

NAPOLEON

VISTO POR

ABEL

GANCE

El 18 de Marzo de 1948, el Sr. José W. Podestá leyó una interesante conferencia con motivo de la inauguración del Cine - Club del Uruguay, de la cual dimanó este artículo que ahora publicamos.-

Napoleón, visto por Abel Gance" - así rezaba exactamente el título original - fué la obra que más cabalmente caracterizó el estilo, los afanes, las fiebres indagatorias, las tendencias estéticas y políticas, la endiablada comezón técnica de aquel director, entonces joven. Ella emerge como un ápice - debiera decir como el ápice - en la carrera de Gance, y se halla situada cronológicamente entre "La rueda" y "El fin del mundo": la primera un clamoroso éxito y una alborozada premonición; la segunda, una catástrofe y uno de los más rotundos fracasos que yo haya presenciado.

"Napoleón" fué en los días de 1924 la película más importante del cine francés y una de las más importantes en el universo del cine. Tuvo una sonora repercusión en todas las cinematografías, así en las maduras como en las que estaban en agram, y en

su materia superabundante hallaron una inagotable cantera muchos directores que vinieron despues.

Hoy, su revisión, siquiera sea parcial y fragmentaria, ha de colmar plenamente la atención de todos aquellos a quienes el cine atrae no como mero pasatiempo sino como arte sustantiva. Los fragmentos que exhibió el Cine Club intentaron reconstruirla a medias. Y los espectadores pudieron llegar a hacerse una idea del esplendor que tuvo, a condición de realizar un esfuerzo parecido al del arqueólogo que de los trozos de una ánfora deduce una cultura, o mejor, parecido al del paleontólogo que con una vértebra reconstruye un megaterio.

Como a mí me place rastrear influencias, que creo siempre presentes en el arte y los artistas, quiero exponer las que me parecen evidentes en la personalidad y la labor de Abel Gance. De esa personalidad, ante todo, y de algunas determinantes ajenas y circunstanciales, nació la gigantesca cinta que tuvo originariamente 13.000 metros y 4.500 el día de su primera exhibición.

Abel Gance provenía, como provinieron otros cinegrafistas renovadores, de la literatura y el teatro. Fué actor, autor teatral, poeta, periodista; más tarde argumentista de cine. Escribió dos libros de versos y una tragedia helenizante que no llegó al estreno. Sus comienzos en el cine los hizo bajo la tutela de Luis Nalpas y en la época en que privaba en los altos escalones de la cinegrafía francesa el entonces llamado "film d'art" - la película de arte - influida ella también, y fuertemente, por la literatura y el teatro, afanosa de espectacularidad, empuñada en un estetismo equivocado, deseosa a todo trance de constituirse en una expresión selecta de cine pero despistada por completo en cuanto al modo de lograrlo.

De esa amalgama surgió un Abel Gance, argumentista primero, director después. Un Abel Gance proclive al patetismo fácil, al romanticismo desbordado, al patriotismo declamatorio, al melodrama, casi diría al folletín. Y no olvidemos que la tendencia folletinista prevaleció en una faz de la medalla cinegráfrica francesa, en la faz popular. Hay todo un capítulo en la historia del cine francés colmado de temas y personajes folletinescos: amores entre duques y pastoras, niñitos raptados por gitanos, madres desventuradas, soldados heroicos, pálidos galanes, fatales mujeres. Todo ese mundo infra-literario, pero dotado de una poderosa capacidad de acción sobre el multitudinario corazón popular, dejó en Gance una huella profunda y jamás borrada. Todo esto, mezclado con alusiones a la Fatalidad y afanes de trascenden-

talismo y coos de tragedia griega, reaparece, patente, en las películas que antecedieron a "La rueda", y en "La rueda" misma.

De aquellas películas, tres alcanzaron indudable notoriedad, y fueron "Mater dolorosa", "La décima sinfonía" y "Yo acusó": to das tres auténticos folletines, pero también inesperados, y aún brillantes, muestras de estilo cinegráfico. Esta etapa, iniciada con "Mater dolorosa" y clausurada con "La rueda", es la más citada y comentada por los analistas de Gance, y es la que ya le define plenamente. De ella yo no consideraré más que "La rueda", que es su culminación y su mejor ejemplo, porque allí están presentes las virtudes y los defectos de aquel director, perfectamente caracterizados. Y también lo están las influencias a que antes me referí.

Debiera acaso citar todavía algunas otras obras de Gance, subalternas sin duda y hoy por completo olvidadas, pero reveladoras, algunas, de una osada inventiva y de una infatigable capacidad de investigación para un lenguaje cinematográfico. Entre estas viejas películas (1915-1919), donde puede hallarse hasta un "Barbarroja" en episodios, están "La máscara de horror", "El enigma de las diez", "El périccio", "La flor de las ruinas", "Los gases letales", "La fuente de belleza", "El derecho a vivir", "La zora de la muerte", "La locura del doctor Tube", "El heroísmo de Paddy", truculentas historias en las que podrían, sin embargo, espigarse algunos hallazgos bien dignos de atención. De nada de eso quiero ocuparme ahora; lo recuerdo solamente para referirme a la inquietud del joven Gance, a su inventiva a veces despistada pero siempre fecunda, a su constante inclinación hacia los temas que sacudieran directamente la fácil emoción popular.

"La rueda" (1919-1922), antecedente inmediato de "Napoleón", es también un denso folletín, pero narrado merced a un deslumbrante idioma de imágenes, deslumbrante y desconocido para aquellos días de 1922 en que se estrenó. En esta película se funden las influencias venidas de la literatura y del teatro, con otras, nuevas, venidas de la plástica, y que ya batían brecha en la rutina del cine comercial. "El tiempo de la Imagen ha llegado", decía el mismo Abel Gance, teorizador del cine al tiempo que realizador, predicador y, casi diría, profeta. "El tiempo de la Imagen ha llegado! Todas las leyendas, toda la mitología y todos los mitos, todos los fundadores de religiones y todas las mismas religiones, todas las grandes figuras de la historia, todas las imaginaciones de los pueblos, de milenios acá, todos, todos, esperan su resurrección luminosa, y los héroes agolpan a nuestras

puertas para entrar. Toda la vida del sueño y todo el sueño de la vida están prestos a confundir sobre la cinta sensible, y no es un desolante hugoniano pensar que Homero hubiese filmado la Ilíada y, mejor aún, la Odisea. El tiempo de la Imagen ha llegado!"

Este lenguaje grandilocuente, fácilmente inclinado al mal gusto, ardiente siempre y entusiasta, es un reflejo de lo que Gance quiso para su cine. Lo quiso a todo trance y aplicó todo su esfuerzo, hasta el retorcimiento más torturado, por alcanzar.

ABEL GANCE - "La rueda" (Francia, 1922)

"La rueda" valió como cinegrafía, y valió mucho, para mí más que el mismo "Napoleón", porque es más elíptica, ajena a prá ocupaciones políticas, rica de pura plasticidad. Fué el poema en imágenes del ferrocarril, donde un mundo dinámico y potente se movía en raudas secuencias hábilmente escondidas, y se transfiguraba en cosa como de pesadilla o se cargaba de un pujante lirismo. Ruedas vertiginosas, rieles brillantes, semáforos en la niebla, solitarias estaciones, bielas y rodajes y entrañas relucientes de las locomotoras: todo eso cobraba una vida ignorada y súbita merced al embrujo de la fotogenia; todo eso se trasmudaba con el ritmo cinemático, adquiriendo una palpitación apasionada: todo eso determinaba un juego de formas que se movían a la vez en el Espacio y el Tiempo, y creaban una entidad plástica de inédita sustantividad, que no era pintura ni foto-

grafía, ni danza ni música: que era solamente y enteramente cine. A 19 años de distancia - yo conocí esta película en 1929 - guardo la memoria perfectamente lúcida de sus admirables secuencias imaginíferas; he perdido casi por completo el recuerdo de la mala novela que se cobijaba entre ellas.

"La rueda" convirtió a Gance en pionero del cine de vanguardia, aquel movimiento que fué uno de los más fecundos y de los más simpáticos en la historia del cine. De "La rueda" se desprendían innumerables enseñanzas que seducían a quienes proclamaban también "la era de la imagen" y hacían de ésta y de su mecanismo plástico dinámico, el supremo, y a veces único, objeto del cine. Pero Gance forjador material de imágenes, relojero mirucioso de sus funciones y doctrinario encendido de su misión estética y social, debía ser un vanguardista fracasado, aunque esto semeje paradójal. La carga literaria y teatral que sobre él gravitaba, sus designios de alcance multitudinario, sus anhelos racionalistas, sus concepciones desmesuradas, habrían de matar en él, necesariamente, las posibilidades de ser un puro poeta de las formas, un investigador de bellezas puramente ópticas, un meditativo arquitecto de puras sombras y luces en movimiento. La sola música de las imágenes, la abstracta y deshumanizada armonía de sus juegos contrapuntísticos, el rigor lógico de sus planteamientos y resoluciones, la concreción implacable al hecho cinemático, no podían ser el mundo en que se moviese aquel hombre que todavía seguía ligado a complicados melodramas y ya soñaba con las muchedumbres de "Napoleón" y de "El fin del mundo".

Decía Stendhal, y D'Ors lo cita, refiriéndose a San Pedro de Roma: "he aquí detalles exactos". Yo quiero ahora decir otro tanto - y perdóneseme al echar mano de antecedentes tan ilustres - al referirme a esta desmesurada película, uno de los monstruos de longitud entre todas las películas de la historia.

Comenzó la filmación en enero de 1925 - Gance trabajaba en el argumento y encuadro desde 1923 - y terminó el montaje en febrero de 1927. Se usaron 480.000 metros de negativo, se fabricaron 7.800 trajes, se gastaron muchos millones con una largueza que para entonces era inusitado dispendio. El argumento y guión ocupaban tres tomos: la Juventud, la Revolución, y la Campaña de Italia. La película terminaba en la batalla de Montenotte al iniciarse esa campaña. Todo lo demás, hasta Waterloo y Santa Helena, no fué encuadrado ni filmado nunca. Quedó en forma de esbozo y Gance lo vendió más tarde, detalle curioso, a Lupu-Pick el director alemán.

Del montaje definitivo resultó una película de casi 14.000 metros, versión que los productores reputaron inadmisibile para la explotación. Gance se vió obligado a reducirla a 4.800, lo que equivaldría, en una obra literaria, a suprimir dos páginas de cada tres. Y en esta forma disminuída se estrenó en la Opera en abril de 1927 con los altavoces y las tres pantallas que le dieron fama mundial.

Se estrenó luego en Montevideo, más reducida aún y limitada a una sola pantalla. La "inteligencia" de los exhibidores la desnudó entonces de todo lo que era comentario, alusión, emblema, imaginaria expresiva: le cercenó casi todo el primer capítulo, mutiló lo restante. De esta suerte se exhibió y se perdió, pese a la ruidosa propaganda, en la indiferencia general.

En su función inaugural en Cine Club del Uruguay mostró a sus asociados y amigos lo que pudo tener a su alcance; mas no hay que olvidar que fué aquella una exhibición parcial, lo repito. Reducida a 45 minutos de proyección, la copia solo alcanzó a mostrarnos la tercera parte de lo que la película contuvo cuando su estreno.

Con exactitud se dijo muchas veces que "Napoleón" resume lo malo y lo bueno de Gance. Lo malo: el pathos romántico y descabellado; la desmesura que escapa a toda vigilancia estética; la insistencia en extremar el tono de las situaciones, así la altisonancia dramática como la dulzura sentimental; el gusto por lo excesivo, que tantas veces es mal gusto; el simbolismo primario; el afán de subrayar y magnificar y ensanchar. Lo bueno: el lirismo poderoso aunque desordenado, el ancho aliento popular, el sentido del cine y la inventiva técnica, la destreza del oficio. A veintidós años de distancia es probable que algunas de estas virtudes ya no parezcan tanto, mas no se olvide que lo que ahora pertenece al corriente lenguaje del cine, era entonces hallazgo inesperado de sus más intrépidos descubridores y artesanos.

De este esquemático balance surge, necesariamente, un Napoleón - yo preferiría decir un general Bonaparte - que no proviene de una cernida erudición ni de una concepción meditada y elaborada: proviene de una literatura y una historia románticas, en las que se entremezclan Dickens y George d'Esparnés, sazonados con la baronesa de Orczy y Francois Copée y la "Historia de los Girondinos" de Lamartine. A este general Bonaparte le acompaña un coro de personajes surgidos de la misma literatura y la misma historia: Marat es un vesánico, sucio y sanguinario; Robespierre un seco leguleyo; Danton un gigante sensual y un

brutal demagogo; Fouquier-Tinville un rencoroso implacable y un insaciable proveedor de la guillotina; Saint-Just un sádico atildado que huele el perfume de una rosa mientras la cuchilla siega el cuello de las marquesas.

Y así el resto. El Terror es una locura asesina; las campañas militares, una tempestad heroica y anárquica; la Revolución toda, un inmenso cataclismo al que sólo puede dar un sentido y sujetar a un cauce, la mano omnipotente del joven general.



10 Avril 1792

M. L'Affaire de la Republique
(11 Avril 1792)

Le 10 Avril 1792, à la suite de
la séance de la Convention nationale, il y eut
un grand mouvement de population dans
la ville. Les citoyens se réunirent
dans la salle de la Convention, et
discutèrent sur les mesures à prendre
pour assurer la tranquillité de la
République. On décida de nommer
une commission chargée de surveiller
le mouvement de la population et
de prendre les mesures nécessaires
pour empêcher toute émeute.
Le 11 Avril, la Convention nationale
se réunit à midi, et continua
à discuter sur les mesures à prendre
pour assurer la tranquillité de la
République. On décida de nommer
une commission chargée de surveiller
le mouvement de la population et
de prendre les mesures nécessaires
pour empêcher toute émeute.

Página del guión de "Napoleón"
autógrafo de Gance

Todo esto, lo revisto, parece inspirado a la vez en Dickens y en la baronesa de Orozy, y en "Huérfanas de la tempestad" de David Griffith. En medio de este caos de sangre y muerte, Gance arroja una pareja de enamorados - Violine y Fleury - como Griffith había arrojado a las dulces hermanitas Gish, cuyas desventuras

hicieron llorar tan conmovedoramente a las señoras norteamericanas.

Pero todo eso está narrado en una forma cinematográfica de asombrosa fecundia para aquella época; está animado y encendido por un ardor elocutivo y polémico cuyo sólo modo de expresión es la imagen y su profunda plástica y el ritmo de sus encadenamientos y superposiciones. Yo recuerdo algunas sobreimpresiones de inusitada eficacia asociativa; algunas vastas composiciones que dan a los instantes paroxísticos de la acción un vigoroso patetismo; algunos movimientos de multitudes - tal la marcha del ejército de Italia - que se pueden contar entre los más armónicos y potentes que haya logrado el cine.

La privilegiada inventiva técnica proporcionó a Gance instrumentos insospechados y le hizo descubrir procedimientos que otros amplificaron después, o que después de él nadie usó nunca. La cámara adquirió en sus manos una movilidad endiablada: en la escena de la batalla con bolas de nieve, cuando la niñez de Bonaparte; en las cargas de caballería; en la marcha acompasada de los infantes, una increíble agilidad permite al objetivo alcanzar insospechados poderes de captación que luego se harán más penetrantes merced a una ejemplar maestría de montaje.

Aquella inventiva incansable le permitió descubrir artimañas técnicas, improvisar hábiles recursos que luego fueron trahinados por otros, y hasta les fué atribuida a otros la invención. Gance usó ya el "tanfocus", en la medida que la óptica de su época pudo permitirselo, y compuso ya cuadros de cuya nitidez en todos los planos obtuvo originales efectos. Gance procuró eficaces medios de expresión subjetiva e introdujo al espectador en la acción, sustituyendo a un personaje por la cámara misma; agotó los puntos de vista; multiplicó la potencia lumínica de sus reflectores y, al tiempo, usó la pura sombra como factor de honda sugestión; hizo del objetivo un instrumento ubicuo, un ojo multivisionario cuya infatigable penetración sobrepaja mil veces a la del Argos mitológico.

Para todo esto ideó arbitrios nuevos, fabricó ingenios especiales. Aconló cámaras automáticas al pecho de caballos lanzados a toda carrera y a las piernas de los hombres en marcha, o a grandes balones que lanzaba violentamente por los aires.

Sería prolijo y fatigoso proseguir esta enumeración. Tales novedades contribuyeron a veces a empujar a Gance por los derrumbaderos del mal gusto; pero a veces le brindaron la mejor manera de manifestarse con un vigor y una originalidad y una fulgurante eficacia de convicción como no hubiese podido merced a otra arte ninguna, ni merced a otro lenguaje que el de este desenfundado cine.

De todas estas inquisiciones, innovaciones, golpes de audacia, dos atrajeron vivamente la atención de los críticos y de los hombres del oficio cinematográfico, ninguna de las cuales pudo nunca asorar su revolucionaria catadura en Montevideo. Y es gran pena el que sólo a la insuficiencia de la palabra tenga que ser confiada ahora su comunicación, y la rememoración del sorprendente efecto unánime que causaron. Estas dos novedades fueron la triple pantalla, primeramente, y luego los altavoces múltiples. La primera jamás fué roptida; la segunda, nunca con tal amplitud y tan generosa abundancia.

En algunos especiales momentos, durante el desarrollo de la película - estos momentos fueron primitivamente tres, luego se redujeron a dos, luego a uno solo - la proyección se hacía simultáneamente en tres pantallas, contiguas y yuxtapuestas, como las hojas de un espejo de tres lunas; la del centro perpendicular al eje de la sala; las otras dos ligeramente oblicuas y formando un ángulo muy obtuso abierto hacia adelante. Sobre la pantalla central la proyección era constante y en ella se cumplía regularmente el decurso anecdótico de la película. Pero en aquellos momentos de máxima exaltación, dos máquinas laterales proyectaban, sobre sus pantallas respectivas, otras dos cintas, cuyas imágenes constituían el comentario, la paráfrasis, el acompañamiento coral, diría, de las imágenes centrales. De esta suerte se desplegaba, en tales momentos, ante los ojos de los espectadores, un como vasto tríptico donde la hoja del centro guardaba una función plástica rectora y jerarquizadora, pues en ella se desarrollaban los hechos directamente ligados al argumento, y donde las hojas laterales acompañaban o coreaban o comentaban las derivaciones amplias de la acción.

Las imágenes laterales se repetían a veces, simétricamente, en esas dos hojas del tríptico, a veces se contraponían con calculada pugna; siempre determinaban, insisto en este punto, un acorde armonioso, y guardaban entre sí, y en relación con las imágenes centrales, una vinculación plástica muy coherente.

Los tres momentos culminantes y la intervención del tríptico, se sucedían en este orden: la huida de Corneja y la tempestad que batía contra la barquilla de Bonaparte; la caída de los girondinos y el tumulto del 2 de junio; la invasión de Italia y la marcha del ejército. Los dos primeros fortaban, en rigor, uno solo pues ambos se fundían y coligaban mostrando, según los procesos alusivos y asociativos caros a Gance, la similitud y paralelismo entre aquella tempestad desencadenada en el mar por los elementos de la Naturaleza, y aquella otra desencadenada por las pasiones humanas en los escaños y las tribunas de la Convención.

Ambas giraban y rugían, real o simbólicamente, en torno del joven héroe a quien la providencia enviaba para salvar a Francia del caos. Las olas y los arrecifes y el viento y las nubes y el rayo, eran los personajes de las pantallas laterales; luego, las caras convulsas los gestos rabiosos, el torbellino de brazos y manos y mudos alaridos. En el centro el esquiife de Bonaparte con la bandera tricolor convertida en vela, a los lados el inmenso combate del mar. En el centro la cabeza frenética y desmolonada de Danton o la gélida máscara de Robespierre, o el perfil aguileño del general, pálido y fino y duro como el de un camaleón; a los lados la furia sangrienta de los desarraigados y de las arpías, los "tapedur" y las "tricotetes" de las tribunas, o los convencionales gesticulantes en sus asientos.

Todo esto era, por su contenido, simple y enfático, grandilocuente y primario, desmedido y desfigurado como la historia romántica de Víctor Hugo. Pero todo esto tenía una grandeza formal indudable, abrumadora a una inesperada y espléndida belleza plástica; todo ese mundo excesivo se desarrollaba a lo largo de un vasto fresco que podía recordar los frescos de Paolo Ucello y de Piero della Francesca. Tenía además un pugnaz movimiento, organizado con clara visión cinematográfica; tenía una pulsación robusta, diestramente escandida.

Y esto mejoraba aún en el tercer momento, que fué el que prevaleció y predominó, y al fin quedó como único para la proyección en tres pantallas. Era la marcha del ejército de Italia: un ejército de soldados descalzos y harapientos, magnetizado por su general de 27 años, que avanzaba al compás de los tambores cantando "Auprès de ma blonde".

Gance proyectó inspirarse, para ilustrar su obra, en algunos cuadros famosos. David y Gros, los pintores áulicos, debieron ser traducidos al cine tal que si sus grandes telas se animasen mágicamente. La consagración, la coronación de Josefina, el juramento de las águilas, la serie de grandes batallas, las gestas todas del imperio, hubieron de revivir en otras tantas vastas composiciones animadas, donde la brillante corte y el gran ejército y los mariscales cubiertos de oro ocharían a andar por un nuevo universo.

Todo eso quedó en amontes, o casi todo, y no pasó de proyecto. Pero la idea más audaz, la proyección tríplice, alcanzó a

fragar, por única vez, una realidad desconocida, de difícil aplicación y orizada de problemas formales, pero también capaz de una pujanza y de una plasticidad inéditas.

No era, ciertamente, nuevo el propósito de ensanchar el rígido marco de la pantalla y del correspondiente tamaño universal del fotograma de 18 mm. por 24. Otros, diría muchos otros, procedimientos se propusieron, y aún se realizaron; tal el "film ancho" (28 x 70) que por un instante procuró solucionar prácticamente el perseguido problema del relieve. Pero ninguno hizo camino y algunos sólo fueron imaginaciones más o menos descabelladas, como las pantallas curvas imitadas de los periclitados "pandiogramas" del siglo pasado. Únicamente la triple pantalla acarrió una afirmativa novedad, tal vez de condición inevitablemente efímera, pero también de afirmativa potencia plástica.

Y es que el acierto de Gance fué, justamente, el de no intentar romper el tamaño corriente, inaugurando nuevas dimensiones, (y esto no por las solas razones de utilidad comercial) sino el de acoplar las pantallas, repitiendo, simétricamente, las imágenes laterales y atribuyéndoles un valor alusivo y conjugado.

De esta feliz combinación dimanaban posibilidades estructurales y expresivas muy fértiles, al tiempo que condiciones ópticas perfectamente viables.

La composición extendida en tres pantallas y resuelta a modo de tríptico gigante, daba al cine un como sentido vasto y mural, remudaba su estructura e iniciaba una técnica de largos alcances. Hoy todo esto sólo nos es posible verlo merced a fotogramas inmóviles que apenas alcanzan a sugerir un vislumbre de la poderosa cadencia con que se articulaba el triple movimiento y se desarrollaba su acordado mecanismo.

Algunos de estos fotogramas han sido muy difundidos y permiten hacerse una idea, aunque muy limitada, de aquella pujanza. Así que muestra, en la pantalla central, la silueta meditativa del general Bonaparte junto al mapa de Italia y a la cabeza de Josefina sobreimpresa (alusiones y asociaciones de que Gance usó y abusó), y en las pantallas laterales, regularmente repetidas, las figuras de los soldados en marcha por un desfiladero. Las funciones expresivas de la imagen y el papel que esta cumplía diferían en las tres pantallas: alusivas y emblemáticas en la pantalla central, naturalistas y narrativas en las conjugadas pantallas laterales. Pero todas, y esto es lo

importante, vinculadas por una mecánica que ahora es del todo in posible verter en palabras.

Así también ese otro fotograma que reproduce la marcha del ejército y que era, acaso, el más cabal ejemplo de aquella vigorosa dinámica tripartita. El cuerpo de tambores ocupaba el centro, agrandándose a veces hasta un inmenso primer plano de cajas vibrantes y rostros fieros y pies semidesnudos e indistinguibles; a los lados marchaba la masa oscura y lejana, como un denso río sin término, cuyo pulso acompañaba el pulso del centro y cuya cadencia parecía conducir el redoble de las cajas. El ritmo que ligaba los tres cuadros, manifestaba el arrebatado lirismo del autor con una fuerza y un aliento como ningún otro procedimiento, cinegráfico o no, lo hubiese permitido.

En torno de estas figuras, y en torno de los espectadores todos, llenando la sala, la música de Hornegger resonaba su marcial comentario, procurando la fusión audiovisual que tanto habría de buscar más tarde el cine sonoro.

Esta fué la gran novedad - y el gran escándalo - que promovió Gance con sus tres pantallas. Esta triple simultaneidad iniciaba una recia elocuencia, descubría una inexplorada eficacia plástico-dinámica, permitía juegos de masas hasta entonces desconocidos, daba lugar a estructuras no ensayadas nunca por el cine. Esta maquinaria del tríptico en acción engendraba una potencia directa y llevaba un incontrastable impulso que como vía profundamente a las muchedumbres.

No puedo siquiera esbozar las interminables discusiones, tanto de orden estético cuanto de orden puramente técnico, a que dió lugar la revolucionaria invención. La industria, tanto la de producción como la de exhibición, les puso fin muy pronto: cerró herméticamente sus puertas a la novedad y nunca más, hasta ahora, se ensayó en el cine una epopeya visual en tres pantallas simultáneas.

La otra llamativa invención, de menor originalidad y también de menores alcances, pero ignorada por el cine, fué el empleo de altavoces múltiples. Cuando se tocó la partitura que Hornegger escribió especialmente - la película era, naturalmente, muda - su difusión se hizo no por un altavoz colocado tras de la pantalla, como lo hace hoy el cine sonoro, sino por un sistema de altavoces distribuidos por toda la sala. De esta suerte la música no parecía irradiar de un foco único, sino provenir de focos innumerables, llenar el ámbito total de la sala, como una atmósfera musical, y crear el clima sonoro que

habría de acompañar el desarrollo entero de la obra.

Todo esto podrá parecer hoy cosa de mero ingenio, y aún de mediocre envergadura. Entonces demostró que encerraba un genio varioso y fertilísimo aún renovador, que era producto de una capacidad creadora, insaciable a la vez que consciente y enteramente poseída de sus designios cinegráficos. Más tarde, cuando apareció el cine sonoro e inmovilizó las cámaras y los actores, limitó el cuadro, acortándolo, aferró el sonido a un foco único; entonces apreciamos qué ancho aliento, qué impulso raudal, qué obstinada voluntad de acción, se agitaba y rugaba por salir de cauce, como un río torrencioso, tras de las pantallas múltiples y los múltiples altavoces de Abel Gance.

ABEL GANCE.

El "Napoleón" fué una inmensa película, abundosa, sin duda en defectos, hasta en graves defectos. A aquellos que en su hora fueron señalados y analizados han de añadirse los que saltan a nuestros ojos, hoy, que aquella mímica y aquellas actitudes, aquel decorado y aquel maquillaje aparecen envejecidos por veinte años de distancia, tiempo excesivo para una película, pues sobre cualquiera cae la vejez con ravorosa celeridad.

Pese a todo, es éste uno de los más considerables esfuerzos realizados por el hombre en procura de una épica del cine. Otros vinieron luego y la lograron con mayor contención y medida, con más cuidada calidad de medios, con más rigurosa vigilancia estética. Por eso es menester que nos coloquemos en el exacto miradero que corresponde al año 1927 para juzgar esta obra. Y abarquemos la exacta dimensión que abarcaba el cine de aquel tiempo.

El "Napoleón" de Abel Gance fué para su época un vivero de invenciones, de hallazgos, de maestría técnica, de lirismo imaginífero. Fué entonces, y seguirá siendo uno de los hechos más importantes - como "Cabiria", como "Intolerancia", como "El Nacimiento de una Nación" en la historia del cine.---

JOSE MARIA PODESTA'



Dos fotogramas de "NAPOLEON". Obsérvese el empleo de una composición cinematográfica extendida en tres ventallas simultáneamente.