

# El bicentenario de la Batalla de Waterloo en el cine

ENRIC RUIZ GIL  
Universitat de Barcelona

## Resumen

El pasado 18 de junio se conmemoró el bicentenario de la Batalla de Waterloo (1815), hecho ocurrido 80 años antes del nacimiento oficial del cinematógrafo. Si a principios del siglo XXI nos preguntamos por la presencia en la cultura europea de Waterloo, recurriremos a la huella dejada por las imágenes del cine o la televisión. Con una perspectiva de cien años apreciamos que la representación cinematográfica de la Batalla de Waterloo, en el siglo XX, aparece en la antesala de dos periodos históricos conflictivos y en un tercero durante un periodo de distensión. La primera vez a las puertas de la Primera Guerra Mundial, la segunda en un periodo de entreguerras y la tercera durante un periodo de distensión de la Guerra Fría.

El artículo repasa las seis películas que se han centrado en la batalla de Waterloo desde la aparición del cine: *Un épisode de Waterloo* (Machin, 1912); *The battle of Waterloo* (Weston, 1913); *Waterloo ein zeitbild* (Grüne, 1929); *Campo di Maggio - Hundert Tage* es una producción italiana de Consorzio Vis Tirrenia Film y Forzano Film de 1935, dirigida por Giordano Forzano en la versión italiana y por Franz Wenzler para la versión alemana; y *Waterloo* (Bondarchuck, 1970).

**Palabras clave:** Cine europeo, Napoleón, Waterloo.

El pasado 18 de junio se conmemoró el bicentenario de la Batalla de Waterloo (1815), hecho ocurrido 80 años antes del nacimiento oficial del cinematógrafo. Parece importante señalar que ambos acontecimientos tuvieron lugar en un determinante siglo XIX. La guerra y el cine se encontraron muy pronto, en cuanto este último se descubrió así mismo como el medio de comunicación de masas más importante de su tiempo, pero el protagonista indiscutible de Waterloo, Napoleón Bonaparte y el cine, se encontraron por primera vez en 1897, concretamente en *Bonaparte et Cadoudal* (Pathe, 1897), un año antes de la muerte del último soldado que participó en la batalla, que siendo francés quien sabe si pudo llegar a verla proyectada.

Este dato, el del último soldado de la Batalla de Waterloo, lo hemos extraído de un artículo de Juan Buscón<sup>1</sup> de *La Vanguardia* del 9 de febrero de 1898. El artículo va

---

<sup>1</sup> Juan Buscón era el alias del periodista catalán Ezequiel Boixet i Castells.

más allá de relatar que el último excombatiente de Waterloo, un anciano francés de 105 años llamado Victor Baillot, había fallecido. El propio autor dice haber enterrado — periódicamente, se entiende— un sinfín de «últimos soldados», y reta al lector a esperar seis meses más para anunciar la muerte de un nuevo «último soldado» de la mítica batalla. En su exposición se vislumbran las claves del porqué del interés por recordar aquellos hechos y como se han mitificado a lo largo de los años. El ojo crítico del articulista deja entrever un poso de épica absurda, por un hecho bélico que se recordó años después en peleas de taberna y en las academias militares, para acabar formando parte de la cultura popular de la vieja Europa.

Si a principios del siglo XXI nos preguntamos por la presencia en la cultura europea de Waterloo, recurriremos a la huella dejada por las imágenes del cine o la televisión. Incluso sin haber visto una sola imagen concreta de la película *Waterloo* podríamos individualmente realizar un montaje mental con uniformes napoleónicos, cañonazos y una figura, entre distinguida y atormentada, a la que podríamos llamar Napoleón. En este punto es bueno recordar que el cine, como espectáculo, no nos ofrece una clase de historia, sino más bien nos cuenta una historia, una narración dramatizada.



La primera película centrada en la mítica batalla fue *Un épisode de Waterloo* (Machin, 1912) rodada en los escenarios originales. Tan sólo un año más tarde se rodó una segunda versión: *The battle of Waterloo* (Weston, 1913). Pero el dato a tener en cuenta es que entre el nacimiento oficial del cine en 1895 y el año 1913 se habían rodado ya treinta películas referidas a Napoleón y su periodo histórico. Con los años, el

cine y la aparición de nuevos formatos televisivos como series por episodios, telefilms o documentales se ha incrementado el número de títulos referidos al General Bonaparte hasta aproximarse a los 300. Huelga decir que cualquier otra película que trate sobre Napoleón o Waterloo, no puede ser considerada un *remake* sino más bien una nueva contribución al subgénero napoleónico.

Con los años la fascinación por la Batalla de Waterloo ha llegado a tal punto que ha sido explotada turísticamente. Se ha elaborado una ruta turística, con monumentos, museos y visita a los escenarios originales. Actualmente no es descabellado pasear por dichos escenarios a mediados del mes de junio y ver tropas napoleónicas, no se trata de ningún espejismo sino que suele ser habitual la escenificación de la batalla con actores. Primero las cámaras de filmar domésticas de finales del siglo XX y ahora en el siglo XXI con la diversidad de equipos digitales, capaces de grabar de manera amateur o semiprofesional, han servido para ampliar un catálogo indescriptible de «waterloos» y perpetuarla así en la memoria.

Hemos iniciado esta introducción hablando de cómo la imagen, a través del cine, ha contribuido a difundir el mito de la Batalla de Waterloo en la sociedad y la acabamos explicando cómo es la propia sociedad la que devuelve su experiencia con imágenes. Un ejemplo más de cómo el cine es producto de una sociedad y de cómo se influyen mutuamente.

### **Las primeras *Batallas de Waterloo* en la pantalla (1912 – 1913)**

La primera película rodada sobre la «Batalla de Waterloo» fue *Un épisode de Waterloo* (*Een Episode van de slag bij Waterloo*), una coproducción franco-belga de 1912 dirigida por Alfred Machin, con guión del propio director. Se trata de un cortometraje de época muda, en blanco y negro, rodada en 35 mm. La fotografía estuvo a cargo de Jacques Bizeul y la dirección artística por Raoul Morand. En Francia se estrenó 14 de febrero de 1913, distribuida por Pathé Frères. En el reparto de la película no consta ninguna interpretación de Napoleón, Blücher o Wellington, ya que se centra en el «episodio del Château Hougoumont». El protagonista es el «Capitán Stewart», interpretado por el actor francés Fernand Crommelynck. El rodaje tuvo lugar en un estudio de Bruselas y como exteriores se utilizaron los escenarios reales de la batalla.

La batalla de Waterloo se inició con un ataque francés sobre el flanco derecho británico, concretamente en la posición del Château Hougoumont. Allí tropas de élite británicas como los Coldstream Guards, al mando del Coronel McDonnell, resistieron los ataques franceses durante todo el día. Los franceses cuando vieron imposible la conquista de la posición con la infantería utilizaron la artillería y asediaron de nuevo Hougoumont, en ese momento envuelta en llamas. Al final de la jornada este episodio de Waterloo concluyó con los británicos manteniendo su posición y los franceses en retirada, pero ya sea por la resistencia de unos y el empeño de los otros, sólo en este punto de la batalla habían muerto 6.000 soldados.

El principal testimonio del rodaje de *Un épisode de Waterloo* lo tenemos en un artículo en *L'Etoile Belge* del 9 de agosto de 1912<sup>2</sup>. A sólo tres años vista del centenario de la batalla, que acabó conmemorándose descarnadamente en los escenarios de la Iª Guerra Mundial, el rodaje de *Un épisode de Waterloo* resultó ser un espectáculo desconcertante y divertido para la población y los turistas de aquellos todavía días de paz. La crónica nos cuenta que para su tiempo resultó ser una gran producción. Se habla de doscientos cincuenta extras. *L'Etoile Belge* se hace eco de la impresión que causó ver al contingente de jóvenes, ataviados de soldados de época, subir al tren en la Estación

<sup>2</sup> El artículo de *L'Etoile Belge* (9 agosto, 1912) está citado por varios autores. Nuestra referencia es el artículo de Luis Garros en *Historia y Vida*, núm. 38, 1971.

del Midi en Bruselas. Al llegar a Briane-l'Alleud se subieron a un tranvía especial que les llevó a Hougomont. Les siguieron los carros que transportaban todo tipo de accesorios y enseres para el rodaje.

Las escenas de exteriores se grabaron un sábado de aquel verano de 1912, probablemente del mes de junio. Aquel día de nuevo volvieron a verse uniformes de regimientos napoleónicos emblemáticos, como los «Grogards» (la Vieja Guardia del Emperador); los Dragones de la Emperatriz, inmortalizados en infinidad de dibujos y pinturas, eternamente cargando sobre los cuadros de infantería británica. No muy lejos de allí un grupo de muchachos comprobaba si su capacidad craneal era apta para los *colbacks*, otros luciendo el *kilt* escocés sobre su pantalón de paisano... En cualquier caso, contratar a doscientos cincuenta jóvenes, a cuatro francos la jornada; conseguir confeccionar otros tantos uniformes; desempolvar fusiles anticuados y transportarlo todo y a todos hasta el auténtico lugar de los hechos, además de una gran operación logística tuvo que ser un reto de producción para un proyecto cinematográfico de principios de siglo XX.

Un año después en los estudios de East Finchley y en las afueras de Irthlingborough, Northamptonshire, Inglaterra se rodó *The Battle of Waterloo*, una producción de la *British & Colonial Kinematograph Company*, que dirigió Charles Weston y fue producida por William G.B. Barker. Está considerada la primera película épica inglesa y al mismo tiempo una buena reconstrucción de la batalla (Logie, 2003). Fue también la primera vez que la narración se centró en los personajes de Napoleón, interpretado por Ernest G. Batley; el Mariscal Ney, encarnado por Vivian Ross; y el Mariscal de Campo von Blücher, interpretado por George Foley. Su proyección contó con una amplia aceptación del público.

Unos pocos meses después la distribuidora *Folly Films* presentó una versión cómica de la *Batalla de Waterloo*, dirigida por Fred y Joe Evans (También muda, blanco y negro, y 35 mm), titulada *The adventures of Pimple: The Battle of Waterloo* (1913). La escasa información que se tiene de este film nos impide apreciar su relevancia.

Debemos enmarcar estas producciones en los primeros años del cinematógrafo. A pesar de ello la obra de Alfred Machin y la de Charles Weston, son producciones más que dignas y que obtuvieron el beneplácito del público de su época.

Tan sólo tres años antes, en 1910 habían aparecido los primeros aparatos de proyección a motor. Leon Gaumont había presentado ante la Academia de Ciencias Francesa su «cronógrafo»<sup>3</sup> y había convertido el edificio *Hipodrome de Montmartre*, construido para la exposición Universal de París de 1900, en el *Gaumont Palace*; el cine con mayor capacidad de la Europa de aquel momento con 5.000 localidades. Mientras en EUA las salas nickelodeons<sup>4</sup> tocaban a su fin y se levantaban nuevas salas de cine cada vez más grandes.

En 1912, Georges Méliès estrenó *À la conquête du pôle*. Gaumont presentó una novedad relacionada con el cine en color, exhibiendo sus primeros films utilizando la tricromía. En Rusia se proyectó *El año 1812* de Vasili Goncharov, celebrando —esta vez sí— el centenario de la derrota de Napoleón y de su *Grand Armée* en tierras de los Romanov. En 1913, precisamente los Romanov vieron proyectado el primer documental

<sup>3</sup> Un primigenio sistema de cine sonoro que combinaba la proyección de un film con un disco fonográfico.

<sup>4</sup> Los teatros *nickelodeon* (1905-1915) eran pequeñas salas de unas 200 localidades, donde se proyectaban cortos. *Nickel* + *Odeon* (un *nickel* se refería a una moneda de 5 centavos de EUA y *Odeon* hacía referencia a un teatro lujoso parisino), se trataba de salas de cine asequibles a los trabajadores y a las clases más populares.

realizado en Rusia, conmemorando el tercer centenario de su dinastía en el trono. En Italia, Enrico Guazzoni obtuvo un gran éxito con *Quo Vadis?* En Francia, Louis Feuillade, consiguió grandes éxitos de taquilla con *Fantomas*. Mientras que al otro lado del Atlántico, Mack Sennett fundó la *Keystone Pictures Studio*, al mismo tiempo que impulsaba el género cómico (Caparrós, 2007).

Las personas que vieron estrenar esas películas y esos avances tecnológicos vivían en un clima de preguerra, motivado por las rivalidades coloniales y aspiraciones nacionalistas fruto de políticas imperialistas de alcance mundial. Europa parecía ansiosa por modificar de nuevo las fronteras de los países, como lo había hecho cien años antes. Los periódicos se hacían eco del acuerdo naval firmado entre el Imperio Británico y Francia (1912), fruto de la creciente amenaza de la flota alemana. La Guerra Italo-turca (1911-1912) supuso la incorporación de Libia como colonia de Italia, además de la ocupación de la isla de Rodas y el archipiélago Dodecaneso. Turquía además de perder territorios sufría disturbios sociales internos cosa que fue interpretado por sus rivales como un síntoma de decadencia y debilidad que tenían que aprovechar.

La Liga Balcánica, una alianza de Serbia y Bulgaria, a la que posteriormente se unirían otros países balcánicos, se enfrentó al Imperio Otomano para liberarse definitivamente del control turco en sus territorios. La Liga contó con el apoyo diplomático del Imperio Ruso que se oponía al control de los Balcanes por parte del Imperio Austro-Húngaro que a su vez tenía problemas con algunas de las minorías regionales, en especial el pueblo checo.

La guerra en los Balcanes implicó a Turquía contra Grecia, Montenegro, Serbia y Bulgaria. Mientras el Imperio Austro-Húngaro rivalizaba con Italia por el control de Albania... Finalmente una compleja red de equilibrios, pactos y acuerdos, entre ellos la Paz de Londres de mayo de 1913 (entre el Imperio Británico y el Alemán) y en agosto, la Paz de Bucarest (entre los reinos balcánicos de Bulgaria, Rumania, Serbia, Montenegro y Grecia), no hicieron más que provocar una insatisfacción general, que un año después, por estas y por otras causas, acabó desembocando en la Primera Guerra Mundial.

### **Waterloo en las pantallas de entreguerras**

El primer largometraje sobre la Batalla de Waterloo fue una producción de *Bavaria Film y Münchner Lichtspielkunst AG* (Emelka) titulada *Waterloo ein zeitbild*. Este film rodado entre 1928 y 1929 en *Bavaria Studios* de Geiseltal en Grünwald, el Hollywood bávaro, fue dirigido por Karl Grüne. Se trata de una película de unas dos horas (el metraje varía según la copia distribuida en cada país), rodada en 35 mm, blanco y negro, sin diálogos pero con música, e intertítulos.

*Waterloo ein zeitbild* se rodó durante la República de Weimar, un periodo de gran inestabilidad, social, política y económica para Alemania. La imposición de las condiciones del Tratado de Versalles, humillantes desde el punto de vista alemán, sobre todo para los militares, contribuyó a esta inestabilidad. Como consecuencia se incrementaron las movilizaciones obreras y las acciones violentas de agrupaciones paramilitares, como los *freikorps* alemanes o el *fascio* en Italia. Estos últimos compuestos en gran medida por excombatientes y al servicio de patronos capitalistas. Todo pareció empeorar con la Gran Depresión de 1929. Una de las consecuencias de esta coyuntura fue la aparición del partido Nacional Socialista de Hitler que se sirvió de una visión de superioridad del pueblo alemán sobre el resto de pueblos, como combustible psicológico para superar la percepción de humillación nacional que vivía Alemania.



La política exterior alemana de ese momento estaba basada en una serie de tratados que intentaban mejorar las condiciones del Tratado de Versalles y de recuperar el prestigio internacional, como el ingreso en la Sociedad de Naciones. La Conferencia de la Haya (1928-1929) facilitó la evacuación de los ejércitos aliados de Renania (1929). También en 1929 se estrecharon los lazos entre Austria y Alemania. Austria modificó la letra de su himno (Ottokar Kernstock) para expresar sentimientos pro-alemanes y un anhelo de unión germánico.

Si bien es cierto que *Waterloo ein zeitbild* cuenta los principales hechos acontecidos durante el periodo denominado «Imperio de los Cien Días» y la Batalla de Waterloo; incluyendo la Batalla de Ligny (16 de junio de 1815), poco tratada en el cine; lo hace distorsionadamente. La secuencia de hechos que desembocan en Waterloo se suceden de manera comprimida e inadecuada, pasando de un escenario-hecho a otro, sin solución de continuidad, dando una sensación de inconcreción temporal al espectador.

Sea por el entorno en el que se vivía o por otros motivos Karl Grüne; un director relacionado con el expresionismo alemán de los años veinte, cuya película más relevante fue *Die Strasse* (1923), y al que se le suponía una ideología pacifista y opuesta al nazismo (en 1933 marchó de Alemania al Reino Unido); relata los acontecimientos de la Batalla de Waterloo desde una óptica en la que la victoria aliada se debió a la contribución prusiana. Lo hace quitando la aureola de gran estratega a Napoleón, interpretado por el actor francés Charles Vanel, dibujando un Wellington retraído (Humberston Wright) y convirtiendo en héroe salvador al Mariscal prusiano Blücher (Otto Gebühr). Años más tarde, en pleno régimen nazi, Erich Waschneck, en *Die Rothchilds Aktien von Waterloo* (1940), añadiría la temática antibritánica y antijudía a la cuestión, atribuyendo el «robo» de la victoria obtenida por el Mariscal Blücher a una conspiración judeo-británica.

*Waterloo ein zeitbild* es un film elaborado sobre todo en las escenas donde se dan los movimientos de tropa y de batalla, pero con un resultado general mediocre (Fontrodona, 1990). La versión que se distribuyó en Alemania fue un fracaso de público. Otras versiones que incluían más escenas de batalla tuvieron mejor recibimiento pero nunca superó la mediocridad. En ningún caso puede compararse con el *Napoleón* de Abel Gance. El tratamiento del personaje de Napoleón en las dos películas es tan distante que aunque cercanas en el tiempo resultan incompatibles.

Entre 1920 y 1933 se da el máximo esplendor del cine alemán. El cine se convirtió en un medio donde se dieron cita las vanguardias artísticas, expresionista, futurista... En el expresionismo alemán se ha querido ver un presentimiento de la llegada del nazismo. Mientras que el *kammerspiel* un tipo de cine social, anterior a la llegada del sonoro, relacionado también con el expresionismo denunció las condiciones de vida de un proletariado alemán maltratado, por unos y por otros.

Cuanto más se acercaban los años treinta la función política del cine se acentuó, no solamente en la República de Weimar, sino también en los totalitarismos soviético e italiano o en Francia con el *Napoleón* de Gance (1927) un ejemplo de la utilización del cine histórico como un medio de difusión de la ideología nacionalista. El caso alemán es paradigmático, al no tener Alemania una historia unificada el interés común aparece con la defensa contra un enemigo extranjero. El referente histórico más potente y cercano eran las guerras napoleónicas, que acabaron por convertirse en el escenario ideal para esta reivindicación nacionalista. Algunos ejemplos de esta revisión historicista a través del cine lo dan *Fridericus Rex* (Caspery, 1922); la propia *Waterloo ein zeitbild* (1929), *Die Letzte Kompagnie* (Bernhardt, 1930), *Luise, Königin von Preussen* (Froelich, 1931)...

***Campo di Maggio - Hundert Tage*** es una producción italiana de *Consortio Vis Tirrenia Film* y *Forzano Film* de 1935, dirigida por Giordano Forzano en la versión italiana y por Franz Wenzler para la versión alemana; sobre un guión del propio Forzano y de Benito Mussolini. La película que contó con el apoyo en la distribución de Vittorio Mussolini, tenía como precedente la obra teatral con el mismo título estrenada por Forzano en 1930<sup>5</sup> (Amengual, 1997).

Es el primer film sonoro sobre Waterloo, entendido como culminación del período de «Los Cien Días», cosa que se refleja en los títulos con los que fue distribuida en diferentes países (*Hundert Tage*, *Les cent jours*, *Cem Dias*, *100 Days of Napoleon*, excepto en Grecia que se distribuyó como *Waterloo*). Se rodó en los Estudios Tirrenia, en los exteriores de Colle di Val d'Elsa, en la Toscana y en la Isla de Elba. Tiene como particularidad que fue rodada al mismo tiempo una versión italiana con actores, director y equipo italianos, y una versión alemana con actores, director y equipo alemanes. Así pues, se trata de dos películas que comparten un mismo guión, escenario y productor (Ferruccio Biancini), pero cada una con su Napoleón, su Wellington, su Blücher...



El Napoleón italiano fue Corrado Racca, actor con el que Forzano contó en varias ocasiones, mientras que el alemán fue Werner Krauss, más conocido como el Dr. Caligari, por haber rodado el film *Das Kabinett des Dr. Caligari* (Wiene, 1919). De los

<sup>5</sup> Mussolini dictó a Giovacchino Forzano los argumentos de *Camicia nera* (1933), *Villafranca* (1934) y *Campo di maggio* (1935). Películas que fueron adaptaciones de otras tantas obras teatrales homónimas.

dos Napoleones, tan sólo Krauss se había puesto antes en la piel del Emperador, en *Napoleon auf St. Helena* (Pick, 1929, con guión de Abel Gance).

En un artículo publicado por Riccardo Marchi en la *Gazzeta del Popolo* de Turín de octubre del 1934, se describe el rodaje de una escena donde se aprecia la diferencia entre la manera de hacer del equipo alemán y la del italiano. Se trata de un plano secuencia donde Napoleón se pasea por una habitación, reflexivo, parándose, sacando una caja de tabaco del bolsillo y olfateándola. Le sigue un plano detalle de la caja, en el fondo de la cual se aprecia el retrato de su hijo. Napoleón lo acaricia larga y suavemente con el pulgar, pero sin pestañear un momento<sup>6</sup>.

Para Marchi, Racca —al que llama el actor «judío», para diferenciarlo de Krauss «el ario»—, es intuitivo, decidido y vigoroso. El actor después de recibir unas indicaciones del director ejecuta la escena. Forzano da por buena la primera toma con un «Basta Corrado. Gracias. Está bien así». Cuando llega el turno de Krauss, Marchi advierte otro tipo de escuela. Cree que el otro Napoleón será serio, sin dinamismo, con una mente encriptada. Describe los pasos lentos del actor, una actuación ausente prácticamente sin energía. Pero todo cambia cuando Krauss mira dentro de la caja de tabaco, ve la foto del niño y la acaricia, consiguiendo con su expresión transmitir la emoción de la «auténtica paternidad». Según Marchi, al final de la escena Forzano exclamó: «Buenísimo! Maravilloso Krauss! —aunque añadió: «Pero los alemanes no son de la misma opinión. Exigen que se repita, por quién sabe qué nimiedades, por lo menos seis o siete veces. A este paso vamos a pasar el verano en la isla de Elba» (Marchi, 1934).

En 1935 se celebró el IV Congreso de Directores de Cine de Roma, la delegación catalana del Comité de Cinema de la Generalitat de Catalunya hizo notar la sombra de Mussolini en el cine italiano. Para los representantes del Comité, Mussolini utilizaba el cine para promocionar y difundir el fascismo. Se atribuye a Lenin una frase en la que decía que para el gobierno soviético, el cine era el arte más importante, Mussolini acuñó la expresión: «El cine es el arma más poderosa» (Amengual, 1997). *Campo de Maggio* encajaría en ese perfil. El objetivo no sería tanto la identificación de Mussolini con Napoleón, que parece obvia, sino una crítica al antiparlamentarismo. En *Campo di Maggio* se interpreta que el parlamentarismo francés habría impedido a Napoleón —el hombre fuerte— actuar libremente y eso habría provocado el final del Imperio (entendiendo el Imperio como un generador de bienestar social).

*Campo di Maggio* es la traducción literal de *Champ de mai*<sup>7</sup>, que a su vez es una referencia al periodo histórico del Imperio de los Cien Días. Cuando Napoleón Bonaparte regresó de la Isla de Elba a Francia en marzo de 1815 publicó un decreto disolviendo las cámaras de representantes y convocando una nueva asamblea, con el objetivo de modificar con una Acta Adicional la Constitución Francesa y adecuarla a sus necesidades imperiales. Napoleón quiso mantener el orden constitucional y sometió el Acta Adicional a un plebiscito, que aunque con baja participación fue aprobado. Durante este proceso tuvo a Jean Denis, conde de Lanjuinais y Presidente de la Cámara de Representantes, como opositor. Éste intentó disuadirle para que anulara la votación e impedir la aplicación de dicha modificación. Napoleón advirtió a Lanjuinais y a los

<sup>6</sup> En *Waterloo* (1970), justo antes de iniciarse la gran batalla Rod Steiger, sentado y en actitud melancólica acaricia con el pulgar el retrato del hijo de Napoleón. Bondarchuck se sirve del guión para reflexionar en esta misma escena sobre la paternidad.

<sup>7</sup> En este caso no se trataría de una referencia directa al Campo de Marte a las afueras de Roma, donde realizaban instrucción las legiones romanas, sino al *Champ de mars* de los francos, concretamente de las asambleas de guerreros francos que se realizaban a finales del siglo V y que a partir de la dinastía de los merovingios, a mediados de siglo VIII, recibieron el nombre de *Champ de mai*.



diputados que le apoyaban que no era el momento de discusiones mientras el enemigo estaba acechando en sus fronteras. Este hecho sería el tema principal del film. Mussolini quiso argumentar, a través de una película, la futilidad de un parlamento que dificulta al líder de la nación la buena gestión del Estado.

Benito Mussolini gobernó Italia, como dictador fascista desde 1922 hasta 1945. Es conocida su admiración e identificación personal con la figura histórica de Napoleón Bonaparte. Entre octubre de 1935 y mayo de 1936 Italia se involucró en la llamada 2ª Guerra Colonial de Abisinia, anexionándose Etiopía<sup>8</sup> como colonia. Esta guerra, como la anexión de Manchuria a Japón, son ejemplos de la inoperatividad de la Sociedad de Naciones ya que no supo evitar este tipo de acciones militares y sus consecuencias.

En 1934 se habían presentado obras maestras del cine como *Our Daily Bread* (Vidor), *It Happened One Night* (Capra) o *The Lost Patrol* (Ford). En Francia el realismo poético llega a su cima con *L'Atalante* (Vigo) y en la URSS el realismo socialista lo hace con *Chapaiev* (Vassiliev). Mientras en Alemania se exhibe el documental de propaganda política por excelencia *Triumph Des Willens* (Riefenstahl).

En 1935, durante la campaña de Eritrea, en Italia aparecen títulos –además de *Campo de Maggio-*, como *Fiordalisi d'oro*<sup>9</sup> (Forzano), *l'Aurora sul mare* (Simonelli), donde se trata el *squadristo* (movimiento paramilitar fascista), o *Passaporte Rosso* (Brignone) que trata la emigración a América (Amengual, 1997); mientras la vanguardia francesa presenta *La kermesse héroïque* (Feyder), o la antesala del neorealismo con *Toni* (Renoir); en Alemania *Das Mädchen Johanna* (Ucicky); en Gran Bretaña Alfred Hitchcock presenta la primera versión de *The Man Who Knew Too Much* y *The 39 steps*; en Hollywood triunfaban *Becky Sharp* (Mamoulian), *Anna Karenina* (Brown), *Capitan Blood* (Curtiz), *The Lives of a Bengal Lancer* (Hathaway), y En España destacan films como *La Verbena de la Paloma* (Perojo) o *Nobleza Baturra* (Rey), (Caparros, 2007).

### Waterloo en la Guerra Fría

*Waterloo* (1970) fue una coproducción Italo-rusa, de Dino De Laurentiis Cinematografica S.P.A. y Mosfilm Moscow, dirigida por Serguei Bondarchuck. Fue una gran superproducción, que contó con un presupuesto de 25 millones de dólares, un gran reparto y una banda sonora firmada por Nino Rota. El film se rodó en tres ubicaciones: el Palacio Real de Caserta (Italia), donde se rodaron las escenas relacionadas con las Tullerías, en Uzghorod (Ucrania), las escenas de la batalla y en los estudios de Dino De Laurentiis de Roma, donde se reprodujo el baile de la Condesa de Richmond, con la participación de 400 bailarines. Su formato original es un film de 35 mm, Technicolor Panavisión y de una duración aproximada de 132 minutos.

El precedente directo de esta película hay que buscarlo más en las adaptaciones al cine de *Guerra y Paz*, de la novela de Tolstoi, que en los Waterloos cinematográficos precedentes. Si bien es cierto que el Waterloo de Bondarchuck viene a ser la séptima versión de la batalla, que se llevó a la pantalla, hay que decir que fue el film número 138 del *Subgénero Napoleónico* hasta aquel momento (Alegre, 1990). Pero lo destacable es que tanto Bondarchuck como De Laurentiis llevaban en su currículum una *Guerra y Paz*, cada uno. De Laurentiis la de 1956, como productor<sup>10</sup> y Bondarchuck la del 1966, como director y por la que consiguió el Óscar a la mejor película extranjera y la Orden

<sup>8</sup> Abisinia, Eritrea y Somalia fueron incorporadas como colonias a Italia, cosa que permitió la creación del Imperio Italiano (Imperio Oriental Italiniano, AOI).

<sup>9</sup> *Fiordalisi d'oro* fue un film rodado en doble versión italo-francesa.

<sup>10</sup> Obtuvo tres nominaciones a los Oscar: Dirección (King Vidor), Fotografía (Jack Cardiff) y Diseño de vestuario (Maria de Matteis).

de Lenin. Esta inmersión en el subgénero napoleónico, despertó en ambos un interés por el personaje de Napoleón y por la plasmación cinematográfica de la batalla final. De hecho fue el éxito y el buen hacer de Bondarchuk en su *Guerra y Paz* lo que le llevó a dirigir *Waterloo*.



DeLaurentiis llevaba en la cabeza, como mínimo desde 1960 la idea de Waterloo, pero debido a los costes del proyecto lo fue postergando, hasta que contactó con la productora rusa *Mosfilm*. El acuerdo entre ambos hizo que la productora rusa aportara un tercio del coste total de la producción y además proporcionó la colaboración del Ejército Ruso, que fue determinante para llevar a cabo el proyecto. *Columbia Pictures*<sup>11</sup> reconoció que sin la contribución del Ejército Ruso hubiera sido imposible, ya que en occidente los costes de producción se habrían triplicado.

El Ejército Rojo aportó cerca de 20.000 soldados, de ellos una brigada completa caballería de 3.000 efectivos, a ellos hay que añadir equipos de ingenieros y un gran número de trabajadores. Bajo la supervisión del director artístico, Mario Garbuglia, estos equipos movieron la tierra necesaria para reproducir dos colinas, crear un valle, construir diez kilómetros de carreteras, seis kilómetros de tuberías de riego subterráneo y construir cuatro edificios históricos entre ellos las históricas granjas de La Haye-Sainte, Belle-Alliance y el Château Hougoumont. Todo ello en las afueras de Uzhgorod en los 48 días que precedieron a la filmación de la Batalla. Garbuglia también ordenó trasplantar 5.000 árboles y la siembra de campos de centeno, cebada y flores silvestres para que estuvieran en condiciones en el mes de junio. Pero la implicación rusa no acabó ahí, meses antes de que las cámaras empezaran a rodar el Ejército Rojo comenzó su formación, asesorados militarmente por los generales Kozakov, Lushinsky y

<sup>11</sup> *Columbia Pictures* fue la empresa encargada de la distribución en Europa, mientras *Paramount Pictures* lo fue para Europa.

Oslikovsky y la inestimable colaboración del actor y militar Willoghby Gray, que además de asesorar militarmente a Bondarchuck hizo el papel de Capitán Ramsey, en el film. Por otro lado, como documentación para la película, según un artículo contemporáneo del semanario independiente *Blanco y Negro* de 15 de noviembre de 1969, aparecen las estampas de Pellerin Epinal y los cuadros de Ernest Messonier<sup>12</sup>.

Los soldados tuvieron que aprender a moverse y actuar como lo hubiera hecho la caballería y la infantería de 1815. La caballería se adiestró en el uso del sable y a realizar cargas. La infantería se entrenó para dominar la carga y el disparo de los mosquetes, así como a calar las bayonetas, avanzar y simular el combate. Los artilleros aprendieron la rutina del manejo de los cañones de la época.

Los jóvenes rusos se levantaban a las 4 de la mañana y después del desayuno marchaban hacia el set de filmación; se detenían en un edificio ropero, donde se guardaban los 22.000 trajes confeccionados por vestuario (diseñado por Hugo Pericoli, el militar; y por Maria de Matteis, el civil). Los trajes eran reproducciones auténticas aunque con detalles discutibles. A muchos de los soldados rusos tuvo que engancharseles un bigote postizo, debido a su juventud (Garros, 1971). En quince minutos los muchachos se vestían y se convertían en soldados franceses, británicos, prusianos... (*Columbia Pictures*, 1970) y a las 8 empezaban su trabajo.

Las tropas recibían las órdenes de movimiento de sus propios oficiales quienes las recibían a su vez de Bondarchuk, por *walkie talkie*. Durante las 28 semanas de rodaje, Bondarchuck utilizó el ruso y recurrió a cuatro traductores (inglés, francés, serbocroata e italiano). Sólo en los ochenta papeles principales había artistas de veintidós nacionalidades diferentes (Ingleses, rusos, yugoslavos, americanos, franceses, canadienses, irlandeses, polacos...) (Garros, 1971).

Pero esta reunión internacional de actores, técnicos y productoras no hubiera sido posible sin un periodo de distensión durante la etapa de la Guerra Fría. Dos nuevos presidentes, Richard Nixon (EUA) y Leonid Brézhnev (URSS), ocupaban los puestos que Kennedy y Jruschov habían ocupado respectivamente durante la Crisis de los Misiles de 1962. Desde mediados de los sesenta Estados Unidos estaba involucrado en la Guerra de Vietnam. La URSS apoyaba al Viet Cong (Frente de Liberación de Vietnam), enfrentado a los Estados Unidos y Vietnam del Sur. En la Carrera Espacial, Estados Unidos había cogido ventaja al posar los primeros hombres en la luna. Brézhnev mantenía un régimen autoritario pero mucho más suave que en la época de Stalin. En la década de los sesenta se introdujo una cierta relajación en todos los ámbitos de la política interior soviética. En cuanto a la política exterior entró en vigor el Tratado de No Proliferación Nuclear (5 de marzo de 1970), firmado por 43 países entre los que se encontraban la URSS, EUA y los países europeos. En el mes de agosto se firmó el Pacto Germano-Soviético de no agresión manteniendo el *status quo* europeo. Después de enfrentamientos fronterizos en 1969 entre la URSS y China en 1970, ambos países firmaron un acuerdo comercial.

A finales de los años sesenta el cine histórico había aumentado en Hollywood. Estaban de moda los musicales *West Side Story* (Robbins-Wise, 1961), los westerns llenos de estrellas como *How the West Was Won* (Hathaway-Ford-Marshall, 1962), las grandes epopeyas bíblicas *The Greatest Story Ever Told* (Stevens, 1965), o las grandes epopeyas históricas *The Fall of the Roman Empire* (Mann, 1964).

Aunque una superproducción fuera una buena película, la inmensa mayoría no resultaron rentables económicamente. Era un problema de tiempos, de sobrecoste, de salarios elevados para las superestrellas. A pesar de ello, el género bélico vio excelentes

<sup>12</sup> *Waterloo vuelve a suceder en las llanuras de Ucrania*. Blanco y negro, Madrid (15 noviembre de 1969) p. 30-32.

películas como *The Longest Day* (Annakin-Marton-Wicki, 1962); en 1969 empezó en Estados Unidos el cine denominado contestario con *Easy Rider* (Hopper); en 1970 se añadirían títulos como *M.A.S.H.* (Altman), el documental de *Woodstock* (Wadleigh) o películas musicales como *Let it Be* (Lindsay-Hogg), pero también fue el año de *Cromwell* (Hughes, 1970), *Patton* (Schaffner, 1970), *Tora Tora Tora!* (Fleischer-Fukasaku-Masuda, 1970).

*Waterloo* de Bondarchuck fue un fracaso de taquilla, ya que sólo pudo recuperar 1,4 millones de dólares, sin embargo el paso del tiempo la ha favorecido (Logie, 2003). Se valoran sus escenas de batalla, por como el director y sus técnicos supieron captar los planos, desde posiciones complejas, por su detalle y la coreografía de las tropas. La filmación se realizó con una combinación simultánea de cinco cámaras panavisión. Se hicieron tomas desde una altura de 300 metros, se utilizaron grúas, helicópteros y un cable elevado que recorría todo el campo de acción. Los efectos de sonido introducen al espectador en el caos y la fragilidad del soldado en la batalla, que se complementan con los planos de balas de cañón estallando indiscriminadamente entre ellos. Una de las escenas más logradas e iconográficas es el picado aéreo de la carga de la caballería francesa sobre los cuadros de la infantería británica. Así mismo, el film transmite con elegancia plástica la carga de los Scots Grays sobre la infantería francesa, vemos como rompen las defensas francesas, pero al ir demasiado lejos permiten la contracarga de la caballería francesa, encabezada por los lanceros que consiguen neutralizarlos. Esta acción fue filmada por una serie de cámaras montadas sobre camiones, helicópteros y una locomotora (*Blanco y negro*, 1969), que filmó en travelling lateral a la caballería al galope.

Con el plano contra plano general, Bondarchuck nos determina el escenario de batalla. Los planos de cada uno de los personajes (Wellington, Napoleón y Blücher) informan en cada momento de las circunstancias de uno y otro, y de la evolución de la contienda al espectador. Los *travellings* aéreos proporcionan la situación y movimiento de tropas de manera clara y plástica.



El retrato del Mariscal Blücher (Serguei Zakhariadze), al mando de unos iracundos prusianos, fue bastante logrado. Ney (Dan O'Herlihy), como todo el distinguido alto mando francés que hace lo que sea para sobrevivir, no tiene reparos en cambiar de bando cuando la situación lo requiere (realistas - bonapartistas). Wellington (Christopher Plummer) resulta un personaje acartonado, que marca la distancia entre su clase, representada por el estado mayor y la tropa, con un aire de superioridad

decadente. Napoleón (Rod Steiger) realiza una interpretación arriesgada, de un personaje ególatra, derrotado y malhumorado.

Sin embargo, en el film de Serguei Bondarchuck hay alguna imprecisión. La más conocida es el reencuentro entre el Mariscal Ney y Napoleón, en el camino a Grenoble cuando éste regresaba de la Isla de Elba. Pero Ney nunca estuvo allí. En realidad, el General Marchand, Comandante del Distrito Militar de Grenoble, envió al Coronel Lessard con un batallón del 5º Regimiento de Infantería y una compañía de ingenieros del 3er Regimiento para interceptar a Napoleón. Lo que si es cierto es que cuando el contingente de Lessard vio a Napoleón, los soldados gritaron *Vive l'Empereur!* El Mariscal Michel Ney había sido enviado a Besançon por el Mariscal Soult (Ministro del Ejército), para contener el avance de los partidarios de Napoleón. Cuando Ney llegó comprobó que la mitad del contingente que debería estar a sus órdenes se había pasado al bando bonapartista. Recibió una carta del propio Napoleón y al día siguiente Ney proclamó ante el pueblo de Besançon su apoyo al Emperador (Williams, 1993).

El origen de este equívoco cinematográfico se encuentra en *Waterloo ein zeitbild* (1929). Por lo que Bondarchuck no hizo más que repetir el error de Grüne. Este error, o si se quiere libertad narrativa, sirvió tanto en el Waterloo de Grüne como en el de Bondarchuck, para destacar la carga dramática del reencuentro de ambos personajes.

### Conclusión

Con una perspectiva de cien años apreciamos que la representación cinematográfica de la Batalla de Waterloo, en el siglo XX, aparece en la antesala de dos periodos históricos conflictivos y en un tercero durante un periodo de distensión. La primera vez a las puertas de la Primera Guerra Mundial, la segunda en un periodo de entreguerras y la tercera durante un periodo de distensión de la Guerra Fría.

Los Waterloos de principios de siglo XX parecen advertir el regreso de la guerra a los campos Europeos, evocando la batalla más importante que se guardaba en la memoria del «consciente colectivo». Los Waterloos de 1929 y de 1935 vistos conjuntamente anuncian las sociedades totalitarias y reflejan la tensión que ejercerán hasta desembocar en la 2ª Guerra Mundial. Mientras que el Waterloo de 1970, representa la distensión al evocar la alianza contra el monstruo de la guerra, porque en un Waterloo nuclear no habría habido ni vencedores ni vencidos.

Si partimos de la idea que toda representación cinematográfica es fruto de la sociedad que la produce y al mismo tiempo, la propia representación influirá y formará parte de la experiencia vivida por el público que la visualiza, la batalla de Waterloo en el cine nos invita a una reflexión sobre la identidad de los pueblos. Waterloo y el período de las guerras napoleónicas fue un generador de identidad europea. Para Francia representa un periodo de supremacía que le permitió exportar sus valores republicanos. Para los británicos reafirmarse en su inviolabilidad insular y su identificación como potencia mundial. Para los alemanes divididos en 1815 en infinidad de pequeños estados, la lucha contra un enemigo común les proporcionó una causa nacional que alimentó su identidad como país unificado. No tanto la batalla de Waterloo como la agresión napoleónica, pero tanto rusos como españoles también verían en este periodo histórico y en su representación cinematográfica un argumento para reforzar su propia identidad.

La guerra, en el sentido épico y el cine parecen alimentar una cierta mitología nacionalista. El Waterloo cinematográfico hasta ahora siempre ha sido una gran producción épica. A excepción de las circunstancias de los dos films anteriores a la Primera Guerra Mundial, de las que tenemos escasa información, el resto han contado

con el beneplácito del poder, o ha surgido de él. Por lo tanto, ha servido a la difusión de un modelo político y social, a través del mayor espectáculo de masas del siglo XX, el cine.

*Waterloo ein zeitbild* (1929) es una reivindicación alemana de su importancia en la historia, en un momento en el cual el país se siente humillado, a pesar de que fuera un fracaso de taquilla precisamente en Alemania. *Campo di Maggio - Hundert Tage* (1935) no es más que una película donde se difunde el modelo totalitario y se desacredita el democrático, mensaje compartido entre la Italia fascista y la Alemania nazi. *Waterloo* (1970) puede entenderse que toda agresión se combate con otra, respuesta propia de la escalada armamentística. Pero pensemos en el contexto de esta primera coproducción soviético-occidental: esta realizada en plena firma del tratado contrario a la proliferación de armas nucleares. La lectura parece obvia: Europa y el mundo no superarían un Waterloo nuclear.

Para terminar, un par de referencias humorísticas derivadas del Waterloo cinematográfico. El humor ha servido a menudo para humanizar personajes. Sin querer profundizar en este campo pensamos que merecen un pequeño comentario dos personajes cinematográficos secundarios que creemos relacionados de alguna manera con lo relatado en estas líneas. Por orden cronológico, el primero aparece en *The Great Dictator* (Chaplin, 1940), y no es otro que «Napaloni». Charles Chaplin da ese nombre a un personaje que todos sabemos que se trata de Mussolini. Sea porque Chaplin era conocedor de la fascinación del dictador italiano por Napoleón, o bien porqué tuviera la oportunidad de haber visto *Campo di Maggio*, nos parece suficiente para destacarlo. El otro personaje, quizás más distanciado, pero recurrente en este marco es «Frau Blücher» de *Young Frankenstein* (Brooks, 1974). Mel Brooks utiliza el apellido del Mariscal Blücher, para dibujar la caricatura de un estereotipo de ama de llaves prusiana, dura, austera y eficiente.

#### Referencias bibliográficas:

- ABC (1969). “Waterloo vuelve a suceder en las llanuras de Ucrania”. Semanario independiente *Blanco y negro*, (15 noviembre de 1969), núm. 3002, p. 30-32. Madrid.
- Alegre, Sergio (1990). “Napoleón en primer plano”. *Historia y Vida*, Extra 58, pp. 83-89. Barcelona-Madrid: La Vanguardia.
- Amengual, Barthélemy (1997). *Historia general del cine*. Vol. VII: Europa y Asia, 1929-1945. Eds. José Enrique Monterde, y Casimiro Torreiro. Vol. 7. Madrid: Anaya-Spain
- Boixet, Ezequiel (1898). “Busca Buscando”, *La Vanguardia*, (9 de febrero de 1898), Año XVIII, núm. 5.306, p. 1, Barcelona.
- Caparrós Lera, José M<sup>a</sup> (2007). *Guía del espectador de cine*. Madrid: Alianza Editorial.
- *Columbia Pictures Corporation* (1970). *Waterloo*. Dossier comercial sobre el film *Waterloo*, diseñado por Leonard Reeves y Producido y editado por London: Sackville Publishing Limited.
- Fontrodona, M. (1990). “El cine alemán sobre temas históricos”, en “El Cine Histórico”, *Historia y Vida* (Extra 58), pp. 120-128 Barcelona-Madrid: La Vanguardia.
- Garros, Luis (1971). “La Batalla de Waterloo”, *Historia y Vida* año IV, número 38, mayo 1971, p. 56 – 75. Barcelona-Madrid: La Vanguardia.
- Logie, Jacques (2003). “Waterloo au Cinéma”, *Waterloo: la campagne de 1815*. pp. 221-222. Ed. Racine.

— Martín, Jerónimo J. y Rubio, Antonio R. (1991). *Cine y Revolución francesa*. Vol. 43. p. 382. Madrid: Ediciones Rialp.

— Marchi, Riccardo (1934). “Campo di Maggio: Un film girato all'Elba nel '34”, *Gazzetta del Popolo* (1934). Reproducido en *Lo Scoglio*, Ier Quatrimestre - Anno XII, núm. 40. Elba. 1994.

— Williams, David H. (1993). *Waterloo: new perspectives: the great battle reappraised*. Arms and Armour Press Edición, Londres: Brockhampton Press 1999, p. 52 - 72.

#### Referencias [On Line]

— Filmaffinity: <http://www.filmaffinity.com/>

— IMDB: <http://www.imdb.com/>

— Hemeroteca ABC: <http://www.abc.es/archivo/archivo.asp>

— Hemeroteca *La Vanguardia*:

<http://www.lavanguardia.com/hemeroteca/index.html>

ENRIC RUIZ GIL, es licenciado en Historia General y Geografía por la Universitat de Barcelona i profesor de instituto. Ha colaborado en el *Índice Histórico Español* i ha realizado investigacions sobre el obrerismo en Catalunya. Es miembro del Centro de Documentació de la Sagrera (Barcelona).

e-mail: [r\\_enric@hotmail.com](mailto:r_enric@hotmail.com)