

LA GUERRA DE LA INDEPENDENCIA EN EL CINE Y LA TELEVISIÓN: LA IMAGEN DE ESTOS DÍAS EN EL CINE

Jesús MAROTO DE LAS HERAS¹

EN su estudio sobre *Historia contemporánea y cine*, Marc Ferro, uno de los mejores especialistas en el análisis del cine histórico, comienza un apartado sobre las relaciones entre los historiadores y el cine, con unas afirmaciones que se pueden transformar a su vez en una serie de interrogantes: para los historiadores: ¿Constituye el cine un documento inútil? Aunque ya centenario, ¿sigue siendo despreciado al no considerársele una fuente de información válida? ¿Entra en el universo mental del historiador? El mismo Ferro comenta que «...*cuantas veces se ha dicho que a fuerza de interrogarse sobre su oficio, de preguntarse cómo se ha escrito la historia, el historiador ha acabado por olvidarse de analizar su propia función. No obstante, cuando leemos a los historiadores, podemos comprobar que su ideología, o si se quiere su pensamiento, presenta unas variaciones que les han hecho agruparse en círculos muy separados unos de otros, y que si el profano les reconoce, es por la presencia de unos lugares comunes en sus exposiciones...*».²

Esta permanencia del historiador se mantiene en el tiempo muy poco variable y, en general, es una plasmación de un sello personal que no está en contradicción con la calidad de los escritos, al contrario, constituye

¹ Asociación para el Estudio de la Guerra de la Independencia.

² FERRO, Marc: *Historia contemporánea y cine*. Ariel Historia, Madrid, 1995, p. 32.

siempre una aportación a la investigación histórica. Nadie escribe la historia con «inocencia». Este criterio permanece vigente a pesar de que las técnicas de obtención de datos, comparación de hechos, análisis de documentos, elaboración de mapas, estudios sobre el terreno, testigos, informes y, sobre todo, contraste de opiniones hayan mejorado notablemente con la incorporación de las nuevas tecnologías de la información. Los historiadores tienen siempre la función de explicar el pasado de forma creativa estudiando todas las fuentes disponibles, analizarlas desde una óptica personal y presentarlas a ser posible por su orden cronológico. ¿Qué papel puede desempeñar el cine, tanto en la investigación histórica como, sobretudo, en la enseñanza misma de la Historia? Es indudable que, desde la aparición del cine, los acontecimientos históricos se pueden analizar mediante la visualización a través de los documentales. Así, la primera y la segunda guerras mundiales han podido ser contempladas y narradas gracias a un voluminoso y valioso archivo de imágenes. Un análisis cuidadoso de las mismas nos revela cuál era la situación de los países, cómo hablaban sus líderes, cómo se desenvolvía la sociedad, cuál era la violencia existente, etc. De esta manera, la Historia que se ha ido escribiendo se ha podido apoyar en estas imágenes. Sin embargo, cuando se quiere narrar mediante imágenes un hecho histórico anterior al cine, hay que recurrir a la representación cinematográfica de la Historia. Ahora la situación cambia. En este terreno, los historiadores son los que deben aportar sus ideas, su información, en resumen, su bagaje cultural para llevar a cabo el llamado cine histórico de una forma que pueda ser creativa.

El tema del cine histórico, como tal, ha dado motivo a diferentes y múltiples estudios en los que, dada la especificidad del tema que nos ocupa, la guerra de la Independencia, no es posible entrar con profundidad. Incluso hasta un experto, en un libro reciente,³ considera que no debe ser considerado como un género, ya que en su interior se consideran películas de géneros como pueden ser los western. Se trata más bien de un super-género. Para abordar los diferentes conceptos de cine histórico, tres posibles definiciones serían las siguientes:

- «...el film histórico será aquel donde la historia se hace problema, donde ella es el tema mismo del film y no el fondo de una intriga transponible a cualquier otro contexto...».⁴

³ MONTERDE, José, SELVA, Marta y SOLÁ, Anna: *La representación cinematográfica de la historia*. Ediciones Akal, Madrid, 2001, pp. 146-149.

⁴ «Conversation avec Frederic Vitoux», en *Positif*, núm. 189, París, 1977, p. 3.

- «...el film histórico es una disertación sobre la historia que no cuestiona tanto su tema –ahí difiere del trabajo del historiador–, sino que establece relaciones entre los hechos y ofrece una más o menos superficial visión de ellos...».⁵
- «...representar el pasado mediante una forma de relato en la que se sitúan bajo la forma de hechos fílmicos unos acontecimientos que son históricos y documentales en su origen...».⁶

Si nos fijamos en la tercera definición, la palabra clave es la de *representar* o, si se quiere, *reconstruir*. Pero también *cómo* se puede hacer. El mismo Marc Ferro nos puede responder: «...Hay dos formas de considerar un film histórico. La más corriente, heredada de la tradición erudita, consiste en verificar si la reconstitución es precisa: denunciar el error, certificar la verosimilitud de los decorados y escenarios naturales, comprobar la autenticidad de los diálogos, etc. La mayoría de los cineastas ponen atención a estas informaciones eruditas y, para ir más seguros, suelen pedir la ayuda de historiadores de medio pelo. Por supuesto, hay realizadores con un nivel de exigencia más alto, a los que les gusta jugar a historiadores y van ellos mismos a los archivos y bibliotecas; se esfuerzan en dar a los diálogos todo el sabor de la época. Este enfoque erudito, que podríamos llamar positivista, no excluye el recurso de otros criterios. Pero, tanto en un caso como en el otro, el realizador selecciona en la historia aquellos hechos o peculiaridades que den fuerza a su tesis y se olvida de los demás, sin sentirse obligado a justificar o razonar su elección: de esta manera se da un gusto él y se lo da a sus correligionarios, que al fin y al cabo son su público...».⁷

Esta frase debe hacer un tanto cautelosos a los que hemos intentado hacer una relación de películas que tratan de forma directa o indirecta la guerra de la Independencia. Este acontecimiento ha sido tomado como telón de fondo de un determinado film, como objeto de una intriga, de una comedia, de unas aventuras, de un musical o, incluso «objetivado» durante unos años, con un claro fin manipulador. Por esta razón, al recoger una lista de películas que se ocupan del acontecimiento, una primera tentación sería la de hacer una clasificación de géneros dentro del super-género, teniendo en cuenta, además, que se trata de un tipo de cine de ficción. Esta clasificación puede

⁵ SORLIN, Pierre: *The Film in History: Restating the Past*. Basil Blackwell ed., Oxford, 1980, p. 21.

⁶ «Conversation avec René Allio», en *Positif*, 189, París, 1977, p. 3. Estas definiciones se recogen en MONTERDE, SELVA y SOLÁ, 2001, pp. 66-67.

⁷ FERRO, 1995, pp. 191-193.

tener el defecto inicial de ser muy personal. No se puede aplicar criterios claramente definidos ya que por sus orígenes, nacionalidades, estilos, época de realización, público, sugerencias narrativas, la tipología de las películas que se ha encontrado es muy diversa. Por ello se ha aplicado unos criterios sólo en parte coincidentes con la clasificación de un experto ya citado.⁸

En la lista de películas se ha incluido también las series de televisión, a las que además conviene hacer una serie de apreciaciones. Las series de televisión no suelen gozar de cierto predicamento entre los críticos o estudiosos del cine, posiblemente porque no han pasado por una sala de proyección y han entrado directamente en la intimidad de los hogares. Hay críticos que no han sentido el palpito directo que ofrece la participación colectiva de una sala de cine y desdeñan a las series de televisión como un «cine menor» o, más bien, como «no-cine». Nada más erróneo. Recordemos las reconstrucciones tan rigurosas que ha conseguido la televisión británica en series como *Yo Claudio*, *Anno Domini* y otras muchas.

La serie televisiva tiene la ventaja de que, por carecer de una limitación de tiempo en su exposición –ya que el número de episodios puede ser el que la audiencia reclame–, puede tener un valor narrativo bastante detallista en los hechos que describe. Alcanza una categoría descriptiva importante, lo cual la convierte, a su vez, en un vehículo educativo de primer orden. Por esta razón las series de televisión que han tocado el tema de la guerra de la Independencia son algo más recomendables, desde este punto de vista ilustrativo y educativo, que muchas películas de cine convencional. Es evidente que el presupuesto asignado a las mismas es mucho más reducido que el del llamado «gran espectáculo histórico». La filmación de uno de estos espectáculos, desde el punto de vista de la rigurosidad histórica así como la descripción de un tipo de tácticas o uniformes, puede ser incluso inferior a una serie televisiva. Alguien se sonreiría con cierta ironía si comentásemos que, al comparar una película como *Austerlitz* con algún episodio de la serie británica *Sharpe*, nos encontraríamos con ciertas sorpresas que seguramente darían origen a una atractiva polémica. En algunas series, la investigación sobre los detalles históricos es muy cuidada y eso supone una ventaja sobre determinadas películas. Sin embargo, la televisión tiene un impacto sobre los hogares –y, en consecuencia, sobre el ciudadano medio– más fuerte que las salas de proyecciones cinematográficas convencionales.

Según un experto, «...es uno de los principales instrumentos que coadyuvan en la en la creación de las narraciones e imágenes que son comparti-

⁸ MONTERDE, SELVA y SOLÁ, 2001.

das por una sociedad...». ⁹ Este impacto, bien conocido por los que dirigen la televisión, les hace trabajar en la dirección de crear mitos que delimiten la autoidentidad de la sociedad o, al menos, la socialización política. En resumen, fijar el «nosotros» como el opuesto a el «otro» o a «ellos». Por eso los héroes de las series españolas o británicas que han sido muy populares, sean *El Empecinado*, *Curro Jiménez* o *Sharpe*, componen un imaginario nacional que se contrapone al «otro» (el invasor o el enemigo francés). ¹⁰ Este esquema funciona muy bien porque los sucesivos episodios que encadenan la serie permiten reiterar un mensaje en el se puede transmitir de forma más o menos directa un determinado ideario que relaciona las vinculaciones que el pasado tiene con la situación e incluso el tejido social del presente.

Es posible que, gracias al ordenador –que ha intervenido en espectáculos tan brillantes como *Gladiator* o ciertos episodios de *La Guerra de las galaxias*–, se pueda volver a realizar otra vez películas de «gran espectáculo histórico» como *Waterloo*, cuyo alto presupuesto las haría actualmente inviables en sus medios materiales y humanos originales. Varias películas –como las realizadas por Bondarchouk en su serie sobre *Guerra y paz*, con una duración total de ocho horas y un coste estimado en 1966 de más de cien millones de dólares– ¹¹ son totalmente impensables de filmar en la actualidad..., pero eso no ha impedido que los críticos las incluyeran entre las mejores películas de todos los tiempos.

Según lo expuesto, se intentará una clasificación de los filmes que han abordado, o si se quiere tratado, de forma más o menos profunda el tema de la guerra de la Independencia. El número de ellas, incluidas las series de televisión que se ha podido encontrar, asciende a cincuenta y cuatro. Este número no es fijo, ya que las fuentes y los medios usados no han permitido localizar un número mayor, que seguramente existirá. Como es lógico, la mayor parte, aproximadamente veintidós, incluidas las series de TV, son de producción española, aunque la naturaleza internacional del conflicto ha motivado que varios países hayan acercado también esta guerra. Así, se ha localizado producciones británicas, polacas, alemanas, norteamericanas y francesas. En el caso de estas últimas, llama la atención el escaso número de las que se ha podido encontrar que no esté en régimen de coproducción.

⁹ PALACIO, Manuel: «La Historia en la televisión en Ficciones Históricas. El cine histórico español», en *Cuadernos de la Academia*, Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, Madrid, 1999, nº 6, p. 144.

¹⁰ IBÍDEM, p. 145.

¹¹ FRIMBOIS, Jean-Pierre: *Les 100 chefs-d'oeuvre du film historique*. Marabout, Allier, Belgica, 1989, p.11.

Francia participa en la coproducción de cuatro películas y, sin embargo, hay varias realizadas en el cine mudo. Y es de lamentar porque parece que en Francia este tema no es muy grato o, por lo menos, interesante para llevarlo a la pantalla. Como hecho paradójico, se constata que el número de directores franceses sobre la guerra supera bastante a las realizadas por esta nación. Pensamos que las películas francesas podrían suministrar una información interesante de cómo se ha contemplado en la pantalla el conflicto.

Otro aspecto curioso es la ausencia de películas portuguesas, máxime dada la importancia que tuvo la guerra en la nación vecina. Es posible que exista algún film portugués, pero quizá la explicación está en la parte de culpa española por el escaso interés que ha existido en España por la cinematografía del país hermano, que sólo se conoce aquí por las obras de Manoel de Oliveira, mientras que mucho cine portugués no ha pasado las fronteras españolas. Sólo se ha encontrado a Portugal participando en coproducción con Francia, España e Italia en una película de aventuras, *La guerrillera*. La distribución por países es la siguiente:

Películas	
España	18
Italia	9
Francia	5
Estados Unidos	4
Polonia	2
Alemania	1
Gran Bretaña	1
Austria	1
Gran Bretaña/ Italia	1
España/Francia	1
España/Méjico	1
Francia/España/Italia/Portugal	1
España/Francia/Italia	2
Total	47
Televisión	
España	4
España/Italia	1
Gran Bretaña	1
Francia	1
Total	7
Total general	5

La clasificación temática, con las salvedades que se ha indicado antes, podría ser la siguiente incluyendo los títulos:

– Cine mudo:

Moines et guerriers (Episode du siège de Saragosse en 1808). Francia, 1909.

Un episodio della guerra napoleonica in Spagna. Italia, 1909.

La mère du moine. Episode de la guerre d'Espagne, 1809. Francia, 1909.

La pressa di Saragozza (marzo 1809). Italia, 1910.

La donna fatale. Italia, 1910.

Il lanciere polacco. Italia, 1910.

Estrellita. Italia, 1910.

Burgos. Italia, 1911.

Paquita. Italia, 1911.

Le message de l'empereur. Francia, 1912.

Der Stier von Olivera. Alemania, 1921.

Der Marquis von Bolibar. Austria, 1922.

El dos de mayo. España, 1927.

Agustina de Aragón. España, 1928.

Bolibar. Gran Bretaña, 1928.

– Film de época:

El verdugo. España, 1947.

Sangre en Castilla. España, 1950.

Luna de sangre. España, 1950.

El tirano de Toledo. España, 1952.

El mensaje. España, 1953.

La maja desnuda / The naked maja. EE.UU./Italia, 1959.

Llegaron los franceses. España, 1959.

La colina de los pequeños diablos. España, 1964.

El manuscrito encontrado en Zaragoza. Polonia, 1964.

Contra la pared. España, 1975.

La soule. Francia, 1989.

– Biografía Histórica:

El guerrillero. Juan Martín El Empecinado. España, 1930.

Agustina de Aragón. España, 1950.

– Gran espectáculo histórico:

El abanderado. España, 1943.

El tambor del Bruch. España, 1948.
Orgullo y pasión. EE.UU., 1957.
La leyenda del tambor. España/Méjico, 1981.

– Ensayo histórico:

Cenizas. Polonia, 1965.

– Comedia:

Los tres etcéteras del coronel. España/Italia/Francia, 1960

Los guerrilleros. España, 1963.

Las aventuras de Gerard. Gran Bretaña/Italia, 1970.

Televisión (series y películas):

The piper's tune. Gran Bretaña, 1962.

Le puits et le pendule. Francia, 1964.

Diego de Acevedo. España, 1968.

Curro Jiménez. España, 1976-1978.

La máscara negra. España, 1982.

Goya. España, 1984.

Los desastres de la guerra. España, 1984.

Sharpe. Gran Bretaña, 1993.

– Aventuras:

Aventuras de Juan Lucas. España, 1949.

Capitan fantasma. Italia, 1953.

Le fils de Charoline Cherie. Francia, 1955.

Promesa rota. EE.UU., 1959.

Zorro marchese di Navarra. Italia, 1971.

La guerrilla. España/Francia, 1972.

La guerrillera. Francia/Italia/Portugal, 1982.

– Musical:

La espía de Castilla. EE.UU., 1937.

Lola la piconera. España, 1951.

Venta de Vargas. España, 1958.

Carmen la de Ronda. España, 1959.

Esta clasificación es, indudablemente, muy cuestionable, ya que varias películas como las de «aventuras» o «comedias» podrían incluirse en el «film de época», entendiéndolo cuando la historia pasa de ser el centro a

ser el escenario de la intriga.¹² La acción puede situarse en otras épocas históricas salvo los detalles ambientales, que es donde se basa la trama. Por eso, en este apartado se podrían incluir dramas, comedias, etc. Sin embargo, hay algunas realizaciones en las que claramente aparece un contenido de aventuras, o de comedias, y como tales se han clasificado.

El «gran espectáculo histórico» posiblemente no encajaría con algunos de los títulos especificados, porque los medios empleados son mucho más pobres; tal es el caso de *El abanderado* y posiblemente se opinará lo mismo de *Orgullo y pasión*, pero como no se pretende establecer comparaciones con *Waterloo*, *Napoleón*, *Guerra y paz*, *Espartaco*, *Ben-Hur*, etc., se limitará este género a una realización con medios humanos y materiales bastante modesta en la que aparecerá casi al final lo más parecido a la «gran batalla», en este caso la «batalla», la «batallita» irónicamente, o, si se quiere, la «gran acción».

Por último, sólo se ha pensado incluir en el género de «ensayo histórico» la película polaca *Cenizas*. Si se considera que este género es el que «...pretende constituirse en un discurso histórico pleno, con absoluta conciencia de su capacidad para producir sentido histórico, basándose en un real aprovechamiento de sus posibilidades inherentes al carácter de medio audiovisual, tendentes a provocar un nuevo conocimiento histórico en el espectador...».¹³

Finalmente, las series de televisión no son fácilmente clasificables en los géneros citados, ya que por su mayor duración pueden abordar varios a la vez. Por ejemplo, *Los desastres de la guerra* contiene rasgos y matices como para situarla en la «biografía histórica» (por la continuidad del personaje El Empecinado), «ensayo histórico» (la presentación de su análisis de la evolución política de la España del principio, las Cortes de Cádiz y el retorno al absolutismo), «aventuras» (la guerra particular entre el general Hugo y El Empecinado), «film de época» (por la cuidada reconstrucción de los ambientes), etc. En consecuencia, y debido a que no se han podido visualizar y catalogar todas las películas de la lista, se puede dejar que los aficionados al cine modifiquen esta clasificación según su mejor criterio o preferencias.

Podría suponerse que la guerra de la Independencia llevada al cine se estudiaría desde varios «géneros» o, si se quiere, puntos de vista diferentes, lo cual refleja que la escala de criterios a analizar es mucho más amplia de

¹² MONTERDE, SELVA Y SOLÁ, 2001, p. 138.

¹³ IBÍDEM, p. 145.

lo que inicialmente parecía. Esto significa que el contenido de las películas es bastante más rico que el material filmado.

Se ha incluido en el apartado de cine mudo un total de quince películas realizadas en su mayoría fuera de España; todas ellas excepto una no se han podido visualizar, lo cual limita mucho el juicio que se pueda hacer de este grupo, pero en todo caso este dato es la referencia de que fuera de España ya se filmaba en 1909 películas que trataban la guerra de la Independencia. En Francia aparece el año citado *Moines et guerriers (Episode du siège de Saragosse en 1808)*/ *Monjes y guerrilleros (Episodio del sitio de Zaragoza en 1808)*, y en Italia *Un episodio della guerra napoleonica in Spagna/Un episodio de la guerra napoleónica en España*. Hasta el año 1927 no se encuentran datos en España de películas que hayan tratado este tema. La primera que se filma en España es *El dos de mayo*, dirigida por el prolífico director José Buchs. En cambio Francia ya había realizado tres e Italia el doble, seis. Otros países como Alemania, Austria e Inglaterra también produjeron otras tantas películas que quedaron como un testimonio único, ya que en el caso de las dos primeras citadas no se han vuelto a encontrar filmes posteriores. Un hecho curioso del periodo 1909-1928 es que una novela como *El marqués de Bolibar*, del escritor checo Leo Perutz, publicada en 1920, supuso la realización de dos películas, una austriaca *Der Marquis von Bolibar* en 1922 y otra británica *The marquis of Bolibar* en 1928, que curiosamente no es un «remake» de la anterior. Quizás la explicación radique en la serie de novelas que se editaron en varios países de Europa, donde soldados alemanes, británicos, irlandeses, polacos, suizos, holandeses, belgas e italianos habían combatido en el territorio español encuadrados en uno u otro bando. Por ejemplo, en las dos películas sobre Bolibar, varios regimientos alemanes de Nassau y Hessen aparecen cercados por los guerrilleros españoles en la villa de La Bisbal. Estos guerrilleros tienen como consejero a un capitán británico.

Si se compara la clasificación por géneros con el año en que se filmó, se comprobará, muy a grandes rasgos, que en el caso de las cintas realizadas en España predomina el «film de época», la «biografía histórica» y el «gran espectáculo» en las rodadas en los años cuarenta, el «musical» para los años cincuenta, la «comedia» en los años sesenta, las «aventuras» en la década siguiente, para terminar en series televisivas de los años ochenta y noventa. Esto se explica en cierto modo, ya que con excepción de las tres películas rodadas antes de la guerra civil, *Agustina de Aragón*, *El guerrillero* y la citada *El dos de mayo*, las correspondientes a los siete años del periodo 1943-1951 se enmarcan en un momento de graves dificultades políticas y económicas para el régimen existente. La representación cinematográfica

se convertía en una mitificación del pasado para, a su vez, legitimar un presente sombrío. En este cine se recuerda el dos de mayo como una sublevación colectiva. Concretamente, en *El abanderado* se cita la expresión «alzamiento nacional», cuyo uso precisamente data de la guerra de la Independencia y luego resulta recuperada y muy empleada en la guerra civil.¹⁴

Las comparaciones con el pasado son evidentes. En los filmes se insiste en victorias como el Bruch (*El tambor del Bruch*), en el sitio de Zaragoza (*Agustina de Aragón*), como una clara referencia a que la nación está también sometida a un cerco extranjero. Efectivamente, en esos años prácticamente no hay embajadores en Madrid, porque Naciones Unidas ha recomendado el aislamiento internacional del gobierno español. Las malas cosechas y la sequía han empeorado la situación, obligando al racionamiento de productos alimenticios.

A España solo llega el trigo procedente de Argentina para aliviar el hambre gracias a un acuerdo con el general Perón firmado a finales de los cuarenta. La resistencia nacional a la invasión francesa se refleja en el honor familiar que trasciende al nivel colectivo de los patriotas que deben sacrificar a su familia (*El verdugo*) o incluso a su matrimonio (*Sangre en Castilla*) si la situación lo exige. En la pantalla se proyecta también *Raza*, *Los últimos de Filipinas*, *El santuario no se rinde...*, con personajes envueltos en otros asedios o luchas, donde se insiste en valores como disciplina, religión y lealtad a la patria. Hay casos extremos, como por ejemplo, el descubrimiento de un traidor afrancesado se basa simplemente en que lee a Voltaire, como se cuenta en *Agustina de Aragón...* El objetivo que se pretende crear en el público es el de desviar la atención del presente y recordar que en años pasados se superaron las dificultades mediante el recurso de los valores citados antes.

Las dos revistas de cinema que existían en los primeros años del franquismo, *Radio-Cinema* y *Primer Plano*, publicaban numerosos artículos sobre la *Necesidad de un cine histórico nacional*. Tal era el título de un artículo aparecido en el número 95 de la revista *Primer Plano* donde se indicaba claramente que «...la misión del cine histórico no se reduce al simple reflejo o a la exhibición de la verdad histórica; reducirla a estos límites sería empequeñecerla. Ella es mucho más elevada y noble. Un pueblo, una raza, no sienten plenamente su ser y su destino más que cuando conocen,

¹⁴ Incluso se publica, en 1975, un trabajo sobre las «coincidencias» de 1808 y 1936. CHAMORRO MARTÍNEZ, Manuel (teniente general): *1808/1936 (Dos situaciones históricas concordantes)*. Editorial Doncel, Madrid, 1975.

viven y se penetran de su historia. La importancia del género histórico en la pantalla toca entonces la formación del espíritu nacional...».¹⁵

No obstante, hay casos interesantes que llegan a ser una extraña excepción. Así, el creciente interés por las aventuras exigido por el público permite a la censura licencias muy curiosas. Tal sucede con el protagonista de *Aventuras de Juan Lucas*, contrabandista redimido que lucha en Bailén y que, tras ser rechazado en una petición de mano, deserta y se transforma nuevamente en bandido, para ser indultado al final. Aquí la historia romántica debe tener un final increíblemente feliz, cuando el patíbulo debía ser en realidad la recompensa por tal conducta ante el enemigo.

A partir de 1951, la situación internacional evoluciona favorablemente para el régimen español con la vuelta de los embajadores y la firma de un acuerdo con los Estados Unidos en 1953, que lo legitima internacionalmente, salvo alguna excepción recalcitrante como la de México, que sólo restablecerá las relaciones diplomáticas después de 1975. Ya no es necesario difundir la idea de cerco, y la supresión del racionamiento permite llegar al público la idea de que la vida comienza a ser más agradable. Se coincide además con los años de oro del musical americano.

Para no ser menos, la guerra de la Independencia también debe tener sus musicales, ya que los franceses no serían necesariamente unos seres odiosos, sobretodo porque, a partir de la mitad de los años cincuenta, el turismo comienza a pesar como una baza cada vez más importante para la economía española y los turistas franceses traen divisas. En consecuencia, los soldados franceses que figuran en estas películas aparecen un tanto simpáticos o ridículos (*Venta de Vargas*) y los oficiales franceses, cumpliendo con su deber de conquistador, se enamoran de una española (*Carmen la de Ronda* y *Venta de Vargas*). *Lola la piconera* es un ejemplo de una mezcla de situaciones del periodo anterior y del tránsito al presente; hay un cerco –el de Cádiz–, patriotismo de los gaditanos, pero también canciones, bailes y, sobre todo, un apenado oficial francés que se enamora de una cantante española que al final es fusilada después de cumplir su misión de entregar un mensaje. Coincide esta época con las películas españolas de cuplés (*El último cuplé*) y niños cantores, o no, (*Marcelino pan y vino*) y nos atreveríamos a pensar que era extraño que no hubiese aparecido un muchacho caracterizado de tambor francés cantando como un nuevo ruiseñor de las cumbres.

¹⁵ LARRAZ, Emmanuel: «La Guerre d'Indépendance dans le cinema franquiste», en *Les espagnols et Napoleon. Actes du Colloque International d'Aix-en-Provence*. 13, 14, 15 Octobre 1983, Etudes Hispaniques, n°7, Publications de l'Université de Provence, Aix-en-Provence, 1984.

Como en esa misma década Hollywood ha producido varias películas del tipo «gran espectáculo histórico» (*Los diez mandamientos*, *Ben-Hur*, etc.), el dinero del director americano Stanley Kramer permite situar en el periodo de la guerra de la Independencia un buen reportaje visual como *Orgullo y pasión/The pride and the passion*, donde un grupo de guerrilleros españoles encabezados por un zapatero analfabeto interpretado por Frank Sinatra atraviesa media España arrastrando un colosal cañón para asaltar Ávila. El recorrido representa una empresa colectiva del pueblo español en su lucha, realizada con cierta honestidad, pero mal comprendida en su momento. En todo caso, la guerra de la Independencia ya tiene su película americana del tipo «gran espectáculo histórico». Otra película norteamericana, *Promesa rota/The miracle*, nos describe un fascinante paisaje español recorrido por una monja que ha abandonado el convento para ir en busca de un oficial británico del ejército de Wellington del que se ha enamorado. Pero coincidiendo con algunos rasgos del cine religioso de entonces, no sólo español sino incluso internacional, la Virgen se encarga de cubrir su puesto para que no se note su ausencia. Una tercera película americana (*La maja desnuda /The naked maja*), rodada a finales de los cincuenta, nos llega a mostrar a un Goya torturado psicológicamente por la Inquisición y también por su pasión hacia la duquesa de Alba, todo ello en el marco de un espectáculo poblado por un pueblo español que canta y baila hasta que los fusiles franceses terminan con su alegría.

La guerra de la Independencia permite abordar también películas españolas en las que el ambiente bélico es sólo el escenario para la descripción de un drama familiar (*Luna de sangre*), de un grupo (*Llegaron los franceses*) e incluso personal (*El mensaje*), donde el patriotismo y la heroicidad pasan a un plano menos importante. En *El mensaje*, por ejemplo, un guerrillero reconoce que se ha convertido en un traidor porque después de un año de guerra está harto de lucha, su familia debe comer y no le importa si el dinero viene de los franceses. En cambio fuera de España, aparte de las tres películas americanas citadas, la guerra solo se presenta como una aventura comparable a ciertas películas de romanos (*Capitán fantasma*) o de pícaros, como es caso de la francesa *Le fils de Charoline Cherie*.

Los años sesenta –los del «desarrollo económico en España– se caracterizan por la comedia costumbrista, de pícaros y cine de amable evasión. En España el modelo de *Los tramposos*, y fuera de ella *La pantera rosa*, inspiran películas como *Los guerrilleros* o *Las aventuras de Gerard*, donde los cómicos y los cantores siguen dando factores de amabilidad y escapada al público. Los franceses son derrotados mediante disparates cómicos que provocan las sonrisas del público (*Los guerrilleros*), diabluras de un grupo de

niños (*La colina de los pequeños diablos*) o donde el protagonista es un oficial francés no menos ridículo que su enemigo británico (*Las aventuras de Gerard*). El afrancesado no se presenta como un traidor, sino más bien aparece como un pícaro que causa un malentendido en un pueblo asustado que no merece otra cosa que un ligero correctivo por su cobardía (*Los tres etcéteras del coronel*).

En esta misma década hay que situar dos interesantes películas polacas, *El manuscrito encontrado en Zaragoza/ Rekopis Znaleziony w Saragossie* y *Cenizas/Popioly*, que constituyen una extraordinaria excepción, sobre todo la segunda, para tocar –aunque sea de forma secundaria– la guerra de la Independencia desde una perspectiva de crítica y revisión histórica basadas en dos obras maestras de la literatura de Polonia.

En los años setenta y ochenta encontramos películas de aventuras basadas en el sistema de coproducción, porque el rodaje ya se ha hecho muy gravoso debido a los costes cada vez más altos. Tal es el caso por ejemplo de *La guerrilla*, *La leyenda del tambor* y *La guerrillera*, coproducidas entre Francia, Italia, España y Portugal. Los protagonistas son ahora de los dos bandos –la coproducción así lo manda– y el conflicto se presenta como una lucha carente de sentido en la que la violencia no se justifica para matar al adversario, aunque éste cometa atrocidades que son reconocidas y no defendidas. Incluso, ciertos españoles aparecen como cobardes, traidores y desprovistos de piedad (*La guerrilla*). Al final la muerte pasa su lúgubre factura y los actos de honor, valor o crueldad son claramente inútiles (*La guerrillera*).

El cine de aventuras ofrece su broche final con la película italiana más alucinante rodada sobre esta guerra: *El Zorro contra el imperio de Napoleón/Zorro marchese di Navarra*. El enmascarado californiano establece una peluquería en un pueblo de Navarra para espiar a los franceses, a los que vence al final con la ayuda de una sobrina de la autoridad afrancesada y de un fraile capuchino. A partir de 1975, las películas rodadas con una clara intención de revisar el pasado, especialmente, el de la guerra civil (*Los días del pasado*, *El sur*, *Dragón Rapide*, *Tierra y Libertad*, *Pim pam pum fuego*, etc..) no inciden en el tema de la guerra de la Independencia. Solo hay dos excepciones, el film «maldito», según su director, *Contra la pared*, y la poco conocida *La leyenda del tambor*. Una película que no se ha podido visualizar es la francesa *La soule*, que describe un problema de traiciones personales entre dos antiguos oficiales franceses de la guerra de España que se resuelve en una pugna deportiva. Esta guerra es un marco muy secundario en el planteamiento de este choque personal.

Veamos ahora las series y películas realizadas para la televisión. En primer lugar hay que citar como un caso bastante curioso la serie televisiva

de trece capítulos de media hora *Diego de Acevedo*, realizada en 1966, en la que se presenta como protagonista un oficial del ejército –personaje poco abundante en la mayoría de las películas– que además no es español sino sudamericano, en un recorrido por la historia de España durante los reinados de Carlos IV y Fernando VII. La serie se presenta también con el título *Historias de la gente ibérica*. Este oficial mantiene su fidelidad a la corona española, mientras que otro compañero, el futuro general San Martín, opina que la vuelta al absolutismo merece una lucha que supone la separación de las provincias de América para resguardarse de la futura tiranía. En los distintos capítulos se describe con bastante minuciosidad varios acontecimientos históricos, como por ejemplo el dos de mayo, al que se dedica uno de ellos, y desde ese punto de vista, la referencia a los hechos históricos es muy interesante. Sin embargo, el escaso presupuesto se nota palpablemente en las escenas colectivas de acción. Aquí la realización falla notablemente y llega incluso a recordarnos diversas escenas de lucha de *El Abanderado* que se describen muy confusamente. Se recurre con demasiada frecuencia al humo del disparo de los cañones que en ocasiones ocupa toda la pantalla, mientras el espectador no sabe lo que está sucediendo, por mucho que los protagonistas parece que están en plena acción. Posteriormente batallas como Bailén y Tudela sólo se cuentan con alusiones a lo que va a suceder sin que se conozca cómo se ha desarrollado ese episodio.

En el periodo de la transición que abarca de 1976 a 1982 «...parece que TVE buscó los procesos identificatorios del imaginario de los españoles en el siglo XIX y más específicamente en el tiempo de la llamada guerra de la Independencia (tres ejemplos en el periodo: *Curro Jimenez*, *La máscara negra* y *Los desastres de la guerra*)...».¹⁶

En cambio, en el periodo posterior a 1982 –con la excepción de *Goya*– predominan en televisión las series basadas en los años anteriores a la guerra civil. En 1976 se presenta en televisión la serie *Curro Jiménez*, basada en el bandolerismo español del siglo XIX, compuesta por más de cuarenta capítulos y que, debido a su gran éxito, se prolonga durante tres años. Esta serie es dirigida por varios realizadores como Joaquín Romero Marchent, Mario Camús, Pilar Miró y Antonio Drove. La acción tiene lugar en la serranía de Ronda, lugar tradicional para el desarrollo del bandidaje y contrabando. El protagonista, que se lanza a la vida de bandolero debido a una venganza personal contada en el primer capítulo *El barquero de Cantillana*, asume un prototipo de bandido noble, generoso y aventurero, muy distinto

¹⁶ PALACIO, 1999, p 144.

al comentado en *Aventuras de Juan Lucas*. Gran parte de los episodios consisten en varios casos de la aplicación de la justicia muy personal del bandolero, que sólo hace el bien castigando a los ricos y premiando a los débiles. Algunos episodios –como *Aquí durmió Carlos III*, *La gran batalla de Andalucía*, *La mujer de negro*, *En la loca fortuna...*– relatan la lucha de guerrillas contra los franceses, que en este caso también podrían confundirse como otro tipo de malvados. El éxito de la serie, según un experto, «...la convirtió durante años en el referente obligado de un populismo pedagógico que, excusado es decirlo, estuvo al servicio de la construcción de un imaginario nacional democrático contrapuesto al «otro» (el invasor francés). No se privaron incluso los guionistas y realizadores de hacer algún capítulo de verdadero cine político de izquierda comunista (por ejemplo *La gran batalla de Andalucía*, por Antonio Drove)...». ¹⁷ En un episodio Curro Jiménez llega a salvar cerca de Cádiz al mismo Wellington de una celada.

Otra serie española menos conocida es *La máscara negra*, producida en 1982 y dirigida por José Antonio Páramo y Emilio Martínez Lázaro

Coincidiendo con el cambio de gobierno, a finales de 1982, se rueda la serie de televisión *Los desastres de la guerra*, donde se puede apreciar ciertos aspectos de actualizar algunos criterios históricos, como por ejemplo legitimar a los partidarios de la Constitución de 1812 encarnados por El Empecinado y sus compañeros, mientras que la visión que ofrece de los Borbones, tanto de Carlos IV como de Fernando VII, al principio y al final es muy negativa. Al mismo tiempo, la imagen de Napoleón y de los mariscales es muy diferente a la presentada en películas o televisión. Se podía suponer que es positiva, lo que no impide que se muestren las crueldades cometidas por ambos bandos, franceses y guerrilleros.

El guión de Rafael Azcona, Eduardo Chamorro y Jorge Semprún ha conseguido la serie más interesante desde el punto de vista tanto de descripción histórica como de realización. Este guión muestra la cruel paradoja de un pueblo que, irritado, resiste a un invasor que desea, de forma más bien secundaria, implantar los ideales de libertad y derechos humanos. La invasión servirá para reforzar el absolutismo en el país, de forma que la pretendida supresión del oscurantismo y la superstición no hace más que facilitar las masacres y los asesinatos. Los episodios segundo y tercero se centran en el duelo personal del general Hugo, gobernador militar de Avila y experto en lucha contra la guerrilla, contra El Empecinado. La base documental, basada en las *Memorias* del propio general Hugo, es excelente.

¹⁷ IBÍDEM, p. 146.

En la serie *Goya*, de 1984, aparecen los mismos criterios sobre la ferocidad de la lucha y el peligro de que España vuelva a caer en un periodo de retroceso histórico con el retorno del absolutismo. Goya es el personaje que aparece en las tres series citadas en último lugar y también el que más figura en otras películas. «...*El pintor genial de España es presentado, ora como patriota antifrancés (La máscara negra) ora notable observador de la nefasta solución que siempre es la guerra (Los desastres de la guerra) y siempre buen navegante entre los distintos regímenes y árbitro clarividente entre las Españas enfrentadas (Goya)...*».¹⁸

La serie británica *Sharpe* es la que trata de las imágenes más recientes que se pueden contemplar sobre la guerra. Esta que serie, que ha gozado de un éxito importante en el Reino Unido, se extiende durante más de catorce capítulos de una hora de duración. Está basada en las novelas de Richard Cornwell que también han tenido un importante record de ventas en Gran Bretaña y que han sido traducidas a diversos países. La serie se ha rodado en Ucrania en gran parte, debido seguramente a una economía de costes, lo que sin embargo no impide que su escenografía sea realmente buena. La recreación de personajes históricos, paisajes, uniformes, tácticas e incluso edificios o pueblos ha sido muy cuidada, lo cual, unido a una realización muy eficaz, le otorga un papel descriptivo de bastante interés. Hay que reconocer que estos resultados son un denominador común de las series británicas de televisión.

La fórmula de Cornwell llevada a la pantalla funciona muy bien, ya que en esencia describe las hazañas de un oficial británico, Richard Sharpe, que ha ido progresando por sus propios méritos en las filas del ejército británico a pesar de las numerosas dificultades que le plantean sus superiores, cuya promoción, en cambio, ha sido mediante la compra de los diversos rangos. Ha combatido antes de llegar a España en la India, donde ha aprendido las tácticas de la guerra junto con Wellesley; más tarde con Wellington, a quien al parecer ha salvado la vida, hecho que el jefe británico le agradecerá de forma más o menos discreta durante su azarosa peripecia por la península Ibérica. Sharpe pertenece al 95º regimiento de Rifles, que era una unidad escogida del ejército británico cuyos miembros, vestidos con un uniforme verde a diferencia del rojo tradicional, eran los encargados de neutralizar el ataque de las columnas francesas. Se situaban delante de la línea principal del ejército y, como tiradores especializados, se enfrentaban aisladamente a sus equivalentes franceses, los *voltigueurs*, para crear una panta-

¹⁸ PALACIO, 1999, p. 147.

lla de protección difícil de atravesar por estos últimos.¹⁹ Esta forma de lucha creaba entonces leyendas entre los propios soldados británicos que han sido muy bien aprovechadas en las novelas y en las películas. Sharpe y sus hombres, siempre los mismos en todos los episodios, cumplen además numerosas misiones arriesgadas que contribuyen a ganar la guerra para Wellington. Naturalmente, la serie refleja de forma atenuada la visión negativa y tenebrosa que el novelista ha proyectado de la España y de los españoles de entonces. Éstos sólo figuran como siniestros guerrilleros, pero no ayudando a los ingleses en su lucha, sino como criminales que sólo disfrutaban matando a los franceses y contra los que Sharpe también debe luchar para liberar a una condesa raptada (*Sharpe's honour*) o para conseguir el oro que Wellington necesita para pagar a sus hombres (*Sharpe's gold*).

Los oficiales que presentan del ejército español parecen más presentables para intervenir en una revolución de algún país sudamericano que para luchar en España (*Sharpe's honour*). De los lúgubres curas españoles, que hablan español con acento ruso, se puede decir algo similar. En realidad, lo que se intenta transmitir al telespectador es que los británicos ganaron la guerra sin ayuda en España, «a pesar» de los españoles.

No obstante el panorama se salva algo para éstos cuando aparece una mujer guerrillera, Teresa, con la que se casa Sharpe en los días posteriores al saqueo de Badajoz por los soldados ingleses. Esta serie no ha pasado todavía por las televisiones españolas, posiblemente por las reticencias que pueda originar.

De las novelas se puede decir lo mismo. Si bien se han vendido en nuestro país más de diez títulos de Sharpe, no parecen haber despertado un interés especial entre los numerosos lectores de las novelas históricas.

En cuanto a lugares comunes podemos hacer referencia a la coincidencia o reiteración tanto de acontecimientos como de personajes. La relación encontrada es la siguiente:

1. Acontecimientos.

– Dos de mayo:

El dos de mayo.

El abanderado.

La maja desnuda.

Diego de Acevedo.

¹⁹ Una descripción detallada del 95 Regimiento, tanto de su vestuario como de su historia, aparece en FOSTEN, Bryan: *Wellington's infantry 2*. Osprey Military, 1992, pp. 14-15.

Goya.

Los desastres de la guerra.

– Sitio de Zaragoza:

Moines et guerriers (Episode du siège de Saragosse en 1808).

La pressa di Saragozza (marzo 1809).

El dos de mayo.

Agustina de Aragón (1928).

Agustina de Aragón (1950).

Cenizas.

– Combate del Bruch:

El tambor del Bruch.

La leyenda del tambor.

– Batalla de Bailén:

Aventuras de Juan Lucas.

Venta de Vargas.

Diego de Acevedo.

– Combate de Somosierra:

Los desastres de la guerra.

Cenizas.

– Sitio de Cádiz:

Lola la piconera.

– Batalla de Vitoria:

La espía de Castilla.

Los desastres de la guerra.

Sharpe's honour.

– Batalla de Talavera:

Sharpe's rifles.

– Asaltos de Ciudad Rodrigo y Badajoz:

Sharpe's Company

– Batalla de Tudela:

Diego de Acevedo

2. Personajes

– Fernando VII:

La espía de Castilla.
Agustina de Aragón (1950).
El verdugo.
Diego de Acevedo.
Los desastres de la guerra.

– Godoy:

La maja desnuda.
Los desastres de la guerra.
Goya.

– Oficiales Daoiz y Velarde:

El dos de mayo.
El abanderado.
Diego de Acevedo.

– General Castaños:

Aventuras de Juan Lucas.
Venta de Vargas.

– Agustina de Aragón:

Agustina de Aragón (1928).
Agustina de Aragón (1950).

– El Empecinado:

El guerrillero (Juan Martín El Empecinado).
Los desastres de la guerra.

– Goya:

El dos de mayo.
El abanderado.
La maja desnuda.
La máscara negra.
Los desastres de la guerra.
Goya.

– Napoleón:

Le message de l'empereur.

Der Stier von Olivera.
Agustina de Aragon (1950).
Cenizas.
Las aventuras de Gerard.
Los desastres de la guerra.

- Rey José I:
La espía de Castilla.
Goya.
Los desastres de la guerra.
- Mariscal Murat:
El dos de mayo.
El abanderado.
Diego de Acevedo.
Los desastres de la guerra.
- General Lasalle:
Le fils de Charoline Cherie.
Las aventuras de Gerard.
- Mariscal Soult:
La guerrillera.
- Wellington:
La espía de Castilla.
Promesa rota.
Curro Jiménez.
Los desastres de la guerra.
Sharpe (varios episodios).

Existen otros personajes que aparecen en una sola realización, aunque el tiempo que figuran en la pantalla es superior al de alguno de los citados anteriormente. Es el caso del general Hugo en *Los desastres de la guerra* y de Espoz y Mina en *El abanderado*. También se pueden citar breves apariciones del mariscal Víctor (*Lola la piconera*), del mariscal Lannes (*Agustina de Aragón*) y del general Cuesta (*Los desastres de la guerra*).

En lo que se refiere a acontecimientos, el más referenciado en el cine ha sido el dos de mayo. Su carácter especialmente emblemático le otorga la prioridad de los tratamientos en el ámbito nacional, e incluso aparece en una

película americana como *La maja desnuda*, y también de forma clara, ya que sólo se ven escenas de la sublevación inicial, en *La espía de Castilla*.

No es extraño que la primera película española sobre la guerra de la Independencia se titula *El dos de mayo*, y que también se pueda considerar una de las primeras películas históricas españolas. Rodada en 1927 en diversos lugares de Madrid (jardines y palacio de la Moncloa, Casa de Campo, casa de Iván Vargas, pretil de los Consejos, jardines y palacio de Liria, etc...), utilizó a cuerpos civiles en el rodaje. La película recrea las escenas clásicas del dos de mayo, como la defensa del parque de Monteleón, los fusilamientos de la Moncloa y también el primer sitio de Zaragoza. Ambas figuran por la noche y reproducen la pintura de Goya, incluso con el farol similar al del conocido cuadro de los fusilamientos.

La segunda película que trata este acontecimiento es *El abanderado*. Una buena parte del film, dedicada al dos de mayo, falla en su descripción, que aparece muy poco convincente, con clara influencia del cine ruso y norteamericano de esa época. Aunque ha sido rodada en una localidad que puede aceptarse como el Madrid de 1808, la descripción de la lucha es muy simple y, en algunos casos, se resuelve por el uso intensivo de humo blanco para enmascarar los combates mediante cañonazos. Se nota que no se habían desarrollado los efectos especiales, así como la escasez de medios, sobre todo en la pobre actuación de los extras, que siempre mueren en extrañas posturas con la cabeza hacia abajo. La presentación de los cadáveres de Daoiz y Velarde es lo más parecido a una iconografía religiosa pasada de época.

La serie de televisión *Diego de Acevedo* dedica un episodio al dos de Mayo donde se describe la entrevista que tuvo Fernando VII en los primeros días de abril con los oficiales del parque de Monteleón, la actuación del cerrajero Molina, y Soriano incitando a los campesinos a ir a Madrid para impedir la salida de la familia real, su acuerdo con los oficiales del parque y la lucha en el propio parque con detalle. Esta parte, de un total de quince minutos de duración, relata el desarme de los centinelas franceses, la llegada del capitán Goicoechea, la entrada de los paisanos para tomar las armas, la captura del coronel Montholon –que encabeza las primeras tropas francesas– y la muerte de Daoiz, y se intercalan otras escenas de Malasaña disparando con su hija hasta la muerte de ésta. A pesar de que esta serie intenta ajustarse a los hechos históricos, los uniformes son incorrectos, puesto que los soldados españoles visten con un uniforme que llevaban en los últimos años de la guerra, y la escenografía falla bastante al ofrecer escenas de lucha poco convincentes, además de utilizar muy pocos extras, lo cual da una sensación de pobreza en el rodaje.

En *La maja desnuda*, la multitud grita ¡abajo el tirano! sin saber a ciencia cierta quién es éste. Se visualizan las cargas de los Mamelucos y las luchas en forma convincente. Los franceses fusilan a los paisanos desde una escalera en forma similar a una película rusa de los años treinta. Godoy es linchado por el pueblo al mismo tiempo que se ataca a los franceses. Se describe de forma realista las represalias. En cambio, en *Los desastres de la guerra*, el dos de mayo se presenta en tres escenarios consecutivos. En el primero, el pueblo de Madrid se enfrenta a los soldados franceses que controlan a una multitud en actitud agresiva. En el segundo, un grupo de paisanos ataca por sorpresa a un grupo de varios Mamelucos. En el tercero, el parque de Artillería es atacado por los franceses, hasta ser superados y muertos los defensores, tanto paisanos como civiles, para finalizar con imágenes de los muertos que provocan la sensación de una lucha sangrienta. Se puede calificar de muy buena escenografía por su dinamismo y convicción. Los uniformes empleados son correctos.

En la serie *Goya* aparecen además los fusilamientos. El dos de mayo se presenta desde el punto de vista de los vecinos en las propias casas, para pasar a narrar lo que ocurre en las luchas de las calles. Los madrileños atacan a los Mamelucos y la visualización de estos enfrentamientos es muy realista, no ahorrando escenas duras por ambas partes. En las imágenes se intenta siempre tomar como referencia visual los cuadros de Goya.

Como es lógico, los personajes históricos vinculados al dos de mayo figuran en varias películas, aunque su participación en la guerra de la Independencia ha sido prácticamente escasa. Es el caso del mariscal Murat o de Godoy, por ejemplo.

El sitio de Zaragoza aparece en dos películas españolas relacionadas con la protagonista, *Agustina de Aragón*, además de una polaca, *Cenizas*, por la intervención de la legión del Vístula en este asedio. Agustina de Aragón es el único personaje histórico que ha merecido el honor de que se le dediquen dos películas, específicamente, en 1928 y 1950. En cambio, el pintor Goya es el personaje que aparece en cinco películas, además de protagonizar la citada serie de televisión.

El combate del Bruch también ha conseguido dos realizaciones en 1948 y 1981. La batalla de Bailén, de mucha más importancia, lamentablemente tratada en *Venta de Vargas*, aparece mejor conseguida en *Aventuras de Juan Lucas* y en la serie de televisión *Diego de Acevedo*. Un combate como el de Somosierra, de menor trascendencia, se refleja en la serie *Los desastres de la guerra* con un tratamiento de medios bastante pobre, mientras en la cinta polaca *Cenizas* el director Wajda parece que se ha inspirado en varios cuadros polacos para rodar ciertas secuencias.

Finalmente, hay que citar la batalla de Talavera y los asaltos de Ciudad Rodrigo y Badajoz rodados en la serie británica *Sharpe*, en los episodios *Sharpe's Eagle* y *Sharpe's Company*, con un buen uso de medios materiales y buena aproximación histórica. En la batalla de Talavera se puede apreciar el ataque de una columna francesa precedida por los «voltigueurs», a redoble de tambor y al grito de ¡vive l'empereur! Ésta era en realidad, cómo se iniciaba una batalla por parte del ejército francés. Asimismo, el asalto de Badajoz se ajusta muy bien a la realidad histórica y además no oculta el saqueo por los soldados británicos.

Una impresión general sugiere que cada país incide y repite en la pantalla los mismos personajes o hechos que se han considerado por su propia historia como más emblemáticos: Dos de mayo, el Bruch, Zaragoza, Bailén por España, Somosierra por Polonia, Talavera y Badajoz por Gran Bretaña. Otros hechos o batallas como Los Arapiles, Albuera, Ocaña, Medellín, Elviña, sitios de Gerona, Tarragona, Ciudad Rodrigo (no se trata del asalto), no se muestran o sólo se citan verbalmente de pasada. Aparte de Wellington, no aparecen tampoco generales británicos conocidos como Paget, Beresford, Moore, Crauford, ni siquiera en la serie de *Sharpe*, que no se recata de presentar en cambio a otros oficiales villanos o cobardes. En el caso de Francia se recuerda a Massena y a Suchet, entre otros.

En cuanto a directores, el número de los que han realizado películas sobre la guerra de la Independencia o la guerra peninsular es superior a cuarenta, cifra importante que corresponde a españoles, norteamericanos, británicos, franceses, italianos, polacos y argentinos. El hecho de que tres directores argentinos hayan realizado películas sobre el conflicto en España es algo circunstancial, ya que todos ellos han trabajado más bien como profesionales, con trabajos de encargo, que como creadores. Como es lógico, el mayor número, se basa en los españoles que han dirigido una o dos películas sobre la guerra de la Independencia. No obstante, como la calidad de una película está generalmente relacionada con el promedio cualitativo que presenta la lista de filmes de un determinado director, es evidente que, en el caso de los realizadores que no han recibido durante su vida profesional valoraciones reconocidas, el resultado en el film que nos interesa es mediocre o seguramente decepcionante.

No entra dentro del terreno de este trabajo la emisión de juicios de valor sobre la carrera cinematográfica de un determinado director, ya que, como se ha comentado, lo más importante es analizar si una determinada película contiene suficientes valores históricos como para considerarla positiva, tanto desde el punto de vista cultural como educativo. Por desgracia, una revisión sobre los géneros más frecuentados por cada director nos demues-

tra que la calidad está en relación inversa con el número de estos géneros, sobre todo si el director en cuestión ha dirigido un número importante de películas. Solamente un repaso de los títulos de cada realizador nos puede dar una idea inicial de los temas que han abordado.

En el caso de los directores españoles, cuatro de ellos –José Buchs, Florián Rey, Eusebio Fernández Ardavín y Benito Perojo– han realizado la mayor parte de sus películas antes de la guerra civil, películas caracterizadas por un «costumbrismo» tan exagerado que se las podría calificar de «españoladas». Pero la realidad de esos años era bastante dura desde un punto de vista cultural. El cine de toreros, bandidos, majos, etc., era lo único que se podría ofrecer a un público poco ilustrado para contrarrestar la fuerte presencia de cine norteamericano. Por esta razón, las películas sobre la guerra de la Independencia no se diferencian de otras que tratan de temas situados en los siglos XV, XVII o el mismo XIX.

Los realizadores españoles de los años cuarenta o cincuenta han tratado el hecho histórico con la misma profesionalidad de encargo con que rodaban las comedias, los musicales, el terror, los «spaguetti-western» o el género que estuviera de moda. Un ejemplo de director que cultivó más asiduamente el cine histórico es Juan de Orduña, que se especializó a finales de los años cuarenta en cubrir ese hueco de añoranza por las hazañas históricas del pasado para recrearse en la nostalgia del mismo y, además, sugerir las situaciones paralelas que se han comentado antes. Agustina de Aragón cumple la misma o parecida misión de mensaje y evocación que Juana la Loca en *La leona de Castilla*, Cristóbal Colón en *Alba de América*, etc. Juan de Orduña declaraba que para que los filmes históricos fuesen «...soportables debían tener de un veinte a un treinta por ciento de rigor histórico sostenido por un setenta a un ochenta por ciento de imaginación...».²⁰ Esta fórmula, como se ha visto, sólo funcionó hasta 1951, cuando los gustos del público cambiaron lo mismo que los condicionantes políticos.

Aunque en este campo los gustos sean muy diferentes, habría que resaltar el caso de Mario Camús, el cual, a pesar de que también ha tenido que pagar el peaje de la supervivencia profesional con la dirección de algún que otro film musical, cuenta con una serie televisiva como *Los desastres de la guerra* que se acerca al tipo de cine que nos interesa. Un caso curioso es el de José Ramón Larraz, especializado en el género erótico pero que ha dirigido la serie televisiva sobre Goya.

²⁰ LARRAZ, 1983, p. 246.

Entre los directores norteamericanos destaca el ya citado Stanley Kramer, que ha dirigido *Orgullo y pasión*, cuya acción queda plenamente enmarcada desde el principio al fin en la guerra de la Independencia. La película, rodada con gran riqueza de medios materiales, ha sido muy maltratada por la crítica del momento, pero un examen detallado desde los puntos de vista que nos interesan pone de manifiesto más aspectos positivos de los que se podría esperar.

Los cuatro realizadores franceses han dirigido filmes en su mayoría en régimen de coproducción, lo cual ha generado obras que sólo tratan el conflicto de forma colateral.

En el caso de Polonia, un director del nivel de Andrzej Wajda ha cultivado el cine desde el ámbito del ensayo histórico con filmes de alto nivel de calidad. Es una lástima que la guerra de la Independencia sólo haya merecido cuarenta y cinco minutos de su película *Cenizas*, pero, con todo, es suficiente el interés que despiertan. En la película, siguiendo las aventuras de Cedro, uno de los protagonistas, se describe la actuación de los ocho mil hombres de la legión del Vístula bajo el mando del general Sokolnicki en las luchas callejeras de Zaragoza y la suicida carga de Somosierra. Las escenas describen sin omisión alguna, basada en narraciones de los mismos soldados, la terrible actuación de estas tropas en los saqueos y violaciones de la citada ciudad.

Dos constantes clásicas del cine son la historia de amor y un final que acabe bien o, por lo menos, que guste al público. En cuanto a la primera –la historia de amor–, las cintas relacionadas mantienen un patrón un tanto curioso. Tanto si el protagonista es masculino o femenino, se suele enamorar de una persona perteneciente al otro bando. Parece que el conflicto en el ámbito general se desarrolla también a escala personal para dar un mayor dramatismo a la trama que se cuenta. Como consecuencia, se complica el mito de «final feliz», porque en algunos casos la película acaba con la muerte de alguno de ellos, o incluso de los dos. Veamos:

Dos de mayo: El protagonista se enamora de una francesa enviada por Napoleón. La rebelión le retorna a su antiguo amor español.

La espía de Castilla: La protagonista se enamora de un oficial francés disfrazado de noble español. El encuentro en la batalla final tiene un final feliz para ambos.

El abanderado: El protagonista, teniente español, tiene una novia francesa hija de un general francés. En el final, pese a ser ambos condenados a muerte, son perdonados porque la novia ayuda a los soldados españoles y él lucha con los suyos.

Agustina de Aragón: La protagonista tiene un novio afrancesado que se redime al luchar contra los franceses. No obstante, el novio guerrillero también muere.

Lola la piconera: La protagonista está enamorada de un oficial francés ayudante de Victor. Es fusilada por espía.

El tirano de Toledo: El protagonista afrancesado, cruel alcalde de Toledo, está enamorado de una noble española. Ambos mueren al final.

Venta de Vargas: La protagonista duda entre el amor de un guerrillero y el de un oficial francés.

Los guerrilleros: Una de las protagonistas está enamorada desde hace tiempo de un oficial francés que regresa a Andalucía.

Carmen la de Ronda: La protagonista se enamora de un oficial francés que deserta. Ambos mueren en la lucha final.

Las aventuras de Gerard: El protagonista, oficial francés de Caballería, enamora a una guerrillera española.

La guerrilla: La novia aparente del cabecilla de los guerrilleros se enamora de un oficial francés sentenciado por la guerrilla. El oficial se sacrifica por sus compañeros y muere rechazando la libertad.

La guerrillera: La protagonista es la jefa de una partida de guerrilleros portugueses que se enamora de un coronel francés capturado.

En doce películas, este conflictivo «amor al enemigo» se repite con claridad para afirmar que el encuentro personal se suele resolver trágicamente o con el cambio de bando de alguno de los dos. Parece que, en el fondo, lo que pretenden algunas películas es que las naciones en lucha acaben unidas por un sentimiento afectivo, más que por el odio o quizás la incomprensión. En todo caso, una aclaración al nivel de psicoanálisis colectivo podría dar mejores interpretaciones a este hecho reiterativo y curioso.

Como no podrían faltar los aspectos folclóricos, bastantes de las protagonistas, incluso uno masculino, son cantantes o bailan flamenco. Esto era de esperar, ya que el público de muchos países, especialmente el español, asocia ese periodo histórico con un alto grado de exotismo popular. En el caso del baile, nos encontramos con varias estrellas no españolas que no dudan en mover su cuerpo –con cierta intrepidez y hasta con más o menos gracia– para imitar la coreografía del flamenco. Aunque los cánones de su aplicación no podrían ser calificados como muy clásicos, hay que reconocer que su atrevimiento está recompensado con el valor con que lo hacen. Es el caso de Jeanette Mac Donald en *La espía de Castilla*, Sofía Loren en *Orgullo y pasión*, Ava Gardner en *La maja desnuda* y Claudia Cardinale en

Las aventuras de Gerard. Por tanto, y ya que la mayor parte de las actrices españolas clasificadas como cantantes han protagonizado una de estas películas, en el ambiente de bastantes de ellas debe aparecer una taberna o una venta como lugar de encuentro, conspiración y lucha, además de cante o de baile.

El tratamiento que se proporciona a la categoría militar de los personajes es muy libre. Por ejemplo, en *El abanderado*, el guerrillero Espoz y Mina aparece como el general en jefe del ejército de Navarra, mientras que Castaños y sus hombres son «rebajados» –o «subidos»– a la categoría de guerrilleros, todo depende de las preferencias, en *Venta de Vargas*. Es curioso también que aunque se trate de una guerra no es frecuente que el protagonista principal sea un oficial del ejército. Solamente se encuentra esta excepción en *El abanderado*, *Sangre en Castilla* y *Diego de Acevedo*.

Un protagonista que adopta la forma de lucha de la guerrilla o que se puede identificar como guerrillero aparece en bastantes cintas como son *Moines et guerriers (Episode du siège de Saragosse en 1808)*, *Paquita*, *Der Marquis von Bolibar*, *El Guerrillero*, *Aventuras de Juan Lucas*, *El mensaje*, *Orgullo y pasión*, *Venta de Vargas*, *Carmen la de Ronda*, *Los guerrilleros*, *La guerrilla*, *La guerrillera*, *Curro Jiménez* y *Los desastres de la guerra*. Los guerrilleros han recibido, como es lógico, un tratamiento muy desigual de acuerdo a la evolución en el tiempo de los cambios políticos y sociales, tanto de España como de otros países, de una forma similar a lo comentado sobre la clasificación de las cintas por géneros. Así, en una primera fase, durante los años cuarenta eran héroes populares, patriotas que luchan por liberar a su patria con relativa nobleza no exenta en algún caso de crueldad. Después, años cincuenta y sesenta, aparecen en películas musicales (*Carmen la de Ronda*, *Los guerrilleros*) y cómicas (*Los guerrilleros*, *Las aventuras de Gerard*). En los años setenta esta imagen se desprende de cierta fantasía al presentar un papel mucho más duro en *La guerrilla*, para terminar ajustándose un poco más a la realidad histórica en *Los desastres de la guerra*. En esta serie, los guerrilleros son individuos que actúan al margen del ejército –en una escena el general Cuesta regaña al Empecinado por unas acciones que están «...causando más mal que bien...»– para pasar más adelante a atacar a los soldados franceses en emboscadas de una manera que se podría calificar como carente de nobleza. Aquí, su defensa de la Constitución de Cádiz pretende dar a los guerrilleros una fisonomía más cercana al liberalismo que al absolutismo, cuando en realidad había partidas que se identificaban con este último, como la del cura Merino.

Ante la enumeración de ciertas licencias y otras «libertades», nos preguntamos qué papel han podido jugar en la película los asesores históricos o militares que figuran en los títulos de crédito. Citemos algunos:

El abanderado: Luis de Sosa y Federico Carlos Sáinz de Robles (asesores históricos).

El Verdugo. Asesor militar: teniente coronel Yagüe.

El tambor del Bruch: comandante Jacinto Biescas (asesor militar).

Aventuras de Juan Lucas: Manuel Comba (asesor histórico).

Agustina de Aragón (1950): teniente coronel de Estado Mayor Antonio Fernández-Prieto y comandante José Artero Soteras (asesores militares).

Orgullo y pasión: teniente coronel Luis Cano (asesor militar e histórico).

Venta de Vargas: Manuel Comba (asesor histórico y de ambiente).

A partir de los años sesenta no aparece en las películas ninguna referencia a asesores históricos o militares, por lo que no se sabe si este trabajo recae ahora en los responsables de la ambientación.

Ante ciertos desmanes históricos detectados, es posible que la explicación sea que el realizador haya hecho poco o ningún caso a los asesores, pero ésta es una versión muy difícil de averiguar cuando aparecen también en el guión escritores como Alfonso Sastre o Jorge Semprún. En detalles concretos, como los uniformes, ocurre también una falta general de investigar cómo vestían los soldados de ambos bandos. Dependiendo del presupuesto, los soldados españoles aparecen con uniformes de unos años antes o después de cuando se sitúa la acción, y en algún caso parecen más parecidos a la Guardia Civil de la época, si no fuera porque el chacó les salva. Esto parece confirmar que el «...*conocimiento histórico del gran público no coincide en absoluto con la historiografía académica...*», ya que contemplamos un producto comercial de alto consumo en los años cuarenta y cincuenta, principalmente.

En cuanto a la base argumental de las películas, aparte de aquéllas que se han basado en un guión original, las fuentes literarias son muy variadas, desde una opereta o comedia musical hasta obras de teatro y novelas. Curiosamente, ninguna se ha inspirado en una obra literaria básica del conflicto como son *Los episodios nacionales* de Galdós, posiblemente por su coste, aunque alguno de los capítulos correspondientes a la primera serie habría podido muy bien servir de ilustración. Lamentablemente, todavía habrá que seguir esperando para saber si esta novela es adaptable al cine o si, en realidad, no interesa hacerlo. No entra dentro de los límites de este trabajo un análisis de las relaciones de conversión entre el cine y la literatura, pero

sería interesante averiguar cuáles son las posibilidades cinematográficas de las novelas que se han escrito sobre la guerra de la Independencia. Incluso valdría la pena hacer un estudio detallado de estas novelas. En espera de este estudio, nos limitaremos a hacer un breve resumen de las fuentes literarias que se citan en algunas cintas como referencia del guión.

Obra literaria	Género	Autor	Película
El marqués de Bolibar	N.	Leo Perutz	Der Marquis von Bolibar y Bolibar
The firefly	Opt.	Rudolf Friml y Otto Harbach	La espía de Castilla
El verdugo	E. H.	Balzac, Menéndez Pelayo, Gómez de Arce	El verdugo
Aventuras de Juan Lucas	N.	Manuel Halcón	Aventuras de Juan Lucas
La familia de Alvareda	N.	Fernán Caballero	Luna de sangre
Cuando las Cortes de Cádiz	T.	José M ^a Pemán	Lola la piconera
Le coffre et le revenant	N.	Sthendal	El tirano de Toledo
El cañón	N. H.	Cecil Scott Forester	Orgullo y pasión
Carmen	Op.	Prosper Merimée	Carmen la de Ronda
Los tres etcéteras de don Simón	T.	José M ^a Pemán	Los tres etcéteras del coronel
El manuscrito encontrado en Zaragoza	N. H.	Jan Potocki	El manuscrito encontrado en Zaragoza
No se conoce	N.	Allan Poe	Le puits et le pendule
Cenizas	N. H.	Stefan Zeromskie	Cenizas
Las hazañas del brigadier Gerard	N. H.	Arthur Conan Doyle	Las aventuras de Gerard
La guerrilla	T.	Azorín	La guerrilla
Memorias del general Hugo	M. H. (1)	General Hugo	Los desastres de la guerra
Sharpe's rifles Sharpe y el aguila del imperio Sharpe y su compañía (2)	N. H.	Bernard Cornwell Sharpe's eagles Sharpe's company	Sharpe's rifles

(1) Solamente se basan en parte de la serie.

(2) El título en español es el que aparece en su edición en España.

N.: Novela Opt.: Opereta E.H.: Episodio histórico

T.: Teatro N. H.: Novela histórica Op.: Opera

M. H.: Memorias históricas

Según el cuadro, hay diecisiete películas y dos series de televisión que tienen una base literaria. Para comprobar si la adaptación cinematográfica ha sido positiva se necesitaría valorar con detalle esta base literaria. Con independencia de que esta transcripción de la literatura al cine o la televisión se haya efectuado con mayor o menor fortuna, habría que determinar, al mismo tiempo, si la novela o la obra de teatro reúne condiciones suficientes para rodar una cinta o una serie separándola de sus propios valores literarios.

Una buena novela no puede necesariamente dar lugar a una buena película, pero también puede suceder a la inversa, que una novela mediocre o regular pueda dar lugar a un buen film. Todo depende de la habilidad del director y también de los guionistas.²¹ En este caso, la estimación es sólo parcial, ya que algunas novelas no se han editado en España o no es fácil conseguirlas, como es el caso de la de Stefan Zeromskie o de otras. No obstante, parece evidente que escritores de la talla de Azorín, Sthendal, Conan Doyle o Forester, entre otros, deberían haber suministrado una buena base de partida para conseguir un producto que se aproximase a lo que se entiende por una «obra maestra». Parece que los resultados no han sido buenos, y habría que pensar si la cinematografía española no ha encontrado, o no podía utilizar, guiones lo suficientemente atractivos, incluso en los difíciles años cuarenta o cincuenta, como para recurrir en dos ocasiones a la pluma de un escritor como José María Pemán, cuando es casi seguro que existen novelas u obras teatro con otro nivel cualitativo. Esto es lamentable porque, desde principios de los años ochenta, una serie de películas españolas consiguieron buenos resultados comerciales basándose en obras como *La colmena*, *Pascual Duarte*, *Crónica del alba*, *Los santos inocentes*, *Tiempo de silencio*, y otras llegaron directamente a la serie televisiva como *Los gozos y las sombras*, *La regenta*, *La forja de un rebelde*..., poniendo al alcance del espectador o telespectador ciertos autores que no habían sido muy leídos por determinados condicionantes, fundamentalmente políticos. Hay muchas formas de llevar a la pantalla una obra literaria, pero evidentemente, si se

²¹ Podría ponerse como ejemplo *Vértigo* de Hitchcock. La novela en la que se basa, de Boileau Narcejac, es inferior en calidad al film.

hace con inspiración y cuidado, este paso evita que se cometa con una transcripción algo parecido a un fraude o a una malversación.

Todo lo comentado nos podría llevar a una primera aproximación deductiva, en el sentido de que el tratamiento de la guerra de la Independencia en la pantalla ha sido un tanto «reiterativo» en los acontecimientos y/o los personajes por los poderes o los grupos que los han abordado, cuando en realidad «...*todavía queda mucha sustancia...*» de este conflicto para poder explotar de forma histórica y a la vez sugestiva. Si esto llegara a hacerse realidad, tal vez el público comprendería que se han basado en hechos que realmente han sucedido y se evitarían las películas de pura acción basadas en luchas entre dos bandos o antagonistas, que además se enmarcarían en cualquier otro periodo histórico, como son, por ejemplo, las que aquí están incluidas en los géneros de «comedia» y «aventuras».

Visto desde este prisma, parece que el cine histórico de la guerra de la Independencia o, si se quiere, «de la historia» del conflicto sería una transposición a la pantalla de las ideas o conceptos que tienen de la historia unos determinados colectivos. No obstante, hay realizadores que por su forma original de abordar un determinado suceso o etapa consiguen hacer muy comprensibles algunos periodos históricos, y además de forma creativa. La película polaca *Cenizas* es la única que, tocando sólo unos minutos la guerra de la Independencia, figura en algún trabajo de críticos como «...*obra maestra de cine histórico...*».²²

En cuanto a las series de televisión *Los desastres de la guerra*, *Goya*, e incluso *Sharpe*, con todos sus planteamientos innovadores, abusan también de cierta forma de revisión de la historia que, como se ha dicho antes, justifica y a la vez nos remite al presente. Se podría citar como un ejemplo más evidente de esta tendencia otro film histórico, *Esquilache*, realizado en 1988, en el que su directora ofrece una doble lectura de comparación entre el gobierno de Carlos III-Esquilache y el propio gobierno socialista recién llegado al poder.

En base a los párrafos anteriores, parece que sus líneas deductivas confirman las ideas del especialista Marc Ferro en el sentido siguiente: «...*Estos razonamientos nos deben aclarar que la principal diferenciación no es entre las películas en que la historia es el fondo y aquéllas en que es el objeto, ya que la manipulación puede dar buenos frutos con cualquier tema. Más bien habría que diferenciar los filmes que se inscriben dentro de las corrientes ideológicas dominantes o minoritarias de aquéllos que, al*

²² FRIMBOIS, p. 44.

*contrario, arrojan una mirada independiente y renovadora sobre las sociedades. Es decir; que para que las películas ejerzan su función de análisis de la sociedad son necesarias dos condiciones. La primera que los cineastas consigan «independizarse» de las fuerzas ideológicas e institucionales del momento, pues de no ser así, su actividad no va a hacer más que reforzar, aunque sea bajo una apariencia nueva, las corrientes de opinión establecidas sean las dominantes o de la oposición. La segunda condición es que la escritura utilizada sea la específica del cine y no venga de otros medios, como por ejemplo el teatro filmado, y lo mismo para los recursos técnicos empleados. La aportación del cine a la inteligibilidad de los fenómenos históricos varía, pues, según el «grado de autonomía del autor y su contribución estética»...».*²³

Aunque de la lista de las películas que tratan el tema de la guerra de la Independencia casi ninguna podría incluirse en las de obras maestras de cine que circulan en las publicaciones especializadas, e incluso la visión de alguna de ellas nos podría dar una impresión demasiado negativa por demagógica, infantil, ingenua o simplemente «anticuada» –porque se note que su tratamiento cinematográfico está demasiado desfasado con la forma de realización o de narración actuales–, no debemos ignorarlas, porque su enfoque en varios casos puede ser muy interesante para el historiador. Tal el caso de *El abanderado*, *Agustina de Aragón*, *Orgullo y pasión...* En todas ellas, la apreciación de lo que se expresa o se pretende expresar depende, más que de las virtudes de la película, de la capacidad analítica de los que estudiamos el material, intentando encontrar los aspectos positivos que puedan ilustrar parte del recorrido histórico que hace la cinta. Es decir, lo que se puede calificar como una película «mala» puede, en cambio, ser muy interesante para el historiador a poco que se profundice con cierto detenimiento. Hay más material aprovechable de lo que parece. Un experto en cine histórico lo resalta de esta forma: «...A muchos historiadores no les gustan los filmes históricos porque consideran que inventan o distorsionan el pasado. Al esperar que la historia en la pantalla sea «idéntica» a la historia del libro, estos historiadores ignoran las «cualidades intrínsecas» y las «contribuciones» de los filmes históricos...».²⁴

Es muy conveniente para la enseñanza de la Historia la proyección de imágenes. A partir de aquí se puede hacer una reconstrucción narrativa con las partes que nos interesen de algún hecho histórico que se quiera contar

²³ FERRO, p. 194.

²⁴ Rosentone citado por CAPARRÓS LERA, José M^a.: *100 películas sobre Historia Contemporánea*. Alianza Editorial, Madrid, 1997, p. 19.

con cierto detalle y objetividad. Por ejemplo, esa reconstrucción se puede hacer sobre la base de partes escogidas de filmes, que pueden aparecer como improcedentes o absurdas en el original y situarlos en una nueva narración con una justificación más lógica. Por ejemplo, en las imágenes del ataque a Zaragoza de la película *Agustina de Aragón* aparece la Caballería francesa en una carga; aun cuando en realidad esto no sucedió durante el asedio –era evidentemente absurdo hacerlo contra unas murallas–, nos puede servir para describir otra batalla en la que su aplicación escenográfica sea más correcta. Ésta ha sido la técnica empleada en la confección del vídeo *La guerra de la Independencia y el cine. Las imágenes del mito*, realizado en el Centro Geográfico del Ejército a partir del material de varias películas citadas en este trabajo, cuyo guión, al ser una descripción histórica de la contienda, ilustra visualmente al espectador con las imágenes de cómo ocurrieron los acontecimientos. Evidentemente, aunque esto no se pueda calificar como una manipulación de la historia, lo podría ser de las imágenes, pero estas imágenes deberían haber sido tratadas de forma más correcta en las películas originales para permitir cualquier reconstrucción, que no tiene más finalidad que la ilustrativa y, sobretudo, educativa.

Con respecto a las fuentes cinematográficas en las que se puede encontrar las películas, es lamentable reconocer que no es fácil conseguir este material. En varios países del mundo existen bibliotecas especializadas y cinematecas donde se encuentra ayuda para esta búsqueda. En España no existe un catálogo completo de las películas realizadas que permita una localización por géneros o temas. Existen publicaciones con toda la información de los años veinte, treinta y cuarenta donde se cita el film con una referencia temática a su contenido. Por esta razón, la relación de películas que se han comentado sobre la guerra de la Independencia es incompleta. A ello hay que añadir la necesidad de una visión para analizarla y, en este caso, el examen resulta ser bastante más complicado que la consulta de un libro o la reproducción de una pintura. La Filmoteca Española ofrece la posibilidad de convertir en vídeo las películas de su archivo previo suministro del material reproductor, pero se trata sólo para el caso de cine no-ficción. Para visualizar una película de cine de ficción sólo se puede conseguir en una proyección privada. Esto, evidentemente, limita mucho el tiempo necesario para hacer un estudio con profundidad que pudiera permitir la obtención de criterios para su evaluación.

Una película necesita verse varias veces para poder efectuar un análisis con el mayor rigor posible si se quieren aplicar criterios objetivos. Sin embargo, no es sencillo conseguir las películas que nos interesen en vídeo o en otro soporte. El sistema de su adquisición comercial tropieza con el

inconveniente de que es necesario comprarlas desde el momento en que aparecen en el mercado debido, entre otras limitaciones, a una tirada mucho más reducida que la de un libro. En un plazo relativamente breve, una película puede quedar fuera de catálogo y, como no es frecuente que se hagan reediciones, a veces es necesario recurrir a alguna relación personal para obtener una copia, con el inconveniente además de arriesgarse al encuentro con una calidad muy inferior al original. Casos como estos ocurren con películas como *El abanderado* o *Agustina de Aragón*, de las que sólo se ha hecho una edición muy limitada. Lo mismo se puede referir a la recomendable serie de televisión *Los desastres de la guerra*, imposible de adquirir en comercios ya que se liquidó a precios de saldo y sólo queda la esperanza de que TV la edite en el nuevo formato DVD al igual que está haciendo con otras series. Un caso muy especial merece la película polaca *Cenizas*, de Andrej Wajda. Esta película fue encontrada en una tienda de vídeos en Cracovia, no se hallaba en ningún comercio de Varsovia y ha pasado mucho tiempo para que se la halla podido descubrir por medio de internet en una librería especializada.

Si se prescinde de la vía comercial, el único sistema para conseguir una copia es la grabación, pero para ello hay que estar muy atento a la programación de las diferentes cadenas y asegurarse del momento preciso para esa grabación aunque sea a horarios poco habituales. Existen algunas cadenas de televisión que emiten por satélite y que suelen incluir en su oferta un canal del cine calificado como «clásico» donde es posible grabar alguna película que nos interese, como ha sido el caso de *Agustina de Aragón*, *La espía de Castilla*, *El tirano de Toledo*, *El manuscrito encontrado en Zaragoza*, *El abanderado*, incluso la serie *Diego de Acevedo*. En este caso vale la pena el esfuerzo de «cazar» una película, puesto que la calidad de la grabación es muy superior a la adquirida en un comercio, ya que la señal que procede de la antena tiene una intensidad mayor que la que se utiliza para editar los vídeos comerciales obtenidos mediante la copia de un «master». Ocurre, en consecuencia, que si hemos podido comprar una película que nos interesa en un comercio, este vídeo queda muy desmejorado comparativamente, si luego llegamos a conseguirlo por medio de la televisión. Como es lógico, este problema debe desaparecer cuando se pueda conseguir lo que se desee en formato DVD. Este formato tiene además la ventaja de que, al ser una lectura óptica, no se deteriora tan rápidamente con el tiempo, al contrario de lo que sucede con el vídeo. Es muy desagradable encontrarnos que al volver a ver una película de tanta riqueza visual, como es el caso de *Waterloo*, pasada por televisión española en 1982 y que parece que no se ha vuelto a emitir, nos encontremos que la calidad se ha dete-

riorado notablemente debido a la degradación de la banda magnética. Éste puede ser un inconveniente, que se transforma en un problema grave para el caso de quien se dedique a la enseñanza y se encuentre que hay que estar renovando continuamente el material en vídeo por su caducidad. La solución es grabar en formato DVD, pero por el momento los precios de estos aparatos los hacen poco accesibles para el aficionado medio. Hay que esperar un tiempo para que el mercado se sitúe en los mismos parámetros comerciales que el vídeo. El sistema DVD tiene la ventaja de una mejor calidad de imagen.

Con todo lo expuesto se explica que la lista de películas que aparece en este trabajo es necesariamente limitada, como también lo es el juicio que se pueda hacer de varias películas por la imposibilidad de su visionado, especialmente las englobadas en la categoría de cine mudo.²⁵ Se ha citado varias películas, porque en alguna referencia de algún libro o artículo se indica que tratan el tema de la guerra de la Independencia. Estas publicaciones han sido principalmente la del director de la «Cinémathèque» suiza, Hervé Dumont, en *Filmographie raisonnée*, que aparece en el libro *Napoléon et le Cinéma. Un siècle d'images*;²⁶ la cuarta edición de la *Guía del vídeo-cine*,²⁷ que contiene fichas de dieciocho mil quinientos títulos del cine mundial; y *Un siglo de cine español*,²⁸ que sólo tiene fichas de películas españolas. Pero se necesita un catálogo, tanto español como extranjero, donde se pueda encontrar datos concretos sobre un determinado film que aborda de forma directa o indirecta el tema de la guerra de la Independencia.

Esperemos también que este trabajo sirva como aportación inicial para seguir investigando sobre este tema y, más que nada, pueda ser útil para la enseñanza. En este caso, los expertos reconocen que el cine confiere un gran atractivo a la enseñanza de la Historia. Hasta hace unos veinte años el material que se utilizaba, la simple proyección de varios rollos de cintas en una sala o un aula, era malo; pero después, gracias al vídeo, el material ha mejorado, de forma que ya se puede documentar la enseñanza con bastantes vídeos sin necesidad de recurrir a películas puramente «educativas». Como ya se ha comentado antes, el actual soporte en DVD permite el man-

²⁵ Ya es incluso difícil establecer una filmografía de ciertos años del cine mudo. Véase por ejemplo BOUSQUET, Henri: «De la difficulté d'établir une filmographie de la production Pathé de 1896 à 1914», y POTEL, Elodie: «Les scénarios de films historiques Pathé de 1908 à 1914», en *Les vingt premières années du cinéma français*, Jean A. Gili, Michèle Lagny, Michel Marie & Vincent Pinel dir., Presses de la Sorbonne Nouvelle, Paris, 1995, pp. 357, 465 y ss.

²⁶ *Napoléon et le Cinéma. Un siècle d'images*. Editions Alain Piazzola, Ajaccio, pp. 285-299.

²⁷ AGUILAR, Carlos: *Guía del vídeo-cine. 18.500 títulos*. Ediciones Cátedra, Madrid, 1992.

²⁸ GASCA, Luis: *Un siglo de cine español*. Editorial Planeta, Barcelona, 1998.

tenimiento de la calidad a lo largo del tiempo, con la ventaja de que el manejo de los aparatos es mucho más sencillo.

Sin recurrir a una gran fantasía podemos imaginar, en un futuro cercano, un profesor que quiera ilustrar a sus alumnos sobre la guerra de la Independencia y disponga de un cargador de DVD con las cintas que se ha comentado; al hablar de una determinada secuencia, con un ligero toque manual, el profesor localizará y situará en la pantalla de inmediato esa escena. Sin embargo se necesitará cierto tiempo para que todo el material válido en vídeo pueda pasar al nuevo soporte.

Para finalizar. No se puede negar que, aunque se haya visualizado una película y podamos sentir o pensar que el sentimiento que nos haya provocado es de que se trata de una obra mediocre, posiblemente muy mala, sus imágenes permanecerán en nuestra memoria. Pero el fenómeno no termina aquí. Si en un momento determinado recurrimos a un hecho histórico, por el motivo que sea, del que además tengamos imágenes procedente de películas, acudiremos a ellas de forma inconsciente. Sobre todo porque en todo retrato histórico existe siempre una expresión de incertidumbre, de búsqueda. Cuando, por ejemplo, alguien nos hable del dos de mayo, podremos recordar un cuadro de Goya, pero también pasaran en rápida sucesión por nuestra cabeza las escenas dinámicas de *El abanderado*, *Los desastres de la guerra*, *Goya*, etc. No en balde el cine tiene un poder de seducción sobre nuestra imaginación mucho más poderoso que el de otras artes plásticas y, por lo tanto, su misterio gravita sobre nosotros como una nueva especie de encantamiento. Quizás este misterio radique en que intentamos dar vida al pasado y éste se nos aparece en la forma de las ilustraciones que nos son familiares. Esto es inevitable, ya que hemos incorporado el cine, de una forma o de otra, a la cultura popular. Lo podemos aceptar, pero principalmente lo podemos utilizar gracias a la técnica. En este caso, la Historia tiene además entre sus cualidades la de convertirse en un arte de espectadores.

BIBLIOGRAFÍA

- AGUILAR, Carlos: *Guía del vídeo-cine. 18.500 títulos*. Ediciones Cátedra, Madrid, 1992.
- BOUSQUET, Henri: «De la difficulté d'établir une filmographie de la production Pathé de 1896 á 1914», en *Les vingt premières années du cinéma français*, Jean A. Gili, Michéle Lagny, Michel Marie & Vincent Pinel dir., Presses de la Sorbonne Nouvelle, Paris, 1995.
- CAPARRÓS LERA, José M^a.: *100 películas sobre Historia Contemporánea*. Alianza Editorial, Madrid, 1997.
- CHAMORRO MARTÍNEZ, Manuel (teniente general): *1808/1936 (Dos situaciones históricas concordantes)*. Editorial Doncel, Madrid, 1975.
- FERRO, Marc: *Historia contemporánea y cine*. Ariel Historia, Madrid, 1995.
- FOSTEN, Bryan: *Wellington's infantry 2*. Osprey Military, 1992.
- FRIMBOIS, Jean-Pierre: *Les 100 chefs-d'oeuvre du film historique*. Marabout, Allier, Belgica, 1989.
- GASCA, Luis: *Un siglo de cine español*. Editorial Planeta, Barcelona, 1998.
- LARRAZ, Emmanuel: «La Guerre d'Independance dans le cinema franquiste», en *Les espagnols et Napoleon. Actes du Colloque International d'Aix-en-Provence*, 13, 14, 15 Octobre 1983, Etudes Hispaniques, n° 7, Publications de l'Université de Provence, Aix-en-Provence, 1984.
- MONTERDE, José, SELVA, Marta y SOLÁ, Anna: *La representación cinematográfica de la historia*. Ediciones Akal, Madrid, 2001.
- PALACIO, Manuel: «La Historia en la televisión en Ficciones Históricas. El cine histórico español», en *Cuadernos de la Academia*, n° 6, Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, Madrid, 1999.
- POTEL, Elodie: «Les scénarios de films historiques Pathé de 1908 á 1914», en *Les vingt premières années du cinéma français*, Jean A. Gili, Michéle Lagny, Michel Marie & Vincent Pinel dir., Presses de la Sorbonne Nouvelle, Paris, 1995.
- SORLIN, Pierre: *The Film in History: Restating the Past*. Basil Blackwell ed., Oxford, 1980.
- «Conversation avec Frederic Vitoux», en *Positif*, núm. 189, París, 1977.
- «Conversation avec René Allio», en *Positif*, 189, París, 1977.
- Napoléon et le Cinéma. Un siècle d'images*. Editions Alain Piazzola, Ajaccio.