

Las imágenes en la Guerra de la Independencia española: La transmisión de emociones y la construcción de la nacionalidad

Alfredo López Serrano
Universidad Carlos III de Madrid
Budapest, 6 de junio de 2009

Las imágenes compartidas como elemento constructivo de la nación

La imagen, como elemento de comunicación, es más primitiva que las palabras escritas. Apela a esa parte del cerebro, bajo la corteza, que compartimos con el resto de mamíferos, el cerebro emocional. A través de las imágenes se transmiten, eficazmente, las emociones. ¿Por qué? Tal vez porque somos primates, y un elemento fundamental en los primates es la imitación: a través de las imágenes empatizamos con lo que vemos, tendemos a imitar esas emociones y actitudes.

A través de las imágenes y los iconos se produce la identificación y la comunicación dentro de un grupo. Las imágenes crean una comunidad, que podría definirse como un conjunto de emociones compartidas (estados de ánimo colectivos, disposiciones mentales que generan deseos o aspiraciones,...). Por ejemplo, si uno no es socio o aficionado de un equipo de fútbol, las repeticiones de los goles, las banderas, bufandas y colores posiblemente no le digan nada, ni sienta nada al verlas, mientras que si comparte la pertenencia a dicho club, le puede llevar al delirio y recordarle emociones intensas en el estadio.

Desde las cuevas prehistóricas cuyas pinturas recuerdan cacerías afortunadas, y también a los que murieron, las imágenes han servido para compartir emociones, que fueron y siguen siendo el motor de nuestra vida. Sin emoción, el puro intelecto, la razón, estaría inerte, no podría activar nuestra voluntad ni nuestra acción.

La combinación entre la capacidad de la imagen en transmitir emociones y compartirlas y el poder movilizador de la emoción convierte a las imágenes en fundamento de movimientos religiosos o políticos. Entender una imagen significa compartir ideas previas llenas de emociones y significado colectivo. Naturalmente la palabra oral y escrita también puede hacerlo, pero el mecanismo es más racional, y muchas veces resulta inútil para expresar la pasión. Marcel Proust decía que sentimos en un mundo y explicamos en otro. Y Machado incidió en que solo los poetas se acercan con su palabra a lo que nos transmite una imagen.

Las imágenes se convierten así en un lenguaje caracterizado por la transmisión de lo emocional dentro de unos códigos, como si de un idioma se tratara, que se entiende cuando se pertenece a un grupo y, como la lengua, contribuye a formar las comunidades nacionales.

Nos situamos en 1808, en plena época romántica, lo que significa la explosión de los sentimientos que rompía con el proyecto ilustrado del culto a la diosa razón. Pero

además, estamos en un momento de extrema crueldad para España, el comienzo de la Guerra de la Independencia, un episodio de las guerras napoleónicas que fueron una verdadera guerra civil europea y significaron el comienzo de muchos de sus nacionalismos.

Pretendemos explicar la importancia que tuvieron las imágenes de la guerra para crear o fortalecer el sentimiento nacional español, tanto las que se publicaron durante el conflicto (las primeras estampas sirvieron para informar de lo que estaba sucediendo y para arengar a las masas para resistir contra los franceses¹), como las que vieron la luz después de terminada la guerra. Diríamos más: cómo contribuyeron a crear la propia nación española con el enaltecimiento de algunos de sus mitos fundacionales.

Pero naturalmente las imágenes en sí mismas son ambivalentes, necesitan un relato que les dé sentido: las emociones ciegas pueden orientarse hacia una acción o hacia la contraria, son fácilmente manipulables. Una misma imagen de la guerra puede servir, por ejemplo, bien para fomentar el odio contra los franceses bien para expresar el horror y el rechazo hacia la guerra.

Estamos hablando de una época prefotográfica (las primeras fotografías datan de 1827), lo que significa que las imágenes de la guerra fueron construidas por los pintores y grabadores, si bien pudieron tener un fundamento en la realidad (“Yo lo vi”, titula Goya uno de sus grabados de la serie “Desastres de la guerra”) y provocaron un gran impacto en la sociedad de su tiempo. Hoy, acostumbrados como estamos a las imágenes fotográficas y televisivas, nos resulta difícil sopesar el enorme poder que pudieron llegar a tener aquellas pinturas y grabados.

No podemos estudiar toda la historia en su complejidad y nos tenemos que conformar con analizar fragmentos. Elegimos una imagen: pero en la imagen elegida está concentrada mucha historia y se trasluce la complejidad que caracteriza la vida en todo tiempo y lugar. Aquellas imágenes, especialmente algunas, como veremos, destacan lo emocional, lo que une esencialmente a los que la contemplan, y lo que contribuyó a crear una comunidad o nación. Incluso el ordenamiento jurídico de un país depende en cierta medida del ambiente emocional de sus habitantes, ya que para ser miembros de una comunidad moral debemos *sentir* las normas que la regulan o lo que es lo mismo, siempre hay un componente emocional de toda adhesión a una ley.

A nosotros, las imágenes de aquellos tiempos nos permiten construir un relato histórico, el espacio que media en la comparación de diferentes pinturas. Por ejemplo, entre la “Vista de la calle de Alcalá” que Antonio Joli pinta en 1760 y que parecía representar un mundo ideal, y las imágenes de Tomás López Enguídanos sobre las luchas callejeras de 1808 va un mundo, el del deterioro de la monarquía española y el de la quiebra del sueño ilustrado. El caos doloroso de aquel momento se acerca al espectador y se hace evidente en “La carga de los mamelucos” de Goya, obra de 1814, en la que el pintor presenta a la masa tan desorganizada y cruel como a la caballería imperial. En Goya se produce un enorme avance de la técnica pictórica (es el mejor pintor español de su tiempo) junto a una emocionalidad ya romántica².

¹ Demange, Christian (2004): *El dos de mayo: mito y fiesta nacional*. Madrid, Marcial Pons, p. 101.

² Bozal, Valeriano (1994): *Goya*. Madrid, Alianza, p. 48. Este autor insiste en los hallazgos técnicos de Goya, la cercanía que imprime a las imágenes frente a la tradición anterior, el cambio de puntos de vista,

Sin embargo, mientras López Enguñados presenta en sus grabados una convencional imagen de batalla, la crónica de un movimiento de tropas, siguiendo los modelos habituales de toda la Edad Moderna, Goya fue plenamente consciente de la capacidad de las imágenes para transmitir emociones, y dibujó y pintó en consecuencia. Depurando su técnica y eligiendo bien sus recursos, supo captar instantáneas de la gestualidad y de la emoción con más eficacia que las primeras fotografías (hasta que éstas empiecen a componerse, al igual que la pintura, o hasta que el fotógrafo que persigue una situación, la capte con su máquina).

La pintura de historia que se desarrolló en la segunda mitad del siglo XIX, por su parte, aunque acerca y da sentimiento a las imágenes y tiene una calidad técnica innegable, no duda en convertir en gloria nacional lo que fue simplemente un desastre, algo a lo que están tentados los grabadores desde el final mismo de la contienda³, e incluso en falsear los hechos, en manipularlos al servicio de la idea nacional, como lo hace Eugenio Álvarez Dumont en su cuadro “Malasaña y su hija baten contra los franceses el 2 de mayo de 1808”, ya que Manuel Malasaña llevaba muerto cuatro años cuando su hija fue apresada y fusilada dicho día.

La pintura de historia también sirvió para construir otro discurso: entre “La rendición de Breda”, de Velázquez de 1635, y la “Capitulación de Bailén” de Casado del Alisal, de 1864, hay algo más que semejanzas formales; la idea que subyace es la imagen de la España victoriosa, cuando ambas imágenes no son, en realidad, sino preludios de desastres, el de la Guerra de los 30 años, y el de la Guerra de la Independencia.

Imagen y manipulación

Un lenguaje icónico como el que se produjo a lo largo del siglo XIX sobre la Guerra de la Independencia, pudo no solo conmover a los españoles de entonces, sino transmitirles una determinada idea de España e influir en su participación política. Los elementos emocionales, constantes en las imágenes de la guerra, permitían manipular los sentimientos colectivos para acercarlos a una determinada facción. Absolutistas, liberales, republicanos o monárquicos, jugaron en su favor con las imágenes de aquella guerra.

También el franquismo utilizó sus elementos míticos y los explotó en el cine de la época: la heroica y fanática resistencia de Zaragoza entre 1808 y 1809 era una metáfora de la cerrazón de España ante el extranjero. Hoy buscamos en las imágenes de aquella guerra argumentos para una cultura de paz. Y aquí notamos que no todas han resistido el paso del tiempo: muchas de ellas han envejecido, y dejaron hace mucho de ser universales.

Las emociones compartidas muchas veces son previas y sin ellas a menudo no se entienden ni se viven las imágenes que las transmiten. Las imágenes de la Guerra de la Independencia se compartieron dentro de una comunidad: nacieron y vivieron en series que reafirmaban la identidad colectiva propia frente al otro, al invasor, al francés. Esta

la ausencia de repeticiones en sus formas y en sus temas, su constante aprendizaje pese a que ya tenía 62 años en 1808.

³ Demange, Christian, *Op. Cit.* p. 104.

vinculación entre prejuicio e imagen se mantuvo mucho después de los hechos que retratan⁴.

Y como las sociedades evolucionan, también se transforman las emociones asociadas a un determinado cuadro o imagen. La indignación o la ira que pueden causar los grabados de la represión francesa, como la “Matanza de patriotas en el Paseo del Prado” de López Enguídanos, o el lienzo de los fusilamientos del 3 de mayo, de Goya, puede tomar varios caminos: hacia el odio contra los franceses, hacia el patriotismo español, hacia el rechazo de la guerra y la violencia, pero también hacia la compasión o simpatía hacia los que van a morir, abandonados en una causa que nadie más reconoce. No es solo el dolor por morir, es la angustia de hacerlo inútilmente. En este sentido muchos liberales, víctimas de la represión absolutista posterior, pudieron identificarse con el famoso cuadro de Goya, o en general toda víctima inocente de la injusticia. Hoy sabemos que en los pelotones de fusilamiento también había españoles, que la Iglesia condenó el levantamiento inicialmente, y que el pintor aragonés, que fue acusado y perseguido por afrancesado, supo plasmarlo, de alguna manera, en gesto desesperado de los condenados, en la brutalidad sin rostro de los arcabuceros. Con el anonimato de los verdugos, lo que se denuncia es la máquina de guerra en que puede convertirse la humanidad, un mensaje desgraciadamente intemporal y universal.

Si la imagen es un lenguaje, se puede decir que muchas de las “pinturas de historia” (género de enorme éxito en el siglo XIX, que contó con premios y promociones públicas), son también, en cierto sentido, trabajos historiográficos, interpretaciones históricas que pretendían recrear el pasado y que tuvieron un gran impacto en la mentalidad colectiva del momento. Pero se trata de un lenguaje contagiado de emoción (algo de lo que las palabras, sobre todo las escritas, pueden protegerse), una emoción que también ha sabido transmitir el cine. En las películas sobre la Guerra de la Independencia producidas durante el franquismo se pretendía una justificación moral del régimen, mientras que en el período democrático actual buscan una revisión o relectura de aquellos acontecimientos intentando zafarse de un nacionalismo simplista.

La Guerra de la Independencia fue un conflicto internacional, además de una guerra civil dentro de los Estados contendientes. Lucharon por un lado franceses, polacos, alemanes, holandeses, italianos y suizos, mientras que entre los aliados había británicos, españoles, portugueses, alemanes, suizos o irlandeses. La mejor etiqueta sobre la guerra (válida para todos los conflictos napoleónicos y otros que ha tenido Europa desde la Edad Moderna) es la de una guerra civil europea. Se combatía no solo por nacionalidad, sino por ideología, por un modelo diferente de sociedad, léase de Europa, en el futuro.

Han perdido actualidad las imágenes de aquella guerra como arma arrojada contra el otro: Francia ahora es aliada de España. Pero la realidad era más compleja: luchaban europeos contra europeos, y también españoles contra españoles. De nada sirve desempolvar viejas emociones: la tristeza, el odio, las emociones que llamaríamos negativas (“tristes” las llamó Spinoza) separan, pero las emociones positivas crean unión, como el heroísmo, el rechazo a la guerra, el valor de las mujeres, etc., lo que significa reinterpretar algunas de aquellas imágenes en otros términos. Si queremos una Europa más unida, conviene difundir un imaginario que nos acerque, mejor que insistir

⁴ Maroto de las Heras, Jesús (2007): *Guerra de la Independencia: imágenes en cine y televisión*. Madrid, Cacitel, p. 12.

en imágenes que nos separan a los europeos, que ya han sido demasiadas en la historia. Y aquí las editoriales y los profesores tienen mucho que hacer.

Naturalmente las imágenes manipulan, y esto se ha visto como algo negativo, pero más bien es una característica inevitable de todo lo que apela a la emoción: las emociones son el motor del ser humano y de la historia, y es lógico que allí se establezca también la lucha política. No obstante, podemos alfabetizarnos visualmente, aprender a leer en las imágenes, poner la razón de por medio porque sabemos que también las emociones pueden conducirnos por caminos destructores.

Los héroes y la enseñanza de la historia a través de las imágenes

Particularmente es interesante el tema de los héroes en la pintura⁵. De nuevo encontramos semejanzas entre un grabado de López Enguñanos y la versión historicista tanto de Manuel Castellano como de Joaquín Sorolla, que prácticamente imitan los gestos heroicos rituales y consagrados, y nos dan una imagen de la guerra gloriosa y grandilocuente. Nada menos que 52 lienzos (de las 625 obras que participaron en los concursos de pintura de historia que se desarrollaron en la segunda mitad del siglo XIX) estaban dedicados a la Guerra de la Independencia⁶. En muchos de ellos se resalta la figura del héroe individual, ensalzándolo como motor histórico (Daoíz, Velarde,...), frente a la muchedumbre o masa que es una simple caja de resonancia de este valor. A través de estas imágenes se está dando prestigio al caudillo militar, algo muy del gusto de la España del primer franquismo.

Por el contrario, Goya elige por lo general personajes anónimos. En sus “Desastres de la guerra”, elude la épica y los tópicos bélicos y nos acerca al sórdido mundo de crueldades y violaciones que es, en realidad, cualquier guerra⁷.

En las imágenes de cadáveres mutilados de franceses o españoles, el horror que se muestra es tal que ningún bando queda bien parado. Lo que se critica, viendo el conjunto de grabados, es la crueldad misma, la guerra. En su lienzo “El coloso” se ha querido ver la figura de Napoleón: pero si Goya elige la vía metafórica y mitológica, no es tanto por su difícil posición política, sino porque su alusión va más allá, y pretende mostrar el poder del odio o de la guerra, no tanto de un personaje histórico concreto, por omnipotente que llegara a ser. Es constante en él la visión de una humanidad convertida en una máquina de matar: toda la guerra es como un gran monstruo, que destroza todo, inconsciente, a su paso. A diferencia de la pintura de historia posterior, las obras de Goya mantienen el aire de desastre vital, que luego parece desaparecer en medio del mito y la glorificación.

La participación de las mujeres en muchos grabados goyescos, tanto como víctimas como combatientes significa desde luego una exaltación de su valor y de la relevancia de la mujer en la historia, pero también una especie de insulto a la falta de valor de los hombres, o así se ha visto después, sobre todo a la luz de muchos poemas que hacen

⁵ Gutiérrez Burón, Jesús (2007): “Un ejemplo a seguir: el héroe en la pintura del siglo XIX”. *La aventura de la Historia*, nº 104, pp. 84-88.

⁶ Gutiérrez Burón, Jesús (1989): “La fortuna de la Guerra de la Independencia en la pintura de historia”. *Cuadernos de arte e iconografía*. Tomo 2, nº 4, pp. 346 ss.

⁷ Bozal, Valeriano (1994): *Goya*. Madrid, Alianza, p. 38.

referencia a ello. En todo caso sirvieron de acicate, de estímulo a la guerra total en que se convirtió la Guerra de la Independencia.

La mayoría de las imágenes que antaño se eligieron para inspirar una educación patriótica hoy apenas tienen sentido. La evolución de la sociedad española en los últimos decenios ha hecho perder vigencia a muchas de aquellas imágenes que mitificaban el pasado para legitimar una sociedad cerrada y militarista, las que nos presentaban a los franceses como odiosos: desde finales de los años 50 el turismo y la emigración de españoles a Francia hacía perder fundamento a la idea del francés como enemigo. En el cine aparecen primero como personajes simpáticos o ridículos, mientras que en los años 70 y 80, cuando ya son necesarias, por cuestiones de presupuesto, las coproducciones internacionales, la guerra aparece sin sentido, el patriotismo ya no justifica las atrocidades y los españoles aparecen en ocasiones como cobardes o traidores⁸.

Las historias nacionales tal como las conocemos tienen sus días contados y debemos luchar por una Europa con menos barreras. El pasado se construye en la medida en que se hace presente. La educación, por su parte, es una construcción del futuro, de un futuro emocional.

La revisión de la Historia que se ha producido a través del cine se refleja igualmente en la relectura que hacemos de aquellas imágenes de la guerra. Hoy pueden ser elementos de la nueva educación para la paz y de una cultura de la defensa, ésta última no solo compatible, sino necesaria para garantizar la paz misma. También nos pueden servir para enseñar una nueva ciudadanía europea. El trabajo de historiadores y profesores consistirá también en elegir imágenes y emociones para construir Europa. Unas imágenes que interrelacionen armoniosamente razón y emociones, que permitan su complementariedad.

“Es muy conveniente para la enseñanza de la Historia la proyección de imágenes” afirma Jesús Maroto en su trabajo sobre el cine⁹. Y lo mismo podríamos decir sobre las estampas y grabados contemporáneos de la Guerra de la Independencia, así como sobre la pintura de historia o la escultura heroica. Con estas imágenes podemos elaborar un relato más documentado, detallado u objetivo (al igual que puede hacerse con fragmento de películas), independientemente de que no fuera la intención de sus autores servir al análisis crítico que debe inspirar lo educativo.

Las imágenes tienen un enorme atractivo didáctico y una gran permanencia en la memoria de nuestros alumnos. Quizás sea porque las nuevas generaciones ya pertenecen al género *homo videns*, del que habla Sartori¹⁰, y necesitan la imagen para entender, para apuntalar las ideas transmitidas. Pero también son interesantes como recurso educativo porque aportan esa implicación emocional y esa fusión con la comunidad que resta frialdad al estudio histórico, un contenido que muchos escolares viven como algo alejado de su realidad y ajeno a sus intereses.

⁸ Maroto de las Heras, Jesús (2007): *Guerra de la Independencia: imágenes en cine y televisión*. Madrid, Cacitel, pp. 18-23.

⁹ *Ibidem*, p. 41.

¹⁰ Sartori, Giovanni (1998): *Homo videns. La sociedad teledirigida*. Madrid, Taurus.

Pero en ausencia de palabras, es decir, de explicación y conocimientos, las imágenes se quedan en lo superficial, en lo que tienen de manipulación de las masas. ¿Hemos de considerarlas, pues, un simple complemento de la enseñanza más discursiva o conceptual? Durante mucho tiempo, las imágenes históricas que aparecían en los libros de texto no han sido sino una ilustración de lo que se trataba de transmitir. Hoy, sin embargo, tendemos a pensar que son un poderoso vehículo de comunicación en sí mismas, que aportan especificidad al conocimiento histórico, debido a la comunicación de emociones, ideas e información sobre los temas de los que tratan, y en ese sentido dialogan, en pie de igualdad, con el relato o el discurso, e incluso, a veces, lo canalizan y determinan.

De la observación detenida, sin prejuicios, de las imágenes de la Guerra de la Independencia, aprendemos sobre la guerra y sobre el ser humano, también sobre Europa, más de lo que hubiéramos pensado desde nuestras visiones nacionales y particularistas. Y la educación emocional que debe ir pareja a ellas evita frustraciones colectivas y otros callejones sin salida, como la pérdida de la identidad y sentido de grupo. Por eso es tan importante la renovación de las imágenes que sustentan una comunidad o nación. Esta renovación, en cuanto a la docencia, puede venir vehiculada por las imágenes cinematográficas. Las imágenes de Goya y de otros pintores permiten componer muchas escenas de las películas que se han hecho sobre la guerra. De ahí consiguen contenido y dramatismo, pasión, fondo emocional, incluso equilibrio compositivo. A veces inspiran los carteles de algunos films (el de *Agustina de Aragón*, por ejemplo, que parece sacado de uno de los grabados del pintor aragonés).

Las emociones preexistentes se encarnan, consiguen forma y terminan por definir una sentimentalidad oficial, son reflejo de la historia pero también hacen historia. Pero a veces aquellas imágenes tienen vida propia, trascienden a su época y nos legan un mensaje nítido, sin el desgaste que el tiempo causa en las palabras.

Bibliografía

Bozal, Valeriano (1994): *Goya*. Madrid, Alianza.

Castro Oury, Elena (1995): *La Guerra de la Independencia española*. Madrid, Akal.

Demange, Christian (2004): *El dos de mayo: mito y fiesta nacional*. Madrid, Marcial Pons.

Gutiérrez Burón, Jesús (1989): “La fortuna de la Guerra de la Independencia en la pintura de historia”. *Cuadernos de arte e iconografía*. Tomo 2, nº 4, pp. 346-357.

Gutiérrez Burón, Jesús (2007): “Un ejemplo a seguir: el héroe en la pintura del siglo XIX”. *La aventura de la Historia*, nº 104, pp. 84-88.

Mariás, Fernando (2007): *Goya y el dos de mayo*. Madrid, Anaya.

Maroto de las Heras, Jesús (2007): *Guerra de la Independencia: imágenes en cine y televisión*. Madrid, Cacitel.

Alfredo López Serrano

Pérez Galdós, Benito (1998): *El 19 de marzo y el 2 de mayo*. Madrid, Alianza.

Pérez Reverte, Arturo (2007): *Un día de cólera*. Madrid, Alfaguara.

Sartori, Giovanni (1998): *Homo videns. La sociedad teledirigida*. Madrid, Taurus.
Tiempo y Tierra, nº 3 (1998): Número monográfico dedicado a Goya. Madrid, AEPHG.