

Los últimos de Filipinas: la re-visitación de un mito histórico

RAMÓN MUÑIZ SARMIENTO
Florida International University

Resumen

Este artículo lleva a cabo una comparación entre dos películas: *Los últimos de Filipinas* (1945) de Antonio Román y *1898: Los últimos de Filipinas* de Salvador Calvo. Ambas abordan un mismo tema: la empeñada resistencia de un grupo de soldados españoles, a finales del siglo XIX, en las Islas Filipinas, cuando ya España prácticamente le había entregado el archipiélago a los Estados Unidos. No obstante, la visión que arrojan estas producciones sobre el mencionado suceso es notablemente diferente. Antonio Román trabaja bajo la influencia ideológica del régimen franquista y su propuesta adquiere así un carácter marcadamente nacionalista y orientado a reforzar en las masas la idea de la resistencia en el período de la autarquía. Por el contrario, la película de Salvador Calvo, producida en el año 2016, viene a ser una mirada desmitificadora sobre este hecho con respecto a su antecedente de la década del 40, pues presenta mayor verosimilitud y sus personajes parecen más humanos. Este último director trabaja con mayor libertad y ofrece un punto de vista muy desprejuiciado sobre lo ocurrido en Baler. A estas diferencias y a sus causas se acerca el presente trabajo.

Palabras clave: Los últimos de Filipinas, cine histórico y desmitificación, autarquía franquista, nacionalismo y religión, personajes

Abstract

This article carry out a comparison between two films: *Los últimos de Filipinas* (1945) by Antonio Román and *1898: Los últimos de Filipinas* by Salvador Calvo. Both are about the same topic: the stubborn resistance of a group of Spanish soldiers in the late nineteenth century in the Philippine Islands when Spain had practically handed the archipelago to the United States. Nevertheless, the vision shown for these two productions over the mentioned event is remarkably different. Antonio Román works under the ideological influence of the Franco regime and his proposal acquires a markedly nationalist character and aimed at reinforcing the idea of resistance in the period of autarchy. On the contrary, the film by Salvador Calvo, produced in 2016, is a demystifying look at this fact with respect to its antecedent of the decade of the 40,

because its characters seem more human and the facts are exposed in a more realistic way. This last director works more freely and offers a very unprejudiced point of view about what happened in Baler. The present work approaches to these differences and their causes.

Keywords: The last of the Philippines, historical cinema and demystification, Francoist autarchy, nationalism and religion, characters

Aunque el cine histórico tenga como propósito la recreación de un hecho, una época, períodos reales o personajes, ya es sabido que lograr la objetividad en este tipo de filmes es una cuestión bastante compleja. Sobre todo, en la época de la posmodernidad se ha demostrado el carácter subjetivo o relativo que puede tener la presentación del discurso histórico. Cuando un realizador acomete la empresa de mostrar hechos del pasado, varios aspectos influyen en la cosmovisión que éste posea de los acontecimientos: ideología, política, sociedad, estética, visión personal, formación cultural, se combinan para arrojar un producto final en el que es difícil precisar dónde radica la verdad y dónde comienza la ficción; porque incluso, siendo cine histórico, no abandona la obra su carácter de suceso artístico que por lo tanto estará influido por la imaginación y la subjetividad. Esto sin contar que será necesaria la reconstrucción de caracteres y eventos que no siempre se encuentran debidamente documentados o explicados en las fuentes, sin olvidar tampoco que estas últimas a su vez, pueden ser fruto de manipulaciones en uno u otro sentido; lo cual da lugar al surgimiento de imaginarios y a la libertad de creación.

Estas primeras consideraciones son esenciales para acercarse a las cintas que abordaré en el presente ensayo. Ambas tratan un mismo hecho de la historia de España y de las Islas Filipinas, las dos poseen prácticamente el mismo título. Me refiero a *Los últimos de Filipinas* (1945) del director Antonio Román y a *1898: Los últimos de Filipinas* de Salvador Calvo (2016). El suceso que narran ambas producciones es el atrincheramiento de un grupo de soldados españoles en una iglesia de Baler, empeñados_ bajo el amparo, entre otras cosas, de la bandera y del coraje casticista_ en defender la gloria de un imperio que asistía a su final, pues ya en ese momento, la guerra contra los Estados Unidos estaba llegando a su fin y mediante la firma del Tratado de París, la nación nortea se apoderaría, por la cifra de 20 millones de dólares, de Cuba, Filipinas y Puerto Rico. Es decir, llegó un punto en el que este grupo de soldados estaba realmente demás en una tierra que ya no era de pertenencia ibérica. No obstante, al parecer, les ganó el orgullo y una obstinada obcecación por defender el honor del otrora imperio. En resumidas cuentas, se negaban a aceptar la verdad de una rendición que era cada vez más evidente.

Este hecho histórico ha sido llevado dos veces a la pantalla grande española por los realizadores antes mencionados. Con una distancia de setenta y un años e insertados ambos proyectos en condiciones sociohistóricas muy distintas es más que obvio que el resultado final haya sido bastante dispar en estos casos. A estas diferencias y a sus causas trataré de acercarme en este trabajo. En primera instancia, *Los últimos de Filipinas* de Antonio Román es un proyecto acometido en la década del 40 del pasado siglo, es decir, el momento más férreo de la dictadura franquista, conocido como autarquía. La relación entre el cine y el régimen dictatorial de Franco ha sido ampliamente analizada y debatida por la crítica, llegándose al consenso general de que existió un interés por parte del gobierno de hacer propaganda política e ideológica utilizando este medio de comunicación, debido al alcance y trascendencia que obtuvo

entre el público. El franquismo se lanza a una desmedida carrera por la legitimación de sus concepciones y emplea para ello toda forma disponible. El cine desempeña por tanto un papel muy significativo en este entramado. El gobierno subvenciona aquellas producciones consideradas de “interés nacional” y que contribuyen, en su momento, a transmitir el mensaje falangista: nacionalismo homogéneo, catolicismo a ultranza, la idea de una sola cultura, de una única raza, un mismo idioma, o bien la importancia de la jerarquía y el orden militar para llevar adelante la lucha contra los supuestos enemigos de la nación, y por otro lado, la significación del deber del soldado, y sobre todo del género masculino con la patria, incluso por encima de los intereses individuales o personales. La industria cinematográfica se convierte en una herramienta de propaganda que intenta manipular la mentalidad de las masas en su afán de crear un pueblo de adeptos alrededor de una figura y un sistema político.



Figs. 1 y 2. Carteles promocionales de ambas producciones

El cine que se produce en los años 40 es resultado pues de una regresión a los hechos del pasado glorioso que, sin embargo, pretende presentar un mensaje ideológico actual para el espectador de aquella contemporaneidad. Se persigue, de manera subrepticia, apoyándose en la recreación histórica, que el pueblo asuma o asimile al nuevo gobierno como a los salvadores de los ideales supuestamente eternos de la nación y como continuadores de las gestas más importantes de la historia de España. Se llega incluso a distorsionar la historia deliberadamente, y según José F. Colmeiro se reescriben o presentan de una manera “conveniente” las obras de algunos intelectuales, como los pertenecientes a la llamada Generación del 98. Se utilizaron sus nombres como voces autoritativas para presentar una cosmovisión del país que por supuesto era propicia a la Falange:

Los discursos del franquismo realizaron una usurpación del sentido original del 98, sepultando los elementos problemáticos... y acentuando los elementos integristas, españolizantes, casticistas, esencialistas, la corriente esteticista menos problemática políticamente... asimilando el pensamiento ultraconservador de un Ramiro Maeztu postrevolucionario y el ideario de la España invertebrada de Ortega. (294)

Algo similar sucede con la historia, el régimen adapta los hechos a su conveniencia pasando por alto la verdad de varios sucesos. Desafortunadamente, al cine le correspondió ser uno de los vehículos principales de esta maquinaria. La España de los años 40 es una nación aislada, encerrada dentro de sus propios límites, lo que

recuerda inevitablemente al proceso de Contrarreforma, llevado a cabo por Felipe II durante el siglo XVI. Ahora, en una nueva circunstancia histórica, los ideales a defender por la dictadura son casi los mismos. La nación está sola ante un mundo que pasa factura, debido a sus relaciones con los regímenes fascistas de Alemania e Italia. El hambre y la miseria, además de la censura, reinan en ese panorama. Sin embargo, el gobierno se empeña en transmitir la idea de autosuficiencia para llevar adelante un proyecto de nación. No se necesita de nadie y todo el que esté en contra es un “enemigo”. El régimen requiere plantar o fortalecer en las mentalidades la idea de la resistencia ante el aislamiento y esa resistencia va a estar basada en pilares que el franquismo considera eternos de la “esencia” o tradición española. En este contexto se producen al menos dos películas que persiguen este objetivo: *Sin novedad en el Alcázar* (1940), dirigida por Augusto Genina y realizada con el apoyo italiano de la productora Bassoli Film; y, por otra parte, *Los últimos de Filipinas* (1945), de Antonio Román, la cual recibió todo el beneplácito y financiamiento del régimen, teniendo en cuenta que sería rotulada como una película de “interés nacional”.

Ambas cintas abordan el tema de la resistencia ante las adversidades y a enfrentamientos bélicos, y presentan una visión épica, arrojada, al extremo valiente y desprendida de los personajes, sobre todo de los hombres, de los soldados que deben cumplir con su deber a toda costa y afrontando cualquier vicisitud. Isabel Santaollala no solo ve una similitud del cine español de la época con respecto a la cinematografía fascista que se producía en Alemania e Italia, sino que en este caso particular, la estudiosa observa una cercanía al cine de Hollywood, producido durante la Segunda Guerra Mundial, en lo que se ha llamado “last stand films”, los cuales, según Santaollala, quien se basa a su vez en el criterio de Robert Ray, “...focus on an isolated male group involved in a life-and-death task... and displays professionalism and stoicism in the face of danger and death” (54).



Figs. 3 y 4. Promociones del filme *Sin novedad en el Alcázar*

Tanto *Sin novedad en el Alcázar* como *Los últimos de Filipinas* pueden adscribirse a esta línea cinematográfica. Las dos presentan hechos del pasado anterior a la década del 40, con una fuerte presencia del elemento de la supervivencia y la resistencia, aunque la ideología que muestran comulga claramente con el estado imperante durante la autarquía. *Sin novedad en el Alcázar* revive una de las páginas de la Guerra Civil Española, es decir, el sitio por parte de los republicanos, al Alcázar de

Toledo, lugar que se convirtió en un emblema del régimen franquista.¹ Los soldados, entre sus muros, resisten estoicamente al hambre, la escasez, las enfermedades, amparados siempre en aquellos elementos ideológicos que sustentaban al bando nacional: “patria, familia y religión” (Genina Cit. en Haro de San Mateo 375). Similar situación encontramos en la película de Antonio Román. En *Los últimos de Filipinas* se muestra claramente la idea de la resistencia, basada en los pilares que el régimen consideraba inherentes y esenciales a España, es decir, eternos, y que debían respaldar la resistencia y mover al pueblo en un momento donde el mundo le había dado la espalda a la nación. Varios críticos, como Christian Franco o Colmeiro se han referido al tema como una regresión a dos de las páginas fundacionales de lo que sería luego la nación: la resistencia de Numancia y Sagunto. Esto, por supuesto, era un mecanismo controlador que en el fondo tenía incluso un doble rasero, puesto que el gobierno era consciente de la pobreza del país, de la necesidad de una ayuda extranjera y de la imposibilidad del aislamiento en un mundo cada vez más expansivo y globalizado, como al final sucedió, cuando se acepta la ayuda de Estados Unidos como premio a la cruzada contra el comunismo que llevaba a cabo el gobierno de Franco.

En contraposición a lo explicado, la propuesta de Salvador Calvo aparece en un contexto histórico contemporáneo, año 2016, en el que es aceptable la expresión de ideas y el cuestionamiento de la historia y la realidad, el director trata de mostrar un hecho lo más cercano posible a lo verosímil. Su propuesta será, por tanto, más realista. Los soldados, militares de alto rango y demás personajes de la diégesis dejan de actuar en este caso como marionetas a favor de una orientación política y abandonan el cartón patriótico-nacionalista impuesto por Román y el régimen en el año 1945. Los sentimientos más cercanos, con virtudes y defectos, con metas y objetivos personales, con sus fracasos y rencores, aspecto que no funciona de esta manera en la década del 40. El filme de Calvo se convierte entonces en una mirada desmitificadora de este hecho y de los valores nacionalistas, esencialistas y casticistas defendidos en la primera entrega.

El primer punto al que quiero referirme en ambas producciones es a la manera de contar la historia, notablemente distinta en cada caso. Antonio Román emplea un narrador omnisciente y extradiegético, quien se dirige directamente a la audiencia con la transmisión de un claro mensaje político y propagandístico. Primeramente, hace la introducción de la historia y luego le da un cierre a través de esta voz que magnifica la hazaña de los soldados. En un principio, ubica la época y el espacio: “Año de 1898. Tierra de Baler, costa oriental de Luzón”. A continuación, destaca las cualidades o el mensaje que transmite toda la película. El filme constituye la demostración, el apoyo de esta primera voz que escuchamos al adentrarnos en la historia. Las fuerzas españolas están lejos de la patria, no obstante: “mantienen en pie, sin petulancia, su bandera”. En este parlamento puede apreciarse el marcado carácter nacionalista que tendrá la cinta en su totalidad. La patria es España; el símbolo, la bandera; a ellas hay que aferrarse y defenderlas. Esta idea es reforzada con la referencia hecha a las Islas Filipinas; para el narrador, es una tierra “delicada y terrible” al propio tiempo. Aquí cabría la pregunta de la razón de esta dicotomía. Este asunto será respondido también a lo largo de la trama.

¹ Para Sánchez-Biosca, el franquismo creó todo un conjunto iconográfico que alcanza manifestaciones como la fotografía, la pintura, la cinematografía y la arquitectura, lo cual contribuye a establecer los ideales de la dictadura en el poder. El alcázar, a pesar de sus ruinas, se convirtió en lugar de culto “...porque su artificio simbólico servía para activarlo a cada momento, en lugar de reducirse a la condición de inocente recordatorio del pasado (145).” Biosca ve esta página de la historia como “un relato fundador, de valor sagrado... encargado de servir de sustento espiritual a los miembros de la sociedad o grupo cuya cohesión se perseguía” (145). No es de extrañar que así haya sucedido, pues como señala el mismo historiador, el alcázar se encuentra vinculado a los “espejismos históricos caros a la España nacional” (92): El Cid Campeador, el emperador Carlos V, la Reconquista, la defensa contra el invasor, e incluso el propio Franco se había formado en la academia militar que tuvo allí su sede (92).

Delicada, en primer término, porque las Filipinas representan la sombra de un pasado nostálgico, de una época gloriosa e imperial vivida por la nación; de igual forma, el archipiélago, del mismo modo que las tierras de América y el Caribe, constituye un espacio exótico y nuevo donde puede encontrarse la belleza pero también el terror, este último dado, en no pocas ocasiones, por la presencia del nativo, quien constituye la representación del “otro”, del sujeto que marca la diferencia con respecto a la cultura nacional.

Del mismo modo, resulta necesario detenerse en el afán de veracidad² que persigue la producción, cuando realmente, ya ha sido develada por la crítica y los estudios, la manipulación de que fueron objeto los hechos. La voz narrativa enuncia: “los personajes de esta historia todos son reales, vivieron y murieron cuando esas actitudes se probaban como virtudes españolas”. Es decir, se construye un mito sobre lo real que apela a la nostalgia. El trabajo de Colmeiro explora profundamente el tema de la nostalgia en esta producción. Con *Los últimos de Filipinas* se recurre a la memoria, y más que a la memoria, a la construcción de una leyenda, pues los hechos reales aparecen distorsionados en gran medida en toda la cinta.³

En contraposición a la omnisciencia, Salvador Calvo recurre a un narrador-personaje y testigo directo de los hechos, es decir a un soldado que aspira a entrar a la Real Academia de San Fernando para estudiar pintura y con el afán de lograr esta meta asume su estadía obligatoria en el ejército. Vemos la película a través de su punto de vista, aunque realmente las opiniones o palabras ceden su lugar a la presentación de los hechos. No existe aquí un discurso panfletario como en la producción de 1945. Sólo escuchamos su voz en off en los primeros momentos de la cinta, y efectivamente, hacia el final, cuando en una de las escenas en la que interviene con el teniente Martín Cerezo, confirmamos que nos ha llegado la historia a través de la evocación de este personaje, pues sus palabras para el teniente son las siguientes: “Cuando volvamos a España contaré todo lo que ha ocurrido aquí, y espero que lo echen del ejército”. De igual forma los últimos planos de la película se enfocan en Carlos quien lanza una última mirada a la aldea y camina un tanto aparte de sus compañeros del Segundo Batallón de Cazadores.

La apoyatura en uno de los supuestos participantes en los sucesos le otorga a la cinta de Calvo mayor cercanía con el espectador moderno, lo que vemos es la historia de un hombre real que llegó al conflicto buscando una carta de comportamiento ejemplar para llevarla a su pueblo a la hora del regreso, pues el alcalde le había prometido que si volvía con ese documento haría una colecta para costearle los estudios de pintura, y desafortunadamente, contrario a lo esperado por él, termina con su gran sueño truncado para siempre. He aquí una de las grandes diferencias con respecto al narrador de Antonio Román. Carlos es un personaje que crece durante el conflicto, y esa evolución está marcada por la tragedia. Al final, el camino de la pintura resulta imposible, pues le falta el instrumento fundamental: su mano derecha, que le ha sido cortada por su superior, el sargento Jimeno, tras un intento de fuga. El horror vivido en aquel suelo, su despertar de la inocencia de un sueño es superior de todos modos a cualquier ambición personal. Carlos ahora prefiere la verdad y sus ideales, a pesar de su desgracia, son más altos, esto es lo que lo lleva a rechazar la ansiada carta que al final

² Lo mismo ocurre en *Sin novedad en el alcázar*, donde no se utiliza un narrador sino un cartel al inicio de la película que plantea textualmente: “Este film se propone hacer revivir en la pantalla el sublime heroísmo de los defensores del Alcázar de Toledo. Todos los episodios que componen la reevocación de la gloriosa epopeya y todos los personajes que en ella aparecen desde el ilustre jefe del Alcázar al más humilde combatiente se han inspirado en testimonios y documentos de absoluta autenticidad histórica”. Aquí puede verse el interés del régimen de crear una realidad adaptada a su conveniencia.

³ Para mayor información sobre los hechos reales y la manipulación de que fueron objeto, remito al lector, al artículo: “Nostalgia colonial y la construcción del nuevo orden en *Los últimos de Filipinas* de José Colmeiro.”

trata de entregarle el teniente Martín Cerezo. Su actitud del comienzo es totalmente diferente a cómo terminará su historia. Al principio de su evocación él mismo plantea: “Nunca había estado en una guerra y pensaba que para sobrevivir sólo necesitaba un poco de suerte y sentido común, era joven, era ingenuo”. De manera, que podemos ver claramente que esta misión es la gran epifanía en la vida del personaje, el punto que marca un antes y un después.

La voz narrativa de Carlos es cuestionadora y desmitificadora desde un primer momento. Reconoce la derrota con realismo y da espacio a los objetivos de la contienda de los tagalos: “Ellos luchaban por su libertad, nosotros por la supervivencia de un imperio... y perdimos”. La omnisciencia en la propuesta de Román es nostálgica y parcializada, se enfoca únicamente en los españoles y sus virtudes. Carlos además es un artista, por lo tanto, no cuenta únicamente con las palabras para dar testimonio de lo vivido, sino que emplea también sus dibujos. La primera vez que lo vemos aparecer está precisamente, desde el barco, dibujando el paisaje, la llegada a la tierra donde encontrará un cambio en su naturaleza como ser humano.

Otro de los aspectos que separan de manera abrupta a ambas películas es el tratamiento de los personajes. Antonio Román, en su época, tuvo un objetivo didáctico. Trató de enseñarle al pueblo español cuáles eran los pilares en los que debía basarse para la resistencia. En este sentido, el nacionalismo y la religión tendrían un papel importantísimo. Es por eso por lo que los dos sectores más importantes de su propuesta fílmica serán los militares y el clero. Por supuesto, es una acción bélica; no puede esperarse otra cosa, pero si nos remitimos a los rasgos personales de estos caracteres nos daremos cuenta de la marcada intención de representar una ideología propicia a la dictadura.

Los hombres de Román son fieles guardianes de los intereses patrios y viven una situación similar a la que afrontaba el país en aquellos momentos, constituyen un ejemplo para las masas. En primer lugar, los soldados del filme están aislados como mismo se encontraba la nación durante el período de la autarquía. Los últimos de Filipinas hacen frente a los tagalos desde una iglesia, bajo la protección espiritual de Dios, del catolicismo y la figura del cura como transmisor y guía; el gobierno franquista actúa también del mismo modo, hace alianza común con la religión. He ahí la razón de escoger este hecho como ejemplo, como moraleja. La iglesia y Dios son dos de esos pilares fundamentales que debían sustentar la resistencia en la hora amarga que vivía la nación.

El catolicismo y la monarquía habían sido siempre en la Península aliados casi inseparables desde los tiempos de la Reconquista o de la Santa Inquisición, cuando los reyes católicos: Isabel y Fernando, pretendieron lograr la unidad espiritual y política de los reinos de las Españas. Como en los tiempos del Cid Campeador, en *Los últimos de Filipinas*, la suerte se encomienda a Dios. Así el cura dice a los soldados: “La protección del Señor amparará a los que buscan asilo en su casa”. De esta forma, se aprecia el refugio en el catolicismo. Es decir, los soldados se atrincheran en la religión, la iglesia se convierte en un fortín militar y espiritual al propio tiempo. La figura del cura es esencial, pues en varios momentos aparece aportando sus palabras y sermones, dejando bien en claro que el punto de partida, que el origen de todo se encuentra en Dios, que había que ocuparse de pensar y prepararse para la vida eterna; a las claras, un pensamiento bastante medieval para la época. He aquí las palabras del digno prelado: “Dios proveerá, Vigil. Él ordena y resuelve nuestras vidas, nos ilumina mientras estamos aquí y puede llamarnos cuando quiera sin que le detenga lo que estamos haciendo en este mundo”.

Sin duda alguna, el otro pilar que sugiere la película para sostener la resistencia es el nacionalismo homogéneo que no reconoce el disentimiento ni la diferencia cultural de las distintas regiones españolas, que pretende hacer de la nación una sola pieza, con una única cultura y un idioma. Es un nacionalismo que incluso está en consonancia con la idea estereotipada que tiene el mundo extranjero sobre España. En este sentido, puede notarse la presencia de la música, de la tauromaquia y del baile. Todos estos elementos se conjugan claramente en algunas de las primeras escenas de la película cuando llega al grupo el correo que acaba de regresar de España y activa en el resto el recuerdo de la patria. Los hombres preguntan por las corridas de toro y se duelen de ver que ya no son las mismas de antes. De igual forma, hay una fuerte presencia de la copla, del flamenco, y de uno de los instrumentos típicos de este ritmo: la guitarra. Una de las canciones que se interpretan pretende exaltar la gloria, el arrojo y el valor de los soldados españoles en el sitio de Baler y en las batallas contra los filipinos:

Cinco mil filipinos,
cuatro cañones
una bandera al viento,
treinta españoles;
treinta españoles, niña, treinta españoles,
una bandera al viento y sus riñones.

A pesar del número inferior de peninsulares, según reza la canción: “treinta contra cinco mil filipinos”, el arrojo y la valentía de los españoles tendrían “a raya a tres estados mayores”. Todo bajo el amparo de la defensa de la bandera que se alza como símbolo y estandarte recurrente durante toda la película. Por último, la fusión folclórica entre música y baile nos llega a través de la obsesión que tiene uno de los personajes con Carolina Otero, quien se convirtió en una figura internacional de este tipo de espectáculo. Una vez más, la imagen que se promueve es la “España de charanga y pandereta”, así lo ha visto también Colmeiro cuando afirma:

Los últimos de Filipinas es un ejemplo característico de la producción cinematográfica española durante el período de la autarquía cultural. Las dos grandes vertientes de la cinematografía española de la primera postguerra, el cine histórico y el cine folklórico, tenían como común objetivo exaltar las virtudes del pueblo español y construir una identidad nacional acorde a los principios del nuevo régimen. (301)



Figs. 5 y 6. Planos de los soldados en Baler mientras el personaje de Tala, la tagala, canta para ellos en la cinta de Antonio Román, 1945

Durante toda la cinta se pretende destacar la obra de España y establecer ciertas virtudes como inherentes al espíritu del pueblo. Otra vez, las palabras del cura tendrán la responsabilidad de resumir este mensaje: “Es la obra de España, una obra de siglos, y aunque algún día tengamos que irnos nosotros, aquí quedarán para siempre, la fe y el idioma”. Con este planteamiento se pretende recordar la importancia que tuvo la extensión del Imperio y las grandes empresas de conquista. España, según el pensamiento del nuevo orden, había dejado en el mundo una huella imperecedera y esto servía como herramienta o estrategia para elevar la autoestima de la nación en un momento difícil, no obstante, no dejaba de ser un mecanismo de manipulación.

Por supuesto, el modelo que pretende infundir el régimen en el espectador lo encontramos en los personajes de los soldados españoles, sobre todo en el capitán Las Morenas y en el teniente Martín Cerezo, quienes constituyen un ejemplo de resistencia y sacrificio ante las adversidades, el hambre, las enfermedades. El capitán, por ejemplo, a pesar de encontrarse gravemente enfermo, sale al combate, dando muestra de una valentía y de un compromiso con la patria extraordinarios, acorde, en realidad, con lo que necesitaba el régimen franquista. En el capitán Las Morenas vemos al hombre que es capaz de darlo todo por su nación,⁴ incluso hasta la propia vida, al oficial que renuncia a las balas que debían ser disparadas en su honor para ponerlas a disposición de la causa. Es decir, su vida no importa, el objetivo de estar allí y llevar a cabo el combate es mucho mayor. En palabras de Isabel Santaollala “this is the type of hero of which early Francoism approved: a male ready for martyrdom, driven by honour and duty, willing to sacrifice his own life for others” (58).



Fig. 7. Martín Cerezo y el médico Vigil en la película de Antonio Román

De igual forma, en el teniente Cerezo se nos presenta al hombre que no renuncia, aunque las circunstancias reales no sean propicias. Se niega a capitular y lo hace solamente cuando está bien convencido de que las Filipinas ya no pertenecen a España. En su conjunto, ambos personajes, representan el mundo militar, la importancia del cumplimiento del deber, del orden y el respeto a la jerarquía, pero sobre todas las cosas, se concentran en ellos esas virtudes entendidas por el régimen como inherentes a lo

⁴ Una situación similar ocurre en la película *Sin novedad en el Alcázar*, cuando en una melodramática e histriónica escena, el coronel Moscardó prefiere ver a su hijo fusilado antes que rendir el Alcázar. El tono y la expresión facial del muchacho resultan sumamente artificiales y afectadas cuando dice: “Así lo haré papá”, ante la petición del coronel de morir pensando en la patria.

español: el coraje, la valentía, el arrojo, la capacidad de resistencia y la lucha en pro de los ideales eternos. En este sentido, una de las escenas más elocuentes es cuando se produce el conteo de los víveres. A pesar de que los alimentos están en un estado deplorable y casi nulo, el capitán se niega a aceptarlo y plantea que todo está bien y que no se necesitaba ayuda de los tagalos. Únicamente acepta la tregua para enterrar a los muertos y envía regalos a los insurgentes como señal de bienestar, cuando en realidad eran suficientes las amarguras y escaseces en la tropa española, para rendirse al punto. Esta es la misma situación que presenta la España del período de la autarquía, por lo que esta escena más allá del hecho histórico en sí, o de una representación cinematográfica, constituye un mensaje lanzado directamente al mundo, sobre la actitud y la autosuficiencia de España.

Con los personajes del capitán Las Morenas y del teniente Martín Cerezo se muestran dos actitudes. En primer término, el hombre que muere por su deber, que ofrenda su vida a la patria y el que alcanza el reconocimiento de héroe debido a su actitud valerosa y a su resistencia. En este segundo caso vemos al teniente, al final de la película: “una vez más él se había enterado tarde de la noticia, pero España ya lo había hecho héroe”. La posible insubordinación queda borrada ante la obra del honorable militar.

1898: Los últimos de Filipinas de Salvador Calvo no podía realmente ser más cuestionadora en todos estos aspectos. En principio, los hombres son presentados de manera mucho más verosímil, con virtudes y defectos, como son los seres humanos en la vida real. El personaje del cura, interpretado por Karra Elejalde, se sale del patrón de eclesiástico a la norma para convertirse en un ser irónico, cáustico e incluso adicto al opio; vicio que lo ha ayudado, según sus palabras, a ser fuerte y a resistir sus misiones en nombre de Dios. Existe una gran distancia entre aquella sacra estampa del cura que nos presenta Antonio Román y la que nos entregan ahora Salvador Calvo y Elejalde. Desde su propia caracterización física ya notamos las diferencias. El cura de Calvo es descuidado, su aspecto físico es deplorable, pero más interesante aún resultan sus opiniones. Es necesario destacar que en esta nueva producción su figura es más determinante para el personaje de Carlos que para el resto, es el que introduce al pintor en la droga, es también quien le habla, en una de las escenas, del entierro y fin del imperio español o del cristianismo como una religión más, como una simple posibilidad de fe entre todas las que existen en el mundo, lo cual era impensable en la década del 40, bajo el régimen franquista. Sus palabras están llenas de ironía y sarcasmo y al propio tiempo presentan un cuestionamiento radical de la imperfección y hasta un cierto absurdo de las religiones, de la falsa superioridad de una creencia por encima de otra.



Fig. 8. Los soldados de la versión de Román participando en la misa. Fig. 9. Álvaro Cervantes y Karra Elejalde interpretando sus personajes

Su discurso plantea el tema del origen de la religión como fruto de la creación o imaginación del propio hombre:

[...] hijo, nuestro cielo es aburrido, allí no hay vírgenes ni doncellas como en el de los moros, pero... por si te sirve de alivio, te diré que podría ser aún peor, en las religiones orientales inician un camino de resurrección que puede durar setenta mil vidas... por eso le doy las gracias al Creador por la bendita suerte de ser cristiano, aunque tengamos un infierno de mierda.

Evidentemente, Salvador Calvo tiene como referente anterior a Antonio Román y por supuesto intenta separarse de la propuesta de aquel y lo hace apelando a la exposición de los hechos de una manera más desprejuiciada y realista, aunque algunas reseñas le critican el hecho de haber ido más allá del pensamiento decimonónico español en la construcción de la mentalidad de sus personajes y por ello de haberle dado demasiada entrada en el filme, a la situación política y social que viven España y el mundo en la actualidad. Ciertamente, si se observan algunos parlamentos de los personajes, nos parece, con justa razón, que estamos más bien en presencia de hombres del siglo XXI y no del XIX. El propio Carlos, quien era un simple soldado pero a la vez un personaje muy cuestionador, se atreve a poner en tela de juicio a la autoridad de la nación en una forma que quizás corresponde más el discurso empleado en nuestros días que al que pudiera haber utilizado un militar de aquel momento: “¿Cree que nuestros gobernantes en Madrid tienen sentido común?, le recuerdo mi teniente que ese mismo gobierno fue el que me mandó aquí sin saber disparar, sin botas... no nos manda un traidor, pero sí un incompetente”. Lo mismo puede decirse del discurso de Juan, el soldado desertor, con referencia al dinero, a la corrupción y a las autoridades españolas:

¿Traidor a qué? ¿Traidor a quién? ¿Es que no escuchas lo que te digo? España les vendió Filipinas a los yanquis por veinte millones de dólares. Tanto heroísmo, tanta mierda que nos piden y ¿qué cuenta?: El dinero es lo que cuenta, lo de siempre. ¿Esos millones qué te crees que van a hacer con ellos? ¿Se los van a dar a la familia de los muertos de Cuba, Filipinas, Puerto Rico? ¿Te crees que se los van a dar a tu madre cuando te entierren aquí? No... eso se lo van a quedar para ellos, porque nosotros les importamos una mierda, Carlos... si tú quieres dar la vida por unos sinvergüenzas, allá tú.

Resulta claro que en varios momentos de la cinta se usa el anacronismo histórico como recurso, lo cual tampoco es nuevo dentro del cine ni demerita la creación, quizás el tono del guión esté un tanto alterado en ciertas expresiones de los soldados, o estos últimos, como personajes, no representen la verdadera forma de pensar de los convocados a la lucha en aquella época y situación histórica, pero simplemente cada obra es hija de su tiempo y es imposible establecer una separación total de la contemporaneidad. Tampoco es que se abuse de esto como para marcar un error en este sentido. Es válido que una obra se actualice y presente un mensaje de interés para el espectador contemporáneo. Lo que sí es obvio es que la versión de Román, de 1945, estuvo mucho más falseada y manipulada, al servicio de una orientación política, lo cual es más perjudicial. Por lo tanto, a la distancia de los años, el filme de Calvo representa una luz y aclaración necesaria sobre este hecho.

Con respecto a la representación de los soldados, tan forzada en la película de Román, es interesante observar como ellos mismos en la producción de Calvo van en contra del nacionalismo. La mayoría de ellos son hombres que cumplen el servicio militar por ser pobres que no pueden pagar lo que costaba el impuesto para librarse del ejército, por lo tanto, marchan a la contienda obligados. De manera, que a diferencia de aquellos soldados que nos muestra la cinta de 1945, los cuales estaban altamente

comprometidos con su deber y la patria, éstos ahora se muestran reticentes y rabiosos ante un orden que les interrumpe la vida personal y los envía a un conflicto que para ellos no poseía interés alguno. El personaje de Juan es presentado como un desertor que se refugia en las fuerzas enemigas y dice a voz en cuello:

Habéis perdido la última oportunidad que teníais de salir vivos de ahí, españoles, la última; lleváis un año ahí encerrados mientras España se ríe de vosotros, porque no vais a morir por España, no, vais a morir por imbéciles, que es lo que sois todos... sabéis como os van a recordar... os van a recordar como los tontos de Baler, los verracos de Baler.

Si Antonio Román en 1945 muestra una tropa española orgullosa, capaz de sacrificarse por la nación y de enfrentar cualquier tipo de contratiempo bajo el amparo del nacionalismo y de un catolicismo ferviente que era al fin y al cabo lo que necesitaba explicar la dictadura, los hombres de Calvo ven cuestionado el estereotipo de masculinidad: lloran, flaquean, sienten miedo, extrañan a su patria, hablan de sus familiares, añoran el regreso y en el caso de Juan se muestra el desgarramiento y la tristeza por el destierro, por la imposibilidad de volver, debido a su deserción, los cuales son otros de los aspectos sui generis de esta película. El propio teniente Martín Cerezo mantiene una actitud ambigua con respecto a la nación, en su interior pugnan la obligación del cumplimiento de su deber como militar y sus propios criterios, bastante punzantes con respecto a la situación política, esto se demuestra en una de las primeras escenas de la cinta cuando le dice a Carlos: “España está llena de patriotas como don Gabriel, que mandan a otros mientras ellos comen jamón de bellota”.

Martín Cerezo, interpretado en esta ocasión por Luis Tosar, resulta quizás el personaje de mayores matices dentro de la cinta, hombre reconcentrado, serio y silencioso, atrapado en la soledad y la tristeza que le han producido las recientes muertes de su esposa e hija. Ha marchado a la guerra con el afán de enterrarse en vida. La obstinación por el cumplimiento de su deber y el apego a las viejas concepciones, a pesar de que está consciente de la situación nefasta que vive el Imperio Español, lo llevan a mantener una posición tozuda durante la historia, por lo tanto, se convierte en el principal responsable de los eventos que tienen lugar en Baler, en el fondo termina siendo también un ser humano atormentado por la culpa y el remordimiento. En su conciencia pesarán fusilamientos de soldados y el haber mantenido obstinadamente una situación que ya no tenía remedio y que trajo consecuencias desastrosas para muchos. Incluso, para seguir adelante en su proyecto deberá eliminar físicamente al personaje de Teresa, luego de haberle salvado la vida en una ocasión. Esta mujer es su mayor tentación, el ente que lo distrae de sus obligaciones, por lo tanto, no cabe otro recurso que la muerte para borrarla para siempre de su cabeza. El teniente Cerezo presentado por Calvo y Tosar es un hombre con contradicciones y angustias que termina diciendo que si lo echasen del ejército le harían un favor; lo cual es muy diferente en la versión de 1945, en aquella, España le recibe como un héroe, el pueblo todo se congrega y grita: “¡Vivan los héroes de Baler!”

Del mismo modo, observamos ahora a un puñado de hombres presas de la desesperación, del hambre y la enfermedad. No hay cante ni copla que mitigue la escasez ni la falta de proteínas o minerales, que consiga detener el Beriberi. Los españoles deben recurrir a la emboscada, al ataque sorpresivo con el fin de destruir el cañón de los tagalos que le había causado grandes estragos. Incluso se ven obligados a robar comida o a alimentarse de cualquier carroña o animal, lo que no ocurre en la película de Román donde el grupo de soldados hispanos es presentado como militares

dignos, honorables, arrojados y valientes, soldados que esperan y hacen la batalla, mientras a los tagalos les es asignado el papel de traicioneros y escurridizos, atacan sorpresivamente y usando la emboscada. Esta intención de contraponer los dos polos de la lucha puede apreciarse claramente en una de las conversaciones entre el capitán Las Morenas y el teniente Martín Cerezo. Este último le recuerda al capitán el consejo de los supervivientes anteriores: “aquí no libraréis batallas, estad siempre alertas porque lucharéis contra la emboscada y la traición”.



Figs. 10 y 11. Luis Tosar en la interpretación del teniente Martín Cerezo. Al fondo, los soldados

Como puede apreciarse, en la película de 1945, se pretende presentar la forma de lucha de los españoles como honorable mientras que la de los filipinos es un enfrentamiento cobarde y solapado. De ahí también la calificación de “terrible” que le da el narrador a las Islas. Evidentemente, existe una intención de mostrar una superioridad ética en las tropas españolas con respecto a la de los nativos. Se pasa por alto la naturaleza verdadera de una lucha en la cual los enviados de la Península poseían la superioridad que otorga el poder y, por tanto, los rebeldes filipinos tenían que echar mano a otras tácticas de combate. Sin embargo, no es ésta la manera en la que se trata el asunto en el filme de Román, el punto de vista se encuentra manipulado una vez más a favor de las fuerzas españolas.

El personaje del capitán Las Morenas es otra de las grandes diferencias con respecto a la versión de 1945. Calvo nos lo muestra como un hombre retraído y hasta cierto punto agotado, pendiente más de su perro que de la propia guerra, situación que provoca contradicciones entre los militares y socaba el respeto a la jerarquía. Una de las escenas más llamativas en este punto es cuando las fuerzas filipinas quieren entablar un diálogo con los españoles. El capitán se esconde detrás de una ventana mientras envía al teniente a hablar con los representantes de la insurgencia tagala. Ya anteriormente había ordenado la retirada en uno de los primeros combates siendo cuestionado esto por el sargento Jimeno, quien le dice al teniente Cerezo: “¿Cómo qué retirada? Así no se gana una guerra”. De manera que, las contradicciones, enfrentamientos y tensiones entre el sargento, el teniente y el capitán, son mostradas sin remilgos durante la trama, aspecto éste que fue eliminado en la versión de 1945 a pesar de su veracidad histórica. Vigil, el médico, es el único que se muestra racional y abierto durante la trama, el que invita en varias oportunidades a prestar mayor atención a los hechos y a las pistas que pudieran hablar de una posible derrota de España frente a los Estados Unidos. Sin embargo, Cerezo, el teniente al mando, no escucha argumentos y se mantiene en su posición de resistencia, con lo cual lleva a los hombres a una empresa prácticamente absurda. De la presentación de este episodio pueden realizarse varias lecturas: en primer término, se encuentra lo dañino del ejercicio de una autoridad sin cuestionamientos, donde sólo cabe como recurso la obediencia ciega y, por otra parte, se pone en entredicho el

concepto de patria como madre. Aquí es más bien una madrastra que deja a sus hijos abandonados a su suerte pues, al fin y al cabo, el teniente estaba cumpliendo con su deber y actuaba bajo leyes, según lo que le habían enseñado que podría suceder en una situación así y con la información que tenía. Se pasa todo el tiempo esperando esa comunicación oficial que debía llegar en una manera prevista, algo que jamás sucede. Por lo tanto, la culpabilidad no reside tanto en Cerezo como en las autoridades superiores de la época. Mirado con detenimiento, este hombre en parte no hizo más que cumplir con su trabajo.



Fig. 12. Luis Tosar, Eduard Fernández y Carlos Hipólito en *1898: Los últimos de Filipinas*

Por otro lado, y ya me he referido al soldado Juan, la deserción parece ser uno de los temas en los que quiere focalizar Calvo. Es una reacción humana en toda guerra y como tal quiere mostrarlo el realizador. Carlos ha sido enviado al bando filipino para obtener información sobre la verdad en el conflicto. Allí se da cuenta de que España realmente ha vendido las Islas Filipinas a los Estados Unidos y que la fuerza ibérica ya no tenía nada que hacer en aquel suelo. Los tagalos luchaban ahora contra los americanos.

A su regreso convence a dos de sus compañeros para que lo acompañen en la fuga que le cuesta la pérdida de su mano y con esto se enfrenta a la mutilación de su más perseguido sueño. El castigo a los otros será el fusilamiento por traidores, lo cual viene a ser una culpa que tendrá que cargar Carlos por convencerlos y llevarlos a la deserción. La representación de hechos como estos, naturalmente, hubiera sido irrealizable en el período de la autarquía.

Finalmente me gustaría referirme a la presencia de los rebeldes filipinos en ambas producciones. Si los soldados hispanos en la propuesta de Román son presentados como honorables caballeros en defensa de la patria, los tagalos llevan la peor parte: son mal educados y ebrios, carentes de individualidad. Este punto de vista es argumentado por Colmeiro cuando expresa:

Con la excepción de Moisés, el tabernero de Baler y jefecillo de la insurrección, y Tala, la indígena enamorada, los filipinos en la película son invisibles individualmente, desposeídos de características que los humanicen....

Nuevamente la construcción de la identidad nacional se hace a expensas de la condición inferior del otro, que sirve simplemente como espejo en el que se contempla y reafirma el orden colonial. (300)

La condición especular de los filipinos puede ejemplificarse claramente en una de las secuencias de mayor contenido nacionalista y propagandístico. Es el momento cuando incluso los propios tagalos reconocen que, a pesar de su superioridad en armamentos y víveres, los españoles no se rinden fácilmente y nada los asusta demasiado. Es entonces, cuando deciden acudir al canto de Tala, como una sirena terrible, que les recordará su mayor debilidad a las fuerzas hispanas: la ausencia de mujeres. No obstante, el grupo de peninsulares responde mediante la valentía y el arrojo masculinos: “¿Qué no tenemos mujeres?”, exclama iracundo el teniente Cerezo quien le ordena cantar a un soldado “lo más alto y fuerte que pueda”. Por supuesto, en un acto de heroicidad, el cantante cae muerto en medio de la actuación, defendiendo así, al propio tiempo, el honor de la patria y el de la parte masculina. Los españoles dejan en claro una vez más que su resistencia era contra cualquier dificultad y que nada los haría cejar en la lucha. También hay que tener en cuenta el tipo de música con que se responde, Tala entona una balada melancólica y romántica, mientras “el gorrión” responde con el cante, como he dicho antes, uno de los elementos culturales que pretendió nacionalizar la dictadura. Esta escena, a las claras, constituye una lección de heroísmo, amparada en los supuestos valores nacionales que se imponen durante el franquismo como el espíritu del pueblo.

Si bien la propuesta de Calvo, por una cuestión lógica, focaliza más en el grupo hispano, los filipinos ahora tendrán una mayor participación o presencia. En principio, el narrador, Carlos, reconoce el motivo de su lucha: la libertad. Primero pelean por su independencia con respecto a España luego contra la nueva metrópoli: Estados Unidos. En esta ocasión vemos a los filipinos dialogar con los españoles, al comandante Luna tratando con Carlos y con el teniente Cerezo al final de la cinta; incluso se estrechan las manos como una forma de sellar con dignidad y honor las hostilidades. Los tagalos despiden a sus contrincantes con una guardia de honor debido a una razón muy clara, expresada por el comandante Luna al teniente Cerezo: “han sido cuatro siglos”. No obstante, es necesario decir que aún subsiste el afán de presentar y estereotipar a los nativos con una visión exótica, sexual y sensual de su cultura y esencia. Las mujeres muestran sus cuerpos semidesnudos, prácticamente se ofrecen a los hombres y, en una de las escenas, es manifestada la práctica del sexo en público o exhibicionista sin pudor alguno por parte de los filipinos.

En resumen, luego de haber analizado los aspectos anteriores puede decirse que estas dos producciones a pesar de ser cine histórico, que pretende la recreación de un hecho pasado, no pueden sustraerse al reflejo de la época en que se encuentran insertadas. Son propuestas muy diferentes, teniendo en cuenta el contexto sociohistórico en el que se desenvuelven ambos realizadores. Antonio Román adapta los hechos a un objetivo didáctico y se ciñe a la moral que propugnaba el régimen franquista, enarbola la bandera de patria, nacionalismo y religión y su resultado es una historia y unos personajes acartonados, hechos de una sola pieza, que únicamente pretenden llevar un claro mensaje al pueblo: la necesidad de resistencia ante las nuevas adversidades que afrontaba la nación y la grandeza de la obra de España en el pasado.

Salvador Calvo, por su parte, nos entrega una película con una flexibilidad propia de la posmodernidad, desmitificadora y cuestionadora. Pretende abordar los hechos con mayor verosimilitud. Sus personajes, por tanto, nos parecen más humanos y cercanos, con sus contradicciones, angustias, temores y tristezas. Es decir, poseen

individualidad. Su cinta arroja mayor luz sobre lo acontecido en Baler y a pesar de que en algunos momentos puede tener un salto más contemporáneo en el modo de pensar con respecto a la mentalidad decimonónica, su lectura de los hechos parece más desprejuiciada y consecuente con lo que pudo haber acontecido en ese ya mítico sitio de Baler que se ha convertido en el último bastión de la resistencia española en la época colonial.

Obras citadas

Colmeiro, José. “Nostalgia colonial y la construcción del nuevo orden en *Los últimos de Filipinas*.” *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, 2000, pp. 295-302.

Franco Torres, Christian. “Matizar el pasado: el cine histórico de la autarquía.” *Universidad Carlos III: I Congreso Internacional de Historia y Cine*, 2008. <http://hdl.handle.net/10016/17794>.

Haro de San Mateo, Ma. “El ideario propagandístico franquista a través del cine: sin novedad en El Alcázar.” *De la guerra al consenso: el lenguaje de la dictadura y de la democracia en España*, 2013, pp. 367-83.

Los últimos de Filipinas. Guión y dirección de Antonio Román, actuada por Armando Calvo, José Nieto y Nani Fernández, CEA, 1945.

1898: *Los últimos de Filipinas*. Dirección de Salvador Calvo y guión de Virginia Lacorzana, actuada por Álvaro Cervantes y Luis Tosar y Javier Gutiérrez, Film Factory, 2016.
Sánchez-Biosca, Vicente. “Propaganda y mitografía en el cine nacional.” *Servizo de Publicacións*, 2009.

Santaollala, Isabel. “Los últimos de Filipinas/Last Stand in the Philippines.” Editado por Alberto Mira. *The cinema of Spain and Portugal*, 2005, pp.51-9.

Sin novedad en el Alcázar. Guión de Alessandro di Stefani, dirigida por Augusto Genina, actuada por Rafael Calvo, Bassoli Film, 1940.

RAMÓN MUÑIZ SARMIENTO (1987). Licenciado en Letras por la Universidad de Oriente de Santiago de Cuba donde trabajó como docente de Literatura Española. Egresado del Centro de Formación Literaria Onelio Jorge Cardoso de Ciudad de La Habana y del Center of Cinematography, Arts and Television (CCAT) de Miami. Ha publicado el libro de poemas *Como un tiempo lejano* (2011) y la investigación *Dramaturgas Cubanas del Siglo XIX* (2016). Cuentos y artículos suyos aparecen en revistas y antologías. En la actualidad forma parte del programa de doctorado del departamento de Lenguas Modernas de la Universidad Internacional de la Florida (FIU) donde también se desempeña como profesor de español.

e-mail: rmuni014@fiu.edu