



## RESEÑA AUDIOVISUAL

### 1898: LOS ÚLTIMOS DE FILIPINAS<sup>1</sup>

Pablo Francescutti\*

\* Grupo de Estudios de Semiótica de la Cultura (GESC)  
Universidad Rey Juan Carlos  
pacuti@hotmail.com

#### FICHA TÉCNICA

Título: *1898: Los últimos de Filipinas*  
Género: Bélico  
Dirección: Salvador Calvo  
Guión: Alejandro Hernández  
Nacionalidad: Española  
Productora: Enrique Cerezo PC, con apoyo de RTVE, 13 TV, CIPI Cinematografica S.A. e ICAA  
Duración: 129 minutos.  
Año: 2016

A principios del pasado diciembre, quien escribe esta reseña recibió un mensaje masivo por whatsapp llamando a boicotear la película *1898: los últimos de Filipinas*. Con esa acción se quería repudiar su presunta ofensa al honor de la nación y sus fuerzas armadas (cito de memoria), repitiendo la campaña promovida meses atrás en las redes sociales contra el largometraje de Fernando Trueba, *La Reina de España*, en castigo por los dichos "antiespañoles" del cineasta.

No me consta que la amenaza se llevase a cabo; en cualquier caso, aporta un indicio de que la obra de Salvador Calvo exasperó a un sector de la opinión pública. El dato realza su valor sociológico, pues no abundan los filmes vernáculos capaces de suscitar reacciones vehementes más allá de los círculos cinéfilos. Por añadidura, se trataba de una obra que, como veremos, toca aspectos de la identidad nacional, además de ser el *remake* de un clásico del cine español, *Los últimos de*

---

<sup>1</sup> Este trabajo se nutre de las reflexiones hechas en el marco del proyecto *El periodista como historiador del presente. Análisis del documento en las nuevas formas de la información*, Plan Nacional de I+D 2014 (CSO2014-55527-P).



*Filipinas* (1945), una cualidad que, al facilitar las comparaciones y la visualización de coincidencias y semejanzas, hace más sencilla la tarea del análisis comprometido con los objetivos de la mnemohistoria<sup>2</sup>, menos interesada en lo ocurrido que en cómo se lo recuerda (Tamm, 2015).

Ambas obras abordan el mismo acontecimiento: la defensa de la iglesia de Baler entre 1898 y 1899, en Filipinas, por un puñado de soldados españoles contra centenares de independentistas tagalos. Hecho militar irrelevante, el asedio cobró proporciones épicas gracias a su duración (once meses) y a que España ya se había retirado del archipiélago, cosa que los defensores se negaban a creer. Finalmente, acabaron por entregar su bastión y fueron recibidos como héroes por una metrópoli muy necesitada de gestas que mitigaran el oprobio deparado por la pérdida del imperio.

El episodio fue llevado a la pantalla por primera vez por Antonio Román, quien se basó en la relación del asedio firmada por el teniente Martín Cerezo, el líder de la resistencia, que con ella se ganó el título de “último cronista de Indias”. Las circunstancias de su estreno son conocidas: el régimen franquista, aislado internacionalmente tras la derrota del Eje, necesitaba mantener cohesionado su frente interno mientras intentaba romper la cuarentena impuesta por los Aliados (Rigol y Sebastian, 1991; Zunzunegui, 1997; Tolentino, 2001). De ahí la conveniencia de una película que exaltase la voluntad numantina de los españoles de soportar el asedio enemigo, asistidos por las virtudes militares y la fe católica, vale decir, por la Cruz y la Espada, los emblemas del nacionalcatolicismo que comenzaba a suplantar al filofascismo como ideología oficial. La apuesta fue exitosa y su escenificación del hecho histórico quedó grabada en la memoria colectiva.

Más de setenta años después, llega su remake. Y se presenta con un título idéntico, salvo un pequeño agregado: la cifra “1898”. El añadido

---

<sup>2</sup>Como explica Tamm (2015: 1-27) en la introducción a su compilación de ensayos, nuestro actual régimen de historicidad (el “presentismo” mentado por François Hartog), se caracteriza por la pérdida total de la autonomía del pasado, objeto de incesantes operaciones de resemantización. Sobre estas premisas, la mnemohistoria se propone como un enfoque que privilegia el estudio de los impactos y significados de los acontecimientos por encima de su factualidad.



presupone en el espectador el conocimiento de las connotaciones de ese dato cronológico y delimita el público modelo de la obra: una audiencia conocedora de lo acaecido en un año que conmocionó a España, marcando una divisoria de aguas en la historiografía con vastas repercusiones políticas, económicas y culturales. Sugiere, además, una lectura del filme a la luz de ese trauma histórico como un ejemplo o ilustración. Este “frame” interpretativo se halla ausente en la realización de Román, que busca la descontextualización temporal del episodio para ubicarlo en un plano ahistórico junto a otros hitos del heroísmo hispano caros a la propaganda franquista, como Numancia, Sagunto y el Alcázar de Toledo<sup>3</sup>.

A diferencia del original, relatado en tercera persona, la nueva versión está narrada por un superviviente del asedio, un soldado atormentado por los recuerdos (que la evocación sea dolorosa anticipa el tono disfórico del conjunto de la narración). A modo de presentación, comienza diciendo: “ellos luchaban por su libertad; nosotros, por defender un imperio”. La obra de Román, en cambio, se inicia con una voz en off anónima: “Año de 1898. Tierra de Baler, Costa oriental de Luzón donde un puñado de hombres, lejos de la patria mantiene en pie, sin petulancia, su bandera. Aislamiento, sol, fatiga, lucha, soledad y nostalgia”. Un contraste revelador: el primer enunciado impone a la trama un sub-marco definido por la oposición libertad/imperio, asignando a los insurrectos un signo positivo desde la perspectiva de los valores democráticos actuales; el segundo no hace mención al Otro, limitándose a caracterizar la acción de los militares como un gesto heroico valioso en sí mismo. Acentúan las diferencias las bandas sonoras: la música ominosa de películas dramáticas que acompaña el enunciado del soldado frente a los entusiastas sonos marciales de la versión antigua.

---

<sup>3</sup>Esta interpretación recibió el beneplácito de un crítico de cine poco después de su estreno: “...lo importante para los españoles de hoy y mañana no es lo que sucedió en París (tratado de cesión de las colonias a Estados Unidos, n. d. a.) sino lo que ocurrió en aquella pequeña iglesia de Baler”, cit. en Coira, 2004:106. La glorificación de un evento bélico sin interés táctico o estratégico con fines propagandísticos tenía antecedentes, por ejemplo, el asedio de Kartún (Sudán) en 1884/1885. En aquella ocasión, el general británico Charles Gordon, contraviniendo órdenes, se negó a retirarse de Kartún, lo que condujo a su muerte y la de toda la guarnición a manos de los rebeldes. Su acción suicida le sirvió a la prensa para inyectar en la opinión pública un fervor patriótico y deseos de venganza que beneficiaron al bando imperialista del establishment, deseoso de anexionar Sudán al imperio británico (Miller, 2005).



Las voces en off entregan la clave: al sustituir la tercera persona del original (traslación "objetivada" de la crónica del teniente a cargo de la resistencia) por el soliloquio de Carlos, el recluta aspirante a pintor, vale decir al reemplazar el punto de vista del "héroe" por el del anti-héroe (un futuro desertor), el del oficial por el del soldado, el del adulto por el del muchacho, se introduce una instancia enunciativa que prelude conflictos actanciales, jerárquicos y generacionales.

Otra diferencia crucial la pone el entorno: en el original sirve tan solo de fondo exótico de acciones gloriosas; en la versión actual, asume un rol protagonista. El desembarco de la tropa en las costas de Baler recuerda los extáticos planos del primer arribo a tierra americana en *El Nuevo Mundo* de Ridley Scott: la floresta exuberante y lujuriosa, la cascada y las aguas mansas componen una similar visión paradisíaca, pero esta impresión halagüeña pronto se revela engañosa. La banda sonora tiñe el entorno selvático de una cualidad amenazante. Los planos cenitales acentúan la soledad del destacamento, meros puntos en un río flanqueado por la inmensidad verde. La naturaleza se funde con los rebeldes en una sola otredad hostil a la minúscula presencia extranjera.

Otro tanto ocurre con la representación de los filipinos. La película de 1945 los muestra como una masa de sujetos de pequeña estatura y rasgos indiferenciados, de la que solo sobresalen su líder Novicio y Tala, la tagala enamorada del sargento español; en el remake son altos, atléticos, inteligentes y sensuales. El narrador de este filme confiesa que se esperaba rebeldes sanguinarios que odian a España, y luego descubre que lucha con insurrectos aguerridos y honestos, patriotas desengañados de los estadounidenses ("No han venido a ayudar, sino a quedarse", explica su comandante) que saben mostrarse magnánimos: lo evidencian el plano del apretón de manos que sella la capitulación y la guardia de honor que dedican a los sitiados cuando estos dejan la plaza.

En las narrativas coloniales, las nativas simbolizan el país dominado y sus amantes occidentales, la potencia ocupante (McClintock, 1995); de ahí la importancia de las visiones de la mujer filipina en ambas obras. En la pieza de Román, el romance de Tala y el sargento se frustra cuando a ella la secuestran los rebeldes (i.e. los independentistas se interponen en el amor entre Filipinas y España) y la obligan a entonar canciones de amor para desmoralizar a los atrincherados, aunque al final ella se logra reunir con su amado. En la versión de 2016 no hay amoríos; la sensual Teresa se pasa enseguida al bando enemigo y con su canto seductor, al



modo de las sirenas, debilita la moral de los sitiados. Su sensualidad es juzgada peligrosa por el suboficial, que intenta matarla, decisión que el teniente impide, aunque finalmente será este quien la despache de un tiro.

En cuanto a los personajes españoles reclusos en el interior de la iglesia, en la primera película tenemos al capitán De las Morenas y al teniente Martín Cerezo, dos oficiales poseídos de un celo patriótico que les mueve a resistir con ultranza a despecho de las noticias de la rendición brindadas por sus compatriotas; el médico, un naturalista interesado por la naturaleza local (una alusión a la labor civilizadora de España, advierte Coira, 2004:105); el sacerdote, el fiel trasunto de una iglesia copartícipe de la empresa colonial y, más en concreto, de la jerarquía eclesiástica embanderada con el franquismo (una licencia respecto de los hechos históricos, pues el clérigo, fallecido a poco de comenzar el asedio, no tuvo un papel descollante en la resistencia); y la camaradería viril de la tropa, abnegada y animosa, cuyas voces aportan un carácter coral al relato.

No puede ser más chocante el retrato ofrecido en el remake: en él destaca la ineptitud del alto mando, tanto del ausente (los "incompetentes" que han dirigido la guerra) como del presente (el capitán, más preocupado por su perro que por sus hombres); la obcecación de los mandos medios al negar la pérdida del archipiélago referido por la prensa española que le traen los filipinos y por un superior venido a sacarlos del error; el deplorable estado de la tropa, pobres analfabetos enviados al frente sin recursos ni preparación; la negativa del médico a secundar la intransigencia del teniente; y el escapismo del sacerdote, opiómano y, por si fuera poco, con inclinaciones homoeróticas.

La adicción del párroco, su velado homoerotismo, admiten dos lecturas no excluyentes entre sí: un ataque en toda la regla al ascetismo sacerdotal, por un lado, y la subversión de una masculinidad rígidamente patriarcal, por el otro. A la hombría de vetas sádicas y misóginas encarnada en el teniente y el suboficial se opone el miedo de los reclutas, la sensibilidad artística del narrador, el humanismo del médico o la virilidad dionisiaca de los insurgentes. Ahondando distancias con el original, Calvo concede especial relieve a los desertores: uno se refugia con los tagalos y no deja de vociferar proclamas antipatrióticas; dos son ejecutados ilegalmente por el





teniente; y al cuarto -el narrador- se le castiga con la amputación del brazo derecho (la mutilación, que arruina sus aspiraciones artísticas, deja claro que su enemigo no son los tagalos sino sus superiores). En síntesis: la exhumación del pasado apareja el cuestionamiento de la identidad nacional tradicional; un enjuiciamiento que pone en tela de juicio cuestiones relativas a la identidad de género (masculina). Son conexiones que merecen más atención de la que podemos dedicar aquí.

Por último, señalemos una significativa omisión en la versión de 2016: la del fallido intento estadounidense por rescatar a los españoles; un dato verídico cuya inserción en el filme de Román cumplía la finalidad de presentar a Estados Unidos como aliado (el afán por congraciarse con los antiguos vencedores hizo incluir en los títulos de crédito un agradecimiento a la embajada norteamericana), en consonancia con los deseos de la acorralada dictadura franquista. En la producción de Calvo la potencia es señalada como enemiga de España y del pueblo filipino.

En definitiva: *1898: los últimos de Filipinas* resulta la antítesis del relato heroico de cuño franquista. A la gesta militar le opone un alegato antibelicista; al paternalismo colonialista, el reconocimiento del Otro y su derecho a la emancipación; a la obsequiosidad con Washington, el mensaje antiimperialista; al machismo agresivo, una pluralidad de modelos masculinos. Y todo ello sin empequeñecer la dimensión de hazaña militar y la valentía de la mayoría, subrayadas en la digna salida de la iglesia con la bandera enarbolada entre el respeto de sus ya ex enemigos.

Hasta aquí, la originalidad de la obra es innegable, pues en la filmografía española no abundan los repasos críticos del pasado colonial; mucho más convencional se muestra en sus modos de representación histórica. Al fiarlo todo a la memoria subjetiva de un personaje, elige, como decían Rueda Laffond y Guerra Gómez de la evocación autobiográfico en la teleserie *Cuéntame*, "la objetivación del recuerdo de sus instancias narrativas (Kevin y Carlos), pasando por encima de la fragilidad, la limitación y la autojustificación subjetiva de los recuerdos. En este sentido, pues, han operado con un modo narrativo equiparable, donde no cabe el olvido. Y que es capaz de retener una totalidad de hechos pertinentes, al tiempo que neutralizarían ante el espectador la apariencia de las huellas del presente en la observación ficcional del pasado" (2009: 407). Calvo no problematiza la fidelidad de la memoria



individual<sup>4</sup>, tal como hace Alain Resnais a través de la amnesia del Bernard de *Muriel* sobre su participación en torturas durante su servicio militar en Argelia; de hecho, ni siquiera sabemos en qué momento posterior de su vida el narrador de *1898: los últimos de Filipinas* evoca esas memorias de su juventud (¿En la adultez? ¿En la vejez?).

También puede achacársele que su empeño por demoler los valores castrenses debilita su sentido de lo verosímil. Cuesta creer que una guarnición tan desmoralizada como se la presenta pudiera repeler los ataques tagalos tanto tiempo. No suena creíble que el ardor guerrero de los mandos no fuera compartido por al menos algunos soldados. Una vez más, la crítica antimilitarista no atina a registrar -no digamos entender- las energías cohesivas de los colectivos acuartelados en situaciones límites, ni los fuertes vínculos subjetivos que se tejen entre sus miembros, patentes en el vigor de las asociaciones de ex combatientes, inclusive entre los refractarios a la guerra.

¿Qué nos dice todo esto de la sociedad en la que fue producida? Cuesta resistir la tentación a ver en el filme examinado la réplica "indignada" a una narrativa maestra del franquismo; a entrever en el enfrentamiento entre los inocentes reclutas y los adultos responsables del desastre (excepción hecho del médico y el párroco, comprensivos con el calvario de los soldados) la antinomia formulada por el 15M entre la "casta" (los artífices de la Transición) y las jóvenes generaciones. Pero al análisis riguroso no le bastan las impresiones; verificar su validez requiere contrastar los mensajes de la obra con los discursos de la audiencia con las metodologías apropiadas.

Para salir del paso disponemos de los recursos que nos brinda la intertextualidad. Encontramos muy llamativo que, en marzo de 2016, TVE dedicase al sitio de Baler un capítulo de su serie *El Ministerio del Tiempo*, titulado *Tiempo de Valientes*. Su argumento versa sobre el viaje al pasado de un madrileño contemporáneo con destino al baluarte filipino. Su mirada descarnada registra la miseria de la tropa reclutada a la fuerza, el autoritarismo ciego del teniente y la inutilidad del sacrificio patente en manifestaciones tales como "aquí no pintamos nada", "no sé qué hacemos aquí", "que se queden con la isla los tagalos, que es de

---

<sup>4</sup> En *Apocalypse Now* (Ford Coppola, 1979) también tenemos el relato de una guerra imperialista contado en primera persona por un militar. Pero el tono alucinatorio de sus recuerdos y la falta de pretensiones documentales impiden tomarlo como una versión fidedigna de hechos históricos, como sí pretende el filme de Calvo.



ellos”, “lo único que da su patria es hambre y miseria, métase su bandera donde le quepa”. El viajero del tiempo solo atisba una salida a la situación: desertar. Gracias a la ayuda del médico logra cumplir su propósito, dejando atrás a dos soldados que serán pasados por las armas. De vuelta en el presente, se entera consternado por un libro que sólo el teniente recibió una medalla, al no encontrarse mérito en los demás supervivientes.

¿Influyó la teleserie en la película, cuyo rodaje comenzó en mayo? Sea como fuere, lo relevante es que la naturaleza institucional de la primera y el rango de superproducción de la segunda (participada por RTVE) nos confirman que estamos hablando de narraciones con el sello de la industria cultural *mainstream*: la principal cadena pública (controlada por un gobierno conservador, para más señas) y una de las más importantes productoras locales respectivamente. Si le sumamos el caluroso apoyo al filme de Luis María Anson, un referente de la derecha intelectual<sup>5</sup>, la novela *Morir bajo tu cielo* (2014) del escritor conservador Juan Manuel de Prada, que combina la censura al alto mando en Filipinas con el enaltecimiento del coraje y la nobleza de los rebeldes y la fe católica de los defensores, y la película *Palmeras en la Nieve* (2015), que toca, a su manera superficial, la independencia de Guinea Ecuatorial, queda probada la disposición de instancias del *establishment* a revisar algunos mitos y coyunturas controvertidas de la historia nacional<sup>6</sup>.

El ajuste de cuentas con el pasado consumado en el largometraje analizado deja incontestada la pregunta formulada por Muñoz Mendoza (2012): ¿cómo colmar el vacío abierto tras el rechazo de la identidad nacional-católica legada por el franquismo? *1898: los últimos de Filipinas* se concentra en abjurar del militarismo, el colonialismo y el catolicismo, sin dejar claro qué resta después de quitar esas capas. Bien mirado, quizás sea excesivo exigir la respuesta a un filme que si escenifica algo es la fase negativa de la remodelación de las identidades en curso.

---

<sup>5</sup>Véase el artículo publicado con su firma en *El Mundo*, el 8 de diciembre de 2016: <http://www.elmundo.es/opinion/2016/12/08/5848412a268e3e3b488b460b.html>

<sup>6</sup>Esa receptividad coexiste con el descontento visible en franjas de la opinión pública afines a las fuerzas armadas, que en sus redes y blogs expresaron su repulsa a lo que percibían como un ataque a una “gloria nacional”.





## BIBLIOGRAFÍA

- Coira, P. (2004). *Antonio Román, un cineasta de la posguerra*. Madrid: Universidad Complutense Servicio de Publicaciones.
- Colmeiro, J. S. (2005). *Memoria histórica e identidad cultural: de la postguerra a la postmodernidad*. Barcelona: Anthropos.
- Labany, J. (2010). Imperial desire and masculine crisis in early francoist film representatios of the loss of the Philippines and Cuba. *Cine y.... Revista de estudios interdisciplinarios sobre el cine en español*, 2(2), 1-19.
- Prada, J. M. (2014). *Morir bajo tu cielo*. Madrid: Espasa.
- McClintock, A. (1995). *Imperial Leather: Race, Gender and Sexuality in the Colonial Contest*. Nueva York: Routledge.
- Miller, B. (2005). Our Abdiel: The British Press and the Lionization of 'Chinese' Gordon. *Nineteenth Century Prose* 32(2), 127-153.
- Muñoz Mendoza, J. (2012). *La construcción política de la identidad española: ¿del nacionalismo al patriotismo democrático?* Madrid: CIS.
- Rigol, A., & Sebastian, J. (1991). España aislada: Los últimos de Filipinas (1945) de Antonio Román. *Filmhistoria*, 1(3), 171-184.
- Rueda Laffond, J. C., & Gómez Guerra, A. (2009). Televisión y nostalgia. The Wonder Years y Cuéntame cómo pasó. *Revista Latina de comunicación*, 64, 396-409.
- Zunzunegui, S. (1997). *Paisajes de la forma*. Madrid: Cátedra.
- Tamm, M. (2015). *Afterlife of events. Perspectives on mnemohistory*. Basingstoke, UK: Palgrave Macmillan.
- Tolentino, R. (2001). *National/Transnational Subject Formation and Media In and On the Philippines*. Ciudad Quezon: Ateneo de Manila University Press.

## PELÍCULAS Y TELESERIES CITADAS

- Calvo, S. (Director). (2016). *1898: los últimos de Filipinas* [Película]. España: Enrique Cerezo PC/13 TV/CIPI Cinematográfica S.A./ICAA.
- Coppola, F. F. (Director). (1979). *Apocalypsis Now* [Película]. EE.UU.: American Zoetrope.
- González Molina, F. (Director). (2015). *Palmeras en la nieve* [Película]. España: Nostromo Pictures, Dynamo Producciones, Atresmedia Cine, Warner Bros.
- Resnais, A. (Director) y Dauman, A. (Productor). (1963). *Muriel* [Película]. Francia.



- Román, A. (Director). (1945). *Los últimos de Filipinas* [Película]. España: Alhambra-CEA
- RTVE y Ganga Producciones (Productores). (2001-2016). *Cuéntame cómo pasó* [Serie de Televisión]. España: RTVE y Ganga Producciones.
- RTVE y Cliffhanger (Productores). (2015-2016). *El Ministerio del Tiempo* [Serie de Televisión]. España: RTVE y Cliffhanger.
- Scott, R. (Director). (1992). *1492: La conquista del Paraíso* [Película]. Francia/España/Reino Unido: Paramount Pictures.
- Trueba, F. (Director). (2016). *La reina de España* [Película]. España: Fernando Trueba PC, Atresmedia Cine.