual es la evolución del personaje, así como la divergencia de interpretación que tienen los realizadores, dependiendo de su objetivo, su origen o su forma de pensar.

Teniendo en cuenta las películas analizadas así como la filmografía napoleónica, se puede ver cual es la tendencia a la hora de representar y dividir la vida Napoleón en diversos episodios.

²²³ Véase el capítulo dedicado a *Napoleon* (Stanley Kubrick, 1970) en la página 187.

La infancia y la juventud

Esta etapa, que comprende desde el nacimiento de Napoleón hasta que se da a conocer en el sitio de Tolón, aún siendo una de las más amplias, ya que Napoleón llegó a Tolón con veinticuatro años, es una de las menos representadas en el cine. Probablemente, el principal motivo de ello es que se podrían considerar los años anónimos de un personaje del que, en realidad, lo que menos importa es su anonimato. Por otro lado, las pocas veces que se representa, siempre es como un prólogo a lo que realmente la película nos quiere contar. Así, por ejemplo, en *Napoleón* (Abel Gance, 1927), los años de infancia y de juventud de Napoleón son representados como una previsión de la grandeza que le espera.

A excepción de la mencionada película de Gance, que se extiende debido al hecho de pertenecer a un proyecto mucho más grande, normalmente esta etapa es representada en apenas unos minutos. Véase los casos de *Napoleón* (Sacha Guitry, 1955), cuya infancia ocupa a penas unas decenas de minutos, o *Napoleón* (Yves Simoneau, 2002), en la que la infancia no es más que un recuerdo en la mente de un moribundo.

A parte de las películas mencionadas, pocas más son las que hablan de los primeros años del curso, y es que debemos fijarnos que en los tres casos mencionados, forman parte de proyectos que querían abarcar toda la vida, por lo que no es de extrañar que traten de representar, de forma testimonial, esta etapa.

La batalla de Tolón

Algo muy parecido sucede con esta etapa, y es que Tolón, a pesar de que es la primera vez que Napoleón entra en la esfera pública, comparada con sus muchas otras victorias y derrotas, no es más que un pequeño sitio que le valió el inicio de su carrera.

Aún siendo un general precoz, parece que son pocos los interesados en mostrar esta etapa. Al igual que con la infancia y juventud, volvemos a ver que Gance, que quería repasar detalladamente la vida de Napoleón, no duda en mostrarnos, con todo lujo de detalles, esta batalla, para que nosotros podamos ir comprendiendo como se forjó la leyenda que él nos quería narrar.

Mucho más recientemente, Nick Murphy, en su serie de documentales dramatizados estrenados en la BBC, "*Heroes and Villains*", retrata el papel de Napoleón en el sitio de Tolón, actualizando la imagen que nos había presentado Gance y que había prevalecido durante casi ochenta años.

El 13 de Vendimiario

Si Tolón fue su aparición pública, el 13 de Vendimiario fue su primer acercamiento al poder, ya que gracias a la confianza depositada por Barras, Napoleón se convirtió en el salvador de París al rechazar a los seguidores realistas del gobierno de la Convención.

Sin embargo, a excepción de la obra de Gance y la mini-serie de Simoneau, son más bien escasas las representaciones de esta etapa. A pesar de ello, es interesante ver la

importancia que se le da en ambos casos. Como no podía ser de otra forma, Gance no duda en presentar a Napoleón como el salvador de la República, ya que sin él los realistas hubieran hecho caer el gobierno de Barras. Algo similar sucede en la versión de Simoneau, donde si bien se le da importancia para la historia de Francia, también se la da para la del propio Napoleón, ya que es a partir de este episodio que, según esta miniserie, la vida de Napoleón merece ser contada.

Como podemos ver, estas primeras etapas siguen siendo preliminares de la gran leyenda napoleónica que estaba por forjar.

La campaña de Italia

Como no podía ser de otra forma, el que sin duda representa la Campaña de Italia es Abel Gance con su *Napoleón* de 1927. Pero, a diferencia de las etapas anteriores, de las que es el máximo exponente, en este caso dicha representación no es más que un anuncio de las victorias que están por venir, ya que deja a las tropas de Napoleón justo al principio de la campaña.

Antes de que lo hiciera Gance, hubieron otras representaciones de la campaña de Italia, mostrando de que había un interés por la primera gran campaña de Napoleón, como fueron los casos de *Signature du traité de Campo-Formio* (Alexander «Eugène» Promio, 1897), siendo esta la primera película de Napoleón, y *Napoléon au Pont d'Arcole* (Alice Guy, 1898), mostrando los dos momentos estelares de la campaña: la firma del tratado que declaró a Napoleón vencedor, y su heroico comportamiento en el campo de batalla.

Al igual que la colosal obra de Gance, las otras dos películas biográficas ya mencionadas, son las encargadas de acercarnos a este momento que, si bien más representado que las anteriores etapas, sigue siendo de escasa aparición en el medio. E incluso en estas películas, sigue apareciendo como una simple representación de su heroicidad en el Puente de Arcole.

De forma más anecdótica, es la representación de la firma del tratado de Campo-Formio que se hace en *Los héroes del tiempo* (Terry Gilliam, 1981), ya que, además de la peculiar representación que se hace de Napoleón, se nos presenta un contexto más decadente del que fue el inicio de la carrera militar de Napoleón.

La expedición a Egipto

Del mismo modo que cuando Napoleón regresó no hubo un deseo por explicar en detalle la expedición a Egipto y el Próximo Oriente, parece que el cine sigue los mismos designios. Aparte de las representaciones testimoniales en películas como *Napoleón* (Sacha Guitry, 1955) y *Napoleón* (Yves Simoneau, 2002), en la que el viaje a Egipto no es más que un mero preámbulo al regreso de Napoleón a Francia, solo existe una película que se centre lo suficiente en dicha campaña como para que se puede tener como referencia, y es la ya analizada *Adieu Bonaparte*.

Esta coproducción franco-egipcia, desmitifica bastante lo que fue esta expedición, dejando claro el papel que Napoleón jugó en ella, a pesar de que éste nos es más que un

personaje secundario, ya que el interés de los realizadores residía en mostrar el choque de culturas.

El 18 de Brumario

Tras su regreso de Egipto, rápidamente Napoleón se adentró en política, ya que el pueblo estaba cansado del gobierno corrupto de la Convención, y no tardó en dar un golpe de Estado que lo llevaría a lo más alto del poder en Francia. Si hasta ahora hemos estado viendo como Napoleón iba ganando espacio en la esfera pública de Francia sin que el cine hiciera demasiado caso de ello, esta etapa no es una excepción.

Aparte de la película biográfica de Sacha Guitry de 1955 y la mini-serie de Yves Simoneau de 2002, apenas existen representaciones cinematográficas de este momento tan importante en la vida y la carrera política de Napoleón. Aun así, es interesante ver como, a pesar de ser el máximo beneficiario de lo sucedido el 18 de Brumario, en ambos casos se le representa como un segundón dentro de la conspiración. Pero, mientras que en la versión de 2002 este papel secundario se ve motivado por su prudencia, en la de 1955 da a entender que Napoleón se mantiene más al margen como fruto de una estrategia política para conseguir el éxito.

La Coronación

Este episodio no se reduce simplemente al acto de consagración que tuvo lugar en París en 1804, sino a todo aquello que lo precedió y llevó a él. Así por ejemplo, podríamos hablar de las películas que retratan las reuniones que tuvieron Napoleón y el Papa previamente a la coronación, como los cortometrajes *Entrevue de Napoléon et du Pape* (Alexandre «Eugène» Promio, 1897) o *A Secret Audience* (David Morrissey, 1998).

En cuanto a la coronación propiamente dicha, en todas las películas en la que se representa se busca la pose para asimilar la escena del film con la de la pintura de David, *Le Sacre de Napoléon*, como sucede en los casos de *Désirée* (Henry Koster, 1954), *Napoleón* (Sacha Guitry, 1955) y *Napoleón* (Yves Simoneau, 2002). La excepción es *Austerlitz* (Abel Gance, 1960), en este caso, la coronación en lugar de ser una «retransmisión en directo» del interior de Notre-Dame de París, es uno de los oficiales de Napoleón el que narra lo que está sucediendo a los sirvientes y a Letizia, la madre de Napoleón, que no asistió a la ceremonia.

La batalla de Austerlitz

Además de las breves representaciones de las primeras escenas de las adaptaciones de *Guerra y paz*, Austerlitz, a pesar de ser la gran batalla de Napoleón, y, actualmente, ser estudiada en la mayoría de academias militares, pocas veces ha sido representada con detalle en el cine.

Una vez más, las omnipresentes *Napoleón* de Guitry y *Napoleón* de Simoneau, se encargan, cada a una a su manera y con mayor o menor acierto, de representar esta

batalla. Pero, la que realmente es el testimonio cinematográfico más importante de esta batalla es *Austerlitz* (Abel Gance, 1960).

Como ya hemos visto, Abel Gance escogió el episodio de mayor gloria de Napoleón para dar un último coletazo a su proyecto napoleónico, y con una visión bastante general y con escaso presupuesto, consiguió representar de forma bastante adecuada la batalla y sus preliminares como la ya mencionada coronación.

La guerra en España

A diferencia de lo que veremos en el siguiente apartado, en el que la campaña de Rusia es representada por activa y por pasiva, como principal causa de la caída de Napoleón, el otro frente con el que tuvo que lidiar Napoleón, la guerra en la Península Ibérica, y que lo fue desgastando lentamente, pocas veces es representado. Por ejemplo, en *Napoleón* (Sacha Guitry, 1955) se pasa por encima de lo sucedido en España e, incluso, se elude la batalla de Trafalgar. Mientras que, en *Napoleón* (Yves Simoneau, 2002) la guerra en España no es más que un par de escenas de destrucción y derrota.

Así pues, el último reducto en el que se representa el conflicto que se mantuvo abierto por casi seis años, es la propia España. Antes de repasar el que se explica y el que no se explica en el cine español acerca de este episodio napoleónico, debemos mencionar dos producciones que, si bien no son españolas, representaron parte de la conocida como Guerra de Independencia, estas son la serie brasileña *Rosa Rebelde* (Walter Campos, Régis Cardoso, Daniel Filho, 1969), y la mini-serie portuguesa *Linhas de Wellington* (Valeria Sarmiento, 2012), en la que se narra la parte del conflicto que transcurrió en Portugal.

Retomando las producciones españolas, no nos debe sorprender que, en estos casos, se represente a Napoleón y a los franceses como los enemigos, ya que así era como se les consideraba en su momento. Ya desde 1929, en la que se estrenó la primera versión de *Agustina de Aragón* (Florián Rey), ha habido un interés por mostrar el enfrentamiento que hubo entre la Francia napoleónica y España, pero ninguno de ellos abarca el conflicto entero, sino que se centra en batallas o aspectos concretos de este episodio. Por ejemplo, además de la versión de 1950 de *Agustina de Aragón*, que se centra en el sitio de Zaragoza, se ha representado el conflicto en el interior de la Península, siguiendo los grabados de Goya, en *Los desastres de la guerra* (Mario Camus, 1983), el famoso levantamiento del 2 de mayo en Madrid, en *Sangre de Mayo* (José Luis Garci, 2008), o la batalla del Bruc en *Bruc. El desafío* (Daniel Benmayor, 2010).

La campaña de Rusia

A diferencia de la guerra en España, la campaña de Rusia, igual de culpable de la caída de Napoleón, es mucho más representada. Solo repasando la filmografía podemos comprobar como hay un número considerable de adaptaciones de la obra de Lev Tolstói, *Guerra y paz*, por lo que no sorprende que la campaña de Rusia sea el episodio napoleónico que más veces ha sido representado en el cine. Aparte de las dos analizadas, la de 1956 y la de 1967, existen las de los años 1915, 1973 y 2007.

Además de las estas adaptaciones que, si bien representan la campaña, sobre todo es una obra de ficción en la que Napoleón y sus guerras son un contexto, relevante, pero no más que un contexto, en numerosas películas aparece la campaña de Rusia. Por ejemplo, el caso de *Los duelistas* (Ridley Scott, 1977), en la que en una escena los dos protagonistas viven una horrible experiencia regresando de Moscú. Pero además, también contamos con el relato de la batalla de Borodino desde la óptica rusa en *1812* (Vassili Goncharov, 1912), en *Kutuzov* (Vladimir Petrov, 1944), en *Korabli Shturmuyut Bastiony* (Mikhail Romm, 1953), o, más recientemente, en *1812. Ulanskaya Ballada* (Oleg Fesenko, 2012).

En todas ellas, sin excepción, lo más relevante es como se muestra, sin ningún tipo de reparo, cuan grande fue el desastre, ya que en ellas no se duda en escenificar la retirada de Napoleón y su ejército como algo extremadamente negativo, tanto que llegó a hacer caer al propio Napoleón.

La isla de Elba

Desde que en 1909, el danés Viggo Larsen representara la vida de Napoleón en la isla de Elba en *Et Budskab til Napoleon Paa Elba*, muy pocos han sido los que han representado el primer exilio de Napoleón. No sería hasta 2006 que, un cineasta también italiano, llevara a cabo una representación de lo que sucedió en los meses que Napoleón estuvo en la isla, en *N. Napoleón y yo* (Paolo Virzi, 2006). Aprovechando el hecho que no es muy conocida la vida que Napoleón llevó en Elba, se estableció una trama completamente ficticia que desvirtuó un poco la posible realidad histórica que hubiera en dicha cinta.

Aparte de la película de Paolo Virzi, en *Waterloo* (Sergei Bondarchuk, 1970), si bien no pudimos ver su estancia en Elba, si que vimos como Napoleón se encaminaba al exilio tras abdicar en Fontainebleau. Y, puede que no tan breve, pero si completamente ficticia es la aparición de Napoleón en *La venganza del conde de Monte Cristo* (Kevin Reynolds, 2002), en la que ayuda a un joven Edmond Dantés.

Tampoco debe sorprendernos este poco interés por esta etapa de la vida de Napoleón, ya que si se tiene en cuenta el anterior episodio en Rusia, o el siguiente gran momento que sería Waterloo, comparados con la tranquilidad del exilio, este último no resulta demasiado interesante para llevarlo a la gran pantalla.

Los Cien Días

A pesar de que el regreso de Napoleón fue toda una jugada política y militar, ya que, como hemos comentado en alguna ocasión a lo largo de este trabajo, lo hizo sin disparar ni una sola bala, y que su nuevo reinado se planteó como una auténtica renovación de Francia, en el cine se ha convertido en el prelude de la última gran batalla, Waterloo.

Es en la película dedicada a esta batalla, en la que más se extiende en cuanto a contar los Cien Días, a excepción, claro está, de la mini-serie de Yves Simoneau, que lo relata de igual modo, como un prólogo de Waterloo. Además de estas dos películas, podemos destacar *Hundert Tage* (Franz Wenzler, 1935) y *Campo di Maggio* (Giovacchino Forzano),

dos filmes basados en el mismo guión de Giovacchino Forzano y Benito Mussolini, que recorren estos últimos cien días de gobierno napoleónico.

La batalla de Waterloo

Si Austerlitz es la gran victoria, Waterloo es la gran derrota de Napoleón y, por ello, es uno de los episodios más representados en el cine. Cuando hablamos de esta batalla en términos cinematográficos, es inevitable hablar de la película *Waterloo* (Sergei Bondarchuk, 1970), principal representación de esta batalla, y relevante en cuanto que retrata ambos bandos de la contienda. Como hemos visto en los análisis, esta película se caracteriza por una excelente representación de la batalla, ya que sin escatimar esfuerzos y recursos, se llevó a cabo una brillante recreación del penúltimo episodio de Napoleón. Como también hemos visto, esta película también es representada, aunque muy poco, en *Blackadder Back & Forth* (Paul Weiland, 1999).

Pero estas representaciones no se reducen a las que se han hecho en un tiempo en que es posible, por dinero y capacidad, recrear la batalla, sino que ya en los primeros años del siglo XX, concretamente en 1913, ya se hizo una representación de la batalla con un presupuesto de cinco mil libras, titulada *The Battle of Waterloo*. Algo que repetirían los belgas en *Un épisode de Waterloo* (Alfred Machin, 1913), y los alemanes en *Waterloo* (Karl Grune, 1929).

La isla de Santa Elena

Después de Rusia y Waterloo, el último episodio de la vida de Napoleón es el tercero más representado y, aunque pudiéramos compararlo con su exilio en Elba, lo que sucedió en Santa Elena fue diametralmente distinto. En esta isla perdida en mitad del Atlántico, gobernada por un hombre de dudosas cualidades como Hudson Lowe y en la que un enfermizo y débil Napoleón se encerraba en su casa de Longwood mientras la vida se le escapaba de las manos, se produjo un ambiente tan dramático como enigmático que fácilmente llamó la atención del cine.

Por este motivo se han realizado películas como las ya trabajadas *Mi Napoleón* (Alan Taylor, 2001) y *La última batalla* (Antoine de Caunes, 2003). Pero ya desde 1911, cuando se produjo *Napoleone a Sant'Elena* de Mario Caserini, narrar los hechos de lo sucedido en Santa Elena, de forma más histórica o menos, ha sido un tema recurrente en el cine, dando lugar a películas como *Le mémorial de Sainte-Hélène* (Michel Carré, 1912), *Napoleon auf St. Helena* (Lupu Pick, 1929) —basado en el guión que Abel Gance tenía preparado para este episodio de su gran proyecto—, *The Man on the Rock* (Edward L. Cahn, 1938), *Sant'Elena, Piccola Isola* (Umberto Scarpelli, Renato Simoni, 1943), *Eagle in a Cage* (George Schaefer, 1965), *Napoleone a Sant'Elena* (Vittorio Cottafavi, 1973), o *Jeniec Europy* (Jerzy Kawalerowicz, 1989). Sin olvidar la mini-serie de 2002, en la que este episodio juega un papel fundamental, ya que es en Santa Elena, donde Napoleón narra su vida a su joven amiga Betsy Balcombe.

Como hemos podido ver, los episodios napoleónicos, si bien, como decíamos más arriba, pueden ser una limitación temporal, también existe una limitación representativa. Es decir, existen ciertos episodios que pocas veces son escogidos por los

realizadores para convertirlos en películas; así, por ejemplo, la Primera Campaña de Italia es un breve episodio de triunfo o la firma de un tratado; o los Cien Días, que tan solo es un preludio de la batalla de Waterloo.

Algo que debemos tener en cuenta al tratar con películas basadas en episodios napoleónicos es su valor histórico y contextual. Por ejemplo, la película *Austerlitz* (Abel Gance, 1960), si bien nos muestra detenidamente cómo se ha llegado a dicha batalla, su representación carece de la exactitud que ofrecen otras películas de carácter bélico, como *Waterloo* (Sergei Bondarchuk, 1970); ésta, por el contrario, a pesar de realizar una excelente tarea de reconstrucción histórica de la batalla, focaliza todos sus esfuerzos en ello y pierde perspectiva contextual.

Las películas de carácter episódico tienen sus ventajas y sus inconvenientes al momento de utilizarse como fuentes históricas. Por un lado, pueden mostrarnos a Napoleón y vida con mayor detalle, aunque sea tan solo un fragmento de ésta; pero, por el otro, la obligación, la necesidad o el deseo pueden llevar a escoger episodios recurrentes en la filmografía napoleónica, llevando a narrar los mismos hechos una y otra vez, olvidando otros. Lo que se debe tener presente al utilizar este tipo de películas como base para un estudio histórico es tener marcado el marco temporal y el hilo argumental que se nos está presentando.

Capítulo 18

La figura de Napoleón

Si observamos la información recogida anteriormente en los análisis, veremos que cada película que se ha realizado en la que aparece Napoleón ha dejado una trocito de «ADN filmico» del personaje. Es decir, las versiones de Napoleón que se han llevado a cabo en los últimos años del siglo XX y principios del XXI, no serían las mismas si las películas realizadas durante gran parte del siglo XX hubieran sido diferentes. Haciendo una comparativa de los datos podemos ver una evolución en cómo se ha representado al personaje.

Durante los primeros años, siendo Francia la principal fuente de películas sobre el personaje, hubo una preferencia por representar a Napoleón como un ser predestinado a triunfar o que ya lo había hecho, siendo la película de *Napoleón* (Abel Gance, 1927) el más claro ejemplo.

Más tarde, a medida que otros países se iban adentrando el género napoleónico, así como el género épico-histórico ganaba terreno dentro de la industria cinematográfica, el personaje pasó a ser representado como un militar y político ambicioso y autoritario, alejándose de la visión patriótica francesa de los primeros años.

En una tercera etapa, enmarcada entre los años setenta y ochenta, hubo preferencia generalizada de mostrar a Napoleón como un déspota, como el malo de la película, convirtiéndose más en un personaje secundario, a quien se debía vencer.

Finalmente, ya durante los noventa y los primeros años del siglo XXI, se abandonaron, en gran parte, las representaciones extremas del personaje, y se pasó a la presentación de un Napoleón más histórico que, con sus más y sus menos, no era más que un hombre que había traspasado las líneas de la relevancia histórica.

Vemos como, según la época en la que se ha realizado una película, hay una forma u otra de representar a Napoleón, dependiendo de los gustos de la época, del tipo de películas que triunfaban, etcétera, etcétera. Ahora bien, al observar esta evolución que, exceptuando películas concretas, sigue una línea bastante clara, podemos observar que existen ciertas tendencias a la hora de representar al personaje. A pesar de tratarse de un solo personaje, podemos comprobar que, según que características se acentúen y prevalezcan por encima de las demás, podemos diferenciar tres arquetipos básicos: el héroe, el villano y el hombre.

El héroe

Napoleón siempre ha sido representado como un héroe en la nación francesa, como un punto de referencia a seguir en momentos de dificultad. Pero esta manera de representarlo no surgió con el cine, al contrario, ya desde poco después de su muerte, Napoleón se convirtió en un símbolo para los franceses. Dicha representación no solo está presente solo en las obras artísticas, sino también en los actos de algunos gobernantes que supieron aprovechar la fuerza simbólica de Napoleón.

Luis Felipe I de Orleans, rey de los franceses, justo antes de que ésta volviera a convertirse en una república, no dudó en hacer todo lo posible para recuperar los restos de Napoleón y devolverlos a Francia, para granjearse una parte del amor que el pueblo le brindó una vez al corso, con la intención de atarse a la leyenda napoleónica. Del mismo modo, Carlos Luis Napoleón Bonaparte, que sería conocido como Napoleón III y que forjaría el Segundo Imperio francés, no escogió este nombre por amor a su tío al que apenas conoció, sino por el simple hecho de querer vincularse a la herencia simbólica que era Napoleón I.

Una de las mejores maneras de llegar a comprender a Napoleón como símbolo es comprobar que incluso sus enemigos lo reconocieron como tal. Tras su derrota en Waterloo, a pesar de aceptar el exilio, sus enemigos, liderados por los ingleses, no dudaron en confinarlo en una isla perdida en mitad del Atlántico, no tanto por lo que pudiera hacer él como hombre, sino por lo que podrían hacer sus seguidores en su nombre.

En el cine, de igual manera que es representado como un villano, como veremos más adelante, en seguida se presentó a Napoleón como un héroe, con muchos tintes románticos, con la clara intención de representar a la Francia que él lideró. De forma más agradable o menos, más frío o más pasional, cuando Napoleón se nos presenta como héroe tiende a ser siempre representado como un gran genio militar, un gran estadista, un hombre que dio la vida por su patria de acogida, y cuyo fatal destino fue consecuencia de querer dar demasiado a Francia.

El máximo exponente de este tipo de representación es, sin lugar a dudas, Abel Gance. Es indiscutible que la versión que nos da del personaje en *Napoleón*, es la del héroe, la del hombre predestinado a hacer grandes cosas y que, queriendo o no, se convierte en un símbolo para Francia. Se podría decir que, teniendo en cuenta que el proyecto de Gance consistía en representar toda la vida del corso, no hubiera sido siempre igual, y que al llegar a los episodios de Rusia o Waterloo, ese Napoleón ya no hubiera sido un héroe. Sin embargo, el mensaje que se quería dar con esta película hubiese llevado a que la tendencia a la grandiosidad y el simbolismo nunca hubiera decaído.

Años después de dejar a medias su gran proyecto, Gance retomó el personaje y representó la mayor de sus victorias, Austerlitz. Como no podía ser de otra forma, el Napoleón que descubrimos en la cinta de 1960, es un Napoleón heroico y que sabe que sus actos pasarán a la posteridad. No obstante, como veremos más adelante, este Napoleón, aún siendo un héroe, tiene una gran carga de humanidad.

Es cierto que, como en *Austerlitz*, hay diversos episodios en los que es inevitable mostrar a Napoleón como un héroe. Por ello, en el documental dramatizado de la BBC

dedicado a Napoleón, al mostrar el sitio de Tolón, no pueden dejar de mostrárnoslo como un héroe o un salvador. Se le representa resuelto e inteligente, dispuesto a hacer cualquier cosa para conseguir sus objetivos, estando estos siempre vinculados a la gloria de Francia.



Tom Burke como Napoleón «el héroe» en una escena de *Napoleón “Heroes and Villains”* (Nick Murphy, 2007).

A pesar de que, como veremos, el Napoleón que aparece en la mini-serie de 2002 puede interpretarse como una versión más humana del personaje; la tendencia generalizada de la obra dirigida por Yves Simoneau es la de mostrarnos un Napoleón perfecto, que, a pesar de ser consciente de los errores cometidos, sigue siendo un héroe salvador. Sea el 13 de Vendimiario, en Egipto, Austerlitz o Waterloo; sea venciendo o sea retirándose, esta versión de Napoleón es siempre representada como aquel hombre que lo hizo todo para salvar Francia de sus enemigos. Recuperando lo dicho en el correspondiente análisis, este Napoleón es una representación de la leyenda dorada del personaje, y a la vez que se intenta dar un halo de realismo histórico, se procura conservar una imagen impoluta del personaje, asemejándolo más al símbolo que a la realidad.

Por otro lado, existen películas en las que, a priori, Napoleón debería ser representado más como un villano, acaban mostrándonoslo como un héroe. El ejemplo más claro de este caso es el Napoleón interpretado por Herbert Lom en *Guerra y paz* (King Vidor, 1956). En esta ocasión, y exceptuando la escena en la que huye de Rusia, durante la mayor parte de la película vemos a un Napoleón que, si bien no deja de ser autoritario, es representado como un gran héroe que no duda en afrontar grandes retos, como el de conquistar Rusia.

Este Napoleón heroico, símbolo de la Francia más poderosa, es la imagen que aún hoy se nos da de él, sobre todo a la percepción, predominantemente romántica, que la literatura y, en este caso, el cine nos ha transmitido.

El villano

Es evidente que, para los países que se enfrentaron o fueron derrotados por Napoleón, véanse los casos de Inglaterra, Alemania y Rusia, Napoleón es todo lo contrario de lo que es para los franceses. En estos casos, Napoleón se asemeja más a un villano, a un ser superior y cruel que, sin tener en cuenta a los demás, reina como un «dios oscuro» sobre Europa. Por ello, no es fácil que nos resulte extraño que, en la mayoría de películas realizadas en dichos países, las representaciones se decanten más por este tipo de personaje que por el escogido por Francia. Ahora bien, la forma de representarlo puede variar según el mensaje que se quiera dar.

A la hora de hablar de villano, podríamos afirmar que es representado como el enemigo, pero existen casos como, si bien está presente el odio hacia el personaje, se le presenta como un rival digno, no como la personificación del mal, como en *Master and Commander: Al otro lado del mundo* (Peter Weir, 2003). Por lo que para poder ver el Napoleón «villano», debemos comprender antes que hay dos maneras de representarlo que nos lleven a verlo como tal, envileciéndolo y ridiculizándolo. Ya que si bien son dos formas muy distintas de representar a alguien, si la intención es mostrarlo como el mal, se puede llegar tanto por un lado como por el otro.

*Boney no es un caballero. [...] Se alimenta de laureles y bebe sangre.*²²⁴

Así es como describe Arthur Wellesley a Napoleón, en un baile que se celebra en Bruselas pocos días antes de empezar la batalla de Waterloo. Como ya hemos dicho en el análisis de *Waterloo*, esta es una descripción un tanto exagerada, pero que, al mismo tiempo, resulta bastante acertada respecto a como Napoleón era representado fuera de las fronteras de Francia e, incluso, dentro de ellas. En este caso, Napoleón es considerado casi un tipo de diablo, un ser que no duda en arrasar todo lo que encuentra a su paso.

En la película en cuestión, aún siendo descrito en diversas ocasiones como un monstruo, la representación que se hace él, como veremos en el siguiente apartado, resulta más humana de lo que se puede imaginar al tener en cuenta estas descripciones, aunque no por ello es más halagüeña. Aun así, Sergei Bondarchuk, responsable de esta cinta, sigue una tónica parecida al representar a Napoleón a la que ya utilizó en su obra magna, *Guerra y paz*. Aprovechando que, en ambos casos, se trata de una derrota, no duda en llevar al extremo la faceta más negativa del emperador. En este film, si bien le hace mayor justicia que en el anterior, no duda en mostrar todos los defectos que pudiera tener el personaje; lo muestra enfermo, débil, nervioso, incluso histérico, llegando a escenas que se pueda decir que roza la desesperación y la locura. Dando lugar a la representación de un villano, pero un villano que, después de muchos esfuerzos, es derrotado por un nuevo héroe, Wellington.

En *Guerra y paz*, realizada unos años antes de *Waterloo*, Bondarchuk no duda en convertir a Napoleón en algo parecido a un espectro, y, como si fuera un signo de mal agüero, siempre aparece en momentos que la derrota para Rusia se acerca, como en la batalla Austerlitz que aparece a contra luz frente al caído príncipe Andrei. Además, se le da muy poca importancia en la trama, dejando que el espectador solo tenga de él unas pocas y significativas escenas que lo representen negativamente.

²²⁴ *Waterloo* (Sergei Bondarchuk, 1970), min. 38.

Este Napoleón convertido en diablo vuelve a aparecer en *Los héroes del tiempo* (Terry Gilliam, 1981), donde, ya con un tono más cercano a la comedia, pero con una representación muy parecida al «dios de la guerra» que se representaba en los grabados e imágenes contrarios al emperador, aparece un ser corroído por el poder, aún siendo el joven general de la primera campaña de Italia, más interesado en cumplir sus más oscuros deseos que no en firmar un tratado. Y, como guindilla del pastel, este Napoleón, muy parecido a un demonio en la tierra, no solo está corroído por dentro, sino por fuera, ya que su mano derecha es de oro.

Aun representando un Napoleón diabólico, la imagen presentada en esta película es, sin duda, un caricaturización llevada al extremo negativo del personaje. Habiendo visto como «envilecer» al personaje para convertirlo en un villano, y teniendo en cuenta la representación medio diabólica medio cómica que hizo Terry Gilliam, podemos ver cómo ridiculizar a Napoleón hasta convertirlo en un enemigo detestable. Así, por ejemplo, en *La última noche de Boris Grushenko* (Woody Allen, 1975), la breve aparición de Napoleón lo convierte en un ser lujurioso y adicto a las mujeres, al igual que malvado y déspota, consiguiendo que, se quiera o no se quiera, nos caiga tan mal el personaje en cuestión que no pensemos en él más que como un vil y cruel enemigo que debe ser derrotado, aún haciéndolo a través de un humor tan característico como el del realizador neoyorquino.

Algo parecido sucede en el Napoleón que presenta el equipo de *Blackadder Back & Forth*, en el que se representan los primeros instantes de la batalla de Waterloo. A diferencia de lo visto hasta ahora en *La última noche de Boris Grushenko* o en *Los héroes del tiempo*, en esta ocasión la ridiculización pasa por otros canales. Mientras que Wellington es representado como un militar digno y de ferviente valor, inteligente y resolutivo, en el otro lado del campo de batalla aparece un Napoleón afeminado, cursi y, hasta cierto punto, débil. Esta imagen, muy lejana a la realidad, en la que Napoleón era, ante todo, un soldado, consigue representar al emperador y a sus mariscales como rivales poco dignos y que, en el campo de batalla, están fuera de lugar.

Como hemos podido ver, cuando a Napoleón se le representa como enemigo, es inevitable que esta representación caiga en el defecto de convertir al personaje en un villano, casi tan parecido al diablo en persona, que hace pensar que en algunas épocas se le consideró como tal.

El hombre

Hasta ahora hemos podido ver dos versiones de Napoleón diametralmente opuestas, el héroe y el villano, ya que es difícil que ambas puedan coexistir en una misma película. Ahora bien, existe una tercera representación de Napoleón que, si bien es menos utilizada, en diversas ocasiones pueden ser parte de cualquiera de los arquetipos descritos hasta ahora. Estamos hablando del Napoleón más humano, del hombre que se representa y que se aleja de la leyenda dorada y de la leyenda oscura del personaje.

Como ya hemos podido ver en el análisis correspondiente, el Napoleón interpretado por Christian Clavier y dirigido por Yves Simoneau, tiene una ventaja sobre cualquier otro Napoleón; es el que tiene más tiempo. Es decir, como ya hemos visto, la principal

característica de este Napoleón es la de héroe, pero, a pesar de los errores, tanto de acción como de carácter que pueda haber en él, el hecho que tenga tiempo de evolucionar —aunque sea poco—, y para crecer como persona ante nuestros ojos, le permite acercarse más a nosotros y, aún mostrando pocas veces su humanidad, consigue agradarnos hasta considerarlo un hombre como cualquier otro, con sus errores y sus éxitos; pero, en definitiva, un hombre.

Si por un lado tenemos este héroe humanizado presentado por Simoneau, Bondarchuk, como hemos dicho en el apartado anterior, nos presenta a su antagonista, el villano humanizado. Esta representación humanizada de Napoleón en la batalla de Waterloo es posible gracias a que se nos muestra un Napoleón enfermo, cansado, viejo, en definitiva, débil, que ya no puede soportar una batalla entera sin tener que retirarse a descansar, y, a pesar de que su mente sigue queriendo ser el mejor, su cuerpo le impide gobernar a su ejército. Con ello, Bondarchuk consigue, voluntariamente o no, un Napoleón más humano, que ha dejado de ser el temido «dios de la guerra» para pasar a ser un simple hombre y, además, en la decadencia de la vida.



Rod Steiger como Napoleón en una escena de *Waterloo* (Sergei Bondarchuk, 1970).

En relación a este Napoleón enfermizo, encontramos a un personaje similar, pero enfocado desde una óptica muy diferente, en *La última batalla* (Antoine de Caunes, 2003). En esta película, Napoleón ya está recluido en Santa Elena donde sus enfermedades le empeoran física y mentalmente cada día. Aún así, este Napoleón sigue soñando en poder vivir tranquilo como una persona anónima, lejos de las intrigas políticas, los campos de batalla y las reuniones diplomáticas. Es por ello, y por el enfoque un poco más realista, a pesar de la trama, que este Napoleón se nos antoja más humano que algunos de los que hemos visto hasta ahora.

Al igual que en la película de De Caunes, y tanto en la cinta de Simoneau, de la que ya hemos hablado, como en la titulada *Mi Napoleón* (Alan Taylor, 2001), existe este deseo del que comentamos en el párrafo anterior, aunque de formas distintas. Mientras que en la película de 2003, Napoleón parece lograr su sueño de terminar su vida anónimamente, en el caso de la mini-serie de 2002, eso no deja de ser más que un sueño justo antes de ser exiliado. Y, en la película de 2001, a pesar de que en un principio la intención de Napoleón es regresar al trono de Francia, al final acaba enamorándose de la vida tranquila que le puede ofrecer un comerciante anónimo de la gran ciudad que es París.

Sin duda, estos breves atisbos de humanidad ayudan a suavizar el personaje radical, sea en un extremo u otro, que se había presentado como el héroe y el villano, pero ninguno de ellos consigue presentarnos un Napoleón humano por completo. Hasta ahora, uno de los napoleones más humanos, ha sido el que aparece en *Austerlitz* (Abel Gance, 1960).

Como ya hemos visto, este Napoleón puede ser interpretado como un héroe o, como mínimo, como la representación de un símbolo, ahora bien, cuando se profundiza más en su representación podemos entrever que, ante tanta cita célebre y tanta preocupación por la posteridad, existe un Napoleón vanidoso, tímido, pasional y, lo más importante, cercano. Y no sólo cercano con su mujer y sus amantes, sino también con sus sirvientes, siendo Constant el más claro ejemplo de ello, con sus soldados, a los que respeta cuando ellos no siguen los protocolos militares aún encontrándose ante el Emperador, y con sus mariscales, a los que cuida y dirige como un padre.

Aunque puede que haya escenas en que sea exagerada tanto su cercanía como su heroicidad, y, seguramente, a pesar de las intenciones de Abel Gance de presentar la más grande de las batallas, puede que el Napoleón de *Austerlitz* sea el Napoleón más humano hasta ahora. No tanto por como pueda ser en momentos puntuales, sino el conjunto, es lo que le convierte en la versión más humana del personaje.

Además, a pesar de que es consciente de ser uno de esos hombres que todos recordarán y que pasará a las páginas de historia, nunca olvida, consciente o inconscientemente, que sigue siendo un hombre. Y es gracias a esta honestidad ante la realidad humana del personaje histórico en el que se está convirtiendo, que el espectador encuentra en Napoleón la definición más cercana al hombre que fue.

De héroe a villano en cuestión de años, el camino que ha recorrido Napoleón como personaje cinematográfico es comparable a la vida del personaje histórico, y, tan solo perceptible en personajes, históricos o no, que hayan podido demostrar de lo que son capaces, soportando a realizadores y actores muy distintos. Lo que es evidente es que Napoleón es un personaje en constante evolución, que, como veremos más adelante, dependiendo de las necesidades y los deseos del público y de la industria, se verá influido y utilizado para ser presentado de una forma u otra.

Género napoleónico

El gran número de películas que se han realizado sobre Napoleón y su época han llegado a crear un género propio, caracterizado, principalmente, por el período histórico que retratan y el personaje que lo protagoniza. Pero estas no son las únicas características comunes en las películas que forman parte de este género, ya que cuando se forja un género cinematográfico, un proceso que no surge de forma espontánea, sino que se va creando poco a poco, película a película, son muchos los elementos que perfilarán dicho género, y más cuando el género en cuestión se basa principalmente en un único personaje, como es nuestro caso.

Cada una de las películas de este género es única en un elemento u otro, pero en todas ellas hay elementos comunes que nos señalan la forma de ver a Napoleón que ha tenido el cine, desde el más modesto corto hasta la más grande superproducción. Elementos que van desde la historia que se nos narra hasta la forma de interpretarlo por parte de los actores, dan forma al género napoleónico, siendo unas películas base e inspiración para las siguientes. Todo ello a dado lugar a un género que se retroalimenta, llegando a tener un sentido propio más allá de la importancia histórica de la época y del personaje que retrata.

Como en todos los casos, las primeras películas que se realizaron y que se pueden vincular al género napoleónico son, debido a las posibilidades técnicas del momento, cortometrajes. Por este motivo, dichas películas se asemejaban más a retablos en movimiento que a un film de carácter histórico, como en las dos películas de Lucien Longuet de 1903, *Épopée Napoléonienne*. Será a partir del año 1910, que los argumentos y las historias se empezaran a representar con mayor amplitud, con la clara intención de narrar, de forma más o menos fidedigna, la vida de Napoleón.

A pesar de que, como ya hemos dicho, se habían realizado numerosas películas sobre Napoleón desde 1896, fue *Napoleón* de Abel Gance la que marcó un antes y un después en el género, dando inicio realmente a la creación de películas de tipo épico-histórico alrededor del emperador francés, como, por ejemplo, *Waterloo* (Karl Grune, 1929) o *Napoleon auf St. Helena* (Lupu Pick, 1929), basándose, esta última, en el guión que el propio Gance preparó para el episodio final de su saga sobre Napoleón.

Coincidiendo en el tiempo con estas películas, será a partir de los años treinta que las posibilidades técnicas y el crecimiento de la producción cinematográfica, conllevará un aumento de las producciones relacionadas con Napoleón. Las historias de estas películas empezarán a decantarse por argumentos más grandes impregnados de un romanticismo creciente, en las que predominarán los elementos épicos y patrióticos, no tan solo franceses sino de otros países, como Alemania, Polonia o Rusia.

A pesar del estallido de la Segunda Guerra Mundial, la tónica iniciada en los años treinta, siguió en aumento a lo largo de los años cuarenta, cincuenta y sesenta, en las que proliferaron las grandes producciones, varias de ellas procedentes de Estados Unidos, en la mayoría de las cuáles descendió el grado de patriotismo, pero en ningún momento dejaron de tener un elevado carácter épico, acorde con los gustos de la época.

Después de que el cine de carácter épico dejara de estar de moda, de lo que fue testimonio *Waterloo* (Sergei Bondarchuk, 1970) que fracasó en taquilla, las películas napoleónicas, cuyo plato fuerte eran las grandes batallas, pasaron a un segundo plano en lo que respecta al cine. Mientras que en la gran pantalla, las películas napoleónicas trataban temas menos grandilocuentes y cuya intención no era mostrar las grandes batallas de Napoleón, como en *Adieu Bonaparte* (Youssef Chahine, 1985), hubo un medio en el que el género napoleónico tuvo espacio en el que proliferar: la televisión. A través de la pequeña pantalla, numerosas series y películas siguieron narrando, a menor escala, la vida y la época de Napoleón.

A pesar de que esta nueva manera de enfocar el cine napoleónico permitía una visión más realista de la época, apartada de las visiones románticas de las décadas anteriores, también provocó que este género perdiera fuerza y, entre los años setenta y noventa, pasará a un segundo plano con pocas películas destacable, como *Guerra y paz* (John Davies, 1972), *Los duelistas* (Ridley Scott, 1977) o *Los desastres de la guerra* (Mario Camus, 1983).

Finalmente, fue con el cambio de milenio, en el que se celebraban dobles centenarios de diversos acontecimientos de la era napoleónica, cuando el personaje y su época volvieron tomar fuerza, aprovechando el interés que público en general tenía por ellos, dando lugar a diversas películas a partir del año 2000 que se convertirían en cintas destacables de este género. Son ejemplos de esta época *Napoleón* (Yves Simoneau, 2002), *Master and Commander: Al otro lado del mundo* (Peter Weir, 2003), o *Los fantasmas de Goya* (Milos Forman, 2006).

Como vemos, según el momento en que se realiza una película, esta tiende a decantarse por un estilo u otro a la hora de mostrarnos la época napoleónica, siguiendo los gustos del período, las posibilidades tecnológicas o la receptibilidad del público.

Guerras napoleónicas

Sin poder ser de otra forma, al centrar nuestro estudio en un personaje como Napoleón, un hombre que, entre otras muchas cosas, fue militar de carrera, no es ninguna sorpresa si gran parte del cine que se ha realizado alrededor de su figura trate de conflictos bélicos, que, en esta etapa de la historia, son conocidos como las Guerras napoleónicas.

Como hemos podido ver en el capítulo dedicado a los episodios napoleónicos, hay una cierta tendencia a representar algunas batallas y campañas más que otras, ya que, a lo largo de la historia, se las ha considerado más importantes. Así por ejemplo veremos repetidas veces la batalla de Borodino o la batalla de Waterloo, pero pocas o ninguna la de Leipzig, auténtico final del poderío militar de Napoleón, siendo la victoria decisiva de la Sexta Coalición. La elección de estas batallas, en lugar de otras, no se debe a una selección arbitraria por parte de los responsables de una película, sino que se debe a que

dichas batallas, con el paso de los años, han sido mitificadas como las mejores o las peores de la carrera de Napoleón.

De este modo, vemos que Austerlitz, aún siendo poco representada en el cine, se considera la gran victoria de Napoleón y será el referente posterior para escenificar los triunfos del emperador de los franceses. Por el contrario, y siguiendo con lo visto en los episodios napoleónicos, las grandes derrotas de Napoleón son la campaña de Rusia, que empieza en Borodino, pasa por los incendios de Moscú y culmina cruzando el río Berézina; y Waterloo, en la que los británicos superan a Napoleón derrotándolo definitivamente.

Por otro lado, pero relacionado aún con lo anterior, debemos tener en cuenta que las batallas representadas acostumbraban a pertenecer a campañas de mayor envergadura que culminaban con la batalla en cuestión. Pero, en muchas ocasiones, estos enfrentamientos son representados de tal forma que da a entender al público que son encuentros puntuales entre dos o más potencias militares, en los que se decide el porvenir de toda una guerra. En general, son pocas las películas que nos permiten comprender que las Guerras napoleónicas van más allá de unas cuantas batallas concretas pero decisivas.

Resulta difícil decir si una batalla ha sido bien reproducida en una película, debido a que, en antes de nada, deberíamos comparar lo que aparece en la pantalla con la documentación histórica, para saber si realmente se está siguiendo todos los movimientos o simplemente son escenas de combate aleatorias, pero esto no resulta tan fácil como pueda aparentar. Debemos tener en cuenta que, a nivel histórico solo disponemos de imágenes estáticas, como mapas técnicos o grabados, y narraciones de algún testigo, en los que se describe cómo se desarrolló la batalla, mientras que el cine dispone de todo tipo de medios para darnos la misma información, y nunca es de forma tan estática y esquematizada como en un mapa.

Se podría decir que, si al ver una película napoleónica —aunque también podríamos extrapolarlo a cualquier película bélica— como mayor fuera la sensación de estar en mitad del combate, más se aproximará a la realidad; sin embargo, esto sería hablando en términos estrictamente cinematográficos, ya que cuando en pantalla vemos soldados cayendo, cargas de caballería, cañonazos y demás repertorio bélico, pocas veces podemos ser conscientes del desarrollo completo del enfrentamiento.

Pero, ¿a qué se debe que sean tan pocas las películas que plasmen en su totalidad una batalla? No es por falta de documentación histórica, ni tampoco por falta de voluntad, ya que en algunos casos el peso de la película debería recaer en las escenas de combate, sino por el presupuesto. El primer obstáculo que debe superar una producción que pretenda rodar una batalla es el presupuesto, del que depende directamente el segundo gran obstáculo, los extras.

Habitualmente, una película que gira en torno a Napoleón y su época, va más allá de lo que pudiera ser la batalla propiamente dicha; se intenta explicar el contexto, la vida de aquella época y, por último, la batalla. Así por ejemplo, *Austerlitz* (Abel Gance, 1960), no se centra exclusivamente en lo que sucedió en el campo de batalla, sino que empieza la acción varios años antes, para conocer cuáles son los protagonistas que llegan a Pratzen el diciembre de 1805 y situarnos en el contexto histórico que desembocará en la gran batalla. Ante este planteamiento y teniendo en cuenta que el presupuesto de una

película no acostumbra a ser ilimitado, cuando llega el momento de rodar las escenas bélicas de una película napoleónica, la producción choca de frente con el problema económico.

Para poder recrear a la perfección una batalla hay dos elementos esenciales: el emplazamiento y los extras. El primero, si bien no resulta costoso, implica que todo el equipo de rodaje necesario debe trasladarse hasta el lugar para poder llevar a cabo la filmación, con todo lo que ella implica: desde el transporte de los actores al del material, pasando por todo lo relacionado con la comida y el posible alojamiento de todas las personas que participen en dichas escenas. No debemos olvidar que, por ejemplo, en las batallas de Austerlitz y Waterloo hubo casi doscientos mil combatientes, por lo que para recrear estos enfrentamientos se debe contar con un número elevado de, por ejemplo, extras, caballos y artillería. Sabiendo esto, es en el momento en que se intenta calcular el gasto que supondría rodar estas escenas en que el margen económico es el que marca cuán grande parecerá en una película. Es frente a esta situación que filmes como *Waterloo* (Sergei Bondarchuk, 1970) tienen cierta ventaja, ya que su principal objetivo es mostrar la batalla en sí, lo que permitió hacerlo con el máximo detalle que ya hemos comentado en el análisis correspondiente.

Por otro lado, dejando al margen la cuestión económica, otro inconveniente, del que ya hemos hablado con anterioridad, es el tiempo. Como sucede en los episodios napoleónicos, al representar una batalla, que podía durar desde unas horas a unos días, se debe resumir y condensar toda la acción en un máximo de no más de dos horas, intentando mantener una estructura argumental a la vez que se destacan los acontecimientos más importantes y decisivos de aquel combate. Este hecho implica que se reduzca aún más la reproducción al detalle del transcurso de una batalla.

Es por estos motivos que los cineastas se ven obligados a buscar métodos alternativos para mostrar con mayor detalle batallas que, si no fuera así, se convertirían en una amalgama de escenas bélicas sin ningún sentido. Por ejemplo, hay cineastas que optan por la utilización de mapas, gracias a los que un personaje, normalmente Napoleón, describe la estrategia a seguir en la batalla, pero que, en realidad, es lo que ocurrió. Este método, si es Napoleón quien describe el mapa, se utiliza para las victorias de Napoleón, ya que a la vez que se explica el combate, también se representa al corso como un estratega brillante. Podemos ver este método en películas como *Austerlitz* (Abel Gance, 1960), en la que el cineasta, que había aprendido una lección sobre presupuesto durante el rodaje de *Napoleón* en 1927, aprovecha la escena de los preparativos de la batalla para que Napoleón explique a sus mariscales y oficiales la estrategia que utilizará en Austerlitz.

Algo muy similar sucede en *Napoleón "Heroes and Villains"* (Nick Murphy, 2007), en la que, a pesar de que las escenas bélicas son amplias y bien descritas, un joven Napoleón explica a sus superiores la estrategia que ha elaborado para recuperar y defender Tolón de las manos británicas, a través de un mapa.

Es interesante ver que las películas que utilizan este método no abandonan las escenas bélicas, ya que utilizan esta descripción para contextualizar las escenas que vendrán a continuación, y dar, de este modo, una visión más completa de la batalla al espectador.

Por otro lado, hay realizadores que prefieren narrar la batalla por medio de escenas breves pero intensas de sufrimiento, a través de las que el espectador puede ver la

crueldad del conflicto, para, después, explicar las consecuencias de la batalla en un diálogo posterior. Este tipo de representación es habitual de conflictos como el que tuvo lugar en la Península Ibérica, en el que el tipo de combate que predominó fue más de guerrilla que a campo abierto, por lo que facilita esta representación desordenada y caótica del conflicto. Es un ejemplo de ello *Napoleón* (Yves Simoneau, 2002), en la que la campaña en España es representada a través de unas escenas en las que Napoleón parece vivir un pesadilla rodeado de sus soldados heridos.

Un elemento tan esencial para el cine napoleónico como son las batallas, que se pueden considerar el día a día de la era napoleónica, no son siempre fieles reconstrucciones de la realidad histórica. Y no porque no se quiera; al contrario, sino porque, en la mayoría de ocasiones, no se puede.

Temas recurrentes

Si repasamos la filmografía con detenimiento, podremos ver que, además de la representación de la propia vida de Napoleón y de las ya comentadas batallas, existen ciertos temas recurrentes, en los que Napoleón jugó un papel más o menos importante. Por ejemplo, veremos una tendencia a aprovechar, por parte de algunos países, el contexto napoleónico para mostrar la semilla de sus nacionalismos; mientras que, sobre todo Francia, se decantará por historias relacionadas con el hijo de Napoleón; y también observaremos un gusto por la representación de la vida de los rivales de Napoleón, de otros personajes de su época o de sus mujeres.

Precisamente son las mujeres y la relación que tuvo Napoleón con alguna de ellas, el tema más recurrente después de la representación de la propia vida del emperador. No es ningún secreto que Napoleón tuvo numerosas relaciones con mujeres, y con esto no solo nos referimos a mujeres y amantes, sino también a sus hermanas, a su madre y a sus rivales. Desde siempre las relaciones entre hombres y mujeres han sido una fuente de inspiración para el cine, y Napoleón y sus desventuras no son una excepción, por lo que no es ninguna sorpresa que existan películas enfocadas solamente a hablar de las relaciones, amorosas o no, que tuvo el emperador con diversas damas, como *El capricho de una dama* (Georg Jacoby, 1923) y la serie *Napoleón y el amor* (Derek Bennett, Reginald Collin, Jonathan Alwyn, Don Leaver, 1974).

Como no podía ser de otra forma, la mujer con mayor presencia en el cine napoleónico es la que también tuvo mayor presencia en la vida de Napoleón, la que fuera su primera esposa, Josefina de Beauharnais. Puede, como veremos más adelante, que no sea la mujer de Napoleón con más películas dedicadas a ella, pero sin duda es la que más veces ha aparecido, siendo desde un mero secundario a un personaje protagonista esencial para las diversas tramas. Esta importante presencia no es solo debida a que fue la primera esposa de Napoleón y la primera emperatriz de Francia, sino por la relación que mantuvo con él. Casados rápidamente, siendo ella mayor, vivirán un amor a distancia lleno de infidelidades, tanto por uno como por otra, y finalmente se divorciarán por razones de Estado. Aún siendo así, Josefina ha pasado a la historia como la única mujer que amó Napoleón, algo que se nos muestra, de forma ficticia pero a la vez representativa, cuando en *Napoleón* (Yves Simoneau, 2002) el emperador regresa de su exilio de Elba solo al conocer la noticia de la muerte de su amada Josefina. Por

tanto, es normal que existan más de una decena de películas dedicadas exclusivamente a ella o a la relación que mantuvo con Napoleón.

Por otro lado, en comparación a Josefina o a otras mujeres de Napoleón, la emperatriz María Luisa, la que fuera su segunda esposa, no es más que un personaje secundario, superada, como veremos, por otras como Désirée, María Walewska o, incluso, Madame Sans-Gêne, y de la que solo es importante por el mero hecho de darle el esperado heredero que Napoleón tanto ansiaba.

Después de las dos esposas, cuya importancia cinematográfica es diametralmente distinta, hay dos mujeres, que si bien son muy dispares y conocieron a Napoleón en instantes diferentes de la vida del emperador, por la cantidad de películas dedicadas a ellas pueden ser agrupadas, María Walewska y Désirée Clary. Como ya hemos visto en el análisis correspondiente a la película de Henry Koster de 1954, Désirée fue el primer amor de Napoleón, que abandonó para convertirse en algo más que un mero soldado, y que más tarde se convertiría, al casarse con Bernadotte, en la reina de Suecia. Esta historia de desamor, la podemos descubrir a través de películas como *La sposa dei re* (Duilio Coletti, 1938), *Le destin fabuleux de Désirée Clary* (Sacha Guitry, 1942), además de la mencionada cinta de 1954.

Si Désirée conoció a Napoleón cuando este no era más que un exiliado corso, la condesa Walewska lo conoció en todo su esplendor, ya como líder indiscutible de Francia y de media Europa, y lo que empezó siendo una relación movida por los interés de Polonia, acabó con el nacimiento de un hijo, Alejandro, en 1810. María Walewska ha pasado a la historia como «la mujer polaca» de Napoleón. El cine vio en esta relación la historia de amor perfecta, ya que si por un lado es imposible, por el otro es ardiente y sincera. Esta relación, presente en muchas películas, como *Napoleón* (Sacha Guitry, 1955) o *Napoleón* (Yves Simoneau, 2002), tiene su mayor exponente en la película *Maria Walewska* (Clarence Brown, Gustav Machaty, 1937), protagonizada por Greta Garbo y Charles Boyer.

Por otro lado, resulta muy interesante ver que el cine no solo se ha fijado en los amores y desamores de Napoleón, sino que también se ha interesado por aquellas mujeres que fueron sus rivales, como Madame Récamier o Luisa de Prusia. La primera de ellas, a pesar de ser una de las que encumbraron al joven general, cuando subió al trono se convirtió en una de sus detractoras, algo que podemos ver en *Madame Récamier* (Joseph Delmont, 1920), *Madame Recamier; or, the Price of Virtue* (Edwin Greenwood, 1923), o *Madame Récamier* (Gaston Ravel, 1928). Por su parte, Luisa de Mecklemburgo-Strelitz, reina de Prusia, esposa de Federico Guillermo III de Prusia y símbolo de la resistencia prusiana frente a la presión de los ejércitos napoleónicos, ha sido representada en el cine en numerosas ocasiones. Curiosamente, a diferencia de otras de las mujeres de Napoleón, ésta solo ha llamado la atención del cine alemán. Pero tampoco debe extrañarnos, ya que el carácter simbólico que este personaje tiene para el país germánico es muy elevado, hasta el punto de que se convirtió en el referente femenino durante el gobierno nazi.

Pero lo más notable de esta relación entre Napoleón, sus mujeres y el cine es la destacable presencia de Catherine Hubscher, más conocida como Madame Sans-Gêne. Esta mujer, esposa del mariscal Lefebvre, no podríamos denominarla como una de las protagonistas de la era napoleónica, siendo miembro de la corte de Napoleón y en la que destacó por conservar sus maneras pueblerinas, a pesar de llegar a ser duquesa. Sin

embargo, Madame Sans-Gêne es la mujer que más películas ha tenido dedicadas únicamente a su persona, pero esto no es debido a su importancia histórica, sino a la versión teatral de su vida que escribieron Victorien Sardou y Émile Moreau en 1893. En esta obra se hace chocar el carácter frío de Napoleón, con el pasional de Catherine, creando situaciones impropias de una corte imperial. Esta historia llamó la atención del cine, ya que de ella se han realizado numerosas versiones desde la de Viggo Larsen de 1909, hasta la de Philippe de Broca de 2002; pasando por las más destacables como la de 1941 dirigida por Roger Richebé, con Albert Dieudonné como Napoleón, o la de 1961, dirigida por Christian-Jaque y protagonizada por Sophia Loren.

Al igual que las mujeres, hay otros personajes que tienden a tener cierto protagonismo en el cine napoleónico, como fueron algunos de sus aliados. Muchos de ellos acostumbra a convertirse en secundarios de muchas de las películas del género napoleónico, pero hay dos que destacan por llegar a ser protagonistas de sus propias películas: el mariscal Murat y Talleyrand. El primero de ellos, ya desde principios de siglo XX ha tenido su espacio en el cine napoleónico, con su primera película *Gioacchino Murat* (Giuseppe de Liguoro, 1909), protagonismo que repetiría más adelante con *Les beaux jours du roi Murat* (Théophile Pathé, 1946) y *Fuoco su di me* (Lamberto Lambertini, 2006). Por lo que respecta a Talleyrand, si bien como protagonista estrictamente hablando solo tiene en su haber una película, *Le diable boiteux* (Sacha Guitry, 1948), la importancia que tuvo el personaje en la realidad histórica, primero como valedor de Napoleón y después como líder del retorno de la monarquía, implica que sea un habitual en todas las películas sobre Napoleón, teniendo un papel vital en la trama.

De la misma forma que personajes como Talleyrand o Murat, que podrían considerarse como aliados de Napoleón, son habituales en el género napoleónico, también hay otros que lo son, pero en el bando opuesto. Así por ejemplo, personas como el Duque de Wellington en películas como *The Iron Duke* (Victor Saville, 1934) o *Waterloo* (Sergei Bondarchuk, 1970); el mariscal Blücher en *Marschall Vorwärts* (Heniz Paul, 1932); el almirante Nelson en *Mis recuerdos de Nelson* (Simon Langton, 1982); el Primer ministro de Gran Bretaña Pitt el joven en *El vencedor de Napoleón* (Carol Reed, 1942); el general Kutuzov a través de *Kutuzov* (Vladimir Petrov, 1944); o, incluso, viejos enemigos como Pichegru, líder realista, en *Bonaparte et Pichegru, 1804* (Georges Denola, 1909), y Carlo Pozzo di Borgo, político corso contrario a Napoleón, en *Vendetta* (Joseph M. Newman, 1942), tienen su momento de gloria en este género. De todas formas, a pesar de tener en cuenta este tipo de películas, siempre debemos recordar que estos personajes tienden a ser representados en películas de sus países de origen, por lo que, de la misma manera que Napoleón es representado positivamente por parte de los franceses, estos serán tratados en el mismo grado de heroicidad por sus compatriotas.

Si por un lado, como hemos visto en el párrafo anterior, muchos países influenciados por Napoleón en su época, después realizaron películas en las que ensalzaban a sus héroes, rivales del corso; también veremos que en los mismos países se tiende a aprovechar el cine para representar capítulos importantes de sus historias nacionales, en algunas ocasiones protagonizados por los personajes anteriormente mencionados. Debemos tener en cuenta que en muchos lugares de Europa, como Alemania o Polonia, la presencia de Napoleón y su ejército se convirtió en la semilla de sus respectivos nacionalismos, habitualmente opuestos al francés.

Como veremos más adelante, ciertos grupos han aprovechado este contexto histórico para, a través del cine autóctono, fomentar un sentimiento nacionalista, convirtiendo el

nacionalismo no francés en un tema relativamente recurrente en el género napoleónico. Por ejemplo, Alemania lo ha hecho por medio de películas vinculadas con la historia de la antigua Prusia, como *Lützows Wilde Verwegene Jagd* (Richard Oswald, 1927), *Andreas Hofer* (Hans Prechtel, 1929), *Die Letzte Kompagnie* (Curtis Bernhardt, 1930), *Der Rebell* (Curtis Bernhardt, Edwin H. Knopf, Luis Trenker, 1932), *Der Feuerteufel* (Luis Trenker, 1940), *Kolberg* (Veit Harlan, Wolfgang Liebeneiner, 1945), *Der Schinderhannes* (Hilmut Käutner, 1958), *Scharnhorst* (Wolf-Dieter Panse, 1978), y *1809 Andreas Hofer - Die Freiheit Des Adlers* (Xaver Schwarsenberger, 2002), a través de las cuales el espectador descubre una cruenta defensa de un castillo, o un personaje que lideró al pueblo frente al opresor francés. De la misma manera pero en menor medida, mediante películas como *Pan Tadeusz* (Ryszard Ordynski, 1928), *Popioly* (Andrzej Wajda, 1965) o *Pan Tadeusz* (Andrzej Wajda, 1999), Polonia hará algo parecido, con la diferencia de que en algunos casos estuviera en el bando francés, pero siempre con el claro objetivo de conseguir la independencia de su nación.

Finalmente, otro tema que, si bien no podría considerarse recurrente, por sorpresa no es tratado hasta entrado el año 2000, es el de las colonias. Guiado seguramente por el poco interés que Napoleón tuvo en ellas, el género napoleónico tampoco se decantó por representar este aspecto tan secundario de la era napoleónica. Existen películas, como las analizadas *El hidalgo de los mares* (Raoul Walsh, 1951) y *Master and Commander: Al otro lado del mundo* (Peter Weir, 2003), en las que aparecen las colonias; sin embargo, son meros elementos contextuales o tratados del tal modo que justifique una aventura marítima lejos de las costas de Europa. No es hasta que en se estrene el cortometraje *The Last Days of Toussaint L'Ouverture* (Derick Alexander, 2009) y la mini-serie *Toussaint Louverture* (Philippe Niang, 2012), que no se tratará en el cine el papel de Napoleón en la Revolución Haitiana, el líder de la cual fue el general republicano francés Toussaint Louverture.

Como podemos comprobar, el cine napoleónico no se centra únicamente en la representación de la vida de Napoleón Bonaparte, sino que también se fija en otros elementos que, de alguna forma u otra, están vinculados al personaje y su época.

La evolución de la interpretación

Si, como hemos visto en el capítulo dedicado a la representación del personaje, se debe tener en cuenta la forma de representar a Napoleón, en el cine también es muy importante la forma en que diferentes actores interpretan al mismo personaje. Es decir, que si, por ejemplo, Marlon Brando no hubiera protagonizado *Désirée*, puede que algún Napoleón posterior no hubiera sido igual; de la misma manera que si se hubiera llevado a cabo el proyecto de Stanley Kubrick, la forma de interpretación posterior no hubiera sido la misma.

Cuando un actor encarna a un personaje tan simbólico como el de Napoleón, no solo cuenta el razonable parecido físico que pueda tener en el actor con el personaje, sino también el carácter del propio actor, así como la actitud que se le quiera dar al personaje. A pesar de que, en este caso, podríamos considerar que la interpretación y la representación, comentada con anterioridad, fueran dos denominaciones para un mismo elemento, en realidad no es así. Si bien están fuertemente relacionadas, existen diferencias notables que las distinguen; así, por ejemplo, la representación que se

hubiera hecho de Napoleón en la película de Abel Gance de 1927 hubiera sido prácticamente la misma, estando protagonizada por cualquier otro actor que no fuera Albert Dieudonné. De la misma forma que, fuera en la película que fuera, la interpretación de Marlon Brando que hubiera hecho para el personaje de Napoleón hubiera sido la misma.

Recuperando el concepto de «ADN filmico», introducido en el capítulo anterior, cada actor que se ha puesto en la piel de Napoleón, ha dejado algo en el gen interpretativo del personaje, llegando a crear una evolución en la forma de interpretar su figura. Ante todo, debemos tener en cuenta que un actor no es un lienzo en blanco sobre el cual se pueda pintar a la perfección la representación de un personaje histórico. Cada actor tiene su forma de trabajar un personaje y su manera de interpretarlo, sin contar la influencia que ejerzan sobre él las indicaciones dadas por el director, el guionista o cualquier otro responsable de la película, que, aún queriendo ser objetivas, procederán de una óptica concreta.

Como hemos podido ir viendo a lo largo de este trabajo, la primera referencia clara de cómo debe interpretarse el personaje de Napoleón es la que hizo Albert Dieudonné en 1927, bajo las órdenes de Abel Gance. Dieudonné le aportó esa pose taciturna que perduraría durante décadas. Si bien este Napoleón es considerado un héroe, por sus actos, su carácter se asemeja más al de un genio loco, cuya frialdad solo es rota por los momentos de calidez que vive con su familia, siguiendo siempre el camino de la gloria que le ha marcado el destino.

Hasta este momento, la ambición del personaje de Napoleón estaba estrechamente relacionada y justificada con el porvenir de Francia, ahora bien, será a partir de principios de los años cincuenta, que esta característica empezará a vincularse más a las propias aspiraciones del personaje, que a su deber con Francia. Así pues, será con el papel de Marlon Brando en *Désirée* (Henry Koster, 1954). A pesar de que se le quiso otorgar cierto sentimiento de predestinación al personaje, a través de profundas frases que él mismo pronunciaba sobre su grandeza futura, el Napoleón resultante fue uno extremadamente ambicioso y que nunca aceptaba una derrota. Además, estas características se ven acrecentadas cuando el apasionamiento y el talante interpretativo de Marlo Brando son los que le dan vida.

Durante los años dorados del cine épico, en el que Napoleón fue un recurso habitual, no siempre fue representado de la misma manera. Será a partir de finales de los cincuenta cuando dejaremos de hablar de este Napoleón medio héroe militar, medio genio estadista, ya que siempre prevalece el talante frío del personaje, pero se sigue percibiendo un halo de predestinación propio del héroe romántico, pasemos a tratar con uno con comportamientos un poco diferentes. Si bien las interpretaciones de Albert Dieudonné y Marlon Brando, pueden considerarse autoritarias, no lo son tanto como las que vendrán en los años siguientes, en más de una ocasión veremos como la autoridad del Napoleón de Dieudonné o de Brando es cuestionada, sea por los generales responsables de Tolón, o por el hermano mayor de Désirée.

Solo un año después del estreno de *Désirée*, se presentó *Napoleón* (Sacha Guitry, 1955), en el que la interpretación de Napoleón recayó en dos actores, durante los años en que fue Bonaparte es Daniel Gélin el que le da vida, pero en cuanto pasa a ser Napoleón, es Raymond Pellegrin el que lo interpreta. En ambos casos, pero sobre todo en el caso de Pellegrin, se da vida a un Napoleón extremadamente autoritario, que da órdenes a todo

el mundo y en ningún momento se discute su voluntad. De la misma manera, en *Guerra y paz* (King Vidor, 1956) conoceremos a un emperador duro e intransigente, que no duda en mostrar su poder sobre los demás. El responsable de tan potente interpretación es Herbert Lom, que, a pesar de su altura, durante toda la película, pero especialmente en las escenas en que Moscú está ardiendo, mostrará tal combinación de fuerza y autoridad que no sería erróneo tildar a este Napoleón como el más autoritario.

En *Austerlitz* (Abel Gance, 1960), el Napoleón interpretado Pierre Mondy, aun siendo claramente autoritario y fuerte de carácter, es un ser humano como cualquier otro. Como hemos visto, la dicotomía interpretativa de Mondy nos lleva a ver a dos versiones de un mismo personaje en uno solo. Por un lado tenemos al autoritario y decidido, el militar; mientras que, por el otro, a pesar de que la interpretación de Pierre Mondy es brillante, la importancia de su interpretación no reside solo en su talento, sino también la visión que tenía Gance del personaje, y que, con total seguridad, influyó profundamente a la hora de interpretarlo.

Entre los años cincuenta y sesenta, las interpretaciones de Napoleón navegarán entre las dos versiones mencionadas hasta ahora, el predestinado y el autoritario, decantándose por una u otra dependiendo de quién lo interprete. Como hemos visto, será a través de las versiones no francesas de Napoleón que aparece el personaje personificando el mal, de una forma u otra, pero siempre convirtiéndose en el eterno villano contra el que Europa tiene que luchar. En este punto podríamos hablar del Napoleón de *Guerra y paz* (Sergei Bondarchuk, 1967), pero está claro que en este caso la interpretación de Vladislav Strzhelchik apenas influye en el personaje, y todo gira en torno a la representación que Sergei Bondarchuk le dio al emperador, de la que ya hemos hablado. Sin embargo, la otra película de este cineasta ruso sí que tiene ciertas peculiaridades interpretativas en el personaje de Napoleón. En *Waterloo* (Sergei Bondarchuk, 1960), Rod Steiger utiliza todo su talento para interpretar a un Napoleón que tiene la clara intención de volver a triunfar. Este Napoleón se muestra autoritario en todo momento, pero su estado físico le impide serlo al cien por cien, mostrándonos los momentos más patéticos de un héroe, su declive; en el que es incapaz de llevar a cabo sus objetivos, entre otros motivos, porque su grandeza pasada lo está superando. Steiger, cuya fuerza interpretativa está a la misma altura de la que Marlon Brando o Herbert Lom, no dudará en mostrarnos un Napoleón desesperado por el desarrollo de la batalla, llegando, en algunos momentos, a parecer un demente.

La película sobre Waterloo, como ya hemos visto en diversas ocasiones, es un punto de inflexión en el cine napoleónico, siendo la última de su mejor época y la primera de un largo período de olvido. Sin embargo, es en este período en el que el cine mostró cierto desinterés por el personaje, en el que las interpretaciones fueron más variadas. No se focaliza tanto en el predestinado, el ambicioso o el autoritario, sino que se busca personalizar cada una de las interpretaciones. Así, por ejemplo, podremos ver la interpretación de Patrice Chéreau en *Adieu Bonaparte* (Youssef Chahine, 1985), en la que descubrimos a un hombre metódico, frío y preparado para cualquier situación; o las versiones más caricaturizadas del personaje, cuyos rasgos y características estarán enfocados en la representación de los tópicos del personaje, como la de James Tolkan en *La última noche de Boris Grushenko* (Woody Allen, 1975), la de Ian Holm en *Los héroes del tiempo* (Terry Gilliam, 1981) o la de Simon Russell Beale en *Blacadder Back & Forth* (Paul Weiland, 1999). No obstante, si bien todas ellas son interpretaciones interesantes, como las mencionadas, ninguna de ellas destaca, ni se convierte en un referente como la de Dieudonné, las de Brando o Steiger.

A principios del nuevo milenio, el personaje de Napoleón, que había pasado por numerosas versiones de sí mismo, recuperando un realismo que nunca había prevalecido, reformuló su representación para dar lugar a un Napoleón que si bien continuaba mostrando ciertos elementos románticos y nos presentaba de nuevos, parecía acercarse más a la realidad histórica.

En 2001, Ian Holm se ponía el bicornio por tercera vez en *Mi Napoleón* de Alan Taylor, para interpretar a un Napoleón que huía de Santa Elena, con la intención de recuperar el trono francés, mostrando el típico personaje frío, distante y testarudo que resulta ser un genio en todo lo que emprende, a la vez que se humaniza. Del mismo modo, en *La última batalla* (Antoine de Caunes, 2003), Philippe Torreton daba vida a un Napoleón que, igual que el de Holm, pretendía huir de Santa Elena, pero al hacerlo en una historia más misteriosa, el personaje, si bien resulta humano por los deseos que expresa de ser simplemente un hombre de a pie, tiene un halo de enigmático.

Finalmente, el Napoleón que presentó Yves Simoneau en su mini-serie de 2002, interpretado por Christian Clavier, cayendo en los mínimos tópicos del personaje, consigue mostrar el Napoleón más histórico, es decir que, aún sin que en ningún momento se critique el personaje, se consigue un equilibrio perfecto entre todos los elementos vistos hasta ahora. Este tipo de personaje, será repetido en el episodio dedicado a la batalla de Tolón de la serie de la BBC *Heroes and Villains*, probablemente debido al estilo de la cinta, vemos un Napoleón plano, es decir, no tiene ninguna de las características que se le han atribuido hasta ahora, pero, incluso así, se sigue identificando al personaje sin dificultad.

Como hemos podido comprobar, sea a través de los temas que se escojan para narrar las historias, o por medio de las diversas maneras de interpretar y representar la figura de Napoleón, el género napoleónico ofrece un amplio abanico de formas de evocar una época histórica.

Capítulo 20

Utilización del género

El cine, como cualquier otro medio audiovisual de masas, por ser precisamente un arte enfocado al gran público, es uno de los métodos más sencillos de hacer llegar cualquier idea al mayor número de personas posibles. Este hecho, que no sería más que una mera característica de un medio de tan fácil llegada como es el cine, se ha convertido en un arma a favor de todos aquellos que pretenden influir, de una manera u otra, a las personas que puedan ver una película.

Esta manera de hacer cine enfocada a influir en las masas, que podríamos llamar sin miedo cine propagandístico, tiene un amplio abanico de posibilidades para crear historias que puedan introducir una idea o un concepto en la mente del público. Pero, si además se aprovecha de géneros que puedan suscitar todo tipo de sentimientos en los espectadores, todavía puede influenciar con mayor fuerza. Se podría decir que esta idea, a priori muy simplista, está afirmando que el público no tiene juicio propio y rápidamente puede ser influido por lo que ve en una pantalla, cosa que no es cierta, en parte como veremos a continuación, y que por este motivo cualquier otro medio en el que expresar una idea sería igual de influenciable que el cine. Si bien los libros tienen poder para influenciarnos, no está al mismo nivel que el del cine.

Para empezar, el séptimo arte llega al público más rápidamente, condensando todo lo que expresa en poco tiempo, y por ello esto se nos es transmitido mucho más condensado, a la par que con la mayor fuerza. No se afirman en vano aquello de «una imagen vale más que mil palabras», pues imaginemos que esta imagen se mueve, habla e, incluso, puede interactuar con nosotros. La fuerza de influencia crece exponencialmente. Se podría afirmar que esto no implica que el cine consiga inculcarnos ideas, pero si el cine tiene la capacidad de hacernos reír, hacernos llorar o de sufrir, ¿no podría también hacernos creer en una cosa u otra? Pues, depende de cómo se use, puede.

Antes de pasar al tema del género napoleónico, que es el que nos concierne, y para ejemplificar lo anteriormente dicho, lo mejor es detenernos a observar dos de los numerosos ejemplos que presenta Robert A. Rosenstone en *La Historia en el Cine. El Cine sobre la Historia*:

[En 1925] el cineasta ruso *Sergei Eisenstein* comenzó a utilizar el cine para ofrecer a la joven Unión Soviética su propia historia y sus propios mitos fundacionales. [...] Su obra maestra, *El acorazado Potemkin (1925)*, se inclinaba mucho hacia el mito. Tomaba un incidente menor de la revolución de 1905, un motín a bordo de un acorazado en el Mar Negro, y lo convertía en

*una metáfora deslumbrante que pretendía mostrar cómo el proletariado puede acabar con la opresión y hacer una revolución.*²²⁵

Con ello, Rosenstone nos quiere mostrar como Eisenstein utilizó el cine en su interés para transmitir un mensaje en concreto al público. De la misma manera, pero con intenciones distintas, que hizo John Ford con *El joven Lincoln* en 1939:

*Los cambios y las ficciones [de *El joven Lincoln*] no fueron errores ni respondieron al intento de hacer la película más comercial. Formaban parte de una estrategia intencionada del productor [...], del guionista [...] y del director [...] (quienes se habían documentando en mayor o menor medida sobre el personaje) que intentaban comparar al Lincoln «humano» con el Lincoln «monumental» que presentaban los libros de texto y el imaginario nacional en la década de los treinta.*²²⁶

Estos son solo dos ejemplos de lo que el cine puede transmitir según los intereses de los que haya detrás de una película de carácter histórico. Por ello, debemos tener en cuenta que en este tipo de películas nunca se consigue la objetividad, a pesar de que se quiera hacerlo, ya que detrás de la realización hay una serie de personas que tienen sus opiniones y formas de ver lo sucedido en el pasado, y nunca se consigue representar la realidad histórica con exactitud. Además, cuando lo sucedido es un proceso, período o hecho histórico de alcance internacional esta objetividad se ve puesta de nuevo en duda, debido a que dependiendo del origen de la realización la historia se decantará hacia uno u otro lado. Y si, además, los hechos relatados en dichas películas forman parte de una etapa controvertida de la historia, las representaciones se radicalizarán en sus extremos, según unos u otros intereses. Y es con estas características con las que el género napoleónico se convertirá en una herramienta usada por todos aquellos países en los que, en algún momento de su vida, Napoleón influyó, positiva o negativamente, en el transcurso de vida.

Al ser Francia su país de origen y del que fue emperador, los primeros que utilizaron el género napoleónico fueron los cineastas y realizadores franceses, que aprovecharon la fuerza de la leyenda napoleónica para representar su mejor cara en aras del sentimiento nacionalista francés. Siguiendo este interés, el cine galo siempre ha tendido a engrandar las victorias de Napoleón, sea como militar o como político, mientras que se reducía o se intentaba plasmar con menos negativismo las derrotas del emperador y de su Francia.

Será durante el período de entreguerras, en una época en la que Francia se estaba recuperando de las durísimas consecuencias de la Primera Guerra Mundial y veía como, a pesar de pertenecer al bando vencedor, su papel de potencia político-económica decaía día tras día, cuando se estrenó lo que el público francés necesitaba: *Napoleón* de Abel Gance. En este momento, en el que el público francés estaba decaído, Gance supo tomar al personaje de Napoleón, caracterizarlo y enmarcarlo de la mejor forma posible para su mensaje de ensalzamiento nacional llegará con fuerza y rapidez al pueblo francés.

En primer lugar, Napoleón es representado como el justo heredero de la Revolución — momento álgido de la historia francesa—, y además lo hace siendo «bendecido» por los líderes de esta, Danton, Marat y Robespierre. Otro elemento que juega a favor del

²²⁵ Robert A. Rosenstone, *Op. cit.*, págs. 49-50.

²²⁶ *Ibid.*, págs. 170-171.

mensaje que se quiere dar, es que aún siendo partícipe de la revolución, Napoleón aborrece los métodos de los que el pueblo y el gobierno se vale para llevarla a cabo, convirtiéndolo en alguien mejor que todos los demás. Por otro lado, en ningún momento se niega el origen corso de Napoleón, siempre se procura menguar su interés por su independencia, llevándolo al buen sendero del nacionalismo francés que tantas victorias le aportaría a lo largo de su vida, demostrando que Francia es una nación fuerte y atrayente, no derrotada y decadente.

Por los testimonios de la época, entre los que se encuentran los del propio Charles de Gaulle, se sabe que, después de su estreno, todos aquellos que pudieron verla, salían de las salas orgullos de ser franceses, enardecidos y con el pecho henchido de orgullo por ser herederos de aquellos que compartieron la gloria con Napoleón. Con ello, Abel Gance logró, a través de un mensaje completamente modificado a su voluntad, carente fidelidad histórica²²⁷, transmitir un mensaje claro utilizando el género napoleónico como base.

En un sentido parecido, pero con un mensaje distinto, encontraremos las dos películas escritas por Giovacchino Forzano y Benito Mussolini, *Hundert Tage* (Franz Wenzler, 1935) y *Campo di maggio* (Giovacchino Forzano, 1936), de las que realmente nos interesa la segunda de ellas, ya que el texto original fue escrito para el público italiano. Esta explica como Napoleón, al mando de mil hombres, abandonó Elba para regresar a París y enfrentarse a las decisiones tomadas en el Congreso de Viena. Esta película pretende, de forma completamente intencionada por parte del régimen fascista, crear un paralelismo entre Mussolini y Napoleón; para que, comparando la Francia napoleónica con la Italia fascista, ver que esta última necesita un líder fuerte, al estilo de Napoleón, para dirigir correctamente el Estado. Como vemos, si bien la base es parecida, para el fascismo italiano, Napoleón era una figura a seguir, no como en la Alemania nazi.

Aún en nuestros días, si bien ya no se hace de la misma forma que en las primeras décadas del siglo XX, el cine francés, por motivos más que obvios, sigue conservando esta tendencia patriótica-heroica al momento de narrar la vida o la época de la que Napoleón fue protagonista, siendo ejemplo de ello la visión romántica que se da del personaje y la época en *Napoleón* (Yves Simoneau, 2002).

Aún tergiversando la realidad histórica en su favor, en este tipo de cine napoleónico tiene una clara función de representar positivamente la vida de Napoleón y enaltecer la obra de Napoleón, con la intención de utilizarlo en pos de un sentimiento patriótico. Ahora bien, al otro lado de este peculiar campo de batalla, se encuentran una serie de países que, siendo rivales de las fuerzas napoleónicas a principios del siglo XIX, no es de extrañar que ahora no duden en utilizar el género napoleónico en un sentido completamente opuesto al del cine francés.

Como bien es sabido, la confrontación del pueblo contra el ejército francés y el propio Napoleón, así como la lucha contra las diversas ocupaciones de éste en muchos territorios, se convirtió en la semilla de numerosos nacionalismos a lo largo y ancho de Europa. Por lo que no es de extrañar, que en ciertas ocasiones, se recurra al cine napoleónico para mostrar momentos de resistencia frente al opresor napoleónico, con el fin de hacer renacer un sentimiento que se haya perdido. Uno de estos fue Alemania

²²⁷ José María Caparrós Lera: *100 películas sobre Historia Contemporánea*, cit., pág. 48.

que, como hemos visto en anterioridad, ya en el siglo XX centró muchas de sus películas en la resistencia contra el invasor.

Uno de los que sacó mayor provecho del cine fue el movimiento nacionalsocialista, que, bajo la mano del ministro de propaganda, Joseph Goebbels, promovió la producción de una larga lista de películas, cuyo principal uso era el propagandístico. El propio Goebbels creía que el cine era un fuerte motor de propaganda, poniendo a *El acorazado Potemkin* como ejemplo de ello, ya que, como él mismo dijo, «hasta el más indiferente se vuelve bolchevique después de verlo». Sin embargo, también creía que era muy importante la faceta de espectáculo del cine, y citaba como ejemplo de la combinación perfecta de ambos estilos de cine una película napoleónica, *Der Rebell* (Luis Trenker, 1932).²²⁸

A pesar de darle cierta importancia a este film napoleónico, si exceptuamos la película *Der Feuerteufel* (Luis Trenker, 1940), en la que no tuvo demasiada implicación debido a cierto enfrentamiento con el cineasta italo-alemán, no sería hasta 1945 cuando recurriría a este género para levantar los ánimos de una nación al borde del abismo. En ese año, a pocos meses de la derrota definitiva de la Alemania nazi, se estrenó *Kolberg* (Veit Harlan, 1945), en ella se narra la ferviente resistencia del pueblo alemán de Kolberg frente al ejército francés. Opiniones artísticas aparte, la principal intención de esta película es la de transmitir al público un mensaje directamente relacionado con la situación del país, ya que Goebbels pretendía levantar el ánimo del pueblo alemán con la intención de resistir una vez más al invasor extranjero. Incluso, para demostrar todavía más sus intenciones, el estreno mundial fue en la fortaleza de La Rochelle, donde un destacamento alemán estaba asediado como lo estuvieron los habitantes de Kolberg; la respuesta fue positiva, a juzgar por un mensaje del jefe de la plaza, ya que las tropas que vieron la copia —lanzada en paracaídas— demostraron un aumento de la moral de los soldados. A pesar de la creencia del ministro de Propaganda de que aquella película haría más por el desarrollo de la guerra que cualquier arma, el film no salvó la Alemania nazi.²²⁹

Algo parecido sucede en el cine español de posguerra. En la España franquista de los primeros años de posguerra, ante una sociedad dividida por una guerra civil, existía una necesidad de enviar un mensaje de unión al pueblo, para que esta «nueva» España creciera bajo el fuerte liderazgo del Caudillo. Uno de los medios que se utilizó para ello fue la película *Agustina de Aragón* (Juan de Orduña, 1950), en la que, si bien la historia gira en torno a la líder anti-napoleónica, hay espacio suficiente para mostrar ciertos elementos que pudieran suscitar las ideas necesarias para esta España unida. Como ya hemos visto en su correspondiente análisis²³⁰, la defensa de Zaragoza no la realizan solo los zaragozanos, sino que, por ejemplo, catalanes también se unen a la resistencia para defender la patria, enviando un claro mensaje a favor de la unificación de la población de todo el Estado. De la misma manera, al lado de Agustina, está el general Palafox, cuyos parecidos con Franco son más que notables, tanto por su discurso de corte militar como su profunda fe religiosa, dando lugar a una mezcla perfecta para representar un personaje que ensalza los valores nacionales del franquismo.

Pero no solo el cine franquista ha sacado provecho a la hora de utilizar el género napoleónico, sin ir más lejos, ya entrado el siglo XXI, la película *Sangre de mayo* (José Luis

²²⁸ Rafael de España: *El cine de Goebbels*. Barcelona, Ariel, 2000. Págs. 15-16.

²²⁹ *Ibid.*, págs. 163-164.

²³⁰ Véase el capítulo dedicado a *Agustina de Aragón* (Juan de Orduña, 1950) en la página 157.

Garci, 2008) tuvo una función muy parecida. Como ya he citado con anterioridad²³¹, los responsables de la película afirmaron:

*Fue una inversión a fondo perdido, sí, la Comunidad podía haber hecho una monumento al Dos de Mayo... pero decidieron hacer una película.*²³²

Un comentario que muestra la intención de la película: ser un fresco histórico de la resistencia madrileña ante el invasor francés, es decir, un función meramente propagandística.

Como hemos visto en este capítulo, así como en los anteriores, el cine napoleónico puede ser usado por multitud de tendencias, aunque, el conflicto que se deriva de la época que representa, hace inevitable que se haga desde un extremo u otro, pero pocas veces desde una óptica meramente de reconstrucción histórica. Sin embargo, son estas películas las que nos permite ver que el cine histórico, y no solo el napoleónico, va más allá de lo que se ve en pantalla, y puede mostrarnos tanto la época narrada en la ficción, como la época en la se realizó la película.

²³¹ Véase el capítulo dedicado a *Sangre de mayo* (José Luis Garci, 2008) en la página 180.

²³² Borja Hermoso: “Inversión gigante, taquilla ínfima”, *El País*. Madrid, 7-XI-2008. [http://elpais.com/diario/2008/11/07/cine/1226012405_850215.html] (última consulta: 16 mayo 2015).

Producción cinematográfica

Como hemos visto y hemos repetido en numerosas ocasiones a lo largo de este trabajo, el género napoleónico consta de un gran número de películas, y, siguiendo lo explicado en el capítulo anterior, debemos saber el quién y el porqué de cada una de ellas para poder valorarlas como fuentes históricas válidas.

El porqué de cada película, es decir, el motivo último de por que se ha llevado a cabo la producción de una cinta, como hemos podido comprobar no resulta tan fácil de discernir como pueda parecer, ya que, la mayoría de las veces, el principal motivo de una película es el de entretener o crear arte. Es por ello que, esta parte de la investigación, que en algunos casos ya hemos realizado en los análisis, la dejemos a estudios posteriores.

A diferencia del porqué, el quién es mucho más fácil de averiguar, dado que solo tenemos que recurrir a los datos recogidos en la filmografía napoleónica para poder conocer los directores, los guionistas, los productores y los países de origen de cada una de las películas que componen el género. Además, debemos tener en cuenta, que el hecho de conocer el quién es quién de una película nos puede ayudar a encontrar el porqué de la misma. Como hemos podido ver, si tras una película realizada en Alemania durante el gobierno nazi, muy probablemente haya un mensaje de corte propagandístico cuya principal intención sea fortalecer el sentimiento patriótico alemán; de la misma manera que si una película española rodada durante la dictadura franquista, en la que el pueblo lucha contra un enemigo, pueda querer enviar un mensaje de unidad.

Es por este motivo que, si es muy importante saber el quién y el porqué, también lo es conocer el cuándo y el dónde, ya que nos facilita un contexto histórico en el que enmarcar la realización de una película. Por ello, siguiendo la información catalogada en la filmografía, en este capítulo repasaremos detenidamente la producción cinematográfica de las películas napoleónicas, para poder conocer con mayor detalle, por ejemplo, los principales países que han nutrido el género; las épocas en la que el género napoleónico ha sido más prolífico; y la evolución productiva que ha tenido este género en los principales países productores.

Antes de pasar a este análisis, debemos tener en cuenta que las co-producciones entre diversos países, han sido contadas como películas por cada país responsable; así, una película producida entre Francia e Italia, suma de igual forma en la cuenta de cada país. De la misma manera, los países que a lo largo de su historia no han producido más de cinco películas napoleónicas han sido contados en un solo grupo, ya que, como es comprensible, su influencia es menor.

Películas por países

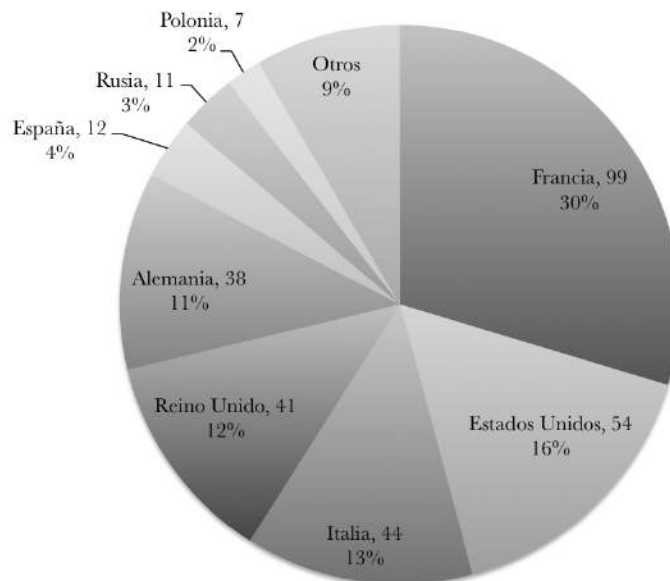
Desde que Napoleón llegó al poder hasta su segunda abdicación en 1815, incluso después de su muerte en 1821, fue influyente en numerosos países. Desde Francia a Polonia, pasando por Alemania, Rusia, Italia, España o Inglaterra, todos ellos fueron lugares donde Napoleón marcó un antes y un después, directa o indirectamente. Dicha influencia siguió presente hasta la era del cine. Así, si observamos la tabla de la Figura 1, podemos ver que los países que se vieron más influidos por Napoleón, de forma más directa o menos, son los que más películas han realizado.

No debe sorprendernos si al observar los datos, comprobamos que Francia es la primera productora de películas napoleónicas con casi el doble que la segunda, ya que siendo el país de procedencia del personaje, es el más interesado en explotar la figura de Napoleón. De la misma manera que tampoco sorprende que Estados Unidos sea la segunda gran productora de películas, pues siendo el mayor productor de cine del mundo, en un tema tan recurrente como el de Napoleón tampoco se quedarían muy rezagados.

Pero es cuando vemos los países que siguen a Francia y Estados Unidos en la producción de películas napoleónicas, que podemos comprobar que sigue existiendo una influencia de Napoleón sobre diversos países; pues justo después de los norteamericanos, están Alemania, Italia y Reino Unido, los tres con alrededor de cuarenta películas cada uno, seguidos de España, Rusia y Polonia, que rondan la decena de cintas.

Como podemos ver, el 9% de películas napoleónicas, veintiocho en concreto, han sido realizadas por los siguientes diecisiete países: Dinamarca, Bélgica, Austria, Finlandia, Argentina, Georgia, Yugoslavia, Hungría, Brasil, Suiza, Holanda, Egipto, Canadá, Irlanda, República Checa, Ucrania y Portugal.

Fig. 1. Películas por países



Películas por décadas

Habiendo visto quien son los principales responsables de las películas napoleónicas, en la Figura 2 podemos observar como estas producciones se repartieron en el tiempo. Como es perceptible, desde la invención del cine, las películas basadas en Napoleón y en su época fueron creciendo exponencialmente, tan solo en los tres años que siguieron al nacimiento del séptimo arte se produjeron seis cintas relacionadas con Napoleón, llegando rápidamente a su momento más alto en la década de 1910-1919. Aun así, debemos tener en cuenta que la mayoría de producciones de esta y las anteriores décadas eran cortometrajes, por lo que resulta más fácil realizar mayor número de producciones. A pesar de ello es relevante que los realizadores se fijaran tan tempranamente en Napoleón. Sin embargo, debemos recordar que fue en esta década cuando la Primera Guerra Mundial asoló Europa, por lo que también se entiende el posterior descenso que tuvo el género napoleónico.

Después de esta explosión, y concidiendo con el crecimiento de los largometrajes, el número de películas napoleónicas producidas en los años veinte y treinta se estableció alrededor de las treinta cintas por década. Esta estabilidad fue dada, entre otros motivos, por la entrada en el mercado cinematográfico de Alemania y Estados Unidos, que se convertirían en los máximos productores de cine de la época, superando a Francia, que hasta entonces había sido el líder indiscutible en cuanto a número de películas napoleónicas producidas.

Como es de esperar, en la década de los cuarenta, en la que la Segunda Guerra Mundial asoló o implicó a los principales productores mundiales de cine en el conflicto bélico, no es de extrañar que la producción de películas napoleónicas descendiera; pero, incluso así, tampoco lo hizo notablemente. De la década de 1930 a la de 1940, el número de películas napoleónicas tan solo descendió una tercera parte, ya que, como hemos podido ver, incluso en una Alemania destrozada y al borde de la derrota definitiva, aún había espacio para producir películas, como *Kolberg*, dirigida por Veit Harlan y Wolfgang Liebeneiner, y estrenada en 1945.

Después de la Segunda Guerra Mundial, mientras el mundo se recuperaba del conflicto, las películas ambientadas en esta época volvieron a aumentar asolando cantidades parecidas a las precedentes a la guerra. Seguramente, esto fue debido al gusto por las películas épico-históricas, no solo ambientadas en las Guerras napoleónicas, que hubo entre finales de la década de los cuarenta y finales de los sesenta.

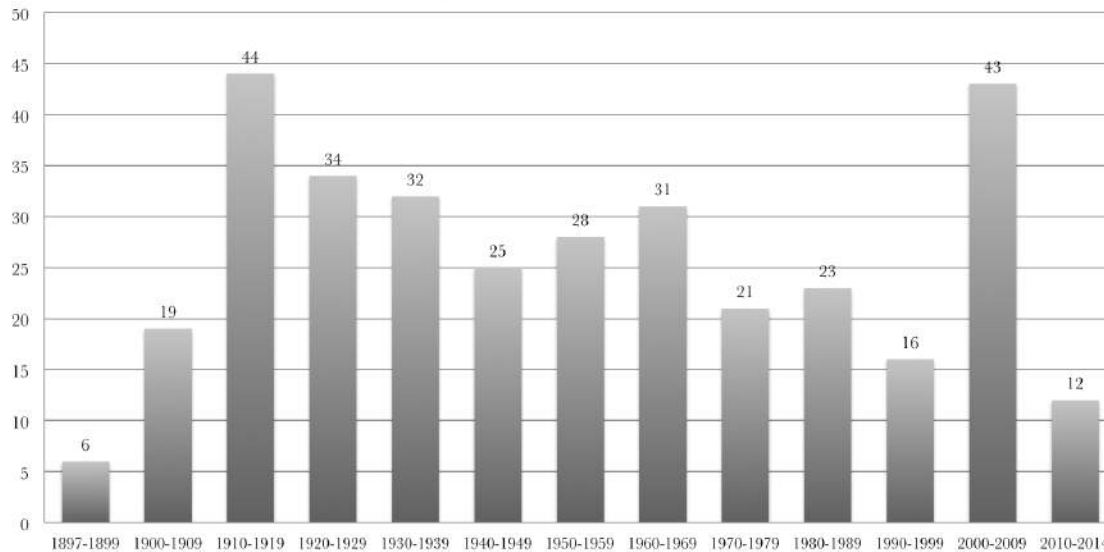
Por algún motivo, a partir de 1970 el gusto por las películas de género épico decayó, que puede ser ejemplificado con el pobre recibimiento de *Waterloo* (Sergei Bondarchuk, 1970) y la cancelación del proyecto de Stanley Kubrick. Por este motivo, el número de películas napoleónicas, que generalmente formaban parte de este género, descendieron sustancialmente. Con todo, el número de producciones se mantuvo gracias a la presencia de un nuevo medio, la televisión, que le dio salida diversas películas y series ambientadas en esta época.

Esta situación de escasa producción, que se acentuaría en la década de los noventa, sufrió un cambio radical con un nuevo «boom» con la llegada del nuevo milenio, y es que si entre 1990 y 1999 se realizaron solo dieciséis producciones napoleónicas, entre el 2000 y 2009 llegaría hasta las cuarenta y tres, sin contar las doce que se han realizado

en los cuatro años que llevamos de la segunda década del siglo XXI. Seguramente, esta nueva proliferación fue derivada de la celebración de los doscientos años de muchos e importantes hechos que sucedieron a principios del siglo XIX, todos ellos relacionados con la persona de Napoleón, de algún modo u otro.

Con sus más y sus menos, podemos comprobar que, en términos generales, el género napoleónico es recurrente en la industria cinematográfica, ya que incluso en períodos de guerra o de dificultad económica, muchos son los países que siguen fijándose en esta época para basar en ella sus películas.

Fig. 2. Películas por décadas



Películas por décadas y países

Hasta ahora hemos podido saber cuál ha sido la evolución general de la producción de películas napoleónicas, viendo que países han sido más prolíficos y en que décadas se ha dado los mayores números de films.

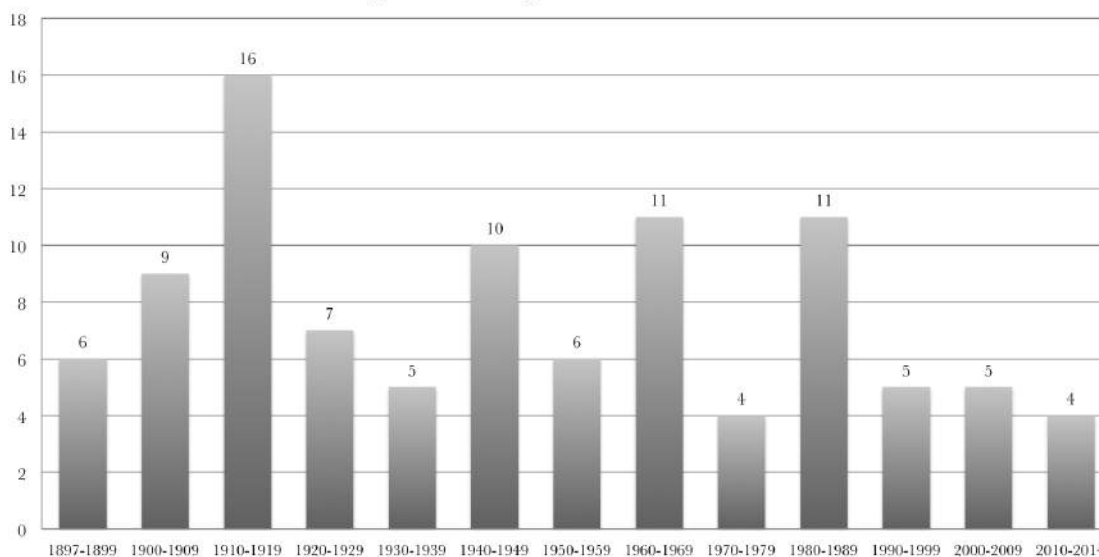
Aún siendo importante e interesante, este análisis general de la producción cinematográfica no es del todo real, ya que se basa en totales, y deja de lado la situación concreta de cada país. Por este motivo, ahora veremos cuál ha sido la tendencia al realizar películas napoleónicas en los ocho países con mayor número de producciones, empezando por Francia.

Como ya hemos comentado, entre 1897 y 1899, siendo los primeros años del cinematógrafo, se realizaron las seis primeras películas napoleónicas, todas ellas en Francia, cinco producidas por los hermanos Lumière y una por Léon Gaumont. Después de ello, ya en siglo XX, Francia se convertirá en la líder del primer «boom» cinematográfico relacionado con Napoleón, responsabilizándose de un tercio de las producciones de la década de 1910 y 1919, a pesar de que, como ya hemos mencionado, entre 1914 y 1918, la Gran Guerra afectó a toda Europa. Sin embargo, si repasásemos las producciones año a año, veríamos que durante el conflicto Francia solo produjo tres películas relacionadas con Napoleón, realizando todas las demás antes de 1914.

Durante el período de entreguerras, la producción se estableció pero, curiosamente, fue en la década en la que un nuevo conflicto mundial arrasaría Francia, que las películas napoleónicas marcaron un nuevo pico productivo. Aún teniendo un conflicto en sus propias fronteras y, más tarde, como medio país ocupado, los cineastas franceses no dejaron hacer películas. El propio Sacha Guitry produjo dos películas *Le destin fabuleux de Désirée Clary* (1942) y *Le diable boiteux* (1948). Sin embargo, debemos notar que la mayoría de las producciones eran sobre temas ligeros y romances, para nada marcados por ningún tipo de nacionalismo.

Ya durante la posguerra, la cifra de películas napoleónicas producidas por Francia se estableció alrededor de las cinco por década; ahora bien, se pueden ver once en la década de los sesenta y en la de los ochenta. Lo más probable es que durante estas décadas se aumentara la producción teniendo en mente las efemérides que se cumplían en 1969 y 1989. En la primera se podía celebrar el doscientos aniversario del nacimiento de Napoleón, y en 1989 se celebraban el bicentenario de la toma de Bastilla, hecho que simbólicamente dio inicio a la Revolución francesa, de la que Napoleón era, de una forma u otra, heredero.

Fig. 3. Películas por décadas en Francia



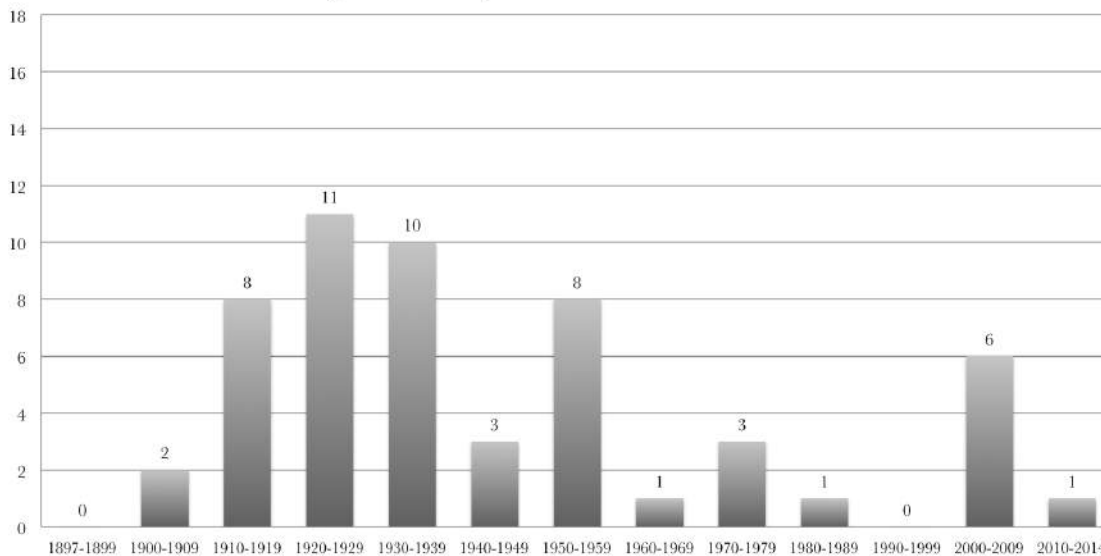
A principios del siglo XX, al otro lado del Océano Atlántico, Estados Unidos, que aún no se había convertido en el gran productor de cine que es hoy, no realizó ninguna película relacionada con Napoleón hasta la década de 1900 y 1909. Concretamente, sólo en 1909 produjo las tres películas de esta década: *Napoleon, the Man of Destiny* (J. Stuart Blackton, 1909), *Napoleon, and the Empress Josephine* y *The Life of Napoleon* (J. Stuart Blackton, 1909). Que, si bien las tres formaban parte de una sola obra, esto era testimonio del inicio de una fascinación por Napoleón y su época, que se reflejaría en el aumento de películas napoleónicas producidas por Estados Unidos en las siguientes décadas.

A diferencia de Francia, que durante la década de la Segunda Guerra Mundial, no notó el descenso productivo, sino todo lo contrario, marcó un pico, Estados Unidos solo produjo dos películas: *Vendetta* (Joseph M. Newman, 1942) y *El reinado del terror* (Anthony Mann, 1949), a diferencia de las diez que realizó entre 1930 y 1939, y las once de la

década de 1920. No fue hasta la década de 1950, que las productoras norteamericanas volvieron a fijarse de nuevo en el género napoleónico; pero no por tener una fascinación por el personaje o la época, sino por era uno de los más claros ejemplos de lo que estaba de moda por aquel entonces, el cine épico-histórico. Fue durante esta década que vieron la luz películas como *El hidalgo de los mares* (Raoul Walsh, 1951), *Los gavilanes del estrecho* (Raoul Walsh, 1953), *Désirée* (Henry Koster, 1954) o *Guerra y paz* (King Vidor, 1956).

Después de esta segunda y breve edad dorada del cine napoleónico estadounidense, las cifras no volverían a acercarse hasta la primera década del año 2000, en la que, gracias a co-producciones como *La venganza del conde Monte Cristo* (Kevin Reynolds, 2002), *Napoleón* (Yves Simoneau, 2002) o *Los fantasmas de Goya* (Milos Forman, 2006), que Estados Unidos llegaría a ser responsable, en parte, de seis películas napoleónicas.

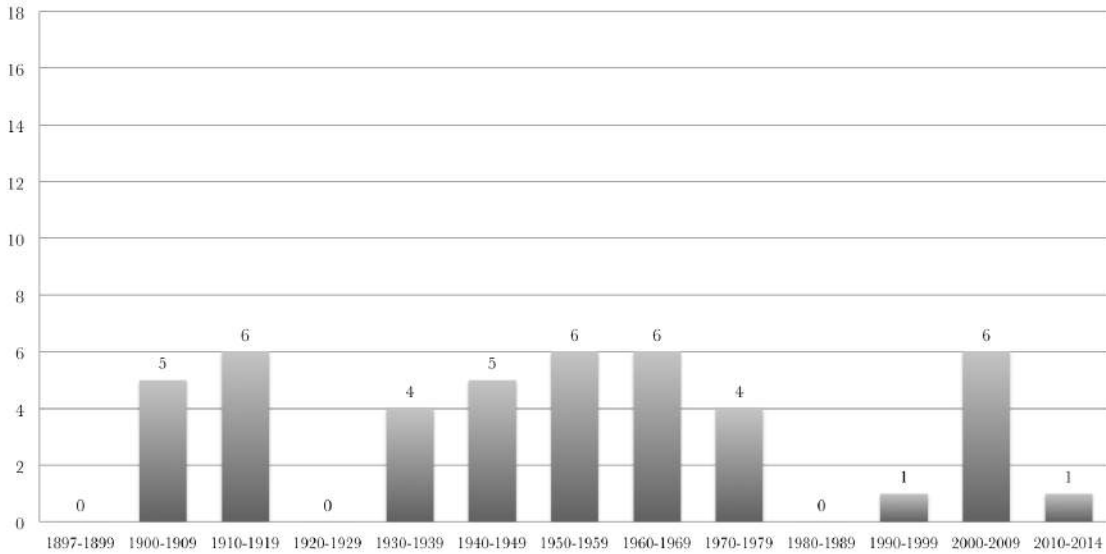
Fig. 4. Películas por décadas en Estados Unidos



Después de Francia, Italia fue el primer en fijarse en el potencial de Napoleón, como vemos en la Figura 5, presentando *Napoléon a l'Île d'Elbe* (1907). A pesar de mostrar este interés inicial en la figura del corso, constatarlo con una producción de cinco películas entre 1900 y 1909, y seis entre 1910 y 1919, en la década siguiente la producción se detuvo en seco. Desde que en 1914 se estrenara *Napoleone, Epopea Napoleonica* de Edoardo Bencivenga, hasta que en 1935 se presentara la co-producción con Alemania, *Hundert Tage* de Franz Wenzler y la versión únicamente italiana de la misma, *Campo di Maggio* (Giovacchino Forzano, 1936), cuyo guión estaba firmado por el propio Benito Mussolini, que no se realizó ninguna película de género napoleónico. Resulta curioso que esta baja producción coincidiera con el ascenso del fascismo, y más sabiendo que a mitad de los años treinta, Napoleón sería utilizado por el régimen.

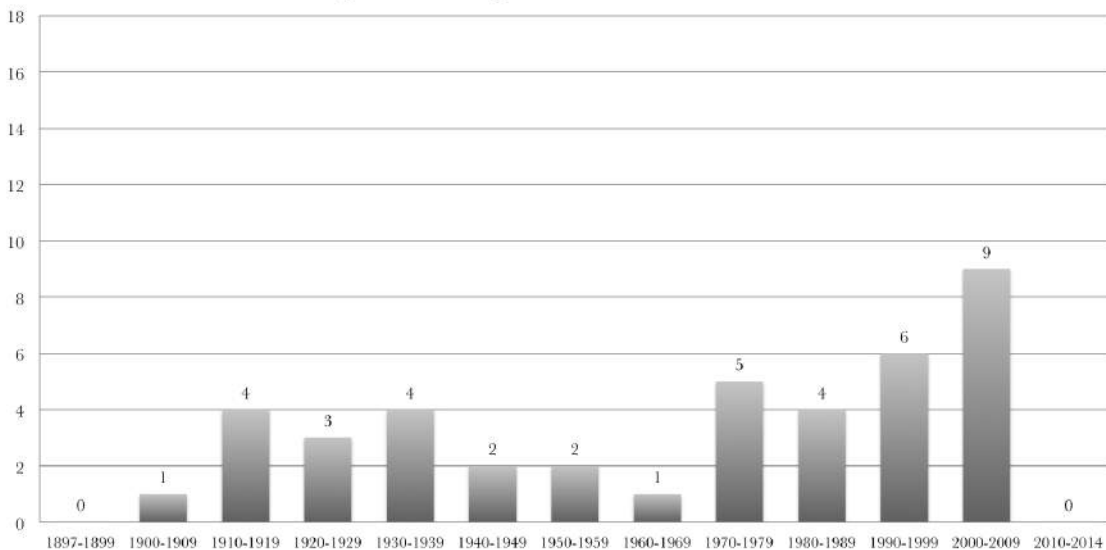
A partir de ese momento, la producción italiana de películas napoleónicas se estabiliza con una media de cinco películas cada década, hasta finales de los setenta. En la década de los ochenta Italia no participa en ninguna película napoleónica, y después solo será para participar en co-producciones internacionales, realizando solo una producción totalmente propia en 2006, *Fuoco su di me* de Lamberto Lambertini, centrada en los últimos años del gobierno de Murat. Aun así, Italia sigue siendo la tercera productora de películas napoleónicas de la historia, seguida, muy de cerca, por el Reino Unido.

Fig. 5. Películas por décadas en Italia



Reino Unido fue siempre el principal rival de la Francia napoleónica. Por ello es normal que no haya un exceso de películas sobre Napoleón y su época, y, si hay, son para mostrar dicha enemistad. Hay excepciones, como las analizadas *Los duelistas* (Ridley Scott, 1977) y *Napoleon “Heroes and Villains”* (Nick Murphy, 2007), pero en la mayoría de casos existe una tendencia a representar los momentos de derrota de Napoleón, como la batalla de Waterloo o los últimos días de Napoleón en Santa Elena; o al retratar la vida de grandes rivales del corso, como son los casos de Wellington y Nelson, en contraposición a la figura de Napoleón. Como podemos ver en la Figura 6, desde que en 1908, en co-producción con Francia, Reino Unido realizara *Napoleon and the English Sailor* de Alf Collins, la producción de películas relacionadas con la época que estamos estudiando se ha mantenido muy estable, sintiendo el descenso provocado por la Segunda Guerra Mundial, y el ascenso de las co-producciones de los primeros años 2000. Reino Unido es, en su medida, el país que mejor se asimila a la tendencia generalizada que hemos visto en el apartado anterior.

Fig. 6. Películas por décadas en Reino Unido

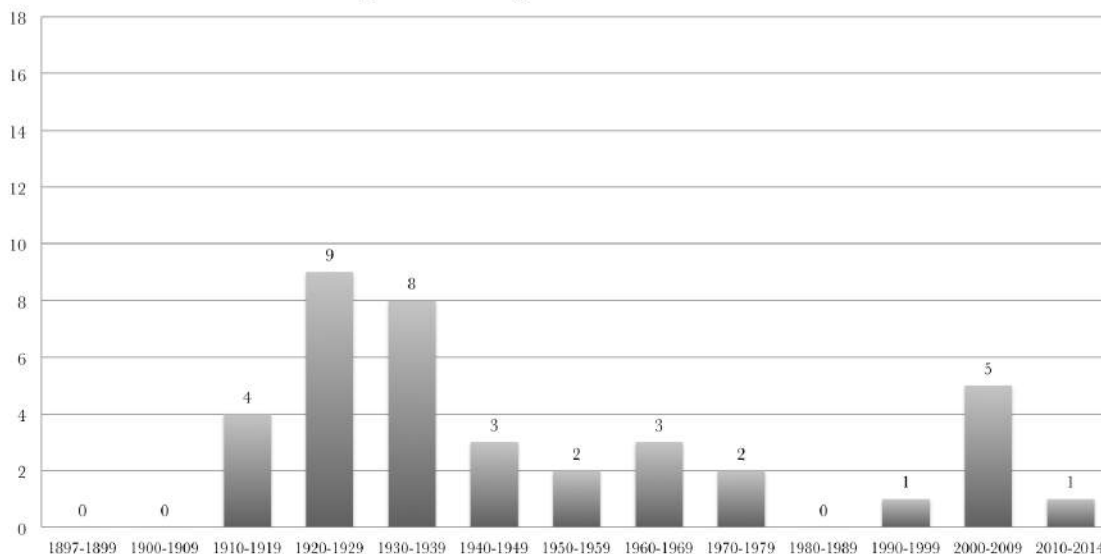


Debemos tener en cuenta que bajo la denominación de «Alemania» se comprenden las películas realizadas en territorio germano, sea en la Alemania previa al nazismo, la Alemania nazi, la República Federal de Alemania, la República Democrática de Alemania, o la Alemania reunificada después de la caída del Muro.

Desde que Alemania se estrenara en el género napoleónico con *Der Film Von Der Königin Luise* (Franz Porten, 1913), en seguida se convirtió en un habitual de la potente industria cinematográfica germana. Como ya hemos mencionado en capítulos anteriores, en las primeras décadas del siglo XX, Alemania, a pesar de la dura crisis que estaba viviendo, era la primera productora europea de cine, de lo que sacaron provecho los nazis al ascender al poder, y sobre todo el jefe de propaganda, Joseph Goebbels. De la misma manera se sacó provecho del género napoleónico, el cual se utilizó para ensalzar el sentimiento nacionalista alemán prácticamente hasta el final de la guerra, como el caso de *Kolberg* (Veit Harlan, 1945), estrenada apenas cuatro meses antes de la rendición incondicional de la Alemania nazi.

Sin embargo, tras la Segunda Guerra Mundial, en un país destrozado por la guerra, tanto física como mentalmente, la producción cinematográfica relacionada con Napoleón descendió súbitamente, produciéndose tan solo ocho películas entre 1945 y 1989, siete en la Alemania Occidental y una en la Oriental. Después de la reunificación, seis de las siete películas en las que participó Alemania fueron co-producciones, de las cuáles solo una trataban de temas germánicos: *1809 Andreas Hofer - Die Freiheit Des Adlers* (Xaver Schwarzenberger, 2002).

Fig. 7. Películas por décadas en Alemania



Como podemos comprobar en las tablas de la página siguiente (Figuras 8, 9 y 10), los países productores de películas napoleónicas que siguen a Alemania no muestran suficiente cantidad de películas que justifiquen o muestren una tendencia que se pueda estudiar en cuanto a la evolución histórica de sus producciones. De igual modo que sucede con los diecisiete países que conforman el apartado «Otros» de la Figura 1, España, Rusia y Polonia deben ser tenida en cuenta en cuanto a productoras, pero como actores influyentes en la tendencia generalizada, ya que en su mayoría apenas superan la película por década, siendo el caso de España en la década del 2000 al 2009 la más importante con cinco películas, cuatro de ellas co-producciones internacionales.

Fig. 8. Películas por décadas en España

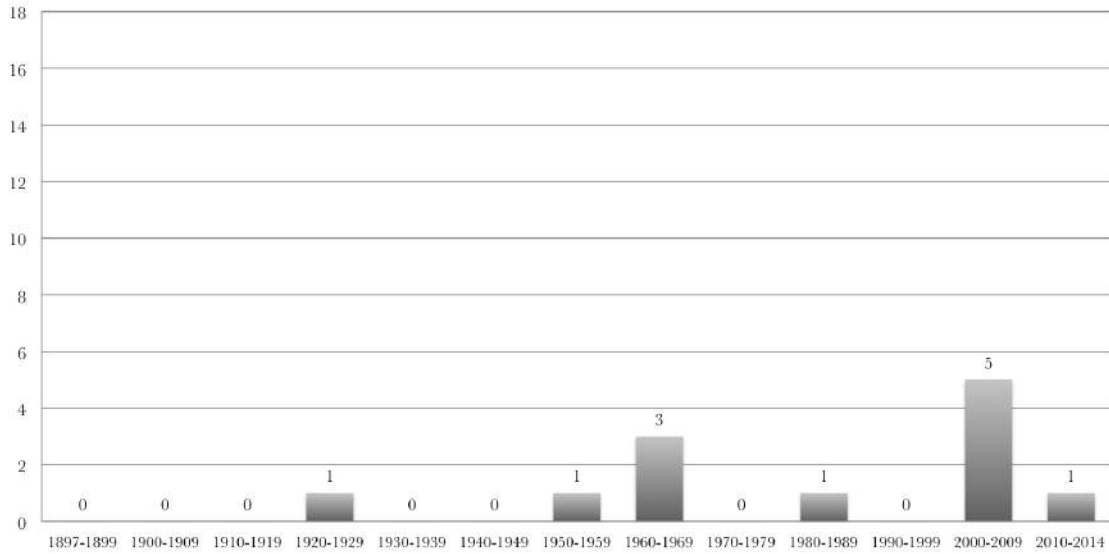


Fig. 9. Películas por décadas en Rusia

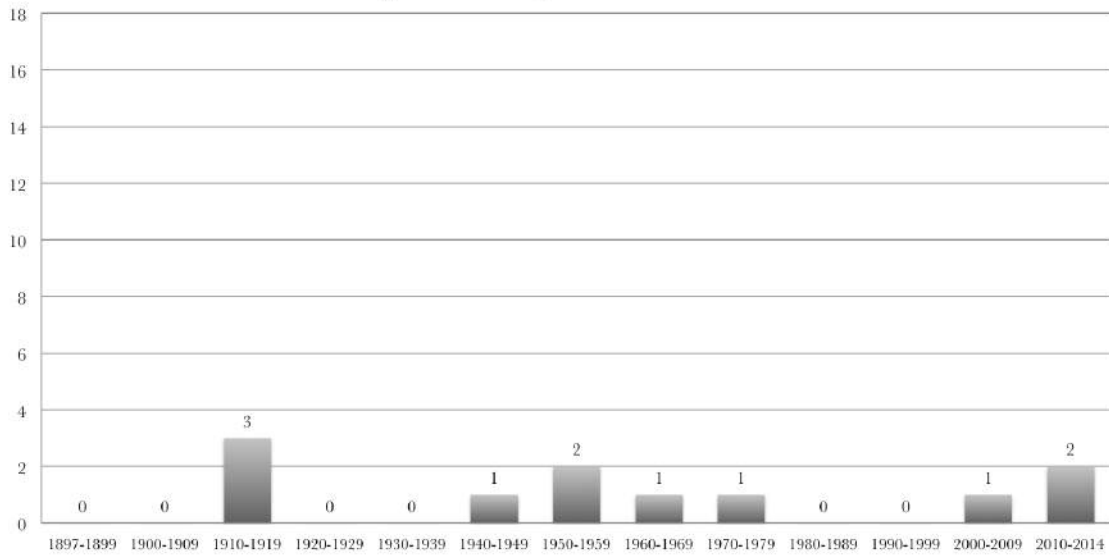
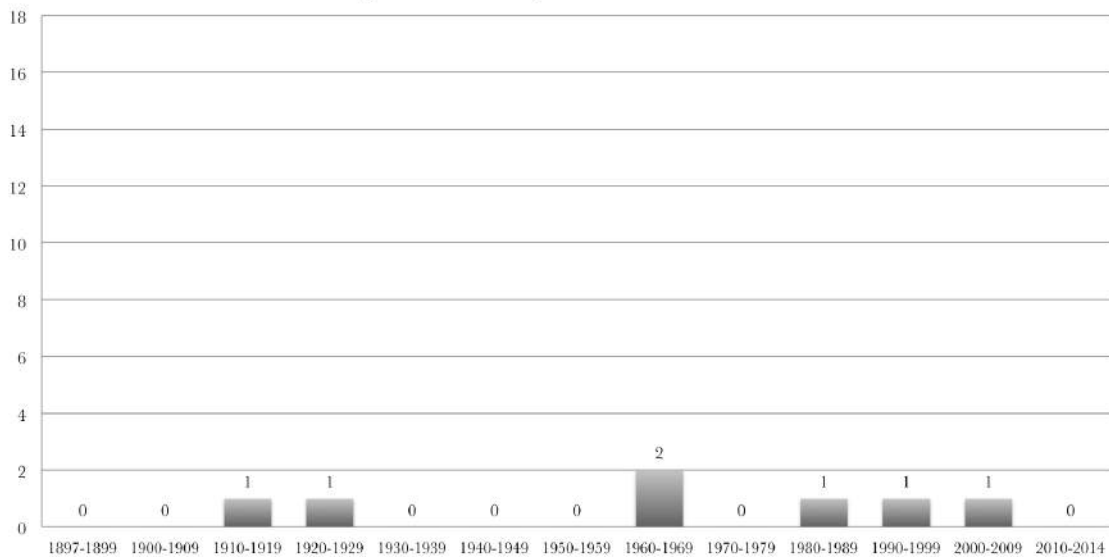


Fig. 10. Películas por décadas en Polonia



Cuarta Parte:
Conclusiones

I

El cine como fuente histórica

Este trabajo partía de la doble pregunta que formulaba en las primeras páginas, ¿se puede hacer historia con el cine de ficción? ¿Podemos ver el pasado a través de las imágenes creadas en la actualidad? A lo que respondía rotundamente sí. Ahora, habiendo dedicado mucho tiempo al análisis de lo que he denominado el género napoleónico, mi respuesta ya no es tan clara y contundente como lo fue en un principio. Si empezara de nuevo esta investigación y volviera a formularme estas dos mismas preguntas mi respuesta sería, como poco, dubitativa; seguramente respondería con un «sí pero no», o con un «no pero sí».

Al responder con esta doble ambigüedad del «sí pero no» y el «no pero sí», estaría refiriéndome a uno de los dos principales obstáculos con los que choca el historiador cuando pretende utilizar el cine como una fuente histórica única y sin apoyo de ninguna otra: la veracidad. Sin duda se podrían utilizar muchas de las películas de las que hemos hablado a lo largo de este trabajo, así como otras muchas pertenecientes al género histórico; ahora bien, si creyésemos a pies juntillas lo que en ellas se explica y representa estaríamos cometiendo un error de base, ya que si la película escogida no sigue los hechos históricos correctamente, aquello en lo que basaríamos nuestros estudios resultaría erróneo. Para solventar dicho problema, deberíamos contrastar la película o películas con fuentes autorizadas en la materia, por lo que ya no sería un «sí» rotundo, ya que dependería de otras fuentes que le aportaran validez histórica. De la misma manera, que al responder con un «no», también podríamos admitir que el cine de ficción puede ser utilizado como una fuente secundaria para el análisis del pasado.

Respondiendo de esta forma puede parecer que es imposible que la relación entre el cine y las fuentes históricas tradicionales vaya más allá del mero recurso didáctico; sin embargo, no es así. Queriendo o no, algo que he demostrado con palabras o través del método utilizado es que si alguien quiere utilizar el cine de ficción como fuente histórica, previamente debe contrastar lo que en él se narra con la realidad, para poder distinguir qué puede ser considerado historia y qué ficción. Este hecho, que podría negar lo explicado a lo largo de este trabajo, a la vez demuestra que no es así, ya que a partir del momento que se haga una sola contrastación de aquella película y se demuestre su validez histórica y su utilidad como fuente, ya es posible aceptar que aquella película funciona, por sí misma, como recurso histórico válido. Bien es cierto que a posteriori se pueden hacer otras interpretaciones, validaciones o, incluso, negaciones de la película en cuestión; pero, ¿no sucede lo mismo con las fuentes escritas tradicionales? Como Robert A. Rosenstone dice en *La Historia en el Cine. El Cine sobre Historia*:

*El cine [...] nos permite volver de alguna manera a empezar desde cero, a tomar conciencia de que jamás podemos conocer realmente el pasado, sino que solo podemos jugar constantemente con los vestigios que ha dejado tras de sí, volver a configurarlos y tratar de darles sentido.*²³³

La Historia, como ciencia basada en la interpretación de unas fuentes, que pocas veces son completamente objetivas, está siempre en constante evolución y reinterpretación, por lo que de facto no hay nada cien por cien establecido. Bien es cierto que, en muchas ocasiones, existen ciertos elementos aceptados por todos que nos permiten estudiar la Historia, pero, al fin y al cabo, estos no son más que derivados del imaginario y del necesario convencionalismo para homogeneizar esta ciencia. Por ello, a pesar de que el medio es completamente diferente a lo que se ha considerado tradicionalmente historia con mayúsculas, el cine se nutre de estos ya que, aún que no esté aceptado de forma mayoritaria, se basa en hechos, momentos y movimientos reales del pasado, al igual que la historia impresa.

Como ya hemos comentado antes, el principal inconveniente que los historiadores tradicionalistas encuentran en el cine como fuente histórica es la poca veracidad histórica que tiene como tal. Por muchos motivos el cine de género histórico, ambientado en la época que sea, parece carecer de la impronta de realismo histórico que poseen las grandes monografías y ensayos históricos, sobre todo por partir de un medio que, en un origen, no era más que un espectáculo. Al ser así, es inevitable creer que llegados a un punto en el que se tenga que elegir entre la fidelidad histórica y la espectacularidad del film, los realizadores se decantarán por lo segundo, y, probablemente, sea así. Sin embargo, como hemos visto en este trabajo, ¿no se podrían considerar «espectáculo carente de realismo histórico» algunas de las gacetas que llegaban a París de los diversos frentes de las guerras napoleónicas? El medio utilizado era otro, pero en realidad se quería poner encima de todo una ficción que, en la mayoría de los casos, difería bastante de la realidad acontecida en el campo de batalla. En esa época, eran estas informaciones las que conformaban la imagen que la gente tenía de los grandes acontecimientos históricos que tenían lugar a miles de kilómetros de ellos. Y es por este motivo que el cine debe ser tenido en cuenta como fuente histórica, ya que a diferencia de los grandes estudios de historia, son las películas, las miniseries y los documentales, estén basados en hechos reales o ficticios, en obras literarias o en cualquier otra fuente, el cine, como tal, es la principal vía a través de la cual la mayor parte de la gente conoce y entiende los acontecimientos y las personas que conforman la historia.

*Para despertar cualquier tipo de interés es necesario que el tema abordado sea, por así decirlo, traducido [...] a los modos de lenguaje de la época.*²³⁴

Este lenguaje ha evolucionado a lo largo de la historia, antes hemos mencionado las gacetas, equivalentes a nuestros periódicos; pero, según la época, la historia se ha pasado de unos a otros de muchas y diversas formas. Además de la historia escrita, que ha creado una versión más lineal y científica de la historia, podríamos hablar de la historia oral que, durante siglos, fue una de las pocas formas de transmisión de conocimientos, no solo históricos, sino de toda índole. Sin embargo, esta situación aparentemente estática de cómo transmitir la historia que ha establecido la historia escrita está cambiando gracias al cine. Este medio cambia las reglas del juego y genera

²³³ Robert A. Rosenstone, *Op. cit.*, pág. 274.

²³⁴ *Ibid.*, pág. 166.

su propio tipo de verdad, para poder abordar el cine desde perspectivas completamente nuevas.

*El cine crea un pasado que tiene varios niveles y que tiene tan poco que ver con el lenguaje escrito o hablado que resulta difícil describirlo adecuadamente con palabras. El mundo histórico que crea el cine es potencialmente mucho más complejo que el texto escrito.*²³⁵

Mientras vemos una película no solo estamos viendo imágenes, sino que además vemos el movimiento de estas, escuchamos las voces de los protagonistas o las músicas de la banda sonora, incluso podemos llegar a leer palabras. Todos estos elementos, que descritos de esta forma podrían no encajar, se unen para crear un nuevo significado tan diferente al de la historia escrita, como el que ésta generó frente al de la historia oral. Siguiendo con las ideas presentadas por Rosenstone:

*Tan diferentes que permiten plantear hipótesis de que los medios visuales pueden representar un cambio importante en la conciencia de cómo reflexionamos sobre nuestro pasado.*²³⁶

O como afirma Marc Ferro:

*Hoy en día, la inspiración de la imagen, del film, reescrito en la gran pantalla y la televisión, toma el relevo a las formas escritas, tiende a sustituirlas, apoyado por el poder de los medios de comunicación.*²³⁷

Retomando la idea del cine de ficción como fuente histórica, debemos tener en cuenta que si bien, como ya hemos anunciado, es un medio más complejo que otros para llegar al espectador, también lo es por la información que transmite. La historia escrita, debido al soporte, es completamente lineal, la división por capítulos según la temática que se quiera contar implica que si por un lado puede ofrecer mayor detalle en dicha información, por el otro no lo hace como una visión de conjunto, ya que inevitablemente trata la historia como compartimentos estancos. Sin embargo el cine, si bien muchas veces no puede profundizar en ciertos detalles por cuestiones técnicas y de duración de las películas, nos muestra una realidad formada por múltiples facetas que interactúan entre ellas dando lugar a una realidad mucho más completa que la de la historia escrita. En una misma imagen podemos ver como cuestiones políticas, económicas, sociales, bélicas o de cualquier índole van conformando una realidad histórica permitiendo al espectador tener una visión de conjunto muy amplia a la vez que clara.

De la misma manera, en la historia de papel en muchas ocasiones el «punto y a parte» obligado al final de los capítulos implica una división de lo que se está contando; mientras que el cine puede mostrarse como es la historia en realidad, un proceso. Como se repite en las clases de historia, no se pasó, por ejemplo, de la edad moderna a la contemporánea de la noche a la mañana, sino que tanto antes como después de la fecha que marca cualquier separador temporal, hubo una serie de cuestiones que llevaron a cambiar la forma de ver y vivir ese presente. En este sentido, a diferencia de la historia escrita que marca mucho más las divisiones con claros fines analíticos, el cine permite

²³⁵ Robert A. Rosenstone, *Op. cit.*, pág. 268.

²³⁶ *Ibid.*, pág. 268.

²³⁷ Marc Ferro: *El cine, una visión de la historia*. Madrid, Akal, 2008. Pág. 6.

ver cómo la historia evoluciona y avanza, y cómo las personas viven y se adaptan a estos cambios.

Además de lo que el público puede ver en pantalla a través de una película de género histórico, en algunas ocasiones el cine ofrece otra forma de conocer el pasado, mediante aquello que no se ve, aquello que se puede ver entre líneas, pero sí qué se interpreta si se tiene en cuenta cuando, cómo y quién hizo una película determinada.

*En el cine, la Historia reproduce muy a menudo las corrientes dominantes de pensamiento o, por el contrario, las que lo cuestionan.*²³⁸

Esto nos permite ver cuál era la realidad histórica, no sólo de lo que se nos describe en el argumento y la ambientación de una película, sino de cuando fue hecha. Qué llevó a realizar esa película, qué impulsó a decantarse por ese argumento y no otro, y cómo presentarlo al público, para que éste recibiera un mensaje u otro dependiendo de la intencionalidad del trasfondo.

En los anteriores capítulos hemos visto como dependiendo del origen de una película, ésta mostraba a Napoleón de una forma u otra, pudiendo pasar de héroe a villano en cuestión de segundos. Y no sólo el emperador, sino situaciones, hechos y épocas enteras pueden ser reinterpretadas según los intereses de los que haya detrás de una producción.

Por ejemplo, y para no ser reiterativo con lo ya mencionado a lo largo de este trabajo, podemos distinguir, sin grandes dificultades, como la figura de Napoleón no es representada del mismo modo por Abel Gance en su película de 1927, que por Sergei Bondarchuk en *Waterloo* (1970). En ambos casos se trata del mismo personaje, pero mientras que en la primera el realizador quiere ensalzar al personaje, típico de unos ideales predominantes en la Francia del período de entreguerras; en el caso del cineasta ruso, éste no duda en retratar a Napoleón como un gran hombre que está al borde de su decadencia, algo que, en las décadas de los sesenta y setenta se puede extrapolar con el deseo del bloque soviético de mostrar al modelo occidental como algo decadente y a punto de desaparecer.

Esto da la posibilidad al historiador de comprender que, del mismo modo que la literatura, la pintura u otras artes representativas, el cine permite establecer una conexión entre el presente y el pasado, pudiendo estudiarse tanto la época representada como la creativa.

*Por su conocimiento del presente, [el cine] ayuda a entender lo que pudo ser el pasado, ya que la historia también es la relación entre pasado y presente, pues lo que hay en el presente es la herencia del pasado.*²³⁹

Podemos ver como el cine de género histórico, así como muchas otras fuentes históricas, no es más que una interpretación de lo que nos ha llegado hasta día de hoy; es el trabajo de una o varias personas que han recogido dichas evidencias, sean del carácter que sean, y han intentado dar un sentido lógico a aquello que han descubierto, para poder comprender mejor el pasado del que venimos. En este sentido, el cine no es una excepción, ya que recoge historias y las reinterpreta y representa para que el público de

²³⁸ Marc Ferro: *El cine, una visión de la historia, cit.*, págs. 8-9.

²³⁹ *Ibid.*, pág. 162.

hoy en día las comprenda y se pueda hacer una idea de todo aquello que le precedió. Expresado de una forma mucho más romántica, el cine histórico permite a todo aquel que lo vea realizar un viaje en el tiempo y descubrir cuál era la realidad de una época en concreto siglos atrás.

Todavía hoy, a pesar de lo anteriormente expuesto, el cine sigue siendo considerado por la mayoría como algo complementario a la historia tradicional o escrita; aun así, como hemos visto, existen motivos suficientes para creer que las películas de ficción, no tan solo las que quieran mostrarse como testimonios del pasado, sino también aquellas que simplemente estén ambientadas en otras épocas, se convertirán en bases firmes y reconocidas de estudios históricos importantes.

II

Napoleón en el cine

Habiendo observado en el apartado anterior por qué el cine puede convertirse en una fuente histórica tan válida como cualquier otra de las que hoy en día se consideran fuentes históricas «fiables»; debemos comprobar si, en la práctica, el cine de ficción puede funcionar en un caso concreto como el que hemos estudiado: la Era Napoleónica.

En este trabajo hemos analizado en profundidad diez películas y revisado otras dieciséis, de la misma manera que hemos localizado y documentado más de doscientos cincuenta títulos susceptibles de realizar sobre ellos análisis similares. También es cierto que si bien se podrían analizar siguiendo el mismo patrón, como hemos visto, eso no significaría que, en todos los casos, obtuviéramos de ellas fuentes históricas cien por cien fiables como tal. Sin embargo, teniendo en cuenta lo que hemos concluido en el capítulo anterior, estas películas, aunque sea poco, algo tendrán que ofrecernos en su vertiente histórica.

Sin ningún tipo de discusión, a diferencia de películas ambientadas en épocas en que el cine ya existía, el cine napoleónico carece de imágenes «en directo» que aprovechar al montar una película de ficción, para así aportarle más valor histórico. Aun así, en muchos casos, tras la película no hay solo el trabajo de redactar el guión con cierta lógica argumental, sino un arduo trabajo de documentación histórica que permite al director y a todo el equipo formar auténticas imágenes del pasado. En este sentido es interesante recordar lo mencionado en los análisis de *Los duelistas* o *Master and Commander: Al otro lado del mundo*, para los que los respectivos directores se prepararon, o recibieron el apoyo de especialistas, para poder rodar imágenes que fuesen históricamente fidedignas.

Esta fidelidad a los hechos contrastados, habitual y obligatoria en la historia escrita, no es tan solo producto de la meticulosa mente de un director, al contrario es un elemento esencial de las películas napoleónicas, así como del resto del género histórico. El cine, al tratarse de un medio de masas, es muy importante que cuando se quiera hacer algo más que entretener al público, es decir, se quiera transmitir algo, se ponga mucha atención a lo que se proyecta en las salas, ya que será el principal canal a través del cuál gran parte de la población recibirán dicha información.

En este sentido, debemos recordar que, en todo momento, para la mayoría del público, el Napoleón que reconocen no es ninguna de las imágenes creadas por grandes artistas como Gros o David, y muchos menos reconocen al auténtico, algo que los historiadores tampoco pueden hacer. En realidad, el Napoleón más conocido se basa en un conjunto de elementos del imaginario popular que conforman su imagen, como, por ejemplo, el bicornio, la levita gris o su pose taciturna. Dicha imagen no procede de la historia «tradicional», al contrario, que tiene su origen en la cultura popular, sea en los

gravados, la literatura y, en nuestro tiempo, el cine y la televisión. Es por este motivo que las versiones que ha proyectado el cine son las que la mayor parte de la gente asocia con el personaje real histórico. Así por ejemplo, la imagen que durante décadas tuvieron muchos franceses de Napoleón era la de Albert Dieudonné, que más adelante y en otros marcos territoriales fue sustituido por las de Marlon Brando o Rod Steiger, por poner unos ejemplos.

A pesar de ello, dichas imágenes podrían ser tomadas por históricamente falsas, ya que proceden en su mayoría, del cine comercial de diversos países, muchos de ellos, poco relacionados con Napoleón. Puede que, en este sentido, Marc Ferro tenga razón al afirmar que:

*Dada la hegemonía de las producciones estadounidenses, en Occidente no sólo conocemos mejor la conquista del Oeste que las guerras de Napoleón o de Luis XIV, sino que con frecuencia son las imágenes, más que lo escrito, las que marcan la memoria, la comprensión de las nuevas generaciones.*²⁴⁰

Sin embargo, tanto la fuerza del personaje y su época, como la de la filmografía napoleónica han superado dicha hegemonía, ya que además de no estar dominadas por las producciones norteamericanas, no solo han conquistado el cine francés, sino también gran parte del europeo y del americano. Existen películas polacas, alemanas, rusas, italianas y británicas dignas de mención, como *Waterloo* (Sergei Bondarchuk, 1970), *Los duelistas* (Ridley Scott, 1977) o *Napoleón* (Yves Simoneau, 2002); así como americanas, como *Guerra y paz* (King Vidor, 1956) o *Master and Commander: Al otro lado del mundo* (Peter Weir, 2003), que representan mejor la realidad histórica de la Francia napoleónica que muchas del cine francés.

Englobando un amplio espectro de géneros, desde el cine bélico al cómico, pasando por todo tipo de dramas, todas estas películas conforman un amplio mosaico que representa en su totalidad lo que fue la era napoleónica, tanto en su faceta bélica, económica y social; a la vez que presenta al personaje de Napoleón Bonaparte en todas sus posibles versiones, sea como héroe nacional, temible villano u hombre de familia.

Tan solo repasando las veinticinco películas analizadas, si exceptuamos el proyecto de Stanley Kubrick por no llevarse a cabo, veremos que ya nos ofrecen una visión muy completa de la era napoleónica y de su protagonista.

El primer referente de cine napoleónico más claro es, sin lugar a dudas, *Napoleón* (Abel Gance, 1927). A pesar del tono nacionalista y claramente partidista, nos encontraremos con una bastante aceptable representación de la Revolución y el Terror, siendo una pieza fundamental de la trilogía revolucionaria formada por *La Marsellesa* de Jean Renoir y *Danton* de Andrzej Wajda. De la misma manera, se nos presenta un Napoleón, que si bien está rodeado por un halo de heroicidad, es uno de los pocos testimonios filmicos de los primeros años del joven Bonaparte, ya que esta parte de su vida tiende a ser olvidada a favor de glorias mayores, como Austerlitz o el Imperio.

Son pocas las ocasiones en las que el cine se decanta por mostrar los primeros años y triunfos de Napoleón; así por ejemplo, otra de las películas que, al igual que *Napoleón* (Abel Gance, 1927), se atreve a mostrar a un joven carente de triunfos llamado

²⁴⁰ Marc Ferro: *El cine, una visión de la historia*, cit., Pág. 7.

Napoleone Buonaparte es el primer episodios de la serie de documentales dramatizados de la BBC, *Heroes and Villains*. Esta cinta, a diferencia de la de 1927, intenta ser más objetiva con los hechos, dando una versión más realista y creíble que su predecesora, mucho más idealizada y romántica.

Un género como el napoleónico, ambientado en período histórico tan personificado por su protagonista, es inevitable que principalmente este formado por películas de tipo biográfico, en las que se relata, con mayor o menor detalle, episodios o la vida al completo de Napoleón. En toda la filmografía napoleónica destacan dos películas que consiguen narrar toda, o casi toda, la vida del corso: *Napoleón* (Sacha Guitry, 1955) y la miniserie *Napoleón* (Yves Simoneau, 2002).

En este sentido, si el género napoleónico se centra, sobre todo, en mostrar la vida de Napoleón, no es de extrañar que unos de los pilares de este cine sean las películas con un alto contenido bélico, tales como *Austerlitz* (Abel Gance, 1960) o *Guerra y paz* (King Vidor, 1956). Pero quizás, la mejor representante de las guerras napoleónicas es *Waterloo* (Sergei Bondrachuk, 1970), siendo la perfecta forma de mostrar un conflicto bélico, ya que sigue con detalle la evolución de la batalla que decidió el final del corso, con, por ejemplo, vistas aéreas del campo de batalla permitiendo una excelente comprensión de los movimientos de los combatientes. Incluso existen películas centradas en presentar batallas navales, poco importantes para el emperador, como *El hidalgo de los mares* (Raoul Walsh, 1951) y *Master and Commander: Al otro lado del mundo* (Peter Weir, 2003).

Por otro lado, el cine napoleónico nos muestra otras cosas además de la vida y las batallas de Napoleón, así como la vida bajo su dominio; es decir, cómo lo veían y vivían el día a día del Imperio la gente que no estaba cerca del emperador para disfrutar de sus triunfos.

Así, existen películas que dan una visión más social de la era napoleónica, no tan centrada en su protagonista, tanto durante el reinado de éste, como en el caso de *Los duelistas* (Ridley Scott, 1977), en la que conocemos que suponía ser soldado al servicio del corso; como después de su segundo exilio, en películas como *Le colonel Chabert* (Yves Angelo, 1994), y muchas otras en las que los bonapartistas supervivientes quieren regresar al Imperio trayendo a Napoleón II a París.

Y, de la misma manera, existen cintas que muestran cómo era la vida en la corte de Napoleón, como bien hace *Désirée* (Henry Koster, 1954), en la que, a través de los ojos del primer amor de Napoleón, descubriremos la versión más noble de la nueva Francia imperial.

Incluso hay películas, como *Mi Napoleón* (Alan Taylor, 2001) y *La última batalla* (Antoine de Caunes, 2003), que aprovechan teorías alternativas a la versión oficialmente aceptada de la historia, para mostrarnos hechos que pudieran haber sucedido si la historia hubiera sido diferente. Al igual que en *Blackadder Back & Forth* (Paul Weiland, 1999), en la que teoriza sobre qué hubiera sucedido si los ingleses hubieran perdido en Waterloo. En este último caso, así como en *La última noche de Boris Grushenko* (Woody Allen, 1975) y *Los héroes del tiempo* (Terry Gilliam, 1981), la historia se narra con ironía y humor, mostrando a unos personajes completamente exagerados y distintos a los reales, pero que, sin embargo, representan un tipo de fuente histórica típica de los siglos XVII y XIX, la sátira.

Pero, como hemos visto, el cine napoleónico no solo trata de la historia de Francia y de su emperador, sino que también nos puede enseñar el pasado en otros países como Polonia, Alemania, Inglaterra o España. Es en este último que existen suficientes testimonios fílmicos para poder hacernos una imagen de la era napoleónica en la Península. Películas como *Agustina de Aragón* (Juan de Orduña, 1950), *Los fantasmas de Goya* (Milos Forman, 2006), *Sangre de mayo* (José Luis Garci, 2008) o *Bruc. El desafío* (Daniel Benmayor, 2010), nos permiten ver, no solo la vertiente bélica de la presencia francesa en España, sino también la social, la política y la artística.

Incluso países tan alejados como Egipto pueden ser descubiertos a través del género napoleónico, como en *Adieu Bonaparte* (Youssef Chahine, 1985), en la que se muestra la campaña que llevó a un joven Napoleón a intentar conquistar, social y militarmente, la tierra de los faraones.

Puede que todas estas películas, así como otras mencionadas en este trabajo, no den informaciones completas, sea por su falta de fidelidad histórica o por las acotaciones temporales o geográficas del argumento, pero entre ellas logran complementarse y lograr así una visión completa del período napoleónico, visto tanto desde dentro como desde fuera de Francia.

Si además, como hemos descubierto en la tercera parte de este trabajo, ahondamos un poco en la filmografía napoleónica, descubriremos títulos alternativos con los que llenar los posibles vacíos que existen entre las películas analizadas, con los que además obtendremos nuevas interpretaciones de los mismos hechos históricos, permitiéndonos formar nuestra propia verdad al contrastar unos con otros.

Se podría decir que es un poco complicado el estudiar la era napoleónica a través del cine, ya que las películas, cuya función en este caso es la de aportarnos información como fuentes históricas, en muchos casos son interpretaciones de una realidad histórica o de un imaginario popular alejado de la veracidad. Sin embargo, dejando aparte la faceta social de la película, que nos permite ver qué sucedía mientras se rodaba o en que pensaban sus responsables al querer realizarla, una película napoleónica puede aportarnos información histórica tan válida como la de cualquier ensayo especializado.

Las películas, series de televisión y documentales dramatizados, de los que hemos hablado a lo largo de esta tesis, ambientadas en la era napoleónica y que pretenden contarnos una realidad de finales del siglo XVIII y principios del siglo XIX, una vez se analicen y valoren podrán ser utilizadas de la misma manera que podemos utilizar cualquier gran volumen de historia.

A pesar de que la información no nos llega por los canales tradicionales, puede llegar a ser igual de válida, ya que puede llegar a contar lo mismo que cualquier otra fuente histórica. Es por ello que creo posible que, una vez los principales y más importantes títulos de la filmografía napoleónica hayan sido estudiados y contrastados —algo habitual en cualquier otra fuente histórica—, este subgénero de cine histórico podrá utilizarse para realizar estudios históricos igual de válidos e importantes que aquellos fundamentados en ensayos, escritos de época o cualquier otra fuente histórica tradicional.

Habiendo tenido en cuenta el papel que juega y puede jugar el cine como fuente histórica para el estudio de la era napoleónica, es interesante recordar lo que dijo Jean-Jacques Rousseau en 1762:

*Tengo el presentimiento de que un día esta pequeña isla asombrará a Europa.*²⁴¹

Cuando el pensador suizo formuló tal afirmación, seguramente, no estaba pensando en Napoleón, ya que todavía faltaban siete años para que éste naciera; probablemente pensaba en el proyecto de constitución que estaba redactando para la isla mediterránea. Sin embargo, estas palabras son la fórmula perfecta para comprender la grandeza e importancia que tuvo Napoleón, y no tan solo en su época, sino también a posteriori.

Testimonio de ello es el cine que, con el paso del tiempo, se ha convertido en la principal forma de transmisión de ideas; pues, siendo un medio de masas, consigue que, a través de todo tipo de películas, hacer que el hombre que Napoleón fue un día hará ya doscientos años, se haya convertido y afianzado en el personaje de la cultura popular que todos conocemos.

²⁴¹ Jean-Jacques Rousseau: *Del contrato social. Sobre las ciencias y las artes. Sobre el origen y los fundamentos de la desigualdad entre los hombres*. Madrid, Alianza Editorial, 2008. Pág. 76.

Quinta Parte:
Filmografía napoleónica

Introducción a la filmografía

Como ya hemos anunciado en diversas ocasiones en lo que llevamos de trabajo, uno de los factores principales por los cuáles se debe investigar la presencia de Napoleón y la época en que vivió en el cine, es el gran número de películas que giran en torno a él, llegando alrededor de trescientas. Así pues, a continuación presento una filmografía detallada con todos aquellos largometrajes, cortos y series —entre los que también se encuentran las películas analizadas con anterioridad—, que hubieran podido ser susceptibles de análisis parecidos a los vistos hasta ahora.

Como se puede comprobar, el número exacto de películas no es de trescientos, al contrario, es de doscientos sesenta, esto no quiere decir que haya exagerado, ya que teniendo en cuenta el gran número de películas, las diversas procedencias, así como la dificultad de hallar y concretar películas anteriores a los años cuarenta, el margen de error puede ser amplio.

Además, debemos tener en cuenta que, alguna de las fichas están compuestas por un conjunto de películas que podrían desglosarse como cintas independientes, véase el caso de *Sharpe* (ficha n° 228) y *Hornblower* (ficha n° 234), haciendo crecer el número. Así pues, el redondeo al alza no es injustificado, ni motivado por un deseo de exagerar, sino más bien una corrección de la investigación presentada a continuación.

Se debe tener en cuenta que en este capítulo de filmografía napoleónica, se han utilizado las siguientes abreviaturas: min. (minutos de duración), B/N (película en blanco y negro), C (película a color), D (dirección), G (guión), F (fotografía), E (edición y/o montaje), M (música), I (intérpretes) y Otros (en el que se engloban otras responsabilidades). Se ha primado esta información por encima, por ejemplo, de la producción o la dirección artística, por el interés en centrarnos en la faceta creativa de la película que, al final, es la que nos muestra la interpretación de los hechos narrados.

Algunas de las fichas están incompletas, ello no quiere decir que se haya pasado por alto la información, sino que dicha información no se ha podido determinar o es inexistente. Del mismo modo, cuando no se ha dispuesto de un cartel de la película —bien por la falta de calidad o la no confirmación de su vinculación al título en cuestión—, se ha optado por poner un fotograma de la misma o, en su defecto, una imagen genérica para que ocupara su lugar.

La fichas que forman esta filmografía han sido realizadas en base a *Napoléon ou le mythe du saveur* de Jean Tulard, *Cine y Revolución francesa* de Jerónimo José Martín y Antonio Rubio, *Napoléon à l'écran. Cinéma et television* de David Chanteranne e Isabelle Veyrat-Masson, *Guía del cine* de Carlos Aguilar, al artículo “Napoleón en primer plano” de Sergio Alegre, y a las bases de datos cinematográficos de IMDb, Filmaffinity y IMPAwards.



1. SIGNATURE DU TRAITÉ DE CAMPO-FORMIO.

Francia, 1897. B/N.

D: Alexandre «Eugène» Promio. **G:** Clément Maurice.

Otros: Georges Hatot (dirección escénica), Marcel Jambon (decorado), Auguste y Louis Lumière (producción).

Vues historiques n° 744. El general Bonaparte firma la paz con los dirigentes austríacos y, después de haber firmado el tratado, les invita brutalmente a salir.



2. ASSASSINAT DE KLÉBER.

Francia, 1897. B/N.

D: Alexandre «Eugène» Promio. **G:** Clément Maurice.

Otros: Georges Hatot (dirección escénica), Marcel Jambon (decorado), Auguste y Louis Lumière (producción).

Vues historiques n° 746. La escena representa a Kléber paseando por un jardín, cuando súbitamente el Árabe lo apuñala.



3. ENTREVUE DE NAPOLÉON ET DU PAPE.

Francia, 1897. B/N.

D: Alexandre «Eugène» Promio. **G:** Clément Maurice.

Otros: Georges Hatot (dirección escénica), Marcel Jambon (decorado), Auguste y Louis Lumière (producción).

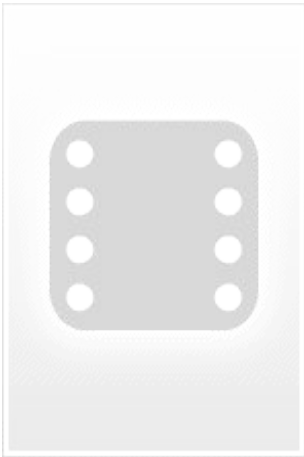
Vues historiques n° 750. Napoleón, furioso de ver como el Papa se opone a su petición, a pesar de sus demandas y sus amenazas, arroja con cólera el papel que quería hacerle firmar y sale de la habitación.



4. NAPOLÉON ET LA SENTINELLE. Francia, 1897. B/N.

D: Alexandre «Eugène» Promio. **G:** Clément Maurice. **Otros:** Georges Hatot (dirección escénica), Marcel Jambon (decorado), Auguste y Louis Lumière (producción).

Napoleón da una reprimenda a un centinela que se ha dormido.



5. NAPOLÉON AU PONT D'ARCOLE. Francia, 1898. 20 metros, B/N.

D: Alice Guy. **Otros:** Léon Gaumont (producción).

Las famosas pinturas de Horace Vernet (1826) y de Antoine-Jean Gros (1801) toman vida en el parque de Buttes-Chaumont bajo la batuta de la joven Alice Guy, pionera del cinema de ficción francés.



6. NAPOLÉON ET LE GROGNARD. Francia, 1898. B/N.

Otros: Auguste y Louis Lumière (producción).

Un hombre se disfraza sucesivamente de soldados de la Vieja Guardia y de Napoleón.



7. ÉPOPÉE NAPOLÉONNIENNE - NAPOLÉON BONAPARTE. Francia, 1903. B/N.

D: Lucien Nonguet. **G:** Ferdinand Zecca. **Otros:** Charles y Émile Pathé (producción).

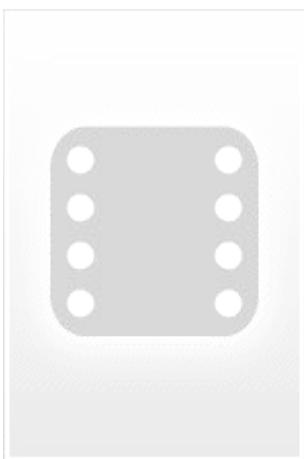
Se muestran diferentes pasajes a modo de cuadros en movimiento: en la escuela de Brienne, en el Puente de Arcole, la campaña de Egipto, el paso de Sant Bernardo, y el jardín de la Malmaison.



8. ÉPOPÉE NAPOLÉONNIENNE - L'EMPIRE / L'EMPIRE, GRANDEUR ET DÉCADENCE.²⁴² Francia, 1903. B/N.

D: Lucien Nonguet. **G:** Ferdinand Zecca. **Otros:** Charles y Émile Pathé (producción).

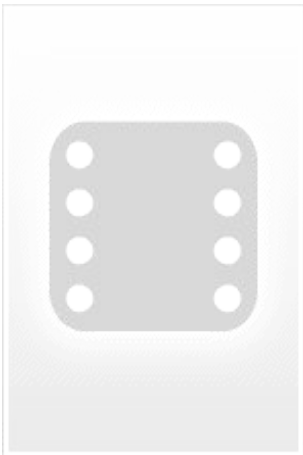
Se muestran diferentes pasajes a modo de cuadros en movimiento: la coronación, la batalla de Austerlitz, un soldado durmiendo durante su guardia, el incendio de Moscú, Waterloo y la muerte del emperador.



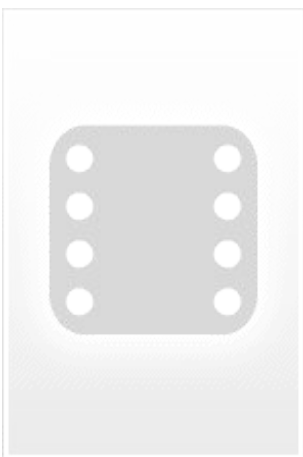
9. LA PARTIE D'ÉCHECS DE NAPOLÉON. Francia, 1907. 60 metros, B/N.

D: Victorin-Hippolyte Jasset. **Otros:** Les Lions (producción).

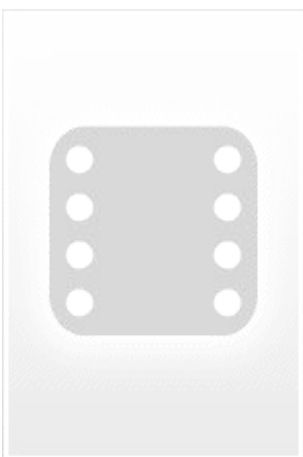
²⁴² Entre *Épopée napoléonienne - Napoléon Bonaparte* y *Épopée napoléonienne - L'Empire / L'Empire, grandeur et décadence*, tienen una duración de 440 metros.



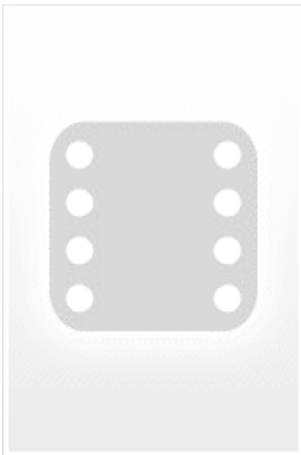
10. NAPOLÉON A L'ILE D'ELBE. Italia, 1907. B/N.



11. NAPOLÉON I. Italia, 1907. B/N, 110 metros.
Otros: Rossi (producción).



12. LE MOUCHOIR DE MARIE. Francia, 1908. B/N.
D: Maurice de Féraudy, Jean Kolb. **Otros:** Léon Gaumont (producción). **I:** Lucien Walter.

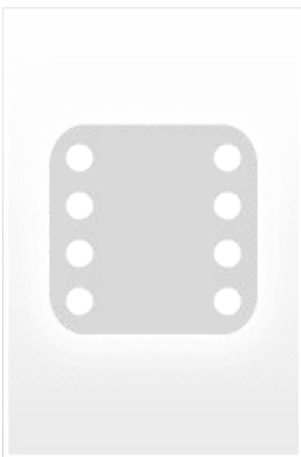


13. NAPOLEON AND THE ENGLISH SAILOR.

Francia-Reino Unido, 1908. 170 metros, B/N.

D: Alf Collins. **G:** Herbert Darnley. **I:** Herbert Darnley, Arthur Page.

El emperador rescata a un marinero que trataba de regresar a casa flotando en el interior de un barril.



14. IL CONTE DI MONTECRISTO. Italia, 1908. 297 metros, B/N.

D: Luigi Maggi. **G:** (Alexandre Dumas, novela). **I:** Umberto Mozzato, Arturo Ambrosio, Lydia de Robertis, Mirra Principi.

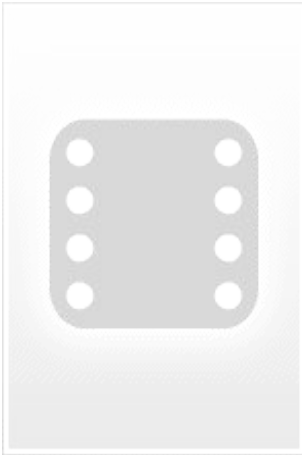
Este cortometraje es una de las primeras adaptaciones de la novela de Dumas en el cine.



15. ET BUDSKABTIL NAPOLEON PAA ELBA.

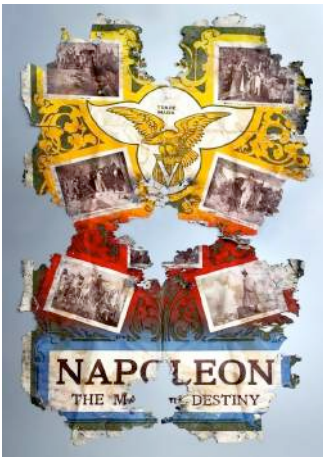
Dinamarca, 1909. B/N.

D: Viggo Larsen. **I:** August Blom, Gudrun Kjerulf, Viggo Larsen, Axel Schultz, Sofus Wolder, Edmund Østerby.



16. MADAME SANS-GÊNE. Dinamarca, 1909. 350 metros, B/N.

D: Viggo Larsen. **G:** (Émile Moreau, Victorien Sardou, obra).
I: August Blom, Gudrun Kjerulf, Viggo Larsen, Franz Skondrup, Sofus Wolder.



17. NAPOLEON, THE MAN OF DESTINY. Estados Unidos, 1909. 302 metros, B/N.

D: J. Stuart Blackton. **G:** Eugene Mullin. **I:** William Humphrey, John G. Adolphi, Julia Arthur, Edwin R. Phillips.



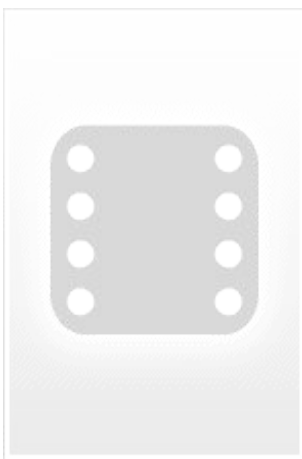
18. NAPOLEON, AND THE EMPRESS JOSEPHINE. Estados Unidos, 1909. 303 metros, B/N.

D: J. Stuart Blackton. **G:** Eugene Mullin. **I:** William Humphrey, John G. Adolphi, Julia Arthur, Edwin R. Phillips.



19. LA MORT DU DUC D'ENGHIEN. Francia, 1909.
B/N.

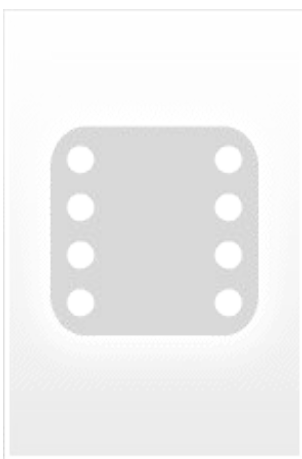
D: Albert Capellani. **G:** Léon Hennique. **Otros:** Charles y Émile Pathé (producción). **I:** Georges Grand, Henry Houry, Germaine Dermoiz, Paul Capellani, Henri Étievant, Daniel Mendaille, René Leprince, Charles Lorrain.



20. NAPOLEONE E LA PRINCIPESSA DI HATZFELD.

Francia-Italia, 1909. 287 metros, B/N.

Otros: Itala Film (producción).



21. THE LIFE OF NAPOLEON. Estados Unidos, 1909.
605 metros, B/N.

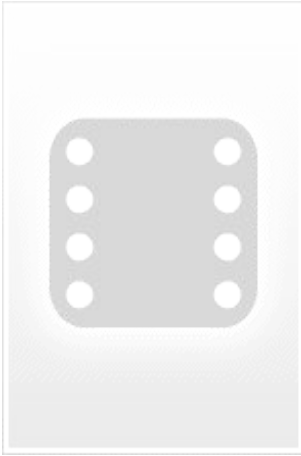
D: J. Stuart Blackton. **G:** Eugene Mullin. **I:** William Humphrey, John G. Adolphi, Julia Arthur, Edwin R. Phillips.

Este film es la unión de *Napoleon, the Man of Destiny* y *Napoleon, and the Empress Josephine*.



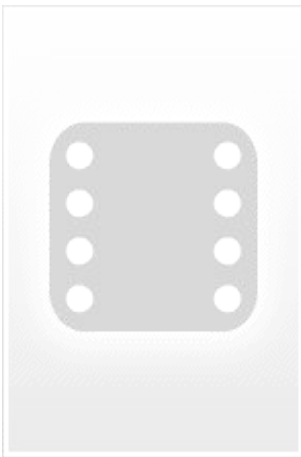
22. BONAPARTE ET PICHEGRU, 1804. Francia, 1909. 255 metros, B/N.

D: Georges Denola. **G:** Georges Mitchell. **Otros:** Charles y Émile Pathé (producción). **I:** Louis Ravet, Henri Étievant, Georges Saillard.



23. LE DUC DE REICHSTADT. Francia, 1909. 270 metros, B/N.

D: Georges Denola. **Otros:** Charles y Émile Pathé (producción). **I:** Gabriel de Gravone, Berthe Bovy.



24. GIOACCHINO MURAT. Italia, 1909. 280 metros, B/N.

D: Giuseppe de Liguoro. **I:** Giuseppe de Liguoro.



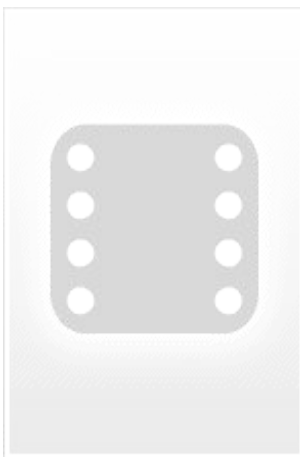
25. 1812. Francia, 1910. B/N.

D: Camille de Morlhon, Ferdinand Zecca. **Otros:** Charles y Émile Pathé (producción). **I:** Max Charlier, Mylo d'Arcylle, Georges Wague, Blanche Alix.



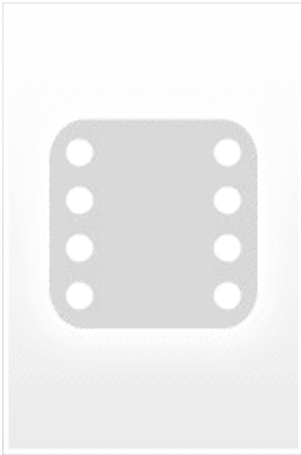
26. APRÈS LA CHUTE DE L'AIGLE. Italia, 1910. B/N.

D: Victorin-Hyppolyte Jasset. **G:** Emile Chautard, Georges d'Esparbès. **I:** Émile Drain, Jean-Marie de l'Isle, Charles Krauss, Edmond Duquesne.

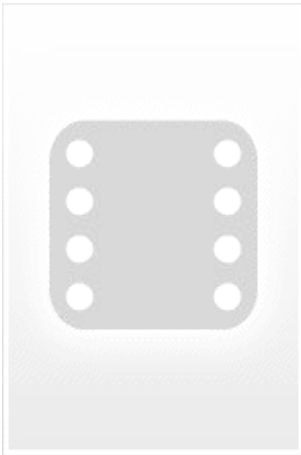


27. NAPOLEÓN ET LA SENTINELLE. Francia, 1910. B/N.

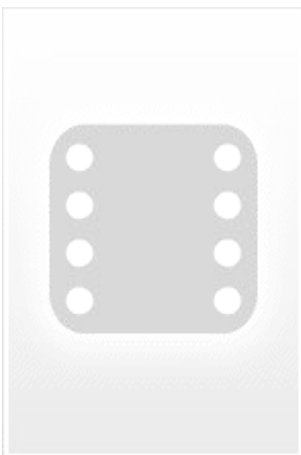
D: Henri Desfontaines.



28. 1814. Francia, 1910. 225 metros, B/N.
D: Giuseppe de Liguoro. **Otros:** Alice Tissot, Léon Gaumont (producción).



29. NAPOLEÓN EN RUSSIE. Rusia, 1910. B/N.
D: Vassili Goncharov. **Otros:** Léon Gaumont (producción).
I: V. Krivtsov, A. Gromov, Tchardynine, Slavine.



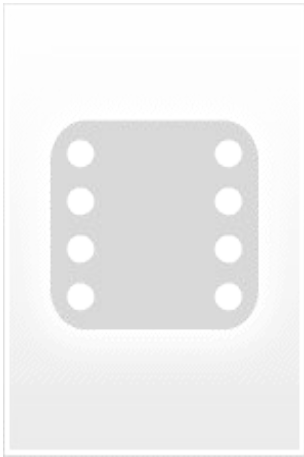
30. L'IMPÉRATRICE JOSÉPHINE. Francia, 1910. B/N.



31. ROLDÁN EL GRANADERO (*Il granatiere Roland*). Italia, 1911. 10 min., B/N.

D: Luigi Maggi. **G:** Arrigo Frusta. **I:** Arrigo Frusta, Alberto Capozzi, Mary Cleo Tarlarini, Oreste Grandi, Giuseppe Gray, Gigetta Morano, Ernesto Vaser, Norina Rasero, Mario Voller-Buzzi.

Representación de la campaña de Napoleón contra Rusia y su desastrosa derrota en Moscú, en la que los soldados del Zar destruyeron ciudades y provisiones obligando a Napoleón a retirarse.



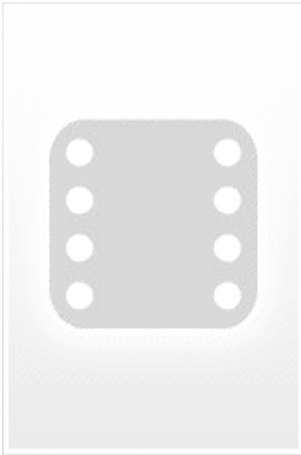
32. NAPOLEÓN EN SANTA ELENA (*Napoleone a Sant'Elena*). Italia, 1911. 262 metros, B/N.

D: Mario Caserini. **I:** Vittorio Rossi-Pianelli, Amleto Novelli.



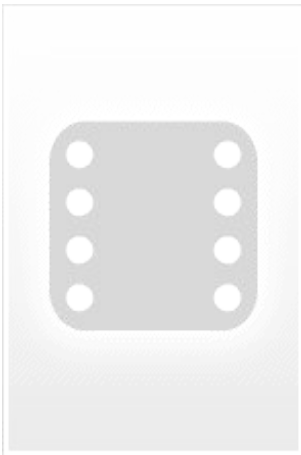
33. MADAME SANS-GÊNE. Francia, 1911. 30 min., B/N.

D: André Calmettes, Henri Desfontaines. **G:** (Émile Moreau, Victorien Sardou, obra). **I:** Gabrielle Réjane, Edmond Duquesne, Paul Ville, Georges Dorival, Jacques Volnys, Aimée Richard, Léonie Richard, Pierrette Lugand.



34. LA LÉGENDE DE L'AIGLE - ORDRE DE L'EMPEREUR. Francia, 1911. B/N.

D: Victorin-Hyppolyte Jasset. **G:** (Georges d'Esparbès, cuento). **I:** Edmond Duquesne, Josette Andriot, André Liabel, Jacques Faure.



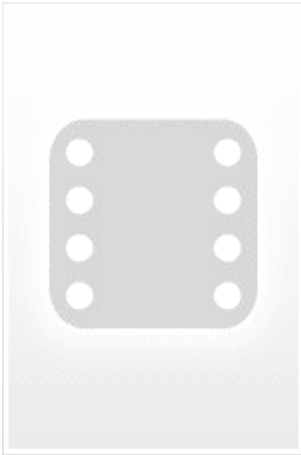
35. CHECKMATED. Reino Unido, 1911. 18 min., B/N.

D: Theo Frenkel. **I:** Theo Frenkel.

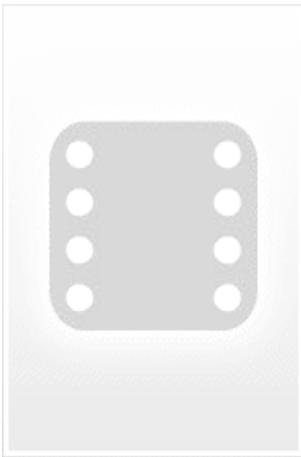


36. LE MÉMORIAL DE SAINTE-HÉLÈNE. Francia, 1912. 610 metros, B/N.

D: Michel Carré (Napoleón Bonaparte, Emmanuel de Las Cases, memorias). **Otros:** Charles y Émile Pathé (producción). **I:** Laroche, Georges Tréville, Roger Monteaux, Émile Milo.



37. A PRISONER OF WAR. Estados Unidos, 1912. B/N.
D: J. Searle Dawley. **Otros:** Edison Company (producción).
I: Charles Sutton, James Gordon, Richard Neil.

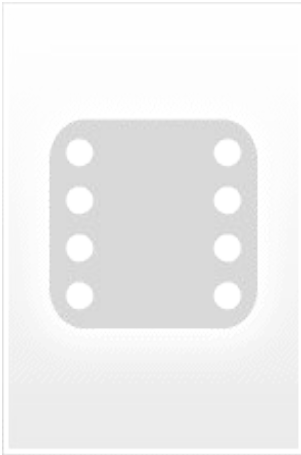


38. THE BOGUS NAPOLEON. Estados Unidos, 1912. B/N.
D: Charles Kent. **I:** Charles Kent, William Humphrey, Ralph Ince, Edwin R. Phillips, John Bunny, William Shea, Charles Chapman, Morris McGee.



39. 1812. Rusia-Francia, 1912. 48 min., B/N.
D: Vassili Goncharov, Kai Hanse, Alexander Uralsky. **G:** Coronel Afonsky. **F:** George Meyer, Alexander Levitsky, Louis Forestier, Alexander Ryllo, Fedor Bremer. **Otros:** Cheslav Sabinsky (diseño de producción). **I:** Pavel Knorr, Vassili Goncharov, Aleksandra Goncharova, Andrej Gromov, Vassili Serezhnikov.

Una representación de los hechos acontecidos en Europa en 1812, desde la batalla de Borodino, hasta la deshonrosa retirada de Napoleón de Moscú.



40. JOSÉPHINE, IMPÉRATRICE ET REINE. Francia, 1912. 640 metros, B/N.

D: Henri Pouctal. **G:** René Fauchois. **I:** Nelly Cormon, René Fauchois.



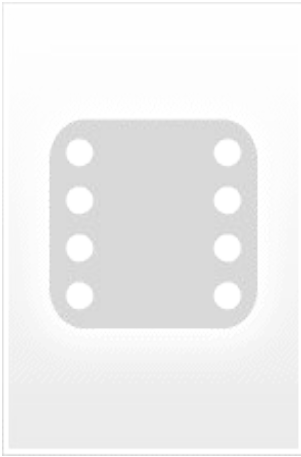
41. NAPOLÉON, BÉBÉ ET LES COSAQUES. Francia, 1912. B/N.

D: Louis Feuillade. **G:** Louis Feuillade. **Otros:** Léon Gaumont (producción). **I:** Renée Carl, René Dary.



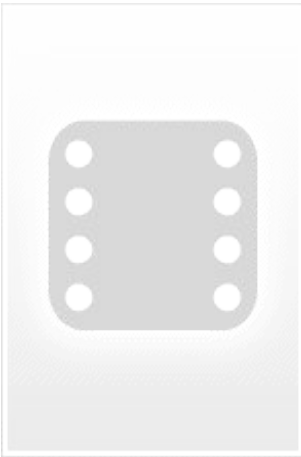
42. LE MESSAGE DE L'EMPEREUR. Francia, 1912. B/N.

D: Georges André Lacroix. **Otros:** Léon Gaumont (producción).



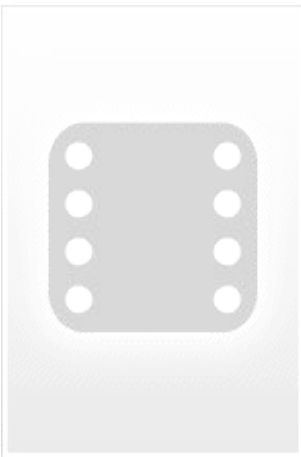
43. L'ENLÈVEMENT DE BONAPARTE. Francia, 1912.
391 metros, B/N.

Otros: Léon Gaumont (producción).



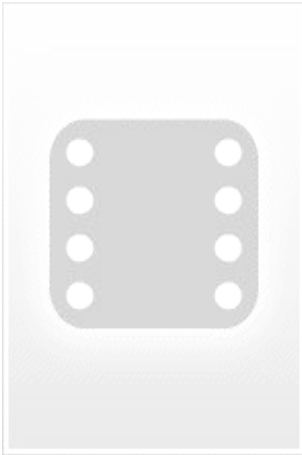
44. LAS ÚLTIMAS HORAS DE JOAQUÍN MURAT (*Le ultime ore di Murat*). Italia, 1912. 169 metros, B/N.

Otros: Società Italiana Cines (producción). **I:** Amleto Novelli.



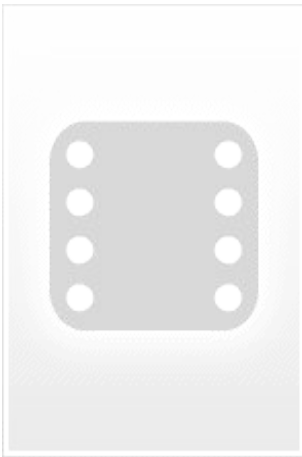
45. JOSEFINA BEAURNAIS (*Giuseppina Beauharnais*). Italia, 1912. 385 metros, B/N.

D: Enrico Guazzoni. **Otros:** Società Italiana Cines (producción). **I:** Gianna Terribli-Gonzales, Emilio Ghione, Vittorio Rossi-Pianelli.



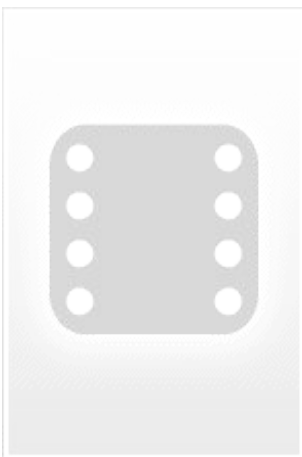
46. MONTE CRISTO. Estados Unidos, 1912. B/N.

D: Colin Campbell. **G:** Colin Campbell (Alexandre Dumas, novela). **Otros:** William Nicholas Selig (producción). **I:** Hobart Bosworth, Tom Santschi, Herbert Rawlinson, George Hernandez, Eugenie Besserer, James Robert Chandler, Nick Cogley, William Hutchinson.



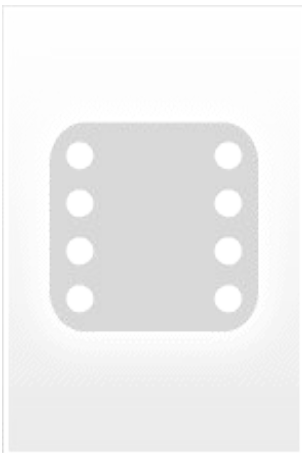
47. LE BAISER DE L'EMPEREUR. Bélgica, 1913. 335 metros, B/N.

D: Alfred Machin. **G:** Alfred Machin. **F:** Jacques Bizeul. **Otros:** Raoul Morand (dirección artística). **I:** Max Charlier, Fernand Crommelynck, Blanche Derval, Durafour, Hébert, Germaine Lecuyer, Cécile May.



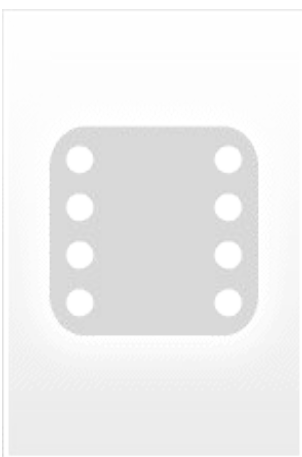
48. THE OLD GUARD. Estados Unidos, 1913. B/N.

D: James Young. **G:** James Young. **I:** Charles Kent, Clara Kimball Young, James Young, Tefft Johnson, Mr. Behn.



49. RIGADIN NAPOLEÓN. Francia, 1913. B/N.

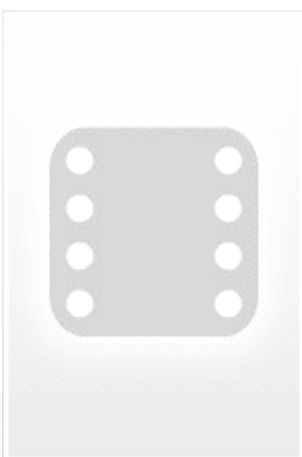
D: Georges Monca. **Otros:** Charles y Émile Pathé (producción). **I:** Charles Prince.



50. HEARTS OF THE FIRST EMPIRE. Estados Unidos, 1913. B/N.

D: William Humphrey. **I:** William Humphrey, Edith Storey, Leah Baird, Earle Williams, Harry T. Morey, William Shea, Harry Northrup.

En la primavera de 1810 empieza la guerra en la Península, con miedo de que los ejércitos austríacos ataquen desde el Este, Napoleón arresta al Conde de Mauperg, para que el soberano austríaco, Francisco, no se enfrente a Francia.



51. HIS LIFE FOR HIS EMPEROR. Estados Unidos, 1913. B/N.

D: William Humphrey. **G:** J.A. Dillon. **I:** William Humphrey, Earle Williams, Harry T. Morey, Leo Delaney, Flora Finch, Dallas Welford, William Shea, Harry Northrup.

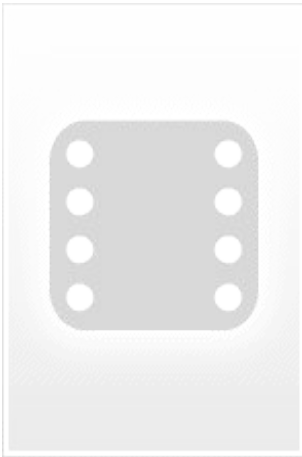
Los planes de algunos mercaderes y políticos ingleses requieren que Napoleón abandone el trono, por las buenas o por las malas. Escuchando el consejo de un antiguo capitán francés, degradado por el propio Napoleón, los ingleses enviarán un emisario con la misión de acabar con la vida del emperador.



52. THE BATTLE OF WATERLOO. Reino Unido, 1913. 1371 metros, B/N.

D: Charles Weston. **I:** Ernest G. Batley, George Foley, Vivian Ross.

Este film fue uno de los más importantes de sus tiempos, filmado en Irthlingborough -porque el propio Wellington había dicho que se parecía a Waterloo-, con un presupuesto de cinco mil libras, y con la participación de soldados de Weedon Barracks.



53. UN ÉPISODE DE WATERLOO. Bélgica, 1913. 490 metros, B/N.

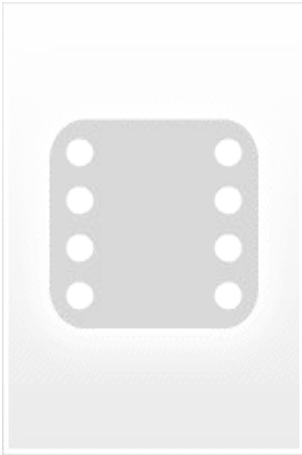
D: Alfred Machin. **G:** Alfred Manchin. **I:** Fernand Crommelynck, Fernande Dépernay, William Elie, Fernand Gravey, Harzé, Jean Liézer, Cécil May.



54. DER FILM VON DER KÖNIGIN LUISE. Alemania, 1913. 2170 metros, B/N.

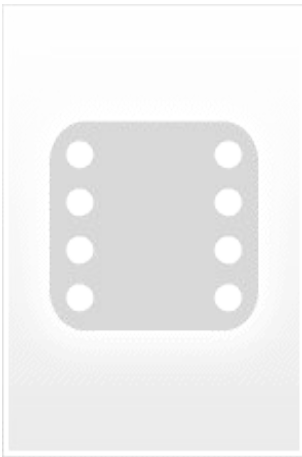
D: Franz Porten. **G:** Franz Porten. **I:** Hansi Arnstaedt, Rudolf Klein-Rogge, Hanni Reinwald, Walter Steinbeck, Louis Ralph, Otto Reinwald.

Este film se estrenó dividido en tres episodios: *1. Abteilung: Die Märtyrerin auf dem Königsthron*, *2. Abteilung: Aus Preußens schwerer Zeit*, *3. Abteilung: Die Königin der Schmerzen*.



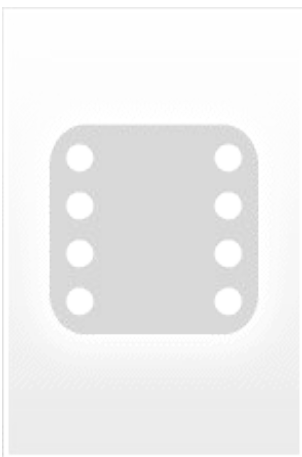
55. NAPOLEONE, EPOPEA NAPOLEÓNICA. Italia, 1914. 2200 metros, B/N.

D: Edoardo Bencivenga. **Otros:** Arturo Ambrosio (producción). **I:** Carlo Campogalliani, Vittorio Tettoni, Armand Pouget, Antonio Grisanti, Giulietta De Riso, Oreste Grandi, Matilde Granillo, Annetta Ripamonti, Umberto Scalpellini, Bianca Schinini, Eugenia Tettoni Fior.



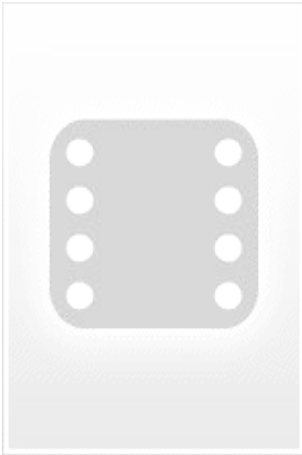
56. THE ADVENTURES OF PIMPLE: THE BATTLE OF WATERLOO. Reino Unido, 1913. B/N.

D: Fred Evans, Joe Evans. **G:** Fred Evans, Joe Evans. **I:** Fred Evans, Joe Evans.



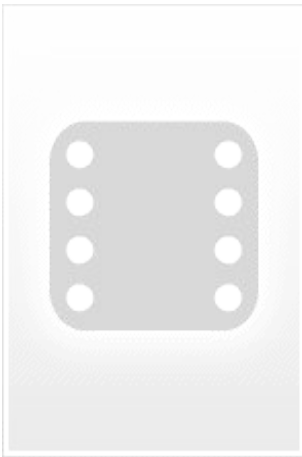
57. NAPOLEON THE MAN OF DESTINY. Estados Unidos, 1914. B/N.

D: William Edwin. **I:** Max Charlier.



58. BÓG WOJNY. Francia-Polonia, 1914. B/N.

D: Aleksander Hertz. **Otros:** Charles y Émile Pathé (producción). **I:** Stefan Jaracz, Maria Duleba, Bronislaw Oranowski.



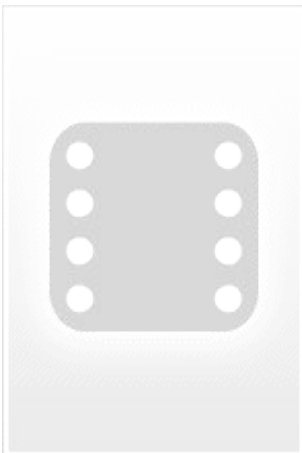
59. VOYNA I MIR. Rusia, 1915. B/N.

D: Vladimir Gardin, Yakov Protazanov. **G:** Vladimir Gardin, Yakov Protazanov (Lev Tolstoi, novela). **F:** Aleksander Levitsky. **Otros:** Ivan Kavaleridze, Cheslav Sabinsky (diseño de producción). **I:** Vladimir Gardin, Vera Karalli, Olga Preobrazhenskaya, Ossip Runistsch, Nicolai Romatsev, N. Nikolski, G. Novikov.

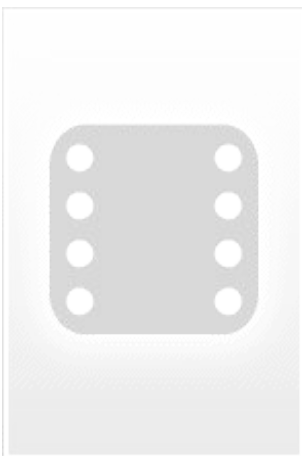


60. BRIGADIER GERARD. Reino Unido, 1915. 1600 metros, B/N.

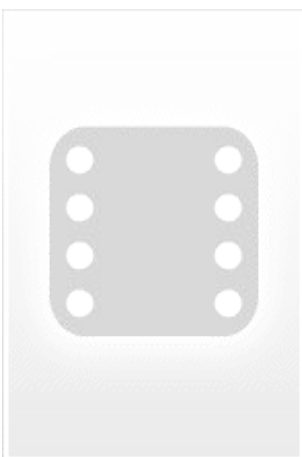
D: Bert Haldane. **G:** Rowland Talbot, (Arthur Conan Doyle, novela). **I:** Lewis Waller, Madge Titheradge, A.E. George, Blanche Forsythe, Austin Leigh, Frank Cochrane, Fernand Mailly, R.F. Symons, Philip Renouf.



61. RIGADIN FACE À NAPOLEÓN. Francia, 1915. B/N.
D: Georges Monca. **Otros:** Charles y Émile Pathé (producción). **I:** Charles Prince.

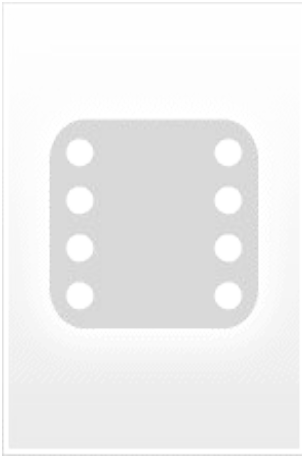


62. VANITY FAIR. Estados Unidos, 1915. B/N.
D: Charles Brabin, Eugene Nowland. **G:** Charles Summer Williams, (William Makepeace Thackeray, novela). **F:** Otto Brautigan. **Otros:** Oscar W, Forster, Harry Jay Smith (asistente de dirección). **I:** Minnie Maddern Fiske, Shirley Mason, Yale Benner, Helen Fulton, William Wadsworth, Richard Tucker, Robert Brower, Bigelow Cooper.



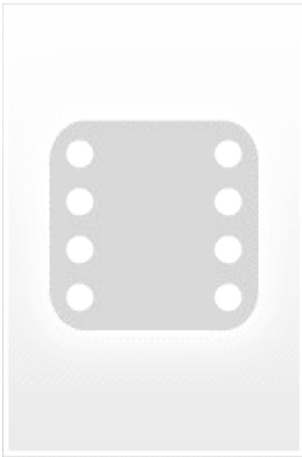
63. LE COMTE DE MONTE CRISTO - ÉPISODE 1: EDMOND DANTÈS. Francia, 1918. B/N.
D: Henri Pouctal. **G:** (Alexandre Dumas, novela). **Otros:** Charles y Émile Pathé (producción). **I:** Léon Mathot, Alexandre Colas, Albert Mayer, Jean Garat, Joseph Bouille, Max Charlier, Nelly Cormon, Gilbert Dalleu.

Primero de los quince cortometrajes que forman la adaptación de *El conde de Monte Cristo* de Henri Pouctal, y a través de los cuales se recorren los principales pasajes de la obra de Alexandre Dumas.



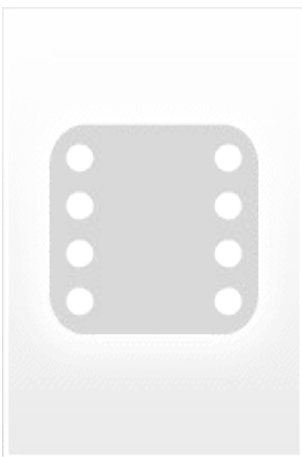
64. GRÄFIN WALEWSKA. Alemania, 1920. 2200 metros, B/N.

D: Otto Rippert. **G:** Paul Georg, Willy Rath. **F:** Max Lutze. **Otros:** Heniz Paul (producción), Ernst Stern (construcción de decorados). **I:** Hellen Moja, Rudolf Lettinger, Arnold Czempin, Anton Edthofer, Emil Heyse, Margarete Kupfer, Magnus Stifter, Mechthildis Thein.



65. JOHANN BAPTISTE LINGG. Alemania, 1920. B/N.

D: Arthur Teuber. **G:** Fred Schlick-Manz, Arthur Teuber. **F:** Willy Goldberger, Willy Großstück, Max Terno. **Otros:** Julian Ballenstedt, E.A. Zirkel (dirección artística), Hella Thornegg (asistente de dirección). **I:** Carl Auen, Irmgard Bern, Frida Richard, Ludwig Hartau, Albert Patry, Alexander Ekert, Georg John, Edmund Löwe.



66. MADAME RÉCAMIER. Alemania, 1920. B/N.

D: Joseph Delmont. **G:** Hans Gaus. **F:** Emil Schünemann. **Otros:** Fern Andra, Georg Bluen (producción), Willi Herrmann, Malereien, E.A. Zirkel (dirección artística). **I:** Fern Andra, Bernd Aldor, Albert Steinrück, Ferdinand von Alten, Johanna Mund, Viktor Senger, Else Wasa, Rudolf Lettinger.

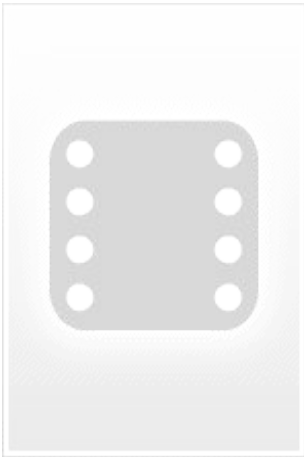


67. NAPOLEON UND DIE KLEINE WÄSCHERIN.

Alemania, 1920. 2974 metros, B/N.

D: Adolf Gärtner. **G:** Willi Wolff, Martin Zickel, (Victorien Sardou, obra). **Otros:** Willi Wolff (producción), Hans Dreier (dirección artística). **I:** Ellen Richter, Rudolf Lettinger, Ludwig Körner, Georg John, Friedrich Wilhelm Kaiser, Hans Lindegg, Henri Peters-Arnolds.

Una desvergonzada lavandera se convertirá en duquesa y hábil diplomática tras casarse con un noble señor. Sin perder sus modales poco refinados, no dudará en interferir en las principales acciones del emperador.



68. UN DRAME SOUS NAPOLEÓN. Francia, 1921. B/N.

D: Gérard Bourgeois. **G:** (Arthur Conan Doyle, novela).

Otros: Serge Sandberg (producción). **I:** Émile Drain, Rex Davis, Germaine Rouer, Francie Mussey, Louis Zellas, Pierre Almette, Yvonne Miéris, Nadette Darson.



69. L'AGONIE DES AIGLES. Francia, 1921. 3300 metros, B/N.

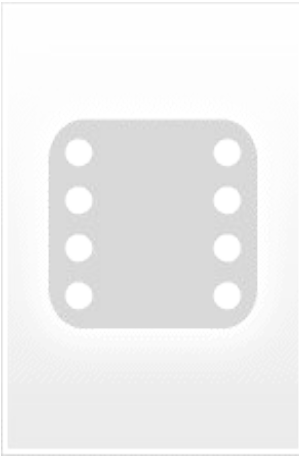
D: Dominique Bernard-Deschamps, Julien Duvivier. **G:** (Georges d'Esparbès, novela). **F:** Georges Asselin, Albert Cohendy. **M:** Léon Moreau. **I:** Séverin-Mars, Denise Séverin-Mars, Ernst Legal, Maxime Desjardins, Jean Rauzena, Moreno, Gaby Morlay, Henri Duval.

El coronel Montander, sigue fiel al emperador Napoleón, e intenta restaurar el Imperio y traer, como líder del país, al hijo del célebre exiliado.



70. L'AIGLONNE. Francia, 1922. 9925 metros, B/N.
D: Émile Keppens, René Navarre. **G:** Arthur Bernède. **F:** Georges Lafont. **I:** Cyprian Gilles, Émile Drain, Suzy Prim, André Marnay, Albert Bras, Célia Clairet, Liane Gentry.

Salvada por el teniente Bonaparte durante los disturbios del 10 de agosto de 1792, la Marquesa de Navailles le da una hija antes de ser ejecutada por el general Malet. Educada en el odio del tirano, llamada l'Aiglonne a causa de su fuerte carácter, se convierte en lectora de la emperatriz, mientras planea asesinar al emperador.



71. NAPOLEON IN SCHÖNBRUNN. Austria, 1922. B/N.

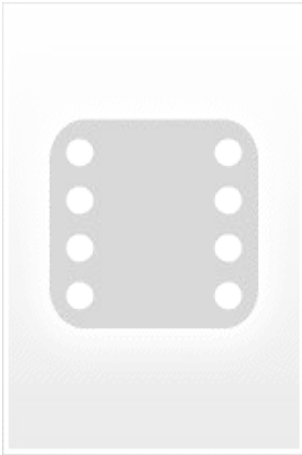
F: Hugo Eywo. **I:** Rainer Simons, Paul Flemming, Olaf Fjord, Franz Kammauf, Annemarie Steinsieck, Olga Lewinsky, Grete Horn-Otlinger, Tilde Ondra.



72. MONTE CRISTO. Estados Unidos, 1922. 100 min., B/N.

D: Emmet J. Flynn. **G:** Charles Fechter, Bernard McConville, Sandro Salvini, (Alexandre Dumas, novela). **F:** Lucien N. Andriot. **I:** John Gilbert, Estelle Taylor, Renée Adorée, George Campbell, Robert McKim, William V. Mong, Virgia Brown Faire, George Siegmann.

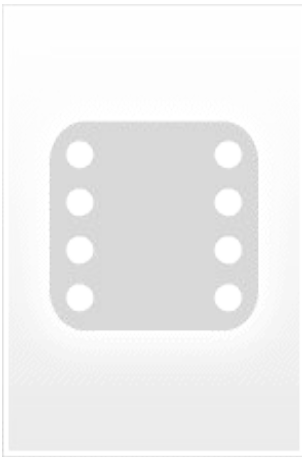
Edmond Dantes es falsamente acusado y sentenciado a permanecer encarcelado de por vida en el Château d'If, donde conocerá al abate Faria que le ayudará a huir y poder vengarse.



73. MADAME RECAMIER; OR, THE PRICE OF VIRTUE. Reino Unido, 1923. B/N.

D: Edwin Greenwood. **Otros:** Edward Goal (producción). **I:** Malvina Longfellow, Charles Barratt, Margaret Yarde, Gordon Hopkirk, Reginald Bach, M. Gray Murray.

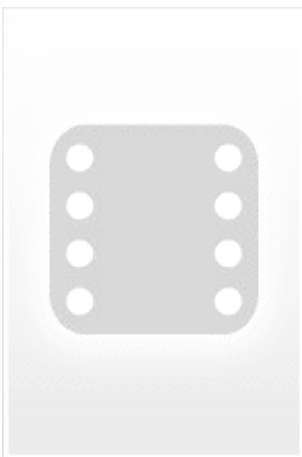
Primer film de la serie de cortometrajes históricos “Wonder Women of the World”.



74. EMPRESS JOSEPHINE; OR, WIFE OF A DEMIGOD. Reino Unido, 1923. B/N.

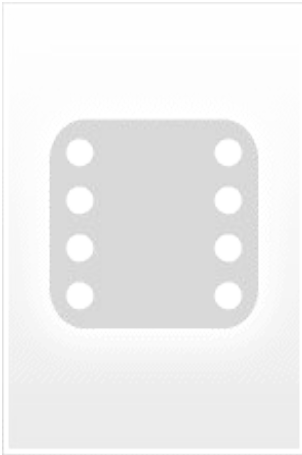
D: Edwin Greenwood. **Otros:** Edward Goal (producción). **I:** Janet Alexander, Charles Barratt, Reginald Bach.

Sexto film de la serie de cortometrajes históricos “Wonder Women of the World”.



75. LA FERIA DE LA VANIDAD (*Vanity Fair*). Estados Unidos, 1923. 80 min., B/N.

D: Hugo Ballin. **G:** Hugo Ballin, (William Makepeace Thackeray, novela). **F:** James Diamond. **Otros:** Josef von Sternberg (asistente de dirección). **I:** Mabel Ballin, Hobart Bosworth, George Walsh, Harrison Ford, Earle Foxe, Eleanor Boardman, Willard Louis, Otto Matieson.



76. EL CAPRICHO DE UNA DAMA (*So sind die Männer*). Alemania, 1923. 2713 metros, B/N.

D: Georg Jacoby. **G:** Georg Jacoby, Robert Liebmann. **F:** Max Schneider, Emil Schünemann, Walter von Gutenberg. **Otros:** Martin Jacoby-Boy (dirección artística). **I:** Egon von Hagen, Paul Heidemann, Harry Liedtke, Jakob Tiedtke, Marlene Dietrich, Wilhelm Bendow, Antonia Dietrich, Alice Hechy.

Esta película narra las relaciones que tuvo Napoleón con diversas damas.



77. SCARAMOUCHE. Estados Unidos, 1923. 124 min., B/N.

D: Rex Ingram. **G:** Willis Goldbeck, (Rafael Sabatini, novela). **F:** John F. Seitz. **E:** Grant Whytock. **M:** Jeffrey Silverman, William Axt, Leo Kempinski. **I:** Lloyd Ingraham, Alice Terry, Ramon Novarro, Lewis Stone, Julia Swayne Gordon, William Humphrey, Otto Matieson, Slavko Vorkapich.

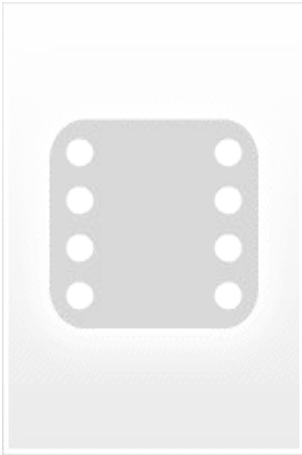
Un estudiante de derecho se convierte en un forajido durante la Revolución francesa, cuando decide vengarse de la injusta muerte de un amigo. Para acercarse al aristócrata que mató a su amigo, se hará pasar por Scaramouche el payaso.



78. DER JUNGE MEDARDUS. Austria, 1923. 3400 metros, B/N.

D: Michael Curtiz. **G:** Ladislaus Vajda, (Arthur Schnitzler, obra). **F:** Artur Berger, Julius von Borsody. **I:** Mihail Xantho, Ludwig Rethy, Egon von Jordan, Agnes Esterhazy, Victor Varconi, Anny Hornik, Mari Hegyesi, Mary Stone.

Historia de conspiraciones políticas, amores y venganzas, con la entrada de Napoleón en Viena como telón de fondo.



79. L'AFFAIRE DU COURRIER DE LYON. Francia, 1923. 7100 metros, B/N.

D: Léon Poirier. **G:** Paul Cartoux (Louis-Mathurin Moreau, Paul Siraudin, obra). **F:** Bernasseau, Jean Letort. **I:** Roger Karl, Daniel Mendaille, Émile Saint-Ober, Laurence Myrga, Suzanne Bianchetti, Blanche Montel, Marcel Bourdel, Paul Horace.

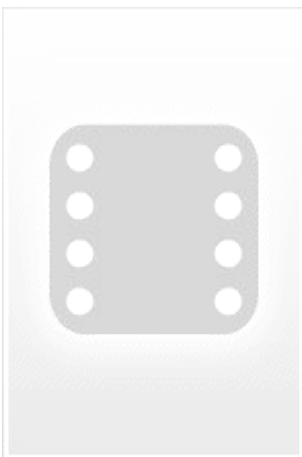
En 1796, el correo de París a Lyon, que transporta una importante suma de dinero, es atacado por un grupo de asaltadores, que roban el dinero y matan a los mensajeros.



80. MADAME SANS-GÊNE. Estados Unidos, 1924. 100 min., B/N.

D: Léonce Perret. **G:** Forrest Halsey, (Émile Moreau, Victorien Sardou, obra). **F:** Raymond Agnel, Jacques Bizeul, René Guissart, J. Peverell Marley, George Webber. **M:** Hugo Riesenfeld. **I:** Gloria Swanson, Émile Drain, Charles de Rochefort, Madeleine Guitty, Warwick Ward, Guy Favières, Renée Héribel, Jean Lorette.

Catherine Hubscher es una lavandera que se ha ganado el sobrenombre de Madame Sans-Gêne, y cuyos clientes son militares, como el joven Bonaparte.



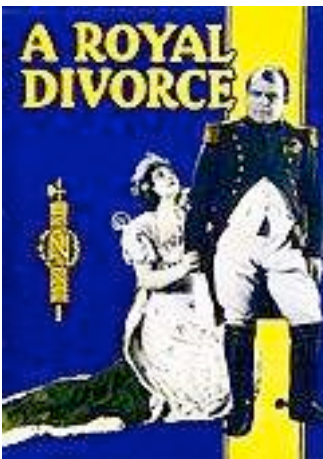
81. THE ACE OF SPADES. Estados Unidos, 1925. B/N.

D: Henry MacRae. **G:** Isadore Bernstein, William Lord Wright. **I:** William Desmond, Mary McAllister, Albert J. Smith, William Steele. Cathleen Calhou, John Herdman, William De Vaull, Aaron Edwards.



82. DESTINO (*Destinée*). Francia, 1925. B/N.

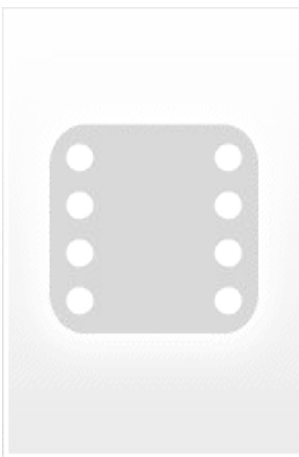
D: Henry Roussel. **G:** Henry Roussel. **F:** Willy Faktorovitch, Maurice Velle. **M:** André Gailhard. **I:** Isabelita Ruiz, Jean Napoléon Michel, Pierre Batcheff, Christiane Favier, Geymond Vital, Raoul Villiers, René Montis, Victoria Lenoir, Ady Cresso.



83. A ROYAL DIVORCE. Reino Unido, 1926. B/N.

D: Alexander Butler. **G:** Walter Summers, (C.C. Collingham, obra). **I:** Gwylim Evans, Gertrude McCoy, Lillian Hall-Davis, Gerald Ames, Mary Dibley, Jerrold Robertshaw, Tom Reynolds, Mercy Peters.

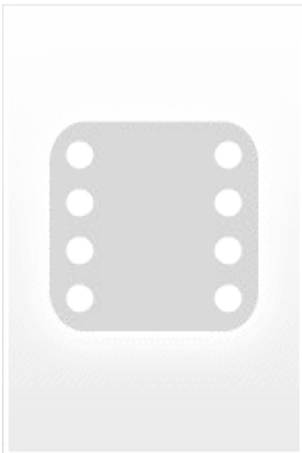
Adaptación de la obra teatral de C.C. Collingham, que muestra la relación romántica y el divorcio político entre Napoleón y Josefina.



84. LÜTZOWS WILDE VERWEGENE JAGD. Alemania, 1927. B/N.

D: Richard Oswald. **G:** Max Jungk, (Theodor Körner, poema). **F:** Ewald Daub. **M:** Gustav Gold. **I:** Ernst Rückert, Arthur Wellin, Mary Kid, Paul Bildt, Wera Engels, Gerd Briese, Sig Arno, Carl Zickner.

Adaptación cinematográfica del poema épico-patriota de Theodor Körner, que muestra la lucha de las tropas prusianas frente a las francesas durante las guerras napoleónicas.



85. STOLZENFELS AM RHEIN. Alemania, 1927. B/N.
D: Richard Löwenbein. **G:** Marie Luise Droop. **F:** A.O. Weitzenberg. **M:** Felix Bartsch. **I:** Friedrich Berger, Carl de Vogt, Henri De Vries, Angelo Ferrari, Harry Frank, Harry Gondi, Maria Mindzenty, Egon von Hagen.



86. NAPOLEÓN (*Napoléon*). Francia, 1927. 240 min., B/N
D: Abel Gance. **G:** Abel Gance. **F:** Léonce-Henri Burel, Jules Kruger, Joseph-Louis Mundwiller, Nikolai Toporkoff. **E:** Abel Gance (Kevin Bronxlow, 1981). **M:** Arthur Honegger, (Carmine Coppola, 1981). **I:** Albert Dieudonné, Vladimir Roudenko, Edmond Van Daële, Alexandre Koubitzky, Antonin Artaud, Abel Gance, Gina Manès.

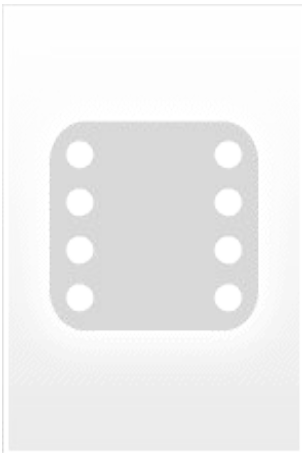
Un repaso a la vida del corso desde su infancia en la escuela militar de Brienne, hasta el inicio de la campaña de Italia, pasando por los episodios de la Revolución, el sitio de Toulon, y el Terror.²⁴³



87. ÁGUILAS TRIUNFANTES (*The Fighting Eagle*). Estados Unidos, 1927. 54 min., B/N.
D: Donald Crisp. **G:** Douglas Z. Doty, John W. Krafft, (Arthur Conan Doyle, novela). **F:** J. Peverell Marley. **E:** Barbara Hunter. **I:** Rod La Rocque, Phyllis Haver, Sam De Grasse, Max Barwyn, Julia Faye, Sally Rand, Clarence Burton, Alphonse Ethier.

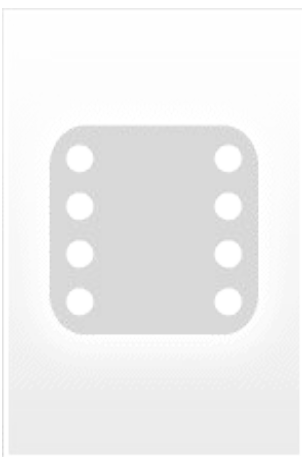
Narración de las hazañas del Brigadier Gerard, que ayudan a exponer al ministro de exteriores Talleyrand como un traidor a Napoleón.

²⁴³ Véase el análisis de esta película en la página 43.



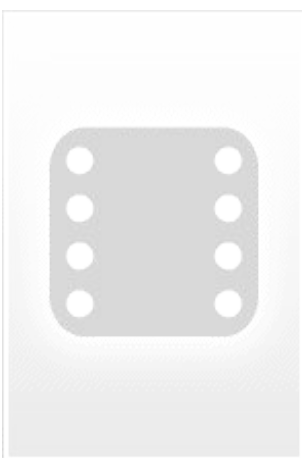
88. KÖNIGIN LUISE, 1. TEIL - DIE JUGEND DER KÖNIGIN LUISE. Alemania, 1927. B/N.

D: Karl Grune. **G:** Ludwig Berger. **F:** Arpad Viragh. **M:** Walter Ulfig. **I:** Mady Christians, Mathias Wieman, Anita Dorris, Helga Molander, Adele Sandrock, Hans Adalbert Schlettow, Theodor Loos, Charles Vanel.



89. KÖNIGIN LUIS, 2. TEIL. Alemania, 1928. B/N.²⁴⁴

D: Karl Grune. **G:** Ludwig Berger. **F:** Arpad Viragh. **M:** Walter Ulfig. **I:** Mady Christians, Mathias Wieman, Anita Dorris, Helga Molander, Adele Sandrock, Hans Adalbert Schlettow, Theodor Loos, Charles Vanel.



90. THE LADY OF VICTORIES. Estados Unidos, 1928. B/N.

D: Roy William Neill. **I:** Agnes Ayres, George Irving, Otto Maticson.

Décimo cortometraje de la serie de dramas históricos “Great Events”.

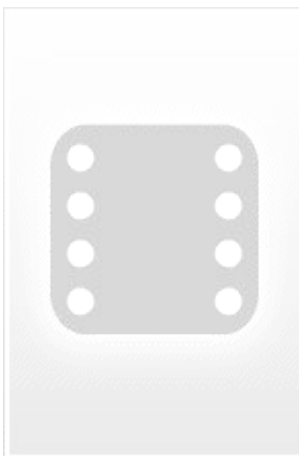
²⁴⁴ Entre *Königin Luise, 1. Teil - Die Jugend der Königin Luise* y *Königin Luise, 2. Teil*, tienen una duración de 3180 metros.



91. GLORIOUS BETSY. Estados Unidos, 1928. 80 min., B/N.

D: Alan Crosland. **G:** Anthony Coldeway, Jack Jarmuth, (Rida Johnson Young, obra). **F:** Hal Mohr. **E:** Thomas Pratt. **M:** David Mendoza. **I:** Dolores Costello, Conrad Nagel, John Miljan, Marc McDermott, Pasquale Amato, Betty Blythe, Andrés de Seguroola, Paul Panzer.

Adaptación de la obra teatral escrita por Rida Johnson Young, en la que conocemos la relación entre Jerónimo, hermano menor de Napoleón, y su esposa americana, Elizabeth Patterson.



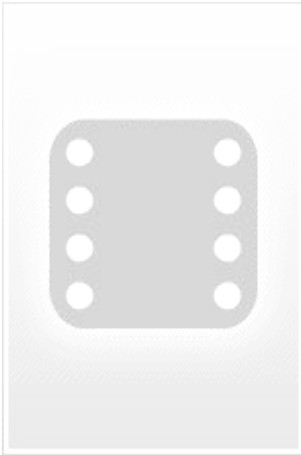
92. MADAME RÉCAMIER. Francia, 1928. 80 min., B/N.

D: Gaston Ravel. **G:** Tony Lekain, (Edouard Herriot, libro). **I:** Marie Bell, Jean Debucourt, Edmond Van Daële, Victor Vina, Nelly Cormon, Françoise Rosay.



93. PAN TADEUSZ. Polonia, 1928. 124 min., B/N.

D: Ryszard Ordynski. **G:** Ferdynand Goetel, Andrzej Strug, (Adam Mickiewicz, poema). **F:** Janusz Wasung, Antoni Wawrzyniak. **I:** Wojciech Brydzinski, Stanislaw Knake-Zawadzki, Jan Szymanski, Mariusz Maszynski, Leon Luszczewski, Helena Sulimowa, Stefan Jaracz.



94. EL BARBERO DE NAPOLEÓN (*Napoleon's Barber*).

Estados Unidos, 1928. 32 min., B/N.

D: John Ford. **G:** Arthur Caesar. **I:** Otto Matieson, Natalie Golitzen, Frank Reicher, Helen Ware, Philippe De Lacy, D'Arcy Corrigan, Russ Powell, Michael Mark, Buddy Roosevelt.

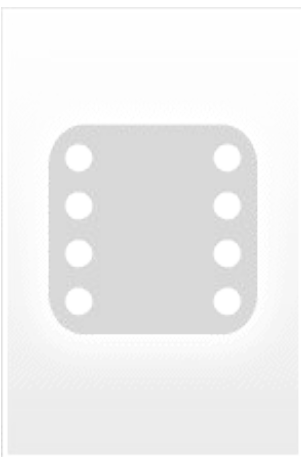
Cortometraje basado en una anécdota ficticia. Camino a Waterloo, Napoleón se detiene en una barbería para ser afeitado. El barbero, que no lo reconoce, se explaya explicando lo que le haría al emperador, hasta que acaba reconociéndolo.



95. WATERLOO. Alemania, 1929. 124 min., B/N.

D: Karl Grune. **G:** Max Ferner, Bobby E. Lühge. **F:** Hugo von Kaweczynski, Fritz Arno Wagner, Josef Wirsching. **M:** Hansheinrich Dransmann. **I:** Charles Vanel, Otto Gebühr, Auguste Prasch-Grevenberg, Humberston Wright, Carl de Vogt, Helmuth Renar, Charles Willy Kayser.

Reconstrucción de la batalla de Waterloo y de los personajes que tomaron parte de ella.



96. ANDREAS HOFER. Alemania, 1929. 91 min., B/N.

D: Hans Prechtl. **G:** Hans Prechtl. **F:** Karl Attenberger, Alfonse Lufteck. **M:** Björn Maseng. **I:** Fritz Greiner, Maly Delschaft, Rolf Pinegger, Grit Haid, Carl de Vogt, Adolf Grell, Georg John.



97. NAPOLEON AUF ST. HELENA. Alemania, 1929. 100 min., B/N.

D: Lupu Pick. **G:** Abel Gance, Willy Haas, Lupu Pick. **F:** Robert Baberske, Ludwig Lippert, Fritz Arno Wagner, Friedrich Weinmann. **M:** Willy Schmidt-Gentner. **I:** Werner Krauss, Hanna Ralph, Albert Bassermann, Philippe Hériat, Lous V. Arco, Suzy Pierson, Hermann Thimig, Martin Kosleck.

Basándose en la última parte del guión de Abel Gance, Lupu Pick nos muestra los últimos días de la vida de Napoleón en la isla de Santa Helena.



98. SIETE CARAS (*Seven Faces*). Estados Unidos, 1929. 78 min., B/N.

D: Berthold Viertel. **G:** Dana Burnet, (Richard Connell, libro). **F:** Joseph H. August, Al Brick. **E:** J. Edwin Robbins. **M:** Hugo Friedhofer, Arthur Kay, George Lipschultz. **I:** Paul Muni, Marguerite Churchill, Lester Lonergan, Russell Gleason, Gustav von Seyffertitz, Eugenie Besserer, Walter Rogers Salka Viertel.

Paul Muni interpreta al viejo encargado de un museo de cera parisino, que ayudará a dos enamorados a seguir hablando a través de los mensajes que dejen en los bolsillos de las figuras.



99. DEVIL-MAY-CARE. Estados Unidos, 1929. 91 min., B/N - C.

D: Sidney Franklin. **G:** Richard Schayer, Hanns Kräly, Zelda Sears, (Eugène Scribe, Ernest Legouve, obra). **F:** Merrit B. Gerstad. **E:** Conrad A. Nervig. **M:** Herbert Stothart, William Axt. **I:** Ramon Novarro, Dorothy Jordan, Marion Harris, John Miljan, William Humphrey, George Davis, Clifford Bruce, Ann Dvorak.

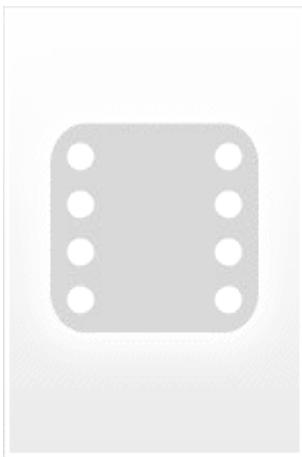
Al exiliarse Napoleón en Elba, Armand, un joven soldado, escapa y se esconde en el sur de Francia. Durante la huida conocerá a Léonie, una realista, de la que se enamora.



100. AGUSTINA DE ARAGÓN. España, 1929.62 min., B/N.

D: Florián Rey. **G:** Florián Rey. **F:** Alberto Arroyo, Carlos Pahissa. **I:** Marina Torres, María Luz Callejo, Manuel San Germán, Fernando Fernández de Córdoba, Ramón Meca, José María Alonso Pesquera.

Película producida por un grupo de aragoneses, que contrataron a Florián Rey para que llevase a la pantalla la gesta de la heroína maña.



101. EL BARBERO DE NAPOLEÓN. Estados Unidos, 1930. B/N.

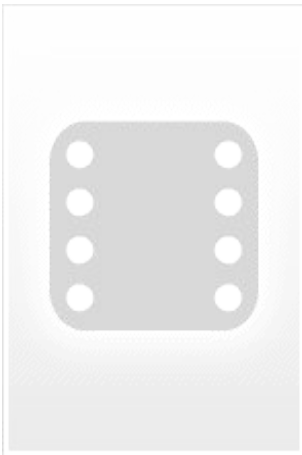
D: Sidney Lanfield. **G:** Arthur Caesar. **Otros:** Ramón Peón (asistente de dirección). **I:** Juan Aristi Eulate, Nelly Fernández, Manuel París.



102. DIE LETZTE KOMPAGNIE. Alemania, 1930. 79 min., B/N.

D: Curtis Bernhardt. **G:** Heinz Goldberg, Hans Rehfisch, Ludwig von Wohl, (Henry Koster, Hans Wilhelm, historia). **F:** Günther Krampf. **E:** Carl Winston. **M:** Ralph Benatzky, Franz Grothe. **I:** Conrad Veidt, Karin Evans, Erwin Kalsner, Else Heller, Maria Perderson, Heinrich Gretler, Paul Henckels, Ferdinand Asper.

Un grupo de soldados prusianos deciden defender hasta la muerte un molino frente a las tropas francesas. La hija del propietario del molino permanecerá y luchará con ellos.



103. HELLO NAPOLEON. Estados Unidos, 1931. 17 min., B/N.

D: Harry Edwards. **G:** Francis Martin, James Mulhauser. **I:** Lloyd Hamilton, Marion Shockley, Eddie Baker, Anne Shirley, Billy Franey, Billy Engle, Jerry Mandy.



104. EL CONGRESO SE DIVIERTE (*Der Kongreß tanzt*). Alemania, 1931. 85 min., B/N.

D: Erik Charell. **G:** Norbert Falk, Robert Liebmann. **F:** Carl Hoffmann. **E:** Viktor Gertier. **M:** Werner R. Heymann. **I:** Lilian Harvey, Willy Fritsch, Otto Wallburg, Conrad Veidt, Carl-Heniz Schroth, Lil Dagover, Erns Stahl-Nachbaur.

Una vendedora de guantes de Viena se enamora del zar Alejandro, y Metternich trata de utilizar este hecho para mantenerlo fuera del Congreso de Viena de 1815.



105. L'AIGLON (EL AGUILUCHO) (*L'aiglon*). Francia, 1931. 109 min., B/N.

D: Viktor Tourjansky. **G:** Wolfgang Goetz, Adolf E. Licho, Pierre-Gilles Veber, (Edmond Rostand, obra). **F:** Nikolai Toporkoff. **E:** Andrée Danis, Tonka Taldy. **M:** Edouard Flament. **I:** Jean Weber, Victor Francen, Henri Desfontaines, Simone Vaudry, Georges Colin, Jeanne Boitel, Jenny Hélia, Émile Drain.

Los amigos incitan al Aguilucho, exiliado en Schönbrunn, a regresar a Francia, donde el pueblo lo espera, pero la conjura pronto será descubierta.



106. LUISE, KÖNIGIN VON PREUBEN. Alemania, 1931. 115 min., B/N.

D: Carl Froelich. **G:** Fred Hildenbrand, Friedrich Raff, Julius Urgiss, (Walter von Molo, novela). **F:** Friedl Behn-Grund. **E:** Walter Supper. **M:** Hanson Milde-Meissner. **I:** Henny Porten, Gustaf Gründgens, Ekkehard Arendt, Vladimir Gajdarov, Friedrich Kayßler, Helene Fehdmer, Paul Günther.

La película retrata la vida de Luisa de Mecklemburgo-Strelitz, esposa de Federico Guillermo III de Prusia.



107. YORCK. Alemania, 1931. 102 min., B/N.

D: Gustav Ucicky. **G:** Robert Liebmann, Hans Müller, Arthur Pohl. **F:** Carl Hoffmann. **E:** Eduard von Borsody. **M:** Werner Schmidt-Boelcke. **I:** Werner Krauss, Grete Mosheim, Rudolf Forster, Gustaf Gründgens, Lothar Müthel, Raoul Aslan, Hans Rehmann, Paul Bildt.

Repaso a la vida del general prusiano Ludwig Yorck von Waternburg, sobre todo su renuncia a participar en la invasión francesa de Rusia en 1812.



108. DER REBELL. Alemania, 1932. 82 min., B/N.

D: Curtis Bernhardt, Edwin H. Knopf, Luis Trenker. **G:** Walter Schmidtkunz, Robert A. Stemmle, Luis Trenker, Henry Koster. **F:** Sepp Allgeier, Albert Benitz, Willy Goldberger, Reimar Kuntze. **E:** Hermann Haller, Andrew Marton. **M:** Giuseppe Becce. **I:** Luis Trenker, Luise Ullrich, Victor Varconi, Ludwig Stössel, Olga Engl.

Un joven estudiante de medicina regresa a su Tirol natal, donde descubre que las tropas de Napoleón han arrasado toda la región, y su madre y su hermana han sido asesinadas. Existe una versión en inglés, titulada *The Rebel*.



109. MARSCHALL VORWÄRTS. Alemania, 1932. 101 min., B/N.

D: Heinz Paul. **G:** Hella Moja, Heinz Paul, Arzén von Cserépy. **F:** Viktor Gluck, Carl Hoffmann. **M:** Willy Schmidt-Gentner. **I:** Paul Wegener, Theodor Loos, Traute Carlsen, Hans Graf von Schwerin, Elga Brink, Alfred Durra, Carl Auen, Eduard Rothhauser.

Esta película narra las hazañas del mariscal Blücher.



110. L'AGONIE DES AIGLES. Francia, 1933. 125 min., B/N.

D: Roger Richebé. **G:** Marcel Pagnol, (Georges d'Esparbès, novela). **F:** Coutelier, André Dantan, Enzo Riccioni. **E:** Jean Mamy. **M:** Vincent Scotto. **I:** Annie Ducaux, Pierre Renoir, Constant Rémy, Jean Debucourt, Marcel André, Berthe Fusier, Gustave Berthier, Léon Courtois.

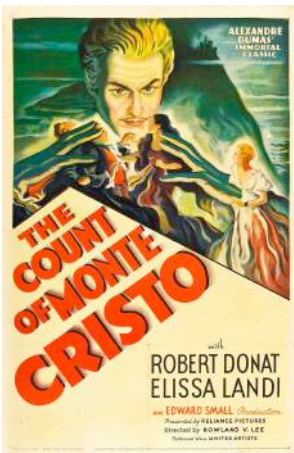
Algunos viejos fieles de Napoleón deben huir de las persecuciones policiales, mientras intentan hacer llegar el joven Napoleón II.



111. LA CASA DE LOS ROTHSCHILD (*The House of Rothschild*). Estados Unidos, 1934. 88 min., B/N.

D: Alfred L. Werker, Sidney Lanfield. **G:** Nunnally Johnson, George Arliss, Maude T. Howell, Sam Mintz, (George Hembert Westley, obra). **F:** J. Peverell Marley. **E:** Barbara McLean, Allen McNeil. **M:** Alfred Newman. **I:** George Arliss, Boris Karloff, Loretta Young, Robert Young, C. Aubrey Smith, Arthur Byron, Helen Westley, Reginald Owen.

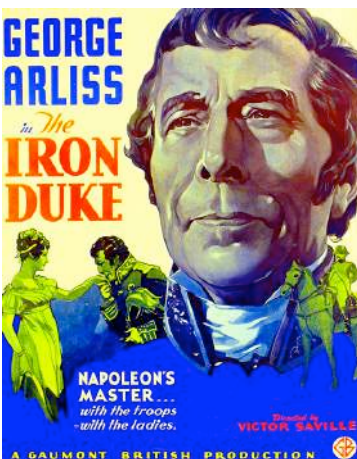
La historia del imperio financiero de los Rothschild, iniciado, desde un principio, para financiar la guerra contra Napoleón.



112. EL CONDE DE MONTECRISTO (*The Count of Monte Cristo*). Estados Unidos, 1934. 113 min., B/N.

D: Rowland V. Lee. **G:** Philip Dunne, Dan Totheroh, Rowland V. Lee, (Alexandre Dumas, novela). **F:** J. Peverell Marle. **E:** Grant Whytock. **M:** Alfred Newman. **I:** Robert Donat, Elissa Landi, Louis Calhern, Sidney Blackmer, Raymond Walburn, O.P. Heggie, Irene Hervey, Paul Irving.

Después de estar veinte años encarcelado injustamente, Edmond Dantes huye para vengarse de aquellos que lo acusaron.



113. THE IRON DUKE. Reino Unido, 1934. 88 min., B/N.

D: Victor Saville. **G:** H.M. Harwood, Bess Meredyth. **F:** Curt Courant, Leslie Rowson. **E:** Ian Dalrymple. **M:** Hubert Bath. **I:** George Arliss, Ellaline Terriss, Gladys Cooper, A.E. Matthews, Alan Aynesworth, Emlyn Williams, Edmund Willard, Norma Varden.

A partir del Congreso, hasta su regreso definitivo a Londres, esta película repasa los episodios más importantes de la vida del Duque de Wellington.



114. LA FERIA DE LA VANIDAD (*Becky Sharp*). Estados Unidos, 1935. 84 min., C.

D: Rouben Mamoulin, Lowell Sherman. **G:** Francis Edward Faragoh, (William Makepeace Thackeray, novela: Langdon Mitchell, obra). **F:** Ray Rennahan. **E:** Archie Marshek. **M:** Roy Webb. **I:** Miriam Hopkins, Frances Dee, Cedric Hardwicke, Billie Burke, Alison Skipworth, Nigel Bruce, Alan Mowbray, G.P. Huntley.

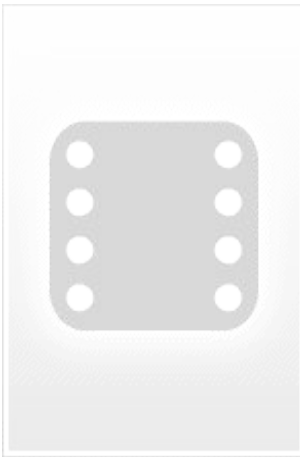
Con la batalla de Waterloo como trasfondo, *Becky Sharp* es la adaptación de *Vanity Fair* de Thackeray.



115. HUNDERT TAGE. Italia-Alemania, 1935. 90 min., B/N.

D: Franz Wenzler. **G:** Karl Vollmöller, Franz Wenzler, (Giovacchino Forzano, Benito Mussolini, obra). **F:** Mario Albertelli, Augusto Tiezzi. **E:** Carl Otto Bartning. **M:** Giuseppe Becce. **I:** Werner Krauss, Gustaf Gründgens, Kurt Junker, Eduard von Winterstein, Alfred Gerasch, Peter Voß, Fritz Genschow, Elsa Wagner.

El 26 de febrero de 1815, Napoleón se embarcó con mil hombre y abandonó el exilio de Elba, regresando a París para ir en contra de las exigencias del Congreso de Viena.



116. LA BAILARINA DEL CONJUNTO (*Invitation to the Waltz*). Reino Unido, 1935. 80 min., B/N.

D: Paul Merzbach. **G:** Roger Buford, Clifford Grey, Paul Merzbach, (Eric Maschwitz, obra). **F:** Claude Friese-Greene, Ronald Neame. **M:** Walter Goehr, Idris Lewis. **I:** Lilian Harvey, Wendy Toye, Carl Esmond, Harold Warrender, Richard Bird, Eric Stanley, Alexander Field, Esme Stanley.

Jenny es bailarina y amante del Duque de Wurtemberg durante las guerras napoleónicas, a quién no dudará en influir para que firme un tratado con Inglaterra que provoque la caída de Napoleón.



117. HEARTS DIVIDED. Estados Unidos, 1936. 87 min., B/N.

D: Frank Borzage. **G:** Laird Doyle, Casey Robinson, (Rida Johnson Young, obra). **F:** George J. Fosley. **E:** William Holmes. **M:** Heinz Roemheld. **I:** Maron Davis, Dick Powell, Charles Ruggles, Claude Rains, Edward Everett Horton, George Irving, Beulah Bondi, Arthur Treacher.

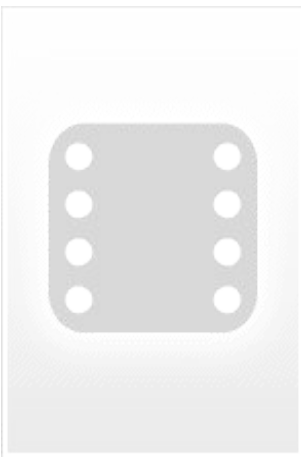
Napoleón necesita dinero para la guerra, por ello envía a su hermano Jerónimo a Louisiana, donde se conocerá y se enamorará de Betsy Patterson.



118. EL CABALLERO ADVERSE (*Anthony Adverse*). Estados Unidos, 1936. 141 min., B/N.

D: Mervyn LeRoy, Michael Curtiz. **G:** Harvey Allen, Sheridan Gibney, Milton Krims. **F:** Tony Gaudio. **E:** Ralph Dawson. **M:** Erich Wolfgang Korngold. **I:** Fredric March, Olivia de Havilland, Donald Woods, Anita Louise, Edmund Gwenn, Claude Rains, Louis Hayward, Gale Sondergaard.

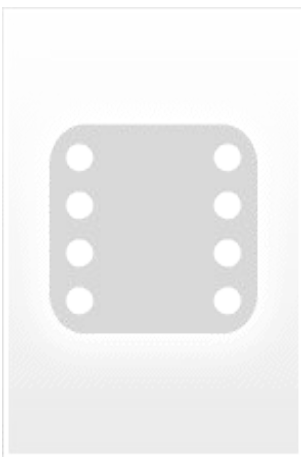
En Italia, la deuda de un huérfano con el hombre que lo crió amenaza con separarle para siempre de la mujer a la que ama.



119. CAMPO DI MAGGIO. Italia, 1936. 103 min., B/N.

D: Giovacchino Forzano. **G:** Giovacchino Forzano, Benito Mussolini. **F:** Mario Albertelli, Augusto Tiezzi. **M:** Giuseppe Becce. **I:** Corrado Racca, Emilia Varini, Enzo Biliotti, Pino Locchi, Rose Stradner, Lamberto Picasso, Augusto Marcacci, Ernesto Marini.

Versión italiana de la película *Hundert Tage* de 1935, ambas basadas en la historia escrita por Giovacchino Forzano y Benito Mussolini.



120. DIE NACHT MIT DEM KAISER. Alemania, 1936. 101 min., B/N.

D: Erich Engel. **G:** Ernst Marischka, Heinrich Oberländer. **F:** Bruno Mondl. **E:** Carl Otto Bartning. **M:** Hans Otto Borgmann. **I:** Jenny Jugo, Richard Romanowsky, Friedrich Benfer, Hans Zesch-Ballot, Werner Scharf, Hans Leibelt, Walter Steinbeck, Paul Henckels.



121. LAS PERLAS DE LA CORONA (*Les perles de la couronne*). Francia, 1937. 118 min., B/N.

D: Sacha Guitry. **G:** Sacha Guitry, Christian-Jaque. **F:** Jules Kruger. **E:** William Barace, Myriam Borsoutsky. **M:** Jean Françaix. **I:** Jacqueline Delubac, Sacha Guitry, Lyn Harding, Renée Saint-Cyr, Enrico Glori, Ermete Zacconi, Jean-Louis Barrault, Émile Drain.

Jean Martin explica a su esposa la fabulosa procedencia de las siete perlas que forman un collar.



122. MARIA WALEWSKA (*Conquest*). Estados Unidos, 1937. 113 min., B/N.

D: Clarence Brown, Gustav Machaty. **G:** S.N. Behrman, Samuel Hoffesntein, Talbot Jennings, Helen Jerome, Salka Viertel, (Waclaw Gasiorowski, novela). **F:** Karl Freund. **E:** Tom Held. **M:** Herbert Stothart. **I:** Greta Garbo, Charles Boyer, Reginald Owen, Alan Marshal, Henry Stephenson, Leif Erickson, May Whitty.

Maria Walewska es una condesa polaca que se convierte en la amante de Napoleón, con la intención de influir en el emperador para lograr la independencia de su país.



123. LA ESPÍA DE CASTILLA (*The Firefly*). Estados Unidos, 1937. 131 min., B/N.

D: Robert Z. Leonard. **G:** Frances Goodrich, Albert Hackett, Otto A. Harbach, (Ogden Nash, obra). **F:** Oliver T. Marsh. **E:** Robert Kern. **M:** Rudolf Friml. **I:** Jeanette MacDonald, Allan Jones, Warren William, Billy Gilbert, Douglass Dumbrille, Henry Daniell.

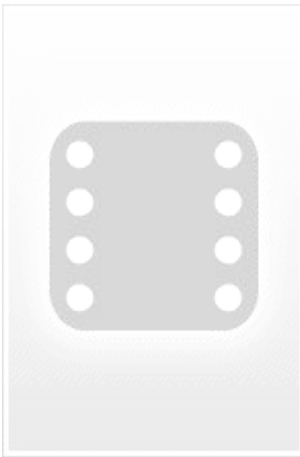
Nina Maria es una bella espía española cuya misión es seducir a los oficiales franceses para descubrir los planes de Napoleón: lo que no sabe es que también le están espiando a ella.



124. L'AFFAIRE DU COURRIER DE LYON. Francia, 1937. 102 min., B/N.

D: Claude Autant-Lara, Maurice Lehmann. **G:** Jean Aurenche, Jacques Prévert, (Aldred Delacour, Paul Siraudin). **F:** Michel Kelber. **E:** Yvonne Martin, Marguerite Renoir. **M:** Louis Beydts. **I:** Pierre Blanchar, Dita Parlo, Jacques Copeau, Charles Dullin, Sylvia Bataille, Hélène Robert, Monique Joyce, Pierre Alcover.

El 27 de abril de 1796, el correo que transportaba el sueldo del ejército de Italia es atacado, los mensajeros asesinados y los siete millones de francos robados.



125. THE MAN ON THE ROCK. Estados Unidos, 1938. 11 min., B/N.

D: Edward L. Cahn. **G:** Herman Boxer, Pierre Artigue. **F:** Paul Vogel. **M:** David Snell. **I:** Carey Wilson, Sergei Arabeloff, Naomi Childers, Joe Kirk, Claire McDowell, Johnny Sheffield, Claude King, Eric Wilton.

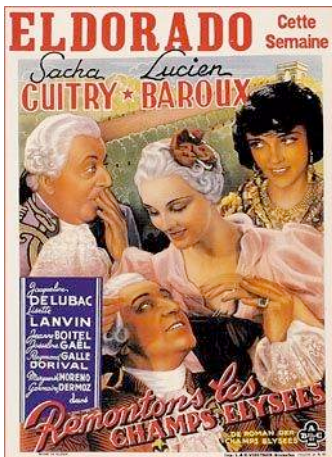
Este cortometraje se plantea si Napoleón murió realmente en Santa Elena, o si fue su doble, del que hay constancia que utilizaba.



126. A ROYAL DIVORCE. Reino Unido, 1938. 85 min., B/N.

D: Jack Raymond. **G:** Miles Malleston, (Jacques Théry, novela). **F:** Freddie Young. **E:** Peggy Hennessey. **M:** Anthony Collins. **I:** Ruth Chatterton, Pierre Blanchar, Frank Cellier, Carol Goodner, George Curzon, John Laurie, Jack Hawkins.

La historia de amor que existía entre Napoleón y Josefina se vio truncada cuando el primero ascendió a lo más alto del poder.

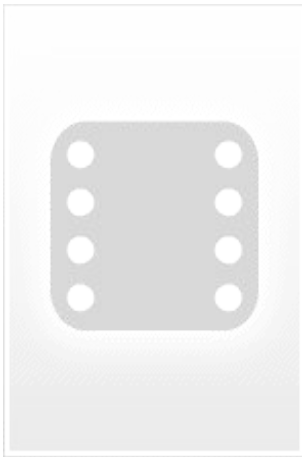


127. REMONTONS LES CHAMPS-ÉLYSÉES.

Francia, 1938. 100 min., B/N.

D: Sacha Guitry. **G:** Sacha Guitry. **F:** Jean Bachelet. **E:** Myriam Borsoutsky. **M:** Adolphe Borchard. **I:** Sacha Guitry, Lucien Baroux, Jean Périer, Roger Bourdin, Robert Pizani, Jean Coquelin, Émile Drain.

Un descendiente de Luis XV, Marat y Napoleón repasan la historia de los Champs-Élysées, desde la place de la Concorde en 1617, hasta la place de l'Étoile en 1938.



128. LA SPOSA DEI RE. Italia, 1938. 68 min., B/N.

D: Duilio Coletti. **G:** Duilio Coletti, Primo Zeglio, (Ugo Falena, obra). **F:** Frederik Fuglsang. **E:** Otello Colangeli. **M:** Piero Giorgi. **I:** Elsa De Giorgi, Augusto Marcacci, Mario Pisu, Dina Perbellini, Caliso Bertramo, Laura Solari, Nita Gualdi.

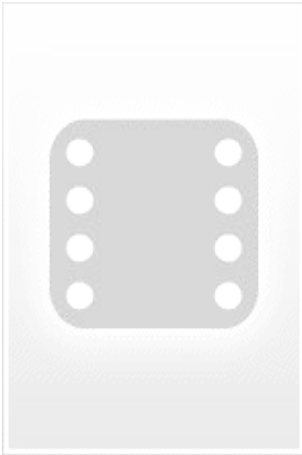
Relato de la vida amorosa que Napoleón tuvo con Desirée Clairry, desde que se prometieron en Marsella, hasta que ella se convierte en reina de Suecia.



129. HELMIKUUN MANIFESTI. Finlandia, 1939. 99 min., B/N.

D: Yrjö Norta, T.J. Särkkä. **G:** T.J. Särkkä, Mila Waltari. **F:** Theodor Luts. **E:** Yrjö Norta. **M:** Martti Similä. **I:** Ossi Elstelä, Leo Lähteenmäki, Arvo Kuusla, Regina Linnanheimo, Tauno Palo, Laila Rihte, Eino Kaipainen, Yrjö Tuominen.

Film propagandístico en el que se repasa cien años de historia de Finlandia, situando el interés en el largo proceso de independencia.



130. THE MAN OF DESTINY. Reino Unido, 1939. 40 min., B/N.

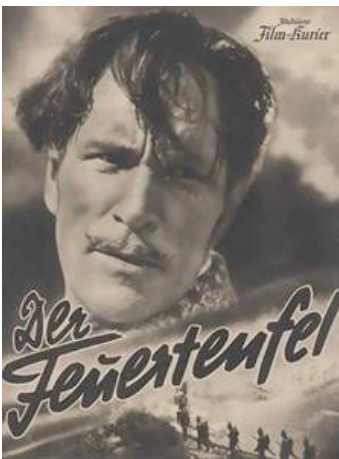
Otros: Desmond Davis (producción). **I:** Henry Oscar, Joyce Kennedy, Brian Oulton, Frank Birch.



131. LE EDUCANDE DI SAINT-CYR. Italia, 1939. 88 min., B/N.

D: Gennaro Righelli. **G:** L. Brunswick, A. De Leuven, Alessandro De Stegani, Carlo Veneziani, (Alexandre Dumas, novela). **F:** Domenico Scala. **E:** Gennaro Richelli. **M:** Renzo Rossellini. **I:** Vanna Vanni, Silvana Jachino, Maurizio D'Ancora, Elio Steiner, Luigi Carini, Maria Jacobini, Lola Braccini.

Después de que dos soldados sean atrapados al colarse en el colegio femenino de Saint-Cyr para cortejar a dos jóvenes, la emperatriz Josefina ordena enseguida que se casen, mientras que Napoleón los asciende y los envía a Nápoles.



132. DER FEUERTEUFEL. Alemania, 1940. 100 min., B/N.

D: Luis Trenker. **G:** Hanns Saßmann, Luis Trenker. **F:** Albert Benitz, Albert Höcht, Klaus von Rautenfeld. **E:** Werner Jacobs, Gottlieb Madl. **M:** Giuseppe Becce. **I:** Luis Trenker, Judith Holzmeister, Berti Schultes, I. Inni, Hilde von Stolz, Fritz Jampers, Franz Herterich, Ernst Fritz Fürbringer.

Al igual que Andreas Hofer, el leñador Valentin Sturmegger pretende liderar una rebelión para liberar la región de Carintia del yugo del ejército napoleónico.



133. MADAME SANS-GÊNE. Francia, 1941. 100 min., B/N.

D: Roger Richebé. **G:** Jean Aurenche, Pierre Lestringuez, Roger Richebé, (Émile Moreau, Victorien Sardou, obra). **F:** Jean Isnard. **E:** Raymond Lamy. **M:** Vincent Scotto. **I:** Arletty, Aimé Clariond, Maurice Escande, Henri Nassiet, Jeanne Reinhardt, Madeleine Sylvain, Albert Dieudonné, Geneviève Auger.

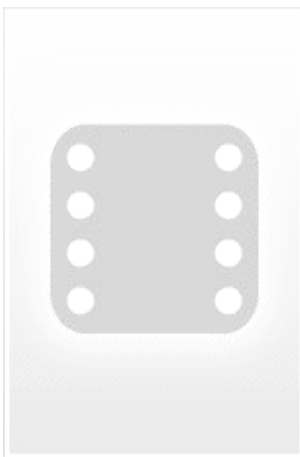
Adaptación de la obra de Émile Moreau y Victorien Sardou, en la que se relata los devaneos en la corte de Catherine Hubscher, donde se hará notar gracias a su carácter.



134. LADY HAMILTON (*That Hamilton Woman*). Reino Unido, 1941. 128 min., B/N.

D: Alexander Korda. **G:** Walter Reisch, R.C. Sherriff. **F:** Rudolph Maté. **M:** Miklós Rózsa. **I:** Vivien Leigh, Laurence Olivier, Alan Mowbray, Sara Allgood, Gladys Cooper, Henry Wilcoxon, Heather Angel, Halliwell Hobbes.

Historia de amor entre la esposa del viejo Sir William Hamilton, Emma, con el almirante Nelson.



135. VENDETTA. Estados Unidos, 1942. 11 min., B/N.

D: Joseph M. Newman. **G:** DeVallon Scott. **F:** Jackson Rose. **E:** Harry Komer. **M:** Daniele Amfitheatrof. **I:** John Nesbitt, Stephen McNally, Herbert Evans, Joe Kirk, Tommy Rall, James Seay.

La historia de Carlo Pozzo di Borgo, un conocido de juventud de Napoleón, que después se volverá en su contra.



136. LE DESTIN FABULEUX DE DESIRÉE CLARY.

Francia, 1942. 117 min., B/N - C.

D: Sacha Guitry. **G:** Sacha Guitry. **F:** Jean Bachelet. **E:** René Le Hénaff. **M:** Adolphe Borchard. **I:** Sacha Guitry, Gaby Morlay, Jacques Varennes, Jean Hervé, Aimé Clariond, Jean-Louis Barraut, Lise Delamare, Yvette Lebon.

Sacha Guitry nos explica la relación entre la familia Bonaparte y la familia Clary, sobre todo la que hubo entre Napoleón y Desirée.



137. EL VENCEDOR DE NAPOLEÓN (*The Young Mr. Pitt*). Reino Unido, 1942. 118 min., B/N.

D: Carol Reed. **G:** Sidney Gilliat, Frank Lauder, Viscount Castlerosse. **F:** Freddie Young. **E:** R.E. Dearing. **M:** Charles Williams. **I:** Robert Donat, Robert Morley, Phyllis Calvert, John Mills, Geoffrey Atkins, Jean Cadell, Raymond Lovell, Herbert Lom.

Biopic que cuenta la vida de Pitt el joven, que se convirtió en Primer ministro de Gran Bretaña con tan solo veinticuatro años.



138. EL PRISIONERO DEL CASTILLO DE IF (*Le comte de Monte-Cristo, 1ère époque: Edmond Dantès*). Francia-Italia, 1943. 90 min., B/N.

D: Robert Vernay. **G:** Charles Spaak, Pietro Solari, Guglielmo Santangelo, (Alexandre Dumas, novela). **F:** Victor Arménise. **E:** Jean Feyte. **M:** Roger Desromière. **I:** Pierre Richard-Willm, Michèle Alfa, Aimé Clariond, Marcel Herrand, Ermete Zacconi, Alexandre Rignault, Henri Bosc, Jacques Baumer.

Primera parte de la adaptación realizada por Robert Vernay del clásico de Alexandre Dumas.



139. LE COMTE DE MONTE CRISTO, 2ÈME ÉPOQUE: LE CHÂTIMENT. Francia-Italia, 1943. 90 min., B/N.

D: Robert Vernay, Ferruccio Cerio. **G:** Charles Spaak, Pietro Solari, Guglielmo Santangelo, (Alexandre Dumas, novela). **F:** Victor Arménise. **E:** Jean Feyte. **M:** Roger Desromière. **I:** Pierre Richard-Willm, Michèle Alfa, Aimé Clariond, Lisa Delamare, Marcel Herrand, Alexandre Rignault, Henri Bosc, Jean Chaduc.

Segunda parte de la adaptación realizada por Robert Vernay del clásico de Alexandre Dumas.



140. SANT'ELENA, PICCOLA ISOLA. Italia, 1943. 82 min., B/N.

D: Umberto Scarpelli, Renato Simoni. **G:** Oreste Biancoli, Ettore Maria Margadonna, Renato Simoni, (Otello Pagliai). **F:** Mario Bava. **E:** Eraldo Da Roma. **M:** Fernando Previtali. **I:** Ruggero Ruggeri, Mercedes Brignone, Carla Candiani, Mario Brizzolari, Rubi D'Alma, Luigi Cimara, Elsa De Giorgi, Lamberto Picasso.

Representación de los últimos años de Napoleón recluido en la isla de Santa Elena.



141. LE COLONEL CHABERT. Francia, 1943. 102 min., B/N.

D: René Le Hénaff. **G:** Pierre Benoît, Maurice Griffe, Marc Maurette, Yves Mirande, (Honoré de Balzac, historia). **F:** Robert Lefebvre. **E:** Marguerite Renoir. **M:** Louis Beydts. **I:** Raimu, Marie Bell, Jacques Baumer, Aimé Clariond, Pierre Alcover, Roger Blin, Jacques Charon, Jo Dervo.

Diez años después de que se le diese por muerto en la batalla de Eylau, el coronel Chabert regresa a París para recuperar a su mujer y su vida en la sociedad de 1817.



142. KUTUZOV. Unión Soviética, 1944. 95 min., B/N.

D: Vladimir Petrov. **G:** Vladimir Solovyov. **F:** Mikhail Gindin. **M:** Yuri Shaporin. **I:** Aleksei Diklj, Semyon Mezhinsky, Yevgeniy Kaluzhsky, Sergo Zakariadze, Nikolai Okhlopkov, Sergei Blinnikov, Vladimir Gotovtsev, A. Polyakov.

Esta película narra la campaña de Rusia desde la óptica del general Kutuzov.



143. PAMÉLA. Francia, 1944. 109 min., B/N.

D: Pierre de Hérain. **G:** Pierre Lestringuez, (Victorien Sardou, novela). **F:** René Gaveau. **M:** Maurice Thieriet. **I:** Fernand Gravey, Renée Saint-Cyr, Georges Marchal, Yvette Lebon, Jeanne Fusier-Gir, Raymond Bussièrès, Jacques Varennes, Jean Chaduc.

Bajo el directorio, los realistas preparan un complot para expulsar a Barras, entre ellos se encuentra Pamela, una vendedora de moda.



144. KOLBERG. Alemania, 1945. 111 min., C.

D: Veit Harlan, Wolfgang Liebeneiner. **G:** Joseph Goebbels, Thea von Harbou, (Alfred Braun, Veit Harlan, libro: Paul Heyse, obra; Joachim Nettelbeck, autobiografía). **F:** Bruno Mondi. **E:** Wolfgang Liebeneiner, Wolfgang Schleif. **M:** Norbert Schultze. **I:** Heinrich George, Kristina Söderbaum, Horst Caspar Gustav Diessl, Paul Wegener, Charles Schauten, Claus Clausen, Irene von Meyendorff.

Basado en la autobiografía de Joachim Nettelbeck, narra la historia de la defensa heroica de la fortaleza de Kolberg, en abril de 1807.



145. MADAME SANS-GÊNE. Argentina, 1945. 90 min., B/N.

D: Luis César Amadori. **G:** Conrado Nalé Roxlo, (Émile Moreau, Victorien Sardou, obra). **F:** Alberto Etchebehere, Roque Giaccovino. **E:** Jorge Gárate. **M:** Mario Maurano. **I:** Niní Marshall, Eduardo Cuitiño, Adrián Cuneo, Herminia Franco, Homero Cárpena, Luis Otero, Delfy de Ortega, Tato de Serra.

Adaptación de la obra de Émile Moreau y Victorien Sardou, en la que la temible Madame Sans-Gêne se enfrenta una vez más a Napoleón.



146. LES BEAUX JOURS DU ROI MURAT. Francia-Italia, 1946. 85 min., B/N.

D: Théophile Pathé. **G:** Jacques Chabannes, Théophile Pathé. **F:** Georges Clerc. **E:** Pierre Méguérián. **M:** Marcel Landowski. **I:** Claude Génia, Alfred Adam, Junie Astor, Charles Dechamps, Germana Paolieri, Mino Doro, Luce Feyrer, Lilliane Lombard.

Castelli es una belleza y excelente cantante, pero también es la líder de los conspiradores del reino de Nápoles, que se halla bajo el reinado del rey Murat.



147. LA CHARTREUSE DE PARME. Francia-Italia, 1947. 170 min., N/B.

D: Christian-Jaque. **G:** Christian-Jaque, Pierre Jarry, Pierre Véry, (Stendhal, novela). **F:** G.R. Aldo, Anchise Brizzi, Romolo Garroni, Nicolas Hayer. **E:** Jacques Desagneaux, Giulia Fontana. **M:** Renzo Rossellini. **I:** Gérard Philipe, René Faure, Maria Casares, Louis Salou, Louis Seigner, Lucien Coedel, Tullio Carminati, Aldo Silvani.

En 1821, tres años después de sus estudios eclesiásticos, Fabrice regresa a Parma para reencontrarse con su bella tía, la duquesa Sanseverina, que enseguida se enamora de él.



148. LE COLONEL DURAND. Francia, 1948. 110 min., B/N.

D: René Chanas. **G:** René Chanas, Jean Martet. **F:** Roger Dormoy. **M:** Jean Martinon. **I:** Paul Meurisse, Michèle Martin, Louis Seigner, Robert Favart, Liliane Bert, Frédérique Nadar, Albert Dinan, Jean d'Yd.

El coronel Durand, en su juventud, comprometió gravemente a Madame Ponthierx. Después de vivir un amor con Isabelle Patrizzi, descubre que las dos mujeres son hermanas.



149. LE DIABLE BOITEUX. Francia, 1948. 125 min., B/N.

D: Sacha Guitry. **G:** Sacha Guitry. **F:** Nikolai Toporkoff. **E:** Jeannette Berton. **M:** Louis Beydts. **I:** Sacha Guitry, Lana Marconi, Émile Drain, Henry Laverne, Maurice Teynac, Philippe Richard, Georges Spanelly, Renée Devillers.

Repaso a algunos de los episodios más importantes de la vida del político y diplomático francés, Talleyrand.



150. BEGEGNUNG MIT WERTHER. RFA, 1949. 88 min., B/N.

D: Karl-Heinz Stroux. **G:** Hermann Gressieker, Karl-Heinz Stroux. **F:** Friedl Behn-Grund, Ernst W. Kalinke. **E:** Erwin Niecke, Eva Marie Stroux. **M:** Wolfgang Fortner. **I:** Horst Caspar, Heidemarie Hatheyer, Paul Klinger, Rudolf Reiff, Paul Dahlke, Walter Kottenkamp, Fritz Odemar, Harald Mannl.

Werther se enamora de Lotte, pero ella está comprometida, así que él se va. Tiempo después, regresa para encontrarse a una Lotte casada pero desgraciada, y el amor surge de nuevo.



151. EL REINADO DEL TERROR (*Reign of Terror*). Estados Unidos, 1949. 88 min., B/N.

D: Anthony Mann. **G:** Philip Yordan, Aeneas MacKenzie. **F:** John Alton. **E:** Fred Allen. **M:** Sol Kaplan. **I:** Robert Cummings, Richard Basehart, Richard Hart, Arlene Dahl, Arnold Moss, Norman Lloyd, Jess Barker, Shepperd Strudwick.

Robespierre, el líder de la Revolución francesa, está repasando su libro negro, una lista de la muerte donde todos están marcados por la guillotina.



152. AGUSTINA DE ARAGÓN. España, 1950. 126 min., B/N.

D: Juan de Orduña. **G:** Juan de Orduña, Vicente Escrivá, Ángel Fernández Marrero, Clemente Pamplona. **F:** Theodore J. Pahle, Mario Ruiz Capillas. **E:** Petra de Nieva. **M:** Juan Quintero. **I:** Aurora Bautista, Fernando Rey, Virgilio Teixeira, Eduardo Fajardo, Manuel Luna, José Bódalo, Fernando Fernández de Córdoba, Guillermo Marín.

Durante el asedio de las tropas de Napoleón a la ciudad de Zaragoza, la joven Agustina se convertirá el alma de los resistentes, mostrando su valor y patriotismo.²⁴⁵



153. NAPOLEONE. Italia, 1951. 89 min., B/N.

D: Carlo Borghesio. **G:** Leonardo Benvenuti, Mario Costa, Mario Monicelli, Raffaele Sposito, Steno, Mario Strucchi. **F:** Renato Del Frate. **E:** Rolando Benedetti. **M:** Nino Rota. **I:** Renato Rascel, Marisa Merlini, Lilia Silvi, Nico Pepe, Loris Gizzi, Carlo Ninchi, Raimond Vianello, Enrico Viarisiso.

Después de que un grupo de profesores discutan que texto escogen para enseñar historia, los bustos de Napoleón y Julio César cobran vida y también empiezan a debatir.

²⁴⁵ Véase el análisis de esta película en la página 157.



154. EL HIDALGO DE LOS MARES (*Captain Horatio Hornblower R.N.*). Reino Unido-Estados Unidos, 1951. 117 min., C.

D: Raoul Walsh. **G:** Ivan Goff, Ben Roberts, Aeneas MacKenzie, (C.S. Forester, novela). **F:** Guy Green. **E:** Jack Harris. **M:** Robert Farnon. **I:** Gregory Peck, Virginia Mayo, Robert Beatty, Moultrie Kelsall, Terence Morgan, James Kenney, James Robertson Justice, Christopher Lee.

Relato de algunas de las aventuras del capitán Hornblower durante las guerras napoleónicas.²⁴⁶



155. L'AGONIE DES AIGLES. Francia, 1951. 83 min., C.

D: Jean Alden-Delos. **G:** Jean Alden-Delos, (Georges d'Esparbès, novela). **F:** Jean Lehérissey. **E:** Madeleine Bagiau. **M:** François-Julien Brun, Tiarko Richepin. **I:** Roger Pigaut, Charles Moulin, Noël Roquevert, Rognoni, Colette Pearl, Pierre Morin, Jean Mauvais, Catherine Arley.

En una Francia en la que los seguidores del depuesto emperador son perseguidos y fusilados, un grupo de fieles bonapartistas planea poner en el trono a Napoleón II.

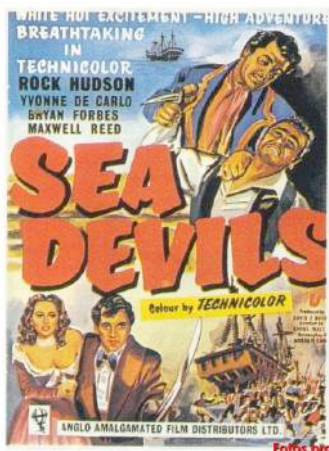


156. SCARAMOUCHE. Estados Unidos, 1952. 115 min., C.

D: George Sidney. **G:** Ronald Millar, George Froeschel, Talbot Jennings, (Rafael Sabatini). **F:** Charles Rosher. **E:** James E. Newcom. **M:** Victor Young. **I:** Stewart Granger, Eleanor Parker, Janet Leigh, Mel Ferrer, Henry Wilcoxon, Nina Foch, Richard Anderson, Aram Katcher.

Después de que André Moreau descubra que es el hijo secreto de un noble recientemente ajusticiado, decidirá vengarlo.

²⁴⁶ Véase el análisis de esta película en la página 159.



157. LOS GAVILANES DEL ESTRECHO (*Sea Devils*). Estados Unidos-Reino Unido, 1953. 91 min., C.
D: Raoul Walsh. **G:** Borden Chase, (Victor Hugo, novela). **F:** Wilkie Cooper. **E:** John Seabourne. **M:** Richard Addinsell. **I:** Yvonne De Carlo, Rock Hudson, Maxwell Reed, Denis O'Dea, Michael Goodliffe, Jacques B. Brunius, Gérard Oury, Bryan Forbes.

Una bella espía inglesa debe llegar a las costas británicas para informar a sus jefes de la inminente invasión que planea Napoleón. Para ello contará con la ayuda de un contrabandista llamado Gilliat.



158. KORABLI SHTURMUYUT BASTIONNY. URSS, 1953. 94 min., C.
D: Mikhail Romm. **G:** Aleksandr Shtein. **F:** Yu-Lan Chen, Aleksandr Shelenkov. **E:** Yeva Ladyzhenskaya. **M:** Aram Khachatryan. **I:** Ivan Pereverzev, Gennadi Yudin, Vladimir Druzhnikov, Anatoli Alekseyev, Sergei Bondarchuk, Nikolai Khryashchikov, Mikhail Nazvanov, Valeriy Lekarev.

Película histórico-biográfica sobre el almirante Ushakov, que destacó durante la guerra de agresión contra Rusia que había comenzado Francia.



159. LAS AVENTURAS DE EDMUNDO DANTE (*Le comte de Monte-Cristo*). Francia-Italia, 1954. 183 min., C.
D: Robert Vernay. **G:** Robert Vernay, Georges Neveux, Daniel Ivernel, (Alexandre Dumas, novela). **F:** Robert Juillard. **E:** Monique Kirsanoff. **M:** Jean Wiener. **I:** Jean Marais, Lia Amanda, Daniel Ivernel, Folco Lulli, Louis Seigner, Gualterio Tumiati, Jean Témerson, Julien Bertheau.

Robert Vernay adapta la obra de Alexandre Dumas en una producción de tres horas, protagonizada por Jean Marais.



160. SI VERSAILLES PUDIERA HABLAR (*Si Versailles m'était conté...*). Francia-Italia, 1954. 165 min., C.

D: Sacha Guitry. **G:** Sacha Guitry. **F:** Pierre Montazel. **E:** Raymond Lamy. **M:** Jean Françaix. **I:** Sacha Guitry, Jean-Pierre Aumont, Jean-Louis Barrault, Claudette Colbert, Daniel Gélin, Jean Marais, Édith Piaf, Gérard Philipe, Michelin Presle.

La historia del palacio de Versalles desde su construcción, cuando el joven Luis XIII descubrió el lugar, hasta los años cincuenta, ya como museo.



161. LAS AVENTURAS DE CADET ROUSSELLE (*Cadet Rousselle*). Francia, 1954. 105 min., C.

D: André Hunebelle. **G:** Jean Halain, Jean-Paul Lacroix. **F:** Marcel Grignon. **E:** Jena Feyte. **M:** Jean Marion. **I:** François Périer, Dany Robin, Bourvil, Madeleine Lebeau, Christine Carère, Noël Roquevert, Jean Parédès, Jean-Louis Jemma.

Esta película narra las aventuras de Cadet, un pillo, y sus compañeros durante la Revolución francesa.



162. DESIRÉE (*Desirée*). Estados Unidos, 1954. 110 min., C.

D: Henry Koster. **G:** Daniel Taradash (Annemarie Selinko, novela). **F:** Milton Krasner. **E:** William Reynolds. **M:** Alex North. **I:** Marlon Brando, Jean Simmons, Merle Oberon, Michael Rennie, Cameron Mitchell, Elizabeth Sellars, John Hoyt, Alan Napier.

La vida de Napoleón Bonaparte desde que es un refugiado en Marsella hasta su exilio en Santa Elena, a través de la visión de Desirée, que primero fue su amante para después ser la esposa del mariscal Bernadotte, convirtiéndose, más adelante, en la reina consorte de Suecia.²⁴⁷

²⁴⁷ Véase el análisis de esta película en la página 55.



163. LA MANZANA DE LA DISCORDIA (*L'amante di Paride*). Italia, 1954. 67 min., C.

D: Marc Allégret, Edgar G. Ulmer. **G:** Marc Allégret, Hugh Gray, Aeneas MacKenzie, Vittorio Nino Novarese, Roger Vadim, Salka Viertel. **F:** John Allen, Desmond Dickinson, Guglielmo Lombardi, Fernando Risi. **E:** Manuel del Campo. **M:** Nino Rota. **I:** Hedy Lamarr, Cathy O'Donnell, Robert Beatty, Cesare Danova, Massimo Serato, Terence Morgan, Milly Vitale, Gérard Oury.

Hedy recibe la invitación para asistir a un baile de disfraces y se le presenta el dilema de elegir entre tres mujeres: Genoveva de Brabante, Josefina o Helena de Troya.



164. NAPOLEÓN (*Napoléon*). Francia, 1955. 182 min., C.

D: Sacha Guitry. **G:** Sacha Guitry. **F:** Roger Dormoy, Pierre Montazel. **E:** Raymond Lamy. **M:** Jean Françaix. **I:** Sacha Guitry, Orson Welles, Maria Schell, Erich von Stroheim, Yves Montand, Michèle Morgan, Jean Marais, Daniel Gélin, Raymond Pellegrin.

Sacha Guitry se pone en la piel de Talleyrand para contarnos los episodios más importantes de la vida de Napoleón Bonaparte, desde que nació en Córcega hasta su muerte en Santa Elena.²⁴⁸



165. LA MÁSCARA PÚRPURA (*The Purple Mask*). Estados Unidos, 1955. 82 min., C.

D: H. Bruce Humberstone. **G:** Oscar Brodney, Charles Latour, (Paul Armont, Jean Manoussi, obra). **F:** Irving Glassberg. **E:** Ted J. Kent. **M:** Heinz Roemheld, Hans J. Salter, Herman Stein, Eric Zeisl. **I:** Tony Curtis, Colleen Miller, Gene Barry, Dan O'Herlihy, Angela Lansbury, George Dolenz, John Hoyt, Robert Cornthwaite.

Once años después de la Revolución, la aristocracia francesa está liderada por un misterioso personaje conocido como «La Máscara Púrpura» que rescata nobles en problemas y rapta a oficiales de Napoleón para pedir un rescate por ellos.

²⁴⁸ Véase el análisis de esta película en la página 67.



166. GUERRA Y PAZ (*War and Peace*). Estados Unidos-Italia, 1956. 208 min., C.

D: King Vidor. **G:** Bridget Boland, Robert Westerby, King Vidor, Mario Camerini, Ennio De Concini, Ivo Perilli (Lev Tolstoi, novela). **F:** Jack Cardiff. **E:** Leo Cattozzo. **M:** Nino Rota. **I:** Audrey Hepburn, Henry Fonda, Mel Ferrer, Vittorio Gassman, Herbert Lom, Anita Ekberg.

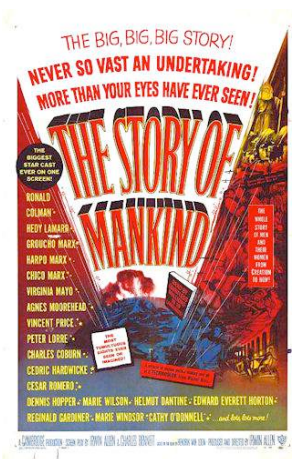
Adaptación de la obra de Lev Tolstoi, *Guerra y paz*. En el contexto de las guerras napoleónicas, Pierre, Natasha y Andrei, son tres amigos de la alta sociedad rusa que protagonizarán, en estos tiempos de conflicto, un trepidante triángulo amoroso.²⁴⁹



167. LA REINA LUISA (*Königin Luise*). RFA, 1957. 100 min., C.

D: Wolfgang Liebeneiner. **G:** George Hurdalek. **F:** Werner Krien. **E:** Lisbeth Neumann. **M:** Franz Grothe. **I:** Ruth Leuwerik, Dieter Borsche, Bernhard Wicki, René Deltgen, Hans Nielsen, Charles Regnier, Peter Arens, Friedrich Domin.

Esta película retrata la vida de Luisa de Mecklemburgo-Strelitz, consorte de Federico Guillermo III de Prusia.



168. THE STORY OF MANKIND. Estados Unidos, 1957. 100 min., C.

D: Irwin Allen. **G:** Irwin Allen, Charles Bennett, Henrik Van Loon. **F:** Nicholas Musuraca. **E:** Roland Gross, Gene Palmer. **M:** Paul Sawtell. **I:** Vincent Price, Peter Lorre, John Carradine, Virginia Mayo, Groucho Marx, Hedy Lamarr, Cesar Romero, Dennis Hopper.

El diablo y el espíritu de la humanidad discuten sobre si la humanidad es buena o mala, repasando los episodios más importantes de su historia.

²⁴⁹ Véase el análisis de esta película en la página 77.



169. MAMLUQI. URSS-Georgia, 1958. 97 min., C.
D: Davit Rondeli. **G:** Davit Rondeli, (Uiarago, novela). **F:** Lev Sukhov. **M:** Andrei Balanchivadze. **I:** Dato Danelia, V, Djodjua, M. Londaridze, Otar Koberidze, Akaki Khorava, Lia Eliava, Giorgi Shavgulidze, Taniel Sakvarelidze.



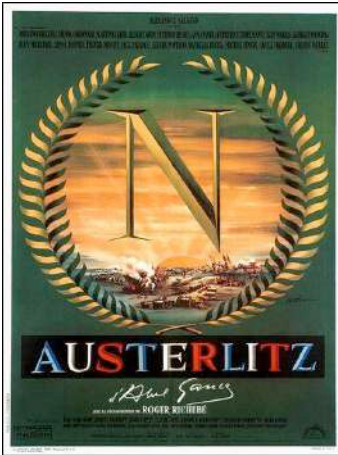
170. DER SCHINDERHANNES. RFA, 1958. 115 min., C.
D: Helmut Käutner. **G:** George Hurdalek, (Carl Zuckmayer, obra). **F:** Heinz Pehlke. **E:** Klaus Dudenhöfer. **M:** Bernhard Eichhorn. **I:** Curd Jürgens, Maria Schell, Christian Wolff, Fritz Tillmann, Siegfried Lowitz, Til Kiwe, Bobby Todd, Walter Buschhoff.

Der Schinderhannes es una película alemana basada en la obra de Carl Zuckmayer, que narra la vida del forajido alemán Johannes Bückler.



171. THE NAKED MAJA. Estados Unidos-Italia-Francia, 1958. 111 min., C.
D: Henry Koster. **G:** Norman Corwin, Giorgio Prosperi, Oscar Saul, Talbot Jennings, Albert Lewin. **F:** Giuseppe Rotunno. **E:** Mario Serandrei. **M:** Angelo Francesco Lavagnino. **I:** Ava Gardner, Anthony Franciosa, Amedeo Nazzari, Gino Cervi, Lea Padovani, Massimo Serato, Carlo Rizzo, Audrey McDonald.

Esta película narra el romance que surgió entre el pintor Francisco de Goya y la duquesa de Alba.



172. AUSTERLITZ. Francia, Italia, Yugoslavia, Liechtenstein, 1960. 166 min., C.

D: Abel Gance. **G:** Abel Gance, Nelly Kaplan, Roger Richebé. **F:** Henri Alekan, Robert Juillard. **E:** Léonide Azar, Yvonne Martin, Mario Serandrei. **M:** Jean Ledrut. **I:** Pierre Mondy, Martine Carol, Claudia Cardinale, Leslie Caron, Vittorio De Sica, Jean Marais, Orson Welles, Jack Palance.

Abel Gance reconstruye la batalla de Austerlitz: no sólo vemos el enfrentamiento, sino que vemos sus causas y sus consecuencias más directas.²⁵⁰



173. NAPOLÉON II, L'AIGLON. Italia-Francia, 1961. 105 min., C.

D: Claude Boissol. **G:** Paul Andréota, Claude Boissol, (André Castelot, novela). **F:** Roger Fellous. **E:** Louis Devaivre. **M:** Paul Bonneau, Fred Freed. **I:** Bernard Verley, Danièle Gaubert, Jean Marais, François Maistre, Marianne Koch, Jean-Pierre Cassel, Georges Marchal, Jean-Marc Thibault.

Lejos del imperio de su padre, Franz, más conocido como Napoleón II, recibe a Montholon que le afirma que París lo espera.



174. MADAME SANS-GÈNE (*Madaem Sans-Gêne*). Italia-Francia-España, 1961. 98 min., C.

D: Christina-Jaque. **G:** Christian-Jaque, Ennio De Concini, José Luis Dibildos, Jean Ferry, Rafael García Serrano, Henri Jeanson, Franco Solinas, (Émile Moreau, Victorien Sardou, obra). **F:** Roberto Gerardi. **E:** Eraldo Da Roma, Jacques Desagneaux, Alfonso Santacana. **M:** Angelo Francesco Lavagnino. **I:** Sophia Loren, Robert Hossein, Renaud Mary, Marina Berti, Julien Bertheau.

Producción internacional que adapta la ya popular obra de Émile Moreau y Victorien Sardou sobre Catherine Hubscher.

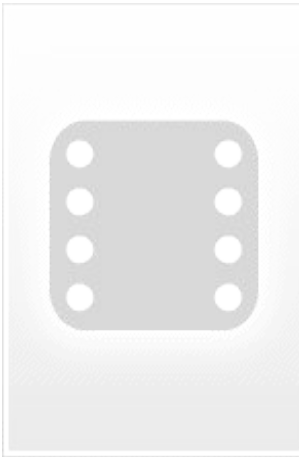
²⁵⁰ Véase el análisis de esta película en la página 89.



175. VENERE IMPERIALE. Italia-Francia, 1962. 140 min., C.

D: Jean Delannoy. **G:** Rodolphe-Maurice Arlaud, Jean Aurenche, Leonardo Benvenuti, Piero De Bernardi, Jean Delannoy. **F:** Gábor Pogány. **E:** Otello Colangeli. **M:** Angelo Francesco Lavagnino. **I:** Gina Lollobrigida, Raymond Pellegrin, Micheline Presle, Giuseppe Addobbati, Elsa Albani, Aldo Berti, Giulio Bosetti, Andrea Bosisic.

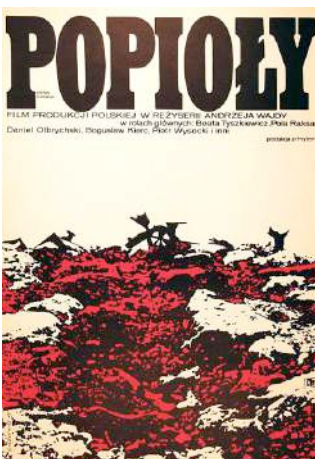
Esta película narra las aventuras románticas, más o menos idealizadas, de Paulina Bonaparte, hermana menor de Napoleón.



176. HÁRY JÁNOS. Hungría, 1965. 115 min., C.

D: Miklós Szinetár. **G:** Béla Paulini, Zsolt Harsányi. **F:** János Tóth. **E:** Zoltán Farkas. **M:** Zoltán Kodály. **I:** Ádám Szirtes, Mária Medgyesi, Teri Tordai, Manyi Kiss, László Bánhidi, László Márkus, Samu Balázs, Gyula Bodrogi.

Adaptación de la ópera popular húngara, en la que se narra la vida de un húsar veterano, que incluso llegó a conquistar el corazón de la emperatriz María Luisa.



177. POPIOLY. Polonia, 1965. 234 min., B/N.

D: Andrzej Wajda. **G:** Aleksander Scibor-Rylski, (Stefan Zeromski, novela). **F:** Jerzy Lipman. **E:** Halina Nawrocka. **M:** Andrzej Markowski. **I:** Daniel Olbrychski, Boguslaw Kierc, Piotr Wysocki, Beata Tyszkiewicz, Pola Raksa, Jan Swiderski, Janusz Zakrzewski.

Una legión polaca se integrará en el inmenso ejército de Napoleón con la esperanza de recuperar la independencia de su amada Polonia.



178. EAGLE IN A CAGE. Estados Unidos, 1965. 90 min., C.

D: George Schaefer. **G:** Millard Lampell. **Otros:** David Susskind (producción). **I:** Trevor Howard, James Daly, Pamela Franklin, George Rose, Rihard Waring, William Smithers.

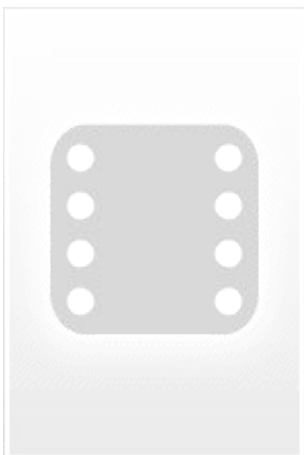
Esta película narra los eventos finales de la vida de Napoleón, culminando con su exilio en Santa Elena.



179. EL TIGRE DE LOS SIETE MARES (*Surcouf, l'eroe dei sette mari*). España-Italia-Francia, 1966. 96 min., C.

D: Sergio Bergonzelli, Roy Rowland. **G:** Guy Farrell, Georges de La Grandière, Gerald Savery, Giovanni Simonelli, Jacques Séverac, José Antonio de la Loma. **F:** Juan Gelpí. **E:** Jean-Michel Gautier. **M:** Georges Garvarentz. **I:** Gérard Barray, Antonella Lualdi, Terence Morgan, Geneviève Casile, Armand Mestral, Gérard Tichy, Alberto Cevenini, Giani Esposito.

El tigre de los siete mares narra las aventuras de Surcouf, uno de los corsarios franceses más temido por Inglaterra.



180. LES COMPAGNONS DE JÉHU. Francia, 1966. B/N.²⁵¹

D: Michel Drach. **G:** (Alexandre Dumas, novela). **M:** Yves Prin. **I:** Claude Giraud, José Varela, Yves Lefebvre, Michael Münzer, Andréa Parisy, Gilles Pelletier, José Steiner, Pierre Clémenti.

Mini-serie de seis episodios, que nos sitúa después de la Revolución, cuando una misteriosa hermandad, «la Compagnie de Jéhu», conspira para retornar el trono a Luis XVIII y expulsar al usurpador Bonaparte.

²⁵¹ *Les compagnons de Jéhu* es una mini-serie, la duración de cada capítulo es de 55 minutos, excepto el último, que es de 90 minutos.



181. MARYSISA I NAPOLEON. Polonia, 1966. 114 min., C.

D: Leonard Buczkowski. **G:** Leonard Buczkowski, Andrzej Jarecki. **F:** Wieslaw Zdort. **M:** Wojciech Kilar. **I:** Beata Tyszkiewicz, Gustaw Holoubek, Juliusz Luszczewski, Ewa Berger-Jankowska, Wiktor Bieganski, Alina Borkowski, Anna Ciepielewska, Wienczyslaw Glinski.

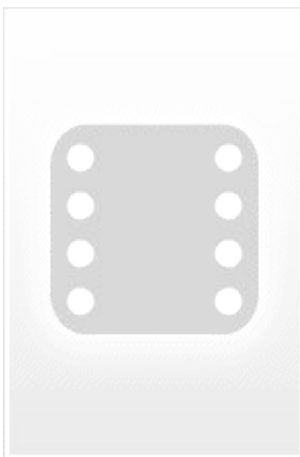
Después de que dos extraños, muy parecidos a Napoleón y Maria Walewska, se conozcan por accidente, por arte de magia se trasladarán a la era napoleónica, donde vivirán como los susodichos personajes.



182. TORMENTA SOBRE EL PACÍFICO (*Il grande colpo di Surcouf*). España-Italia-Francia, 1966. 97 min., C.

D: Sergio Bergonzelli, Roy Rowland. **G:** Guy Farrell, Georges de La Grandière, Gerald Savery, Giovanni Simonelli, Jacques Séverac, José Antonio de la Loma. **F:** Juan Gelpí. **E:** Jean-Michel Gautier. **M:** Georges Garvarentz. **I:** Gérard Barray, Antonella Lualdi, Terence Morgan, Geneviève Casile, Armand Mestral, Gérard Tichy, Alberto Cevenini, Giani Esposito.

Segunda entrega de las aventuras de Surcouf, un corsario a las órdenes de Napoleón, que es enviado para luchar, una vez más, contra Inglaterra.



183. LA TROMPETTE DE LA BÉRÉSINA. Francia, 1966. B/N.²⁵²

D: Jean-Paul Carrère. **G:** Pierre-Alexis Ponson du Terrail, Michel de Ré. **F:** Marc Fossard. **M:** M. Philipp-Gérard. **I:** Dominique Paturel, Michel de Ré, André Oumansky, Christiane Minazzoli, Olivier Hussenot, Sylvie Vaneck, André Reybaz.

Tele-serie que cuenta las desventuras de Anselme Le Galoubet, soldado de la *Grand Armée*, durante la campaña de Rusia.

²⁵² Telenovela formada por seis episodios de 20 minutos de duración cada uno.



184. LA SENTINELLE ENDORMIE. Francia, 1966. 90 min., C.

D: Jean Dréville. **G:** Noël-Noël. **F:** Pierre Petit. **M:** Georges Auric. **I:** Noël-Noël, Pascale Audret, Francis Blanche, Michel Galabru, Raymond Souplex, Alexandre Rignault, Jean Ozenne, Micheline Luccioni.

De camino a la campaña de Rusia, por miedo a un atentado, se cambia el lugar donde el emperador Napoleón pasará la noche, yendo a parar a casa de un médico completamente opuesto al emperador.



185. GUERRA Y PAZ (*Voyna i mir*). Unión Soviética, 1967. 430 min., C.

D: Sergei Bondarchuk. **G:** Sergei Bondarchuk, Vasili Solovyov, (Lev Tolstoi, novela). **F:** Yu-Lan Chen, Anatoliy Petriskiy, Aleksandr Shelenkov. **E:** Tatyana Likhachyova. **M:** Vyacheslav Ovchinnikov. **I:** Sergei Bondarchuk, Luydmila Saveleva, Vyacheslav Tikhonov, Boris Zakhava, Anatoli Ktorov, Anastasiya Vertinskaya, Oleg Shuranova, Vladislav Strzhelchik.

Adaptación soviética de ocho horas de la obra de Lev Tolstoi, llevada a cabo por Sergei Bondarchuk, que también interpreta a Pierre Bezukhov.²⁵³



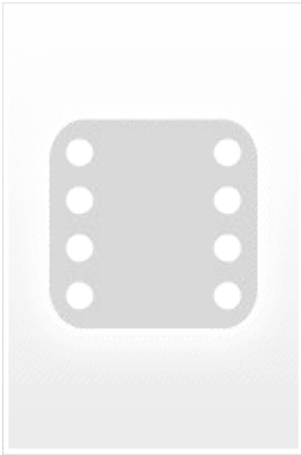
186. VIDOCQ. Francia, 1967. B/N.²⁵⁴

D: Marcel Bluwal, Claude Loursais. **G:** Georges Neveux, (Eugène-François Vidocq, memorias). **F:** André Bac, Maurice Damien. **E:** Hélène Gagarine, Geneviève Vaury. **I:** Bernard Noël, Alain Mottet, Geneviève Fontanel, Jacques Seiler, Bernard Cara, Bruno Balp, Gabriel Gobin, William Sabatier.

Inspirado en las memorias de Eugène-François Vidocq, esta serie narra las aventuras de este antiguo preso convertido en policía a principios del siglo XIX.

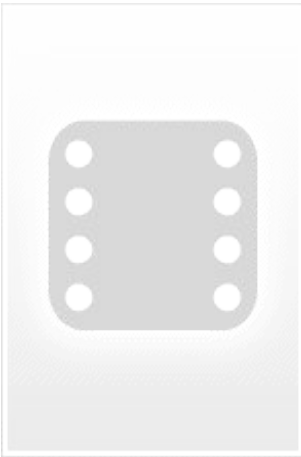
²⁵³ Véase el análisis de esta película en la página 161.

²⁵⁴ Serie de televisión de trece episodios de 25 minutos de duración cada uno.



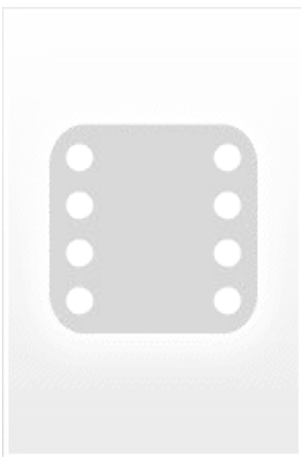
187. JOSEPHINE. RFA, 1967. 70 min., B/N.

D: Korbinian Köberle. **G:** Hermann Bahr. **M:** Hans Hammerschmidt. **I:** Sonja Ziemann, Udo Vioff, Edwin Noel, Gerhard Geisler, Charles Regnier, Fritz Haneke, Peter Neusser, Walter Janssen.



188. TRITON. Reino Unido, 1968. 25 min., B/N.

D: Michael Ferguson. **G:** Rex Tucker. **Otros:** John McRae (producción). **I:** Jonathan Adams, Tony Boyd, Robert Cawdron, Hamilton Dyce, Paul Grist, Terry Scully.



189. MADAME SANS-GÊNE - DIE SCHÖNE WÄSCHERIN. RFA, 1968. 90 min. B/N.

D: Günter Gräwert. **G:** Mischa Mleinek, Hans Weigel, (Émile Moreau, Victorien Sardou, obra). **M:** Raimund Rosenberger. **I:** Louise Martini, Günter Strack, Arno Assmann, Peter Weck, Klaus Schwarzkopf, Joachim Teege, Kurt Sobotka, Werner Kotzerke.

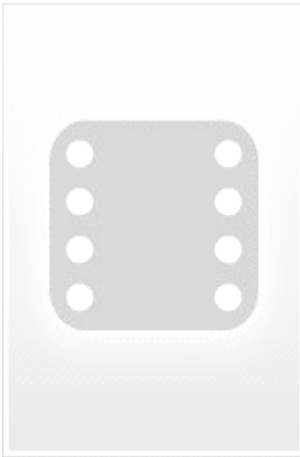
Producción de la República Federal de Alemania, que adapta por enésima vez la obra teatral de Émile Moreau y Victorien Sardou.



190. ROSA REBELDE. Brasil, 1969. B/N.²⁵⁵

D: Walter Campos, Régis Cardoso, Daniel Filho. **G:** Janete Clair. **I:** Glória Menezes, Tarcísio Meira, Djenane Machado, Ênio Santos, Gracinda Freire, José Augustot Branco, Maria Pompeu, Moacyr Deriqué.

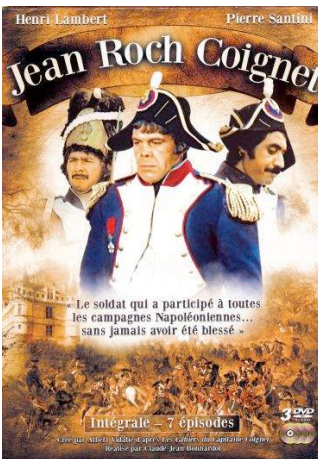
Rosa Malena, líder un grupo de españoles que luchaban contra el invasor francés, se infiltra en la corte y acaba enamorándose de Sandro de Aragón, un capitán del ejército napoleónico encargado de conquistar España.



191. WATERLOO. RFA, 1969. 60 min., C.

D: Jirí Weiss. **G:** Jirí Sotola. **F:** Günter Hertel. **I:** Ernst Schröder, Heinz Glese, Friedrich Schoenfelder, Albert Bessler, Dietrich Frauboos, Martin Hirthe, Nadja Tiller, Friedrich W. Bauschulte.

Película televisiva que nos muestra el desarrollo de la que fue la última batalla de Napoleón.



192. JEAN-ROCH COIGNET. Francia, 1969. C.²⁵⁶

D: Claude-Jean Bonnardot. **G:** Albert Vidalie. **F:** Denys Clerval. **I:** Henri Lambert, Pierre Santini, François Dyrek, Max Vialle, Anne Pauzé, Jacques Mondain, Fabienne Mai, Hervé Sand.

Esta serie retrata la vida de Jean-Roch Coignet, hijo de un campesino que realizó una carrera militar ejemplar, participando en dieciséis campañas y cuarenta y ocho batallas sin ser herido.

²⁵⁵ Telenovela brasilera formada por 236 capítulos.

²⁵⁶ Serie formada por siete capítulos de 55 minutos de duración cada uno.



193. LAS AVENTURAS DE GERARD (*The Adventures of Gerard*). Reino Unido-Suiza, 1970. 92 min., C.

D: Jerzy Skolimowski. **G:** H.A.L. Craig, Henry E. Lester, Gene Gutowski, Jerzy Skolimowski, (Arthur Conan Doyle, novela). **F:** Witold Sobocinski. **E:** Alastair McIntyre, John S. Smith. **M:** Riz Ortolani. **I:** Peter McEnery, Claudia Cardinale, Eli Wallach, Jack Hawkins, Mark Burns, Norman Rossington, John Neville, Paolo Stoppa.

Narra las aventuras de Gerard, un brigadier francés que se cree el mejor soldado y amante que ha existido, e intenta probarlo.



194. WATERLOO. Italia-Unión Soviética, 1970. 134 min., C.

D: Sergei Bondarchuk. **G:** H.A.L. Craig, Sergei Bondarchuk, Vittorio Bonicelli, Mario Soldati. **F:** Armando Nannuzzi. **E:** Richard C. Meyer. **M:** Nino Rota. **I:** Rod Steiger, Christopher Plummer, Orson Welles, Jack Hawkins, Virginia McKenna, Dan O'Herlihy, Sergo Zakariadze, Ian Ogilvy.

Recién llegado de su exilio en Elba, Napoleón recupera Francia y decide hacer frente a los enemigos británicos, liderados por Wellington, en el pequeño pueblo belga de Waterloo.²⁵⁷



195. SCHULMEISTER, L'ESPION DE L'EMPEREUR. Francia, 1971-1974. C.²⁵⁸

D: Jean-Pierre Decourt. **G:** André-Paul Antoine, Pierre-Aristide Bréal, Jean-Claude Camredon, Jean-Pierre Decourt. **F:** Pierre Petit. **I:** Jacques Fabbri, Roger Carel, Andrée Boucher, William Sabatier, Henri Virlojeux, Claudine Collas, Howard Vernon, Pierre Hatet.

Enmarcada durante el Primer Imperio, nos muestra las aventuras de Schulmeister, un hombre del emperador que, desde Holanda a Suiza, pasando por Inglaterra y Austria, hará lo que mejor sabe: ser un espía.

²⁵⁷ Véase el análisis de esta película en la página 99.

²⁵⁸ Serie de trece episodios de 52 minutos de duración cada uno.



196. EAGLE IN A CAGE. Estados Unidos-Reino Unido, 1972. 98 min., C.

D: Fielder Cook. **G:** Millard Lampell. **F:** Frano Vodopivec. **E:** Max Benedict. **M:** Marc Wilkinson. **I:** John Gilegud, Ralph Richardson, Billie Whitelaw, Kenneth Haigh, Moses Gunn, Ferdy Mayne, Lee Montague, Georgeina Hale.

En 1815, un soldado se convierte en gobernador de Santa Elena y carcelero del emperador francés depuesto, Napoleón.



197. GUERRA Y PAZ (*War & Peace*). Reino Unido, 1972-1973. 890 min., C.

D: John Davies. **G:** Jack Pulman, (Lev Tolstoi, novela). **F:** Peter Hall. **E:** Gordon Clarke. **I:** Anthony Hopkins, Morag Hood, Alan Dobie, Rupert Davies, Joanna David, Faith Brook, Angela Down, David Swift.

La BBC adapta la novela de Lev Tolstoi en una miniserie de veinte capítulos, protagonizada por Anthony Hopkins.



198. NAPOLEONE A SANT'ELENA. Italia, 1973. B/N.²⁵⁹

D: Vittorio Cottafavi. **G:** Giovanni Bormioli, Vittorio Cottafavi, Roberto Mazzuco. **F:** Massimo Sallusti. **M:** Lucia De Laurentiis. **I:** Renzo Palmer, Walter Maestosi, Umberto Ceriani, Mila Vannucci, Varo Soleri, Silvio Anselmo, Giuliana Calandra, Arnaldo Foà.

Reconstrucción de los hechos ocurridos después de la salida de Francia de Napoleón tras la derrota de Waterloo, y el consiguiente exilio en Santa Elena.

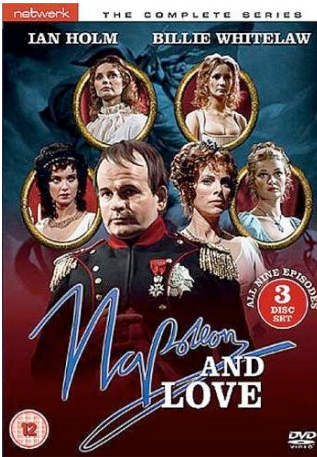
²⁵⁹ Serie de cuatro capítulos de más de una hora de duración cada uno.



199. THE MAN OF DESTINY. Estados Unidos, 1973. 60 min., C.

D: Joseph Hardy. **G:** (George Bernard Shaw, obra). **M:** Robert Prince. **I:** Stacy Keach, William Bassett, Gino Conforti, Samantha Eggar.

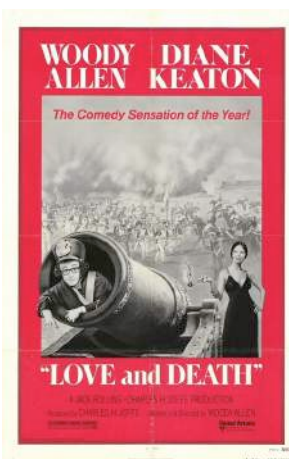
Napoleón se enfrenta a una misteriosa mujer en la guerra de sexos.



200. NAPOLEÓN Y EL AMOR (*Napoleon and Love*). Reino Unido, 1974. C.²⁶⁰

D: Derek Bennett, Reginald Collin, Jonathan Alwyn, Don Leaver. **G:** Philip Mackie. **I:** Ian Holm, Billie Whitelaw, Peter Bowles, Ronald Hines, Peter Jeffrey, Sorcha Cusack, Edward de Souza, Tim Curry.

Repaso a la vida amorosa de Napoleón, desde el flechazo, la boda y la traición con Josefina, hasta su segunda esposa, pasando por los líos con actrices y su romance con Marie Walewska, mientras construye un imperio.



201. LA ÚLTIMA NOCHE DE BORIS GRUSHENKO (*Love and Death*). Estados Unidos-Francia, 1975. 85 min., C.

D: Woody Allen. **G:** Woody Allen. **F:** Ghislain Cloquet. **E:** Ron Kalish, Ralph Rosenblum, George Hively. **I:** Woody Allen, Diane Keaton, Féodor Atkine, Harold Gould, Jessica Harper, James Tolkan.

En la Rusia zarista, un soldado neurótico y su distante prima, de la que está enamorado, organizan un complot para matar a Napoleón.²⁶¹

²⁶⁰ *Napoleón y el amor* es una serie que consta de nueve episodios de cincuenta minutos de duración cada uno.

²⁶¹ Véase el análisis de esta película en la página 163.



202. MURAT. Italia, 1975. B/N.²⁶²

D: Silverio Blasi. **G:** Dante Guardamagna, Giuseppe Lazzari. **M:** Bruno Nicolai. **I:** Antonio Casagrande, Vittorio Sanipoli, Orso Maria Guerrini, Manlio Guardabassi, Guido Leontini, Raoul Grassilli, Roldano Lupi, Paola Bacci.

Esta producción televisiva italiana repasa los episodios más importantes del que un día fue rey de Nápoles, Murat.



203. AVENTURAS Y AMORES DE SCARAMOUCHE

(*Le aventure e gli amori di Scaramouche*). Italia-RFA-Yugoslavia. 95 min., C.

D: Enzo G. Castellari. **G:** Tito Carpi, Enzo G. Castellari. **F:** Giovannie Bergamini. **E:** Gianfranco Amicucci. **M:** Franco Bixio, Fabio Frizzi, Vince Tempera. **I:** Michael Sarrazin, Ursula Andress, Aldo Maccione, Giancarlo Prete, Michael Forest, Salvatore Borghese, Gisel Hahn, Karin Fiedler.

Revisitación del famoso personaje del cine de aventuras Scaramouche, cuya misión es la de defender a los nobles de la injusticia de la Revolución y el Imperio francés.



204. LOS DUELISTAS (*The Duellists*). Reino Unido, 1977.

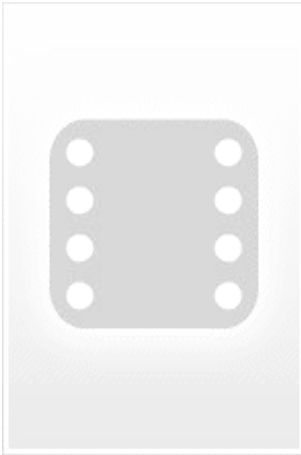
100 min., C.

D: Ridley Scott. **G:** Gerald Vaughan-Hughes, (Joseph Conrad, novela). **F:** Frank Tidy. **E:** Pamela Power. **M:** Howard Blake. **I:** Keith Carradine, Harvey Keitel, Albert Finney, Edward Fox, Cristina Raines, Robert Stephens, Tom Conti, Diana Quick.

Durante la era napoleónica, dos húsares se enfrentaron en numerosos duelos por un motivo que ninguno de los ya no recuerda.²⁶³

²⁶² Mini-serie formada por tres episodios de unos 60 minutos de duración cada uno.

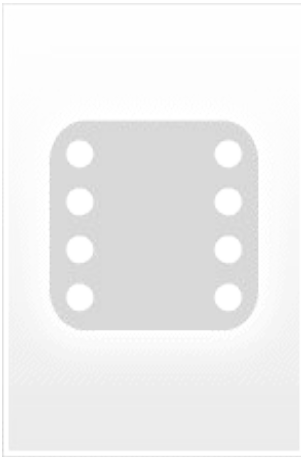
²⁶³ Véase el análisis de esta película en la página 111.



205. GUERRES CIVILES EN FRANCE. Francia, 1978. 135 min., C.

D: Vincent Nordon, Joël Farges, François Barat. **G:** Vincent Nordon, Joël Farges, François Barat. **F:** Jean-Claude Hugon. **E:** Olivier Grégoire, Solange Leprince. **I:** Romain, Philippe Collin, Colette Fellous, Anne Wiazemsky, Julie Delpy, Brigitte Fossey, Jean-Loup Rivière, Didier Bezace.

Película formada por tres segmentos, en los que se repasa los violentos episodios de la Revolución francesa, el Primer Imperio y la Comuna de París.



206. SCHARNHORST. RDA, 1978. 364 min., C.

D: Wolf-Dieter Panse. **G:** Hans Pfeiffer. **F:** Gerhard Gitschier, Bernd Mueller, Eckehard Rochner, Wolfgang Voigt. **E:** Beate Winkler. **I:** Horst Drinda, Dietrich Körner, Bodo Wolf, Günter Naumann, Gunter Schoß, Hans Teuscher, Ezard Haußmann, Friedo Solter.

Una serie de televisión de cinco capítulos sobre la vida y las actividades del reformador militar prusiano Gerhard von Scharnhorst durante la Guerra de Liberación.

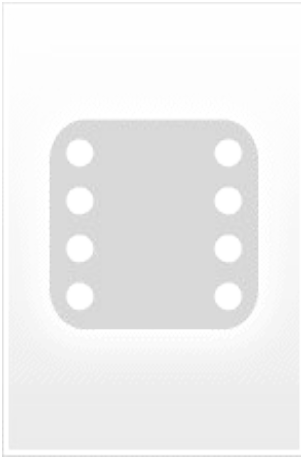


207. JOSÉPHINE OU LA COMÉDIE DES AMBITIONS. Francia, 1979. C.²⁶⁴

D: Robert Mazoyer. **G:** Robert Mazoyer. **F:** Jean-Jacques Guyard. **M:** Georges Delerue. **I:** Danièle Lebrun, Daniel Mesguich, Claire Vernet, Jean-Luc Moreau, Jacques Destoop, Antoine Bourseiller, Véronique Delbourg, Robert Rimbaud.

Repaso a la vida de Josefina, desde que consigue salir de la prisión en 1793 hasta sus últimos días, centrándose en su relación con Napoleón.

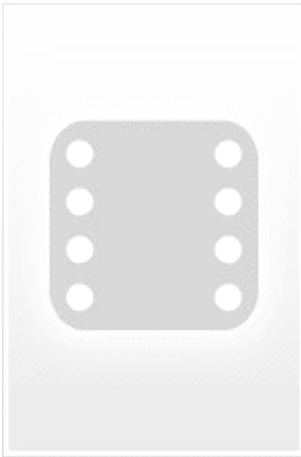
²⁶⁴ Esta serie está formada por cinco capítulos de 90 minutos de duración.



208. BETZI. Reino Unido, 1980. 85 min., C.

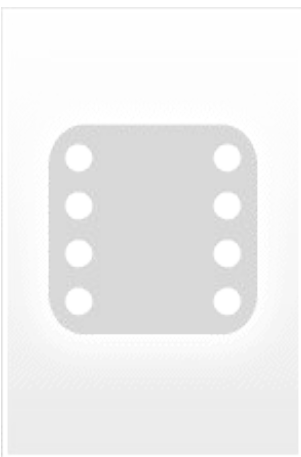
D: Claude Whatham. **G:** David Butler, William Douglas-Home. **I:** Michael Barrington, Stephanie Cole, Barrie Cookson, Roland Curram, Jeillo Edwards, Frank Finlay, John Franklyn-Robbins, Lucy Gutteridge.

Narración de los últimos años de la vida de Napoleón en Santa Elena.



209. LES DAMES DE COEUR. Francia, 1980. C.²⁶⁵

D: Paul Siegrist. **I:** Madeleine Robinson, Gisèle Casadesus, Odette Laure, Daniel Gélin, André Schmidt.



210. ANTHELME COLLET OU LE BRIGAND GENTILHOMME. Francia, 1981. C.²⁶⁶

D: Jean-Paul Carrère. **G:** Georges Coulonges. **F:** Bernard Zanni. **M:** Bernard Gérard. **I:** Bernard Crombey, Elisabeth Huppert, Catherine Salviat, Jacques Rispal, Jacques Jouanneau, Henri Génès, Alain Mottet, Francis Lemarque.

Relato de la vida del estafador Anthelme Collet.

²⁶⁵ Cada uno de los capítulos de *Les dames de coeur* tiene una duración aproximada de 52 minutos.

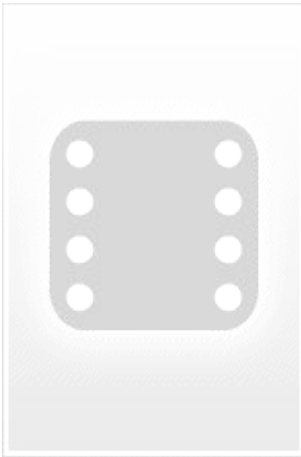
²⁶⁶ Se trata de una serie de seis episodios cuya duración es de 52 minutos cada uno.



211. LES FIANCÉES DE L'EMPIRE. Francia-Bélgica, 1981. C.

D: Jacques Doniol-Valcroze. **G:** Jacques Doniol-Valcroze. **F:** Jacques Guérin. **E:** Nicole Berckmans. **I:** Yolande Folliot, Madelon Viola, Michel Vitold, Claude Giraud, Jacques Duby, Catherine Lecocq, Francine Olivier, Alain Doutey.

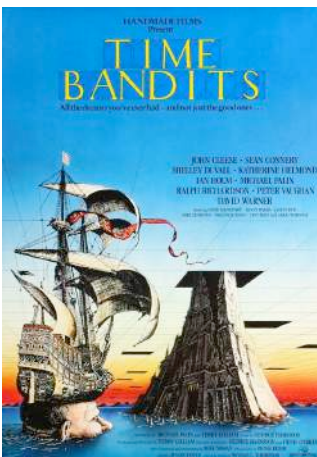
Durante la campaña de Austria, dos hermanas se enamoran del mismo hombre, el coronel de caballería Maxime d'Aurillac.



212. THE MAN OF DESTINY. Reino Unido, 1981. 59 min., C.

D: Desmond Davis. **G:** (Georges Bernard Shaw, obra). **Otros:** Louis Marks (producción). **I:** Delphine Seyrig, Simon Callow, David Troughton, Niall Tobin.

Producción de la BBC que adapta el texto de George Bernard Shaw, *The Man of Destiny*.

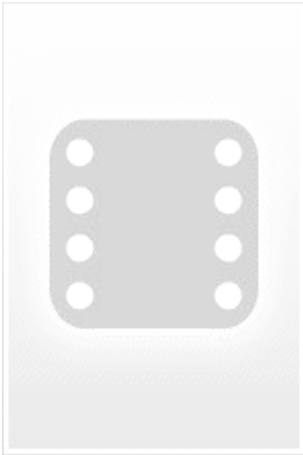


213. LOS HÉROES DEL TIEMPO (*Time Bandits*). Reino Unido, 1981. 116 min., C.

D: Terry Gilliam. **G:** Terry Gilliam, Michael Palin. **F:** Peter Biziou. **E:** Julian Doyle. **M:** Mile Moran. **I:** John Cleese, Sean Connery, Shelley Duvall, Katherine Helmond, Ian Holm, Michael Palin Ralph Richardson, Peter Vaughan.

Un joven muchacho se une, por accidente, a un grupo de enanos que viaja por el tiempo en busca de tesoros para robar.²⁶⁷

²⁶⁷ Véase el análisis de esta película en la página 165.



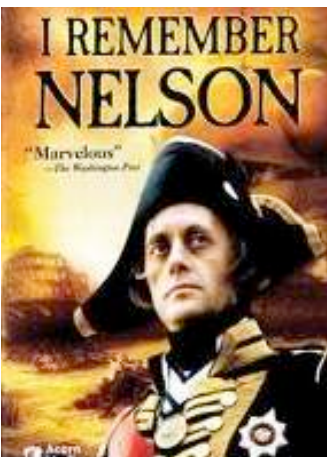
214. MADAME SANS-GÊNE. Francia, 1981. 140 min., C.
D: Abder Isker. **G:** (Émile Moreau, Victorien Sardou, obra).
I: Annie Cordy, Raymond Pellegrin, Raoul Lefebvre, Fernand Guiot, Bernard Lanneau, Alain Mottet, Jean-Noël Brouté, Geneviève Brunet.

TF1 produce y realiza la adaptación de la obra teatral de Émile Moreau y Victorien Sardou.



215. DE BOEZEMVRIEND. Holanda, 1982. 100 min., C.
D: Dimitri Frenkel Frank. **G:** Dimitri Frenkel Frank, (Nikolai Gogol, obra). **F:** Frans Bromet. **E:** Victorine H. van den Heuvel. **M:** Tonny Eyk. **I:** André van Duin, Leen Jongewaard, Geert de Jong, Manouk van der Meulen, Henk Reijn, Jerome Reehuis, Connie Breukhoven, Corry van Gorp.

Durante la ocupación napoleónica, un dentista holandés es confundido con un coronel corrupto por uno de los inspectores generales de Napoleón.



216. MIS RECUERDOS DE NELSON (*I Remember Nelson*). Reino Unido, 1982. C.²⁶⁸

D: Simon Langton. **G:** Hugh Whitmore. **E:** Steve Singleton. **M:** Patrick Gowers. **I:** Kenneth Colley, Geraldine James, Tim Pigott-Smith, John Clements, Michael Harbour, Raf Vallone, Paolo Bonacelli, Vernon Dobtcheff.

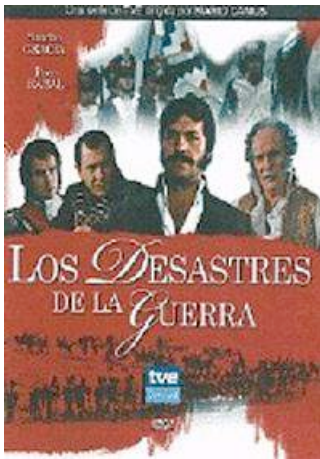
A través de los ojos de cuatro personajes cercanos a Nelson, se repasan los episodios más importantes de su vida.

²⁶⁸ *Mis recuerdos de Nelson* es una serie formada de cuatro episodios de 60 minutos de duración cada uno.



217. MARIANNE. Francia, 1983. C.²⁶⁹

D: Marion Sarraut. **G:** (Juliette Benzoni, novela). **I:** Corinne Touzet, Marthe Mercadier, Benoît Brionne, Jean-François Poron, Philippe Clay, Nicole Maurey, Bernard Dhéran, Dora Doll.



218. LOS DESASTRES DE LA GUERRA. España, 1983. 360 min., C.

D: Mario Camus. **G:** Rafael Azcona, Eduardo Chamorro, Jorge Semprún. **F:** Fernando Arribas. **M:** Antón García Abril. **I:** Sancho Gracia, Francisco Rabal, Bernard Fresson, Mario Pardo, Carlos Larrañaga, Fernando Fernán-Gómez, Manuel Alexandre, Pierre Santini.

Miniserie de seis capítulos, donde se narra el enfrentamiento entre las tropas napoleónicas y los españoles durante la Guerra de Independencia.



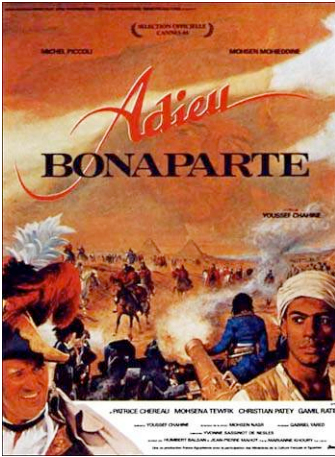
219. FABIEN DE LA DRÔME. Francia, 1983. C.²⁷⁰

D: Michel Wyn. **G:** Jean Cosmos, Stellio Lorenzi. **F:** Martial Thury. **I:** Jean-François Garreaud, Béatrice Avoine, Stéphane Aznar, Claude Beauthéac, Gabriel Cattand, Maurice Chevit, Françoise Dorner, Pierre Vernier.

Durante los últimos años del siglo XVIII, en una Francia aún indecisa después de la Revolución, se alzaría Fabien, un médico amante de la justicia.

²⁶⁹ *Marianne* o *Marianne, une étoile pour Napoléon* es una serie compuesta por treinta episodios de 26 minutos cada uno.

²⁷⁰ Serie formada por siete episodios de 55 minutos cada uno.



220. ADIEU BONAPARTE. Francia-Egipto, 1985. 115 min., C.

D: Youssef Chahine. **G:** Youssef Chahine, Yousry Nasrallah. **F:** Mohsen Nasr. **E:** Luc Barnier. **M:** Gabriel Yared. **I:** Michel Piccoli, Mohsen Mohieddin, Patrice Chéreau, Mohsena Tewfik, Christian Patey, Gamil Ratib, Claude Cernay, Seif El Dine.

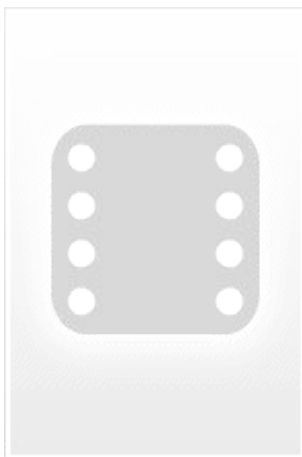
Durante la campaña de Egipto, el general Caffarelli entablará amistad con dos jóvenes egipcios, a los que enseñará ciencias, así como algunas nociones de humanismo.²⁷¹



221. NAPOLEON AND JOSEPHINE: A LOVE STORY. Estados Unidos-Francia, 1987. 285 min., C.

D: Richard T. Heffron. **G:** James Lee. **F:** Jean Tournier. **E:** Michael Eliot, Scott C. Eyler. **M:** Gerald Fried. **I:** Armand Assante, Jacqueline Bisset, Stephanie Beacham, Anthony Higgins, Patrick Cassidy, William Lucking, Leigh Taylor-Young, Ione Skye.

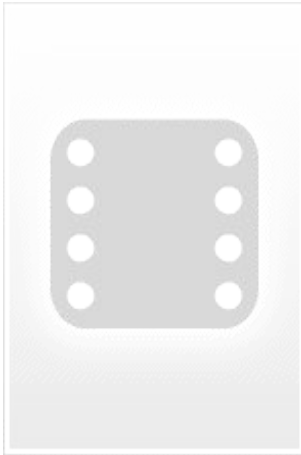
Serie de tres episodios que narra la vida de Napoleón, centrándose, sobre todo, en la relación que tuvo con su primera esposa y emperatriz de Francia, Josefina.



222. FRANCE IMAGES D'UNE RÉVOLUTION. Francia, 1989. 40 min., C.

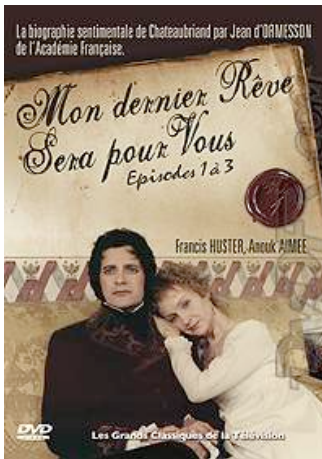
D: Alec Costandinos. **F:** Bernard Joliot. **M:** Alec Costandinos. **I:** Claude Rich, Jean-Claude Sachot, Pierre Massimi, Jean-Philippe Chatrier, Claude Brosset, Charles Gérard.

²⁷¹ Véase el análisis de esta película en la página 167.



223. NAPÓLEON. Hungría, 1989. C.

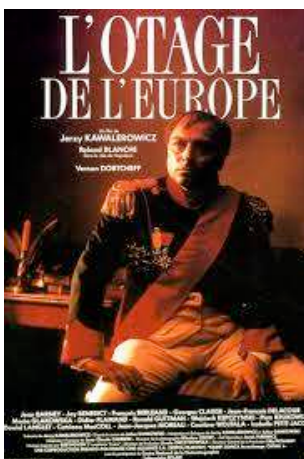
D: András Sólyom. **G:** Géza Hegedüs, (György Pogány, obra). **F:** Zsolt Haraszti. **M:** László Dubrovay, Zoltán Jeney. **I:** Péter Rudolf, Katalin Ladik, Enikő Tóth, Kriszta Szalay, Tibor Mertz, Gábor Vass, Róbert Alföldi, János Bán.



224. MON DERNIER RÊVE SERA POUR VOUS. Francia, 1989. C.²⁷²

D: Robert Mazoyer. **G:** Béatrice Rubinstein, Marcel Mithois, (Jean d'Ormesson). **M:** Antoine Duhamel. **I:** Francis Huster, Anouk Aimée, Danièle Lebrun, Ivan Desny, Corinne Colas, Isabelle Weingarten, Hervé Briaux, Daniel Mesguich.

Esta serie de seis capítulos narra la biografía sentimental del escritor Chateaubriand.

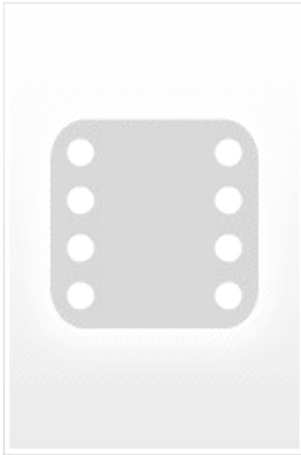


225. JENIEC EUROPY. Francia-Polonia-Hungría, 1989. 124 min., C.

D: Jerzy Kawalerowicz. **G:** Jerzy Kawalerowicz, (Juliusz Dankowski, novela). **F:** Wiesław Zdort. **E:** Józef Bartczak. **M:** Maciej Malecki. **I:** Roland Blanche, Vernon Dobtsheff, François Berléand, Didier Flamand, Ronald Guttman, Jean-Jacques Moreau, Maria Gladkowska, Isabelle Petit-Jacques.

En 1816, Napoleón, preso de los ingleses en la isla de Santa Elena, vive sometido al encarcelamiento del gobernador Hudson Lowe.

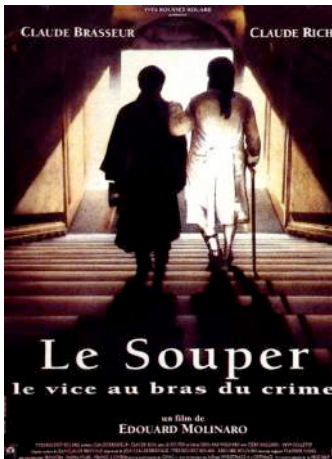
²⁷² Esta es una serie formada por seis episodios de 52 minutos de duración cada uno.



226. NAPOLEÓN ET L'EUROPE. Francia-Bélgica-Canadá, 1991. C.²⁷³

D: Pierre Lary, Tozé Martinho, Eberhard Itzenplitz, Janusz Majewski, Francis Megahy, Krzysztof Zanussi. **G:** Jean Gruault, Carlos Saboga. **F:** Slawomir Idziak, Andrzej Jaroszewicz, Grzegorz Kedzierski, Elos Roque. **I:** Jean-François Stévenin, Álvaro Faria, Béatrice Agenin, Nicolau Breyner, Marques D'Arede, Pedro Da Silva, Mila Ferreira.

Coproducción internacional que repasa la vida del que empezó siendo un joven militar de origen corso y acabó siendo emperador de Francia y amo de Europa.



227. LE SOUPER. Francia, 1992. 90 min., C.

D: Édouard Molinaro. **G:** Jean-Claude Brisville, Yves Rousset-Rouard, Édouard Molinaro. **F:** Michael Epp. **E:** Annick Rousset-Rouard. **M:** Vladimir Cosma. **I:** Michel Piccoli, Claude Brasseur, Claude Rich, Ticky Holgado, Yann Collette, Stéphane Jobert, Alexandra Vandernoot, Lionel Vitrant.

Después de la derrota y el exilio de Napoleón, París es ocupada por los realistas que pretenden restaurar la monarquía; pero dos figuras tan diferentes, como Talleyrand y Fouché, lograrán salirse con la suya, una vez más.



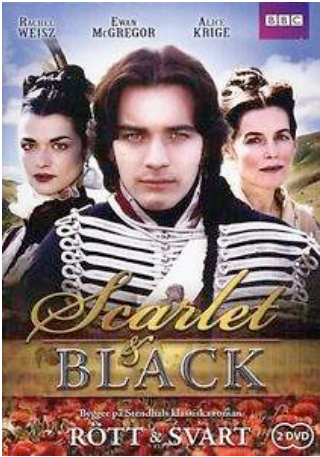
228. SHARPE. Reino Unido, 1993-2008. C.²⁷⁴

D: Tom Clegg. **G:** Eoghan Harris, Charles Wood, Russell Lewis, Nigel Kneale, Colin MacDonald, Patrick Harbinson, (Bernard Cornwell, novelas). **M:** Dominic Muldowney, John Tams. **I:** Sean Bean, Daragh O'Malley, John Tams, Jason Salkey, Lyndon Davies, Michael Mears, Paul Trussell.

Esta extensa colección de películas narra las aventuras de Richard Sharpe, un soldado inglés durante las guerras napoleónicas.

²⁷³ *Napoléon et l'Europe* es una serie de seis capítulos cuya duración es de 52 minutos cada uno.

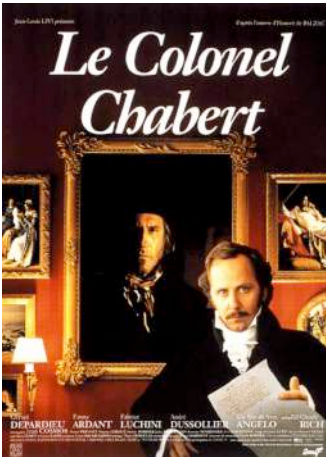
²⁷⁴ *Sharpe* es una serie formada por catorce películas de 100 minutos de duración, y dos mini-series de dos capítulos de 90 minutos cada una.



229. THE SCARLET AND THE BLACK. Reino Unido, 1993. 238 min., C.

D: Ben Bolt. **G:** Stephen Lowe, (Stendhal, novela). **F:** Shelley Hirst, John McGlashan. **I:** Ewan McGregor, Christopher Fulford, Alice Krige, T.P. McKenna, Rachel Weisz, Crispin Bonham-Carter, Ian McNeice, Clive Arrindell.

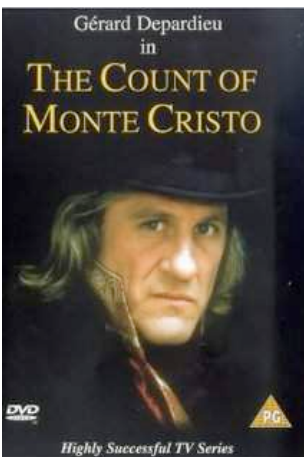
Largometraje dividido en tres partes, sobre la historia de un hombre de clase baja que seduce ascender y cumplir sus grandes ambiciones.



230. EL CORONEL CHABERT (*Le colonel Chabert*). Francia, 1994. 110 min., C.

D: Yves Angelo. **G:** Yves Angelo, Jean Cosmos, Véronique Lagrange, (Honoré de Balzac, novela). **F:** Bernard Lutic. **E:** Thierry Derocles. **I:** Gérard Depardieu, Fanny Ardant, Fabrice Luchini, André Dussollier, Daniel Prévost, Olivier Saladin, Maxime Leroux, Eric Elmosnino.

Después de dársele por muerto en la batalla d'Eylau, el coronel Chabert regresa a su hogar con la esperanza de que todo vuelva a la normalidad.²⁷⁵

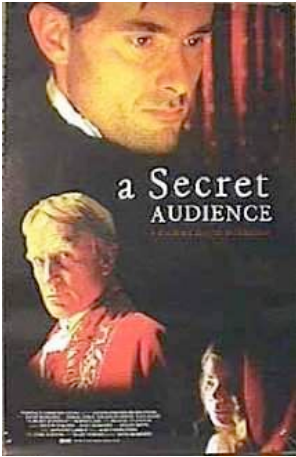


231. EL CONDE DE MONTECRISTO (*Le comte de Monte Cristo*). Francia-Alemania-Italia, 1998. 400 min., C.

D: José Dayan. **G:** Didier Decoin, (Alexandre Dumas, novela). **F:** Willy Stassen. **E:** Pauline Caralis, Dominique Roy, Marie-Josèphe Yoyotte. **I:** Gérard Depardieu, Ornella Muti, Jean Rochefort, Pierre Arditi, Michel Aumont, Georges Moustaki, Inés Sastre, Guillaume Depardieu.

En cuatro episodios, esta producción europea nos narra la historia de Edmond Dantes y como es falsamente condenado a cadena perpétua.

²⁷⁵ Véase el análisis de esta película en la página 169.



232. A SECRET AUDIENCE. Reino Unido, 1998. C.
D: David Morrissey. **G:** Juliette Towhidi. **F:** Mary Farbrother.
I: Finbar Lynch, Jonathan Newth, Paul Bailey, Michael Hagitateris, Daniel Hilton, David Soloman.

Cortometraje que muestra la reunión que tuvieron Napoleón y el Papa.



233. THE SCARLET TUNIC. Reino Unido, 1998. 93 min., C.

D: Stuart St. Paul. **G:** Colin Clements, Mark Jenkins, Stuart St. Paul, (Thomas Hardy, historia). **F:** Malcolm McLean. **E:** Don Fairservice. **M:** John Scott. **I:** Jean-Marc Barr, Emma Fielding, Simon Callow, Jack Shepherd, John Sessions, Andrew Tiernan, Lisa Faulkner, Laura Aikman, Erich Redman.

Historia del romance prohibido entre el húsar alemán al servicio del rey Jorge III, y la única hija de un abogado del Estado.



234. HORNBLOWER. Reino Unido, 1998-2003. C.²⁷⁶

D: Andrew Grieve. **G:** Russell Lewis, Mike Cullen, Patrick Harbinson, Chris Ould, T.R. Bowen, Ben Rostul, Niall Leonard, Stephen Churchett, (C.S. Forester, novelas). **F:** Neve Cunningham, Alec Curtis, Chris O'Dell. **E:** Keith Palmer. **M:** John E. Keane. **I:** Ioan Gruffudd, Robert Lindsay, Jamie Bamber, Paul Copley, Sean Gilder, Dorian Healy, Paul McGann, Jonathan Coy.

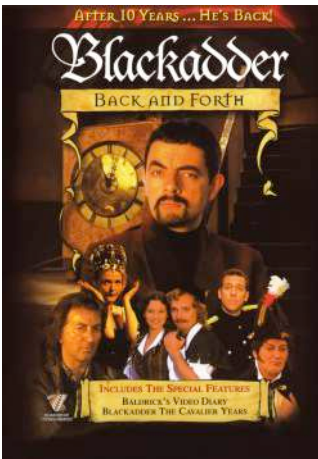
Esta colección de películas nos introduce en las aventuras del capitán Horatio Hornblower, durante las guerras napoleónicas.

²⁷⁶ *Hornblower* es una serie de ocho películas, cada una de las cuáles dura aproximadamente unos 120 minutos.



235. PAN TADEUSZ. Polonia-Francia, 1999. 127 min., C.
D: Andrzej Wajda. **G:** Jan Nowina-Zarzycki, Andrzej Wajda, Piotr Weresniak, (Adam Mickiewicz, poema). **F:** Pawel Edelman. **E:** Wanda Zeman. **M:** Wojciech Kilar. **I:** Boguslaw Linda, Daniel Olbrychski, Grazyna Szapolowska, Andrzej Seweryn, Michal Zebrowski, Marek Kondrat, Krzysztof Kolberger, Henryk Baranowski.

Mediante *flashbacks* de Adam Mickiewicz, se narra la historia de diversos personajes durante cinco días de 1881 y uno de 1812.



236. LA VÍBORA NEGRA: VIAJE EN EL TIEMPO (*Blackadder Back & Forth*). Reino Unido, 1999. 33 min., C.
D: Paul Weiland. **G:** Richard Curtis, Ben Elton, Rowan Atkinson. **F:** Tony Pierce-Roberts. **E:** Guy Bunsley. **M:** Howard Goodall. **I:** Rowan Atkinson, Tony Robinson, Stephen Fry, Hugh Laurie, Tim McInnerny, Miranda Richardson, Colin Firth, Kate Moss.

Durante la Nochevieja, Blackadder hace una apuesta con sus amigos: conseguirá los objetos históricos que quieran gracias a la máquina del tiempo que ha construido Baldrick.²⁷⁷



237. QUILLS. Reino Unido-Estados Unidos-Alemania, 2000. 124 min., C.
D: Philip Kaufman. **G:** Doug Wright. **F:** Rogier Stoffers. **E:** Peter Boyle. **M:** Stephen Warbeck. **I:** Geoffrey Rush, Kate Winslet, Joaquin Phoenix, Michael Caine, Billie Whitelaw, Patrick Malahide, Amelia Warner, Ron Cook.

Durante la era napoleónica, un enfermo internado en un asilo, el marqués de Sade, lucha una batalla contra un tirano y santurrón doctor.

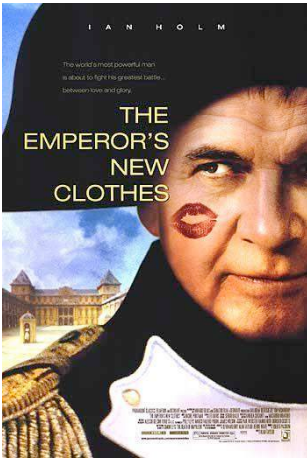
²⁷⁷ Véase el análisis de esta película en la página 170.



238. SABOTAJE! (*Sabotage!!*). España-Francia-Reino Unido, 2000. 97 min., C.

D: Esteban Ibarretxe, José Miguel Ibarretxe. **G:** Esteban Ibarretxe, José Miguel Ibarretxe. **F:** Kiko de la Rica. **E:** Ainara López, Pablo Zumárraga. **M:** Santiago Ibarretxe. **I:** David Suchet, Stephen Fry, Dominique Pinon, Santiago Segura, Jason Watkins, Alexandra Vandernoot, Jim Dunk, Juan Inciarte.

Reconstrucción cómica de la batalla que tuvo lugar en Waterloo entre las tropas napoleónicas y los ejércitos liderados por el duque de Wellington.



239. MI NAPOLEÓN (*The Emperor's New Clothes*). Reino Unido-Italia-Alemania, 2001. 108 min., C.

D: Alan Taylor. **G:** Kevin Molony, Alan Taylor, Herbie Wave, (Simon Leys, novela). **F:** Alessio Gelsini Torresi. **E:** Masahiro Hirakubo. **M:** Rachel Portman. **I:** Ian Holm, Iben Hjejle, Tim McInnerny, Tom Watson, Nigel Terru, Hugh Bonneville, Murray Melvin, Eddie Marsan.

Gracias a un leal grupo de bonapartistas, Napoleón consigue huir de la isla de Santa Elena, pero por el camino de regreso a París pierde el contacto con sus partidarios y acaba trabajando con una viuda vendedora de melones.²⁷⁸



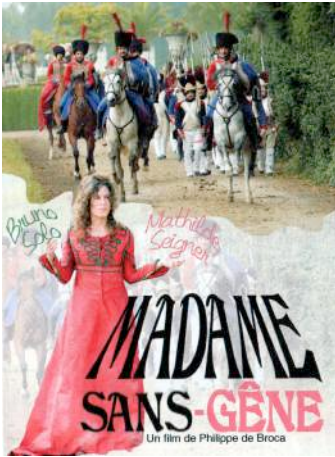
240. LA VENGANZA DEL CONDE DE MONTECRISTO (*The Count of Monte Cristo*). Reino Unido-Estados Unidos-Irlanda, 2002. 134 min., C.

D: Kevin Reynolds. **G:** Jay Wolpert, (Alexandre Dumas, novela). **F:** Andrew Dunn. **E:** Stephen Semel, Christopher Womack. **M:** Ed Shearmur. **I:** Jim Caviziel, Guy Pearce, Richard Harris, James Frain, Dagmara Dominczyk, Michael Wincott, Luis Guzmán, Alex Norton.

Edmond Dantes, falsamente encarcelado por los celos de un supuesto amigo, logra escaparse y encontrar un tesoro, que usará para vengarse.²⁷⁹

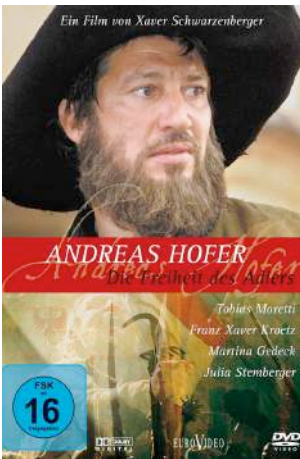
²⁷⁸ Véase el análisis de esta película en la página 172.

²⁷⁹ Véase el análisis de esta película en la página 174.



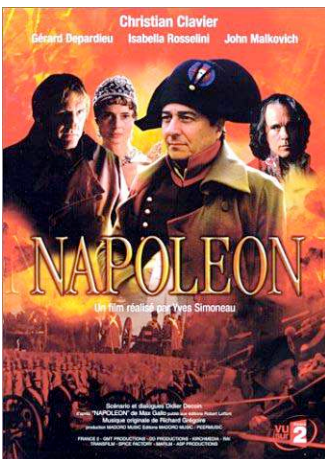
241. MADAME SANS-GÊNE. Francia, 2002. 90 min., C.
D: Philippe de Broca. **G:** Jean-Louis Benoît, Pierre Fabre, Édouard Molinaro, (Émile Moreau, Victorien Sardou, obra). **E:** Anna Ruiz. **M:** Alexandre Desplat. **I:** Mathilde Seigner, Bruno Solo, Bruno Salgmulder, Philippe Volter, Clément Sibony, Julie Delarme, Danièle Lebrun, Gwendoline Hamon.

Nueva adaptación de la clásica obra de teatro, en la que Catherine Lefèbvre muestra su carácter indómito en la corte de Napoleón.



242. 1809 ANDREAS HOFER - DIE FREIHEIT DES ADLERS. Austria-Alemania-Italia, 2002. 111 min., C.
D: Xaver Schwarzenberger. **G:** Felix Mitterer. **F:** Xaver Schwarzenberger. **E:** Helga Borsche. **M:** Arthur Lauber, Werner Pirchner. **I:** Tobias Moretti, Franz-Xaver Kroetz, Martina Gedeck, Julia Stemberger, Günther Maria Halmer, Heio von Stetten, Ottfried Fischer, Gustav-Peter Wöhler.

Se relata la historia de uno de los héroes nacionales del Tirol, Andreas Hofer, que instigó una revolución contra el imperialismo bonapartista.



243. NAPOLEÓN (*Napoléon*). Francia-Alemania-Italia-Canadá-Estados Unidos- Reino Unido- Hungría-España-República Checa, 2002. 380 min., C.
D: Yves Simoneau. **G:** Didier Decoin (Max Gallo, novela). **F:** Guy Dufaux. **E:** Yves Langlois, Isabelle Malenfant. **M:** Marc Ouellette. **I:** Christian Clavier, Isabella Rossellini, Gérard Depardieu, John Malkovich, Anouk Aimée, Sebastian Koch, John Wood, Toby Stephens.

Miniserie de cuatro capítulos en la que se narra la vida de Napoleón, desde que se convirtió en el héroe de París, hasta el regreso de sus cenizas, veinte años después de su muerte.²⁸⁰

²⁸⁰ Véase el análisis de esta película en la página 121.



244. LA ÚLTIMA BATALLA (*Monsieur N.*) Francia-Reino Unido, 2003. 120 min., C.

D: Antoine de Caunes. **G:** René Manzor, Pierre Kubel. **F:** Pierre Aïm. **E:** Joële Van Effenterre. **M:** Stephan Eicher. **I:** Philippe Torreton, Richard E. Grant, Jay Rodan, Elsa Zylberstein, Roschdy Zem, Bruno Putzulu, Stéphane Freiss, Siobhan Hewlett.

Se repasan los últimos días de Napoleón en Santa Elena, a la vez que se teoriza sobre su posible fuga de la isla antes de su muerte oficial.²⁸¹



245. MASTER AND COMMANDER: AL OTRO LADO DEL MUNDO (*Master and Commander: The Far Side of the World*). Estados Unidos, 2003. 138 min., C.

D: Peter Weir. **G:** Peter Weir, John Collee, (Patrick O'Brian, novelas). **F:** Russell Boyd. **E:** Lee Smith. **M:** Iva Davies, Christopher Gordon, Richard Tognetti. **I:** Russell Crowe, Paul Bettany, James D'Arcy, Edward Woodall, Chris Larkin, Max Pirkis, Billy Boyd, Robert Pugh.

Durante las guerras napoleónicas, el HMS Surprise surca los mares luchando contras los corsarios franceses, capitaneado por Jack Aubrey y con el Dr. Maturin a bordo.²⁸²



246. N. NAPOLEÓN Y YO (*N (Io e Napoleone)*). Italia-España-Francia, 2006. 110 min., C.

D: Paolo Virzi. **G:** Francesco Bruni, Furio Scarpelli, Giacomo Scarpelli, Paolo Virzi, (Ernesto Ferrero, novela). **F:** Alessandro Pesci. **E:** Cecilia Zanuso. **M:** Juan Bardem, Paolo Buonvino. **I:** Daniel Auteuil, Elio Germano, Monica Bellucci, Sabrina Impacciatore, Valerio Mastandrea, Francesca Inaudi, Massimo Ceccherini, Vittorio Amandola.

Cuando Napoleón llegó a la pequeña isla de Elba, no todos sus ciudadanos estaban de acuerdo. El joven profesor Martino no dudará en acabar con la vida del emperador.²⁸³

²⁸¹ Véase el análisis de esta película en la página 133.

²⁸² Véase el análisis de esta película en la página 145.

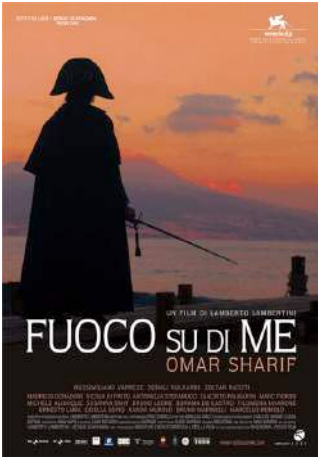
²⁸³ Véase el análisis de esta película en la página 175.



247. LOS FANTASMAS DE GOYA (*Goya's Ghosts*). Estados Unidos-España, 2006. 113 min., C.

D: Milos Forman. **G:** Milos Forman, Jean-Claude Carrière. **F:** Javier Aguirresarobe. **E:** Adam Boome. **M:** Varhan Orchestrovich Bauer. **I:** Javier Bardem, Natalie Portman, Stellan Skarsgård, Randy Quaid, José Luis Gómez, Michael Lonsdale, Blanca Portillo, Unax Ugalde.

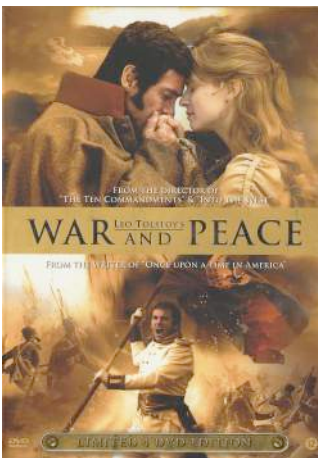
A través de los ojos de Goya, descubrimos una España deteriorada, primero por la Inquisición, y después por la guerra con los franceses.²⁸⁴



248. FUOCO SU DI ME. Italia, 2006. 100 min., C.

D: Lamberto Lambertini. **G:** Lamberto Lambertini. **F:** Pino Sondelli. **E:** Anna Rosa Napoli. **M:** Savio Riccardi. **I:** Omar Sharif, Massimiliano Varrese, Sonali Kulkarni, Zoltán Rátóti, Maurizio Donadoni, Nicola Di Pinto, Antonella Stefanucci, Giacinto Palmarini.

La película narra los últimos años del reinado de Murat como rey de Nápoles, y como su gobierno hizo que el sueño de una Italia unificada creciera entre los italianos.

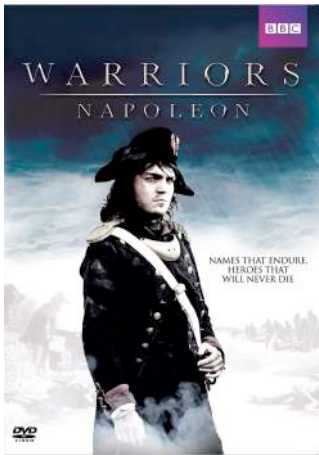


249. GUERRA Y PAZ (*War and Peace*). Italia-Francia-Alemania-Rusia-Polonia, 2007. 395 min., C.

D: Robert Dornhelm. **G:** Lorenzo Favella, Enrico Medioli, Gavin Scott, (Lev Tolstói, novela). **F:** Fabrizio Lucci. **E:** Alessandro Lucidi. **M:** Jan A.P. Kaczmarek. **I:** Clémence Poésy, Alessio Boni, Alexander Beyer, Malcolm McDowell, Andrea Giordana, Valentina Cervi, Hannelore Elsner, Benjamin Sadler.

En esta serie de cuatro capítulos se narra la historia de cinco familias de alta sociedad rusa durante la era napoleónica.

²⁸⁴ Véase el análisis de esta película en la página 176.



250. NAPOLEON “HEROES AND VILLAINS”. Reino Unido, 2007. 59 min., C.

D: Nick Murphy. **G:** Nick Murphy. **F:** Chris Hartley. **E:** Martin Johnson. **M:** Daniel Pemberton. **I:** Rob Brydon, Richard McCabe, Tom Burke, Alice Krige, Kenneth Cranham, Gina Bellman, Roger Ashton-Griffiths, Anthony Higgins.

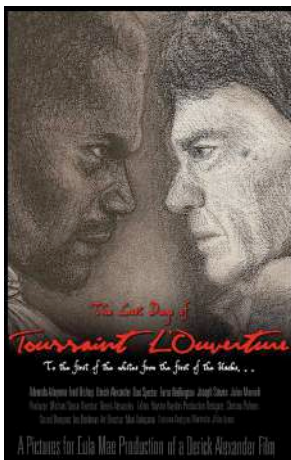
En este primer episodio de la serie “Heroes and Villains”, se narra el primer triunfo de Napoleón, cuando lideró la victoria frente a los ingleses en las costas de Toulon.²⁸⁵



251. SANGRE DE MAYO. España, 2008. 152 min., C.

D: José Luis Garci. **G:** José Luis Garci, Horacio Valcárcel. **F:** Félix Monti. **E:** José Luis Garci, Diego Garrido. **M:** Pablo Cervantes. **I:** Quim Guitérrez, Paula Echevarría, Manuel Galiana, Fernando Guillén Cuervo, Fernando Guillén, Tina Sainz, Carlos Larrañaga, Miguel Rellán.

Adaptación de uno de los *Episodios Nacionales* de Benito Pérez Galdós, concretamente *El 19 Marzo y el 2 de Mayo*.²⁸⁶



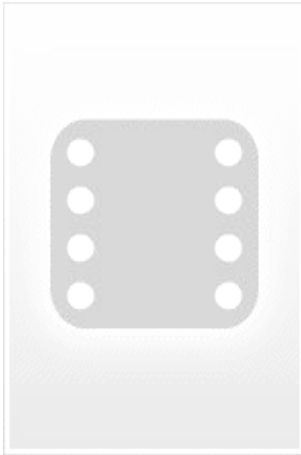
252. THE LAST DAYS OF TOUSSAINT L'OUVERTURE. Estados Unidos, 2009. 24 min., C.

D: Derick Alexander. **G:** Derick Alexander, Mircea Bumbesti. **F:** David Dunn. **E:** Kayvan Haydari. **M:** Pierre André. **I:** Joseph Ademola Adeyemo, Fred Bishop, Dan Spector, Terra Wellington, Derick Alexander, Joseph Steven, Mourad Julian Ladjimi.

Toussaint L'Ouverture, líder de los rebeldes haitianos, se enfrenta con el general Cafarelli del ejército de Napoleón Bonaparte.

²⁸⁵ Véase el análisis de esta película en la página 178.

²⁸⁶ Véase el análisis de esta película en la página 180.



253. LES MÉCHANTES. Francia, 2010. 90 min., C.

D: Philippe Monnier. **G:** Anne Andrei. **F:** William Watterlot. **E:** Anna Ruiz. **I:** Marie-Anne Chazel, Evelyne Bouix, Pierre Arditi, Régis Laspalès, Alain Doutey, Benjamin Lavernhe, Juliette Roudet, Blandine Bellavoir.

El enfrentamiento entre dos actrices de la *Comédie Française* dará lugar a una revuelta cultural, que conllevará una renovación del teatro.



254. BRUC. EL DESAFÍO (*Bruc. La llegenda*). España, 2010. 85 min., C.

D: Daniel Benmayor. **G:** Patxi Amezcua, Jordi Gasull, José Luis Latasa. **F:** Juan Miguel Azpiroz. **E:** Marc Soria. **M:** Xavier Capellas. **I:** Juan José Ballesta, Vincent Perez, Astrid Bergès-Frisbey, Santi Millán, Nicolas Giraud, Moussa Maaskri, Jérôme Le Banner, Justin Blanckaert.

Después de que el ejército francés sufra su primera derrota en tierras catalanas, el héroe de la batalla, un tamborilero, será perseguido por un grupo de soldados por las montañas de Montserrat.²⁸⁷

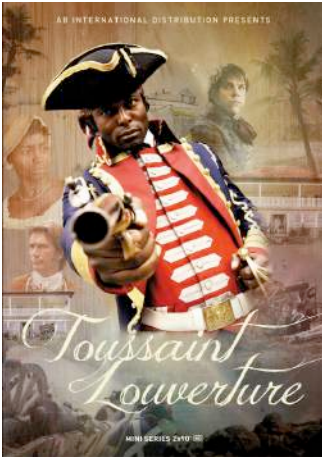


255. RZHEVSKIY PROTIV NAPOLEONA. Rusia-Ucrania-Estados Unidos, 2012. 95 min., C.

D: Marius Balchunas. **G:** Marius Balchunas, Yuriy Volovich. **F:** Irek Hartowicz. **E:** David Dodson. **M:** Ilya Oleynikov. **I:** Vladimir Zelenskiy, Jean-Claude Van Damme, Pavel Derevyanko, Svetlana Khodchenkova, Sergey Garmash, Mikhail Efremov, Viktor Andrienko.

Cuando el ejército de Napoleón avanza hacia Moscú, el alto mando ruso decide atacar en el único punto débil de Napoleón: las mujeres.

²⁸⁷ Véase el análisis de esta película en la página 183.



256. TOUSSAINT LOUVERTURE. Francia, 2012. 180 min., C.

D: Philippe Niang. **G:** Sandro Agenor, Alain Foix, Philippe Niang. **F:** Dominique Bouilleret. **E:** Jean-Daniel Fernandez-Qundez. **M:** Michael Amsellem, Christophe Monthieux, Krishoo Monthieux. **I:** Jimmy Jean-Louis, Aïssa Maïga, Yann Ebonge, Arthur Jugnot, Pierre Cassignard, Hubert Koundé, Magloire Delcros-Varaud, Thomas Langmann.

En dos episodios se narra la vida del líder de los haitianos, Toussaint Louverture.



257. LINHAS DE WELLINGTON. Francia-Portugal, 2012. 151 min., C.

D: Valeria Sarmiento. **G:** Carlos Saboga. **F:** André Szankowski. **E:** Luca Alverdi, Valeria Sarmiento. **M:** Jorge Arriagada. **I:** John Malkovich, Nuno Lopes, Marisa Paredes, Mathieu Amalric, Melvil Poupaud, Vincent Perez, Isabelle Huppert, Michel Piccoli.

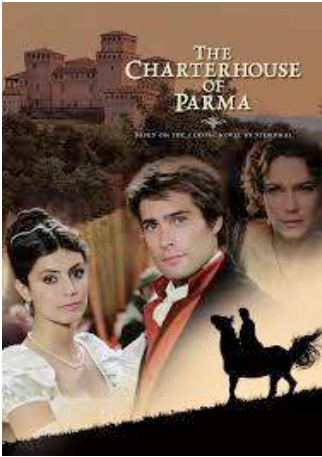
En 1810, las tropas francesas a las órdenes del general Massena, fueron derrotadas por las tropas angloportuguesas en Serra do Buçaco, de donde tuvieron que retirarse para defender Torres Vedras.



258. 1812. ULANSKAYA BALLADA. Rusia, 1812. 98 min., C.

D: Oleg Fesenko. **G:** Gleb Shprigov. **F:** Arunas Baraznauskas. **M:** Maksim Dunaevskiy. **I:** Sergey Bezrukov, Svetlana Metkina, Eric Fraticelli, Egor Pazenko, Anton Sokolov.

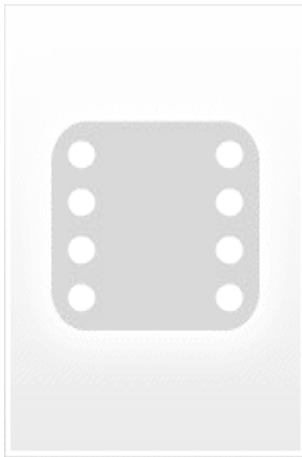
La noche antes de la decisiva batalla de Borodino, un agente secreto de Napoleón roba el plan de batalla de los rusos. Kutuzov, que descubre el hecho, envía a sus mejores lanceros a Polonia.



259. LA CERTOSA DI PARMA. Italia-Francia, 2012. 210 min., C.

D: Cinzia Th. Torrini. **G:** Francesco Arlanch, Louis Gardel, Frédéric Mora, Jacques Nahum, (Stendhal, novela). **F:** Bernard Malaisy. **I:** Marie-Josée Croze, Rodrigo Guirao Díaz, Hippolyte Girardot, François Berléand, Alessandra Mastronardi, Ralph Palka, Stefano Abbati, Enrico Beruschi.

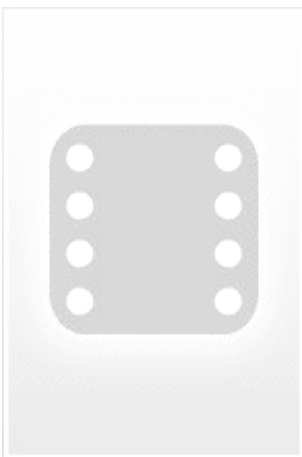
Adaptación de la novela clásica de Stendhal, que narra la historia de Fabrizio del Dongo y sus aventuras durante los últimos años de dominio napoleónico de Europa.



260. LUISE VON PREUßEN “FRAUEN, DIE GESCHICHTE MACHTEN”. Alemania, 2013. 51 min., C.

D: Michael Löseke, Christian Twente. **G:** Stefan Brauburger, Cristina Trebbi. **F:** Martin Christ. **E:** Ramin Sabeti. **M:** Paul Rabiger. **I:** Luise Heyer, Georg Veitl, Christoph Gawenda, Gabor Biedermann.

Segundo episodio de la serie de bio documentales dramatizados, *Frauen, die Geschichte machten*, en el que se relata la vida de Luisa de Prussia, esposa de Federico Guillermo III.



261. UNE FEMME DANS LA RÉVOLUTION. Francia, 2013. 100 min., C.

D: Jean-Daniel Verhaeghe. **G:** Olivier Dutaillis, Jean Nainchrik. **I:** Gaëlle Bona, Cyril Descours, Alex Lutz, Grégory Gadebois, Thomas Sagols.

Cuando una joven campesina llega a París en abril 1789, está convencida de que la sociedad nunca cambiará, sobre todo para las mujeres. Sin embargo, se verá atraída por el torbellino de la Revolución.



262. VASILISA. Rusia, 2014. 100 min., C.

D: Anton Sivers. **G:** Oleg Malovichko. **E:** Aleksey Maklakov.
M: Darin Sysoev. **I:** Svetlana Khodchenkova, Jérôme Cusin,
Kristina Kuzmina, Ilya Noskov, Vitaly Kovalenko.

Película de corte nacionalista, en la que se narra el papel que jugó Vasilisa Kozhina durante la guerra que enfrentó Francia y Rusia, durante 1812.

Fuentes historiográficas

Bibliografía histórica

- BELL, David A.: *La primera guerra total. La Europa de Napoleón y el nacimiento de la guerra moderna*. Madrid, Alianza Editorial, 2012. 446 págs.
- BIARD, Michel; BOURDIN, Philippe; MARZAGALLI, Silbia: *Révolution, Consulat, Empire. 1789-1815*. París, Éditions Belin, 2009. 716 págs.
- BIENZOBAS CASTAÑO, Enrique: *Rusia en el siglo XIX*. Col. Historia del Mundo Contemporáneo. Madrid, Akal, 1994. 61 págs.
- BONAPARTE, Napoleón: *Pensamientos y máximas de Napoleón esplanadas por él mismo en la isla de Santa Elena*. Madrid, Imprenta de D. León Amarita, 1828. 274 págs.
- : *Juicios de Napoleón, sobre sus contemporáneos y sobre él mismo*. Buenos Aires, Imprenta Argentina, 1828. 136 págs.
- : *Obras escogidas de Napoleón*. Madrid, Imprenta de D. Agustín Espinosa y Comp., 1846. 371 págs.
- : *Máximas y sentencias del Emperador*. Barcelona, Edhasa, 2001. 126 págs.
- BOUDET, Jacques (dir.): *Historia Universal de los ejércitos. Tomo 3. 1700-1914. De Pedro I a Moltke*. Barcelona, Hispano Europea, 1967. 303 págs.
- BOUDON, Jacques-Olivier: *Histoire du Consulat et de l'Empire*. París, Perrin, 2003. 512 págs.
- : *Napoléon expliqué à mes enfants*. París, Éditions du Seuil, 2009. 88 págs.
- BRUCE, Robert B.; DICKIE, Iain; KILEY, Kevin; PAVKOVIC, Michael F.; SCHNEID, Frederick C.: *Técnicas bélicas de la época napoleónica. 1792-1815*. Madrid, Editorial Libsa, 2008. 256 págs.
- CASTELLS OLIVÁN, Irene: *La Revolución Francesa (1789-1799)*. Madrid, Editorial Síntesis, 2010. 314 págs.
- CAU, Paolo: *Batallas del Mundo. Tres mil años del arte de la guerra*. Madrid, Tikal, 2010. 262 págs.
- CHANDLER, David: *Las campañas de Napoleón. Un emperador en el campo de batalla. De Tolón a Waterloo (1796-1815)*. Madrid, La esfera de los libros, 2005. 1246 págs.
- CHAPPEY, Jean-Luc; GAINOT, Bernard: *Atlas de l'empire napoléonien. 1799-1815. Ambitions et limites d'une nouvelle civilisation européenne*. París, Éditions Autrement, 2008. 80 págs.
- COHEN, Richard: *By the Sword: A History of Gladiators, Musketeers, Samurai, Swashbucklers, and Olympic Champions*. Nueva York, Modern Library, 2003. 560 págs.
- CORRIGAN, Gordon: *Waterloo. Una nueva historia de la batalla y sus ejércitos*. Madrid, La esfera de los libros, 2015. 394 págs.
- CRONIN, Vincent: *Napoleón Bonaparte. Una biografía íntima*. Barcelona, Ediciones B, 2003. 552 págs.
- DWYER, Philip: *Napoleón. El camino hacia el poder 1769-1799*. Madrid, La esfera de los libros, 2008. 693 págs.
- ESDAILE, Charles: *Las guerras de Napoleón. Una historia internacional, 1803-1815*. Barcelona, Crítica, 2009. 728 págs.
- EVANGELISTA, Nick: *The Encyclopedia of the Sword*. Westport, CT, Greenwood Press, 1995. 720 págs.
- GIMÉNEZ SAURINA, Manuel; MAS FRANCH, Manuel; GIMÉNEZ SAURINA, Miguel (coord.): *Napoleón*. Madrid, Edimat Libros, 2008. 192 páginas.
- GONZÁLEZ-PACHECO, Antonio: *La Revolución Francesa (1789-1799)*. Barcelona, Ariel, 1998. 283 págs.
- GUENIFFEY, Patrice: *Histoires de la Révolution et de l'Empire*. París, Perrin, 2011. 744 págs.

- HAZAREESINGH, Sudhir: *La légende de Napoléon*. París, Éditions Tallandier, 2005. 414 págs.
- HOLMES, Richard: *Napoléon. Batallas y campañas*. Barcelona, Librería Universitaria, 2007. 120 páginas.
- JOUINEAU, André: *Les Hussards français. 2. Du 1^{er} au 8^e régimen de hussards. 1804 - 1812*. Col. Officiers et Soldats. París, Éditions Histoire et Collections, 2006. 82 págs.
- LAROUSSE, Pierre: *Napoléon 1er. Bonaparte et Napoléon*. París, Pocket, 2012. 95 págs.
- LAS CASES, Emmanuel-Auguste-Dieudonné, conde de: *Diario de la isla de Santa - Helena. Contiene todo lo relativo a la vida pública y privada de Napoléon, y al mismo tiempo cuanto dijo é hizo en el espacio de diez y ocho meses de su cautiverio*. Tomos I-IV. Barcelona, Imprenta de Oliva, 1935. 1357 págs.
- LAURENT DE L'ARDÈCHE, Paul-Mathieu: *Historia del Emperador Napoléon*. II. por Horace Vernet. Barcelona, Imprenta de Don Antonio Bergnes y Compañía, 1840. 764 págs.
- LEUWERS, Hervé: *La Révolution française et l'Empire. Une France révolutionnée*. París, Presses Universitaires de France, 2011. 276 págs.
- LUDWIG, Emil: *Napoléon*. Barcelona, Editorial Juventud, 2008. 582 págs.
- MANFRED, Albert: *Napoléon Bonaparte*. Madrid, Akal, 1988. 573 págs.
- MAQUIAVELO, Nicolás: *El príncipe (comentado por Napoléon Bonaparte)*. Col. Austral - Ciencias y Humanidades, 215. Madrid, Espasa-Calpe, 2007. 252 págs.
- MAUROIS, André: *Napoléon*. Col. Grandes Biografías, 1. Barcelona, Planeta DeAgostini, 1995. 192 págs.
- MIQUEL, Pierre: *Austerlitz. La batalla de los tres emperadores*. Barcelona, Ariel, 2008. 413 págs.
- MORENO ALONSO, Manuel: *Napoléon. De ciudadano a emperador*. Madrid, Sílex, 2005. 405 págs.
- MOSSE, Werner: "Aristocracia y burguesía en la Europa del siglo XIX. Un análisis comparativo", en Josep M^a Fradera y Jesús Millán (eds.): *Las burguesías europeas del siglo XIX. Sociedad civil, política y cultura*. Madrid / Valencia, Biblioteca Nueva / Universitat de València, 2000. Págs. 133-168.
- NAPOLÉON, Charles: *Napoléon. Mon aïeul, cet inconnu*. París, XO Éditions, 2009. 536 págs.
- NAPOLÉON. Colección de anécdotas auténticas relativas a este célebre guerrero, sus general, oficiales, etc.* Barcelona, Imprenta de J. Tauló, 1834. 297 págs.
- O'MEARA, Barry; AN TOMMARCHI, Francesco: *Napoléon en su destierro / Últimos momentos de Napoléon*. Tomos I - V. Barcelona, Imprenta de Oliva, 1935. 1543 págs.
- PIGEARD, Alain: *Dictionnaire de la Grande Armée*. París, Tallandier, 2002. 815 págs.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques: *Del contrato social. Sobre las ciencias y las artes. Sobre el origen y los fundamentos de la desigualdad entre los hombres*. Madrid, Alianza Editorial, 2008. Pág. 76.
- SCALABRINO, Lamberto: *Bonaparte in Italia. L'inizio di un favoloso romanzo*. Roma, Gangemi Editore, 1999. 175 páginas.
- SOLÉ, Robert: *Les savants de Bonaparte*. París, Éditions du Seuil, 1998. 255 págs.
- STENDHAL, Marie Henri Beyle: *Napoléon*. Barcelona, Verticales de Bolsillo, 2011. 520 págs.
- : *Mémoires sur Napoléon*. París, Climats, 1997. 228 págs.
- TULARD, Jean: *Les Français sous Napoléon*. París, Hachette Littératures, 1978. 313 págs.
- (dir.): *Dictionnaire Napoléon*. París, Fayard, 1999. Vol. 1-2. 1977 págs.
- : "Sacha Bonaparte et Napoléon Guitry", en André Bernard y Alain Paucard (dir.): *Sacha Guitry*. Lausana, Editions L'Age d'Homme, 2002. Págs. 137-138.
- : *Napoléon ou le mythe du saveur*. París, Pluriel, 2011. 512 págs.
- : *Napoléon*. Barcelona, Crítica, 2012. 572 págs.

WEIDER, Ben: *El asesinato de Napoleón*. Barcelona, Argos Vergara, 1982. 235 págs.

Bibliografía cinematográfica

ALBERICH, Enric: *Películas clave del cine histórico*. Barcelona, Ediciones Robinbook, 2009. 255 págs.

AGUILAR, Carlos: *Guía del cine*. Madrid, Ediciones Cátedra, 2009. 1883 págs.

BAXTER, John: *Stanley Kubrick. Biografía*. Madrid, T&B, 2009. 374 págs.

CAPARRÓS LERA, José María: *100 películas sobre Historia Contemporánea*. Madrid, Alianza Editorial, 2004. 768 págs.

———: *Woody Allen, barcelonés accidental. Solo detrás de la cámara*. Madrid, Ediciones Encuentro, 2008. 176 págs.

CASTLE, Alison (ed.): *Stanley Kubrick's Napoleon. The Greatest Movie Never Made*. Colonia, Taschen, 2011. 1112 págs.

CHANTERANNE, David; VEYRAT-MASON, Isabelle: *Napoléon à l'écran. Cinéma et télévision*. París, Nouveau Monde / Fondation Napoléon, 2003. 222, págs.

DURGNAT, Raymond: *Films and Feelings*. Londres, Faber & Faber, 1967. 288 págs.

ESPAÑA, Rafael de: *El cine de Goebbels*. Barcelona, Ariel, 2000. 171 págs.

FERRO, Marc: *Historia contemporánea y cine*. Barcelona, Ariel, 2000. 240 págs.

———: *El cine, una visión de la historia*. Madrid, Akal, 2008. 168 págs.

GELMIS, Joseph: "The Film Director as Superstar: Stanley Kubrick", en Gene D. Phillips (ed.): *Stanley Kubrick: Interviews*. Jackson, MS, Estados Unidos, University Press of Mississippi, 2001. Págs. 80-104.

GRAVER, Gary; RAUSCH, Andrew J.: *Making Movies with Orson Welles*. Plymouth, Reino Unido, Scarecrow Press, 2008. 191 págs.

LEFÈVRE, Raymond: *Cinéma et Révolution*. París, Ediling, 1988. 221 págs.

MARÍ COMPANY, Francesc: *Napoleón en el cine*. Universitat de Barcelona, 2012. 99 págs.

MARTÍN, Jerónimo José; RUBIO, Antonio: *Cine y Revolución Francesa*. Madrid, Ediciones Rialp, 1991. 432 págs.

MORENO, Francisco: "Los duelistas", en VV. AA.: *Cine para leer 1978. Historia crítica de un año de cine*. Bilbao, Ediciones Mensajero, 1979. 396 págs.

NAVARRO, Antonio José: *Guerra y paz*. Madrid, Notorius Ediciones, 2013. 30 págs.

NIEMI, Robert: *History in the Media. Film and Television*. Santa Barbara, CA, Estados Unidos, ABC-CLIO, 2006. 501 págs.

ROSENSTONE, Robert A.: *La Historia en el Cine. El Cine sobre la Historia*. Madrid, Ediciones Rialp, 2014. 285 págs.

SCHIKEL, Richard: *Woody Allen por sí mismo*. Barcelona, Ediciones Robinbook, 2005. 208 págs.

SPOTO, Donald: *Audrey Hepburn. La biografía*. Barcelona, Lumen, 2006. 512 págs.

THARRATS, Juan Gabriel: *Los 500 films de Segundo de Chomón*. Zaragoza, Prensas Universitarias, 1988. 317 págs.

TULARD, Jean: "Napoléon au cinéma", en Alison Castle (ed.): *Stanley Kubrick's Napoleon. The Greatest Movie Never Made*. Colonia, Taschen, 2011. Págs. 1109-1112.

VALERO, Tomás: *Historia de España Contemporánea vista por el cine*. Barcelona, Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona, 2010. 504 págs.

VIDOR, King: *Un árbol es un árbol*. Barcelona, Paidós, 2003. 240 págs.

Bibliografía literaria

- CONRAD, Joseph: *El duelo*. Madrid, Alianza Editorial, 2008. 151 págs.
- GALLO, Max: *Napoleón. La novela*. Barcelona, Booket, 2007. 840 págs.
- : *Les 100 visages de la Révolution*. París, XO Éditions, 2009. 64 págs.
- : *Révolution française. 1. Le Peuple et le Roi*. París, XO Éditions, 2009. 379 págs.
- : *Révolution française. 2. Aux armes, citoyens!*. París, XO Éditions, 2010. 472 págs.
- MENDOZA, Eduardo: “Introducción”, Liev Nikoláievich Tolstói: *Guerra y paz*. Barcelona, Planeta, 1988. Págs. IX-XXI.
- O'BRIAN, Patrick: *Capitán de mar y guerra*. Barcelona, Edhasa, 1997. Pág. 120.
- ORMESSON, Jean d': *La conversación. Cuando Napoleón se creyó Napoleón*. Barcelona, Edhasa, 2012. 95 págs.
- TOLSTÓI, Liev Nikoláievich: *Guerra y paz*. Barcelona, Planeta, 1988. 1473 págs.

Hemerografía

- ALEGRE, Sergio: “Napoleón en primer plano”, *Historia y Vida*, Extra núm. 58 “El cine histórico”. Barcelona, 1990. Pág. 87.
- ALIX REYNARES, Iñigo: “Mando y control”, *Desperta Ferro Moderna*, n° 4. Madrid, junio-julio 2013. Págs. 14-20.
- BELOT, Jean: “Napoleón, on se l'arrache”, *Télérama*. París, 2-X-2002. Págs. 82-86.
- BLACK, Jeremy: “Las estrategias de Waterloo”, *Desperta Ferro Moderna*, n° 16. Madrid, junio-julio 2015. Págs. 4-8.
- BOUDON, Jacques-Olivier: “Marengo. Napoleón en Italia”, *Historia National Geographic*, n° 120. Barcelona, febrero 2014. Págs. 78-89.
- BRÉGEON, Jean-Noël: “Waterloo, la debacle de Napoleón”, *Historia National Geographic*, n° 138. Barcelona, junio 2015. Págs. 78-87.
- CALVO POYATO, José: “La alianza que salió mal”, *Historia y Vida*, n° 552. Barcelona, marzo 2014. Págs. 28-35.
- : “Una paz con secuelas”, *Historia y Vida*, n° 552. Barcelona, marzo 2014. Págs. 36-47.
- CAPARRÓS LERA, José María; ALEGRE, Sergio: “Análisis histórico de los films de ficción”, *Cuadernos Cinematográficos*, n° 10. Universidad de Valladolid, 1996. Págs. 7-26.
- COPPENS, Bernard: “Los errores de Napoleón”, *Desperta Ferro Moderna*, n° 16. Madrid, junio-julio 2015. Págs. 12-17.
- FORREST, Alan: “La Guardia muere, pero no se rinde”, *Desperta Ferro Moderna*, n° 16. Madrid, junio-julio 2015. Págs. 52-57.
- FRANKLIN, John: “La retirada de Quatre Bras”, *Desperta Ferro Moderna*, n° 15. Madrid, abril-mayo 2015. Págs. 60-65.
- : “La lucha por Hougoumont y La Haye Sainte”, *Desperta Ferro Moderna*, n° 16. Madrid, junio-julio 2015. Págs. 18-25.
- GONZÁLEZ-ALLER, Álvaro: “Waterloo: la última partida”, *Clío. Revista de Historia*, n° 164. Barcelona, junio 2015. Págs. 28-33.
- GRACIA ALONSO, Francisco: “La hecatombe de los centauros. Las cargas de la caballería francesa”, *Desperta Ferro Moderna*, n° 16. Madrid, junio-julio 2015. Págs. 35-42.
- JUHEL, Pierre O.: “La caballería de la Grande Armée en 1813”, *Desperta Ferro Moderna*, n° 4. Madrid, junio-julio 2013. Págs. 40-45.
- : “El ataque de D'Erlon”, *Desperta Ferro Moderna*, n° 16. Madrid, junio-julio 2015. Págs. 27-34.

- LEGGIERE, Michael V.: “Napoleón contra Europa”, *Desperta Ferro Moderna*, nº 4. Madrid, junio-julio 2013. Págs. 6-13.
- : “Leipzig. La batalla de las Naciones”, *Desperta Ferro Moderna*, nº 4. Madrid, junio-julio 2013. Págs. 30-39.
- : “La batalla de Plancenoit”, *Desperta Ferro Moderna*, nº 16. Madrid, junio-julio 2015. Págs. 44-50.
- LEGUEN, Brigitte: “Las ficciones de la historia: Versiones del mito de Napoleón”, *1616: Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, nº 10. Madrid, 1996. Págs. 99-106.
- MCLYNN, Frank: “Muertes misteriosas”, *BBC Historia*, nº 5. Oviedo, agosto 2010. Págs. 37-41.
- MORENO ALONSO, Manuel: “El asesinato de Napoleón”, *La Aventura de la historia*, nº 31. Madrid, mayo 2001. Págs. 30-39.
- : “Auge y fin de un genio. Las campañas militares de Napoleón”, *La Aventura de la historia*, nº 145. Madrid, noviembre 2010. Págs. 18-23.
- : “De ciudadano a emperador, la construcción de un mito”, *La Aventura de la historia*, nº 145. Madrid, noviembre 2010. Págs. 24-28.
- MOURIER, Georges: “La Comète Napoléon”, *Journal of Film Preservation*, nº 86. Bruselas, abril 2012. Págs. 35-52.
- NAPOLÉON Bonaparte. Le Point Hors-Série - Grandes Biographies*, nº8. París, febrero-marzo 2011. 130 págs.
- PALOS, Joan-Lluís: “¿Corso o francés?”, *Historia y Vida*, nº 541. Barcelona, abril 2013. Págs. 60-67.
- SÁNCHEZ, Ferran: “Cien días junto a Bonaparte. El último jaque napoleónico”, *Clio. Revista de Historia*, nº 164. Barcelona, junio 2015. Págs. 23-27.
- SEGURA, Germán: “Los guerrilleros contra Napoleón”, *Historia National Geographic*, nº 68. Barcelona, octubre 2009. Págs. 74-87.
- TULARD, Jean: “Points de vue sur les rapports de l’Histoire et el Cinéma”, *Les Cahiers de la Cinémathèque*, nº 35-36. París, 1982. Págs. 17-18.
- : “Napoléon à l’écran”, *La revue du Cinéma/Image et Son/Écran*, nº 373. París, 1982. Págs. 123-128.
- VIGNERON, Daniel: “Image, contre-image et hors-champ”, *Napoléon Bonaparte. Le Point Hors-Série - Grandes Biographies*, nº8. París, febrero-marzo 2011. Págs. 92-97.

Webgrafía

- BENÍTEZ, Sergio: “Peter Weir. «*Master and Commander: al otro lado del mundo*», las obras maestras (y II)”, *Blog de Cine*. Madrid, 22-VII-2013. [<http://www.blogdecine.com/criticas/peter-weir-master-and-commander-al-otro-lado-del-mundo-las-obras-maestras-y-ii>] (última consulta: 16 mayo 2015).
- BRODY, Meredith: “Brownlow Restoraion of Abel Gance’s *Napoleon* Triumphs at Oakland’s Paramount Theater”, *Thompson on Hollywood*. 26-III-2012. [<http://blogs.indiewire.com/thompsononhollywood/brownlow-restoration-of-abel-gances-napoleon-triumphs-at-oaklands-paramount-theater>] (última consulta: 16 mayo 2015).
- CAPTAIN Horatio Hornblower R.N., AFI Catalog of Feature Films*. [<http://www.afi.com/members/catalog/DetailView.aspx?s=&Movie=50168>] (última consulta: 16 mayo 2015).

DAMAMME, Jean-Claude: “El envenenamiento de Napoleón. Expediente especial” *Instituto Napoleónico México-Francia*. [<http://inmf.org/veneno.htm>] (última consulta: 16 mayo 2015).

DÉSIRÉE, *AFI Catalog of Feature Films*. [<http://www.afi.com/members/catalog/DetailView.aspx?s=&Movie=51180>] (última consulta: 16 mayo 2015).

FILMAFFINITY [<http://www.filmaffinity.com/es/main.html>] (última consulta: 16 mayo 2015).

GALÁN, Diego: “*Napoleón*, de Abel Gance, una obra maestra del cine que vuelve a las pantallas”, *El País*. Madrid, 6-II-1981. [http://elpais.com/diario/1981/02/06/ultima/350262001_850215.html] (última consulta: 16 mayo 2015).

GÁMIR ORUETA, Agustín: “La cartografía en el cine: mapas y planos en las producciones cinematográficas occidentales”, *Scripta Nova: Revista electrónica de geografía y ciencias sociales*, Vol. XIV, nº 334. Universitat de Barcelona, septiembre 2010. [<http://www.ub.edu/geocrit/sn/sn-334.htm>] (última consulta: 16 mayo 2015).

“GARCI ilustra con *Sangre de mayo* los *Episodios nacionales* de Galdós sobre el Levantamiento y los fusilamientos de 1808”, *Europa Press*. Madrid, 29-IX-2008. [<http://www.europapress.es/cultura/cine-00128/noticia-garci-ilustra-sangre-mayo-episodios-nacionales-galdos-levantamiento-fusilamientos-1808-20080929155226.html>] (última consulta: 16 mayo 2015).

HERMOSO, Borja: “Inversión gigante, taquilla ínfima”, *El País*. Madrid, 7-XI-2008. [http://elpais.com/diario/2008/11/07/cine/1226012405_850215.html] (última consulta: 16 mayo 2015).

IANGUIROV, Rachid: “Autour de Napoléon: l’emprunt russe”, *1895. Revue de l’association française de recherche sur l’histoire du cinéma*. París, 2000 / marzo 2006. [<http://1895.revues.org/70>] (última consulta: 16 mayo 2015).

IMDB [<http://www.imdb.com>] (última consulta: 16 mayo 2015).

IMPAWARDS [<http://www.impawards.com>] (última consulta: 16 mayo 2015).

JULIACHS, Ignasi: “El «Mariscal» Guitry”, *CineArchivo*. [<http://www.cinearchivo.com/site/fichas/Ficha/FichaFilm.asp?IdPelicula=61347>] (última consulta: 16 mayo 2015).

LA VENGANZA del Conde de Montecristo, *LaButaca.net*. [<http://www.labutaca.net/films/8/lavenganzadelcondedemontecristo.htm>] (última consulta: 16 mayo 2015).

“LE RÉALISATEUR Yves Simoneau Raconte un tournage impérial”, *Le Devoir*. 30-VI-2004. [<http://www.ledevoir.com/societe/medias/58046/television-le-realisateur-yves-simoneau-raconte-un-tournage-imperial>] (última consulta: 16 mayo 2015).

LOS FANTASMAS de Goya, *LaButaca.net*. [<http://www.labutaca.net/films/45/lofantasmadegoya.htm>] (última consulta: 16 mayo 2015).

LOS FANTASMAS de Goya, *IMDb*. [<http://www.imdb.com/title/tt0455957/>] (última consulta: 16 mayo 2015).

LOS HÉROES del tiempo, *IMDb*. [<http://www.imdb.com/title/tt0081633/>] (última consulta: 16 mayo 2015).

LOVE and Death, *AFI Catalog of Feature Films*. [<http://www.afi.com/members/catalog/DetailView.aspx?s=&Movie=55580>] (última consulta: 16 mayo 2015).

MASSANET, Adrián: “Gran Cine de Aventuras: *El hidalgo de los mares*, el mundo es tuyo”, *Blog de Cine*. Madrid, 13-VII-2011. [<http://www.blogdecine.com/criticas/gran->

cine-de-aventuras-el-hidalgo-de-los-mares-el-mundo-es-tuyo] (última consulta: 16 mayo 2015).

MEUSY, Jean-Jacques: “La Polyvision, espoir oublié d’un cinéma nouveau”, *1895. Revue de l’association française de recherche sur l’histoire du cinéma*. París, 2000 / marzo 2006. [http://1895.revues.org/68] (última consulta: 16 mayo 2015).

MONSIEUR N., *AlloCine*. [http://www.allocine.fr/film/fichefilm_gen_cfilm=42093.html?nopub=1] (última consulta: 16 mayo 2015).

MORENO ALONSO, Manuel: “El asesinato de Napoleón”, *Instituto Napoleónico México-Francia*. [http://inmf.org/asesinatomorenoalonso.htm] (última consulta: 16 mayo 2015).

NAPOLEÓN, *IMDb*. [http://www.imdb.com/title/tt0253839/] (última consulta: 16 mayo 2015).

NASARRE, Lluís: “El hidalgo de los mares”. *CineArchivo*. [http://www.cinearchivo.com/site/fichas/Ficha/FichaFilm.asp?IdPelicula=75152] (última consulta: 16 mayo 2015).

PÉREZ CIPITRIA, Agustín: “La defensa militar de Zaragoza en la película *Agustina de Aragón* (1950)”, *Revista de ClasesHistoria*, artículo n°215. Málaga, 15-VIII-2011. [http://www.claseshistoria.com/revista/2011/articulos/perez-cine-agustina.pdf] (última consulta: 16 mayo 2015).

PFEIFFER, Lee: “Review: *Désirée*”, *CinemaRetro*. Christchurch, Dorset, 5-IX-2012. [http://www.cinemaretro.com/index.php?/archives/6988-review-desiree-1954-on-bluray-starring-marlon-brando-and-jean-simmons.html] (última consulta: 16 mayo 2015).

ROY-HENRY, Bruno: *L’EmpereurPerdu.com*. [http://www.empereurperdu.com/accueil.html] (última consulta: 16 mayo 2015).

VACCARO, Juan: “*Master and Commander. Al otro lado del mundo*. Weir y Crowe capitanes de mar y celuloide”, *FILMHISTORIA Online*, Vol. XIV, n° 2-3. Barcelona, 2004. [http://www.publicacions.ub.edu/bibliotecaDigital/cinema/filmhistoria/2004/film_master%20and%20comander.htm] (última consulta: 16 mayo 2015).

VALERO, Tomás: “*Agustina de Aragón*: El casticismo de la gesta”, *Cinehistoria*. [http://www.cinehistoria.com/agustina_de_aragon.pdf] (última consulta: 16 mayo 2015).

VALLET RODRIGO, Joaquín: “*Désirée*”, *CineArchivo*. [http://www.cinearchivo.com/site/Fichas/Ficha/FichaFilm.asp?IdPelicula=54620] (última consulta: 16 mayo 2015).

———: “El camino a la madurez de Allen”, *CineArchivo*. [http://www.cinearchivo.com/site/Fichas/Ficha/FichaFilm.asp?IdPelicula=497] (última consulta: 16 mayo 2015).

———: “El testamento cinematográfico de Milos Forman”, *CineArchivo*. [http://www.cinearchivo.com/site/Fichas/Ficha/FichaFilm.asp?IdPelicula=79519] (última consulta: 16 mayo 2015).

VILANOVA, Lluís: “Crónicas napoleónicas en tres actos”, *CineArchivo*. [http://www.cinearchivo.com/site/Fichas/Ficha/FichaFilm.asp?IdPelicula=70513] (última consulta: 16 mayo 2015).

WATERLOO, *AFI Catalog of Feature Films*. [http://www.afi.com/members/catalog/DetailView.aspx?s=&Movie=54165] (última consulta: 16 mayo 2015).

WEIDER, Ben: “El asesinato de Napoleón”, *Instituto Napoleónico México-Francia*. [http://inmf.org/eweidermeurtre.htm] (última consulta: 16 mayo 2015).