

SANGRE DE MAYO: GALDÓS EN LA CINEMATOGRAFIA TELEVISIVA DE LA GUERRA DE LA INDEPENDENCIA

SANGRE DE MAYO: GALDÓS IN TELEVISION PROGRAMS ABOUT THE WAR OF INDEPENDENCE

Elena Cueto Asín*

RESUMEN

Sangre de Mayo, adaptación libre de *La corte de Carlos IV* y *El 19 de marzo y el 2 de mayo*, se localiza en una trayectoria de producciones que recrean la época de la Guerra de la Independencia que evoluciona desde el parámetro didáctico de la televisión pública durante la transición a la democracia a uno centrado en lo intrahistórico de la televisión regional y privada, basándose siempre en el reconocimiento de referentes asentados en la cultura como la pintura de Goya. Las decisiones estéticas al acomodar dos *Episodios nacionales* para la efeméride pasan por una costosa ambientación en estampas costumbristas y la ékphrasis del cuadro *El 3 de mayo de 1808*, para un final no correspondiente a la novela adaptada, que señalan la manipulación hacia una vertiente sentimental y épica de unidad nacional que da la espalda a la complejidad expresada por Goya y Galdós.

ABSTRACT

Sangre de Mayo, loosely based on *La corte de Carlos IV* and *El 19 de marzo y el 2 de mayo*, is part of a group of productions recreating the period of the War of Independence that evolves from the didactic parameters of public service TV broadcaster in the Transition to those of *intrahistoria* proper to regional and private entities, and that relies on recognizable cultural referents like the paintings of Goya. The aesthetic decisions made in the process of adapting the two *Episodios nacionales* for bicentennial commemorations are determined more by an expensive production design based on picturesque scenes and ekphrasis of Goya's *The Third of May, 1808*, than by the desire to create a faithful adaptation. The result tips the material towards the side of the sentimental and the epic of national unity, and away from the complexities of the works by Goya and Galdós.

PALABRAS CLAVE: Goya, Guerra de la Independencia, televisión.

KEYWORDS: Goya, War of Independence, television.

Cuando en octubre de 2008 se estrena *Sangre de mayo*, película que dirige José Luis Garcí con guión de Horacio Varcárcel desde su propia productora (Nickel Odeón), ya se emite en Telemadrid la segunda temporada de la telenovela *2 de mayo: la libertad de una nación*, realizada por Manuel Ríos y producida por Boca a Boca. También la financiación de *Sangre de mayo* por la Comunidad de Madrid comporta un contrato con Telemadrid para su emisión en 2010 como miniserie de cuatro horas. Se trata de una financiación de 15 millones de euros, lo cual representa el mayor respaldo público recibido por una película en España hasta la fecha. Teniendo en cuenta tal respaldo, el balance para la producción de Garcí es más bien decepcionante en términos de audiencia y de crítica, con un reconocimiento a la costosísima ambientación y un solo premio, a la fotografía de Félix Monti, entre 13 nominaciones en los premios Goya.¹

En el mismo 2008, aprovechando la celebración del bicentenario de la Guerra de la Independencia, se comercializa en DVD la serie *Los desastres de la guerra*, dirigida por Mario Camus e inicialmente emitida por Televisión Española en la primavera de 1983. También está disponible en ese formato comercializable la serie *Goya*, producida por Ramón Larraz para la misma Televisión Española en 1985. La coexistencia de estos productos de cultura y consumo, las nuevas producciones y las realizadas tres décadas antes, pide un estudio que señala las notables diferencias entre ellos en la evolución en la proyección de la Guerra de la Independencia en un marco de veinticinco años igualmente decisivos tanto en el desarrollo político social del país como en el campo de las comunicaciones audiovisua-

* Bowdoin Collage.

les. Las series de uno y otro momento son reflejo en gran medida del progreso de un proyecto constitucional que en su etapa de formación requiere una imagen de cohesión que los medios públicos contribuyen a crear de modo crucial. Ese ámbito mediático se diversifica libremente con la aparición de canales autonómicos y privados a partir de la segunda mitad de los ochenta, así como con la proliferación de nuevos formatos de ficción serializada que, a lo largo de tres décadas, forman y transforman el gusto y la exigencia del público televidente. La coyuntura de la efeméride en 2008 se superpone a esas constantes de cambio e invita a ser observada a partir de la definición de Pierre Nora de la conmemoración como ocasión que sirve al Estado o instituciones para apropiarse y moldear fases históricas y sus símbolos en narrativas históricas fijas y efectivas. En este caso, el gobierno de la Comunidad de Madrid en un intento de apropiarse la Guerra de la Independencia como momento fundacional para la nación centrándolo en su capital, cuando en realidad el conflicto derivado de la invasión napoleónica se presenta atomizado en el total de la geografía peninsular, compartiendo Madrid protagonismo con otras regiones.

Las coordenadas políticas, mediáticas y conmemorativas explican el ejercicio didáctico y unificador de revisión de la historia que proponen las series de la primera década democrática, frente a la visión de la intrahistoria que ofrecen las más recientes producciones, enmarcadas estas plenamente en la ficción histórica e histórico-literaria. Un elemento a poner en relieve es la utilización en cada film de la figura de Francisco de Goya y sus pinturas, referentes fundamentales del periodo. La elección entre los diferentes trabajos del artista, la colección de grabados que realiza durante la guerra y/o los dos lienzos que completa a su término, resultan indicativos de la evolución entre la perspectiva revisionista de signo trágico adoptada por las primeras series y la que recupera estos últimos años un sentido de epopeya ya arraigado en un imaginario mítico nacional.

Con *Los desastres de la guerra* Camus, quien solo unos años antes realizase la popular serie *Fortunata y Jacinta*, dirige, con muchos menos recursos y con consecuentemente menos éxito que al adaptar la novela de Galdós, un proyecto de clara pretensión didáctica, en el que los acontecimientos de la invasión napoleónica y la consecuente guerra hispano francesa, con su componente de confrontación interna, se presentan de forma cronológica, y se explican por medio y boca de sus principales actantes como protagonistas: políticos, militares e intelectuales españoles y franceses que determinan la marcha del proceso histórico. Con un guión a cargo de veteranos e intelectuales como Rafael Azcona, Eduardo Chamorro y Jorge Semprún, la serie persigue así un rigor que se traduce en una calidad documental que deja poco espacio para el personaje ficticio y para lo dramático, factor normalmente a la cabeza de cualquier pretensión de seguimiento popular. La idea de rigor en la minimización de lo dramático viene de la noción del aprovechamiento de ese recurso como elemento «histórico», que no se atiene a lo documentado pero resulta un factor clave en la atención del público (Landy: 2000, 11). Con el antecedente todavía muy próximo de una televisión instrumentada por un poder político, los realizadores parecen querer disipar el asentado concepto que desde la escuela de Frankfurt desestima la televisión como vehículo de cultura de masas incapaz de rigor objetivo y siempre al servicio de intereses ideológicos hegemónicos. Ese prejuicio se localiza sobretodo en el rechazo del elemento sentimental y dramático inherente a la representación histórica popularizada, pues presupone que la identificación emocional por parte del espectador reduce el distanciamiento crítico y propicia estereotipos y conceptos heredados de la tradición, a menudo arraigados en la construcción identitaria. Se pretende pues el contexto del periodo de transición democrática a compensar la dosis de popularización sobre la historia a la que el público ha sido expuesto, mediante la propaganda popular patriótica del cine de la era franquista, e inclusive mediante esa serie de éxito que inaugura la era constitucional, que es *Curro Jiménez*, emitida por Televisión Española entre 1976 y 1979 y a cargo de un amplio equipo de realizadores, entre ellos el mismo Camus. La serie *Goya* de Larraz, solo unos años después, incluye una dosis mayor de dramatización sobre la vida privada del protagonista, sin que tal elemento vaya en detrimento de la calidad documental. Con un capítulo sexto titulado «Yo lo vi» (mismo título de uno de los grabados), presenta la experiencia del pintor durante los años del conflicto hispano francés, abundando en la idea del artista como observador de los hechos que finalmente le confiere la posición de neutralidad. El programa obedece igualmente al paradigma de vocación pedagógica que Televisión Española en su función de ente público adopta de manera visible en la década y media que Manuel Palacio sitúa entre el final de la dictadura y 1989. Sigue entonces un ejemplo de uso europeo de «búsqueda de la cohesión social y recreación de comunidades nacionales de interpretación», que en el caso particular de la España contemporánea se traduce en asentar valores simbólicos de la democracia (Palacio: 2005,

61). La meta entonces se sitúa claramente al margen de alimentar un sentido nacionalista de patriotismo sentimental, y más bien de serena e informada revisión de una progresión de la historia de cara a confrontar un pasado que incluye la idea de «desastre» y las sombras que la pintura de Goya visualiza en la conciencia colectiva del ciudadano español de cualquier formación. El estudio de estas series propone incluso la motivación más o menos velada de una meditación sobre la violencia más reciente en el marco del siglo XX como es la Guerra Civil y sus consecuencias.²

La televisión regional en el marco conmemorativo no sigue ese paradigma pedagógico de ente historiador, en un momento en el que la cohesión del país no resulta menos fundamental y sin embargo no acapara las preocupaciones de las diferentes fuerzas políticas y su sentido de responsabilidad ante los medios de comunicación. Lejos de la visión explicativa que aporta *Los desastres de la guerra* o *Goya* tres décadas antes, *Sangre de mayo*, al igual que la telenovela *2 de Mayo*, se fundamenta dentro de un claro concepto de historia popularizada, y que como tal se basan en una recreación dramática que en menor o mayor grado retoman una tradición épica y sentimental. Tanto una producción como la otra sacan de la población civil a unos protagonistas testigos de los acontecimientos históricos dentro de su existencia cotidiana en la visualmente sugerente recreación de época en un escenario reconocible como es el centro madrileño y sus alrededores, y por otro, a las relaciones de orden sentimental que se suceden en ese escenario, a espaldas de la circunstancia política pero condicionadas por ella. Los protagonistas de la ficción coral que es *2 de mayo* viven la ocupación francesa con instinto rebelde y de supervivencia, amores, desengaños y pérdidas. Como en la adaptación galdosiana, la telenovela utiliza el referente de figuras históricas reales así como representantes de lo histórico colectivo, tales como la costurera Manuela Malasaña, mártir de los enfrentamientos de los primeros días de mayo de 1808, ante cuya tumba juran sus compañeras resistencia y fidelidad a su memoria al principio de la serie.

Un artículo de Miguel Ángel Villena en *El País* a principios del 2008, alertaba del peligro de esquematismo con el que la Guerra de la Independencia podía proyectarse durante el bicentenario que se celebraría ese año, «uno de los periodos marcados por mitos, tópicos y versiones políticas interesadas», a pesar de la tarea de los historiadores de explicar su complejidad (2 de febrero del 2008). En *Revista de Occidente* Ricardo García Cárcel confirma por su parte el peligro de una manifestación memorística condicionada en exceso por el imaginario colectivo. Este historiador alienta a que la conmemoración sea «épica y dramática», lo cual implica la responsabilidad al recordar la enorme pérdida que en términos humanos supuso el enfrentamiento, pero sin «caer en el desprecio de la épica nacional» que desde posiciones liberales alimenta una memoria de tipo doliente y contrafactual, nostálgica de lo que pudo haberse alcanzado en España sin el empuje del absolutismo como resultado de la victoria (García Cárcel: 2008, 44-45).

La visión intrahistórica de *2 de mayo* obedece en mayor grado que *Sangre de mayo* a la simplificación vaticinada. Estamos hablando igualmente de un grado mayor de popularización de formato que el que parte de una versión literaria de indiscutible calidad como son las novelas de Galdós, por muy libre que sea su adaptación. En general la telenovela ofrece poca ambigüedad sobre el sentido de una lucha legítima y heroica contra un invasor traidor y cruel, un esquema maniqueo, que obvia factores como el signo absolutista de la cultura popular o la complejidad de las posiciones afrancesadas y de las constitucionalistas, obedece según José Carlos Rueda Lafont y Carlota Coronado, tanto a la reglas del género de la telenovela como a la coyuntura política de un gobierno del PP que busca «potenciar la rentabilidad política de Telemadrid», siguiendo un proyecto oficial de memoria del que la película de Garci también estaría participando (Rueda Lafont: 2009, 100). La elección del cineasta madrileño de recurrir a la literatura, a la novela histórica de Galdós, popularizada y a la vez de gran calidad, es en principio lúcida y podría muy bien adaptarse a un proyecto que unificase las metas expuestas por García Cárcel. Los *Episodios nacionales* cuentan con un equilibrio entre lo colectivo y lo individual, la representación de hechos y lo dramático de ficción que se ajusta perfectamente al formato fílmico y en especial al que hoy en día proporciona la televisión de una estructura serializada basada en el episodio de trama independiente pero de continuidad temática y de contexto. En los episodios de Galdós elegidos por Garci, los desarrollados en el contexto de Madrid y de los que el cineasta insiste haberse inspirado sin el compromiso de una versión literal de las novelas, Gabriel Araceli se integra como testigo involuntario en la batalla que en el mundo teatral del comienzo del siglo XIX se establece en torno a la incursión de la nueva dramaturgia de Leandro Fernández de Moratín. El joven trabaja de mozo de una actriz del entorno del principal actor de la época, Isidoro Maiquez, para pasar luego a servir a una dama principal, involucrada en la intriga que rodea la traición de Carlos IV por parte del

príncipe Fernando. Entonces ya está Araceli enamorado de Inés, junto con la que sufrirá el atroz enfrentamiento callejero entre los ciudadanos y las tropas francesas. El lector de Galdós está destinado a sentirse tan interesado como decepcionado ante la adaptación libre de Garci, pues esta adolece, entre otros, de una falta de cohesión y ritmo en el desarrollo argumental que sí logra la narrativa en el formato de novela corta ilustrada que en su día proporciona al escritor canario su mayor éxito editorial. Al resultado tedioso se suman más desaciertos, como la elección de actores, que sin cuestionar su altura de profesionales que en sí representan responden mal a los personajes galdosianos. La omisión y alteración de los hechos a partir de la novela supone el otro punto de frustración para el lector de Galdós, unos cambios sobre el original literario que por otra parte no contribuyen a que la producción fílmica gane en otro terreno.

Cierto es que el proyecto de llevar al espacio de espectáculo la acción de los *Episodios* no es fácil y el propio Galdós ve sus fracasos mayores cuando intenta llevar a dos de ellos al teatro: *Zaragoza* y *Gerona*; el titulado *Zaragoza* precisamente con motivo del primer centenario del famoso sitio de la ciudad, en 1908. La transformación de la narración histórica de Galdós en espectacular épica patriótica sobre los escenarios la explica Manuel Alvar, entre otras razones, a la coyuntura del centenario y a la necesitada dosis de optimismo sobre las posibilidades de España como ciudadanía activa, con el que hacer frente al sentimiento de crisis noventayochista (Alvar: 1970, 7-8). El traslado de la prosa a otro medio precisa, como ha experimentado también Garci, de un despliegue escenográfico y un recorte del material literario que en su magnitud no satisface las expectativas de inmersión histórica y ágil trama de ficción simultáneas tal y como consiguen llevarse a término en la narrativa.

El capital invertido en la producción de decorados y atrezzo se lleva el 65% del generoso presupuesto concedido a *Sangre de Mayo*. Garci sigue una lógica de representación heroica de la defensa de Madrid que se remonta a las primeras imágenes que se dan del evento, y que son las estampas y pinturas publicadas en un momento y difundidas tras el fin de la guerra. Según señala Carlos Reyero, ya en esas estampas decimonónicas se pone en relieve tanto la diversidad de los combatientes como la identificación concreta de espacios reconocibles de la ciudad, que deviene así «el espacio público y el encuentro heterogéneo, por excelencia» y que crea la inmediata «identificación visual entre pueblo y nación» (Reyero: 2008, 107-108). La composición heterogénea de las masas deriva de la idea ilustrada de fijar una identidad que reconozca la riqueza de las provincias españolas y de reunir junto a tradicionales campesinos, labriegos y vendedores a la incipiente clase operaria industrial como signo de modernidad social (Molina: 2008, 136-137). Se trata de una visión del pueblo que contestan los grabados de Goya, no aparecidos hasta algo más tarde, con su caracterización anónima y poco definida en detalles identitarios de los participantes en la contienda como víctimas y como verdugos, todos igualmente embebidos de la misma brutalidad (Molina: 2008, 146).

Los *Episodios Nacionales* ya fueron ilustrados en 1882 por artistas que basaron el carácter documental de sus dibujos en la tradición de las estampas de tradición dieciochesca, entonces más accesibles y conocidas que *Los desastres de la guerra* goyescos. Eso es así, aunque la visión histórica del escritor canario coincidiese más con el desgarró con que Goya plasma su experiencia testimonial de los hechos que con un imaginario romántico en su visión heroica de los mismos. En ese sentido, Garci estaría con su film de nuevo ilustrando los textos galdosianos desde una perspectiva estética similar a la de sus primeros ilustradores, con la dinámica fílmica y la premiada coloración elegida por la cinematografía de Félix Monti.

Sangre de mayo no obstante sí aprovecha el referente universal que constituye el cuadro de Goya *Los fusilamientos*, de una forma que se puede determinar como elemento puramente estético dramático reconocible del lado de la victimización, que por sí solo pierde el sentido que Goya le otorga al crearlo. La recreación del cuadro se hace ostentadamente en un encuadre que muestra el de la ejecución de Araceli y sus vecinos. Este final, si bien coincide con los límites reales de la novela *El 19 de marzo* y *el dos de mayo* no deja intuir la sorprendente continuidad que el episodio de Galdós provee a las andanzas de su joven protagonista, que sobrevive para continuar siendo testigo de la guerra que asola el país. Como proyecto, el aislar los dos episodios basados en lo que hoy es la Comunidad de Madrid del resto de la serie contribuye a hacer de Madrid el centro acaparador de una épica sobre la Guerra de Independencia: Araceli e Inés no son un hilo conductor en el total de la confrontación por la geografía española que les confiere la narrativa galdosiana, sino que su representación del pueblo glorioso comienza y termina en la capital asediada. El film se reserva un segundo colofón, en forma de vista aérea panorámica del Madrid actual, en la que figura en primer plano el estadio de fútbol que hoy provee a

la capital de orgullo patrio. Hay que preguntarse si figura esta imagen grandiosa como idea de continuidad en el tiempo a aquella heroica resistencia en la ejecución plasmada en el cuadro de Goya; si pretende proyectar el seguimiento popular de unidad de identidad, hoy día manifestado en lo que se refiere a la arena deportiva.

La fijación por recrearse en esta pintura de nuevo entronca con la tradición conmemorativa en su versión más sentimental. Rejero apunta al uso de este cuadro como motivo central de la guerra en el imaginario nacionalista, «por una adaptación del martirio cristiano: quien muere por defender sus creencias alcanza la gloria eterna», frente a la impresión que ofrecen *Los desastres de la guerra*, donde la tragedia se hace patente mediante una violencia que es consecuencia de la ilógica del comportamiento humano, y «donde los contendientes, aunque bien identificados, no aparecen sublimados por el pensamiento político que debiera animarlos» (Rejero: 2008, 112-113). La nota en extremo irónica en *El País* anunciando el estreno de *Sangre de mayo*, recoge las declaraciones de la actriz Paula Echevarría, quien hace el papel de Inés en el film, la cual destaca como «momento irreplicable» el del fusilamiento al final del rodaje: «cuando me vi dentro del cuadro de Goya me emocioné y hasta se me escaparon las lágrimas» (Portinari: 2008). Aportan estas palabras un adelanto de contenido dramático en el film innegable, bien como reclamo bien como elemento detractor.

Con *Sangre de mayo* se pierde pues la oportunidad de llevar al cine la obra de Galdós en un formato como es el de la serie televisiva, que muy bien puede decirse es el óptimo para trasladar los *Episodios* al soporte audiovisual capaz en la actualidad de reflejar de forma fiel su estructura episódica, dramática y popularizada de la historia. No está a la vista que se replique la ocasión de una financiación de lujo para ello, una que haga justicia a la riqueza de posibilidades del texto en cuanto a materializarse de forma espectacular pero con acertadas decisiones. Sobre todo, cabe esperar que si se lleva a término algún día, sea al margen de proyectos y momentos conmemorativos, tendentes a ser auspiciados desde posturas ideológicas y regionalistas, que en última instancia desvirtúan esa base didáctica que subyace en las novelas y que en ellas resulta compatible con la genialidad literaria y dramática.

BIBLIOGRAFÍA

- ALVAR, M., "Teatro y novela en Galdós", *Prohemio*, 1, 1970, pp. 157-202.
- CAMPORESI, V., "The Past in the Present. Reflections on the Imaginary Construction of the 19th Century Spanish War for Independence in the Series *Los desastres de la guerra*", *Cine y Televisión. Revista de estudios interdisciplinarios sobre cine español*, 1, 2008, pp. 86-97.
- CAMUS, M., dir., *Los desastres de la guerra*, Madrid, TVE, 1983, DVD, Vella Visión, 2008.
- LAFUENTE FERRARI, E., *Goya. Los desastres de la Guerra*, Barcelona, Instituto Amatller de Arte Hispánico, 1961.
- GARCÍA CÁRCEL, R., "Los mitos de la Guerra de la Independencia", *Revista de Occidente*, 326-327, 2008, pp. 24-45.
- GÓMEZ LÓPEZ-QUINONES, A., "Bandoleros de la Transición: rasgos del imaginario nacional democrático en *Curro Jiménez*", *Historias de la pequeña pantalla. Representaciones históricas en la televisión de la España democrática*, Eds. F. López, E. Cueto Asín y D. R. George, Jr., Madrid, Iberoamericana, 2009, pp. 29-52.
- LANDY, M., *The Historical Film. History and Memory in Media*, New Brunswick, Rutgers, 2000.
- LARRAZ, J. R., dir., *Goya*, TVE, 1985, DVD, Divisa, 2006.
- MOLINA, A., y VEGA, J., "Imágenes de la alteridad: El 'pueblo' de Goya y su construcción histórica", *La Guerra de la Independencia en la cultura española*, ed. J. Álvarez Barrientos, Madrid, Siglo XXI, 2008, pp. 131-158.
- NORA, P., *Realms of Memory. Rethinking the French Past*, New York, Columbia University, 1996.
- PALACIO, M., *Las cosas que hemos visto. 50 años y más de TVE*, Madrid, RTVE, 2005.
- PORTINARI, B., "José Luis Garcí estrena su visión de los *Episodios Nacionales*", *El País*, 30 sept. 2008.
- REYERO, C., "Visiones de la nación en lucha. Escenario y acciones del pueblo y los héroes de 1808", *La Guerra de la Independencia en la cultura española*, ed. J. Álvarez Barrientos, Madrid, Siglo XXI, 2008, pp. 105-130.
- RÍOS, M., dir. *Dos de mayo, la libertad de una nación. Telemadrid.com*, Madrid, Telemadrid, 2008.
- RUEDA LAFONT, J. C., y CORONADO RUIZ, C., *La mirada televisiva. Ficción y representaciones históricas en España*, Madrid, Fragua, 2009.
- VILLENNA, M. A., "1808: nacen dos Españas", *El País*, 2 feb. 2008.

NOTAS

- ¹ Según los datos ofrecidos por *El País* (19-3-2009) después de seis meses la recaudación era de 73.800 euros y 107.000 espectadores.
- ² Ver CUETO ASÍN, E., “La Guerra de la Independencia en la pequeña pantalla: de la efeméride a la revisión histórica”, *The Colorado Review of Hispanic Studies*, vol. 8-9, otoño 2010, pp. 63-82; ÁLVAREZ DE CASTRO, L., “La Guerra de la Independencia como alegoría de la Guerra Civil en la televisión española de la Transición”, *Journal of Spanish Cultural Studies*, vol. 12, n.º. 4, 2011, pp. 401-418.