

CHRISTIAN RAMÍREZ

Fébrero, 1925. El equipo de camarógrafos comandado por Jules Kruger está algo confundido: acaban de arribar a Briançon, en las montañas de los Alpes, para filmar una escena de Napoleón. Pero una sinagoga, soldados o cañones. Apenas llevan un mes de rodaje y recién se están habituando a las exigencias y extravagancias de Abel Gance, su director, quien los convocó en pleno invierno a la ciudad más alta de Francia (poco más de 1.300 metros) para rodar una batalla de bolas de nieve entre colegiales. Tal cual. El pequeño Bonaparte y sus amigos contra los compañeros de curso que lo consideran un paria. Gance se mueve sin parar por la explanada, repartiendo órdenes a sus "tropas" casi como un poseído, mientras estas arman barricadas y coordinan los asaltos, filman con tripode, cuelgan desde andamios, un despliegue de energía que, cuando por fin se traspasa a la pantalla, se convertirá en una de las secuencias definitivas de la —hasta entonces— breve historia del cine. Y es solo el comienzo de la aventura: al filme le queda un año y medio de rodaje por delante, y más de dos hasta su tumultuoso estreno en la Ópera de París, en abril de 1927, del que emerge tan amado, odiado y debatido como su protagonista. Gance había concebido su obra como una declaración definitiva en torno a la figura del caudillo-emperador, pero ya empezaba a darse cuenta de que, por fascinante que fuese su versión del personaje, el suyo era solo otro entre muchos posibles Napoleones cinematográficos.

De Brando a Bugs

Una avalancha de Napoleones, en realidad. Bonaparte forma parte de un puñado de personajes históricos que el cine ha visitado y revisitado sin descanso hasta convertirse en arquetipo y lugar común. Así como la figura de Cristo se convirtió en presencia frecuente en las "películas de romanos", el presidente Lincoln en comedia de los relatos ambientados durante la guerra civil estadounidense y Hitler en presencia ineludible para los filmes de aventuras de la Segunda Guerra, Napoleón, su tricornio negro y caballo blanco fueron lo bastante populares durante el siglo pasado como para aparecer en más de un centenar de producciones para el cine y la TV, de todos los tipos y talantes.

Inserto en medio de los comedios de Gance—que finaliza con las triunfantes conquistas de la campaña de Italia, expuestas en una pantalla triple—es solo la punta del iceberg y al mismo tiempo la joya de una corona adornada con corales que otro diamante, pero también una buena cantidad de oropel y piedras de fantasía: en la mayoría de sus apariciones filmicas es un personaje lateral, un accidente en el camino de los verdaderos protagonistas, como ocurre en las numerosas versiones de las correrías de Madame Sans-Gêne, la mujer que le lavaba la ropa en sus días de oficial y que fuera interpretada por la insuperable Arletty (en 1945) o en clave voluptuosa y deslenguada por Sophia Loren (1961). En sus momentos más afortunados, el corso podía asomarse de entrada y salida en "Las perlas de la Corona" (1937), desbocada fantasía escrita, dirigida y protagonizada por el brillante Sacha Guitry, cuya fijación fue lo bastante persistente como para incluirlo como personaje secundario en "El diablo cojo" (1948) y luego como protagonista de su teatral versión del mito ("Napoleón", 1955), la que, aún sin grandes escenas de batalla, se empuñaba más allá de las tres horas.

Para ese entonces, la apariencia filmica del sujeto ya estaba asentada: los Napoleones de los años 40 y 50 suelen estar interpretados por actores de impronta ansiosa, calva incipiente, cabeza ligeramente desproporcionada, complexión delgada y baja estatura (algo curioso, considerando que el verdadero Bonaparte medía alrededor de 1,70 m, altura promedio para la época). No se trataba ciertamente del general pintado por David en actitud rampante y triunfal, sino de la imagen del emperador acorralado, al borde de la derrota. Algunos actores, como el francés Émile Drain (quien lo interpretó ocho veces), influyeron lo bastante en ese look como para que Friz Freleng lo copiase al pie de la letra en "Napoleón Bunny-Part" (1956), el hilarante corto donde Bugs saca de sus casillas a un minúsculo monarca, que al final es conducido a un manicomio donde, por supuesto, solo se reciben casos de Napoleones.



Gance filma en 1927 una cinta en que aparece Napoleón de niño.

Cientos de apariciones en películas de toda clase, tamaño y prestigio, son testimonio de la obsesión filmica por un personaje que supera en tamaño a cualquier producción que pretenda contenerlo en su gloria y también en su pequeñez.

UN RECORRIDO Bonaparte en el cine:

Avalancha de

NAPOLEONES



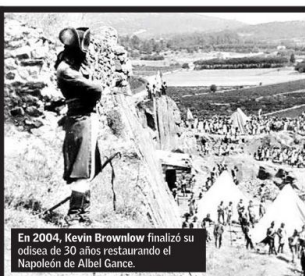
Rod Steiger naufragó en Waterloo (1970), una producción soviético-italiana de Dino de Laurentis.



El hilarante corto "Napoleón Bunny-Part".



Marlon Brando en "Desirée": ¿Uno de los peores Napoleones de la historia del cine?



En 2004, Kevin Brownlow finalizó su odisea de 30 años restaurando el "Napoleón" de Abel Gance.

on", 1955), la que, aún sin grandes escenas de batalla, se empuñaba más allá de las tres horas.

Para ese entonces, la apariencia filmica del sujeto ya estaba asentada: los Napoleones de los años 40 y 50 suelen estar interpretados por actores de impronta ansiosa, calva incipiente, cabeza ligeramente desproporcionada, complexión delgada y baja estatura (algo curioso, considerando que el verdadero Bonaparte medía alrededor de 1,70 m, altura promedio para la época). No se trataba ciertamente del general pintado por David en actitud rampante y triunfal, sino de la imagen del emperador acorralado, al borde de la derrota. Algunos actores, como el francés Émile Drain (quien lo interpretó ocho veces), influyeron lo bastante en ese look como para que Friz Freleng lo copiase al pie de la letra en "Napoleón Bunny-Part" (1956), el hilarante corto donde Bugs saca de sus casillas a un minúsculo monarca, que al final es conducido a un

manicomio donde, por supuesto, solo se reciben casos de Napoleones.

Insólitamente, la mayor afrenta a su figura no sería infligida en ánimo de parricidio, sino en clave de dramón en la acartonadísima "Desirée" (1954), un desastre filmado en *cinemascope* que narra la historia de la primera novia del joven general, quien la dejó atrás para casarse con un mejor partido, Joséphine. Concebida como un vehículo para la emergente Jean Simmons, el gran lujo del filme era la aparición de Marlon Brando como un Napoleón que parece sacado del interior de Ucrania y vestirse de Bonaparte en "Waterloo" (1970), una coproducción soviético-italiana tramada por Dino de Laurentis. ¿En qué estaba pensando? Probablemente en la posibilidad de trabajar junto a Sergei Bondarchuk, quien tres años antes había ganado el Oscar por su monumental versión de "Guerra y paz" (la versión buena); solo que no tomó en cuenta que, al estar a cargo de 17 mil extras, Bondarchuk estaría más ocupado de la logística que de investigar en la psicología de un líder que se desmorona. Al final, el gigantesco fracaso de "Waterloo" generó un pequeño terremoto en la industria audiovisual y convenció a un tambaleante MGM de renunciar a los más interesantes de todos estos proyectos en inglés: el Napoleón de Stanley Kubrick.

La verdad es que los angloparlantes no han tenido mucha suerte en sus incursiones napoleónicas: Herbert Lom (el futuro comisionado

Dreyfus, de "La Pantera Rosa"), salva con dignidad los pocos minutos que aparece en la disparaja "Guerra y paz" (1956), la misma donde un cincuentón Henry Fonda sufre interpretando al veinteañero Pierre Bezukhov. Pero lo tuvo Rod Steiger, quien en el mejor momento de su carrera desechó la posibilidad de filmar "Patton", para marchar al interior de Ucrania y vestirse de Bonaparte en "Waterloo" (1970), una coproducción soviético-italiana tramada por Dino de Laurentis. ¿En qué estaba pensando? Probablemente en la posibilidad de trabajar junto a Sergei Bondarchuk, quien tres años antes había ganado el Oscar por su monumental versión de "Guerra y paz" (la versión buena); solo que no tomó en cuenta que, al estar a cargo de 17 mil extras, Bondarchuk estaría más ocupado de la logística que de investigar en la psicología de un líder que se desmorona. Al final, el gigantesco fracaso de "Waterloo" generó un pequeño terremoto en la industria audiovisual y convenció a un tambaleante MGM de renunciar a los más interesantes de todos estos proyectos en inglés: el Napoleón de Stanley Kubrick.

Emperadores posmodernos

Recién desembarcado del éxito conseguido con "2001", Kubrick se volvió en la escritura de un guion que, al contrario de la mayoría de sus antecesores, daría cuenta tanto del ascenso como de la caída del titán. Rápido quedó atrapado por el embudo, se empapó de materiales sobre el período, fantaseó con la posibilidad de filmar a la luz de las velas, de contratar a un novel Jack Nicholson en el rol protagónico y negociar con el ejército rumano para obtener los miles de extras necesarios. Gran parte de este recorrido, incluyendo la versión final del libreto, fue recuperado por "The Greatest Movie Never Made", un libro bailable diseñado por la editorial Taschen, en 2009. Kubrick se ahogó en pinturas, grabados, mapas y vestimentas del período. Al menos, su trabajo no fue en vano: las porciones supervivientes de la preproducción fueron utilizadas más tarde en la filmación de "Barry Lyndon", pero la primera de crear una película más grande que la vida —el mismo impulso que había alimentado a Abel Gance— una vez más quedaba fuera de alcance.

El propio Gance había sido incapaz de sacudirse la obsesión. A treinta años de su primera incursión, revisió al personaje en la empeñosa "Austerlitz" (1960), pero los tiempos habían cambiado: el revolucionario cineasta de 1927 se había transformado en un cauto artesano, desinteresado por el rigor de los nuevos tiempos. Mientras la crítica destrozaba su película, tuvo otra idea: regresaría a la película original (a la que ya había agregado efectos sonoros, en 1935). El resultado fue "Bonaparte y la revolución" (1971), un mix de las

diversas versiones que tuvo una consecuencia inesperada: convenció al documentalista Kevin Brownlow de intentar paso a paso una reconstrucción cabal del filme. Le tomó treinta años, pesquisas en decenas de cinotecas alrededor del mundo e intensas negociaciones con coleccionistas. Estrenada en 2004, la última de sus pristinas restauraciones —de cinco horas y media, amparadas por el British Film Institute— se produjo en un escenario napoleónico que bien podría calificarse de posmoderno: si bien todavía existe un respetable interés por el personaje, reflejado en la carísima eurominiserie de 2002, con las actuaciones de Isabella Rossellini (Josephine), Gérard Depardieu (Fouché) y John Malkovich (Talleyrand), los últimos filmes de peso sobre el personaje lo sitúan en escenarios de ficción total y recursiva. La italiana "Napoleón y yo" (2006) usa los días de exilio en Elba para especular sobre los delirios de un exemperador (Daniel Auteuil) que en más de algo se parece a Silvio Berlusconi. "The Emperor's New Clothes" (2001) va más allá todavía e imagina a un Bonaparte (Ian Holm) que, en su porfía por escapar de Santa Elena, intercambia roles con un marino y consigue desembarcar en Bélgica. Mientras planes su regreso al poder, su doble muerte en la isla, la noticia corre veloz por Europa y el personaje se enfrenta a lo inesperado; la alternativa de vivir como hombre libre, pero en total anonimato.

Como premisa narrativa, la idea funciona aceptablemente para un producto de entretenimiento; en términos del carácter del personaje, de su ambición y desmesura, la empresa hace agua a poco andar y nos invita a recordar la genial y centenaria intuición de Gance: hay algo en el fenómeno cinematográfico —en su plasticidad, pero también en su espectacularidad— que da alas a la gesta napoleónica, que permite magnificarla en su gloria y también en su miseria. Es algo que Steven Spielberg debería tener en cuenta, en sus actuales intentos por hacer del proyecto de Kubrick una miniserie para el *streaming*, y para todo el que a futuro sueñe con dar pantalla a la audaz figura de caballo blanco o al monarca de un imperio en ruinas.

Crítica de cine

"The King of Staten Island"

Una película mayor

ERNESTO AYALA

A primera vista, Judd Apatow nunca ha parecido un director particularmente virtuoso. Visualmente hablando, su cine —como "Virgen a los 40" (2005); "Ligeramente embarazada" (2007) o "This Is 40" (2012)— se caracteriza por ser funcional, algo opaco o deslavado, con planos simples, directos, rigurosamente útiles para lo que se narra. Pero si lo proliamente cinematográfico no es su pasión ni su fuerte, posee una innegable sensibilidad para obtener las mejores actuaciones de sus actores y construir con ellos personajes que se sienten vivos. Visualmente hablando, su cine —como "Virgen a los 40" (2005); "Ligeramente embarazada" (2007) o "This Is 40" (2012)— se caracteriza por ser funcional, algo opaco o deslavado, con planos simples, directos, rigurosamente útiles para lo que se narra. Pero si lo proliamente cinematográfico no es su pasión ni su fuerte, posee una innegable sensibilidad para obtener las mejores actuaciones de sus actores y construir con ellos personajes que se sienten vivos.

ra, más que el cine, parece ser lo propio de Apatow. ¿Se puede hacer gran cine con estos materiales? La crítica tradicional diría que no, pero "The King of Staten Island" (2020) todo esto mientras deambula con sus amigos por Staten Island, un distrito de Nueva York al suroeste de Manhattan que nunca le ha importado mucho a nadie (al punto que esta es de las primeras veces que su nombre llega al título de una película). Margie, la madre, sin embargo, después de pasar 17 años sin salir con nadie, conoce a Ray, otro bombero (Bill Burr), y esto significará una enorme perturbación para Scott. Scott es un tipo sensible, neurótico y desacomodado con el

sa Tomei), sin estudiar ni trabajar, mientras pasa los días fumando marihuana y soñando con tener un estudio de tatuajes que sea al mismo tiempo un restaurante, una idea improbable como pocas, todo esto mientras deambula con sus amigos por Staten Island, un distrito de Nueva York al suroeste de Manhattan que nunca le ha importado mucho a nadie (al punto que esta es de las primeras veces que su nombre llega al título de una película). Margie, la madre, sin embargo, después de pasar 17 años sin salir con nadie, conoce a Ray, otro bombero (Bill Burr), y esto significará una enorme perturbación para Scott. Scott es un tipo sensible, neurótico y desacomodado con el



La cinta es una lección de inteligencia y humanidad.

mundo, por cierto, pero también es irresponsable, egoísta e incapaz, entre otras cosas, de ver la carga que pone sobre su madre. Ray quiere ser generoso y correcto, pero también es torpe, errático y algo agresivo. Margie ha sido una madre sacrificada, pero luego se hastía de su papel y despara la champaña. Apatow y Davidson, que coscribió la cinta, juegan sobre los matices, sobre las inabarcables formas en que cada uno de sus personajes puede

ser bueno y noble, y a pocas cuerdas de distancia, pequeño y miserable. Incluso cuando intenta mostrar superioridad moral sobre el otro, termina fallando horriblemente. De hecho, crecer, madurar, especialmente para el artista que en el fondo es Scott, significa aceptar los matices de la naturaleza humana, el que la misma persona que resulta odiosa sea capaz de meterte a un desconocido. El punto se ve

trifica especialmente en lo que aprende de su idealizado padre a través de los compañeros de Ray. En esa línea, la cinta es una lección de inteligencia y humanidad, especialmente necesaria en los tiempos que corren, donde directores de cine, periodistas, tuitos o políticos tienden, apenas la oportunidad se les da, a construir su prestigio sobre una supuesta superioridad moral. Que Apatow logre hacer todo esto en una comedia que equilibra la risa con la verdad, la incomodidad con la emoción; que rescata y hace vibrar al gris Staten Island; que encausa la energía y tono personal de un comediante tan particular como Pete Davidson, y que, encima de todo, logre rescatar valores hoy menospreciados —como el coraje, la virilidad y la camaradería—, no se trata de logros triviales, sino los de la marca de una película mayor.