



UNIVERSIDAD DE CASTILLA-LA MANCHA
FACULTAD DE LETRAS DE CIUDAD REAL
DEPARTAMENTO DE HISTORIA DEL ARTE

TESIS DOCTORAL

**LA HERENCIA COLONIAL ESPAÑOLA EN EL
CINE FILIPINO CONTEMPORÁNEO. ANÁLISIS
TEXTUAL**

ALBERTO FEDERICO DELGADO GARCÍA

DIRECTOR: JULIÁN DÍAZ SÁNCHEZ

MAYO, 2022

La herencia colonial española en el cine filipino contemporáneo.

Análisis textual

Alberto F. Delgado García

Universidad de Castilla La-Mancha

RESUMEN

Filipinas, situada en el Sudeste Asiático, fue una de las últimas posesiones del Imperio español de Ultramar. El estallido de la insurrección en julio de 1896 y la posterior guerra hispano-estadounidense en abril de 1898 pusieron fin a una presencia que abarcó más de tres siglos y medio. Como en cualquier proceso colonizador, se produjo una imposición del país dominante al territorio sometido con el objetivo de controlar a sus súbditos y de imponer un modelo social. Con el tiempo, cristalizó en la conformación de una cultura heterogénea, singular, que todavía en la actualidad acusa una crisis de identidad como consecuencia de tres invasiones sucesivas. Con la llegada del cinematógrafo a finales del siglo XIX, último legado de España a Filipinas, un nuevo entretenimiento que adoptaba las formas del teatro hispánico caló hondo entre la población. Al cabo de varias décadas, coincidiendo con la independencia definitiva de Filipinas tras la Segunda Guerra Mundial, el medio posibilitó el registro de una memoria colectiva, esto es, la de la propia nación. La finalidad de este trabajo, por tanto, es comprobar si la herencia cultural española recibida a lo largo de la colonización continúa vigente a través de las imágenes del cine filipino contemporáneo, de manera más explícita o más velada. Para tal cometido, se realizó la lectura y comentario de las secuencias de una decena de películas filipinas esenciales para entender la evolución del séptimo arte en el país, la mayoría descendientes directas de un cine social formulado a mediados de los 70 por directores como Lino Brocka o Ishmael Bernal, ambos presentes también en la muestra.

Palabras clave: Cine, colonialismo, Filipinas, España, herencia.

ABSTRACT

The Philippines, located in Southeast Asia, were one of the last possessions of Spain's overseas empire. The insurrection outbreak in July 1896 and the subsequent Spanish-American War of April 1898 eradicated a well established presence that prevailed over three and a half centuries. As in any colonizing process, there was an imposition of the dominant country on the revolted territory with the aim of controlling its subjects and imposing a social model which, in turn, crystallized in the formation of a heterogeneous and unique culture that today still denotes an identity crisis as a result of three consecutive invasions. At the end of the 19th century, Spain left its last piece of heritage in the Philippines: the cinematograph. This new sort of entertainment based

upon the manners of the Hispanic theater held tight amongst the population. After several decades, and dovetailing with the definitive independence of the Philippines after World War II, the creation of a collective memory arose, giving as a result a proper expression of the nation itself. The purpose of this paper is, therefore, to verify whether if the Spanish cultural heritage received throughout the colonization continues to be present across the images of contemporary Philippine cinema, and whether if it is in a more explicit or veiled way. For this purpose, the sequences of a dozen Philippine films that were essential to the understanding of the evolution of the seventh art in the country were read and discussed. Most of said films were directed by straight descendants of a social cinema formulated in the mid-70s such as Lino Brocka or Ishmael Bernal, both represented in the exhibition.

Keywords: Cinema, colonialism, Philippines, Spain, heritage.

Agradecimientos:

En general, quisiera agradecer a todas aquellas personas que, en mayor o menor medida, de un modo u otro, incluso aunque ya no se hallen presentes, me han acompañado a lo largo de este trayecto académico -y en no pocas ocasiones existencial-. Gracias por compartir vuestro tiempo conmigo, por mínimo que haya sido. Yendo a lo concreto, me gustaría dedicar con mucho cariño la consecución de este trabajo a mis padres. Junto a ellos, mi abuela, mi hermano y todos mis amigos cercanos, tanto los de Ciudad Real como los de Madrid. No me cabe ninguna duda de que sin vuestro aliento esto no hubiera sido posible. Por vosotros.

En segundo lugar, no me olvido de todas aquellas personas e instituciones que han tratado de ayudarme en algún instante en el transcurso de esta investigación. La lista es extensa mas no por ello dejaré de incluirlos –merecidamente- a todos: a Lorenzo Torres Hortelano por descubrirme el apasionante mundo del análisis textual; a Juan Guardiola por escucharme y poner su biblioteca particular a mi disposición; al profesor Manel Ollé; a Julia Celdrán; a Teresa Gutiérrez del Alamo; a Luis Santiago Cañizares; a Florentino Rodao –siempre recordaré esas fotocopias extraídas de los archivos de la Biblioteca de Wisconsin que me envió al correo-; a Carlos Madrid; a Noel Vera; a Menene Gras; a la Embajada de Filipinas; a Casa Asia; a la Biblioteca Nacional y a la Filmoteca de Madrid. Quisiera reconocer, aparte, dentro de esta categoría, el inmenso apoyo brindado por el Instituto de Historia del CSIC con María Dolores Elizalde al frente, a través de esa beca en colaboración con la Universidad Rey Juan Carlos, habida cuenta de que me proporcionaron las directrices exactas a seguir en esta memoria –con el rigor científico que caracteriza al Departamento de Estudios Americanos Asia-Pacífico- con el objetivo ulterior de entender perfectamente una empresa de índole tan compleja como la historia de Filipinas. Por último, nombrar al profesor Julián Díaz, director de esta tesis, por sus orientaciones y consejos.

ÍNDICE GENERAL

INTRODUCCIÓN.....7

CAPÍTULO I

Una aproximación al cine filipino.....21

CAPÍTULO II

Lino Brocka e Ishmael Bernal como precedentes del cine filipino contemporáneo

Maynila: Sa mga kuko ng liwanag (1975).....43

Análisis textual

Secuencia 1 (00:00:12 – 00:07:07)

Himala (Miracle) (1982).....60

Análisis textual

Secuencia 1 (0:1:20:02 – 0:1:28:16)

CAPÍTULO III

Los efectos del colonialismo en la formación de la identidad filipina

Mababangong bangungot (Perfumed nightmare) (1977).....84

Análisis textual

Secuencia 1 (0:34:47 – 0:40:35)

Norte, hangganan ng kasaysayan (Norte, The end of the history) (2013).....107

Análisis textual

Secuencia 1 (0:12:54 – 0:18:54)

CAPÍTULO IV

La subversión del catolicismo

A short film about the Indio Nacional (2005).....128

Análisis textual

Secuencia 1 (0:39:20 – 0:46:46)

The healing (2012).....139

Análisis textual

Secuencia 1 (0:00:28 – 0:04:27)

CAPÍTULO V

El postcolonialismo en el cine social filipino

Ang pagdadalaga ni Maximo Oliveros (2005).....160

Análisis textual

Secuencia 1 (0:25:56 – 0:29:39)

Lola (2009).....175

Análisis textual

Secuencia 1 (0:00:18 – 0:07:40)

CAPÍTULO VI

Recreación histórica de los detonantes de la revolución y de la posterior Guerra Hispano-Filipina

***Último: Distintas maneras de matar a un héroe nacional (C) (2008)*.....185**

Análisis textual

Secuencia completa (0:00:00 – 0:06:29)

Análisis comparativo: el caso de *Baler (2008)* frente a *1898. Los últimos de Filipinas (2016)*.....208

Análisis textual

Secuencia 1 *Baler* (1:41:55 – 1:52:10) vs Secuencia 1 *1898. Los últimos de Filipinas* (1:52:08 – 2:04:46)

CONCLUSIONES.....237

BIBLIOGRAFÍA

Libros.....245

Artículos. Capítulos de libro.....254

Direcciones web.....263

Películas.....264

ANEXOS

Anexo I: Fichas técnicas y artísticas de las películas incluidas en el análisis ordenadas cronológicamente.....273

Anexo II: Filmografía de los directores incluidos en la muestra por orden alfabético.....277

Anexo III: Índice de imágenes contenidas en el DVD adjunto

INTRODUCCIÓN

Antes de comenzar a escribir este trabajo me asaltaron las típicas dudas respecto a la temática por la que debía inclinarme. Francamente, puesto a elegir, haciendo valer mis gustos, me habría decantado por estudiar la crisis económica europea en el nuevo cine heleno o la representación de las dictaduras latinoamericanas en el cine de ficción. No obstante, lo más lógico, sin duda, hubiera sido continuar con la línea de investigación abierta en el Trabajo Final de Máster, titulado *Visiones distópicas del underground urbano en Tokio: Análisis textual*¹, en el que, en las conclusiones, emplazábamos a abordar la obra de Sogo Ishii, Takashi Miike o Shinya Tsukamoto en un futuro ensayo. ¿Qué es lo que me llevó entonces a decidirme por la presente de entre todas las opciones que barajaba?

Primero, me pareció interesante, debido a su originalidad, aproximarme a una materia con escasa cobertura, por no decir inexistente, en el ámbito académico. En segundo lugar, suponía un enorme desafío puesto que partía de cero en relación a los dos principios rectores de mi trabajo, esto es, la historia de Filipinas –en especial el período de la colonización española– y un conocimiento teórico del cine filipino -tagalo de hecho- en general. Paradójicamente, en mis intermitentes incursiones a la cinematografía filipina había tanteado, por iniciativa propia, al margen de Brillante Mendoza, la obra de otros directores como Lav Diaz, Raya Martin o Sherad Anthony Sanchez. Imposible no hacerlo dado el ruido mediático que estaban causando en festivales de medio mundo, del que, por supuesto, la prensa especializada se había hecho eco. Conforme iba profundizando en los entresijos de esta memoria, aprendiendo más sobre Filipinas, a medida que visionaba el corpus fílmico que había seleccionado, me invadían sensaciones encontradas, un agudo desconcierto, fruto, quizás, de la enorme complejidad a la que me enfrentaba. Y, sin embargo, inexplicablemente, un halo de fascinación recorría mi ser al mismo tiempo.

Quiero pensar que, como los grandes relatos, la temática escogida tiene una dimensión atemporal, pero, además, se ajusta a la eclosión de un nuevo cine filipino, que empieza en el año 2000 con el cortometraje *Anino* y se extiende hasta la actualidad, radicalmente distinto al que se venía realizando, uno que cuestiona de forma permanente la crisis de identidad en la que vive inmersa la población a raíz de los efectos de tres colonizaciones sucesivas. El caso es que algunas de estas propuestas se han convertido en referencias ineludibles para quienes planean examinar el impacto del cine del Tercer Mundo, incluido el asiático, de las dos últimas décadas. El cine filipino suele generar una ardiente adhesión o el más absoluto rechazo, se le ama o se le odia, de ninguna manera puede ignorarse. Asimismo, algunos autores no quieren oír hablar no ya del cine filipino sino de algo que remueva el pasado, una colonización española que a ojos del historiador imparcial comportó cuantiosos errores pero también, en retrospectiva, ciertos avances. Con esto tampoco pretendo infundir una clase de revisionismo histórico, me conformaré con alumbrar una lectura de los efectos, de las implicaciones, de un determinado proceso colonizador en una sociedad, la filipina, bajo un prisma diferente al que estamos acostumbrados, el del análisis textual de un grupo de secuencias cinematográficas.

¹ Este trabajo fue defendido en la Universidad Rey Juan Carlos en la convocatoria de junio de 2013 en el marco del Máster Universitario en Cine, Televisión y Medios Interactivos con una calificación final de ocho.

Poco o nada se sabe de Filipinas –o del cine filipino- más allá de los convencionalismos. Y esto ha de ser así porque la tradición siempre defiende un canon anticuado, máxime si nos referimos a una disciplina que no despierta gran devoción, sin prestar la atención necesaria a quienes se distancian de lo ordinario como sucede con esta *generación indie pinoy*² de directores. En este sentido, no debería extrañar que el grueso de la crítica procure encarar algo que le provoca recelo al no estar familiarizada, más si cabe cuando parece tratarse de lo efímero de una tendencia “dentro del ansia fagocitadora de novedades ‘exóticas’ en nuestros festivales.”³ Aquí, por otro lado, no voy a establecer comparaciones con el cine asiático, ni tan siquiera con algunas corrientes dentro del cine filipino –como el chabacano-, aspiro, al menos, a construir un edificio sólido cuyo objeto no descansa únicamente en estos presupuestos. Con una Segunda Edad de Oro todavía en curso, pendiente de una revisión sistemática y actualizada, es bastante difícil, cuando no imposible, determinar de un modo genérico el alcance de estos proyectos a no ser que se conciban aisladamente. Por consiguiente, lo más sensato será ceñirnos a cada obra por separado en aras de armar un conjunto amplio susceptible de dejarse sintetizar siguiendo los patrones del clasicismo, del manierismo o del postclasicismo.

El objetivo de esta tesis doctoral es buscar la presencia de la colonización española en el cine filipino actual, postclásico en su totalidad, más concretamente en la transmisión cultural de una herencia que se plasma ante todo, consciente o inconscientemente, dado que los elementos de la *mise en scène* de ciertas secuencias surgen de la realidad de escenarios auténticos, en representaciones fílmicas que hacen acopio de un carácter independiente, de un cine de “autorrealización subjetiva”⁴, sin menoscabo de un cine *mainstream* –*Baler* (2008) o *The healing* (2012)-. Nuestro objeto de estudio descansa, pues, sobre un abanico muy amplio que engloba desde la herencia colonial a la colonización española pasando por el cine filipino contemporáneo, que, a su vez, habría que contemplar en su concepción isomorfa como un todo.

Observemos, entonces, que tenemos un primer término, herencia, que forma parte de nuestra hipótesis. Eso, aplicado al marco de tres procesos colonizadores consecutivos –llevados a cabo por España, Estados Unidos y, en última instancia, Japón-, condicionará, entre otras cosas, la configuración de una cultura filipina que evoluciona conforme al signo de los tiempos. Por tanto, uno de los puntos fuertes de las narraciones que analizaremos desde el segundo hasta el sexto capítulo es la caracterización psicológica de unos personajes cautivos, al borde del abismo, atrapados en el desarraigo, en la turbación, de la sociedad postcolonial que les ha tocado vivir.

El Imperio español perdió Filipinas en vísperas del año 1899 pero antes, en agosto de 1897, el emprendimiento de hombres de negocio que residían allí –Francisco Pertierra, Antonio Ramos-, propició la incursión del cinematógrafo en el territorio insular. Tan pronto como estuvo asentado, desembocó en la adaptación de formas del teatro hispánico y en el uso de la nomenclatura en castellano en referencia al patrimonio lingüístico del cine. No obstante, lo más sustancial es que, curiosamente, el aparato, de origen colonial, introducido por los antiguos colonizadores, sirvió de acicate, como distracción, a la beligerancia norteamericana en su intento de usurpación. Luego,

² GUARDIOLA, Juan. “Generación indie pinoy”. *Cahiers du Cinema España*, Nº Especial 12. [40 años de cine filipino (1970-2010)], 2010.

³ *Ibidem*, p. 8.

⁴ *Ibid.*, p. 8.

consecuentemente, después de la guerra filipino-estadounidense que se saldó con la victoria de los americanos en julio de 1902, el dispositivo pasó a manos de los nuevos soberanos y no fue hasta la independencia definitiva de Filipinas en 1946, reconocido al fin el archipiélago como un Estado-nación libre por Estados Unidos, cuando la población nativa logró adueñarse del medio.

Tras unos inicios titubeantes, se articuló una industria del cine filipino que emulaba el esquema hollywoodiense tanto del sistema de grandes estudios como de clasificación de los géneros cinematográficos. Inclusive, en lo relativo al primer parámetro, también eran personas individuales, en su mayoría matriarcas –*Mommy Vera* o Doña Sisang-, las que controlaban los estudios en detrimento del posterior *trust*. Quizás debido al influjo de Estados Unidos, tampoco Filipinas fue ajena a los profundos cambios en los valores de la sociedad que se produjeron en Occidente a finales de los 60. Poco a poco empezaron a surgir voces valientes desde el ámbito académico, el de la historiografía filipina, que cuestionaban los efectos de la colonización, lo que, sin duda, dio lugar a la proliferación de otras ideas potencialmente exportables al cine, retroalimentándose así ambos textos, películas y estudios críticos. Además, la coyuntura de la época, consecuencia directa del hastío de la autocracia de Ferdinand Marcos, exigía la emergencia de un cine radicalmente distinto al que se venía produciendo, un cine comprometido, de raigambre marxista, desolador, que reflejara la degradante situación en pro de un aperturismo imperioso. Es lo que propone el cine de Eddie Romero, Brocka, Bernal, Celso Ad. Castillo o Kidlat Tahimik, entre muchos otros. Y, por primera vez, a partir de la década de los 70 se puede hablar de un cine nacional en sentido estricto, con motivos indígenas, de un cine por y para los filipinos. En los albores del siglo XXI, tras una etapa bastante pobre en lo creativo, confluyen una progenie de jóvenes directores que, en lo fundamental, recobran la esencia de ese cine.

Al margen de la evaluación cuantitativa que pudiera hacerse sobre ello, ciertamente, la fórmula reafirmaba en los espectadores una conciencia de clase que les empujaba a reproducir socialmente –las revoluciones pacíficas de EDSA, acrónimo de Avenida Epifanio de los Santos, que derrocaron a los Marcos- aquello de lo que eran testigos en las pantallas de cine. De este modo, películas y acciones democráticas –por supuesto radiadas o televisadas- pasaban a ser imágenes interiorizadas por la población, textos que ayudaban a restituir la identidad de los sujetos; hombres y mujeres al unísono movilizados, como en la insurrección de 1896 o en la guerra filipino-estadounidense, para clamar contra un abuso de poder que amenazaba con fragmentar su unidad o paralizar –o mermar- el progreso del país. Con todo, en estas puntualizaciones de naturaleza sociológica que reparan en una cierta praxis de las secuelas de la colonización a raíz del cine filipino, en la función social que ambos detentan, no se localiza lo más crucial de nuestro interés. La razón primordial por la que hemos analizado la herencia colonial española en el cine filipino contemporáneo es su dimensión histórica, la atracción que suscita ante la revisión de ciertas dinámicas postcoloniales que se manifiestan estéticamente en símbolos visuales o narratológicos, cronotopo que encuentra el vértice de su expresión en las secuencias en las que nos detendremos a fondo.

Apenas planteado nuestro objeto de estudio pertinentemente, que delimitaremos en los próximos párrafos, desde un triple enfoque –un primer nivel del enunciado, la enunciación, y la gramática-, ahora sí vamos a enumerar las hipótesis que incentivan

nuestra investigación y sobre las que va a reposar nuestro empeño ulterior. Diríamos que son tres, interrelacionadas:

Mostrar que los textos que hemos seleccionado son poseedores de toda una serie de características (patrones estilísticos, narrativos, estructurales, etc.) que entroncan con la historia de Filipinas –desde antes de la llegada de los españoles al presente-, o, más bien, son inherentes a la etapa de la colonización española en forma de una herencia cultural impuesta, lo cual posibilita fraguar un nexo entre las mismas y dicho período; que, asimismo, pese a que la gran mayoría de estos distintivos proceden de evidencias históricas en las que se basan cada una de las películas respectivamente, además existen otras pertenecientes al propio discurso cinematográfico; y, al fin, como resultas de lo anterior, que, con arreglo a estas consideraciones, cabría identificar las obras analizadas como representaciones que contienen ciertos rasgos, de diferente índole, heredados de la colonización española.

Llegados a este punto, se hace necesario acotarlo aún más con la reunión de un corpus de películas lo suficientemente ilustrativas como para corroborar nuestras hipótesis. Para explicar el proceso de selección en el que nos hallamos inmersos, hemos de remitirnos, primero, al modelo proppiano de clasificación de los cuentos maravillosos en el que el lingüista ruso aisló una serie de categorías narrativas básicas a las que denominó *esferas de acción*.⁵ En otras palabras, el análisis de ese conjunto de cuentos siempre le devolvían a una sola “estructura constante” que le facultaba para reconocerlo “como un relato único”⁶.

Pero, en paralelo, más relevante si cabe, debemos señalar lo que impulsa nuestro deseo de investigar, es decir, conforme a un *leitmotiv*, como motivo central recurrente de una obra cinematográfica, que versa sobre la herencia colonial española haremos hincapié en una serie de textos cinematográficos donde éste figure de manera incuestionable, y por esa razón nos decantamos por el cine filipino, puesto que supone un mayor reto escrutar ese legado respecto a las filmografías de otros enclaves donde acaeció la colonización española –Cuba, Marruecos o Guinea Ecuatorial-, como terreno fértil para ahondar en el interrogante que este *leitmotiv* o su vacío plantean.

El cuerpo del análisis lo constituyen varios textos cinematográficos, nueve largometrajes y un cortometraje, realizados en Filipinas entre 1975 y 2013, válidos para trazar una evolución comparativa que nos faculta a comprobar si existe cierta continuidad -o no- entre las obras del pasado y las del presente.

Si nos atenemos a uno de los principios nucleares de esta memoria, presente en el título, la herencia colonial, lo más lógico hubiera sido pensar en la concepción de un cine colonial⁷ como materia de análisis, sin embargo, a criterio de T. Denean Sharpley-Whiting, “las películas coloniales pueden describirse como aquellos largometrajes cuyas tramas se resuelven en torno a las colonias y tienen temas políticos sutiles o

⁵ PROPP, Vladimir. *Morfología del cuento*, Madrid, AKAL, 1998 (1928).

⁶ GONZÁLEZ REQUENA, Jesús. *Clásico, manierista, post-clásico: Los modos del relato en el cine de Hollywood*, Valladolid, Castilla, 2006, p. 511.

⁷ Véase ELENA, Alberto. *La llamada de África. Estudios sobre el cine colonial español*, Barcelona, Bellaterra, 2010.

superpuestos”⁸, o, si se prefiere, según David Henry Slavin, un cine apologético en forma de “melodramas, historias de vidas sencillas y amores individuales (...) impregnados de privilegios raciales y de género”⁹, por lo que nuestro objeto de estudio no ha de adscribirse a esta categoría, tampoco a un género en concreto –la muestra fluctúa desde el terror al drama histórico o la comedia pasando por lo puramente experimental-, sino a un cine filipino contemporáneo que detenta la visión de éstos. La diferencia estriba en que el discurso del cine colonial está encorsetado porque busca conseguir un determinado efecto ideológico o propagandístico de exaltación –ya sea para justificar la anexión de un territorio o la tutela colonial sobre un pueblo “subdesarrollado”- mientras que el cine que no se adscribe a esta corriente no tiene por qué detentar esa función. Así, de manera más general, en síntesis, el corpus de películas que figura aquí sí concierne al llamado cine del tercer mundo o periférico, pues pese a su rentable modelo de producción local tiene una escasa visibilidad afuera, así como al orden postclásico.

Las películas elegidas, sin excepción, contienen, con mayor o menor profusión, explícita o veladamente, elementos identificables con la herencia colonial española que se articulan en el contexto del relato a través la puesta en escena. En cualquier caso, no es el *cine filipino*, en su totalidad, lo que reclama nuestro interés. En contraste, es la presencia en la escena cinematográfica de ciertos símbolos culturales lo que sí nos incumbe particularmente, dado que en su inclusión es donde localizamos una inculturación –como proceso social con raigambre en el campo religioso y educativo- irrefutable, como una forma eficiente, una de tantas, de representar la herencia colonial, siendo este un recurso recurrente, intencionado o no, en el cine filipino.

En cuanto al estado de la cuestión, la bibliografía sobre cine filipino es escasa, así, tras una intensa búsqueda y recopilación de fuentes, destaquemos *Cine: Spanish influences on early cinema in the Philippines*¹⁰ como el único libro, aunque formulado en inglés, que aborda directamente nuestro objeto de estudio. Este ejemplar nos habla de los inicios del cine en la antigua posesión española, de la relación que pronto adquirió el medio con las artes escénicas de origen hispano que predominaban entonces en el archipiélago –como la *sarswela* o el romancero-. *Cine* se remataría ocho años más tarde con la publicación de *Film: American influences on philippine cinema*¹¹, una obra que, en evidente continuidad, abre una vía de diálogo suplementaria, recíproca, con su precedente temático.

Entre la extensa bibliografía que Deocampo cita al final del primer libro, encontramos coterráneos de una importancia insoslayable en la cinematografía filipina como Clodualdo A. Del Mundo¹² o Rolando B. Tolentino. En la práctica, la producción de Tolentino está presente en esta memoria mediante la inclusión de dos artículos de una gran trascendencia: *Vaginal economy: Cinema and sexuality in the Post-Marcos*,

⁸ SHARPLEY-WHITING, Tracy Denean. *Black Venus: Sexualized savages, primal fears, and primitive narratives in French*, Durham, Duke University, 1999, p. 109. (Traducción del autor)

⁹ SLAVIN, David Henry. *Colonial cinema and imperial France, 1919-1939: White blind spots, male fantasies, settler myths*, Baltimore, Johns Hopkins University, 2001, p. 17. (Traducción del autor)

¹⁰ DEOCAMPO, Nick. *Cine: Spanish influences on early cinema in the Philippines*, Quezon City, The National Commission for Culture and the Arts, 2003.

¹¹ DEOCAMPO, Nick. *Film: American influences on philippine cinema*, Manila, Anvil, 2011.

¹² DEL MUNDO, Clodualdo A. *Native resistance: Philippine cinema and colonialism 1898-1941*, Manila, De La Salle University, 1998.

*Post-Brocka Philippines*¹³, en el que Tolentino explica el significado del concepto y esboza un mapa evolutivo de su representación en el cine de la etapa Marcos; y *Linking philippine and spanish cinemas*¹⁴, una comunicación, a pequeña escala, que rastrea las reminiscencias del pasado español en el cine filipino. Pero, asimismo, la consideración en la obra de Deocampo va más allá de lo estrictamente escrito ya que esta cuestión también ha sido abordada desde el terreno cinematográfico, concretamente en un documental titulado *Cine/Sine: Spanish beginnings of philippine cinema* (2012). Haciendo uso de la tecnología tridimensional, *Cine/Sine* es una síntesis histórica, un recorrido didáctico, informativo, en el que

la cámara [del director] gravita por la calle mayor del centro comercial de Manila tal y cómo debió ser en el apogeo del colonialismo español (...) De la fantasmática recreación de la primera proyección del cinematógrafo Lumière en Filipinas, que tuvo lugar en la sala Alhambra, pasamos al análisis del conservadurismo católico (...) y las injerencias lingüísticas españolas en los filmes clásicos de Eddie Romero, Lino Brocka e Ishmael Bernal.¹⁵

Deocampo es, en definitiva, un autor filipino que no podíamos eludir porque su influencia ha sido esencial no sólo para nuestra memoria sino, además, para la gran mayoría de historiadores que trabajan acerca del cine filipino. Sin embargo, sin desmerecer su aportación al campo teórico, ambos textos, tanto *Cine* como *Film*, se quedan en la superficie discursiva al priorizar un enfoque más reduccionista por delante de uno más reflexivo, más hondo. Aún así, en varias facetas del libro se alcanzan conclusiones muy acertadas, como tendremos ocasión de comprobar.

Otros trabajos son *Filipino directors up close: The Golden ages of philippine cinema 1950-2010*¹⁶ de Bibsy M. Carballo, *Cinema of the Philippines: A history and filmography, 1897-2005*¹⁷ de Brian L. Yeatter, *Critic after dark. A review of Philippine cinema*¹⁸ de Noel Vera y *Pelikula: An essay on Philippine film*¹⁹ de Bienvenido Lumbera. Bibsy M. Carballo, al haber estado acreditada como productora en ocho largometrajes filipinos –entre ellos *Insiang* (1976), *Jaguar* (1979), *Kisapmata* (1981) o *Karnal* (1983)-, esboza, en ocasiones, una especie de diario que conjuga una perspectiva metódica con una visión más personal, más espontánea, a través de su propia experiencia en la industria. Unas veces incidiendo en pormenores de los rodajes en los que se vio inmersa, otras en anécdotas externas o internas derivadas de la filmación, y otras más en aspectos íntimos como el temperamento de algunos directores, actores o actrices, este volumen nos ayuda a comprender mejor las singularidades del imaginario de estos creadores indispensables.

¹³ TOLENTINO, Rolando B. “Vaginal economy: Cinema and sexuality in the Post-Marcos, Post-Brocka Philippines”. *Positions: East Asia cultures critique*, Vol. 19, 2, 2011.

¹⁴ TOLENTINO, Rolando B. “Linking philippine and spanish cinemas”. *Perro Berde. Revista Cultural Hispano-Filipina*, 6, 2016.

¹⁵ REVIRIEGO, Carlos. “Cine/Sine: Spanish beginnings of philippine cinema”. *Cahiers du Cinema España*, Nº Especial 12. [40 años de cine filipino (1970-2010)], 2010, p. 21.

¹⁶ CARBALLO, Bibsy M. *Filipino directors up close: The golden ages of philippine cinema 1950-2010*, Manila, Anvil, 2010.

¹⁷ YEATTER, Bryan L. *Cinema of the Philippines: A history and filmography, 1897-2005*, Carolina del Norte, McFarland & Company, 2007.

¹⁸ VERA, Noel. *Critic after dark. A review of philippine cinema*, Singapur, BigO Books, 2005.

¹⁹ LUMBERA, Bienvenido L. *Pelikula: An essay on Philippine film*, Manila, Cultural Center of the Philippines, 1989.

Cinema of the Philippines: A history and filmography, 1897-2005 complementa al anterior al abarcar un intervalo más extenso de medio siglo desde la introducción del cinematógrafo en las Islas. A la inversa, *Critic after dark. A review of Philippine cinema* funciona más bien como un cuaderno crítico en el que su autor, Noel Vera, recoge, con un estilo entre jocoso y analítico, algunas de las obras, a su juicio, más representativas del cine filipino. Bienvenido Lumbera, *manunuri* o National Artist of the Philippines, es otro autor de referencia del que habría que resaltar *Pelikula: An essay on Philippine film*, un escueto monográfico que pertenece a una serie de ensayos y documentales en vídeo a propósito de las siete artes en Filipinas.

De entre lo escrito sobre cine filipino en lengua española hemos de resaltar *Cinema Filipinas. Historia, teoría y crítica fílmica (1899-2009)*²⁰ de Juan Guardiola, editado en 2010. Su itinerario sencillo, sin denostar ningún período, permite un acercamiento somero a la historia del cine filipino junto a una crítica constructiva de las obras más distintivas de sus máximos exponentes. *44 cineastas filipinos*²¹, por su parte, catálogo de la exposición del mismo nombre que se gestó en el marco del festival PELIKULA en el año 2009, no deja de ser una muestra de retratos fotográficos acompañada de la filmografía de cada realizador.

Revistas como *Caimán*, versión española de *Cahiers du cinema*, y *Perro Berde*, iniciativa de la Embajada de España en Filipinas con el respaldo del Instituto Cervantes de Manila, han profundizado en la materia. *Caimán* mediante un par de monográficos, el primero “40 años de cine filipino (1970-2010)”, en el que se intercalan entrevistas a Lav Diaz, Raya Martin y Brillante Mendoza; observaciones pormenorizadas -habida cuenta del prestigio de sus colaboradores- de los rasgos característicos de este cine y un breve comentario en base a cada una de las películas de la retrospectiva que programó el Festival Granada del Sur en 2010; y otro, “Brillante Mendoza”, sobre la trayectoria de este director. *Perro Berde*, entretanto, dedica siempre, en casi todos sus números, una entrada que revela la huella, aún ostensible, de la cultura española en el cine filipino.

Por último, figuras fundamentales como Alberto Elena²², pionero en España en los estudios de “cine periférico”, y Carlos Valmaseda, desde las páginas de *Perro Berde*, examinan en sendos artículos, *Spanish colonial cinema: Contours and singularities*²³ y *Filipinas en el cine español*²⁴ respectivamente, las producciones españolas posteriores a la Guerra Civil que se aproximan al fenómeno de la colonización –en Filipinas, Cuba y, sobre todo, Marruecos-. En síntesis, son realmente escasos los trabajos sobre cine filipino redactados en castellano concentrándose, en esencia, entorno a los que hemos mencionado. El inconveniente es que, todos ellos, sin excepción, renuncian a ensayar una interpretación o análisis textual de alguna película.

²⁰ GUARDIOLA, Juan (ed.). *Cinema Filipinas. Historia, teoría y crítica fílmica (1899-2009)*, Granada, Fundación Legado Andalusi, Festival de Granada Cines del Sur, 2010.

²¹ FERNÁNDEZ ORENDO, Óscar (fotogr.); LUA, Shirley O. (textos). *44 cineastas filipinos*, Manila, Instituto Cervantes de Manila, 2011.

²² Véase ELENA, Alberto. “Back to Africa? Colonial history and postcolonial dynamics in recent spanish cinema”, en WHEELER, Duncan; CANET, Fernando (eds.), *(Re) viewing creative, critical and commercial practices in contemporary Spanish cinema*, Bristol, Intellect, 2014.

²³ ELENA, Alberto. “Spanish colonial cinema: Contours and singularities”. *Journal of Film Preservation*, 63, 2001, pp. 29-36.

²⁴ VALMASEDA, Carlos. “Filipinas en el cine español”. *Perro Berde. Revista Cultural Hispano-Filipina*, 3, 2012, pp. 100-105.

En cuanto a los análisis fílmicos efectuados sobre alguna de las películas contenidas en el corpus de nuestra investigación, por lo general en artículos para revistas especializadas, han incidido usualmente en parcelas restringidas o recurrentes, tales como el nacionalismo, la emergencia de la identidad, la globalización o la religión. Incluso, las comparaciones con otros textos también han sido reiteradas, en lo que concierne a *Perfumed nightmare* con “Can the subaltern speak?”, ensayo de Spivak en el que, a través de una revisión sobre los efectos del colonialismo, afirmaba la relevancia del marxismo en las sociedades contemporáneas; en el de *Himala* con la Biblia. Resulta relevante, en cualquier caso, que *Maynila: Sa mga kuko ng liwanag*, *Perfumed nightmare* e *Himala* hayan suscitado más estudios por sí solas que el resto de películas pertinentes. Por lo común, las conexiones señaladas resultan oportunas, de tal modo que muchas acabarán aflorando en el transcurso de nuestra investigación.

Aún con todo, hemos estimado apropiado que todas las obras seleccionadas, por los motivos esgrimidos con anterioridad, eran merecedoras de un análisis textual que se consagre a sus elementos nucleares, esto es, no aquellos que hablan de las películas sino de esos otros que realmente movilizan la experiencia que provoca en el espectador y que, en determinadas situaciones, le hacen volver a ellas repetidamente. Ésta es, hasta el momento, hasta donde tenemos constancia, una labor que todavía no ha sido llevada a cabo. Y esto es, en definitiva, lo que pretende afrontar la presente tesis doctoral.

Resta presentar, al margen de la metodología empleada para el análisis de las películas, los capítulos que conforman este presente estudio. En el primer capítulo, hacemos, como su título indica, un breve recorrido por la historia del cine filipino desde la entrada del cinematógrafo en las islas, debido a la iniciativa de algunos empresarios españoles, hasta aproximadamente la primera década de este siglo, cuando, coincidiendo con el florecimiento de la Nueva Ola²⁵, desde el 2000 a la actualidad, se produce el surgimiento del cine digital. A lo largo de este compendio por el cine filipino, que nos ayuda a comprender mejor su singularidad, revisamos algunas de sus obras ejemplares.

A partir de ahí, lo que sigue a continuación es el análisis de las diez películas elegidas. Todos los análisis contienen, antes de proceder con la secuencia, una anotación sobre el argumento y una explicación sobre la trayectoria del director. Después, comprobaremos hasta qué grado es aplicable la categoría de *postclásico* configurada por González Requena en la ya mencionada teoría de los órdenes de representación del relato en el cine de Hollywood²⁶. Bajo este paraguas conceptual se aglutina nuestro corpus de estudio, dividido en cinco capítulos.

En el capítulo 2 realizamos un análisis minucioso de *Maynila: Sa mga kuko ng liwanag* e *Himala*, las dos obras por antonomasia de los mayores baluartes del cine filipino de los setenta y ochenta, Lino Brocka e Ishmael Bernal respectivamente, exponentes de un realismo social descarnado que encuentra su reflejo en la nueva hornada de directores *indie pinoy*. El impacto de la transculturación colonial en la

²⁵ Según Clodualdo del Mundo Jr., el actual renacimiento del cine filipino “durará mientras esta generación de realizadores independientes siga fiel a sí misma, independientes de un sistema que tiende a comerse el alma de sus cineastas.” DEL MUNDO, JR., Clodualdo. “La Nueva Ola y el tsunami indie”. *Cahiers du Cinema España*, N° Especial 12. [40 años de cine filipino (1970-2010)], 2010, p. 11.

²⁶ GONZÁLEZ REQUENA, *Clásico, manierista, post-clásico: Los modos del relato en el cine de Hollywood*, Op. cit.

identidad filipina es el tema que abordamos en el capítulo 3 a través de *Perfumed nightmare* y *Norte, the end of history*, separadas por treinta y seis años de diferencia. El capítulo 4 lo hemos reservado para tratar el asunto del catolicismo en Filipinas y cómo, dentro de la representación cinematográfica, existen paradigmas, *A short film about the Indio Nacional* y *The healing*, que cuestionan, entre otras cosas, esta problemática haciendo prevalecer otras prácticas religiosas indígenas pre-hispánicas. En el capítulo 5, siguiendo los preceptos de Brocka o Bernal, Brillante Mendoza y Auraeus Solito son dos autores comprometidos con la realidad de su tiempo en *Lola* y *The blossoming of Maximo Oliveros*. Por último, en el capítulo 6 no podíamos olvidar que una parte importante de esta generación ha decidido recrear por medio de la ficción algunos acontecimientos históricos clave ocurridos durante la colonización española; *Ultimo: Distintas maneras a matar un héroe nacional* de Khavn de la Cruz, desde una vertiente experimental, y *Baler* de Mark Meily, más comercial, son dos ejemplos perfectos de esta tendencia.

Tras estos análisis individualizados, será momento de dejar constancia de las conclusiones resultantes de nuestro trabajo de investigación, es decir, de sintetizar los rasgos más relevantes de los diversos textos fílmicos acreditados por la labor analítica en relación a nuestras hipótesis. Pero, igualmente, de recabar lo que esta misma actividad nos sugiere sobre otras cuestiones más mundanas como las directrices por las que transita el cine filipino actual o qué aspectos relevantes del postclasicismo se observan en las obras examinadas. El trabajo finalizará, como es lógico, con la relación de fuentes bibliográficas consultadas en el transcurso de la investigación. También se incluyen un par de apéndices documentales, el primero adjunta la ficha técnica y artística de cada una de las películas escogidas mientras que el segundo detalla la filmografía completa de los diez realizadores suscritos a la muestra.

Para llevar a cabo el análisis secuencial de las películas tomaré como punto de partida la Teoría del Relato de Jesús González Requena, categorizada conforme a los tres órdenes de representación del cine clásico de Hollywood -Clásico, Manierista y Post-clásico-, derivada, a su vez, de una Teoría del Texto deudora de las aportaciones de Saussure, Barthes, Bataille, Freud o Lacan, entre otros. Revelar la naturaleza del texto artístico y la disposición que adopta el sujeto frente a él se nos antoja una tarea indispensable. Fundamental, pues, para comenzar, porque determinará la manera de abordar el análisis y los progresos que se vayan produciendo en esta memoria.

Fijémonos, primero, en que vamos a examinar varios textos cinematográficos y que, por tanto, debemos configurarlos como espacios para la experiencia, para la reafirmación de la subjetividad, esa que compele al sujeto del inconsciente. Por ende, el texto es el lugar de la lectura –conformada por el análisis y por la lectura en sí, “en sentido estricto”, que conducirá, en última instancia, a la *connotación textual*- y de la escritura, operadores ambos del registro textual –que es, a fin de cuentas, el simbólico-del lenguaje. Que sea Discurso del Arte y no otro –pongamos por caso uno Científico- es atribuible a la dominancia del registro textual sobre el comunicacional. Así las cosas, el texto artístico se nos revela como “una red de n dimensiones en la que n tiende a infinito.”²⁷

²⁷ GONZÁLEZ REQUENA, Jesús. “Texto onírico, texto artístico”. *Tekné*, Vol. 1, 1, 1985, p. 116.

El primer movimiento de toda la cadena será, pues, hallar el momento de máxima tensión del texto, el *punto de ignición*, ese que “quema” cuando se lee, uno de los conceptos estelares para entender la metodología requeniana. Roland Barthes se refería a ello, en relación al efecto que le provocaba una determinada fotografía, como el *punctum*, como “ese azar que en ella *me despunta* (pero que también me lastima, me punza).”²⁸ Por lo tanto, en el *punto de ignición*, en el instante álgido del texto que nos convoca a la experiencia de lo real es, precisamente, cuando el sujeto encuentra mayores reticencias con el lenguaje para expresar aquello que le acaba de traspasar, algo que González Requena no duda en calificar como “lo indecible”, o, de otra manera, “lo que no puede ser dicho”²⁹. Hete aquí una de las paradojas del modelo de análisis textual que aquí proponemos. Y, sin embargo, a pesar de la anomalía, encontraremos una salida al encarar el análisis tomando como indicación ese axioma nuclear hacia el que los demás lugares del texto son magnetizados.

Por otro lado, la vinculación del sujeto con el texto, anisotrópico, se fragua a través de tres registros, interrelacionados, y una dimensión, simbólica, todos ellos localizables ahí, en el texto. Un primer registro, imaginario, que alude directamente al *estadio del espejo* de Lacan³⁰, participa activamente en los textos audiovisuales, es, en definitiva, el del puro deseo, ese que constituye “la deseabilidad de una imagen”. Del registro imaginario llegamos al siguiente, el “registro de la significación”, semiótico, ese que “en el texto se entiende en tanto articulado” y “que funda la inteligibilidad” mediante la utilización del lenguaje en el plano comunicativo. Y, para finalizar nuestra explicación, incidiremos en el restante, aquel registro real que se reconoce porque “está más allá de toda forma, de toda imago y de todo significante.”³¹ *Lo real*, un término que equivaldría al empleado por Lacan, no debe interpretarse, por consiguiente, como algo que guarda similitud con *la realidad*, sino, mejor, como lo radical opuesto a ésta. Y, no obstante, aunque escapa al entendimiento, no significa que de eso no pueda saberse nada porque lo real tiene sabor –el sabor de haberlo experimentado–, en cambio, “hay que decirlo, la palabra debe localizarlo y afrontarlo”.³² Tres verbos pues, determinan la orientación de cada registro: “imaginar”, “entender” o “descifrar”, y, en último lugar, “experimentar”.

Además de los tres registros mencionados, en el texto hay un cuarto elemento, indisoluble del resto, pero que ya no sería registro sino otra cosa distinta: se trata propiamente de una dimensión, la dimensión simbólica. ¿Para qué le sirve al sujeto? Tan simple como reconocer que el papel que desempeña es eficaz, a fin de cuentas, para articular simbólicamente, gracias a una palabra fundadora que se vive como verdadera, el encuentro con lo real. Sucede que cuando no existe ningún tipo de sujeción simbólica, la emergencia de lo real, ahora aparición en tanto siniestro³³, sacude al

²⁸ BARTHES, Roland. *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, Barcelona, Paidós, 1989 (1980), p. 59.

²⁹ GONZÁLEZ REQUENA, Jesús. *El análisis cinematográfico: Teoría y práctica del análisis de la secuencia*, Madrid, Complutense, 1995, p. 16.

³⁰ LACAN, Jacques. “El estadio del espejo como formador de la función del yo [je] tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica”, en LACAN, Jacques, *Escritos I*, México, Siglo XXI, 2009 (1936).

³¹ GONZÁLEZ REQUENA, Jesús. “El texto: tres registros y una dimensión”. *Trama y fondo*, 1, 1996, p. 13.

³² GONZÁLEZ REQUENA, Jesús. “Lo Real”. *Trama y fondo*, 29, 2010, p. 25.

³³ Jesús González Requena toma aquí prestada la experiencia de lo siniestro promulgada por Freud que el neurólogo austríaco asocia con la literatura fantástica, gótica, de Hoffmann, Shelley o Stoker. FREUD,

individuo al no estar provisto de ese aparato simbólico que le permitía confrontarlo, manifestándose, de este modo, la psicosis.³⁴

Nada más aparte de mencionar la circunstancia de que al tomar en consideración las contribuciones de estos autores al aparato simbólico, aspiramos, en realidad, a tratar de acreditar la relevancia de uno de los fundamentos teóricos regidores de esta nuestra investigación: nos referimos a la subjetividad, cualidad humana que cristalizará en el vértice de su expresión cuando procedamos al análisis de los textos cinematográficos. Y que la subjetividad tenga tanto valor para nosotros reside en el hecho probado de que ésta se modela a través de los textos -nuestro material de trabajo-, razón más que suficiente para acercarnos a ellos e interrogar al sujeto por –para descubrir- eso que moviliza su escritura, su deseo.

También porque cualquier obra de arte que nos emplaza a ser contemplada articula la pasión del sujeto, tanto del artífice de la creación como del espectador; en un caso como en el otro ambos proyectan su experiencia particular sobre lo vivido en el texto. En los textos fílmicos en los que tendremos la oportunidad, más adelante, de sumergirnos más allá de su superficie discursiva confluye todo eso recién nombrado: los tres registros, la dimensión simbólica –en la dialéctica sexual, en el trayecto mítico del héroe-, la emergencia de lo siniestro, el punto de ignición, etc. Será cuestión, entonces, de sumirnos en el texto y delimitarlos cuando sea viable.

Para la *Teoría del relato*, complementaria a la *Teoría del texto*, partiremos de la base de que la gran mayoría de los textos cinematográficos son textos narrativos, con excepción de esas propuestas que se inscriben en el campo de lo experimental, del “underground” o de la vanguardia, aquellas que Jacques Aumont definió como “cine no-narrativo”.³⁵ Requena reflexiona con detalle acerca de estos textos en su libro *Clásico, manierista, postclásico: Los modos del relato en el cine de Hollywood*³⁶, el cual nos servirá como sustento elemental para enunciar esta nueva propuesta –la de la *Teoría del relato*- y los tres órdenes de representación contenidos en ella. Para ello sitúa el foco (fílmico) de su contribución teórica en el *cine clásico hollywoodiense*, ese sobre el que nos vamos a detener aquí para, después, continuar con el manierismo y el cine postclásico, ciéndonos siempre, como columna vertebral, a las premisas de González Requena. Dicho esto, aunque los postulados de González Requena reposan sobre dicha industria, son perfectamente aplicables al filipino, pues históricamente ambos son casi idénticos tanto en el sistema de los estudios como en la codificación de todos los géneros. Una breve definición de cada uno de los tres sistemas nos ayudará a entender mejor el propósito de la tesis en general y del corpus del ensayista y escritor madrileño en particular. Todos ellos rigen la gestión de la mirada del espectador y la posición de la cámara:

A) Clásico: Podríamos definir este cine como un orden de representación fílmica sustentado sobre un MRI –*Modo de Representación Institucional*-³⁷ que,

Sigmund. “Lo siniestro”, en FREUD, Sigmund, *Obras completas*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2007 (1856-1939).

³⁴ GONZÁLEZ REQUENA, *El texto: tres registros y una dimensión*, *Op. cit.*

³⁵ AUMONT, Jacques Aumont et al. *Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*, Buenos Aires, Paidós, 2005.

³⁶ GONZÁLEZ REQUENA, *Clásico, manierista, post-clásico: Los modos del relato en el cine de Hollywood*, *Op. cit.*

³⁷ BURCH, Noël. *El tragaluz del infinito*, Madrid, Cátedra, 2008 (1991).

compitiendo con las tendencias artísticas y literarias hegemónicas durante el siglo XX, dio lugar a una monumental producción de narraciones fuertes sujetadas, a su vez, por el modelo del relato simbólico, uno mismo auxiliar al mito que se encuentra horadado por el eje de la carencia y el eje de la donación conjuntamente. De ahí la importancia de forjar estas narraciones sobre unos patrones de género, caracterizados por estar fuertemente convencionalizados, categorías estilísticas que se distinguen o bien por el retroceso “hacia formas narrativas de índole épico” o por la inscripción simbólica en el relato de una diferencia y una dialéctica sexual de gran complejidad, y en ambos supuestos detentan una impronta mítica que les confiere un carácter renovado en plena modernidad.

En otro orden asuntos, se trata de un cine que profesa una representación alejada del realismo o del psicologismo, en la que tienen cabida, sin embargo, unos rasgos formales estilizados y emblemáticos que los acercan todavía más si cabe a los mitos y leyendas. Aquí, la cámara casi nunca adopta el punto de vista de un personaje por lo que se establece la mirada en la posición de un tercero en una trama simbólica. De ahí que ocupe el lugar idóneo para hacer visible, en su densidad simbólica, la palabra, el gesto, o el acto del personaje con miras a enunciar mejor su sentido. Del mismo modo, se articula un escenario fuera de campo, que se sitúa más allá del radio de la mirada, allí donde el héroe se enfrenta a su fatal destino. Por último, el espectador que penetra en el cine clásico de Hollywood, conocido en la *Teoría del relato* como sujeto del inconsciente, se identifica plenamente con el héroe –en su carencia, en su trayecto- y, similar a él, vive –y, en última instancia, revive- una experiencia de sentido placentera, de *plenitud simbólica*³⁸.

B) Manierista: A lo largo de la década de los años 50, surgió una nueva generación de autores que se desmarcan ligeramente de los postulados del universo clásico a través de un desplazamiento que, no obstante, no supone un rupturismo radical respecto a su predecesor. Aunque el film manierista mantiene la forma relato, al mismo tiempo se observa un debilitamiento en la densidad simbólica del mismo. Lo que emerge, en su lugar, es una cámara que ahora queda atrapada en los pliegues de la representación, allí donde “el sentido del acto comienza a tornarse dudoso.”³⁹ Esta nueva ubicación de la cámara se traduce, entre otras, en una experiencia insólita para el espectador ya que, acostumbrado a descifrar la verdad o la mentira en los gestos y en los actos de los personajes del clasicismo, en este instante se verá abocado a la sustracción de la certeza por el puro engaño, aquél que es posibilitado gracias a la profundización en la psicología de los protagonistas del relato.

La primera secuela que acarrea la conversión del héroe, mediante una paulatina caracterización psicologista, es la disolución, o debilitamiento en algunos casos, del eje de donación. Su implicación –la del héroe- en ese juego visual de espejismos acaba por afectar al eje de la carencia, que se ve reforzado: es así como la figura del Destinador, y de la Tarea que le otorga a nuestro héroe, se desdibujan hasta el punto de devenir en una imagen “progresivamente insolvente, hueca o sospechosa”⁴⁰. Del mismo modo, al convertirse en sujeto de carencia, el trayecto del héroe manierista aparece guiado ahora

³⁸ BELLOUR, Raymond. *Le cinéma américain: Analyses de films. Vols. I & II*, París, Editions Flammarion, 1980.

³⁹ GONZÁLEZ REQUENA, *Clásico, manierista, post-clásico: Los modos del relato en el cine de Hollywood*, *Op. cit.*, p. 568.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 568.

por un deseo –potenciado en extremo en la trama- no mediado por la *Ley* personificada en el Destinador y, en esa misma medida, privada de la sujeción simbólica que lo “ataba” al relato. Poco importa si el acto del personaje se constituye en algo verdadero o falso porque lo que al final acaba imponiéndose es el vacío⁴¹ en toda su apoteosis, y, ahí, es donde reside el auténtico poder de seducción.

C) Post-clásico: Las profundas transformaciones en el orden político, social y cultural desencadenaron la súbita renuncia de las corrientes manieristas y el establecimiento, y posterior afianzamiento, alrededor de mediados de la década de los setenta, de un nuevo modo de producción en el cine americano: el sistema postclásico, ya no como un moderado alejamiento respecto del cine clásico, como ocurrió con la transición al manierismo, sino, más bien, como algo abiertamente enfrentado a él. No se puede entender el cine postclásico americano sin hablar de la posmodernidad⁴², popularizada por Jean François Lyotard, quien puso de nuevo el término en el mapa teórico con *La condición posmoderna*⁴³. Este estilo de escritura se caracteriza porque la cámara ya no se sitúa en la posición de un tercero –como en el cine clásico- ni queda atrapada en los pliegues de la representación –rasgo del manierismo-, sino que se dispone donde la pulsión escópica alcanza su máxima plenitud, allí en el “vértice de su paroxismo”.

Las consecuencias directas de este innovador sesgo psicótico repercuten en la mirada de la audiencia pues al no estar regulada por ningún tipo de limitación, como no existe ya “ninguna restricción, ninguna ley simbólica que regle, que articule la travesía visual del espectador” se producirá, por lo tanto, la “apertura de un espectáculo que desconoce límite alguno”.⁴⁴ Experiencia, al fin y al cabo, la del sujeto, que no deja de ser deleite –o goce-: del obsesivo y casi enfermizo objeto de deseo que comparecía en el manierismo al atravesamiento y aniquilación del cuerpo, en tanto que figura destruida, en la ficción postclásica. Y como ninguna regla media en la pulsión del relato no existe un final propiamente dicho. En su defecto encontramos un simulacro, una ilusión sobre la que cada espectador particular proyectará una interpretación subjetiva –a su sentido (o no)- dependiendo del contexto.

Queda poner en marcha, en los siguientes capítulos, aquellos que atesoran en su interior el núcleo incandescente de esta memoria, todos los principios teóricos y metodológicos que hemos resumido aquí. Comenzaremos, siguiendo el ejemplo propuesto por Barthes y Martín Arias, por una lectura repleta de pausas, minuciosa y penetrante de los diez textos fílmicos que componen nuestro corpus. El objetivo será, luego, movilizar las cadenas de significantes y las “constelaciones de imágenes” que nos sugiere la obra, para, a continuación, seleccionar aquellas secuencias donde, a nuestro juicio –no debemos olvidar que este recorrido siempre es y será totalmente subjetivo-, se localiza el punto de ignición, ese que nos confronta con lo real –porque lo sentimos

⁴¹ Luis Martín Arias, en su libro *El cine como experiencia estética*, realiza un esclarecedor análisis textual de *Vértigo* (1958) en el que podemos constatar cómo se impone la experiencia real del vacío en el texto manierista, lugar de la muerte del deseo y del goce. MARTÍN ARIAS, Luis. *El cine como experiencia estética*, Valladolid, Caja España, 1997.

⁴² La primera noción de posmodernidad aparece en un libro escrito por el arquitecto estadounidense Robert Venturi en 1966. VENTURI, Robert. *Complejidad y contradicción en la arquitectura*, Barcelona, GG, 2008 (1966).

⁴³ LYOTARD, Jean-François. *La condición posmoderna*, Madrid, Cátedra, 2004 (1979).

⁴⁴ GONZÁLEZ REQUENA, *Clásico, manierista, post-clásico: Los modos del relato en el cine de Hollywood*, Op. cit., p. 583.

con especial ardor- y da sentido al texto íntegro; sin duda “la mejor guía para el analista que quiere hacerse cargo de la experiencia estética”.⁴⁵

Una vez desencadenado todo el sistema, el proceso se repite de manera idéntica con cada secuencia, sólo que ahora tenemos enfrente una unidad textual de menor tamaño, y, por tanto, cargada de mayor intensidad. Pero con una variación o, mejor dicho, una nueva cláusula: en el momento de extraer los múltiples significados que el texto insinúa, tomando en consideración aspectos de la cultura y de la historia en general y de nuestra experiencia en particular, es necesario enlazarlos –para, así, conferirles un alcance superior- con la hipótesis de partida que propugnamos. Eso sí, tratando de no perder nunca de vista la finalidad con la que se concibe el análisis textual: la del placer que nos suscita degustar el texto en cuestión. La huella que nos deja tras sondearlo da buena cuenta de ello. Sin más preámbulos, no nos queda otro propósito aquí que entrar directamente en materia.

⁴⁵ GONZÁLEZ REQUENA, Jesús. “En torno a la quemadura. Teoría del Texto vs. Teoría de la Comunicación”, en EGUIZABAL, Raúl (ed.), Metodologías I, Fragua, Madrid, 2015, p. 141.

CAPÍTULO I

UNA APROXIMACIÓN AL CINE FILIPINO

En lo sucesivo vamos a formular un acercamiento a la historia del cine filipino, centrándonos, especialmente, en aspectos relacionados con la industria. Según avancemos en su estudio nos daremos cuenta, paso a paso, de la complejidad que la rodea. Básicamente, la evolución del cine en Filipinas ha estado condicionada siempre por las circunstancias históricas del país, tanto por tres colonizaciones casi simultáneas como por acontecimientos políticos internos que han sacudido todos los estamentos de la nación. Como veremos a lo largo de esta introducción, todas estas profundas transformaciones confieren un carácter cultural único a las producciones filipinas, dando lugar, por ello, a una de las filmografías más ricas y variadas de todo el Sudeste Asiático, la más importante de la región.

Comúnmente denominadas “Edades de Oro del Cine Filipino”, hay que destacar tres etapas a lo largo de su historia: la primera data de mediados de la década de 1950; la segunda tuvo lugar durante la dictadura de Ferdinand Marcos; y, una tercera, la última, arranca, según los teóricos en la materia, a comienzos del siglo XXI y se extiende al presente. Cada ciclo detenta sus propias singularidades, diferentes al resto, pero, lo que hace que alcancen ese estatus calificativo son, fundamentalmente, dos factores: una producción fértil, incesante, y, desde un punto de vista cualitativo, la excelencia de los films realizados. Con esto no queremos decir que la perfección fuera máxima a todos los niveles y no hubiera altibajos en las fases descritas. Los hubo.

Sabido es, tampoco debemos ahondar en esto más allá de lo estrictamente necesario, que el cinematógrafo de los Hermanos Lumière fue patentado en 1895. No transcurrió mucho⁴⁶ hasta que los españoles pudieran deleitarse con el nuevo aparato, la cercanía geográfica a Francia parece haber sido una de las razones primordiales. Al mismo tiempo, España comenzaba a manifestar signos de debilitamiento en la administración de sus colonias en las Antillas y en el Pacífico, agraviados por una severa crisis social, política y económica en la Península. En efecto, 1898 fue el año en el que, definitiva e inevitablemente, el imperio español perdió la soberanía de sus últimas posesiones, no, sin antes, conceder un último obsequio al archipiélago filipino: el mencionado invento. Al respecto, el cineasta e historiador Nick Deocampo apunta en su libro *Cine: Spanish influences on early cinema in the Philippines* que “el cine puede haber sido el último y mayor legado cultural a las Filipinas derivado de sus relaciones con su colonizador inicial, España”.⁴⁷

Así pues, la entrada del cine en Filipinas, a diferencia de lo que ocurrió con otras formas culturales como el teatro o la música, se debió, más bien, al emprendimiento de algunos individuos aislados más que a la iniciativa de un organismo respaldado por el estado. Deocampo considera que Francisco Pertierra fue el primer sujeto que introdujo el cine en las islas Filipinas al proyectar cuatro cortometrajes en su Salón de Pertierra, inaugurado con el llamativo sobrenombre de “Espectáculo Científico de

⁴⁶ Recordemos que la primera proyección pública en España del cinematógrafo ocurrió en mayo de 1896. OLID, Miguel. “Cineastas españoles en el Pacífico”. *Perro Berde. Revista Cultural Hispano-Filipina*, 4, 2013.

⁴⁷ DEOCAMPO, *Cine: Spanish influences on early cinema in the Philippines*, Op. cit., p. 3. (Traducción del autor)

Pertierra”, situado en la calle Escolta, en Manila, el 1 de enero de 1897. Otro personaje español que contribuyó al afianzamiento del nuevo medio fue el granadino Antonio Ramos, el primer productor individual de Filipinas. Ramos se encontraba en las islas como operador del cinematógrafo⁴⁸ y contaba con el apoyo financiero de dos empresarios suizos, Leibman y Peritz. Trasladaron su atracción en Escolta, en el centro de la ciudad, a un almacén de la Plaza Goiti.⁴⁹

Como en el resto del mundo, las exhibiciones apostaban por las piezas de actualidad, éstas describían lugares exóticos o enclaves específicos como *La calle Montmartre de Paris*, pero, también, escenas capturadas de la vida cotidiana real. En general, durante estos años, todos los géneros cinematográficos fueron muy populares. A finales de 1890, dos revueltas casi consecutivas obstaculizaron momentáneamente el crecimiento del cine: la Guerra Hispano-Americana de 1898 e inmediatamente después, en febrero de 1899, el enfrentamiento entre estadounidenses y filipinos. Las imágenes de ambas⁵⁰ tuvieron un enorme impacto en la sociedad, lo que, en consecuencia, propició la llegada de realizadores al archipiélago ávidos de obtener la exclusiva. En particular, la segunda, aparte de truncar las expectativas de independencia de los filipinos, supuso, en el plano cinematográfico, la filmación de abundante material en el que los filipinos aparecían representados por medio de un enfoque xenófobo, imperialista. El cortometraje *Avance de los voluntarios de Kansas en Caloocan* es un buen ejemplo de esta tendencia: promocionada como una actualidad cuando en realidad se trata de un ejercicio de ficción, para el rodaje se contrataron figurantes afroamericanos simulando ser filipinos. No existen documentos que certifiquen cómo reaccionaron las audiencias locales al pase de *Avance de los voluntarios de Kansas en Caloocan*, pero, tras evaluar que fue incluida en un programa de escapismo y fantasía, es probable que la obra de Thomas Edison no fuera tomada muy en serio.⁵¹ Con el cambio de siglo, finalizada la contienda, las películas de ficción ganaron notoriedad, hecho que confirmó el carácter del cine como puro entretenimiento, y se abrieron las primeras salas de cine, algo que se incrementó de manera exponencial hasta el punto de que diez años más tarde, en 1909, Manila estaba repleta de ellas.⁵²

En paralelo a las habituales prácticas de los productores individuales americanos, entre los que encontramos el tándem formado por Harry Brown y el Dr. Edward Meyer Gross, Albert Yearsley, recordado por la fuerte competencia que mantuvo con los primeros,⁵³ Frankel o Lubin, se afincaron en las islas sociedades de origen y capital europeo dedicadas a los sectores de la producción, distribución y exhibición cinematográfica. La más influyente fue la francesa Pathé Films, la cual suministraba sólo películas europeas a teatros como el Apolo alrededor de 1910.

⁴⁸ Se dice que acompañaba en sus misiones a los agustinos recoletos haciendo pases del cortometraje *La pasión de Cristo*, una de las primeras ocasiones en que el séptimo arte se utilizó con una función claramente propagandística o, más bien, en este caso, evangelizadora. OLID, *Op. cit.*

⁴⁹ YEATTER, *Op. cit.*

⁵⁰ Las imágenes de la segunda, registradas a partir de octubre de 1899 por Raymond Ackerman, y, posteriormente, en 1901 por Robert K. Bonine, están guardadas en la Biblioteca del Congreso de los Estados Unidos. GUARDIOLA, *Cinema Filipinas. Historia, Teoría y Crítica Fílmica (1899-2009)*, *Op. cit.*

⁵¹ DEOCAMPO, *Cine: Spanish influences on early cinema in the Philippines*, *Op. cit.*

⁵² YEATTER, *Op. cit.*

⁵³ Fruto de esa pugna entre Gross-Brown y Albert Yearsley se puede rastrear en una efeméride de la época. Apadrinando una estrategia de vocación comercial, Yearsley proyectó su cortometraje *El fusilamiento del Dr. Jose Rizal* justo un día antes de que la pareja Gross-Brown hicieran lo propio con *La vida de Jose Rizal*. DEOCAMPO, *Cine: Spanish influences on early cinema in the Philippines*, *Op. cit.*

Rivalizando con Pathé Films estaban otra empresa francesa, Gaumont, y una danesa, Nordisk. Uno de los motivos que explicaría por qué los europeos se hicieron con el control del negocio del cine en detrimento de los americanos reside en la circunstancia de que, precisamente, Pathé fue la primera compañía en asentarse en el mercado local. Para cuando los americanos se percataron del potencial de la floreciente industria del cine, las cintas procedentes de Europa ya estaban fuertemente arraigadas en el país. Como veremos luego, esto no impidió un aumento gradual de films norteamericanos.⁵⁴

Pese al ocaso del colonialismo español, llama poderosamente la atención la preservación de toda la cultura hispánica en Filipinas con el advenimiento del cine. Contrariamente a lo que pudiera creerse, la pervivencia del legado español, tanto en lo relativo a la imitación de las fórmulas teatrales como en la utilización del idioma, en el desarrollo del cine filipino se extendió –y dominó sobre otros intereses- hasta bien entrada la década de 1930. Vamos a detenernos aquí, rápidamente, para tratar de entender cómo afectó esa realidad cultural al ámbito del cine y cómo se manifestó. Deocampo coincide con nuestro planteamiento al afirmar, al hilo de esa continuidad, lo siguiente:

El final de la época española no significó el fin de las influencias españolas. A pesar de la pérdida del control político y social sobre el país, las influencias españolas continuaron persistiendo y ejerciendo su presencia en la nación emergente, particularmente en el ámbito de la cultura. Ni siquiera la imposición del modo de vida colonial americano pudo borrar los siglos de influencias culturales que España había impuesto a los nativos. El impacto del cine en la sociedad hispánica de Manila y la respuesta recíproca que tuvo es otro de los legados culturales que España cedió a los filipinos.⁵⁵

Antes que nada, debemos resaltar el valor del teatro –y su utilidad- en la configuración inicial del cine en Filipinas, de naturaleza confusa, ya que si bien proporcionaba el material básico para las películas, en cambio, al estar tan enraizado entre la audiencia, frenó el ascenso del público a los programas de cine. Con el objetivo de integrar ambos, varias estrategias fueron adoptadas: se alojaron pantallas de cine dentro de los teatros o, durante la misma sesión, los films estaban mezclados con otros entretenimientos tales como *bailes* y *cantos*. Es evidente, pues, que en la formación del cine a lo largo de estos años, el teatro sirvió como fuente de inspiración estética para las películas, pero, además, como reflejo en cuanto a los modos de producción.

De esta manera, el cine se valió de compañías de zarzuelas ya existentes para copiar patrones de producción. También se convirtieron al celuloide las piezas de algunos escritores teatrales, lo que suponía acelerar el proceso de realización al disponer por anticipado de mano de obra creativa. Podría decirse que gracias a la asociación entre estas dos disciplinas artísticas, “el cine hizo uso de las convenciones teatrales para dar forma a sus temas, narrativas, técnica, e ideología”.⁵⁶ En lo relativo a la composición estética, dos géneros del teatro tagalo, la *sarswela* y la *komedia*⁵⁷, derivados de la

⁵⁴ *Ibidem*.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 201. (Traducción del autor)

⁵⁶ *Ibid.*, p. 234. (Traducción del autor)

⁵⁷ La *komedia/ komedya* filipina o *moro-moro* proviene de la literatura romancística y caballeresca de la Península Ibérica, introducida por los frailes españoles en el archipiélago en los siglos XVI y XVII. Todas las obras partían de un argumento casi calcado: la clásica lucha entre moros y cristianos por el amor imposible de una mujer que acabará, inevitablemente, con la representación de un conflicto castrense, la

tradición teatral española, sirvieron de base para la aparición de nuevos subgéneros cinematográficos. El asombro de la población ante las imágenes en movimiento deparó una audiencia fiel en estos primeros momentos. Tan sólo cuando la agitación colectiva a raíz de la reciente ocupación norteamericana y la subsecuente transición política interrumpieron el envío constante de instrumental cinematográfico, los espectadores nativos volvieron a sentirse atraídos por la distracción más recurrente en el pasado, esto es, el teatro. Sin embargo, conforme el tiempo transcurrió, y el panorama se estabilizó, lenta pero inexorablemente, el cine reemplazaría al teatro como la forma de ocio dominante en la sociedad filipina.⁵⁸

El argot empleado por los filipinos para referirse a objetos y para describir otras experiencias vinculadas con el cine así como el utilizado para publicitar las películas, en los anuncios de los periódicos, para subtitarlas o para doblarlas, es otra de las influencias hispánicas que logró aguantar en la nueva coyuntura. Esa nomenclatura englobaba préstamos del idioma castellano: *pelikula* (película), *sine* (cine) o *cinematógrafo* (casa de cine) son tres ejemplos inconfundibles. Así, aunque el cine es un fenómeno visual, fue a través del léxico que se filtró inicialmente en la cultura doméstica: las palabras españolas que se incorporaron al vocabulario nativo conservan su uso activo actualmente.⁵⁹

En relación a las películas en sí, la lengua ha servido siempre para afrontar tres trámites, universales y atemporales, inherentes al cine desde su creación: son la divulgación, el subtítulado y el doblaje. Ya a partir de 1896, los periódicos españoles incluyen vocablos del sector cinematográfico. En esos mismos periódicos, en la sección de anuncios, descubrimos que, con objeto de dirigirse a la audiencia española, los títulos de las películas americanas eran traducidos al castellano, una de las razones que aclararía la falta de visibilidad, de identificación, de estas obras. En la época del cine mudo, cualquier film combinaba subtítulos en inglés, español y tagalo, los tres más demandados, sin ningún problema. El procedimiento para insertar el lenguaje se complicó considerablemente con la invención del sonoro: los realizadores hallaron una solución técnica que permitía grabar diálogos alternos tanto en español como en tagalo.

Esta explicación sobre el idioma nos da una idea aproximada del tipo de público que acudía al principio a estas proyecciones. Para asumir el elevado coste de la entrada había que tener una posición económica privilegiada, al igual que para adquirir un periódico, pero, asimismo, uno debía ser lo suficientemente culto para leerlo o para entender los subtítulos desplegados en la pantalla. Luego, podemos asegurar, frente al extendido mito de que los indios abarrotaban los asientos de los salones, que fueron las élites ilustradas los primeros espectadores de las funciones, y, serán ellos, ejerciendo el poder que les confiere su jerarquía social, los encargados de perpetuar “los valores hispánicos y las convenciones en el emergente medio cinematográfico”.⁶⁰ Y es que, a pesar del paulatino dominio de los americanos, la comunidad española continuaba jugando un papel decisivo en los asuntos de la sociedad filipina.

celebración de la boda y la conversión final de los moros agarenos. Fueron muy populares en Filipinas hasta el siglo XX. El público español residente en las islas, por su parte, no las toleraba, porque, a pesar de sus fuentes hispánicas tradicionales, estaban codificadas bajo parámetros estéticos puramente filipinos. DONOSO, Isaac. “El Renacimiento europeo en la formación de la literatura clásica de Filipinas”. *EHumanista: Journal of Iberian Studies*, Vol. 19, 2001, pp. 407-425.

⁵⁸ DEOCAMPO, *Cine: Spanish influences on early cinema in the Philippines*, Op. cit.

⁵⁹ *Ibidem*.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 237. (Traducción del autor)

Digno de elogio es, entonces, el acto de resistencia de una clase ilustrada mestiza empeñada en proteger la cultura hispánica, en no ceder ante el hostigamiento del gigante americano en su intento de desacreditar –y hacer desaparecer- ese vestigio. A partir de entonces, uno de los propósitos en la agenda del gobierno estadounidense fue el de urdir un plan encaminado a eliminar cualquier huella visible, por mínima que fuera, de la herencia recibida previamente. Dicho complot estaba planificado como una estrategia propagandística cuya herramienta fundamental era el cine: las películas de Gross-Brown y Albert Yearsley mostraban a la autoridad española como representantes despiadados. El otro foco de difamación de los americanos se concentraba en el idioma, y, sin embargo, tardó todavía cerca de treinta años conseguir su erradicación casi definitiva -reveladora era la utilización del castellano para renombrar todas las películas extranjeras-.⁶¹

El sentimiento filipino nacionalista de repulsa hacia el nuevo invasor, Estados Unidos, trascendió a todos los niveles de la vida pública. La cultura occidental americana, y en especial las películas venidas de allí, no fue ajena a este desprecio. La escasa presencia en el país de compañías cinematográficas norteamericanas no hace más que evidenciar la baja estima que la audiencia manileña tenía hacia las películas de Hollywood. Incluso, propuestas como *La conquista de Filipinas*, de 1912, subvencionada presuntamente por un grupo de hombres de negocios chinos, surgieron, en teoría, con la intención de contrarrestar la propaganda librada por las fuerzas americanas, y, a la par, redimir los lazos entre los españoles y los nativos. Fue el historiador Guillermo Gomez Rivera quien, en una entrevista concedida, disipó el enigma de los accionistas: menciona que oyó a una de las hijas de un hombre de negocios chino, Carlos Palanca, decir que su padre había producido la película junto a otros ejecutivos ejecutivos coterráneos, como Don Jose Tiotoco de Quiapo, Don Jose Lauchengco y Don Francisco Leongson de Bacolor. En tal caso, a la inversa de lo que muchos especialistas en la historia del cine filipino opinan, los films estadounidenses, sobre todo en la primera década del siglo XX, tuvieron dificultades para desafiar la hegemonía de las películas europeas, favorecidas estas últimas, adrede, por los espectadores locales y foráneos.⁶²

Pero, además, sumado a lo anterior, fueron los propios americanos los que, sorprendentemente, relegaron el mercado filipino del cine a un segundo plano. A diferencia de los europeos, los distribuidores y exhibidores americanos nunca consideraron Filipinas como su lugar predilecto en Asia para estrenar y elaborar sus trabajos. Mayormente, en aquel período, Manila pudo haber sido percibido como un receptáculo que recibía los peores productos de América, como un bazar de la “basura” donde se acumulaban los residuos, películas que únicamente eran mostradas a la concurrencia una vez que habían agotado su rentabilidad en otros destinos. El estallido de la Primera Guerra Mundial (1914-1918) fue el detonante de la transformación: desde ese momento las películas norteamericanas le arrebataron a las europeas el control del mercado.⁶³

Mientras los americanos se estaban convirtiendo en los líderes de la boyante industria cinematográfica, en verdad, la realización todavía se encontraba en un estadio artesanal: los productores Gross y Yearsley, por ejemplo, ejercían a la vez el cargo de

⁶¹ *Ibíd.*

⁶² *Ibíd.*

⁶³ *Ibíd.*

cámaras y directores en sus obras. Es, por tanto, en el intervalo que va desde alrededor de 1912 a los años 20 cuando los distribuidores americanos empiezan a constatar implacablemente su supremacía por encima del resto de competidores. Con los empresarios americanos adueñándose de Manila como su centro de operaciones personal en el Sudeste Asiático, uno podría pensar que la situación se expandió de manera análoga a otros núcleos del Lejano Oriente: nada más lejos de la realidad, toda la zona estaba monopolizada por Pathé y otras agencias de intercambio francesas.⁶⁴

Otra forma de control tuvo que ver con la aplicación efectiva de la censura. La Comisión de Censura se había establecido en el año 1912 por orden directa del gobierno pero no fue hasta el 27 de noviembre de 1929 cuando se constituyó formalmente con una legislación y unos estatutos. Muchas películas fueron objeto de inspección: a principios de 1910, el comité ordenó suprimir la secuencia del fusilamiento de los sacerdotes Jose Burgos, Mariano Gomez y Jacinto Zamora en una cinta sobre el motín de Cavite de 1872. Esta Junta aplicaba el código con más dureza que bajo los frailes en el régimen colonial español, una constante, esta censura, que perdura en la actualidad y sobre la que retomaremos más adelante en su instante más álgido en la década de 1970.⁶⁵

Lo mismo que los americanos consolidaban su posición prevalente sobre el mercado filipino, muchos extranjeros que se habían involucrado en el negocio del cine abandonaron las islas para optar, después, a escenarios más lucrativos y rentables. Para llenar el vacío dejado por los exiliados, otros actores inesperados hicieron su aparición reclamando su correspondiente cuota de participación. Estos empresarios filipinos tenían una ventaja respecto a sus predecesores: estaban mejor familiarizados con los gustos del público, por lo que enfocaron la producción hacia temas más indígenas. Así fue como, en 1917, los hermanos Jose y Jesus Nepomuceno fundaron el primer estudio netamente filipino, Malayan Motion Pictures. Nació, de este modo, la compañía que dominaría el panorama local durante la etapa del cine mudo. El primero de ellos consiguió el capital necesario para emprender una carrera en la dirección cinematográfica mediante la venta de su taller Electro-Fotografía-Parhelio. Fruto de su dedicación es *Dalagang Bukid* (1919), basada en una *sarswela* tagala de idéntico título, punto de inflexión en la historia del cine filipino porque abre un nuevo capítulo: la película dibuja el movimiento a seguir para que los nativos impulsen –como suya– una industria cinematográfica local, tomando, para este fin, el control absoluto del aparato extranjero. Remarcar que Jose Nepomuceno fue apodado el “Padre de las Películas Filipinas” y tuvo una importancia capital en la configuración de un cine hecho por y para las audiencias indígenas. Escudándose en ello, Nepomuceno presentó su propia versión del *Noli me Tangere* en 1930, cinta que ha pasado a la historia como una de las más interesantes de este período.⁶⁶

Vicente Salumbides fue otro de los directores más destacados de esta generación, alimentando una sana “rivalidad” profesional con Jose Nepomuceno. Más allá de las directrices comerciales que buscaban maximizar el rendimiento económico de las películas, Salumbides se dio a conocer por incluir sofisticados avances técnicos en sus rodajes. Justo antes de la llegada del cine sonoro, exactamente en 1929, abandonó su breve pero intensa carrera cinematográfica. Para el recuerdo nos dejó *The*

⁶⁴ *Ibíd.*

⁶⁵ GUARDIOLA, *Cinema Filipinas. Historia, Teoría y Crítica Fílmica (1899-2009)*, *Op. cit.*

⁶⁶ YEATTER, *Op. cit.*

soul saver (1927), una historia romántica en la que narra su idilio con la actriz Rosario Panganiban –co-protagonista del relato-. Finalmente saldría de su retiro forzoso en 1941 para realizar *Ibong Adarna*⁶⁷, primera cinta filipina en hacer uso del color.⁶⁸ Junto a Salumbides, observamos una pléthora de productores nativos cuya facultad inversora les permitió embarcarse, sin tanto riesgo, en semejante aventura: son Carmen Concha, Julian Manansala –realizador de películas de tinte nacionalista-, los Hermanos Manuel y Octavio Silos o Vicente Albo, entre muchos otros.⁶⁹

Manila no fue la única zona del país donde el cine se instaló con fuerza aunque sí la más prestigiosa. Hubo otras áreas de población, principalmente en las comarcas centrales y del sur, en las que la industria del cine también se desarrolló y reunió nuevos adeptos. Cerca de la región cardinal, en Cebú, debido a la fama que se había granjeado esta forma de entretenimiento, se obstinaron en la construcción de recintos de gran envergadura como el Cine Auditorium, con aforo para 10000 personas. Fue irremediable, entonces, con tal esplendor, el surgimiento de una escena local lo bastante potente como para poder competir con los colosos de la capital: el primer embrión de ese frenesí fue *El hijo desobediente* en 1922, dirigida por Florentino Borromeo, nacida de la implicación entre varios artistas cebuanos provenientes del teatro. Todavía más regionalistas fueron las obras de las Visayas, sin capacidad real para disputar el cetro que ostentaba la producción en la metrópoli.⁷⁰

Los años 30 contemplaron, definitivamente, el auge de las compañías productoras autóctonas y mejoras técnicas fabulosas como la incorporación del sonido a las películas. Hay controversia sobre cuál fue la primera película sonora filipina: mientras que algunos cronistas mantienen que fue *Ang aswang*, realizada por George Musser, a finales de 1932, el crítico Arsenio Bautista considera que se trata de *Punyal na ginto* (1933) de Jose Nepomuceno. Durante los primeros tiempos del sonoro en Filipinas, los estudios empleaban la técnica de *doble escena*, es decir, se grababan los diálogos de las películas tanto en tagalog como en español, conservando así ambas versiones: *Hágase tu voluntad* (1936), realizada por Agapito R. Conchu, es, al respecto, la primera película filipina hablada en castellano.⁷¹ Sea como fuere, la conversión del cine mudo al nuevo formato acarreó diversos obstáculos: a los ya habituales problemas relacionados con el timbre de voz de los intérpretes, en el caso de Filipinas, en concreto, se deben agregar dos inconvenientes más: el idioma y el nombre de las estrellas. En 1937, el Presidente Manuel Quezon estableció el tagalo como el idioma oficial de la nación a pesar de que tan sólo un cuarto de la población lo hablaba, decreto que tuvo repercusión en el rodaje de las películas.⁷² En lo referente al segundo escollo, el arreglo consistió casi siempre en eliminar los antropónimos nativos y sustituirlos por seudónimos de la variedad hispana, existen centenares de ejemplos de esta práctica:

⁶⁷ Este *Tagalog Korido* es uno de los cuentos más legendarios de la literatura filipina, fue escrito en el siglo XV, durante los inicios de la colonización española en el archipiélago, y habla sobre un pájaro mágico. Christine F. Godinez-Ortega, *The literary forms in philippine literature* [página WEB]. http://www.seasite.niu.edu/tagalog/literature/literary_forms_in_philippine_lit.htm/ [Consulta: 23-09-2016].

⁶⁸ YEATTER, *Op. cit.*

⁶⁹ DEOCAMPO, *Cine: Spanish influences on early cinema in the Philippines*, *Op. cit.*

⁷⁰ YEATTER, *Op. cit.*

⁷¹ CO, Teddy. “Influencias – España en el cine de Filipinas”. *Perro Berde. Revista Cultural Hispano-Filipina*, 4, 2013.

⁷² Aún en la década de 1950, Premiere Productions tuvo que contratar a Ruben Rustia para enseñar cómo pronunciar en tagalo a otros actores. YEATTER, *Op. cit.*

Bobby Sumilang por Romeo Vasquez, Eduardo Magat adoptó el nombre de Eduardo del Mar, o la anteriormente citada Rosa del Rosario se llamaba en realidad Rose Stagner. Por otro lado, en último lugar, debemos sopesar el tema de la apariencia física de los actores y las actrices, algo que estaría conectado con el tradicional sistema de castas imperante en Filipinas desde la colonización:⁷³ el patrón de belleza que se intentaba emular era el de las celebridades de Hollywood.⁷⁴

El *boom* de los grandes estudios se originó en este período siguiendo los cánones de Hollywood. Malayan Motion Pictures, la productora de los hermanos Nepomuceno, se reconvirtió en Parlatone Hispano-Filipino. Los americanos continuaron explotando el emergente mercado filipino, y, como resultado de ello, Harris y Tait erigieron Philippine Films con la finalidad de establecer Manila como el centro de producción por excelencia de todo el continente asiático.⁷⁵ A Harris y Tait se debe la cinta de aventuras *Ang mga Ulila* (1933), debut en la dirección de Fernando Gomis –más conocido como Fernando G. Toledo–, único largometraje de la historia surgido de la contribución entre filipinos, españoles y estadounidenses.⁷⁶ También a iniciativa de los productores Harris y Tait se rodó *Zamboanga* (1937), primera película filipina en emitirse en Estados Unidos, concretamente en el Strand Theater de Pasadena. Lo más memorable de *Zamboanga*, por encima de los hipotéticos peligros que habían enfrentado sus protagonistas en la isla de Basilan, fue la campaña publicitaria que acompañó su estreno: los asistentes a la proyección fueron alentados a escribir sus comentarios tras el pase, los cuales serían utilizados para su promoción en Filipinas. A Parlatone Hispano-Filipino y Philippine Films se unieron las compañías que reinarían en el negocio por más de un cuarto de siglo: Sampaguita Pictures se creó en 1937 gracias al congresista Pedro Vera y al juez Jose O. Vera; LVN Pictures fue fundada al año siguiente en virtud de la asociación formada por Doña Narcisa Buencamino de Leon, Carmen Villongco y Eleuterio Navoa. La irrupción de estas mujeres implicaba un giro significativo en el conservador esquema del *management* artístico. Asimismo, en ciertas ocasiones, ese viraje en la política de los estudios llegó a cotas de poder más altas, como ejemplifican los puestos de dirección que coparon tanto Doña Narcisa Buencamino de Leon –más conocida como Doña Sisang– como Dolores Vera –apodada afectuosamente “Mommy Vera”. La primera fue vital para el desarrollo de la industria cinematográfica nacional, acertadamente proclamada “La Gran Abuela de las Películas Filipinas”. La segunda fue la encargada, dentro de Sampaguita Pictures, de velar por la calidad de los relatos al margen de las tendencias del mercado. Empezaba así el predominio de los estudios matriarcales en Filipinas.⁷⁷

El arranque de la Segunda Guerra Mundial podía perjudicar directamente a Filipinas ya que era un territorio bajo la soberanía de Estados Unidos y, además, la cercanía a Japón lo dejaba bastante expuesto. La reacción no se hizo esperar y el 2 de

⁷³ En lo que concierne a esta cuestión, Rolando Tolentino, Decano en la Universidad de Filipinas, sostiene que “la experiencia histórica con la variante de la blancura del colonialismo español, también proporcionó la preferencia del color de piel para la representación de villanos: Etang Ditcher, Eddie Garcia, Subas Herrero, y Celia Rodriguez, entre otros. Actuaban (...) haciendo de frailes de la época colonial española, o como terratenientes o políticos en la era postcolonial. Los villanos del cine filipino a menudo abusan y atormentan a las estrellas protagonistas.” TOLENTINO, “Linking philippine and spanish cinemas”, *Op. cit.*, p. 118. (Traducción del autor)

⁷⁴ YEATTER, *Op. cit.*

⁷⁵ *Ibidem.*

⁷⁶ OLID, *Op. cit.*

⁷⁷ YEATTER, *Op. cit.*

enero de 1942 el ejército nipón invadió Manila. Al contrario de lo que cabría esperar, la mayor parte de la sociedad filipina mostró su rechazo al nuevo inquilino manteniéndose leal al gobierno norteamericano. Tras hacerse con el control de la prensa y la radio, la maquinaria de propaganda japonesa comenzó a trabajar sin descanso para desprestigiar continuamente a los norteamericanos y buscar un nexo de unión con el pueblo filipino a través de la noción de nacionalismo asiático. Como consecuencia del asedio, la industria del cine quedó totalmente paralizada: los actores más afortunados, los que aceptaron el *status quo*, encontraron refugio en otros campos como el teatro; los que no, los que se oponían a las autoridades, fueron recluidos en el Fuerte Santiago. Así, el teatro vivió una segunda juventud convirtiéndose otra vez en el pasatiempo preferido de los filipinos.

Para recuperar una supuesta normalidad era indispensable la reactivación del entretenimiento pre-bélico número uno de la nación, de tal forma que los mandos japoneses reanudaron la programación de las salas de cine poco después de haberlas clausurado. Se proyectaban, primordialmente, películas japonesas, pero, también cintas filipinas y americanas de antes de la guerra. Sin embargo, cualquiera que fuese su género, país de pertenencia o duración, todas tenían que superar el filtro de la Compañía de Distribución Cinematográfica o *Eiga Haikyusha*. A fin de promover la solidaridad del pueblo japonés e inculcar sus valores y costumbres, el *Eiga Haikyusha* cooperó con la productora Toho Films para concebir la manipuladora *The dawn of freedom* (1943), dirigida conjuntamente por el japonés Abe Yutaka y el filipino Gerardo de Leon. Según parece, De Leon no fue el único artista local que se puso al servicio de la propaganda japonesa. En cambio, otros cineastas de su promoción no acataron las directrices de las autoridades niponas en determinadas circunstancias. Uno de ellos fue Lamberto Avellana. Reconvertido en dramaturgo, Avellana se negó a mostrar un mensaje tan explícito en la obra *Bukang Liwayway*.

Ante la inminente liberación del país se intensificaron las bombas sobre la capital. Un efecto colateral de los combates fue la destrucción de casi todo el patrimonio cinematográfico de la nación, centenares de archivos. Filipinas fue liberada el 5 de julio de 1945 tras más de tres años de enfrentamientos y del férreo control impuesto por la jefatura japonesa. Estados Unidos reconoció a Filipinas la independencia plena después de casi medio siglo de ocupación ilegítima: este pacto ponía punto y final a un proceso sumamente largo y complejo y marcaba el inicio de una nueva etapa. Para purgar el daño causado por las heridas de la guerra, se procedió a la reapertura de todas las pantallas y se restableció la producción cinematográfica.

Orasang Ginto (The golden clock) (1946) de Manuel Conde es el preámbulo de una corriente que se va a repetir de manera cuantiosa a lo largo de estos años: la de retratar las atrocidades del enemigo y exaltar el coraje y la resistencia de los filipinos. La cúspide a esta especie de catarsis se alcanzó, sin duda, con el film *Fort Santiago* (1946) de Luis F. Nolasco: *Fort Santiago* puede ser vista como uno de los pocos casos en los que una película filipina relanzó su carrera fuera del mercado interior, siendo renombrada a tal fin con el título de *Atrocities of Fort Santiago* en 1948. Los americanos aprovecharon la oportunidad y, a partir de la década de 1950, sellaron acuerdos de colaboración con las más ilustres productoras filipinas. Paradigma de ello fue la realización de *American guerrilla in the Philippines* (1950), rodada en el archipiélago por el reputado director austríaco afincado en Hollywood Fritz Lang. El bélico no fue el único género empleado para satisfacer los deseos de la audiencia: el dúo

de cómicos Pugo y Togo protagonizaron *Multo ni Yasashita (Ghost of Yasashita)* (1947), cuenta en clave de humor el regreso de la tumba de un general japonés.

Habiendo dejado atrás una enorme incertidumbre, los años posteriores a la Gran Guerra sirvieron para reafirmar un estímulo, ahora ya imparable, que se había estancado momentáneamente a causa de las hostilidades: fue así que el negocio del cine en Filipinas siguió prosperando, creciendo a un ritmo vertiginoso. A este esplendor contribuyeron los dos estudios dominantes previos a la toma del país, Sampaguita Pictures y LVN, que sobrevivieron a pesar de las adversidades. A éstos se unió Premiere Productions en 1946, estableciéndose, junto a los dos anteriores, como uno de los tres titanes de la producción. Posteriormente, a finales de la década de los 40, se sumó Lebran Productions para conformar de manera concluyente el *big four* de la industria cinematográfica filipina. La conjunción del binomio formado por un flujo de producción incansable y una calidad en los productos más que notable desembocó en la bautizada [Primera] Edad de Oro del Cine Filipino.

Si la década de los 30 había contemplado el alumbramiento de un conjunto de cineastas con aspiraciones creativas más arriesgadas como Gerardo de Leon, Lamberto Avellana, Manuel Conde, Carlos Vander Tolosa o Manuel Silos, en la Edad de Oro alcanzarían su madurez artística. Todos ellos indagaban en preocupaciones temáticas como la percepción de la identidad nacional o el nuevo escenario que se abría ante el desafío autonomista: *So long America* (1946) de Gerardo de Leon anticipaba ese futuro. Con seguridad, aunque hay serios indicios que parecen indicar que fue dirigida en realidad por Lou Salvador, el mayor acontecimiento de la época fue *Genghis Khan* (1950) de Manuel Conde: se convirtió en la primera película de la historia del cine filipino en participar en certámenes internacionales como demuestra su concurso en la Sección Oficial del Festival de Cine de Venecia de 1952. Asimismo, Conde había creado al célebre personaje de Juan Tamad (Lazy John) en 1947, el cual protagonizó una serie de comedias situadas en el período pre-colonial. Esta Edad de Oro sería muy prolífica en cuanto al cultivo de toda clase de géneros cinematográficos, desde el sempiterno melodrama romántico hasta las películas de capa y espada pasando por las épicas bíblicas o lo opuesto del subgénero satánico. Tampoco se abandonaron las fuentes literarias, de las que los seriales de *komiks* eran su máximo exponente.

Fue a partir de 1953, coincidiendo con la implantación de los Premios de la Academia Filipina de Artes y Ciencias Cinematográficas (FAMAS), cuando surgieron las obras más interesantes de Lamberto Avellana y Gerardo de Leon. El primero presentó *Anak Dalita (Child of sorrow)* (1956) y, seguidamente, el drama *Badjao* (1957), dos buenas muestras del estilo del realizador en el que “el cuerpo de trabajo (...) está compuesto de películas que tocan y dibujan la condición humana real, vívidamente en contraste con las normas de evasión que formaban el grueso del cine filipino”.⁷⁸ Por su parte, de Leon insistió con sendos films que tenían como trasfondo la colonización española: *Diego Silang* (1951) y *Sisa* (1951). Para finalizar este apartado, hay que recalcar que la aportación de la Junta de Censores fue intrascendente en estos momentos, tan sólo hubo un tópico al respecto que despertaba animadversión entre los revisores: los *Huks*⁷⁹. Esto es lo que sufrió de cerca el director Ramon Estella cuando su

⁷⁸ CARBALLO, *Op. cit.*, p. 13. (Traducción del autor)

⁷⁹ *Huk* o *Hukbalahap* es la contracción de la frase en tagalo “Hukbong Bayan Laban sa mga Hapon”, que significa “Ejército Popular antijaponés”, la cual hace referencia a un movimiento guerrillero filipino que desapareció en 1954 tras la rendición de su líder, Luis Taruc. Los *Huks* se habían constituido en la región

película *Ako raw ay Huk* (1948) fue prohibida por decisión de la asamblea, el pretexto para hacerlo es que no se debía incentivar a los *Huks* bajo ningún concepto.

Por extraño que pudiera parecer, habida cuenta de que un par de años antes se hallaba en su máximo apogeo, la industria del cine entró en una fase de decadencia a partir de la década de los 60. La incidencia en el Senado del ex-actor Rogelio delaRosa no fue suficiente para paliar los graves efectos de la crisis. El director Eddie Romero propuso atraer a los inversores americanos ensalzando Filipinas como la ubicación perfecta para el rodaje de películas, con exóticas localizaciones y bajos costes resultantes de la producción. Con esa idea en mente, el propio Romero se personó en Hollywood reiteradas veces con algún proyecto susceptible de ser realizado, viables dado un presupuesto ajustado. Se forjó, así, una alianza prolongada cuyo éxito estaba basado en la obtención de productos heterogéneos de serie B que reportaban un amplio margen de beneficios brutos, coproducciones, además, que proporcionaban un empleo regular a los trabajadores de la industria filipina del cine. Por lo tanto, esos consorcios sirvieron, por un lado, para generar una exposición a nivel mundial de los realizadores filipinos y, por el otro, para suavizar el colapso del mercado casero. Quizás, el único dilema al que hubieron de enfrentarse los ayudantes locales era que, forzosamente, necesitaban moldear los films a las peticiones del público extranjero.⁸⁰

Fueron años dominados por los cineastas Gerardo de Leon y Eddie Romero, cada uno desde su esfera de apropiación. El primero triunfó en el circuito local con las adaptaciones de las dos novelas de Jose Rizal, *Noli me tângere* (1961) y *El filibusterismo* (1962), pero no lograba ese grado de reconocimiento en el exterior. Precisamente, la oportunidad le llegó cuando el segundo en discordia, Eddie Romero, lo contrató para codirigir junto a él *The walls of hell* (1964)⁸¹, una espectacular cinta bélica sobre un episodio acaecido en Filipinas durante la Segunda Guerra Mundial. Eddie Romero, por su parte, cosechó una popularidad relativa en Estados Unidos con algunos de sus trabajos. El repertorio de coproducciones en las que participó es casi interminable: *Man on the run* (1958), *The Day of the Trumpet* (1958), *Terror is a man* (1959), acaso su obra con una mayor difusión internacional, *The rayders of Leyte Gulf* (1962) o, más tarde, *Brides of blood* (1968).

Otra secuela del declive de la industria fue la caída de los grandes estudios. Sin embargo, algunos de ellos consiguieron subsistir en tan aciago marco: LVN se recicló como Dalisay Pictures en 1961 pero sólo resistió unos pocos años más; la mítica Sampaguita continuó siendo una de las compañías con más peso en este período, no obstante, una polémica en torno a las candidaturas de los Premios FAMA aisló al estudio cada vez más a lo largo de los 60. En su lugar, el nicho dejado por estas

central de Luzón como un foco de resistencia contra la invasión japonesa. Finalizada la Segunda Guerra Mundial se refundó como “Ejército Popular de Liberación”, estando muy activo hasta 1952. Todo comenzó cuando a Taruc se le negó ocupar su escaño en el Congreso a pesar de que lo había ganado en las elecciones de 1946. A partir de ese momento, sus ataques se cebaron con la oligarquía y los terratenientes. Las autoridades filipinas los presentaron como un grupo armado con vínculos con el comunismo con el objetivo de conseguir la ayuda norteamericana para combatirlos. Al final, un joven Benigno Aquino los consiguió disuadir. PALMOWSKI, Jan. *Diccionario Historia Universal del Siglo XX*, Madrid, Oxford-Complutense, 1998. Para una consulta más detallada sobre el tema se recomienda el siguiente libro: KERKVLIT, Benedict J. *The Huk Rebellion: A study of peasant revolt in the Philippines*, Berkeley, University of California, 1977.

⁸⁰ YEATTER, *Op. cit.*

⁸¹ Titulada originalmente *Intramuros*.

compañías fue cubierto por productoras independientes, en su mayoría conformadas por una persona, y por la competencia extranjera. En pro de la industria, con el afán de protegerla de esa avalancha de aspirantes externos, la Philippine Motion Pictures Producers Association reivindicó la promulgación de medidas cautelares en ese sentido. Mientras, un porcentaje considerable de actores, paulatinamente, se adentraron en el mundo de la producción con pequeñas compañías⁸²: Fernando Poe Jr. y Joseph Estrada, dos de los más famosos intérpretes del momento, fundaron, respectivamente, FPJ Productions y JE Productions; Cesar Ramirez creó CR Productions; Romeo Vasquez RV Productions; Efren Reyes puso en marcha la Motion Picture Casting Corporation, etc.⁸³

En 1965 Ferdinand Marcos fue elegido Presidente de Filipinas. Su nombramiento como el máximo mandatario de la nación transformaría la vida de los filipinos durante más de veinte años, pero, sobre todo, fue a partir de la proclamación de la ley marcial el 22 de septiembre de 1972 cuando se instauró una dictadura conyugal totalitaria que tuvo consecuencias instantáneas en el devenir del arte. En ese matrimonio absolutista, Imelda Marcos, como Primera Dama, también jugó un rol imprescindible en la concepción de las nuevas orientaciones culturales. Se reunió con la comunidad cinematográfica local e instó en la necesidad de ofrecer una imagen positiva de Filipinas al resto del mundo. Cinco días después de la promulgación de la ordenanza, Marcos redactó una Carta de Instrucciones destinada a la Junta de Censores con siete normas suficientes para prohibir cualquier película que atentara contra la construcción de la “Nueva Sociedad”. Así, se señalaban como directrices: 1) Las películas que tiendan a incitar a la subversión, insurrección o rebelión contra el estado; 2) las películas que tiendan a socavar la fe y la confianza de la gente en su gobierno y/o autoridades debidamente constituidas; 3) las películas que tiendan a glorificar a criminales o condonar crímenes; 4) las películas que no sirvan para otro propósito que el de satisfacer el mercado de la violencia y la pornografía; 5) las películas que ofendan cualquier raza o religión; 6) las películas que tiendan a instigar el tráfico y uso de drogas prohibidas; 7) las películas que son contrarias a la ley, al orden público, la moral, las buenas costumbres, las políticas establecidas, órdenes legales, decretos o edictos.⁸⁴ Por ende, todos los guiones, revisados por Guillermo C. De Vega y su equipo, se sometían a un exhaustivo análisis antes de ser aprobados: los cineastas en ciernes más jóvenes tuvieron que ingeniárselas, disimuladamente, para camuflar el contenido político dentro de la trama.

Las tasas que gravaban sobre la industria continuaron asfixiando al mercado así como la pérdida porcentual de una parte de la audiencia. Una de las soluciones pasaba por el compromiso de los cineastas filipinos a manufacturar –como si de obreros se tratase- una extensa cantidad de títulos⁸⁵, lo que, a su vez, se tradujo en un vacío

⁸² Un detalle peculiar que podría pasar desapercibido incide en el hecho de que estas compañías casi siempre eran designadas con las siglas del nombre y (primer) apellido de sus fundadores.

⁸³ YEATTER, *Op. cit.*

⁸⁴ *Ibidem.*

⁸⁵ Un punto de conexión entre la cinematografía española y la filipina fue la utilización de la estética *camp*, su empleo como sensibilidad y exceso en ambas suministró energía creativa en abundancia. El cine filipino recurrió al *camp* en la década de los 70 mediante la figura del realizador Joey Gosiengfiao: una de sus cintas más emblemáticas fue *Temptation Island* (1980), en la que las candidatas a un concurso de belleza naufraga en una isla desierta. La película funciona a modo de crítica y analogía “de la ausencia de desarrollo cultural durante la dictadura de Marcos”. TOLENTINO, “Linking philippine and spanish cinemas”, *Op. cit.*, p. 119. (Traducción del autor)

creativo: el gremio se limitó a brindar imitaciones descaradas de arquetipos occidentales como James Bond⁸⁶ o réplicas, con la actuación de Dolphy, regidas por la vieja fórmula hollywoodiense del *slapstick*. Pero la verdadera revolución en la industria llegaría con la explosión de un género exclusivamente local, el cine *bomba* –películas eróticas con una clara vocación de atentar contra la moral eclesiástica-. El nacimiento de los *bomba* supuso un hito cinematográfico a nivel nacional debido a dos aspectos: el gasto, eran obras asequibles, y la retórica de sus imágenes que utilizaba el sexo como reclamo, quizás hasta el paroxismo. De ahí que las desavenencias entre la Junta de Censores y los productores de este tipo de largometrajes fueran sistemáticas, de gran resonancia en aquellos años, y, sin embargo, pese a las discrepancias iniciales, en aras de revitalizar la industria, De Vega estuvo dispuesto a tolerar ciertas películas *bomba*. El Jefe de la Junta actuaba así porque el éxito comercial de estos largometrajes fue tal que significó “el mayor impulso del cine en el país”⁸⁷, vetarlas hubiera sido un error clamoroso. De todas ellas, *Uhaw* (1970) de Ruben Abalos es considerada la película más influyente del género ya que “expone abiertamente un tema tabú (...), la frustración sexual de una pareja marcada por la doble moralidad entre el deseo y la expresión sexual en todas sus formas y la presión intrínseca de los valores católicos llevados al extremo”.⁸⁸ En la época de la ley marcial, este género ayudó a reavivar la industria del cine filipino gracias, en cierta medida, a la permisividad del régimen de los Marcos, entusiasmados con la posibilidad de un señuelo que sirviera para desviar la atención de la inestabilidad reinante.

Bajo la dictadura de los Marcos se hacía imposible rodar películas con absoluta libertad. No obstante, esa censura inclemente sobre las artes sólo afectaba a temas de índole política en contra de la dictadura, consintiendo una doble moral reflejada en cuestiones espinosas como la violencia o el sexo: se justificaba su inserción siempre y cuando el relato contuviera una aparente “enseñanza ética” a favor de la recién fijada *Bagong Lipunang* –Movimiento de la Nueva Sociedad-. El paisaje, pues, no podía ser más desolador, con una calidad en las obras exhibidas ínfima. Sin embargo, entre las subvenciones ofrecidas por el gobierno a la industria y la perseverancia de los directores, poco a poco se entraría en la Segunda Edad de Oro del cine filipino.

Visos de cambio iban a sacudir el panorama cinematográfico con una oleada de realizadores rebosantes de inquietudes, sensibles y alarmados a la luz de los acontecimientos. De entre todos los directores surgidos en el contexto de la ley marcial, Lino Brocka e Ishmael Bernal fueron los más conocidos en el circuito internacional, los

⁸⁶ Durante varias décadas, el cine filipino programó la salida de *remakes* a través de géneros populares de Hollywood como el western, el cine bélico o el de artes marciales. Primero, con la parodia, Sampaguita Pictures diseñó una historia que relataba la (hipotética) coalición de dos de los mayores iconos de Occidente, Batman y James Bond, para salvar el planeta: el resultado fue *James Batman*, una película plagada de diversión y sensacionalismo. Pero fue, sin duda alguna, el actor Tony Ferrer el más apreciado de todos los que imitaron al espía inglés: caracterizado como Tony Falcon, Tony Ferrer protagonizó hasta un total de 21 largometrajes de la franquicia del *Agent X-44*. Aunque el personaje de Tony Falcon era muy similar al de Bond, para su adaptación al mercado filipino se le asignaron rasgos propios de la identidad tagala. Al mismo tiempo, el argumento de estos films, con un tono de denuncia velado, exponía los males que azotaban a la nación, por esta razón, esa especie de álter ego de 007 tenía que lidiar con la corrupción que personificaban los políticos o los grupos criminales organizados. HAWKINS, Michael Gary. “Co-Producing the Postcolonial: U.S. –Philippine Cinematic Relations, 1946-1986”. Director: Michael Salman, Tesis doctoral. Universidad de California, Los Ángeles, 2008.

⁸⁷ SANZ, Juan José. “Nihilismo erótico. 35 mm. Filipinas”. *Perro Berde. Revista Cultural Hispano-Filipina*, 4, 2013, p. 100.

⁸⁸ *Ibidem.*, p. 100.

más sólidos en su discurso. Una singularidad común a ellos fue el estudio de las capas sociales de Filipinas con una clara militancia acogiendo al enfoque liberal iniciado por los *bombas*. Irremisiblemente, la censura fue otra de las barreras que hubieron de sortear todos los creadores que engendraron esta Segunda Edad de Oro. A la urgencia de cambio propugnada por los jóvenes autores, el melodrama y el musical se aferraron como los géneros preferidos por el gran público. Buscando rostros desconocidos en castings para seducir por completo a los espectadores, los productores descubrirían a dos de las mejores actrices del país: Vilma Santos y Nora Aunor, musas, por otra parte, de los grandes maestros de esta época.

Se dice que el promotor de esta impresionante etapa fue Lino Brocka. Brocka fue uno de los abanderados del realismo social en términos melodramáticos⁸⁹, algo que, al parecer, era mucho más digerible por la audiencia. La carrera de Brocka comenzó cuando un productor de LEA le ofreció dirigir *Wanted: Perfect mother* (1970), basado en el serial del dibujante Mars Ravelo, dentro del marco del Metro Manila Festival. A su debut le siguieron ese mismo año dos trabajos más: *Santiago!* (1970) y *Tubog sa Ginto* (1970). Brocka era consciente –sabía perfectamente– que para costear sus proyectos más radicales y arriesgados debía, primero, recaudar bastante dinero por medio de la grabación de cintas más convencionales, artefactos comercialmente válidos para el *box office*: *Tinimbang ka ngunit kulang* (1974) es la culminación de ese esfuerzo, obra que marcó el inicio de la colaboración entre Brocka y el escritor Mario O’Hara, aquella que desencadenó una auténtica revelación en el fondo, sin precedentes, para el resto de sus coetáneos. Al año siguiente cautivó a la crítica especializada con *Maynila: Sa mga kuko ng liwanag* (1975)⁹⁰, una de las películas más importantes del cine filipino al inaugurar una categoría autóctona del cine negro clásico norteamericano, el *Manila noir*. En la misma línea se desarrolló *Insiang* (1976)⁹¹, el siguiente título de Brocka, que alcanza su máxima sordidez a través del deseo de venganza de unos personajes que se van deshumanizando. *Insiang* le abrió las puertas a otros escenarios fuera de Filipinas.

Después llegaría *Jaguar* (1979)⁹², en la que Brocka volvió a flirtear con el *noir* para narrar la historia de un guardaespaldas que sube en el escalafón social. Con la venganza de nuevo como motivo argumental, *Bona* (1980), más que un drama típico, “es también un admirable acto de desobediencia civil”.⁹³ Sobre *Bona*, cuentan los críticos nativos que, seguramente, los extranjeros no entendieron bien ese fanatismo filipino rayano en la obsesión adquirida del catolicismo. Con el paso del tiempo, correspondiéndose con el asesinato del opositor Ninoy Aquino, Brocka radicalizó su discurso político, un activismo que canalizó en el séptimo arte. El pulso definitivo al

⁸⁹ Desde aquí recomendamos la lectura de un libro de flamante publicación en el que su autor examina la configuración de la política en las películas de Brocka partiendo de su contexto histórico y social: CAPINO, Jose B. *Martial law melodrama: Lino Brocka’s cinema politics*, Oakland, University of California, 2020.

⁹⁰ *Maynila: Sa mga kuko ng liwanag* será una de las películas objeto de estudio en el capítulo cinco de esta investigación relativo al análisis textual.

⁹¹ *Insiang* fue la primera película filipina de la historia en ser exhibida en el prestigioso festival de Cannes en 1978, dos años después de su realización. KRSTIC, Igor. *Slums on screen: World cinema and the planet of slums*, Edimburgo, Edinburgh University, 2016.

⁹² Si *Insiang* fue el primer film filipino en acudir a Cannes, *Jaguar* fue el primero en participar en la Sección Oficial de dicho festival, nominado a la Palma de Oro en la edición de 1980. *Ibidem*.

⁹³ STEIN, Elliott. “Celebrating Philippine Cinema”. *The Village Voice*, Vol. 43, 31, 1998, p. 58. (Traducción del autor)

totalitarismo de los Marcos fue *Bayan ko: Kapit sa patalim* (1984), co-producción filipino-francesa con el patrocinio de Stephan Films y Malaya Films -proclive a financiar las obras de aquellos directores abiertamente contrarios al régimen de Marcos-⁹⁴, concebida como un alegato rotundo acerca de la precariedad laboral. Como era de esperar, uno de los órganos del gobierno, el Board of Review for Motion Pictures and Television (BRMPT) le negó el permiso de exhibición. Tras apelar al Tribunal Supremo de Filipinas, la productora consiguió modificar la calificación final por edades de *Bayan ko* evitando con ello cortes innecesarios o escenas eliminadas. Con el destierro de los Marcos a causa de la Revolución EDSA de 1986, el cine de Brocka no tuvo el mismo impacto. Y, entretanto, a pesar de que había sido un fiel partidario de Cory Aquino, Brocka se volvió a mostrar beligerante con los sucesores en la administración del estado como atestigua *Oranoprobis* (1989). En 1991, un fatídico accidente de coche interrumpió bruscamente su fulgurante trayectoria.⁹⁵

El otro estandarte de la Segunda Edad de Oro del cine filipino fue Ishmael Bernal. Que su sello característico se acercara más al melodrama clásico comercial que a otros géneros no fue excusa para que la mayoría de sus trabajos fueran de una calidad excelsa. Cuando se produce el eterno debate que tiende a comparar el recorrido de ambos realizadores, el de Brocka y Bernal, los expertos concuerdan en señalar que, a priori, sus caminos fueron divergentes, y, sólo hacia el final de sus pertinentes filmografías la óptica –o perspectiva- de cada uno se asemeja en la intencionalidad. A principios de los 70, Bernal probó suerte en la dirección con unos cuántos largometrajes menores entre los que se incluye el enredo sexual *Huwag tularan: Pito ang asawa ko* (1974). Pero fue a mediados de la década cuando accede a un punto crucial con *Liwag na bulaklak* (1976) y *Nunal sa tubig (A speck in the water)* (1976). El concepto de esta última basado en el silencio y en la observación minimalista difería diametralmente de aquello a lo que la audiencia filipina estaba acostumbrada, por lo que sus ingresos en taquilla fueron prácticamente nulos.

Bernal compaginó obras trascendentales con otras más vulgares, fluctuando entre ellas con el objetivo de ganarse el favor de las compañías más poderosas de la industria. Gracias a esa maniobra pudo financiar sus largometrajes independientes como por ejemplo *City after dark (Manila by night)* (1980), *Himala (Miracle)* (1982)⁹⁶ o *Relasyon* (1982) -y su continuación *Broken marriage* (1983)-. *Manila by night* ha sido catalogado en ocasiones como su film más completo, excelente, un lienzo de la vida nocturna de Manila en el que varios personajes ordinarios se entrecruzan. A finales de los 80 todavía comprobamos a Bernal igual de enérgico que en sus comienzos regalándonos la soberbia *Pahiran ng isang umaga (On borrowed time)* (1989). Al igual que su colega Lino Brocka, Bernal nos abandonó prematuramente a causa de un ataque al corazón en el año 1996.⁹⁷ Para el profesor Gino Dormiendo del Film Institute, College of Mass Communication de la Universidad de Filipinas, la “muerte repentina [de Ishmael Bernal] en 1996 supuso prácticamente la muerte de la industria”.⁹⁸

⁹⁴ YEATTER, *Op. cit.*

⁹⁵ CARBALLO, *Op. cit.*

⁹⁶ Analizaremos una de las secuencias de *Himala* justo en el siguiente capítulo.

⁹⁷ CARBALLO, *Op. cit.*

⁹⁸ DORMIENDO, Gino. “Náufrago en el Pacífico. El viaje de redescubrimiento del cine filipino”. *Nosferatu*, 36, 2001, p. 155.

Hubo otros cineastas formidables en esta Edad de Oro. Celso Castillo fue uno de tantos. Amparándose en una relajación hacia los *bombas*, Castilló debutó con *Nympha* (1970), una cinta cargada de erotismo e imagería religiosa. Pero, tal vez, fue su asociación con el legendario Fernando Poe Jr. la que le proporcionaría un mayor éxito en años venideros. Mucho más compacto y calculado es el cine de Mike de Leon. Todas, desde su estreno en *Itim* (1977) a *Sister Stella L.* (1984), una de sus últimas películas antes de un paréntesis voluntario, son obras de una gran consistencia. No era muy frecuente ver una mujer en la industria cinematográfica supervisando los rodajes, pero, en lo que respecta a Marilou Diaz-Abaya⁹⁹ se superaron todas las expectativas al convertirse en la realizadora más importante en la historia del cine filipino. Uno de los primeros directores que surgió a la sombra del Experimental Cinema of the Philippines (ECP), órgano dependiente del Ministerio de Turismo, fue Peque Gallaga con *Oro, plata, mata (Gold, silver, death)* (1982), una cruda epopeya sobre la Segunda Guerra Mundial. A excepción de éstos, al margen del circuito *mainstream*, con un método completamente artesano, se encontraba Kidlat Tahimik. Sus trabajos eran decididamente *amateur*, con un presupuesto muy limitado, grandes limitaciones técnicas y aspecto semi-documental, y, pese a todo, encandilaron a buena parte de los periodistas occidentales. Su obra más recordada, de culto, es *Mababangong bangungot (Perfumed nightmare)* (1977)¹⁰⁰, que contó con el patronazgo de Francis Ford Coppola para su distribución por tierras americanas. En *Perfumed nightmare*, atendiendo al punto de vista político,

(...) el filme, montado casi una década antes de la caída de la dictadura, sólo contiene algunas alusiones directas al poder estatal en forma de uniformes de policía o militares en los extremos de la imagen. (...) En cuanto a las credenciales políticas fundamentales de Kidlat, cabría pensar que están aseguradas por su segunda película *Turumba* (1983), que ofrece una demostración casi de manual de cómo penetra el capital en una aldea tradicional, transformando las relaciones colectivas mediante el mercado y las relaciones monetarias (...) Esta película en concreto [*Perfumed nightmare*] posee un mensaje y pretende transmitir una lección ideológica que resulta molesta, si no inconcencible, para los realizadores realistas del Primer Mundo.¹⁰¹

La llegada al poder de Corazon Aquino no modificó de manera sustancial la peligrosa inercia de la industria cinematográfica. La nueva Presidenta de la nación dio prioridad a otros departamentos por encima de la cultura. Por añadidura, la calidad de los trabajos durante el mandato de Aquino se resintió notablemente y los productores independientes cesaron su actividad, la única alternativa era el retorno al antiguo sistema de los grandes estudios. Parecía como si, tras el exilio de los Marcos, se hubieran desvanecido las películas atrevidas, como si el cine contestatario y la sátira social no hubieran existido nunca. Seis años más tarde, en 1992, Fidel Ramos desbancó a Corazon Aquino en la presidencia. Ramos trató de impulsar nuevamente el mercado cinematográfico local por medio de la creación de agencias estatales como la Fundación para el Desarrollo Cinematográfico de Filipinas (FDEP) o, más adelante, la Comisión Nacional de Cultura y Bellas Artes (NCCA).¹⁰²

⁹⁹ Sugerimos el visionado de la trilogía feminista formada por *Brutal* (1980), *Moral* (1983) y *Karnal* (1984), dirigidas por esta misma directora.

¹⁰⁰ *Perfumed nightmare* es otra de las películas pendientes de ser analizadas que se incluyen en el corpus de esta investigación.

¹⁰¹ JAMESON, Fredric. *La estética geopolítica. Cine y espacio en el sistema mundial*, Barcelona, Paidós, 1992, pp. 223-224, 236.

¹⁰² DORMIENDO, *Op. cit.*

Algunos géneros se beneficiaron de las ventajas post-Marcos. De esta forma, las películas de acción se adaptaron al curso de los tiempos: en ellas, los espectadores se resarcían del pasado cuando los villanos del relato, esos que encarnaban a los responsables ficticios que habían dejado en bancarrota al país, obtenían su castigo en un desenlace bastante desagradable, en el que las torturas o las muertes más rocambolescas eran un hábito. Al final, las tarifas asociadas a este tipo de films eran tan elevadas que el interés de los productores fue diluyéndose. Para suplir esa brecha, pronto surgió un nuevo sustituto: las llamadas “películas de masacre”. Este subgénero deudor de la crónica negra estaba basado en hechos reales, meramente en la reconstrucción de sucesos macabros que habían conmocionado a la sociedad filipina. La mayoría de estas obras se sustentaban en la pura especulación, servían de refuerzo al público dada la inmediatez cronológica del incidente original y describían con morbo los crímenes ocurridos. En Filipinas, donde la atracción por el amarillismo de los medios de comunicación está estandarizada, los *massacre films* se acomodaron fácilmente en la taquilla. Aunque la emergencia de estos productos atenuó un poco el balance negativo de la industria local fue algo, en esencia, insuficiente. Cuando todo parecía conducir al borde del abismo, con resultados artística y económicamente muy desfavorables, el siglo XXI se iba a iniciar con un halo de esperanza proveniente de los nuevos valores incipientes del entorno cinematográfico.

Antes, concretamente en 1998, todavía estaba vigente esa dialéctica entre los que defendían la utilización del inglés como lengua idónea para las películas y aquellos que abogaban por hacer uso del tagalo. En alto grado, los cineastas solían rodar una versión dual, con los dos idiomas, de cada largometraje. Por otro lado, este final de siglo estuvo dictado por la celebración de un acontecimiento inolvidable en la historia de Filipinas: el centenario de su independencia. El séptimo arte no se quedó fuera de la conmeración poniendo gran énfasis en uno de los mártires de la revolución, Jose Rizal: en un lapso de tres años se emitieron nada menos que hasta cuatro volúmenes diferentes de la vida del héroe nacional: *Rizal sa Dapitan* (1997) de Tikoy Aguiluz; *Jose Rizal* (1998) de Marilou Diaz-Abaya, una épica grandilocuente de tres horas que se convirtió en la película más cara de la historia del cine filipino; *Sisa* (1999), dirigida por Mario O’Hara, la más singular de todas al estar situada a medias entre el sueño febril y el delirio de una mente atormentada; y *Bayaning 3rd World* (2000), rodada deliberadamente en blanco y negro por el veterano Mike de Leon. Sí tuvieron cierto relieve en el exterior, situando a Filipinas de vuelta en la órbita del panorama cinematográfico mundial por un breve espacio de tiempo. Contra toda previsión, un problema ajeno a la industria del cine filipino, el de la devaluación de la moneda a causa del desastre financiero en Asia a mediados de los 90, repercutió tajantemente sobre ella.¹⁰³

Enseguida, los productores tuvieron que averiguar otras modalidades para rentabilizar sus productos por enésima vez, de este modo surgió una idea extra: el *pito-pito*, también aludido a él como *siete-siete*¹⁰⁴. Esta evolución natural de los *bomba* o de los *bold*, además, sirvió para que los realizadores cogieran destreza en la dirección, como vehículo de lucimiento. Este subgénero pudo existir por la connivencia de la Junta de Censura de aquel entonces, capitaneada, por fin, por alguien perteneciente a la

¹⁰³ YEATTER, *Op. cit.*

¹⁰⁴ Recibió esta denominación porque tanto el tiempo de rodaje como el de post-producción era únicamente de siete días. JEONG, Seung-hoon; SZANIAWSKI, Jeremi (eds.). *The global auteur: The politics of autorship in 21st century cinema*, Nueva York, Bloomsbury, 2016.

profesión: la actriz y productora Armida Siguion-Reyna. Luego, al cabo de un año, la coacción al MTRCB desde las más altas instancias de la administración Estrada llevaron a Siguion-Reyna y su séquito a perseguir sin piedad cualquier tipo de contenido pornográfico. A Siguion-Reyna, ya con Gloria Macapagal-Arroyo asumiendo la presidencia de la nación, le sucedió Nicanor Tiongson en la tarea de Jefe del MTRCB. Tiongson, recomendado por el Cardenal Sin, era conocido por haber sido uno de los precursores del *Manunuri ng Pelikulang Pilipino*¹⁰⁵ (Critics of Filipino Film).

Para atajar los efectos de la recesión, el gobierno de Arroyo concertó varias reuniones con los profesionales del sector. A raíz de esos encuentros, en junio de 2002 se formalizó la creación del Film Development of the Philippines (FDCP) y el Cinema Evaluation Board (CEB), subsidiario del primero. Por lo general, se aplicó una política proteccionista imitando la normativa existente en otros países asiáticos como Corea del Sur. Una de las medidas más eficaces del reglamento versaba sobre el sistema de clasificación por edades, de manera que si una película era apta para todos los públicos se le reembolsaban las tasas. Pero también hubo otras leyes impopulares como una que, auspiciada por la Oficina de Inmigración, obligaba a los productores y actores extranjeros al pago de una licencia por rodar en suelo filipino. En última instancia, alrededor de esta época, el fomento de la piratería comenzó a causar estragos, algo que la evolución de la tecnología facilitó hasta convertirlo en una amenaza casi insalvable, imperecedera, uno de los mayores retos de la sociedad moderna. Una de las mayores bazas del progreso tecnológico había cristalizado en la aparición del vídeo en formato digital, lo que disminuyó tremendamente los costes de producción allanando el camino a los principiantes.

El fallecimiento del actor Fernando Poe Jr. en 2004 significaba no sólo la muerte de una de las estrellas más brillantes del cine filipino, sino que, además, representaba, simbólicamente, una advertencia del cada vez más deplorable estado de la industria cinematográfica: como muestra, los estudios LVN se habían tenido que reconvertir en un laboratorio de procesado de color que proporcionaba servicio a todo el Sudeste Asiático. La opinión de Gino Dormiendo sobre tal situación planteaba el sentir general de que

¹⁰⁵ Aprovechamos la mención a Nicanor Tiongson para hablar de la crítica cinematográfica en Filipinas de manera generalizada. Así, hay tres organismos o entes que la configuran: los *Manunuri ng Pelikulang Pilipino* (Filipino Film Critics Circle), el Young Critics Circle y aquellos que reseñan a través de internet. La práctica comenzó en los años 60 y, de acuerdo al escritor Joel David, partió como una forma de marketing con el objetivo de incrementar los números en la taquilla de una película o para elogiar el trabajo de una celebridad o de un director. En un desarrollo posterior, la crítica cinematográfica filipina se agrupó bajo un cuerpo institucionalizado: el *Manunuri ng Pelikulang Pilipino* se fundó el 1 de mayo de 1976 por un grupo de críticos de cine que provenían de la Academia. Más allá de un objeto puramente publicitario o del reconocimiento entre sus semejantes, los críticos *Manunuri* “trataron de criticar esta práctica y elevar al cine filipino a un nivel de maestría e irrelevante a cualquier intención comercial o financiera.” Tras la Revolución EDSA I, la industria del cine filipino atravesó una dura crisis. Para los *Manunuri*, la culpa recaía sobre los hombros de las políticas gubernamentales, pero, en opinión de Joel David y Mike Feria, los propios *Manunuri* eran responsables por su complicidad. Como rechazo, ambos establecieron el Young Critics Circle con unas bases y un discurso opuesto al de los *Manunuri*. El “conflicto” abierto entre estas dos fuerzas significó el instante en el que “por primera vez en su historia registrada, la crítica cinematográfica en Filipinas se volvió consciente de sí misma, consciente de los medios y materiales por los que se producen y difunden los comentarios culturales.” CONTI, Luigi C. “Criticizing the critics: Divergence and democratization in Phillipine Film Criticism”. *Film 260*, 2008, pp. 1-17. (Traducción del autor)

siendo una industria cinematográfica que presume de ser tan antigua como Hollywood, el cine filipino actual lucha desesperadamente por encontrar un camino viable dentro del floreciente mercado cinematográfico del siglo XXI. Un buen número de los actores clave y en activo de la industria cinematográfica local aparecieron en escena a mediados de los años 80.¹⁰⁶

Con la práctica desaparición de los grandes estudios se perfiló otra variante: las cadenas de televisión de ámbito nacional se involucraron en el asunto ofreciendo respaldo económico a la producción cinematográfica. Esto dio lugar a la implementación de delegaciones auxiliares, sucedáneos de las compañías de antaño, con la diferencia de que ahora contaban con el mecenazgo de grupos corporativos multimillonarios. GMA ha invertido en producción sólo cuando ha visto la oportunidad de amortizar lo abonado como en la comentada *Jose Rizal* (1998) o *Muro-Ami* (1999), dos superproducciones de Marilou Diaz-Abaya. Más arriesgada fue la apuesta de la cadena ABS-CBN que, con su filial la productora Star Cinema, se dedicó al aprendizaje de nuevos talentos, de ahí surgieron Olivia Lamasan, Rory Quinto y Cathy Garcia Molina. Con esta táctica Star Cinema se aseguró tres incógnitas: una producción anual que cualitativamente fue *in crescendo*, una terna de realizadores fieles a los dictados del estudio y el beneplácito del respetable. Hay características mutuas a todos ellos independientemente de su estilo, a saber, “presentan lo mundano, los acontecimientos de todos los días, personajes que la audiencia conoce, problemas familiares que uno reconoce, todo contado en un lenguaje que todo el mundo entiende”.¹⁰⁷

Ante la hecatombe que se avecinaba muchos realizadores optaron por ajustarse al guión preestablecido, ese que auguraba un período de independencia creativa. Esta disyuntiva comportaba un riesgo financiero ya que el gasto era asumido casi al completo por el director, y, aparte, eran películas con una pobre recaudación. Para poder sufragarlas, los cineastas tuvieron que trabajar ocasionalmente en publicidad o en el rodaje de videoclips musicales. Uno de los iniciadores había sido Raymond Red, sorprendiendo a propios y extraños cuando, a comienzos de siglo, se encumbró con la Palma de Oro en Cannes por el cortometraje *Anino (Shadows)* (2000). Siguiendo sus pasos estaban cuatro autores interesados en las posibilidades que ofrecía el digital: son Lav Diaz, Raya Martin, Brillante Mendoza y un viejo conocido del cine filipino, Eddie Romero.

De todos ellos, Lav Diaz exprimió al máximo las características del medio, el digital le sirvió de salvoconducto para poder acometer sus historias de larga duración como las más de diez horas de *Ebolusyon ng isang pamilyang pilipino (Evolution of a filipino family)* (2004). Pero, con anterioridad, el largometraje que le puso en el mapa de la crítica local e internacional fue *Batang West Side* (2001), cinta en la que se produce ese salto cualitativo que subraya las singularidades de su obra. Muchos expertos, entre los que se encuentra Juan Guardiola, tienden a considerar *Batang West Side* como la película que propone una nueva forma de hacer cine en Filipinas, como aquella que esboza el horizonte de esta Tercera y última Edad de Oro.¹⁰⁸ Con ese bagaje en su haber, Lav Diaz ha concursado, desde *Norte, hangganan ng kasaysayan (Norte, the end of history)* (2013)¹⁰⁹, en los certámenes de mayor reputación alrededor del globo.

¹⁰⁶ DORMIENDO, *Op. cit.*, p. 155.

¹⁰⁷ CARBALLO, *Op. cit.*, p. 134. (Traducción del autor)

¹⁰⁸ GUARDIOLA, *Cinema Filipinas. Historia, teoría y crítica fílmica (1899-2009)*, *Op. cit.*

¹⁰⁹ En el siguiente capítulo incluimos el análisis de una secuencia de este largometraje.

Persistencia que culminó con la concesión del León de Oro en Venecia por *Ang babaeng humayo (The woman who left)* (2016), primera película en la historia del cine filipino en alzarse con el máximo galardón en uno de los cuatro festivales más prestigiosos del mundo –Berlín, Cannes, Venecia, San Sebastián–.

El resto de su trabajo se aglutina en torno a la reflexión de una agonía que le inquieta y le fascina al mismo tiempo: la dolorosa lucha de su país, las consecuencias del colonialismo en la revolución, en la historia ulterior de Filipinas. Este catálogo comprende la ya citada *Ebolusyon ng isang pamilyang pilipino, Kagadanan sa banwaan ning mga engkanto (Death in the Land of Encantos)* (2007), *Mula sa kung ano ang noon (From what is before)* (2014) o *Hele sa hiwagang hapis (A lullaby to the sorrowful mystery)* (2016). Pero, adicionalmente, algunos de sus cortometrajes o mediometrajes, *Prologo sa ang dakilang Desaparecido (Prologue to the great Desaparecido)* (2013) o *Ang araw bago ang wakas (The day before the end)* (2016), son útiles a modo de adelanto o explicación complementaria de sus obras mayores, una estrategia de calculada comunión entre sus relatos que pone de manifiesto el carácter pluridimensional de su filmografía y nos revela a un creador infatigable en busca de la verdad.

Siendo tan joven, dieciséis años de experiencia avalan a Raya Martin como uno de los directores más inclasificables de Filipinas. Durante la época de su estancia en la Residencia del Festival de Cannes –*Cinéfondation*– acabó su segundo largometraje, *Maicling pelicula nañg ysañg Indio (A short film about the Indio Nacional)* (2005)¹¹⁰. Ese mismo año ya nos había compartido el documental *Ang isla sa dulo ng mundo (An island at the end of the world)* (2005), una mirada sobre las costumbres de los habitantes de una isla situada en el extremo norte del archipiélago que le sirve para condenar las desigualdades sociales entre las distintas etnias de Filipinas. Tras estas propuestas, su productividad aumentó exponencialmente conciliando la realización de cortometrajes y largometrajes. *Autohystoria* (2007); *Now showing* (2008); *Next attraction* (2008); *Possible lovers* (2008); *Manila* (2009), co-dirigida por Adolfo Alix Jr.; *Independencia* (2009); *Buenas noches, España* (2011); *The great cinema party* (2012), documental sobre cine; *How to disappear completely* (2003); *La última película* (2013), coproducción de varios países junto a Mark Peranson, y *Smaller and smaller circles* (2017) componen el resto de su extensa filmografía.

Sus films exploran la historia de la nación, concretamente los últimos ‘coletazos’ de la colonización española y, en menor medida, de la ocupación americana, siempre bajo un ángulo experimental en el que tienen cabida desde los formatos tradicionales hasta los actuales e incluso la animación. Es un cine introspectivo en todos los aspectos, que no lo esconde, orgulloso de serlo, del fondo a la forma, cuya meta es la de exorcizar algunos de los demonios presentes en el cine filipino desbaratando, pues, las creencias erróneas, arcaicas, que sus compatriotas han ido edificando en torno al medio. El mismísimo Raya Martin nos daba las claves de su cine en una entrevista, la relación que mantiene con el dispositivo y la forma de entender sus obras, pues para el realizador

(...) son imágenes que ayudan a los filipinos a investigar en lo más hondo de su memoria, en sus corazones y ver qué emociones o ideas hemos dejado atrás. (...) La cámara, el artefacto (...) que en un sentido extremo crea una conciencia nacional, (...)

¹¹⁰ *A short film about the Indio Nacional* es otra de las películas que integran el cuerpo de análisis de esta memoria.

es un aparato colonial. (...) Así que cuando creamos una imagen tan universal o tan específica como un bosque, queda registrada como extranjera. La manera de subvertir eso es comunicando ideas progresistas a través de ese lenguaje.¹¹¹

Se ha especulado mucho acerca de Brillante Mendoza, sobre si es el abanderado del nuevo cine filipino, si se convertirá en el Mesías que todos esperaban, cuántos récords batirá, etc., aunque posiblemente estemos hablando del director filipino más conocido hoy dentro y fuera de su país con permiso de los dos anteriores. La diferencia con éstos es que Brillante Mendoza no se ha movido en la clandestinidad, al contrario, el realizador de San Fernando sí ha encontrado en Filipinas una legión de admiradores, una audiencia leal a sus películas. Según advierten los autores Gloria Fernández y Enrique Garcelán, hay otra divergencia en cuanto a la corriente que van a seguir unos y otros, puesto que en esta etapa

(...) dos tendencias muy diferentes cobraban relevancia. La más radical, la seguida por directores-artistas como Raya Martin, Lav Diaz o Khavn de la Cruz, optaban por una estética más cercana al videoarte y la experimentación que seguía la estela dejada por los directores más radicales aparecidos en el seno del Nuevo Cine Filipino (NCF) de los años 70 y 80 (...). Mientras, la otra tendencia optaba por seguir los pasos del camino abierto por realizadores también de la NCF como Ishmael Bernal o Lino Brocka. Hasta entonces, las obras primerizas y un tanto dispersas y titubeantes de Brillante Ma. Mendoza podían intuirse que llevaban el camino de esta última línea de acción, pero no fue hasta esta etapa, a partir de 2007, cuando su trabajo (...) seguía la línea sucesoria del maestro Brocka.¹¹²

Brillante Mendoza arrancó como ayudante de dirección de algunos cineastas clásicos de la talla de Celso Ad. Castillo o Peque Gallaga. Ya en el siglo XXI, en el contexto del hundimiento de los grandes estudios, Mendoza lanzó la compañía Centerstage Productions (CSP), con la que produjo su ópera prima *Masahista (The masseur)* (2005). En *The masseur* está presente por primera vez en su obra esa fijación por las pulsiones sexuales, deudora a su vez de cintas de orientación homosexual como *Macho dancer* (1988) de Lino Brocka o *Live show* (2000) de Jose Javier Reyes.¹¹³ Antes de su consagración definitiva con *Serbis (Service)* (2008), por la que estuvo nominado a la Palma de Oro, Mendoza había rematado cinco proyectos en tres años. En *Serbis* aparecen algunos de los temas universales de su cine, siempre con el trasfondo de la religión católica, como la ambigüedad ética en Filipinas o la miseria perturbando la armonía familiar. A continuación, un año después, hizo historia con el premio al Mejor Director en Cannes por *Kinatay*, primer realizador filipino en conseguirlo. En *Lola*¹¹⁴, también del 2009, efectúa un cambio de registro radical, en su vertiente más humanista, con respecto a su inmediata predecesora.

¹¹¹ DE PEDRO, Gonzalo. "Entrevista Raya Martin. Independiente". *Cahiers du Cinema España*, N° Especial 12. [40 años de cine filipino (1970-2010)], 2010, p. 23.

¹¹² FERNÁNDEZ, Gloria; GARCELÁN, Enrique. *Brillante Mendoza: Retratando la realidad filipina*, Gijón, Festival Internacional de Cine de Gijón, 2014, p. 33.

¹¹³ Hay dos espectáculos en Manila protagonizados por travestidos bailarines que son altamente recomendables: el primero se llama *Amazing Philippines Show* y se celebra en el tristemente famoso Manila Film Center, el otro, el *Club Mwah!*, se encuentra situado en la tercera planta de la fastuosa Venue Tower y reúne a una gran cantidad de visitantes durante toda la noche. GUARDIOLA, Juan (ed.). *Miradas sobre Manila*, Barcelona, Ministerio de Asuntos Exteriores y de Cooperación, Casa Asia, 2008.

¹¹⁴ *Lola* es una de las películas incluidas en el apartado relativo al análisis textual y su comentario aparece ampliado en el mismo.

La amistad que Mendoza había fraguado con la actriz Isabelle Huppert cuando era Presidenta del Jurado en el Festival de Cannes le permitió contar con sus servicios para *Captive (Captured)* (2012), inspirada en el secuestro real de una misionera francesa por Abu Sayyaf, un movimiento terrorista yihadista que opera en el sur de las islas. Para su siguiente largometraje, *Sinapupunan (Thy womb)* (2012), se trasladó a Tawi-Tawi, una provincia en la Región Autónoma de Mindanao, dónde osó retratar la comunidad de los *badjaos*¹¹⁵. Fueron años frenéticos con una pausa entre *Sapi (Possession)* (2013) y *Taklub* (2015), película con la que regresó a Cannes a la sección *Un Certain Regard*. Hasta el momento sus dos últimos films son *Ma' Rosa* (2016) y *ALPHA: The right to kill* (2018), en los que arremete contra la violencia y la corrupción desempeñadas por los ‘escuadrones de la muerte’ de Rodrigo Duterte. No cabe duda de que estamos frente a un creador necesario para comprender la realidad contemporánea de Filipinas sin olvidar los malos hábitos adquiridos por la población, habituada a la supervivencia, a raíz de las implicaciones del colonialismo.

En resumen, nos hallamos en un tramo inconcluso, todavía por definir, en la historia del cine filipino, pero sobre el que ya se pueden tanto extraer algunas conclusiones como adivinar parámetros de reproducción. Obviamente, esta edad dorada no termina en Lav Diaz, Raya Martin o Brillante Mendoza, existen otros muchos excelentes realizadores que no hemos nombrado aquí: Auraeus Solito, Sherad Anthony Sanchez, Jeffrey Jeturian, Khavn de la Cruz, etc. Aunque nos focalicemos en los tres directores analizados, estas deducciones son extrapolables al resto de los involucrados en el negocio del cine. Lo cierto es que, más allá de la recuperación de un cierto prestigio a nivel internacional, la llegada de estos autores no ha supuesto una metamorfosis en la depresión económica que sufre la industria. El *establishment* en el cine filipino es el de un mercado eminentemente localista, es harto complicado que una película traspase sus fronteras, y, cuando lo hace es para cubrir la demanda de una minoría o atender las exigencias de algunos festivales con ‘rarezas exóticas del Tercer Mundo’. Por otro lado, ninguno, excepto Brillante Mendoza, ha recibido el reconocimiento que esperaba encontrar en su propio hogar. En alusión a esto, quizás habría que tener en cuenta que el tipo de cine que ejecutan no es el más apropiado para un público asiduo a los *blockbusters* o a los melodramas edulcorados. Ciertamente, son muy pocos los espectadores filipinos que se decantan por ver relatos tan intrincados y de tal densidad. Por consiguiente, es normal que ese cine ‘de arte y ensayo’ sólo haya calado entre la crítica especializada, capaz de apreciar sus virtudes narrativas, sus hallazgos formales y soportar su profunda descarga psicológica.

¹¹⁵ Los *badjao* son conocidos como los “Gitanos del Mar” y están dispersos a lo largo de las zonas costeras de Tawi Tawi, Sulu, Basilan y de Zamboanga del Sur. Habitan en casas flotantes o en embarcaciones desde dónde consiguen sus medios de subsistencia a través del mar, por lo que son expertos pescadores, buceadores y navegadores. Se acercan ocasionalmente a tierra con el objetivo de intercambiar alimentos, reponer otro tipo de suministros o arreglar los desperfectos en sus ‘viviendas’. Sus rituales culturales son únicos: en uno de ellos, celebrado durante el bautismo, arrojan al recién nacido al fondo del mar para que sea rescatado por los miembros de un clan. Otras tradiciones largamente arraigadas tienen que ver el matrimonio, siempre concertado por los padres. Del mismo modo, un líder es elegido de acuerdo a sus virtudes individuales, que van desde la sabiduría al carisma o la habilidad innata para captar seguidores. Desafortunadamente, en las últimas décadas muchos han tenido que emigrar a otros países cercanos como Malasia o Indonesia debido al conflicto de la región. PERALTA, Jesús T. *Glimpses: People of the Philippines*, Manila, National Commission for Culture and the Arts, Anvil, 2000.

CAPÍTULO II

LINO BROCKA E ISHMAEL BERNAL COMO PRECEDENTES DEL CINE FILIPINO CONTEMPORÁNEO

II.I. *Maynila: Sa mga kuko ng liwanag* (1975)

Bembol Roco¹¹⁶, en el papel de Julio Madiaga, y la actriz Hilda Koronel¹¹⁷, como Ligaya Paraíso, forman la pareja protagonista de esta película. El primero es un pescador que decide ir a Manila en busca de Ligaya, su novia, enviada a la capital tras la visita de la Señora Cruz, encargada ésta de reclutar a mujeres jóvenes con la presunta promesa de una buena educación y mejores expectativas salariales. Una vez allí, Julio será testigo de las deplorables condiciones de trabajo de los peones de una obra y de la degradación moral de la sociedad, pero, también, de los vínculos de fraternidad que se establecen entre los desheredados. En su periplo por los rincones más sórdidos de Manila conocerá a los personajes más variopintos y vivirá las situaciones más surrealistas. Pero siempre con la meta de encontrar a Ligaya.

Habida cuenta que nos hallamos ante una producción de Brocka, una relación amorosa impregna el relato confiriéndole su característico tono melodramático. Lo sorprendente aquí es contemplar cómo sus protagonistas, gente corriente en apariencia, se lanzan al abismo y realizan acciones que van en contra de su propia naturaleza. No obstante, el realizador no los juzga nunca, parece entender el porqué de tan desesperadas decisiones. La búsqueda incesante de Julio es un mero pretexto, un *leit motiv* que articula el verdadero fondo de la narración: el de exponer un caleidoscópico cuadro de la sofocante vida en la megalópolis del Sudeste Asiático.

Hasta la elección del título de la cinta, *Maynila: Sa mga kuko ng liwanag*, certifica inequívocamente el mensaje que el autor nos quiere transmitir, cuya traducción literal sería “Manila: en las garras de las tinieblas”. Con semejante preferencia nominativa delimita claramente a Manila como el monstruo opresor, deshumanizado, epicentro de la nación, en comparación con otras áreas del archipiélago. Durante el transcurso de la historia, los *flashbacks*, en la persona de Julio Madiaga, que nos trasladan al bucólico paraje de la isla de Marinduque, sirven como contrapunto a la realidad y la miseria de su presente y de su entorno, reflejada con total impunidad, sin clemencia. En ese lienzo dibujado por Brocka, en el que predomina la oscuridad, el caos, todavía se atisba un resquicio para la esperanza, materializada en el concepto de solidaridad entre prójimos: en este caso surge en una agrupación de obreros, colectivo que se apoya mutuamente y abraza, quizás inconscientemente primero, luego en calidad de discurso político militante, la camaradería como única válvula de escape a su precaria existencia.

Estamos en 1975, en el punto álgido del gobierno autoritario de Ferdinand Marcos. Éste había proclamado la ley marcial tres años antes, situación que se

¹¹⁶ En un primer momento Lino Brocka había pensado en Jay Ilagan para el papel protagonista, pero su constitución demasiado fornida no se correspondía con la descripción inicial del personaje. CARBALLO, *Op. cit.*

¹¹⁷ Antes de *Maynila: Sa mga kuko ng liwanag*, Hilda Koronel ya había colaborado con Lino Brocka en un pequeño papel, sin acreditar, en *Wanted: Perfect mother* (1970) y, poco después, en *Santiago!* (1970), película por la que ganó el Premio a la Mejor Actriz de Reparto en los FAMAS. *Ibidem.*

mantendría hasta el 17 de enero de 1981: los motivos que adujo para decretarla fueron la creciente oleada de disturbios y la posibilidad de una rebelión comunista. Suprimió las instituciones, basadas en la Constitución de la Commonwealth de 1935, y limitó las libertades civiles. Las leyes se aprobaban a través de decretos, por refrendo popular. A pesar del intento encubierto de cierta normalización democrática, el ejecutivo utilizó su poder para seguir cometiendo abusos contra la población, violando sistemáticamente los derechos humanos. El punto de inflexión lo marcaría más tarde el asesinato del líder opositor Benigno Aquino en 1983.¹¹⁸

La clase proletaria tuvo especial relevancia justo ese año, de ahí que la película sea una denuncia velada de las condiciones imperantes en el sector de la construcción. La iglesia del país, en Filipinas casi siempre del lado del pueblo, apoyó las huelgas y protestas de los sindicatos: el año comenzó con un comunicado oficial de la asociación de prefectos para boicotear el referéndum previsto para el día 27 de febrero. Pero los últimos meses del años fueron aún más tensos. Las fábricas se contagiaron de la fiebre reivindicativa, de las aspiraciones igualitarias, extendiéndose las manifestaciones a otras provincias. Incluso los sacerdotes más influyentes, siguiendo la inercia del momento, se solidarizaron con las demandas de los trabajadores. La respuesta de Marcos no se hizo esperar haciendo uso, para ello, de plenas atribuciones: la proclamación del decreto número 823 limitaba la vinculación pastoral de la jerarquía eclesiástica con el seno del movimiento obrero.¹¹⁹

II.I.I. Análisis textual

II.I.I.I. Secuencia I (00:00:12 – 00:07:07)



Imagen de Apoyo I



Imagen de Apoyo II

Los títulos de crédito, que por extensión coinciden con el inicio de la película, se abren con unas imágenes de Manila en riguroso blanco y negro, estableciendo así un

¹¹⁸ ZAMORA, Mario D. *et al. Los indígenas de las Islas Filipinas*, Madrid, MAPFRE, 1992.

¹¹⁹ PÁEZ, Javier. *Filipinas al alba: historia de una lucha de liberación*, Madrid, Ieapala, 1985.

diálogo con la ciudad y sus habitantes –como en algunas secuencias de *Ladrón de bicicletas* (Vittorio De Sica, 1948, Italia)-. Los datos técnicos del equipo de rodaje, en un formidable blanco, se superponen sobre los fotogramas de la capital filipina. Toda la secuencia va a estar desprovista de música, tan sólo registra el sonido ambiente, con el fin de vivir la experiencia “real” de los propios manileños. Una sucesión de imágenes, capturadas mediante planos fijos, divididas por cortes en el montaje, revelan, en primer lugar, una avenida principal desierta que indica que la ciudad está a punto de desperezarse. A continuación, la imagen de un puente nos transporta al pasado. Un anciano barre la acera preparándose para abrir su negocio. Un carruaje con caballo¹²⁰ avanza hacia plano mientras en el fondo del encuadre se remarcan las casas balconadas típicas del período colonial: otro nuevo ensayo retrospectivo dentro de la trama que pretende, de este modo, descomponer la verdadera noción temporal de la narración. Esa representación urbana del Manila presente –no adulterada, rodada en localizaciones ya existentes- es milimétrica a la que podríamos encontrarnos a finales del siglo XIX, de tal manera que lo contemporáneo encuentra aquí su eco arcaico en el colonialismo recurriendo, por tanto, a dos imágenes específicas: la que el fotógrafo E. M. Barretto¹²¹ capturó en la Calle Escolta (**Imagen de Apoyo I**), misma fisonomía de los edificios, idéntico medio de transporte -con las calesas-; y la de Albert Honiss¹²², también en la Calle Escolta (**Imagen de Apoyo II**)¹²³, tras los terremotos que asolaron la ciudad en el año 1863, instantánea en la que se pueden apreciar, otra vez, las galerías, los ventanales, de las viviendas. A resulta de los seísmos que sacudieron Manila en el lapso comprendido entre 1863 y 1880, nuevas reglas fueron dictadas para reconstruir la ciudad. De esas directrices arquitectónicas surge un estilo, eminentemente “floral”, en el que se le concede mucha importancia al espacio. Es a finales del siglo XIX cuando podemos hablar con certeza de la proliferación de barrios en Manila, en la rípa septentrional del río Pasig.¹²⁴

Conviene subrayar que el puente, en su acepción general, tiene una gran trascendencia en la historia de Filipinas. Sendas citas textuales, complementarias, de María Dolores Elizalde y Javier Galván, respectivamente, lo ponen en relación con el contexto de la película. Así,

al hablar de Manila, Foreman contaba que era una ciudad fortificada, que parecía construida sólo para la autodefensa. (...) Tenía ocho entradas con puentes levadizos que se elevaban por la noche (...) a fin de dejar el recinto cerrado (...).

¹²⁰ Véase PANTE, Michael D. “The Cocheros of American-occupied Manila. Representations and persistence”. *Philippine Studies: Historical & ethnographic viewpoints*, Vol. 60, 4 (Cocheros and Calesas), 2012, pp. 429-462.

¹²¹ E. M. Barretto: Calle Escolta en dirección a Santa Cruz (Álbum Recuerdo de Manila), ca. 1885. PALACIO LA CUMBRE, SUBDELEGACIÓN DEL GOBIERNO EN SAN SEBASTIÁN. GUARDIOLA, Juan. *El imaginario colonial. Fotografía en Filipinas durante el período español*, Barcelona, Casa Asia, SEACEX, 2006, p. 18.

¹²² Albert Honiss: Calle Escolta después de los terremotos de 1863, ca. 1870.

MUSEO ORIENTAL. REAL COLEGIO PADRES AGUSTINOS, Valladolid. *Ibidem*, p. 50.

¹²³ A partir de este instante, y hasta el final de los capítulos relativos al análisis textual de las películas seleccionadas, hemos decidido adjuntar imágenes y fotogramas de apoyo, en la mayoría de los casos manipulados manualmente del original, que sirvan de refuerzo a las explicaciones de la secuencia en cuestión.

¹²⁴ ZIALCITA, Fernando N. “La casa de Manila”, en AGUILERA ROJAS, Javier et al., *Manila 1571-1898. Occidente en Oriente*, Madrid, Ministerio de Fomento, Agencia Española de Cooperación Internacional, Universidad de Alcalá de Henares, 1998.

[Por otro lado] Manila (...) se convirtió, así, en el gran centro comercial del archipiélago. (...) Mercado, puerta, puente y encrucijada, pues, crisol en el que convivieron razas, culturas, religiones e intereses diferentes.¹²⁵

El puente, o los puentes, entonces, como baluarte defensivo de la ciudad, y, además, de manera simbólica, como nexo de unión entre culturas, entre civilizaciones. Pero también, en última instancia, como elemento disgregador, de exclusión étnica, ya que, como asevera Galván, “durante el siglo XVII la ‘colonia china’ (...) quedaba concentrada en dos barrios –El Parián y Binondo– a cada orilla del Pásig, conectados por el primer puente que hubo en la ciudad.”¹²⁶

En lo concerniente a los balcones, a las casas filipinas, el antropólogo e historiador filipino Fernando Zialcita aporta las claves de su genealogía cuando afirma que

los árabes le dieron a España la costumbre de construir balcones de madera en voladizo y rejilla llamados “mashrabiyya”, también *rowhan*. (...) Este balcón de madera se hizo popular en determinadas regiones de España y del Nuevo Mundo, como Lima, Perú. El término español *ajimez* es de origen árabe. Según el historiador de arte español Enrique Dorta, la forma final del ajimez es la galería volada filipina, (...) que se extiende a lo largo de la fachada de la casa para protegerla del sol y la lluvia.

En contraste con el resto del sudeste asiático y con México y España, la casa de madera y piedra tiene ventanas largas y horizontales. (...) Filipinas sustituye las conchas planas de *capiz* (*placuna placenta*) que también crean un brillo distinto pero cómodo. Los artesanos chinos emigraron a Filipinas desde la apertura del dominio español. Es de suponer que pudieron haber visto posibilidades en el uso de la cáscara como sustituto del papel y del (entonces) caro vidrio. Sin embargo, a diferencia de China, pero al igual que en Japón, los paneles no se empujan hacia fuera sino que se deslizan en ranuras en un alféizar. (...)

Por tanto, es injusto insistir en que las casas filipinas de madera y piedra son copias “españolas” que no tienen nada que ver ni con el sudeste asiático ni con Asia en general. Sí, son hispanas, pero también del sudeste asiático.¹²⁷

Una gran inscripción en tagalo solapada sobre el Pasig, que ocupa en el margen izquierdo más de un cuarto de la pantalla, introduce el título de la obra en cuestión: “*Maynila sa mga kuko ng liwanag*”, con el término *Maynila* enfatizado sobre el resto del encabezamiento, ya que la macroube se erige, por encima de otros elementos, en el motor fundamental del relato. El plano de un hombre durmiendo en una postura incómoda en un banco de madera denuncia la cara más amarga de la ciudad y, al mismo tiempo, sirve de advertencia, preaviso de lo que está por llegar, al espectador. Una muchedumbre reunida en torno a un comercio alude al despertar de la ciudad, espacio que paulatinamente va ganando entidad hasta alcanzar su ritmo frenético habitual. Tras un fundido encadenado poco ortodoxo, la última imagen de esta introducción parte de una panorámica, filmada con un plano picado, y, a través de un zoom en progresión, se

¹²⁵ ELIZALDE, María Dolores. “Las transformaciones de la sociedad: de la Manila de Legazpi a la Manila del siglo XIX”, en CABREO, Leoncio (ed.), *España y el Pacífico. Legazpi. Tomo II*, Madrid, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2004, pp. 106, 119.

¹²⁶ GALVÁN, Javier. “La fundación de Manila y su trazado urbanístico”, en CABRERO, Leoncio (ed.), *España y el Pacífico. Legazpi. Tomo II*, Madrid, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2004, pp. 161-162.

¹²⁷ ZIALCITA, Fernando N. *Authentic though not exotic: Essays on filipino identity*, Manila, Ateneo de Manila University, 2006, pp. 289-293. (Traducción del autor)

acerca al objetivo hasta concretarse en un plano medio corto, revelándose, por fin, la identidad del individuo: Julio Madiaga, el otro catalizador del texto.

En cuanto al río Pasig, es necesario elucidar que, durante la colonización española, siempre fue un enclave estratégico que custodiaba Manila de los enemigos externos y, en especial, de los campesinos de Luzón. La necesidad de fortificar la ciudad se evidenció poco tiempo después de la llegada de los conquistadores, en la década de 1590, cuando se comprobó la debilidad de su sistema defensivo. Recordemos que la capital era en esta época una villa que comenzaba a florecer, formada por casas de madera y nipa y sin ningún tipo de protección salvo el mencionado estuario del Pasig, las ciénagas y el mar.¹²⁸

SHINJUKU MAD



Img.III



Img.IV



Img.V



Img.VI

Maynila: Sa mga kuko ng liwanag no es pionera en eso de iniciar la historia con la alternancia de imágenes de la ciudad –en b/n- junto a los títulos de crédito. Al contrario, muchos largometrajes adoptan este movimiento formal, curiosamente la mayoría dentro una corriente experimental. En el ejemplo que veremos acto seguido, la similitud de *Maynila sa mga kuko ng liwanag* con *Shinjuku mad* (Koji Wakamatsu, 1970, Japón) es axiomática, al extremo de apropiarse la primera de fórmula y formato. Las semejanzas no terminan ahí: el parecido argumental con la obra *underground* del realizador nipón es incuestionable, también su morfología mutante (**Imágenes de Apoyo III-VI**).



Img.VII



Img.VIII



Img.IX



Img.X



Img.XI



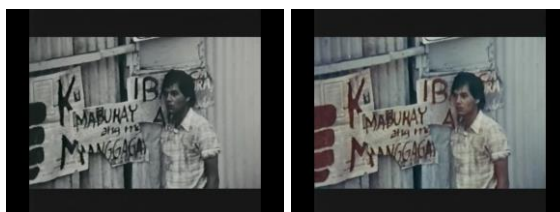
Img.XII

¹²⁸ ALONSO, Luis. “La inviabilidad de la hacienda asiática. Coacción y mercado en la formación del modelo colonial en las islas Filipinas, 1565-1595”, en FRADERA, Josep María et al., *Imperios y naciones en el Pacífico. Vol. I. La formación de una colonia: Filipinas*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2001.

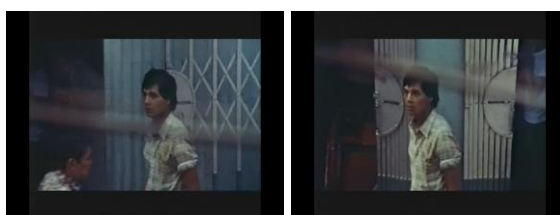
Más allá de esta aparente coincidencia, ambos films sufren una alteración cromática que concuerda con el comienzo de la historia propiamente dicha. La diferencia estriba en que *Shinjuku mad* emplea el color únicamente en el prólogo, con una escena de marcado carácter teatral (**Imágenes de Apoyo VII-IX**), y, pasada ésta, se produce un retorno a un blanco y negro de grandes contrastes (**Imágenes de Apoyo X-XII**). *Maynila sa mga kuko ng liwanag*, en cambio, conservará el color hasta el desenlace. Asimismo, al margen de sus convergencias tonales, las dos obras comparten una más que oportuna conversación, desafiante, con el núcleo urbano, cara a cara, de tú a tú, a lo largo de todo el metraje.

MAYNILA: SA MGA KUKO NG LIWANAG

Volviendo de nuevo a *Maynila sa mga kuko ng liwanag*:



Esa transición al color, que en *Shinjuku mad* es repentina, aparece aquí de manera gradual, la evolución se percibe nítidamente, por medio de un plano fijo que nos muestra a Julio apoyando su cuerpo contra una pared, al lado de una pancarta rasgada e incompleta en la que se lee “*Mabuhay ang mg(a) m(an)ggaga(wa)*”¹²⁹. La traducción al castellano de la proclama sería “*Larga vida a los trabajadores*”, lo cual nos remite directamente al compromiso político de Brocka y al proceso de cambio social que se estaba viviendo en la sociedad filipina de la época, cuando definitivamente, en la coyuntura de la dictadura, toma conciencia de sí misma, de su capacidad de transformación. Reconsideremos el recurso de la conversión cromática, debemos entenderlo como una decisión deliberada, vital, en la que Brocka nos recuerda la importancia del presente en contraposición con el pasado.



La cámara sigue con un travelling el vacilante desplazamiento por la acera de Julio, que, con la mirada fija hacia un punto indetectable, cuya localización nos esclarecerá un plano venidero, parece solicitar respuestas inmediatas. Su semblante serio colisiona con el rumbo determinado y la despreocupación de los peatones que acompañan la escena. Un cable del tendido eléctrico atraviesa la pantalla por la mitad, infiltrándose en Julio, alambre que le secciona, que le ahoga, por debajo de la cabeza o que logra sortear dependiendo de la oscilación de sus movimientos. Esa ambigüedad, patente en el estado emocional del protagonista, va a ser una constante durante todo el

¹²⁹ Las letras que aparecen entre paréntesis han sido añadidas como resultado de proporcionarle un sentido lógico al enunciado.

relato, algo que se puede corroborar en los dos fotogramas de arriba: Julio, literalmente con la soga al cuello, cuyo triunfo en la tarea asignada pende de un hilo, entra y sale de la demarcación impuesta -la presión social a la que hacíamos referencia en la introducción- con pasmosa facilidad pues, aunque, por supuesto, el cable ya no será visible, la tensión (invisible) a la que se enfrenta va a permanecer indefectiblemente en la narración.



El recorrido de Julio finaliza momentáneamente en un poste que anuncia el nombre de dos calles que se cortan. Julio se halla en la parte derecha, en el lado donde confluye la Avenida *Misericordia* 1273-1285. Con la repentina aparición del cable, que vuelve a mutilar a Julio, parece negársele “misericordia”, palabra adoptada del castellano, asociada al dogma católico. En la siguiente toma, por corte en el montaje, un breve plano fijo oblicuo destapa el lugar en el que Julio concentraba su atención desde el inicio de la secuencia: un letrero amarillo en inglés “*Chua Tek Trading Company*”, con su correspondiente transcripción en sinogramas, deja adivinar un negocio de procedencia china, máscara de una empresa comercial sobre la que, en efecto, se esconde algo más turbio.

La sociedad china de Filipinas, denominados *sangleyes*, fue prosperando desde el siglo XVI hasta convertirse en una de las mayores fuerzas económicas del archipiélago. Su destreza en el comercio exterior se remonta a los comienzos de la colonización española, concretamente a la década de 1580. Esa influencia se tradujo en órdenes concretas al Gobernador Dasmariñas para limitar su rango de actividad, sin embargo, no funcionó la *pancada*, sistema de regulación que favorecía a los comerciantes españoles. Tras la firma de la Paz de Westfalia en 1648, el control tributario sobre los chinos se intensificó. Con la introducción del estanco del tabaco, los chinos mestizos o de *sangley* fueron pioneros en la explotación de cultivos en las áreas montañosas, especialmente en la isla de Luzón, lo que sirvió para extender la colonización a lugares hasta entonces inexplorados. Otras veces actuaban como intermediarios para vender los productos agrícolas manufacturados por los campesinos de las provincias limítrofes a Manila.¹³⁰ Precisamente por eso, por su poder creciente, las autoridades españolas siempre desconfiaron de la población de origen chino, en desproporción respecto al número de habitantes de la Península, temerosos de que se levantaran en armas. No obstante, dependían de ellos porque aseguraban el funcionamiento de la colonia mediante los intercambios comerciales. Y es que, si bien fueron constantes las revueltas de los *sangleyes* contra el poder colonial, al final los acababan readmitiendo por temor a que su expulsión provocara una recesión.¹³¹ La misma sospecha, el mismo recelo en Julio, animadversión pues hacia la comunidad china que acaba siendo flagrante conforme avanza la trama.

¹³⁰ ALONSO, Luis. *El costo del imperio asiático: La formación colonial de las islas Filipinas bajo dominio español, 1565-1800*, A Coruña, Méjico D. F., Universidade da Coruña, Instituto Mora, 2009.

¹³¹ ALVA RODRÍGUEZ, Inmaculada. “La centuria desconocida: El siglo XVII”, en CABRERO, Leoncio (coord.), *Historia general de Filipinas*, Madrid, Cultura Hispánica, 2000.

Un *flashback*¹³² nos traslada en el tiempo a otro escenario, a una comarca rural del país. En este escueto plano, utilizado para agilizar el ritmo de la narración, que actúa a modo de ilusión pasajera tanto para el espectador como para nuestro protagonista, el recuerdo evocado por Julio –comprobamos su fantasía en primera persona- supone anhelo, esperanza, pero también melancolía. En la imagen vemos a una joven, Ligaya, avanzando hacia plano y saludando con la mano. A raíz de esta última alucinación, establecida una relación causal entre las imágenes analizadas hasta el momento, intuimos la razón por la que Julio ha viajado a la capital, motivo explicado al detalle en las conversaciones que Julio entabla con sus compañeros de profesión más adelante. Un nuevo plano de Julio, ahora a la izquierda de la señal, en *Ongpin 1214-1340*, nos devuelve a la realidad. Lo que se dirime en esta encrucijada de caminos es la dualidad del personaje, atrapado entre dos culturas, dos mundos, el de las convenciones tagalas y el de la tradición hispánica, que, inconscientemente, han moldeado su identidad. Un par de aclaraciones respecto al significado de *Ongpin*: podría referirse al distrito de Binondo -la *Chinatown* manilense-, lo cual sería evidente dado el contexto; o, no tan extraño, al apellido del empresario filipino-chino –también *mestizos de sangley*- Román Ongpin, nombrada así la calle en su honor, quien ayudó a los revolucionarios filipinos en su lucha contra la administración colonial española y estadounidense. El barrio de Binondo, donde se halla la Calle Escolta, es el lugar de la ciudad en el que se hace más notoria la confluencia entre Oriente y Occidente, ya que este distrito concentra la actividad comercial de Manila.¹³³

Por lo que se refiere al Binondo que aparece en la película, es una transcripción contemporánea de lo que fue el Parián de Manila, también conocido como el barrio chino de la alcaicería, lugar en el que se estableció el mercado de la seda. El primer Parián nació en 1581 por orden del Gobernador Gonzalo Ronquillo con la idea de reunir a los sangleyes o chinos, sin embargo, tan sólo dos años después, en 1563, ardió debido a la fragilidad de sus edificaciones. Y aunque se había intentado limitar su número a 6000, en la última década del siglo XVI el flujo migratorio de sangleyes superó las expectativas. Este crecimiento veloz provocó que las autoridades filipinas intentaran limitar su expansión.¹³⁴



Imágenes ininterrumpidas de una obra cortan abruptamente la lógica narrativa que las precede, pero, a la vez, sirven de justificación para describir el *boom* urbanístico que estaba soportando la ciudad en aquel período. La dicotomía de los fotogramas,

¹³² Este recurso, que será utilizado a lo largo de todo el metraje, sobre todo en la primera parte, tiene como objetivo suavizar el tremendismo que impregna al grueso del relato.

¹³³ VILLALÓN FABELLA, Augusto. “De frágiles cestas suspendidas en el aire a estructuras permanentes de piedra: la fusión de lo asiático y lo barroco en la arquitectura no residencial en Filipinas”, en AGUILERA ROJAS, Javier et al., *Manila 1571-1898. Occidente en Oriente*, Madrid, Ministerio de Fomento, Agencia Española de Cooperación Internacional, Universidad de Alcalá de Henares, 1998.

¹³⁴ OLLÉ, Manel. “La formación del Parián de Manila: la construcción de un equilibrio inestable”, en SAN GINÉS AGUILAR, Pedro (coord.), *La investigación sobre Asia Pacífico en España*, Granada, Universidad de Granada, 2007.

significativa, es un juego de conceptos opuestos, de antónimos, que expone las dificultades del trabajo y, en último instancia, de las condiciones humanas: Excedente (Primera Captura)/ Escasez (Segunda); Colectividad (Tercera)/ Individualismo (Cuarta).

LA CLASSE OPERAIA VA IN PARADISO



Img.XIII

Img.XIV

Img.XV

Img.XVI

Es bastante plausible que Brocka, embebido por el fuerte peso del neorrealismo italiano en su cine, tómasse como punto de referencia la película *La classe operaia va in paradiso*¹³⁵ de Elio Petri, rodada cuatro años antes que *Maynila sa mga kuko ng liwanag*, para confeccionar las escenas de la construcción que estamos analizando. Al margen de que ambas ahondan en la lucha de clases, en las condiciones laborales del proletariado, durante este tramo las similitudes entre los dos textos son manifiestas. Las imágenes recién seleccionadas (**Imágenes de Apoyo XIII-XVI**), pertenecientes al título protagonizado por Gian Maria Volonté, sobre el que más tarde volveremos, así lo corroboran. Respecto a las influencias de Brocka, recordemos que, en esta época, con el apoyo de las universidades –a través de cursos teóricos sobre otras filmografías– “surgió una nueva conciencia cinematográfica [filipina] (...) fortalecida por orientaciones ideológicas más conscientemente politizadas”¹³⁶ que estaba “informada también de la Nouvelle Vague francesa, el neorrealismo italiano y el cine artístico de Suecia, Alemania, Italia, Japón e India”.¹³⁷

MAYNILA: SA MGA KUKO NG LIWANAG



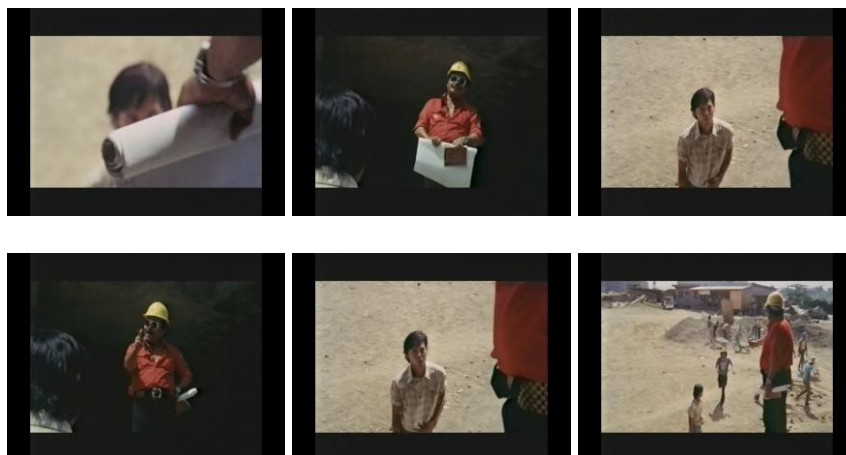
La siguiente imagen, una impresión publicitaria, una sucesión retórica de los planos anteriores, certifica el arranque de una nueva sub-trama dentro de la película. La cámara se sumerge en el rótulo, a una escala mayor que el original, para dar énfasis a

¹³⁵ Llama poderosamente la atención el nombre que recibió la película en Estados Unidos, *Lulu the tool*, mientras que en el resto de países anglosajones conservó el significado del título original, *The working class goes to heaven*. Esa decisión, la suma de su apelativo y de un adjetivo simbólico que define al personaje de Volonté, encubre un matiz de ironía: Lulú, primero, como herramienta modelo para la producción desaforada, y, en segundo lugar, como instrumento motor de la huelga. PORTON, Richard. *Film and the anarchist imagination*, Londres, Nueva York, Verso, 1999.

¹³⁶ SANTIAGO, Arminda V. “The struggle of the oppressed: Lino Brocka and the new cinema of the Philippines”. Director: Steven James Fore, Tesis doctoral. University of North Texas, Denton, 1993. (Traducción del autor)

¹³⁷ DEL MUNDO JR., Clodualdo. “Philippines”, en LACABA, Jose F. (ed.), *The films of ASEAN*, Pasig, ASEAN Committee on Culture and Information, 2000. (Traducción del autor)

los elementos que lo componen, tanto el texto como la ilustración de un edificio de signo futurista. Aunque, en estos años, el idioma anglosajón –el uso de “*Architect*” o “*Construction Engineers*” para denominar a los responsables jerárquicos de la obra- ya estaba plenamente asentado en Filipinas, implantado oficialmente, es significativo que la etiqueta asignada al proyecto, con su respectivo encabezado, sea “*La Madrid Bldg.*”¹³⁸, capital de España y centro de decisiones en los asuntos coloniales, destino de muchos filipinos ilustrados a finales del siglo XIX. Madrid, patria potestad, como imagen especular, idealizada, sobre la que construir el porvenir –ese “*The Future*” es sintomático en este sentido- de la nación filipina.



Un papel desplegado hasta la mitad, que cubre dos tercios del recuadro, útil para una transición entre planos –se asemeja a un fundido a blanco-, es retirado súbitamente dejándonos descubrir el rostro de Julio mediante un plano picado. Haciendo uso del plano-contraplano en los dos ejes de la acción, Julio y el patrón, contemplamos una escena un tanto humillante, alargada hasta la extenuación, imbuida en las expresiones antagónicas de uno, de supremacía, y de otro, de fragilidad. En el diálogo que los acompaña, Julio implora por un puesto de albañil enumerando, a tal efecto, sus credenciales. Varios aspectos importantes revelan el sometimiento que apuntábamos previamente: la posición subalterna de Julio respecto al patrón, lo mundano versus lo empíreo, lo inalcanzable, distancia en altura que un plano contrapicado bastante contundente se encarga de escenificar; Julio tocándose constantemente el vientre, bien en señal de hambruna o de nerviosismo; los modales despóticos, groseros, del capataz al señalar con el índice a Julio; y, por último, artículos como las gafas de sol o el reloj metálico, lucidos por el patrón, evidencian, en este caso, un estatus social superior.

La imagen final de esta serie se abre a un plano general, levemente en diagonal, revelando la profundidad de campo. En ella podemos apreciar un grupo de obreros, apiñados, trabajando en equipo como pequeñas hormigas. Aquí constatamos una analogía, idónea para insistir en la hipótesis de esta memoria, que haría mención a los llamados *cabezas de barangay* o *gobernadorcillos*, responsables máximos del buen funcionamiento de los poblados indígenas durante la época colonial española. Así, incoado el símil, el patrón se identificaría con la figura del *cabeza*, garante del orden, y los peones con la comunidad nativa restante que ha de acatar sus mandatos e indicaciones. A la postre, nuevamente estableceremos un paralelismo con algunas imágenes de *La classe operaia va in paradiso*, insertadas justo debajo de estas líneas.

¹³⁸ “*Bldg*” como abreviatura de Building.

Vamos a profundizar en las figuras de los *cabezas de barangay* y los *gobernadorcillos* en aras de comprender todavía mejor su funcionamiento. Y es que, a la llegada de los colonizadores españoles al archipiélago, aunque, es cierto, se salvaguardó la base del gobierno indígena, en cualquier caso sí hubo cambios sustanciales que modificaron lo precedente. El *dato* –o *datu*– se sustituyó, más bien se regularizó, por otra figura, con un valor nominal idéntico, a la que se apodó *gobernadorcillo*, término deliberadamente despectivo. Estos *gobernadorcillos* elegidos por la principalía de cada comunidad específica, cumplían la función de alcaldes o gobernadores de indios, como cargo civil superior –salvo los párrocos– encargado de la jurisdicción del nuevo pueblo cristiano. Inmediatamente después, próximos a ellos, encontramos a los *cabezas de barangay*, también descendientes de los *datos*, supervisaban el cobro del tributo –a cada familia–, controlaban la prestación de los *polos*, distribuían el dinero procedente de las *bandalas* y vigilaban la conducta de sus *cailianes* o *timauas*. Los *cabezas de barangay* accedían al cargo por herencia, aunque, más adelante, serían elegidos por votación en las demarcaciones adyacentes a Manila. Junto al *gobernadorcillo* y a los *cabezas* aparecen otros personajes auxiliares de rango inferior que rematan la estructura del gobierno indígena. Serán, entonces, el *gobernadorcillo*, los *cabezas de barangay*, el teniente mayor y el trío de jueces los que articulen la “principalía” o “común de principales”. Recordemos al respecto, antes de proseguir, para no llevar a equívocos, las diferentes unidades territoriales que componían el gráfico de distribución en los municipios de poca densidad: la máxima entidad era el pueblo de indios, conformado por distintos *barangays*, sino que, un detalle, ahora el clásico *barangay* se convierte en el “barrio”, de modo que un barrio englobaba, por lo general, a varias cabecerías, cuyo significado ha de entenderse como un “conjunto de población bajo el control de un cabeza de barangay”.¹³⁹

LA CLASSE OPERAIA VA IN PARADISO



Img.XVII



Img.XVIII



Img.XIX

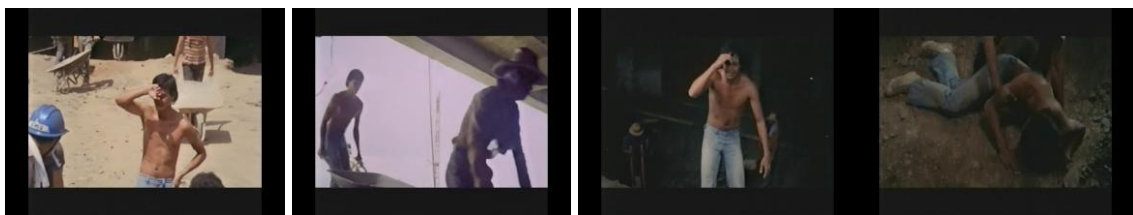
Img.XX

Al igual que en la película de Brocca, en estos fotogramas podemos contemplar una visita del patrón a la fábrica para aleccionar a sus empleados, demostración de su autoridad incontestable (**Imágenes de Apoyo XVII-XVIII**). La reacción silenciosa de sus subordinados, pasivos, apáticos, desprende un odio figurado pero también una especie de respeto forzado (**Imagen de Apoyo XIX**). Y, por añadidura, se genera una interacción verbal, doctrinal, entre el propietario de la planta y el protagonista del relato (**Imagen de Apoyo XX**). Aunque *La classe operaia va in paradiso* y *Maynila sa mga kuko ng liwanag* tienen intenciones diferentes, ambas convergen en cuanto al mensaje, de denuncia, de reivindicación.

¹³⁹ SÁNCHEZ GÓMEZ, Luis Ángel. “Las élites nativas y la construcción colonial de Filipinas (1565-1789)”, en CABRERO, Leoncio (ed.), *España y el Pacífico. Legazpi. Tomo II*, Madrid, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2004.

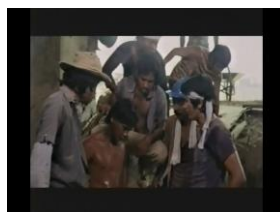
El largometraje de Elio Petri parte de otro argumento: al contrario que Julio, Lulú¹⁴⁰, apodo que recibe de sus compañeros, es un operario metalúrgico milanés que acepta el sistema laboral de explotación en el que se halla inmerso, plenamente asentado en su vorágine productiva. Sólo tomará conciencia de clase a raíz de un accidente que le priva de un dedo, uniéndose junto a sus congéneres en las jornadas de protesta preparadas por los sindicatos. Por ello hay un matiz sustancial, diferencial, entre los dos ejemplos: en *La classe operaia va in paradiso*, el elemento díscolo, Lulú, impide el vínculo entre todos los trabajadores, al ser el único en acatar las directrices arbitrarias de la burguesía capitalista, hasta que un hecho fortuito e inexplicable, recordemos que Lulú es el agente más cualificado y eficiente de la siderurgia, modifica su pensamiento. En *Maynila sa mga kuko ng liwanag*, sin embargo, la solidaridad entre los funcionarios de la obra está vigente desde el principio.

MAYNILA: SA MGA KUKO NG LIWANAG



Por medio de una elipsis temporal, el espacio continúa siendo el mismo, observamos a Julio ejerciendo ya de albañil en una clima laboral nefasto. Es, hasta el momento, el lumpen de lo que luego será la formación de un proletariado, por ende de una conciencia de clase. En la intemperie a pleno sol, con un calor sofocante, sin el casco de protección, combinación que le produce a Julio un ligero vahído. Por corte en el montaje, Julio, en el costado izquierdo de la imagen, desciende por una rampa con una carretilla repleta de rocas y la cámara inicia su recorrido junto a él. Tras depositar el cargamento en el suelo e intentar emprender la subida, sufre un desmayo y se precipita al suelo. Segundos antes de la caída, el personaje ejecuta una postura, automatizada, similar a la de la primera captura, con la mano en dirección a la frente, quizás como si, imitando esa maniobra motriz, fuera a evitar su desplome por segunda ocasión.

En toda la escena se distingue una variación considerable en el espectro de luz, que fluctúa de lo diáfano, textura que, en el tercer fotograma, Julio presiente en el umbral pero que no logra alcanzar, a lo oscuro, dónde se hunde irremediamente. De inmediato, con Julio tendido en posición fetal, que recuerda la pose de un combatiente abatido, de un rebelde filipino alzándose en armas contra el yugo del colonialismo, unos brazos irrumpen desde arriba con el propósito de ayudarlo.

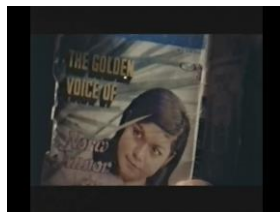


¹⁴⁰ En realidad Ludovico Massa.

El socorro a Julio, que era individual, pronto crece hasta formalizarse en un respaldo masivo que vuelve a evidenciar esa hermandad a la que hacíamos alusión. Reunidos alrededor de su persona, como aquel que recita una fábula en torno a una fogata, Julio narra su propia historia de terror: lleva un día sin comer nada. Fortunato le ofrece su almuerzo mientras un líder le previene “*intenta que no te coja el capataz. Se pondrá loco si te encuentra*”. Ni siquiera en algo tan básico, tan elemental, se respetan los derechos de los trabajadores. Con independencia del interés suscitado en Julio, lo que se desprende del conjunto es la existencia de un escalafón en el grupo de obreros, dentro del cual cada uno desempeña un rol definido. Algo palmario cuando uno de los encargados ordena a los demás regresar a sus faenas.



Un plano detalle, contrapicado, nos obsequia con la imagen de una batuta golpeando un cilindro metálico que anuncia una interrupción en la jornada laboral. Finalizado el tañido sonoro a la campana, emerge una nueva melodía, a golpe de sintetizador, junto a otro plano diferente. Esta pieza musical, de corta duración, nos embelesa por completo, induciendo al espectador a una fase de alucinación, como si todo fuera un sueño febril. Un encadenamiento de imágenes, soporte del teclado, acentúan el trance, embarcándonos en el viaje, en varios tramos, de una distopía retrofuturista -“*La Madrid Bldg. – The Future*”-: la masa proletaria abandona el pabellón bajo la sombra de un monolítico tótem de hormigón, coronado por la geometría, que preside el plano; la primitiva escalera, sostén de los andamios, por la que descienden los trabajadores, ordenados en fila, alienados, en zigzag; y, en la cuarta figura, en medio de la muchedumbre, Julio, integrado en el eslabón.



A través de un plano fijo, una revista de la época promociona un disco titulado “*The golden voice of Nora Aunor*”, realizado en 1970. La inclusión de esa imagen publicitaria, probablemente de manera premeditada por parte del director, no sería más que un guiño profético a la actriz: de ahí que, pasado un tiempo, Lino Brocka contara con su participación en *Ina, kapatid, Anak (Mother, sister, daughter)* (1979) y, un año más tarde, en *Bona* (1980). Por otro lado, ese anuncio, el del álbum de Aunor, proporciona escapismo a los obreros: un instante de desconexión que, entre escombros y ruido, les regala un ápice de ilusión. Pero porque, además, hay una identificación de éstos con la cantante: en común con ellos, Nora Aunor es alguien que proviene de una familia pobre, sin recursos¹⁴¹. Es por ello que, seguidamente, un albañil tararea

¹⁴¹ Al hilo de lo que desarrollamos en el texto principal, la cita de Fenella Cannell expone un ideal, una creencia arraigada en un segmento de la población filipina: “En un grupo de mayor edad, la actriz Nora

Dreamin', no con objeto de abstraerse sino para emular a Nora Aunor, ídolo modélico, deidad al fin y al cabo: es el *philippine [american] dream* del que vislumbra una salida del anonimato.



Un travelling lateral recorre los barracones, en el interior del edificio, donde los obreros descansan. Lejos de ser un sitio apropiado para el reposo, sintonizaría, a la inversa, con las trincheras de una guerra. Incluso parecen soldados que hacen retaguardia mientras esperan retomar el combate, aunque en el caso que nos atañe sugerimos otro tipo de batalla, el trabajo. La cámara se detiene a la altura de Julio y sus nuevos amigos y, a partir de aquí, asistimos a un debate a tres que se prolonga hasta la conclusión de la secuencia. Alguien increpa al obrero que canta al grito de “¡Eh! ¡Que hay gente durmiendo!” pero no se reprime, empeñado en convencer(se) —a los demás, a sí mismo— de que la música es la panacea. La canción es *Dreamin'*, escrita por Barry De Vorzon y Ted Ellis e interpretada por Johnny Burnette. Este número musical, célebre porque seguramente fue emitido por la radio filipina en la década de los 60, supone una liberación puesto que nos habla del amor, de la pasión:

Dreaming,
I'm always dreaming,
Dreaming love will be mine.
[Soñando, / Siempre estoy soñando, / Soñando que el amor será mío.]

El fragmento de música diegética continúa al unísono de la conversación, que prevalece sobre la melodía, confiriéndole un ritmo más sosegado a la acción, al compás de las frases habladas por el triunvirato que integra la escena:

Searching,
I'm always searching,
Searching till my dreaming comes true.
[Buscando, / Siempre estoy buscando, / Buscando hasta que mi sueño se hace realidad.]

Aunor, nacida ella misma en el seno de una modesta familia bicolana [de Bicol], recuerda a la gente la posibilidad de ser elevada a una vida diferente a través de la belleza y el talento, aunque para la mayoría esto se queda al nivel de un cuento de hadas.” CANNELL, Fenella. *Power and intimacy in the Christian Philippines*, Cambridge, Cambridge University, 1999, p. 206. (Traducción del autor)

Reanudamos el diálogo en el que Julio precisa a sus compañeros la causa por la que se encuentra en Manila. A consecuencia de su confesión, se suceden las preguntas sobre su familia, su situación y el salario que recibe. También le aconsejan y le anticipan el significado del “*taiwán*”, concepto económico según el cual los jefes exigen una indemnización al obrero cuando éste percibe su nómina correspondiente. Poco después, un hombre le explica a Julio el procedimiento de manera muy esquemática, reforzado con el ejemplo de una piedra:

•El día de pago te notifican el valor de tu salario → •A continuación te informan que no tienen dinero para pagarte → •Aparece el “taiwán”, “compensación” que tiene una deducción del 10% → •El obrero, bajo presión, acaba aceptando las condiciones desfavorables debido a su tesitura.

En el esquema que hemos resumido, las prácticas corruptas - un hecho que será regularmente reexaminado por los personajes de la película- son irrefutables, las cuales, simultáneamente, contribuyen a desvelar un hábito inmanente a la sociedad filipina, defecto que, se comenta, habrían asimilado los naturales en la época de la colonización española. El “*taiwán*”, en realidad, podría tratarse de una actualización del tributo, entre otros mecanismos de coerción fiscal, gravamen al que eran sometidos los indígenas para cubrir los gastos relativos al mantenimiento de la empresa colonial española. La historia se repite en *Maynila: sa mga kuko ng liwanag*: el “equilibrio” que propone el “*taiwán*” podría romperse en vista de la brutalidad que exhiben los patronos a la hora de proceder al cobro, exactamente los mismos abusos que los encomenderos imponían a los campesinos nativos en el pago del tributo, lo que provocó algunas revueltas contra la administración española.¹⁴² Agravios que fueron cometidos no estrictamente a manos de los encomenderos, sino asimismo por algunos *cabezas de barangay* que infringían la ley en detrimento de los suyos.¹⁴³

Luis Alonso explica rotundamente algunas de las prácticas abusivas cometidas por los actores de la colonización española, toleradas por la administración, sobornos que llegaban incluso a la más alta esfera del organigrama institucional, esto es, el gobernador:

Los repartimientos de dinero constituían una compra forzada a los campesinos, realizada por las autoridades provinciales y encomenderos para asegurar (...) la subsistencia de los conquistadores y el abastecimiento del galeón, ante las insuficiencias del mercado interno y la debilidad de otros mecanismos coercitivos de transferencia de renta de los indígenas a los españoles. Hemos de considerar el repartimiento forzoso de dinero como parte de la fiscalidad que los españoles establecieron en las islas Filipinas en el último tercio del siglo XVI, juntamente con el tributo y las prestaciones personales o *polos*. (...) En las islas Filipinas existían también repartimientos efectuados por comerciantes o por los propios alcaldes mayores y corregidores en cuanto particulares. (...) Pese a las regulaciones y prohibiciones, los alcaldes mayores y corregidores mantuvieron los repartimientos en beneficio personal, utilizando los mil y un resquicios que permitía la legislación e incluso violentándola abiertamente, como manifiestan de manera reiterada las visitas realizadas a las provincias. (...) Generalizado desde mediados del siglo XVIII el llamado “indulto de comercio” (...) consistía en el pago de una cantidad estipulada al gobernador, que dispensaba del cumplimiento de la ley a los

¹⁴² ALONSO, *El costo del imperio asiático: La formación colonial de las islas Filipinas bajo dominio español, 1565-1800*, *Op. cit.*

¹⁴³ SÁNCHEZ GÓMEZ, “Las élites nativas y la construcción colonial de Filipinas (1565-1789)”, *Op. cit.*

alcaldes y los habilitaba para realizar todo tipo de transacciones mercantiles personales. De ese modo, la corrupción dejaba de ser una excepción para convertirse en una norma.¹⁴⁴

En sintonía con Luis Alonso, Juan Antonio Inarejos expone otro mal endémico cuyo germen deriva de la colonización española, de ahí la *influencia moral* en la Filipinas del siglo XIX, eufemismo acuñado por Luis María Pastor para referirse a la mediatización política del gobierno estatal encaminada a falsear los comicios electorales, en este caso en las elecciones insulares de los *gobernadorcillos*. Ya que la Constitución de 1837 supeditaba a Filipinas a unas *leyes especiales* transitorias que sesgaron los derechos de los filipinos,

(...) los únicos espacios de representación [indígena] quedaron ceñidos a la elección de los gobernadorcillos. (...)

Hasta la reforma impulsada por Maura en 1893, las elecciones celebradas durante la segunda mitad del siglo XIX estuvieron regidas por la normativa de 1847. Ambas leyes fueron las únicas modificaciones que introdujeron algunas variantes relacionadas con el proceso de selección de los candidatos a gobernadorcillo, sistema que en sus principales pilares permaneció prácticamente perenne hasta la intervención estadounidense. (...)

Este sistema había sido desvirtuado por las corruptelas protagonizadas por las élites nativas en disputa por el poder y por la anuencia, complicidad o amparo de las autoridades coloniales españolas y las órdenes religiosas.¹⁴⁵

LA CLASSE OPERAIA VA IN PARADISO



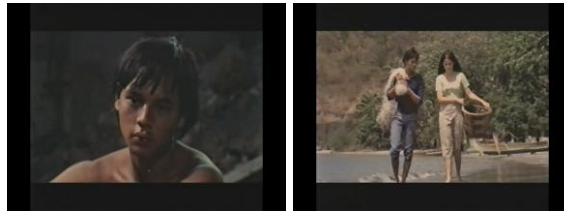
Img.XXI

Lulú también entona su canción (**Imagen de Apoyo XXI**) días más tarde de haber sufrido el accidente como una forma de repulsa ante la estricta disciplina reinante en la fábrica. Canta, mejor dicho vocifera, una balada italiana en la que repite constantemente un verso, “*Amore, amore bello*”. Como anteriormente, si cotejamos las escenas de ambos largometrajes, *La classe operaia va in paradiso* y *Maynila sa mga kuko ng liwanag*, averiguamos otra resonancia cuando las dos recurren a una canción romántica como método de purgación. No obstante, en la segunda, a excepción de esta idea general, la pieza musical, versionada por uno de los obreros, tiene una finalidad opuesta: aunque pueda encerrar una carga simbólica de protesta, como en aquellas canciones de los esclavos en las plantaciones de algodón de Estados Unidos, el alcance de ésta se orienta más bien al goce efímero para ignorar un presente desmoralizador.

¹⁴⁴ ALONSO, *El costo del imperio asiático: La formación colonial de las islas Filipinas bajo dominio español, 1565-1800*, *Op. cit.*, pp. 230-234.

¹⁴⁵ INAREJOS MUÑOZ, Juan Antonio. “La *influencia moral* en Asia. Práctica política y corrupción electoral en Filipinas durante la dominación colonial española”. *Anuario de estudios americanos*, Vol. 69, 1, 2012, pp. 201-203.

MAYNILA: SA MGA KUKO NG LIWANAG



Tras una explicación didáctica sobre el “*taiwán*”, fundamental para entender la mala praxis inherente al sistema de explotación, Julio, absorto, mirando al infinito, reincide en su memoria para rescatar otro recuerdo del pasado, con Ligaya como el objeto de deseo perdido. En este *flashback*, afín al que habíamos presenciado al inicio del film, de reminiscencias *freudianas*, Julio rememora el momento puntual en el que caminaba por la playa junto a Ligaya. Ese recurso, tan reiterado, sirve para penetrar en la psicología del personaje, es decir, a Julio esa *Gestalt* le alienta a proseguir en la consecución de la tarea, a Brocka para redundar en la irrenunciable motivación de Julio, aquella por la cual huyó del paraíso terrenal, su aldea, para intentar recuperarlo en el infierno, Manila, consagrado en carne y hueso –el otro hogar, Ligaya Paraiso-.

II.II. *Himala (Miracle) (1982)*

Himala es, posiblemente, la película que consagró a Ishmael Bernal en su país natal y le encumbró como uno de los directores más destacados del “cine del Tercer Mundo” en el panorama internacional. Con *Himala* compitió en la Sección Oficial del prestigioso Festival de Cine de Berlín en 1983 y fue incluida por el crítico Noel Vera entre las cien películas más significativas de la historia del cine filipino. No fue la única de la lista: dos años antes había rodado *City after dark (Manila by night)*, un drama con tintes autobiográficos que explora la vida nocturna de la capital en los alrededores de la Avenida Rizal, Misericordia y Sta. Cruz, donde el realizador pasaría parte de su adolescencia experimentando con las drogas o con la prostitución.¹⁴⁶

Volviendo a *Himala*, una escena concreta, en la memoria del espectador, puede considerarse icónica: la imagen de Nora Aunor, de rodillas, con las manos juntas y la cabeza arqueada en dirección al cielo en oración. Especialmente complicada fue la secuencia de la estampida, para la cual se emplearon hasta ocho cámaras para grabar simultáneamente una toma que consumía gran parte del presupuesto total: un pequeño error podría desencadenar una avalancha real de gente o desatar el temperamento irascible de Bernal. El rodaje se produjo en el desierto de Paoay¹⁴⁷, en la región de Ilocos, a lo largo de tres meses, y, desde un principio, se pensó en la actriz Nora Aunor para encarnar al personaje de Elsa. El largometraje fue producido por Experimental Cinema of the Philippines (ECP), una compañía que en los años 70 impulsó el cine de autor con obras de innegable calidad como *Oro, plata, mata* (Peque Gallaga, 1982, Filipinas) o *Misteryo sa tuwa* (Uro Q. dela Cruz, 1984, Filipinas).¹⁴⁸

El argumento sigue a Elsa, una joven residente en Cupang¹⁴⁹, un pueblo al borde de la desolación, que, a partir de un supuesto encuentro con la Virgen María, adquiere la habilidad de sanar a las personas enfermas. De repente, la aldea, assolada por la pobreza y la sequía, se convierte, inesperadamente, en el lugar de peregrinaje de fieles e incrédulos llegados de cualquier parte del mundo. Así, Cupang, transformada en una suerte de Lourdes o Fátima, se colmará de hordas de creyentes que anhelan conseguir la figura de un santo o botellas con “agua sagrada” del páramo. Entre ellos, un escéptico director de cine pretende filmar a Elsa haciendo uso de sus poderes curativos. Involuntariamente, el intruso destapa un terrible secreto que Elsa tratará de encerrar, pero que, finalmente, conduce al suicidio de su hermana.

¹⁴⁶ CARBALLO, *Op. cit.*

¹⁴⁷ Entendemos que la decisión de ubicar el relato en el desierto tiene unas connotaciones simbólicas que la aproximan a la dimensión bíblica. Más adelante examinaremos los paralelismos y diferencias entre ambas [dimensiones]: la cinematográfica y la religiosa.

¹⁴⁸ CARBALLO, *Op. cit.*

¹⁴⁹ No hemos podido corroborar la existencia real del pueblo que aparece en la película. Existen varias localidades con el nombre de *Cupang* a lo largo de la nación. Una de éstas pertenece a la provincia de La Unión, en la Región Administrativa de Ilocos, pero no se corresponde con la solitaria aldea de *Himala* fundamentalmente por dos razones: geográficamente no coinciden la situación de uno y de otro, la verdadera localización para el rodaje de *Himala* estaba en Paoay, Ilocos Norte, a más de 200 kilómetros, siguiendo la costa, del Cupang de La Unión; segundo, las fotografías relativas a este lugar no concuerdan con los decorados naturales que se utilizaron para la filmación de *Himala*. Una explicación racional es que, tras casi cuatro décadas, el desarrollo urbanístico haya sido tal que sea casi imposible reconocerlo. Aún así, seguimos creyendo que se trata de un pueblo ficticio construido para la ocasión, la opción más plausible dadas las circunstancias.

La prensa especializada alabó la propuesta, medios con gran reputación como CNN o The Variety Magazine recalcaron los méritos de la cinta. En cuanto al canal de televisión, algunos de los críticos de su redacción reseñaron *Himala* como la mejor película filipina de todos los tiempos y una de las más relevantes del cine asiático en general. La revista norteamericana, por su parte, describía *Himala* como una corrosiva e hipnótica crítica a las contradictorias tradiciones rurales en Filipinas, con una mezcla de superstición, fanatismo y religión.¹⁵⁰ También se hacía hincapié en la posibilidad de su distribución a nivel mundial al referirse a ella como “el tipo de película de festival de calidad que ilumina el empañado nombre de Filipinas en el campo de las películas orientadas al consumo y estreno internacionales.”¹⁵¹

II.II.I. Análisis textual

II.II.I.I. Secuencia 1 (0:1:20:02 – 0:1:28:16)



Fotograma de Apoyo I



Fotograma de Apoyo II



Fotograma de Apoyo III



Imagen de Apoyo I

Chayong acaba de revelar al párroco su dolor, derivado del rechazo sentimental de su pareja. Tras esta confesión, Bernal nos convoca a una sub-trama en la que contemplamos la argucia de dos hermanos en su desesperación por conseguir comida. La cámara, escondida, se eleva tímidamente al tiempo que recula con un *zoom out* para captar la profundidad de campo. Dentro de la cabaña los residuos se acumulan a consecuencia de la celebración de un ágape. La determinación de saquear en casa ajena viene supeditada por una situación de extrema pobreza, condicionada, a su vez, por el abandono de la madre, Sepa, ahora un acólito más de Elsa, del núcleo familiar. Por corte en el montaje, la cámara pasa a un primer plano de los muchachos inspeccionando los

¹⁵⁰ CARBALLO, *Op. cit.*

¹⁵¹ BOWKER, Richard R. *Variety's Film Reviews: 1983-1984 (Vol.18)*, Nueva York, Garland, 1985, p. 17. (Traducción del autor)

alimentos. El más pequeño detecta un trozo de carne detrás del periódico mientras exclama alarmado “*hay sangre en la carne*”, a lo que el mayor le tranquiliza “*la comida de la gente rica es así, ¡poco hecha!*”. En ese contexto, que aúna ingenuidad e instinto de supervivencia –la necesidad más absoluta–, ninguno de los dos hermanos alcanza a comprender el potencial riesgo de ingerir comida en mal estado.

Si reparamos de manera minuciosa en la portada del diario descubriremos un elemento esclarecedor de la puesta en escena: la página, que los chicos no pueden o no quieren ver, que escudriñamos frontalmente, contiene un reportaje sobre Elsa. La noticia, con un titular que utiliza la palabra anglosajona “*cure*”, adjunta una fotografía en la que reconocemos a Elsa en dos poses diferentes (**Fotogramas de Apoyo I-II**): rezando, de perfil, exactamente en la misma postura que incluye uno de los carteles promocionales del film (**Imagen de Apoyo I**) o que visualizábamos en un plano anterior; y de frente, con su rostro mirando al objetivo (**Fotograma de Apoyo III**)¹⁵². Elsa, entonces, como figura, diosa, omnipresente. El “*cure*” impreso en la hoja, entendido como remedio, apunta directamente a la carne putrefacta, opulenta. Es más, ese “*cure*” también ejerce de recordatorio, de consejo, al señalar a uno de los hermanos, justo debajo de su barbilla: “*ingerir esa carne os curará, dicho con otras palabras, será la solución a vuestra hambruna*”. Sin embargo, les produce un efecto placebo, más bien letal, patente, poco después, con la eventual muerte de los dos hermanos. Por tanto, anulada la connotación positiva, original, de *cure*, lo que emerge, por consiguiente, es una intención alegórica: redimir sus almas moribundas, mediante el óbito, del sufrimiento terrenal, para ascender espiritualmente. El cielo, pues, paraíso para estos dos seres inmaculados, siempre según la religión católica. Por último, aunque sea superficialmente, no podemos obviar la enorme semejanza de esta escena, en la que la pareja de hermanos come de la carne prohibida, con el mito de Adán y Eva.

Desde una perspectiva religiosa, tan sólo agregar que la carne roja siempre ha causado controversia en el cristianismo debido a las diversas interpretaciones que existen sobre su consumo o abstinencia. Uno de los textos más rotundos al respecto es el Evangelio apócrifo de Juan, gnóstico, en el que Jesús recomienda a sus discípulos las cosas que deben evitar si quieren alcanzar el firmamento. El texto es tajante sobre cualquier tipo de carne: “*(...) Pues en verdad os digo que quién mata, se mata a sí mismo, y quien come la carne de animales muertos come del cuerpo de la muerte. (...) No matéis, ni tampoco comáis la carne de vuestras inocentes víctimas, no sea que os convirtáis en esclavos de Satanás. (...) Por lo tanto, comed siempre de la mesa de Dios: las frutas de los árboles, el grano y las hierbas del campo, la leche de las bestias y la miel de las abejas. Porque todo lo que está más allá de esto es Satanás y conduce por el camino del pecado y de las enfermedades hasta la muerte.*”¹⁵³ En este sentido, por lo que se refiere de nuevo a la escena de la ingesta de carne, otra lectura más racional dada la región donde se desarrolla la película, nos recuerda que entre los ilocanos del norte de Luzón se celebra una práctica arcaica, un tanto pintoresca, en la que “la gente deja a un lado una porción de cualquier carne asada o dulce recién preparada para los antepasados

¹⁵² Recordemos que la silueta de Elsa rezando hacia el firmamento es una de las imágenes principales del póster promocional de la película, por lo que la inclusión de esta fotografía en el periódico podría tratarse de un ejercicio de metatexto.

¹⁵³ Fragmento extraído de SOLIS, José Antonio. *En busca del Evangelio perdido*, La Coruña, Cadena Cien, 2009, pp. 73-75.

fallecidos de la casa.”¹⁵⁴ Si esto ha de ser así, si la carne estaba dispuesta en el rincón de la mesa como una ofrenda a los ancestros, es como si alguien hubiera profetizado que los niños ya están muertos en vida, que la ira celestial, por tanto, puede cernirse sobre cualquiera.



La historia se acerca al personaje de Chayong. Por medio de una elipsis hemos pasado del día a la noche, donde, como veremos a continuación, el tono del relato cambia radicalmente cobrando un sentido perturbador. Un plano fijo, situado frente a una puerta abierta, aguarda la llegada de Elsa junto a tres discípulos, dos hombres y una mujer. La reacción de una de ellas, tapándose la boca para ahogar su propio grito, augura, lógicamente, un terrible suceso. Por corte en el montaje, se encadena una nueva imagen, un *tilt up*¹⁵⁵ comienza en unos pies hasta desvelar el cuerpo exánime de Chayong, ahorcada. La gama de colores, con una saturación excesiva, fluctúa entre ambos fotogramas de un extremo a otro, alternando de un matiz cercano al rojo ocre en el primero al azul en el segundo. Así, lo que atravesamos es un espectro de emociones antagónicas: del peligro, del miedo, que rodea a los asistentes a la serenidad que representa la muerte de Chayong, su descanso eterno, el final de su angustia.



Fotograma de Apoyo IV



Fotograma de Apoyo V

¹⁵⁴ ZIALCITA, *Authentic though not exotic: Essays on filipino identity*, Op. cit., p. 295. (Traducción del autor)

¹⁵⁵ Denominación de un movimiento de cámara en vertical, de abajo hacia arriba o viceversa, sin desplazar el eje.



Imagen de Apoyo II¹⁵⁶



Fotograma de Apoyo VI

Fotograma de Apoyo VII

Sin cesura, Elsa llega apurada a una vivienda, donde se topa con otra situación que urge su intervención. Los hijos de su amiga, los mismos que comían carne al inicio de la secuencia, sufren una gastralgia que les provoca náuseas. El pequeño adopta una posición invertida respecto al bautismo, boca abajo, como si renegara de los constructos del catolicismo, apóstata, como si estuviera expulsando lo aprehendido. Sepa coge una botella colindante y se la entrega a Elsa, momento que, previo corte en el montaje, se plasma con la variación de un plano general a otro medio corto para enfatizar el intercambio. Recipiente, con agua sagrada, al que recurren porque ya había sido utilizado durante la consecución de los milagros de Elsa. Luego comprobaremos que el conjuro resulta inútil, posiblemente porque se desvirtúa un elemento sacramental, el agua bendita, en algo vacuo, fútil, ordinario. No obstante, Sepa sigue confiando ciegamente tanto en el poder sanador del líquido como en el don de su mentora. Elsa invoca un ritual antes de aproximarles la bebida a los hermanos: sostiene con fuerza el frasco con ambas manos, la bendice susurrando y sopla por duplicado a la boca de la botella (**Fotograma de Apoyo IV**), hacia su interior, como infiriéndole un hálito de vida, de energía. Sepa también entra en trance durante unos segundos (**Fotograma de Apoyo V**) quizás tratando de buscar una sinergia con Elsa. Una vez digerido, el supuesto elixir les genera más vómitos, sus cuerpos rechazan ese agente extraño del mismo modo que intentan, en vano, expulsar la carne roja de su organismo

Toda la escena tiene un marcado carácter pictórico que nos ofrece la oportunidad de comparar las imágenes de *Himala* con diversas posibilidades iconográficas, desde el diseño, el cromatismo sombrío y la iluminación de alguna “naturaleza muerta” o “bodegón” al universo de Francisco de Goya. Precisamente nos serviremos de la obra de este último en virtud de tres cuadros que guardan una afinidad temática con otros tantos fotogramas seleccionados de esta escena –y posteriores- para proceder a un análisis cualitativo. Cabría la posibilidad de que la relación de Bernal con la pintura goyesca, siempre en base a una conjetura y no a un axioma, estuviera sustentada con arreglo a los estudios que el realizador filipino cursó a finales de los 50 en el College of Liberal Arts de la Universidad de Filipinas cuando entró en contacto con otras formas de expresión artística¹⁵⁷, circunstancia que pudo verse refrendada por medio de los cafés literarios que abrió en Malate –*When it's a grey november in your soul*- y, tiempo

¹⁵⁶ *Fundación Goya en Aragón* [página WEB]. <https://fundaciongoyaenaragon.es> [Consulta: 14-10-2019].

¹⁵⁷ CARBALLO, *Op. cit.*

después, en Quezon City –*Kasalo*–, punto de encuentro de intelectuales, artistas, poetas y bandas musicales.¹⁵⁸ Primero, vamos a cotejar el óleo *Caníbales preparando a sus víctimas* (**Imagen de Apoyo II**) con la cuarta captura de la serie. En ésta, observamos a tres adultos que se ciernen sobre los cuerpos estáticos de dos niños con cierto primitivismo: sus movimientos simiescos, nerviosos, a través de la sala, nos retrotraen a un estado de la evolución anterior al ser humano, el de la incompreensión del que experimenta lo inédito por primera vez y no sabe cómo actuar. Es lo que les ocurre a Elsa, Sepa y Bino, superados por las circunstancias. Estos rasgos comportamentales, propios de los primates, se intensifican en el instante en que Elsa recibe la botella, la levanta como un tótem e incluso titubea sobre su uso (**Fotograma de Apoyo VI**): ademán que podríamos identificar con el famoso fragmento de *2001: Una odisea en el espacio* (1968), el “Amanecer del hombre” (**Fotograma de Apoyo VII**). Volviendo a la antropofagia, aquí encontramos ciertas conductas de los personajes concernientes a la misma. Como los caníbales del dibujo de Goya, los tres adultos establecen una posición de hostigamiento sobre sus presas, tumbadas en el suelo, indefensos, totalmente a merced de sus designios: los palpan, a punto de desgarrarles la piel, los someten a un escaneo visual. El hombre colgado de una cuerda que figura en el margen derecho en *Caníbales preparando a sus víctimas*¹⁵⁹ es un recuerdo latente del reciente suicidio de Chayong.

Caníbales preparando a sus víctimas se completa con *Caníbales contemplando restos humanos*, que también trata el tema de la antropofagia. En *Caníbales contemplando restos humanos* observamos a un caníbal, de pie y con las rodillas flexionadas, exhibir una mano y una cabeza humanas como si de un trofeo se tratase. A su alrededor, delante y detrás de la figura central, un grupo de caníbales asisten atónitos rodeados de un paisaje natural rocoso en el que se perfila una rama de árbol por encima de los salvajes. Más allá de subrayar la barbarie de determinadas actitudes humanas, como la irracionalidad, es factible que la intención del pintor sea ofrecer una radiografía sobre la terrible situación de la España de su tiempo, una época en la que

la era colonial se acaba y ofrece en sus estertores una reflexión casi póstuma sobre sí con la imagen del *Otro*: el imperio es un monstruo agonizante. España se halla en la oscuridad del festín caníbal, hundida en el descubrimiento de sí misma. Una de las reflexiones más descarnadas sobre la melancolía imperial y la monstruosidad del poder político la encontramos en Francisco José de Goya (1746-1828). No hay otro artista de la época que como Goya capture ese momento y que con su increíble lucidez sugiera el *yo caníbal*. (...) Goya presenta el horror, no de los hombres y las sociedades de ultramar, sino de una España que se ve a sí misma en las imágenes usadas para el mundo americano por tres siglos.¹⁶⁰

¹⁵⁸ DAVID, Joel. *Manila by night: A queer film classic*, Vancouver, Arsenal Pulp, 2017.

¹⁵⁹ Se dice que una de las inspiraciones que llevaron a Goya a pintar los episodios de canibalismo que hemos reseñado fue su conocimiento sobre la historia de dos misioneros jesuitas, Jean de Brebeuf y Gabriel Lallemand, que fueron asesinados en Cánada por los indios iroqueses en 1649, víctimas después de un ritual de canibalismo. De esta manera retomaba la reflexión que inició con los cuadros que realizó en Cádiz en torno a 1793, en los que exploraba ya los lugares más ocultos de la psique humana. *Fundación Goya en Aragón* [página WEB]. <https://fundaciongoyaenaragon.es> [Consulta: 22-01-2018].

¹⁶⁰ JÁUREGUI, Carlos A. *Canibalia: Canibalismo, calibalismo, antropofagia cultural y consumo en América Latina*, Madrid, Iberoamericana, 2008, p. 237.



Fotograma de Apoyo VIII



Imagen de Apoyo III¹⁶¹

No difiere sustancialmente la primera captura de esta nueva serie de otras que la preceden, pero sí la puntuación entre planos. Casi imperceptible, de muy difícil apreciación, Bernal utiliza un fundido encadenado para dar la sensación de simultaneidad, de breve salto temporal, de manera que en la primera imagen, sobre el fondo de la habitación, se superpone un holograma con el rostro de Baldo. La sombra (**Fotograma de Apoyo VIII**), materializada en una figura humana, en otro plano, informa a todos los presentes que “*hay una epidemia de cólera*”¹⁶². Aclaración esencial puesto que implica desestimar otras suposiciones como, por ejemplo, la de una posesión demoníaca. Dicho esto, otra idea subyace en el contexto de la escena, la de Baldo como una abstracción latente que se convierte en una amenaza auténtica, que cobra forma por medio de una palabra, “cólera”¹⁶³, que les recuerda a todos, en especial a Elsa, la gravedad del momento.

Siguiendo la estela iniciada con la producción pictórica de Goya, tomaremos en consideración el óleo titulado *San Francisco de Borja asistiendo a un moribundo*. En

¹⁶¹ *Catedral de Valencia* [página WEB]. <http://www.catedraldevalencia.es/> [Consulta: 14-10-2019].

¹⁶² El cólera ha azotado Filipinas cíclicamente desde la primera pandemia allá por 1820. Aún hoy se pueden encontrar casos esporádicos en algunas zonas rurales. El temor a un nuevo brote saltó en 2013 a raíz de las secuelas del tifón que asoló Cebú, pero pronto se activaron los protocolos de emergencia y las autoridades iniciaron campañas de sensibilización, para no crear alarma social. El cólera atacó Filipinas por vía marítima en 1820 junto a Indonesia y China. Más tarde, con la aparición de la quinta pandemia, en 1881, Filipinas volvió a sufrir sus efectos, surgió otra vez en la India llegando a las costas filipinas en el período comprendido entre 1890 y 1895. Causó menos estragos que las precedentes debido a la implementación de medidas preventivas y al desarrollo de estudios eficaces para contenerla. TOVAR GUZMÁN, Víctor; BUSTAMANTE MONTES, Patricia. “Historia del cólera en el mundo y México”. *Ergo Sum*, Vol. 7, 2, 2000.

¹⁶³ Para consultar más a fondo los casos de cólera en Filipinas veánse GUERRA, Francisco. *Epidemiología americana y filipina, 1492-1898*, Madrid, Ministerio de Sanidad y Consumo, 1999; BANTUG, José Policarpio. *Bosquejo histórico de la medicina hispano-filipina*, Madrid, Cultura Hispánica, 1952.

esta pintura de caballete religiosa se retrata la lucha de San Francisco de Borja, ataviado con un hábito negro, sujetando un crucifijo regado con la sangre de Cristo, contra varios demonios que intentan poseer el alma de un moribundo. En este fotograma de *Himala* se esboza una viñeta similar: Elsa, cargada con un frasco de agua sagrada, algún gesto ritual característico –santiguarse– y la oración, adopta el rol de San Francisco de Borja, General de la Compañía de Jesús, como emisaria de Dios. Bindo, por su parte, cuya imagen tridimensional, espectral, asoma en mitad del plano, es un espíritu maligno merced al verbo: monstruo al fin y al cabo porque revela aquello que nadie quiere escuchar, “*hay una epidemia de cólera*”, terror éste real pero intangible, como las criaturas fantásticas “invisibles” que acosan al hombre agonizante en el imaginario goyesco. Aquí sí existe una conexión policrómica ostensible, en el oscurantismo, entre ambas representaciones artísticas. Finalmente, dos puntualizaciones más: la expresión de pánico en el semblante de Elsa tras conocer la noticia de la epidemia es la misma que se lee en el rostro nimbado de San Francisco de Borja; la caracterización de los hermanos, con las facciones blanquecinas y grandes ojeras, es pareja a la del enfermo del cuadro de Goya, en el umbral de la muerte.

Goya fue contratado en 1788 para pintar la escena de un cristiano en su lecho de muerte que decoraría la capilla Borgia de la Catedral de Valencia. En el análisis del cuadro encontramos al

santo y patrón del siglo XVIII, Francisco de Borja, [que] se nos presenta exorcizando a un impenitente moribundo al que acosan unos demonios, pero este tema católico de arrepentimiento y de milagros que son visibles se convierte, en manos de Goya, en una especie de rito vudú que tiene más que ver con la brujería popular que con la piedad universal de la Iglesia (...) En contraste con la fuerza demoníaca de este grupo, San Francisco, a pesar de estar armado con la magia de un crucifijo, parece una figura endeble. (...) Resulta ya tan fácil establecer qué aspectos de la mente humana tuvieron un influjo más fuerte sobre Goya, como entender el gran ataque que supone una pintura semejante contra los píos milagros de la imaginería cristiana precedente.¹⁶⁴



¹⁶⁴ ROSENBLUM, Robert; JANS, H. W. *El arte del siglo XIX*, Madrid, Akal, 1984, pp. 56-57.



Imagen de Apoyo IV¹⁶⁵

Tras la primicia de Baldo, las esperanzas de los actores implicados en la escena principal se desvanecen. Nada más conocer la exclusiva, Bino, el marido de Sepa, anuncia que “*llamará a un doctor*” e instintivamente los ojos de la joven desafían a su pareja. También Elsa, con la mirada extraviada en dirección a Bino, sondeándolo, es consciente de su pérdida de credibilidad. Sepa, a su vez, focaliza la vista en su amiga esperando algún tipo de reacción o comentario. Bino procede a levantarse en busca de un médico cuando Sepa se lo impide con un ligero toque en el muslo: “*no. Elsa puede encargarse de esto*”. Segundos más tarde es Elsa quien recomienda avisar a un médico, sugerencia que afecta profundamente a Sepa, que la observa decepcionada, sorprendida –algo que Bernal se encarga de enfatizar pasando de un plano general fijo a un primer plano-. En esta secuencia se repite el sempiterno debate entre ciencia y religión: Bino, que personifica la razón, al margen de ese ambiente de dogmatismo, es el único que osa pronunciar lo prohibido, “doctor”. Racionalmente, tal experto, con los medios y procedimientos adecuados, sería el facultativo competente tanto para revertir la enfermedad de los niños como para establecer en Cupang un protocolo de actuación contra el cólera. Esta contaminación que asola de manera ficticia al pueblo es el perfecto recuerdo de las pandemias de cólera reales que padeció Filipinas hasta en dos ocasiones durante la colonización española, la primera entre 1817-1824 y la segunda de 1881 a 1896.¹⁶⁶

Terminaremos el análisis de este conjunto de capturas estableciendo una equivalencia entre el tercer fotograma, el de Sepa agarrando la cabeza de su hijo mayor, y *Saturno devorando a su hijo*: a pesar de una cierta similitud cromática nos interesan otros aspectos. La posición de Sepa en el encuadre, ladeada, interpelando a la audiencia con la mirada exaltada, sosteniendo de manera desproporcionada a su hijo, con avaricia, como un botín, que se resiste apretando los dientes, es consustancial a la representación de Saturno. Además, Sepa también devora a sus hijos, figurativamente, ya que, en cierta medida, es culpable de la muerte de los pequeños toda vez que antepone el fanatismo a la cordura. Y hablamos de dioses y diosas, o, al menos, del intento de serlas, el Saturno del lienzo y la Elsa de *Himala*.

Uno de los motivos específicos por los que hemos escogido este cuadro de Goya es por su crítica encriptada, a juicio de Jáuregui, al colonialismo, justo como ya se dejaba intuir en *Canibales contemplando restos humanos* y en *Canibales preparando a sus víctimas*, si cabe con mayor fuerza expresiva que los anteriores debido al impacto que generó. En *Saturno devorando a su hijo*

el Dios nos mira desde la oscuridad, después de la caída de la *Edad Dorada*. Saturno, el dador de cultura (agricultura, leyes), el fundador de la civilización y

¹⁶⁵ ResearchGate [página WEB]. <http://www.researchgate.net/> [Consulta: 11-3-2018].

¹⁶⁶ HAYS, J. N. *Epidemics and pandemics: Their impacts on human history*, Santa Barbara, ABC-CLIO, 2005.

arquetipo del imperio español, tiene (...) algo terriblemente siniestro en su mirada. Saturno es el *Otro* horripilante en el que la civilización se reconoce y el Imperio se ve en franca disolución, invadido por otro imperio y, luego, comiéndose a sus hijos –como Saturno– durante la terrible represión fernandina. Goya presenta al caníbal con la melancolía de quien se reconoce al fin y ve a una España devoradora y devorada, una patria caníbal en la experiencia colonial, caníbal en la represión conservadora y, a su vez, devorada por otras potencias emergentes. Goya ve *la viga de la barbarie en el ojo propio*. En *Saturno* el imperialismo, la civilización, el mito iluminista de la razón, el Estado absolutista y la Modernidad se encuentran con su yo voraz. El ciclo del imperio español se abre y se cierra con las imágenes del canibalismo.¹⁶⁷

De nuevo en el interior de la lúgubre habitación, Bino se levanta para averiguar el paradero del doctor mientras las dos mujeres se quedan para velar por la salud de los niños. Elsa intenta aliviar a uno de ellos por medio de caricias circulares, mecánicas, alrededor del vientre, signo sistemático de aquél que sabe que no puede hacer nada más salvo tranquilizar. De repente el pequeño deja de respirar, Elsa, en congruencia, retira su mano del cuerpo infantil, la posiciona en sus rodillas y con la otra se santigua. Es como si Elsa hubiera recibido una misión adversa, darles el sacramento de la extremaunción, a la que está facultada por la gracia divina, esto es, obrar el milagro. La escena concluye cuando Sepa advierte la muerte del pequeño, al que cubre rodeándolo con sus brazos. Elsa permanece inmóvil, abatida.

Aquí y, por extensión, en toda la escena, tienen una importancia capital los efectos de sonido: hay muy poco diálogo, por lo que se recurre al sonido ambiente, a las onomatopeyas. Los gritos de dolor de los dos hermanos sucumben, siendo sustituidos por los sollozos de Sepa. Es la concatenación lógica de un tipo de daño a otro, expresados de dos formas distintas pero idénticos en su raíz, el tránsito del dolor físico al emocional. La nota discordante, el contrapunto a la fuerte carga psicológica del *sketch*, es el canto de los grillos, muy comunes en Filipinas ya que suelen habitar en climas tropicales: disonante porque, aunque impera el tremendismo literario, equilibra el estruendo con su armonía o lo rompe totalmente cuando se impone el silencio. Sea como fuere, la estridulación de los grillos ayuda a amortiguar levemente, en este punto, la insoportable rigidez del relato.

Al hilo del canto de los grillos, y de su significado en relación a la secuencia que acabamos de analizar, vamos a incluir una cita del explorador Francisco Noroña, quien revela una costumbre muy extendida en España, que no hace sino engrandecer el nexo de unión histórico, cultural, entre los dos países, Filipinas y España. Noroña contaba

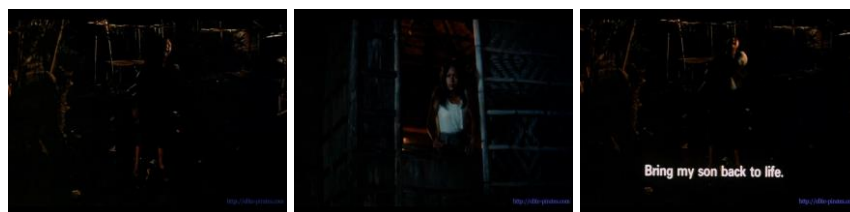
que en España la mayor parte de los muchachos procuran comprar grillos, que los hortelanos traen a vender de sus huertos a las plazas; los meten dentro de jaulas pequeñas fabricadas de pedazos de caña y los cuelgan de este modo en las casas, para que canten de noche, especialmente por los meses de junio, julio y agosto. El canto de los grillos procura un sueño agradable y causa alegría en toda la casa.¹⁶⁸

Teniendo en cuenta las declaraciones del religioso español podríamos pensar que Elsa o, más bien, el matrimonio formado por Sepa y Bino, han introducido los grillos

¹⁶⁷ JÁUREGUI, *Op. cit.*, pp. 237-238.

¹⁶⁸ PINAR, Susana. *El explorador del Índico. Diario del viaje de Francisco Noroña (1748?-1788) por las islas Filipinas, Java, Mauricio y Madagascar*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Doce Calles, 2009, pp. 203-204.

dentro de la barraca para enmudecer los estrepitosos gritos de los pequeños. Hacia el final de la cita, Noroña menciona que el sonido de estos insectos “procura un sueño agradable”, lo que sería el *súmmum* al descanso eterno de los dos hermanos fallecidos.



Fotograma de Apoyo IX



Imagen de Apoyo V¹⁶⁹

Lo mortecino cobra protagonismo de vuelta con mayor intensidad que en el episodio previo. Mediante una transición entre planos muy rápida, inesperada, sin ningún tipo de pausa, unos gritos provenientes del exterior –apenas es audible el nombre de la curandera- alertan por tercera vez a Elsa. En la oscuridad de la noche no se distinguen bien los elementos de la *mise en scène*, en la que sólo percibimos nítidamente el rostro de una mujer que mece a un bebé moviéndose compulsivamente. Un plano frontal desde el otro lado de la barraca ubica a Elsa, asomada en la ventana, frente a su martirio. A través del plano-contraplano, volvemos a presenciar a la anciana que continúa efectuando aspavientos e implorando súplicas como “¿dónde está tu milagro?” o, justo después, “¡trae a mi hijo de nuevo a la vida!”. Por supuesto, estas peticiones son una quimera, una ilusión inmoral, irreal, puesto que, teológicamente, sólo Dios tiene la potestad suficiente para resucitar a alguien, habiendo demostrado Elsa estar a un nivel inferior. Esa demanda de resurrección, en el que “no importa el cómo sino conseguirlo”, también tiene mucho del mito –y la ciencia- de *Frankenstein*, revisión del Prometeo teogónico de la mitología griega: ambos plantean, sin didactismos, las repercusiones derivadas de jugar a ser a Dios, reflejan, por tanto, la osadía de algunos hombres de hacer o poseer las cosas divinas. En *Himala*, Elsa tiene mucho de Prometeo, capaz de arriesgar su vida para convertirse en protectora de la humanidad, imagen de la filantropía pura. Ese regalo que le confiere Dios, que dona de buena fe, se acaba pervirtiendo por la arrogancia y el arribismo de unos pocos. En un momento de la película, los habitantes de Cupang llegan a despreciarla, a su propia benefactora. Al final, parafraseando a Goñi, “quizá seamos nosotros el águila que picotea sin cesar el hígado del pobre Prometeo [Elsa]”.¹⁷⁰

La escena comporta una incomodidad atroz, ni siquiera cuando el realizador deja a la anciana –en realidad el epicentro de esta escena- en segundo término, para volver a Elsa, desaparece su imagen mental: su lamento, de fondo, desgarrador, imposibilita la omisión de la tragedia. La pantalla se cubre de un tono lánguido, casi opaco, como si la retransmisión de la película se estuviera precipitando hacia un vacío irremediable.

¹⁶⁹ *Acento Cultural* [página WEB]. <http://www.acentocultural.com> [Consulta: 11-3-2018].

¹⁷⁰ GOÑI ZUBIETA, Carlos. *Cuéntame un mito*, Barcelona, Ariel, 2001, p. 28

Entendemos que esta determinación, la de simular un fundido a negro, más prolongado de lo normal, nos prepara para el clímax de la siguiente escena, aquella en la que Elsa es objeto de un trastorno psicológico –entra en una fase de escepticismo y depresión-. Pero, asimismo, es un *cliffhanger*, efecto Zeigárnik, necesario para el giro argumental que viene a continuación. A propósito de las comparaciones, la relación iconográfica entre *Himala* y la pintura española, Goya en particular, sigue vigente aquí: en esta ocasión hemos escogido un detalle del monumental *Guernica* de Picasso¹⁷¹ (**Imagen de Apoyo V**), un motivo del mural en el que una madre con los ojos en forma de lágrimas sujeta a su hijo muerto –las pupilas en blanco son inequívocas al respecto-. Una de las referencias del artista malagueño fue *La Pietà*, uno de los temas más populares en el arte cristiano en el que la Virgen María sostiene sobre sus brazos a Cristo muerto.¹⁷² Según otras interpretaciones como la de Juan Larrea¹⁷³, el grupo pictórico madre-hijo simbolizaría Madrid sitiada por las tropas franquistas.¹⁷⁴



Fotograma de Apoyo X



Imagen de Apoyo VI¹⁷⁵

¹⁷¹ Tanto el *Guernica* como esta escena de *Himala*, independientemente de su gran parecido visual, sirven como alegoría de un tiempo y un espacio determinados. Para un análisis más exhaustivo del *Guernica* véanse GREELEY, Robert Adèle. *Surrealism and the Spanish Civil War*, Londres, Yale University, 2006; ARNHEIM, Rudolf. *El "Guernica" de Picasso: La génesis de una pintura*, Barcelona, Gustavo Gili, 1976 (1962).

¹⁷² HENSBERGEN, Gijs Van. *Guernica. La historia de un icono del siglo XX*, Madrid, Random House Mondadori, 2005.

¹⁷³ Véase ALTED VIGIL, Alicia; AZNAR SOLER, Manuel. "Pablo Picasso y Juan Larrea. Apuntes sobre el Guernica", en ALTED VIGIL, Alicia; AZNAR SOLER, Manuel (coords.), *Literatura y cultura del exilio español de 1939 en Francia*, Salamanca, AEMIC/ GEXEL, 1998.

¹⁷⁴ LARREA, Juan. *Guernica. Pablo Picasso*, Madrid, Cuadernos para el Diálogo, 1977.

¹⁷⁵ *La Opinión de Murcia* [página WEB]. <https://www.laopiniondemurcia.es/> [Consulta: 22-2-2018].



Fotograma de Apoyo XI

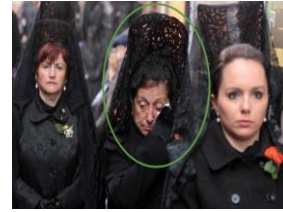


Imagen de Apoyo VII¹⁷⁶

LAS “MANOLAS”: Desde el inicio de la presente escena hasta el final del cortejo fúnebre, Elsa estará rodeada de un grupo de mujeres de diferentes edades, si bien ancianas en su mayoría, que se unen a su dolor. Engalanadas de negro, con un vestido largo por debajo de las rodillas, con una mantilla cubriendo sus cabezas y, en algunos casos, con un rosario entre sus manos (**Fotograma de Apoyo X, Imagen de Apoyo VI**), evocan a las “manolas” de la Semana Santa española. Hasta hace tres o cuatro décadas, el papel de la mujer en la Semana Santa quedaba relegado al de “manolas”, es decir, acompañar los pasos procesionales mientras se llora la pasión y muerte de Jesús durante el Jueves, Viernes y Sábado Santo (**Imagen de Apoyo VII, Fotograma de Apoyo XI**). Respecto a la vestimenta empleada, en la que la discreción y sobriedad son claves, era la tradicional para acudir a misa en el siglo XIX y principios del XX.¹⁷⁷

Volvemos a la claridad del día por medio de una elipsis temporal, que no espacial, y, compositivamente, un plano general amplía su ángulo de visión con un *zoom out* para captar a una multitud testigo de la puesta en ataúd. Un féretro con una corona de flores cargado por un grupo de hombres desciende por las escaleras de la cabaña dónde ocurrió el percance. Los asistentes, vestidos de negro en señal de luto, se reúnen en torno al cajón formando una circunferencia cerrada que significa el fin del ciclo de la vida. Los encargados de su transporte, atrapados en el interior del anillo humano, de blanco para marcar la diferencia con los otros, dibujan un movimiento circular con el ataúd en sentido contrario a las agujas del reloj. Por corte en el montaje, mediante un salto de eje, la cámara se acerca a través de un plano picado a la posición de los portadores que, anclados en el mismo punto fijo, ahora describen una órbita de izquierda a derecha hasta completar 360 grados: quizás tratando de purificar los cadáveres con el humo que emerge de la tierra o indicándoles que un nuevo camino, otro ciclo vital, se inaugura en el cielo: la muerte es solo el comienzo.

Por corte en el montaje, un plano figura nos revela un grupo de mujeres llorando desconsoladas detrás de una empalizada, y, en primer término, un anciano que agarra con una mano una gallina blanca jaspeada y con la otra la degüella frente al objetivo. El verdugo, con una camiseta nívea en contraste con la concurrencia, acaba confinado en la dimensión ceremonial, en ese recinto de arena donde se efectúa el espectáculo ritual. Bernal delega en un plano detalle justo el instante en el que un cuchillo atraviesa horizontalmente la tráquea del ave, oblación registrada en su máxima crudeza. Tras la incisión, el ejecutor se mantiene impasible, y la cámara aguanta su desafío estoicamente, exponiendo a la audiencia congregada sus dos trofeos: el arma homicida, una navaja, en un extremo y el animal, con un herida fatal, en el otro. Aquí aparece el concepto de pulsión escópica, sobre el cual volveremos a lo largo del análisis textual en

¹⁷⁶ S. Gallo, *Las manolas reivindican su esencia* [página WEB], Ileon. <https://www.ileon.com/> [Consulta: 22-2-2018].

¹⁷⁷ Elena Bellver, *¿De dónde viene el origen de las Manolas de Semana Santa?* [página WEB], OK Diario. <https://okdiario.com/> [Consulta: 22-2-2018].

más de una ocasión: el director no delega el ritual al fuera de campo, de modo que la mirada se ve abismada al mismísimo horror. Acerca del gallo, el cronista italiano Antonio Pigafetta ya había advertido que, en la época precolonial, cuando formó parte de la expedición de Magallanes, las peleas de gallos estaban floreciendo en Filipinas, concretamente en la provincia de Palawan. Fedor Jagor, por su parte, apunta que estas peleas eran la diversión preferida de los “indios” y que los extranjeros que las presenciaban se extrañaban por la pasión con la que se disputaban. Asimismo, si bien acabamos de incidir en la existencia de estas peleas antes de la llegada de los españoles, Jagor, posiblemente influido por prejuicios raciales, aclara que fueron estos últimos o los mejicanos quienes las aclimataron, y que, lo más probable, las extendieron los malayos por el archipiélago.¹⁷⁸

En el tercer número del culto, protagonizado por una anciana, se rompe el esquema imperante desde el principio de la escena: lo femenino sustituye a lo varonil y el blanco es reemplazado por el negro. Sin abandonar el perímetro, una mujer mayor, con su respectivo duelo, levanta al aire una vasija oscura y la arroja contra el suelo. A continuación, un plano detalle muestra el osario intacto en la tierra. La explicación a este fenómeno se la facilita un personaje ciego a su acompañante –por ende al espectador–, son las consecuencias que acarrea esta superstición: “*No se rompió*” por lo que “*significa que alguien le seguirá pronto [se morirá]*”. Partiendo de la posición estática del invidente, la cámara inicia un barrido hacia la izquierda orientado a recabar las reacciones de dolor del cortejo fúnebre, descansa en Elsa y su séquito, y continúa hasta dos ancianas, posiblemente las más nonagenarias del lugar: su mirada, serena, sabia, acredita la profecía del oráculo invidente. El amargo sonido ambiente, compuesto de sollozos, acompaña la escena, recurso que se extiende a la conclusión de la ceremonia.

En cómputo global, estos rituales, nada menos que tres, entroncan con un proceso de hibridación entre dos tradiciones, el de las creencias del animismo preexistente a la colonización española con la asimilación de los constructos del catolicismo. Tenemos pues un *anmo*, marcado por el culto a los muertos, que ha perdurado, que trata de reivindicarse en determinadas áreas del archipiélago frente a la aculturación de los cánones occidentales, que

además del mundo de los espíritus, en su religión tenía un papel destacado la naturaleza; de modo que adoraban el sol, la luna y las estrellas, a los que hacían fiestas coincidiendo con las distintas fases del ciclo astronómico. Especial interés tenía el culto a determinados animales (...).

La conquista de los españoles y el proceso de cristianización acabó con las primitivas creencias y con estos ritos, sacrificios y fiestas religiosas, aunque en muchos casos se produjo un sincretismo religioso, que ha dado como resultado la pervivencia de algunas costumbres ancestrales.¹⁷⁹

Igualmente significativo, es necesario aludir al *Pásiam*, celebración, en torno a la muerte pero también a la vida, que transcurre a lo largo de nueve noches en memoria del difunto. El *Pásiam*, es, además, precisamente durante una epidemia de cólera en

¹⁷⁸ JAGOR, Fedor. *Viajes por Filipinas de F. Jagor; traducidos del alemán por S. Vidal y Soler*, Madrid, Imprenta, estereotipia y galvanoplastia de Aribau y C.^a (sucesores de Rivadeneyra), 1875, pp. 23-24.

¹⁷⁹ PRIETO LUCENA, Ana. “Etnohistoria de Filipinas”, en CABRERO, Leoncio (coord.), *Historia general de Filipinas*, Madrid, Cultura Hispánica, 2000, pp. 116-117.

Manila, el tema central de la novela *Ninay*, escrita en español, del ilustrado filipino Alejandro Paterno, quien lo describe de la siguiente manera en un pasaje del libro:

(...) la casa del difunto no puede cerrarse durante los primeros nueve días, pues acuden a ella todos los amigos y parientes, (...) a la caída de la tarde los amigos se citan en la casa mortuoria para distraer a la familia apenada. Acompañanla en sus rezos y luego se reúnen en círculos para contar los actos laudables del difunto, la historia de nuestras islas, los cuentos y leyendas y las mil poesías que consuelan el espíritu.¹⁸⁰



F. de Apoyo XII



F. de Apoyo XIII



F. de Apoyo XIV



F. de Apoyo XV



Fotograma de Apoyo XVI



Fotograma de Apoyo XVII



Fotograma de Apoyo XVIII



Fotograma de Apoyo XIX



Fotograma de Apoyo XX



Fotograma de Apoyo XXI

¹⁸⁰ Texto de Alejandro Paterno en su obra *Ninay (Costumbres filipinas)*, Madrid, Imprenta de Fortanet, 1885, p. 12 [Vid. ÁLVAREZ TARDÍO, Beatriz. *Na linia secreto del horizonte. El legado de Filipinas al mundo hispánico: la literatura hispanofilipina*, Madrid, Instituto Cervantes, 2021, p. 62].



Fotograma de Apoyo XXII Fotograma de Apoyo XXIII

EL PROBLEMA DE LAS SEPULTURAS EN FILIPINAS DURANTE LA COLONIZACIÓN ESPAÑOLA: Antes de emprender el análisis textual de este acervo de imágenes vamos a explicar la controversia que salpicó a las órdenes religiosas y al poder civil colonial a expensas de los entierros en Filipinas, polémica que se intensificó durante las diversas epidemias de cólera que azotaron al archipiélago. A punto de finalizar el siglo XVIII asistimos en Europa, impulsado por los médicos higienistas, a la intervención de las administraciones públicas en la gestión de las sepulturas. Este modelo se trató de exportar a las posesiones de Ultramar, hacia contextos sociales y religiosos muy diferentes a los de España. En Filipinas, se concretó en la elaboración de algunos decretos ley, así, se prohibieron los sepelios en los recintos de las iglesias y se impuso el traslado de los cementerios parroquiales al extrarradio, retirados del centro. Cada nuevo brote de cólera implicaba la reiteración en la aplicación de estas medidas, un recordatorio que se repitió a lo largo del siglo. En este enconado enfrentamiento, el clero siempre mantuvo su reticencia a ceder la exclusiva de los cementerios, monopolio tanto espiritual como material. Desde la conquista, el clero extendió la idea de que Dios había encomendado a los españoles la misión de cristianizar una tierra anclada en las supersticiones:

El caso de los cementerios nos muestra que para el poder espiritual la expresión “tierra cristiana” no era una metáfora: los cuerpos de los difuntos cristianos tenían que ser depositados próximos a los de los vivos para la salvación de sus almas, pero también porque pertenecían a la comunidad y porque esta proximidad física era una prueba material del triunfo de la fe sobre el paganismo (...), de que los difuntos autóctonos habían adoptado durante toda su vida la fe verdadera y era prueba para el futuro de que sus descendientes no volverían a sus cultos paganos, a sus creencias primitivas, que precisamente otorgaban un papel primordial al culto de los muertos. En pocas palabras, el cementerio era, en Filipinas al igual que en toda la cristiandad desde la época medieval, una parte inherente de la Iglesia.¹⁸¹

Según los misioneros, el distanciamiento de los cementerios significaba la ruptura de ese vínculo, algo que podía poner en peligro el frágil proceso de evangelización y, por consiguiente, la continuidad española en el archipiélago. En cuanto a los intereses materiales, para el arzobispado, “los cementerios (...) eran bienes inmobiliarios privados que estaban protegidos por un derecho de propiedad absoluto y exclusivo. El cierre [de los mismos] significaría un expolio que no podría realizarse sin una indemnización compensatoria cuantiosa.”¹⁸² La presión ejercida por las autoridades metropolitanas se concentró en dos direcciones: la sanitaria, se convirtió en una prioridad absoluta tras la pandemia de 1820 en Manila; y otra de carácter general que

¹⁸¹ HUETZ DE LEMPS, Xavier. “La controversia de las sepulturas en Filipinas: Finales del siglo XVIII – finales del siglo XIX”, en HUETZ DE LEMPS, Xavier; ÁLVAREZ CHILLIDA, Gonzalo; ELIZALDE, María Dolores (dir.), *Gobernar colonias, administrar almas: Poder colonial y órdenes religiosas en los imperios ibéricos (1808-1930)*, Madrid, Casa de Velázquez, 2018, pp. 29-30.

¹⁸² *Ibidem.*, p. 23.

trataba de rebasar la supremacía del clero sobre el poder público. A la hora de obedecer las ordenanzas, la situación difería de una provincia a otra dependiendo de las rentas de la fábricas para costear una nueva necrópolis, gasto que asumía al completo la parroquia, o de la transigencia de los vicarios. La crisis se agravó en la segunda mitad del XIX por dos motivos: un aumento inesperado en la demografía y el auge de un protonacionalismo filipino que arremetió contra la “failocracia”. El clero resistió, consiguiendo mantener sus posiciones. Al final, se produjo un consenso tácito entre la administración colonial y las autoridades eclesiásticas, pues los primeros eran conscientes de que no podían arriesgar el apoyo del clero a la dominación. Por ello, “para rechazar esta eventualidad”, ambos esgrimieron en sus argumentos “las peculiaridades del contexto colonial filipino y la inferioridad”¹⁸³ de los indígenas.

Hemos optado por incluir esta referencia como un pequeño apartado dentro del análisis textual porque la dimensión histórica de este acontecimiento coincide con la simbólica de *Himala*, ambas acaban confluyendo en el texto cinematográfico. El complejo debate del siglo XIX en torno a las sepulturas puede servir como estímulo. En *Himala* los cadáveres son colocados en ataúdes, no en fosas excavadas; pero, además, el trayecto que realiza el cortejo fúnebre conduce a la periferia, hacia algún cementerio municipal lejos de las aglomeraciones, a fin de evitar los contagios. Todo el pasaje tiene un trasfondo que versa sobre el legado colonial español. Si los protocolos de prevención se activan ante una emergencia, como es el caso de una epidemia de cólera, se aplicará, en consecuencia, un modelo colonial para contingencias de esta naturaleza. En resumen, lo que se constata en esta escena de la película es el reflejo de una herencia, la evolución de una sociedad que asimila un mecanismo resolutivo a un determinado *impasse*.

Fernando Zialcita, por su parte, enumera una serie de rituales religiosos en los cuales las procesiones fúnebres, los féretros en particular, jugaban un papel determinante en el Sudeste Asiático, en Filipinas. Así, todos atesoran continuidad con el culto pagano a los antepasados, uno de ellos vigente pese a siglos de hispanización. Por ejemplo, los *datus* prehispanicos eran momificados, su cuerpo preservado en un ataúd en la parte más interior de la casa junto a los recuerdos familiares, en la creencia de que su espíritu serviría de protección contra los intrusos. La tribu de los Ifugao, habitantes de la Cordillera, mantenían debajo de las viviendas, en una caja sellada, el cadáver del ancestro. Por último, algunos bicolanos del área rural conservan los huesos, secos, exhumados del primer entierro, de sus descendientes, los envuelven en una tela y los cuelgan en los travesaños para guarnecerlos.¹⁸⁴

La ironía y la crítica invaden la atmósfera por medio de la enorme pancarta que preside el ingreso a la aldea, “Welcome to Cupang/ Bienvenidos a Cupang. This way to Elsa’s shrine/ Este es el camino al santuario de Elsa”, cartel patrocinado en un extremo por Coca Cola con el eslogan adjunto “Coke is it!/ ¡Coca-Cola es eso!” –incluso la tipografía de bienvenida adopta el color rojo de la marca-. Aquí aparece por primera vez la noción de mercantilización de la fe¹⁸⁵. Con ello nos remitimos al oportunismo de explotar económicamente una comunidad desolada en beneficio de unos pocos, de cómo una región olvidada se convierte en el foco de atención mediático a raíz de un suceso extraordinario, reflexión vertida anteriormente por Billy Wilder en *Ace in the*

¹⁸³ *Ibíd.*, p. 50.

¹⁸⁴ ZIALCITA, *Authentic though not exotic: Essays on filipino identity*, *Op. cit.*

¹⁸⁵ Esta idea la retomaremos en el análisis textual de *The healing*.

hole (1951)¹⁸⁶. Al fondo del encuadre, avanzando hacia plano, observamos a la comitiva fúnebre, situación que nos evoca la berlanguiana *¡Bienvenido, Mister Marshall!* (1953). Tanto en una como en otra, el mensaje de recibimiento ubicado a la entrada del pueblo acaba teniendo el efecto no deseado. En *Himala*, la comitiva hace el camino inverso porque ha sido expulsada de su propio edén, Cupang, en su lugar hordas de turistas y especuladores sin escrúpulos les relevan. En *¡Bienvenido, Mister Marshall!*, tras una serie de preparativos en los que se involucra todo el pueblo (**Fotograma de Apoyo XVI**), un comité de americanos abandona Villar del Río sin atender a los vecinos (**Fotograma de Apoyo XVII**). Ahora bien, una abstracción, común a ellas, es irrenunciable: la ineficacia de un texto concebido con una función primigenia diferente, a saber, la de atraer el interés para revitalizar una economía colapsada. El texto, la huella comunicativa, pues, doblegado, sumido en un vacío insondable. Existe, empero, otro fundamento en el que ambos textos satíricos, *¡Bienvenido, Mister Marshall!* e *Himala*, cohabitan, esto es, el de la pertinencia que un mensaje cinematográfico pueda tener. Si nos atenemos a la primera, dirigido hacia una sociedad concreta; en el caso de la segunda se repudian los efectos del colonialismo, tanto español como norteamericano, desde dos vertientes, la religiosa y la capitalista respectivamente. Máxime cuando censura la idiosincrasia de los filipinos, incapaces de cuestionarse la verdadera utilidad de ese apropiacionismo cultural.

A través de un plano general fijo, desde una grúa de cámara, observamos la marcha de la comitiva, hacia la salida de Cupang. En la vanguardia, los familiares, y, justo detrás de ellos, los porteadores del ataúd: una alineación intencional, ya que de ese modo evitan la visión directa de los féretros. Los laterales de la calzada flanqueados por curiosos que siguen el velatorio. La imagen, afectada por la grandilocuencia, podría ser extraída de los recibimientos a los héroes de guerra, vivos o muertos, cuando regresaban a sus hogares, tal expectación sólo es comparable al morbo que genera el declive de Elsa. Volvemos a insistir en el hecho de que la pompa fúnebre transgrede la lógica del itinerario: la clave sigue siendo una palabra, *Welcome*, que rebasan. En su periplo, casi silente, interrumpido por los llantos, los penitentes atraviesan una cohorte de puestos con *souvenirs*, levantados para los devotos, para aprovechar el apogeo de la localidad. Esas tiendas improvisadas dibujan un escenario innovador en el pueblo, similar al urbanismo frenético de una metrópolis pero a pequeña escala. Identificamos tres negocios (**Fotogramas de Apoyo XVIII-XX**) con artículos religiosos –escapularios, estatuas, camisetas, etc.–, todos abocados al mercantilismo¹⁸⁷ al que hacíamos mención. Por supuesto, los establecimientos apelan al inglés, el idioma por antonomasia del capitalismo contemporáneo, como incentivo para captar a potenciales clientes. No obstante, por encima de éstos, al fondo del fotograma, presidiéndolo, se erige el logotipo de Coca-Cola, imagen icónica a nivel mundial (**Fotograma de Apoyo XXI**). Emblema contemplado desde dos perspectivas: si antes el distintivo del refresco parecía

¹⁸⁶ Lo que más nos interesa de todo el circo mediático que propone *Ace in the hole* es la idea vertida de cómo un lejano poblado, y sus alrededores, casi en las antípodas de la civilización, como el Cupang de *Himala*, “terminan convertidos en sitio turístico: se cobra la entrada (cada vez más alta), los tráileres se instalan como en un camping, el tren hace una parada exclusiva (...).” Y en su crítica a los espectadores, Wilder los retrata “como una masa informe, manipulable e idiota. (...) El espectador [se veía a sí mismo] de repente ridiculizado y desnudado. Y una sensación así era difícil de tolerar.” Un planteamiento parejo, sin lugar a dudas, al que pretende imprimirle Ishmael Bernal en *Himala*. GONZÁLEZ ARROYAVE, Juan Carlos. *Elogio de lo imperfecto: El cine de Billy Wilder*, Antioquia, Universidad de Antioquia, 2008, pp. 61-65.

¹⁸⁷ Véase PAYER, Cheryl Ann. “Exchange controls and national capitalism: the Philippines experience”. *Journal of Contemporary Asia*, Vol. 3, 1, 1973.

favorecer la incursión a un terreno inexplorado en Cupang, el del consumismo desaforado (**Fotograma de Apoyo XXII**); ahora, asentado en el centro, se conforma como la semilla que expande a su alrededor las fauces de un capitalismo voraz (**Fotograma de Apoyo XXIII**).¹⁸⁸



Fotograma de Apoyo XXIV



Fotograma de Apoyo XXV



Imagen de Apoyo VIII¹⁸⁹



Fotograma de Apoyo XXVI

¹⁸⁸ GUZMAN, Marco Antonio. "Imposing Capitalism: Japanese and American Colonialism in Taiwan, the Philippines, and Cuba, 1890s-1920s". Directores: César J. Ayala, Michael Mann, Tesis Doctoral. University of California, Los Angeles, 2015.

¹⁸⁹ *Pasión con mayúsculas* [página WEB], León Noticias. <https://www.leonoticias.com> [Consulta: 4-5-2018].



Fotograma de Apoyo XXVII



Fotograma de Apoyo XXVIII

Durante esta escena, Bernal bascula, haciendo uso de transiciones muy rápidas, entre los distintos personajes implicados en los sucesos, dando especial relevancia al estado anímico de Elsa. Así, por corte en el montaje, un primer plano en retroceso, cámara al hombro, sigue a Elsa junto a su madre adoptiva. A nivel metafórico, el cortejo fúnebre realiza su propio vía crucis, Elsa como la encarnación de la Virgen María. Como en el Calvario, custodia a los hijos de Dios a lo largo de las *estaciones*, manteniéndose al margen de la notoriedad, pero, sin embargo, no se rebela ante el aciago destino de los fallecidos, simplemente los acompaña, sufre discretamente y acata, posteriormente, un ataque furibundo. Justo antes de finalizar el plano, Elsa desvía la mirada quizás tratando de localizar un rostro familiar entre el público. Mediante el plano-contraplano, la complicidad la establece con el cineasta foráneo, quién, indulgente, se quita el gorro para expresarle sus condolencias. Varios elementos ajenos a ellos se interponen para fraguar una comunicación plena. Rodeados de objetos (**Fotograma de Apoyo XXIV**), manufacturados como *Imago Dei* de Elsa, son el recuerdo permanente de la adulteración de su santidad. Un *travelling* picado, que comienza cerrado y se va abriendo conforme progresa hacia arriba, alcanza el extremo de la procesión (**Fotogramas de Apoyo XXV-XXVI**).

Tras detenerse en Sepa y Bino, los padres de los hermanos difuntos, el *travelling* reanuda su recorrido unos segundos, cuando los últimos participantes del séquito abandonan el margen inferior del encuadre, la cámara se estabiliza en una imagen fija. Por corte, avanzando hacia plano, otra comitiva fúnebre, a una distancia prudencial de la primera, emerge en dirección al cementerio. La exigua cantidad de integrantes en relación con el cortejo principal nos proporciona una información muy valiosa: la encabeza una mujer rechazada, relegada al ostracismo por la comunidad a causa de un trastorno en sus facultades mentales, o, lo que es lo mismo, el arquetipo de “la loca del pueblo”. Indagando en el campo de la sociología, descubrimos que “las ideas de Durkheim distan mucho de una versión idílica de la vida rural. Frente a una visión bucólica de la vida campestre, Durkheim sostiene que la excesiva presión de este tipo de comunidades puede llevar a determinadas psicopatologías.” Los autores mantienen que “«la loca del pueblo» o el «tonto del pueblo» son arquetipos que bien pueden ilustrar estas ideas. O como dice el dicho popular, «pueblo pequeño, infierno grande».”¹⁹⁰ Pero, independientemente de su patología, la anciana también es huérfila, aparte de viuda, ausencia del hijo, del marido, del hombre en definitiva, que la aldea rehúsa comprender. A su paso por los bazares los encuentra vacíos, como despejado está el volumen que marca la frontera del nosotros/ellos del primer al segundo cortejo. No nos confundamos: la anciana histérica no es un icono que venda, Elsa sí. Dos planos frontales consecutivos nos supeditan a una inminente e inevitable lucha [dialéctica] entre la anciana (**Fotograma de Apoyo XXVII**) y Elsa, su némesis (**Fotograma de Apoyo XXVIII**).

¹⁹⁰ MUSITU OCHOA, Gonzalo et al. *Introducción a la psicología comunitaria*, Barcelona, UOC, 2004, p. 200.

Un *travelling* de izquierda a derecha sitúa a Nimia, otro de los personajes cruciales de la historia, entre la muchedumbre, como mera observadora. Nimia se convierte en un componente activo del cortejo fúnebre al unirse al duelo de su amiga Elsa, posicionándose físicamente a su lado. Ese reducido desplazamiento espacial de la barrera humana a la comitiva degrada a la joven a la categoría de creyente, la equipara con el resto de fieles. Nimia es la María Magdalena¹⁹¹ del relato, la pecadora, la libertina arrepentida que, aunque sea por compasión más que debido a una metamorfosis repentina en sus convicciones, escolta a Elsa hasta la necrópolis. De repente, la agonía se intensifica cuando la anciana del rostro quemado hace su aparición por un costado increpando a Elsa: “*¡tú mataste a mi hijo! Irás al infierno*”. Lo más significativo es el empleo de “*impierno*”, en tagalo, de gran resonancia con su equivalente castellano “*infierno*”, pero, a su vez, palabra tabú que supone la peor sentencia posible para Elsa. Ahora sí, la sanadora encuentra cobijo en los brazos de Nimia, que la auxilia. La escena finaliza, en alusión a la primera caída de Jesús de Nazaret en Vía Dolorosa, con Elsa, tratando de sobreponerse al duro revés, que continúa el itinerario cargando fatigosamente su propia cruz.



Un alguacil apuntala con un martillo un precario letrero que alerta de un peligro en inglés: “*Off limits/ Fuera de los límites. Under quarantine/ Bajo cuarentena*”. Ambos enunciados se circunscriben a la jurisdicción donde los hermanos fallecieron a causa del cólera. Por corte en el montaje, en virtud del plano-contraplano, contemplamos dos imágenes sucesivas de varios ancianos, impávidos. Inspeccionan fijamente el cartel y, por sus expresiones herméticas, deducimos que son incapaces de interpretar su contenido. Más aún, esa advertencia tiene algo de clasismo, de discriminación intrarracial: al utilizar de manera deliberada el inglés, aspiran a establecer una conexión con una élite ilustrada angloparlante, que ha tenido acceso a una educación superior, y con los turistas en detrimento de la población indígena restante. La imagen se abre a un plano general que abarca tres elementos independientes: la vivienda afectada, tres operarios encargados de clausurar la zona y el grupo de ancianos. Ante el precipicio semántico, el alcalde dispensa a una lengua vernácula, del archipiélago, su correspondiente valor, pues le asiste para hacer inteligible el mensaje: “*abuelas, abuelos, pueden marchar. Elsa ha dejado de curar*”. Poco después, ordena a un policía, a la voz de *hepe* –jefe-, que guíe a los ancianos a las afueras de Cupang. Al final, tres vocablos de origen hispánico son declamados para la comunicación: “*lolas*” o “*abwelas*”, “*lolos*” o “*abwelos*” y “*magmartsa*” para “*marcharse*”. Por último, “*Elsa ha dejado de curar*”, segunda parte de la locución, desentraña la razón por la cual los ancianos se aglutinan en torno a la cabaña: no por la curiosidad mórbida de adentrarse al lugar del horror, esa vivienda maldecida con la muerte, sino con la voluntad de ser recibidos por Elsa.

¹⁹¹ Hemos decidido tomarnos una licencia para asegurar una identificación plena entre Nimia y el personaje bíblico de María Magdalena. Hemos escogido la opción que resiste en el imaginario colectivo, la de una María Magdalena impura, todo sea por encontrar una correspondencia más exacta entre ésta y Nimia.



Un empleado instala la pancarta de una funeraria mientras un ayudante la sujeta y un vecino del pueblo supervisa la maniobra. Y, por tercera ocasión en la secuencia, la cuestión del oportunismo, esta vez a raíz de mercantilizar el cólera. Este negocio, además de lucrativo dadas las circunstancias, es ingenioso en su propaganda por cuanto se aprovecha de la fe cristiana para exponer una idea comúnmente aceptada por el catolicismo: tras la muerte espera el cielo –paraíso-. Por lo demás, los dos términos, funeraria y paraíso, ligados a la religión, conservan la morfología del castellano, sin ninguna alteración. La elección del código en español radica en la búsqueda de un entendimiento con los adultos, colectivo que, al fin y al cabo, será el que contratará sus servicios. Incluso, la estrategia publicitaria resalta en el antetítulo que la “entrega es gratuita”, en inglés “*free delivery*”. El subtítulo del medio, escrito en tagalo, reza “*Murana, sigurado pa*”, un eslogan cuya traducción sería “barato, seguro”. Resumiendo, tenemos, pues, tres categorías léxicas en función de lo que se desea transmitir: el castellano en materia espiritual, el inglés para el marketing, y el tagalo, u otro dialecto, para puntualizar las anteriores mediante anotaciones un tanto triviales. Por encima del anuncio de la funeraria, a la derecha, yace otro letrero en inglés: “*Hotel. Can be for one night or more (Cheap only) Cash. Preferably foreigners*”, o, lo que es lo mismo, “Hotel. Puede ser por una noche o más (Barato). Pago en metálico. Preferiblemente extranjeros”. Palabras anglosajonas propicias para corroborar el supuesto anterior, el de la utilización del inglés para un determinado fin, el de la inercia capitalista. Y, ex profeso, un menosprecio hacia los nativos, con la inclusión de “*preferably foreigners*”, en el reclamo hotelero. Se trata, en definitiva, de una exclusión (autoimpuesta), ya mencionada en el último párrafo, que nos sitúa en el *statuo quo* del período colonial.

Un plano medio expone frontalmente al vecino curioso, que enciende la controversia con ironía al declarar “*Dicen que la Virgen ya no se muestra a sí misma*”, en relación al retiro voluntario de Elsa. Uno de los trabajadores le responde “*incluso las Vírgenes deben tomarse un respiro*” para, acto seguido, concluir de forma demoledora “*la simple verdad es que tú nunca la perdonaste por el cierre de tu cabaret*”. En la primera frase hace hincapié en el estrés como la causa del aislamiento. En la segunda, termina exponiéndole una evidencia, la fuente de su rencor, su propio cinismo. Y, aparte, enlaza con una verdad insoslayable: en una aldea cualquier suceso, cualquier rumor, será rápidamente difundido, si acaso peor plaga que la del cólera. En este caso, el cabaret se cerró porque lanzaba un mensaje, de lujuria, de ludopatía, de depravación en suma, que atentaba contra la moral, inadmisibles en pleno éxtasis religioso. La profundidad de campo obliga a sumirnos en lo que ocurre al dorso del propietario del cabaret: el vacío dejado por las tiendas de regalos será ocupado por otras técnicas de rentabilización, como por ejemplo esa Funeraria Paraiso que se lucrará en base al cólera. En la conversación se anteponen dos perspectivas: la del creyente, que confía en el regreso de Elsa, y la del personaje agnóstico. A pesar de la discrepancia, ambos enfoques convergen, tácitamente, en un afán mercantilista: uno en vísperas de inaugurar su negocio, el otro planificando la posibilidad de reabrir el club.



Fotograma de Apoyo XXIX



Fotograma de Apoyo XXX

La secuencia finaliza con un tono elegiaco que le confiere a la narración un ritmo más sosegado en oposición al resto de las escenas, de una gran intensidad dramática. Un plano fijo mutila la silueta de un árbol desnudo tanto en su copa como en el tronco. Ese árbol es un fiel reflejo del estado emocional, mental, de Elsa justo en esta fase de la historia, se siente desprotegida, frágil, despojada. Por ello, por medio de un corte en el montaje, el plano-contraplano expone a Elsa cara a cara con su otro “YO”, que la emplaza allí, bajo su pedestal: sólo penetrando en el espejo de su alma podrá afrontar su debilidad. Pero también cabría otra alternativa: el árbol, que extiende sus ramas de sabiduría casi hasta el infinito, representa un oráculo, una entidad que trasciende el espacio/tiempo. Y esto habría de ser así si nos atenemos a lo siguiente: **A)** el color del fondo de ambos planos difiere, del azul celestial al ocre de lo telúrico, de lo terrenal; **B)** compositivamente, el árbol despunta como una deidad, a través de un contrapicado, Elsa, por contra, ve algo mermada su figura con la imposición de un ángulo picado; **C)** el viento agita el cabello de la beata mientras que el árbol, inquebrantable, no se zarandea, prueba de su naturaleza inmortal; **D)** por último, Elsa arrodillada frente al árbol erguido, imponente, majestuoso pese a su fisonomía esquelética. Esta escena, punto de retorno, nos devuelve al inicio de la película, génesis que en la experiencia subjetiva de nuestra protagonista guarda un significado, privativo, que únicamente ella es capaz de interiorizar. Ese árbol cargado de simbolismo, convertido en el lugar de peregrinaje y oración de Elsa, totalmente desamparado a estas alturas del metraje, mantiene, sin embargo, su esencia, su ser: el de una señal de veneración como ejemplifica el rostro reverencial de Elsa. No obstante, si bien al principio del relato se alzaba como el árbol de la vida, ahora es un anacronismo de lo que fue, un árbol del que emana muerte.

Gracias a la influencia constante de los textos sagrados, determinadas especies de árboles han adquirido una enorme relevancia, sagrada, baste como muestra el cedro del Líbano. Lo que más nos interesa es detraer su simbología. Así, en Daniel o en Ezequiel, por ejemplo, comparan a los reyes y a los grandes hombres con árboles. Del mismo modo, el mensaje de la Biblia se puede resumir en relación a cuatro árboles: el árbol de la vida del Jardín del Edén; la transformación de éste en el árbol del conocimiento; después, en Deuteronomio, se establece una analogía entre la cruz de Jesús y un árbol; por último, se produce un retorno al árbol de la vida. Básicamente, en

rasgos generales, la misma secuencia lógica que se repite en *Himala* de principio a fin.¹⁹²

Es difícil discernir de qué tipo de árbol estamos hablando en *Himala*. Prescindiendo de su naturaleza, históricamente, muchos árboles, en diferentes culturas, han sido utilizados como lugares para el rezo. En Filipinas existe una especie sagrada, el *balete* o *balití* en tagalo. Según la tradición indígena, cuando una pareja contraía matrimonio ponía a los pies del árbol comida en señal de ofrenda. Otra práctica asociada al *balete* consistía en quemar incienso bajo su sombra, la cual obtenían del cura arguyendo una serie de excusas que enmascaraban el verdadero móvil.¹⁹³ En la religión animista prehispánica, por otra parte, como se encarga de precisar la autora Ana Prieto, los nativos “también rendían culto a los arboles porque se creía que en ellos residían los espíritus, y a otros muchos elementos de la naturaleza”.¹⁹⁴

Por último, para cerrar el análisis de forma concluyente, satisfactoria, reincidimos en una idea ya indicada: la Biblia se inicia con la alusión directa a dos árboles (**Fotograma de Apoyo XXIX**) y termina de la misma manera (**Fotograma de Apoyo XXX**), fórmula extensible a *Himala*. Aquí, el árbol funciona como un operador textual de carácter regresivo que nos remite al Génesis, al inicio de todo, representado éste por tres partidos en el universo: Dios, Satanás y el hombre. El primero estaba relacionado con el árbol de la vida, el segundo con el árbol del conocimiento del bien y el mal y el tercero era neutral entre los dos. Igualmente, el árbol de la vida se refiere a la inmortalidad, algo que se menciona en otros pasajes de la Biblia. Para los sumerios, sin embargo, Edén es una palabra con un significado oscuro asociada con la llanura, con la estepa, con el desierto.¹⁹⁵ Dicho esto, ya podemos establecer algunos paralelismos con lo acontecido en *Himala* justo hasta este punto. Elsa observa la degradación del árbol de la vida no debido a su mala praxis, pues su intención es honesta, sino porque la frivolidad acaba instalándose en aquellos que la rodean dado que hacen un uso indebido de su taumaturgia, se aprovechan. Lo sacrílego -la misantropía, el pecado, el cinismo, etc.- conlleva, forzosamente, un castigo divino, penitencia que asume como propia al tiempo que trata de enmendar. Como indicábamos al comienzo de este párrafo, la narración en *Himala*, y en la Biblia, se abre –y finaliza- con la imagen de dos árboles. Si esto ha de ser así, entonces puede que Elsa haya quebrantado el mandamiento de Dios y probado del árbol de la ciencia por error. Y si la ofensa se pudiera verificar, los efectos colaterales derivados de ese acto, por lo tanto, estarían justificados. Más tarde, Elsa, devastada, trataría de contrarrestar la situación *stricto sensu* acercándose al auténtico árbol de la vida, orándole, suplicándole a tal efecto.

¹⁹² Lytton John Musselman, *Los árboles en el Corán y en la Biblia* [página WEB], Organización de las Naciones Unidas para la Agricultura y la Alimentación. <http://www.fao.org/3/y9882s/y9882s11.htm> [Consulta: 6-3-2018].

¹⁹³ DE MAS, Sinibaldo. *Informe sobre el estado de las islas Filipinas en 1842: Escrito por el autor del Aristodemo, del Sistema musical de la lengua castellana etc. Tomo I*, Madrid, I. Sancha, 1843. En *Flora de Filipinas, según el sistema sexual de Linneo: Por el P. Fr. Manuel Blanco, agustino calzado*, de 1845, el mismo autor describe las propiedades del *balete* y las coteja con otras especies similares.

¹⁹⁴ PRIETO LUCENA, *Op. cit.*, p. 117.

¹⁹⁵ ASH, Milton. *La Biblia ante la Biblia, la Historia, la ciencia y la mitología. Análisis crítico completo de toda la Biblia. Tomo I*, Madrid, Visión, 2005.

CAPÍTULO III

LOS EFECTOS DEL COLONIALISMO EN LA FORMACIÓN DE LA IDENTIDAD FILIPINA

III.I. *Mababangong bangungot (Perfumed nightmare) (1977)*

Perfumed nightmare es una fábula semi-autobiográfica, de carácter surrealista, que narra el desencanto del personaje/director con Occidente. Esa decepción se traduce en un alegato a favor del retorno a una cultura indígena, donde lo puro y lo prístino se conjuran para transformar la existencia de aquéllos que la abrazan en algo idílico, fuera del deseo material y de la maquinaria mercantilista. Kidlak se topa en su viaje a París con un progreso tecnológico desmesurado que en lugar de facilitar la existencia del hombre la deshumaniza. Inmerso en un engranaje tirano y autocrático, desempeñará una función harto ridícula, todo sea por formar parte de un plan en el que la producción masiva se constituye en ley de vida. Allí, será el encargado de reponer *ad hoc* las máquinas de chicles que su amigo Joe tiene repartidas en los barrios de París. Kidlak Tahimik va a ser, pues, nuestro cicerone, por igual un personaje-narrador y un personaje-testigo que explora la enajenación de las sociedades colonizadoras contemporáneas, inspiradas en la sobreexposición de la vorágine capitalista.

Rodada en *Súper 8*, con una clara vocación amateur y experimental en la que abundan los flashbacks y la alteración del orden narrativo, la película se mueve en el terreno del documental con el fin de emular algunos parámetros del cine del Tercer Mundo, ese en el que los recursos o la intención comercial no son tan primordiales. Kidlak Tahimik adopta aquí una faceta multidisciplinar que le lleva a ejercer de protagonista absoluto de la obra, a ocuparse de la fotografía, del guión, de la edición y de la producción. El título del largometraje es un aforismo en sí, una sentencia: una “pesadilla perfumada” en la que nada aparenta ser lo que es, una especie de máscara ataviada con ornamentos de lujo que esconde el verdadero monstruo de la civilización contemporánea. Por eso, el viaje a Europa se torna en una experiencia vital imprescindible para el personaje que intenta reafirmar su identidad, una búsqueda de su YO en el sentido más profundo del término. Solamente a raíz de esa experiencia personal tomará conciencia de sus raíces, de su pertenencia de raza, y, por consiguiente, de los efectos nocivos, perpetuos, de las sociedades colonizadas, instaladas en los avatares del postcolonialismo.

La película ganó el Premio Internacional de la Crítica en el Festival de Cine de Berlín en 1977, presentándose un año más tarde en su localidad, Balian. Tahimik¹⁹⁶ coincidió con Francis Ford Coppola y Werner Herzog en el marco del Festival de Cannes de 1979, quienes adquirieron los derechos de la película para su distribución en Estados Unidos. *Perfumed nightmare* gozó de una difusión breve en salas, limitada, pero exitosa en el circuito norteamericano. A pesar de contar con el beneplácito de la crítica internacional y de medios tan influyentes como el *New York Times* o *The Village Voice*, el impacto de la obra en el mercado filipino fue más bien escaso.¹⁹⁷ En definitiva, la obra es un

¹⁹⁶ Su verdadero nombre es Eric de Guia. El pseudónimo que adoptó tiempo después y por el que lo conocen en el circuito artístico, Kidlat Tahimik, significa en tagalo “luz silenciosa” o “tranquila”. *Kidlat Tahimik* [página WEB]. <http://kidlattahimik.de/> [Consulta: 07-11-2018].

¹⁹⁷ YEATTER, *Op. cit.*

paradigma para algunos intelectuales occidentales del cine en el Tercer Mundo, para otros es un trabajo magnífico de crítica poscolonial. Una alegoría transnacional del artista filipino en su búsqueda de autoafirmación e identidad, que (...) se ha convertido en una auténtica película de culto entre los artistas y cineastas filipinos.¹⁹⁸

No obstante, hay disparidad de opiniones en lo relativo a la idiosincrasia que denuncia la obra y, en concreto, a la postura sesgada de su realizador. Pues, por ejemplo, para Bryan L. Yeatter

aunque su trabajo puede haber sido deliberadamente anti-comercial, era sin embargo producto del progreso de la invención. Entre la promoción de divinidades paganas, Tahimik lamenta públicamente la subversión cultural que contamina a la sociedad filipina vía Hollywood, y sin embargo su arteria principal de distribución para *Mababangong Bangungot* fue Zoetrope, la compañía de Coppola. También es interesante el hecho de que Tahimik nació, creció, y aparentemente todavía vive en Baguio (...) Quizás crecer en tal entorno [lugar de vacaciones de los americanos ricos] hizo que Tahimik se quejara de toda la occidentalización de su tierra nativa.¹⁹⁹

III.I.I. Análisis textual

III.I.I.I. Secuencia 1 (0:34:47 – 0:40:35)

Primero, un resumen de lo acontecido para situarnos en el contexto de la secuencia que analizamos a continuación. Kidlak hace un recorrido por Balian, una pequeña aldea del municipio de Pangil, perteneciente a Laguna. En ese entorno idílico, el cineasta pasó su infancia y juventud hasta convertirse en conductor de *jeepneys*. Obsesionado con el *american way of life*, su deseo es volar en avión y conocer algún país del Primer Mundo. Oyente asiduo del programa radiofónico *Voice of America* y Presidente del Club de Admiradores de Werner Von Braun de Balian, Kidlak está convencido de que el progreso tecnológico está estrechamente ligado a un aumento sustancial de la calidad de vida, por eso fantasea con algo que está lejos de su alcance. Las imágenes muestran un antagonismo, a la vez armonía e integración, entre el legado de la cultura popular norteamericana y las tradiciones más profundas de la población filipina. Ironizando sobre una reunión ficticia de líderes internacionales de los *boy scouts* en la *Isla Jamboree*²⁰⁰, Kidlak consigue la excusa perfecta para presentarnos a Joe, su amigo e instigador a la hora de intentar adoctrinarle²⁰¹. Junto a él emprende un viaje iniciático a la capital, Manila, y, posteriormente, a París. En última instancia, acabamos de presenciar una escena que ilustra la técnica de reconversión de los antiguos *jeepneys* americanos de la Segunda Guerra Mundial en otros vehículos

¹⁹⁸ GUARDIOLA, Juan. "Perfumed nightmare". *Cahiers du cinema España*, N° Especial 12. [40 años de cine filipino (1970-2010)], 2010, p. 17.

¹⁹⁹ YEATTER, *Op. cit.*, p. 164.

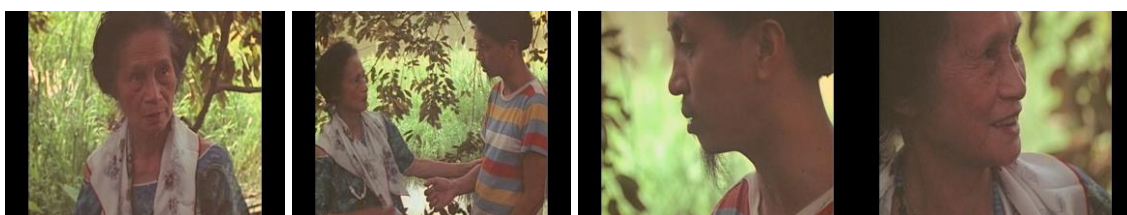
²⁰⁰ Evidentemente esta isla no existe. El término *jamboree* fue acuñado por Baden Powell, fundador del Movimiento Scout, para referirse a un gran campamento o reunión de scouts a nivel nacional, mundial o internacional. QUINTANA CABANAS, José María et al. *Iniciativas sociales en educación informal*, Madrid, Rialp, 1991.

²⁰¹ Con argumentos tan manidos del tipo "creo que la delegación americana debería estar a cargo del proyecto. Si Estados Unidos no puede liderar este proyecto se retirarán los fondos americanos" -en la reunión Jamboree con los líderes internacionales- (0:23:47 – 0:24:07). O "permíteme mostrarte las espléndidas vistas de mi París (...) Tengo 340 máquinas en esa zona. Es decir...341 (...) Tengo 675 máquinas (...) 425 máquinas. El Barrio Latino: 543. Bastilla: ¡Ese es el barrio de los comunistas! No tengo máquinas allí. Y para tu estadía aquí, te doy un regalo de bienvenida. Una cámara de bolsillo y radio a transistores combinada (...) Este botón te da transmisiones en idioma americano" -a Kidlak desde la azotea de un edificio en el centro de París- (0:57:42 – 0:58:49).

destinados a un uso innovador, el de transporte público, opuesto a su función primigenia. Como bien aclara el realizador en un diálogo de la película: “Son vehículos de guerra que transformamos en vehículos de vida”.



Kidlak acaba de regresar a la aldea, tras una excursión a Manila, con un regalo para su hermana Alma, la réplica de un jeep, más grande y más ostentoso, en sustitución del que tenía de juguete. Un vehículo, como se encarga de recordarle Kidlak, con el que puede pedalear hacia cualquier dirección. Alma avanza titubeante en un proceso de aprendizaje que tiene su fiel reflejo en el personaje del director, ya que el aprendizaje es constante e infinito. Empleando la voz en off²⁰², en lo que parece una conexión con Alma a nivel telepático, le brinda una enseñanza “Alma, eres el amo de tu vehículo. Sólo tú le puedes indicar hacia dónde ir”, equivalente del occidental “dream big” que lleva tiempo interiorizando nuestro héroe. Y, además, un sermón que tiene validez para cualquier época y lugar, con una vigencia histórica imperecedera en el caso de Filipinas. Alma sortea varios obstáculos en su trayecto, tanto elementos de la naturaleza -una hoja de palma que obstaculiza su visión o una piedra que puede provocar el vuelco- como interpuestos por el ser humano -un alambre que amenaza su silueta o unos tubos de bambú que pueden hacerla resbalar-; algo que pone de relieve lo absurdo del ser humano, empeñado en entorpecer el ciclo de la vida. La imagen nos transmite inocencia y serenidad, gracias en parte al sonido ambiente, al enclave, en discrepancia con el caos y el bullicio reinantes en Manila. Cuando afronta el último tramo, la planta se cierra progresivamente sobre Alma hasta que la cubre por completo, invasión de la que desgranamos dos posibles lecturas: por un lado, el triunfo final de la naturaleza, que coloniza la pantalla, sobre el individuo; y, por el otro, la hoja utilizada como cierre del acto, una especie de transición entre planos análoga a una cortinilla. Es tan honesta la relación del Kidlak director con su entorno que se aprovecha de los recursos –sin manipularlos- que le ofrece para un fin ulterior [y artístico].



Justo antes de finalizar el plano anterior oímos la voz en off de una mujer interpelando a un tercero “así que, ¿te irás con el americano, Kidlak?”. Con esa pregunta acredita el éxodo, pasado, presente, futuro, de la gente joven de la aldea al establecerse un nexo con la imagen precedente de Alma. Se inicia así, por medio del plano-contraplano, un diálogo entre madre e hijo: primero, un plano medio corto frontal

²⁰² Todo el relato comprende la utilización de una voz en off que varía de tono, intensidad e intenciones dependiendo del personaje que aparece en pantalla, por ejemplo la voz de la madre es comprensiva mientras que la de Joe está cargada de resentimiento y ambición. Este recurso le sirve al realizador para acentuar el carácter documental y semi-autobiográfico del texto.

introduce a la anciana, luego el enfoque se abre a un plano americano, que los ubica en el espacio, y en las dos últimas capturas se vuelve a cerrar a un primer plano. Aunque se haga uso de la voz en off, el movimiento de los labios, simulado, ocasiona una mayor sensación de credibilidad, resaltando la naturalidad del momento. La sonrisa de Nanay, tolerante, apacible, ayuda a rebajar solemnidad a una confesión tan relevante, la de Kidlat. Por ello, el protagonismo en este instante pertenece con total justicia a la anciana, ejerce de cronista e imparte una lección de sabiduría.

La hoja de palma que servía de cierre en la escena preliminar tiene otra función espacial, pues prefigura el contexto, la localización, de la actual. Surge, así, la emergencia de la selva, el escenario colonial por antonomasia, aquél donde se fraguaba el germen revolucionario en los albores de la insurrección. Decorado agreste e impenetrable que se erige en el lugar idóneo para recuperar del olvido la memoria del colonialismo.

Aquí lo más sugerente es el fondo, el contenido de una conversación trascendental para el devenir de la película y, por tanto, de los sentimientos de Kidlak, percatándose con posterioridad de la lacra del colonialismo. En las siguientes líneas reproducimos la discusión²⁰³:

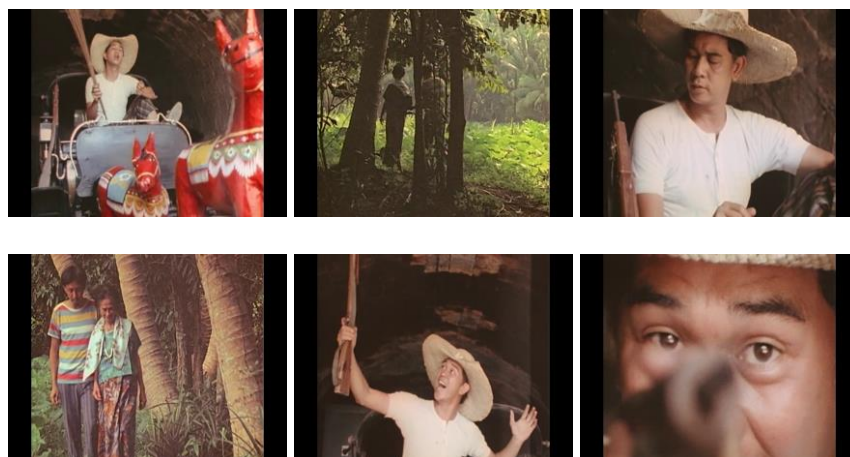
- **MADRE:** *Así que, ¿te irás con el americano, Kidlat? Eres igual a tu padre. Fascinado por la sonrisa del hombre blanco.*
- **KIDLAT:** *No te preocupes, mamá. Me haré rico en América y vendré a sacarte de aquí.*
- **MADRE:** *Kidlat, tu padre fue un conductor de taxis feliz.* (El resto de la conversación continúa durante la misma secuencia).

Nanay inicia su mediación a raíz del anuncio del inminente viaje de Kidlat a Estados Unidos para, después, establecer un paralelismo entre padre/hijo respecto a la consideración de ambos hacia la sociedad occidental. Emplea la expresión “*hombre blanco*” para referirse al invasor extranjero, lo que nos lleva a delimitar dos etnias antagónicas en cuanto a la fisonomía: la de las potencias coloniales, caracterizadas por facciones caucásicas, de las del nativo, que se distinguen por una piel más oscura. Kidlat intenta tranquilizar a su madre valiéndose de una promesa superficial, frívola: conseguir dinero para sacarla de la aldea, lo cual apela directamente a la dinámica capitalista. Probablemente, aunque sus intenciones sean loables, no ha contemplado, egoístamente, las aspiraciones de su madre. Ella casi le interrumpe para narrar los prolegómenos de una anécdota que vivió junto a su marido: “(...) *Tu padre fue un conductor de taxis feliz* [“al igual que tú”]”. Este dato, conocido por Kidlat, ratifica todavía más la sincronía entre pasado/presente y padre/hijo. La historia, camuflada, se repite de nuevo.

Que la madre de Kidlat, por otra parte, utilice la locución “*hombre blanco*” nos lleva necesariamente al poema de Rudyard Kipling “La carga del hombre blanco”, aparecido en la revista *McClure's* en 1899. En el subtítulo del texto figura “*The United States and the Philippine Islands*”, mientras que su fecha de publicación coincide con el

²⁰³ Los diálogos incluidos en este análisis han sido traducidos al castellano de su original en inglés.

final de la guerra entre Estados Unidos y España. El poema, que exhorta a los primeros a continuar la misión civilizadora, expresa la ideología del autor que, a su vez, es la visión del imperialismo de la época. Así, según Kipling, esa “carga” que tiene que “soportar” el hombre blanco es la de emprender una tarea “altruista”, ingrata, para el progreso de los pueblos colonizados, siempre a imagen y semejanza de las paíes del Primer Mundo.²⁰⁴



Un escorzo marca el inicio de un *flashback* que relata una parábola en torno al padre de Kidlat. Como cualquier parábola engloba una moraleja que se extrae al final. Volveremos a ella más adelante. Lo más significativo es que, en vista de la inclusión de un *flashback*, no haya una migración al blanco y negro emulando al cine mudo²⁰⁵, esencialmente por un motivo: al intercalar imágenes del pasado con otras del presente, manteniéndolas en color, la identificación entre ambos personajes, padre e hijo, se incrementa, es plena. La correspondencia, por tanto, es indiscutible: dos taxistas felices doblegados ante los cantos de sirena de un americano.

Al tratarse de una miscelánea de géneros que oscila entre la realidad y la ficción, con especial énfasis en la fantasía en algunos tramos, el realizador introduce ciertas licencias que le permiten aligerar el tono general más dramático de la obra. Una de ellas sería la inserción de caballos de madera, como animales de tiro del carruaje, en sustitución de corceles reales, opción que acentúa sobre todo el carácter artesano del conjunto -con ese “*do it yourself*”²⁰⁶ que embebe el relato-. Inclusive, los equinos, pintados en rojo, incluyen patrones geométricos étnicos, conexos con la cultura indígena local. Estas figuras, de gran expresividad, que resaltan el espíritu alegre del pueblo filipino, se asemejan a las empleadas para el embellecimiento de un *jeepney*, en especial como aquél que conduce Kidlat (**Fotogramas de Apoyo I y II**). De hecho, el *jeepney* no es únicamente un vehículo colectivo sino “un icono cultural e incluyen colores elaborados, obras de arte religiosas y nacionalistas y adornos vibrantes (como un

²⁰⁴ SARRIÓN ANDALUZ, José. “Progreso, eurocentrismo y escatología. Lecturas desde el pensamiento crítico”. *Con-Ciencia Social*, 18, 2014.

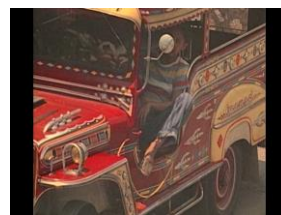
²⁰⁵ Este recurso es utilizado por Raya Martin a lo largo de casi todo el metraje en *A short film about the Indio Nacional* (2006), película incluida en el análisis textual de esta memoria.

²⁰⁶ “*Do it yourself*” vendría a ser el equivalente en castellano de “hazlo por ti mismo”, una idea que se aplica en toda su dimensión a *Perfumed nightmare*, ya que, aparte de su reducido presupuesto, la película está editada, escrita, producida, fotografiada, protagonizada y dirigida por Kidlak Tahimik.

caballo o una trompeta).”²⁰⁷ Esta aclaración, por tanto, nos lleva a otro nuevo parentesco entre padre e hijo más allá del sanguíneo, el de raza.



Fotograma de Apoyo I



Fotograma de Apoyo II

Por corte en el montaje, un plano general nos devuelve al presente de la narración con Kidlat y su madre caminando a través del bosque. La cámara intenta seguirlos en la lejanía con un *zoom in* pero, llegado un momento, ambos se camuflan bajo la maraña de troncos, hojas y ramas. Como atestigua esta imagen en particular, la naturaleza salvaje afianzándose como el escenario perfecto para la rebelión de acuerdo a dos principios, los de clandestinidad y accesibilidad. Veamos por qué. Primero, al pie de una cordillera, al amparo de la frondosa vegetación, resultaba más difícil descubrir la ubicación de los sublevados. Esta clandestinidad es la que posibilitaba acciones al margen de la ley. El segundo fundamento, la accesibilidad, afectaba a los combatientes coloniales: desconocedores del terreno, en muchas ocasiones mermados por las condiciones climatológicas y la orografía del terreno, los soldados desistieron en su intento de alcanzar ciertos enclaves o puntos estratégicos. También fueron sorprendidos, pillados *in fraganti* o se desorientaron frecuentemente. La victoria se fraguó parcialmente allí.

Un plano más cerrado que el original, medio, recupera el instante en que el padre de Kidlat se percata de la presencia de un fusil recostado en el asiento contiguo. Lo agarra firmemente mientras lo observa con una fascinación ingenua. Con él siente el poder, sonríe, sabedor de que la tenencia de ese objeto lo convierte en alguien temible. Imagen que, a la par, obliga a reevaluar otra representación pretérita, teórica, esto es, la del campesino que cambia un medio de defensa rudimentario, ya sea un machete o una pala, por la fastuosidad, por el peligro real, de un arma de fuego. Un retorno al hábitat rural, breve, Kidlat y su madre avanzan a plano porque la vida continúa, sugiere que las vicisitudes del pasado encuentran su eco en la actualidad. Como si fuera la talla de un ídolo, el padre levanta ahora el rifle hacia el cielo con una mano en tanto que con la otra, con la palma extendida, parece presentarlo a sus compatriotas. Incluso su boca abierta esboza un grito de euforia sordo que podría entrever un *¡eureka!*, o, lo que es lo mismo, un “he aquí la solución al yugo de la colonización”. Compensar una sinrazón con otra. Seguidamente, la mano libre agarra la carabina del otro extremo para reajustar su utilidad, de trofeo a potencial amenaza. La situación se desborda cuando nos encañona directamente en una composición que mezcla un primerísimo primer plano con otro detalle²⁰⁸. La locura se apodera del padre sin remedio. El espectador occidental, atrapado en la encrucijada que le propone el relato, debe decidir entre resistir o esquivar, con la mirada, su única arma, el desafío indígena.

²⁰⁷ SULTANA, Selima; WEBER, Joe (eds.). *Minicars, maglevs and mopeds: Modern modes of transportation around the world*, Santa Barbara, ABC-CLIO, 2016, p. 157. (Traducción del autor)

²⁰⁸ Se centra en el complemento que sostiene, la escopeta.

Vamos a retomar la conversación íntegra que acompaña la secuencia de imágenes, a proceder con su estudio:

- **MADRE:** *Siempre cantaba mientras trabajaba. Un día, un extraño sonriente le dio un rifle.*
- **VOZ FICTICIA DE UN SOLDADO (Dirigiéndose al padre de Kidlat con la voz de su mujer):** *El puente a tu libertad...Tu vehículo hacia la libertad. Los ayudaremos en la revolución en contra de los tiranos españoles.*
- **MADRE:** *Dijo el americano sonriente. Tu padre dejó de cantar. Peleó en la revolución y los días de los españoles estaban contados.*

Cuando alguien tararea una canción normalmente está feliz o le ayuda a olvidar o ignorar las frustraciones diarias. El padre de Kidlat siempre estaba cantando, precisamente por los dos motivos comentados: primera suposición, su sonrisa le delata a lo largo de las imágenes; segunda, la época coincide con el inicio de la guerra contra los españoles, una difícil coyuntura para el pueblo filipino. A continuación, Nanay se refiere al soldado americano como “*un extraño sonriente*”, efectivamente un desconocido que recurre a la persuasión, mediante promesas vacuas, con objeto de perseguir sus intereses -y los de su país-. Promesa que toma forma, se convierte en credo: “*El puente a tu libertad...tu vehículo hacia la libertad. Los ayudaremos en la revolución en contra de los tiranos españoles*”. Por supuesto, el rifle simboliza ese “*puente*”, ese “*vehículo hacia la libertad*”, una herramienta destructora en lugar de creadora –no tiende lazos entre civilizaciones sino que los rompe-. Sí, los americanos ayudaron a los filipinos a derrocar a los españoles tras siglos de opresión, pero, ¿a qué precio? La madre de Kidlat rememora el instante en que su marido dejó de cantar, justo cuando la gravedad sustituyó a la alegría, cuando su vida peligraba. Debemos encomiar el guión en este punto, pues tiene mérito inaudito que un microcuento, sobre un hombre anónimo que un día cualquiera recibe un arma de un foráneo, sirva para ilustrar la historia reciente de toda una nación, la filipina.



Imagen de Apoyo I²⁰⁹

²⁰⁹ Museo del Prado [página WEB]. <https://www.museodelprado.es/> [Consulta: 12-11-2018].

De vuelta a la selva, Kidlat y su madre repiten la viñeta de un plano precedente, es decir, avanzan en dirección al objetivo. La pareja abandona la inmensidad furtiva del bosque para incorporarse a la comunidad, donde una anciana recolecta fruta en unas cestas de mimbre. Cruzar esa línea supone pasar de lo extraordinario a lo mundanal, de la esfera de lo prohibido -la clandestinidad que mencionábamos antes-, a lo normativo, el espacio de la aldea. Del mismo modo, adentrarse en el *barangay* implica un déficit de seguridad, aquélla que les proporcionaba el anonimato de un lugar oculto ajeno al ejército invasor. Por ello, Nanay agarra el brazo de su hijo, temerosa, a la inversa del **Fotograma de Apoyo III**, en el cual Kidlat se apoyaba en su madre al penetrar en las profundidades de la jungla.



Fotograma de Apoyo III

Tras este inciso reanudamos el análisis del resto de capturas. Un plano general fijo nos emplaza delante de una choza típica del área rural del archipiélago en la que “también es común tener un pequeño porche en el frente de la casa que sirve como vestíbulo y ayuda a mantener la casa fresca igual que el voladizo del techo inclinado”.²¹⁰ Construida a base de caña de bambú, una gran palmera cubre parte de la entrada evitando así una exposición abierta. Esta casa autóctona recibe el nombre de *bahay kubo* o *nipa hut*, icono de la cultura filipina: en la actualidad mucha gente del campo vive todavía en estas cabañas que precedieron a la llegada de los españoles.²¹¹ En torno a ella se congrega una amalgama de niños, mujeres y hombres humildes de diferentes edades. Independientemente de que puedan tener o no vínculos de consanguinidad con Kidlat y su madre, la imagen sirve para representar el concepto de comunidad en Filipinas por encima del individualismo norteamericano, materializado en el personaje de Joe. La perspectiva del plano, los elementos que se integran en él, consiguen emparentarlo con el óleo *Paisaje de Filipinas (Imagen de Apoyo I)*, de 1877, del pintor filipino Francisco Ruibamba, presentado en la Exposición de Madrid sobre Filipinas del mismo año²¹². Por corte en el montaje, nos introducimos en el interior de la vivienda. Un plano detalle repasa en la presencia de dos objetos, un caballo de madera y un crucifijo en relieve. Encarnan la ambivalencia, la ambigüedad, de la identidad filipina, el caballo símbolo de orfebrería, por tanto enraizado en el folclore nativo, frente a la imposición externa, a través de la colonización española, que representa la cruz. Rodell se acerca a la influencia que tiene la religión en estas viviendas, tanto en su decoración como en los rituales de superstición que se ejecutan con motivo de su construcción:

Las creencias religiosas han sido durante mucho tiempo parte de la construcción de casas y fueron determinantes en el sitio, el tiempo de construcción y la posición de la

²¹⁰ RODELL, Paul A. *Culture and customs of the Philippines*, Westport (Connecticut), Greenwood Press, 2002, p. 79. (Traducción del autor)

²¹¹ *Ibidem*.

²¹² El autor Luis Ángel Sánchez explica en su libro *Un imperio en la vitrina: el colonialismo español en el Pacífico y la Exposición de Filipinas de 1887* los avatares y traslados que sufrieron la gran mayoría de las pinturas expuestas en la Exposición General de Filipinas de 1887.

casa. Había rituales que debían realizarse antes de comenzar el trabajo y muchos detalles que debían seguirse. (...) A veces se colocaba un objeto valioso, como una moneda de oro, debajo del poste principal de la casa, y se extendían pimientos picantes en el suelo debajo de la casa para mantener alejados a los espíritus malignos. (...) El bahay kubo generalmente no se decoraba con fines religiosos (...) Incluso hoy en día, no es raro que los filipinos inviten al párroco local a visitar una nueva casa y dar la bendición para la casa y sus ocupantes.²¹³

Nanay sale del *bahay* con el corcel en la mano para entregárselo a su hijo como si fuera un talismán. Esta cesión conlleva dos lecturas posibles. En primer lugar, ese gesto honra la memoria de su marido, asesinado en nombre del colonialismo, porque está esculpido con la madera procedente de la culata de su rifle y por el significado intrafamiliar del equino, sustento económico del clan, medio de supervivencia. La segunda interpretación es de carácter reivindicativo, pues cuando ha de escoger entre las dos reliquias, con hipotéticos efectos apotropaicos, la anciana se decanta por aquella que está imbricada en su propia cultura. Pero, además, a la luz de la participación del padre de Kidlat en sendos alzamientos contra los colonizadores –primero los españoles, poco después los americanos-, convertido su recuerdo en un fragmento de madera, un caballo, lo que subyace en ese fetiche es una demostración indiscutible de *anting-anting*. El *anting-anting* es un sistema conceptual de creencias sobrenaturales del folclore filipino, de base animista, campesina, de carácter popular, sostenido sobre la idea de acumular o absorber poder a través de la energía de ciertos amuletos –*agimat*-, hechizos o prácticas individuales como la meditación o el ascetismo extremo que cultivan el *loob* interior de la persona. Vamos a explicar el porqué de esta asociación. De suma importancia en la historia de Filipinas, de la mitología, en el pensamiento de la revolución, los rebeldes filipinos –tanto líderes del *Katipunan* como soldados, aldeanos o bandidos- utilizaban diversas formas de *anting-anting* siendo las más comunes los “medallones de cobre o bronce, en los que se grababan imágenes de la Sagrada Familia junto con escrituras latinas”.²¹⁴ Por otro lado, los indígenas supeditaban el *anting-anting*, mediante la noción del *loob*, a los libros sobre la muerte y resurrección de Cristo, de ahí que la Semana Santa fuera óptima para obtener, comprobar o recargar los *anting-anting*.²¹⁵ Dicho esto, si el padre de Kidlat tomó partido en los acontecimientos de la insurrección, si hubo de estar familiarizado con los relatos de la pasión, parece indudable, pues, que la talla del equino concentre semejante poder o *anting-anting*. Si ha de ser así, tampoco sería excesivo pensar que la razón detrás del obsequio de Nanay a su hijo, en virtud del viaje a París, es de índole disuasoria, preventiva, puesto que Kidlat pudiera requerirlo “en su cruzada postcolonial frente a Occidente”.

LA CANCIÓN: Esta parte se complementa con una canción popular. En los títulos de crédito del final de la película la música aparece codificada de manera general, no por pistas individuales, como “*música folclórica tradicional de las tribus filipinas, grabada por el Profesor MACEDA de la Universidad de Filipinas*”²¹⁶ (**Fotograma de Apoyo IV**). La melodía en cuestión se titula *Urükay* y el solista es *Hanunóo Man*, de lo que se

²¹³ RODELL, *Op. cit.*, pp. 79-80. (Traducción del autor)

²¹⁴ Texto recogido en *Historical Data Papers (on Paete, Laguna Province, PNL)* [Vid. ILETO, Reynaldo C. *Pasyon and revolution: Popular movements in the Philippines, 1840-1910*, Quezon City, Ateneo de Manila University, 2003 (1979), p. 23.] (Traducción del autor)].

²¹⁵ ILETO, *Pasyon and revolution: Popular movements in the Philippines, 1840-1910*, *Op. cit.*

²¹⁶ Traducido de su original en inglés.

difiere que un hombre cualquiera de esa tribu la interpreta. Los Hanunóo²¹⁷ viven en las ciudades de Mansalay y San Pedro, en la isla de Mindoro, situada al suroeste de Luzón, cuentan con su propio dialecto, llamado *Hanunóo-Mangyan* o simplemente *Mangyan*, alfabeto y profesan una religión de origen indígena. La música está muy arraigada entre sus habitantes, ya que en las fiestas mayores las mujeres y los hombres jóvenes se cortejan mutuamente intercambiando canciones de amor²¹⁸. Kidlak Tahimik incorpora este *track* para ubicarnos geográficamente en un punto muy concreto del archipiélago, examinar las costumbres de la tribu e integrar su discurso como una apología del sujeto nativo. Al respecto, son especialmente importantes las imágenes de esta escena, su fidelidad con la realidad, dado que los Hanunóo fundan sus poblados normalmente en la confluencia de los valles, cerca de los arroyos. Forman comunidades reducidas, con cinco o seis casas, de nunca más de cincuenta personas. Asimismo, las viviendas están construidas con madera y bambú, se sustentan sobre pilares, para aguantar tifones o vientos fuertes, y sus techos están cubiertos de paja. Otro dato social que tiene reflejo en el relato es que la gran mayoría de los aldeanos cultivan sus propios alimentos²¹⁹ (**Fotograma de Apoyo V**). Todas estas características están verazmente retratadas en el transcurso de la secuencia.



Fotograma de Apoyo IV



Fotograma de Apoyo V

Agregamos las líneas de conversación, mediante una voz en off, que pertenecen a la madre de Kidlat en el intervalo de estas capturas:

- **MADRE:** *Cuando los españoles se rindieron, tu padre volvió a cantar. Mientras cantaba la dulce canción de la victoria, los americanos nos compraban en París. Tu padre cantante quiso entrar a Manila por el puente de San Juan. Lo detuvo un centinela americano. Fue su última canción. Tallé este caballo de la culata del rifle de tu padre. “Muerto por entrar ilegalmente en la propiedad de EEUU”, así decía el informe militar que adjuntaron a su cadáver. Por 12 millones de dólares nos convertimos en propiedad de EEUU.*

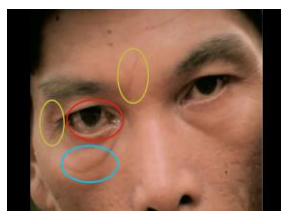
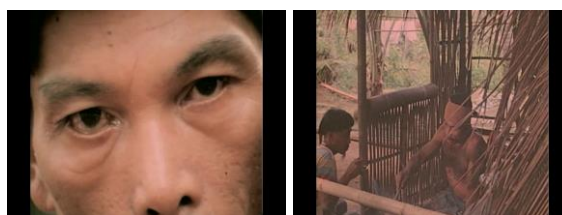
Análisis del diálogo: Cuando los españoles abandonaron el archipiélago tras tres siglos de ocupación se volvió a recuperar la ilusión, el dolor parecía en parte mitigado, por eso “*tu padre volvió a cantar*”. Mientras la gente celebraba el triunfo en las calles, se dirimía el futuro de la nación. La polarización existente se hizo mucho más patente a raíz del Tratado de París el 10 de diciembre de 1898, que resolvía el litigio a favor de los americanos, por el cual las islas Filipinas y Guam fueron entregadas a Estados Unidos a cambio de una indemnización de 20 millones de dólares a España. Esta negociación, compleja y larga, a la que no se le permitió asistir a la colonia asiática,

²¹⁷ La denominación genérica para este grupo étnico es *Mangyan*. *Hanunoo* [página WEB] <http://www.ethnicgroupsphilippines.com/> [Consulta: 23-04-2018].

²¹⁸ *Hanunoo in Philippines* [página WEB] <https://joshuaproject.net/> [Consulta: 23-04-2018].

²¹⁹ *Ibidem*.

supuso un duro revés, uno de tantos, en las aspiraciones de los indígenas. Las deliberaciones del tratado, junto a otras afrentas, acabarían provocando el estallido de la guerra filipino-estadounidense el 4 de febrero de 1899. El enfrentamiento bélico, de altos costes materiales y humanos -Estados Unidos destinó ocho millones de dólares e hizo uso de 100.000 soldados aproximadamente-, se prolongó a lo largo de más de tres años. Sólo con el pronunciamiento de Washington en julio de 1902, en el que se garantizaba el fin de las escaramuzas y el perdón para los rebeldes filipinos, se pudo dar por concluida la contienda formalmente.²²⁰ Así, el padre de Kidlat se habría de convertir en un extraño en su propia tierra, cuya consecuencia fue fatal. Y, en virtud del desenlace, su mujer esculpió un caballo de madera para recordar a las generaciones venideras, en especial a su hijo, fascinado por los ecos de Occidente, la verdadera cara que esconde la colonización. Además revela el diagnóstico que los militares redactaron tras su defunción, “*muerto por entrar ilegalmente en la propiedad de EEUU*”, lo que nos lleva a juzgar como una pantomima la celebración del Tratado y como una afrenta moral la postura política de los Estados Unidos, entre otras consideraciones. La frase final, “*por 12 millones de dólares nos convertimos en propiedad de EEUU*”, resume el sentimiento más profundo de los filipinos, como si el dinero pudiera comprar la mansedumbre, el silencio, la sumisión, de una nación ya forjada en el sufrimiento, en la humillación.



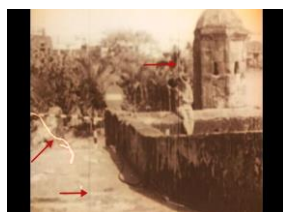
Fotograma de Apoyo VI

El rostro estático de Nanay da paso a su homólogo, el de Kaya, con su correspondiente testimonio. Sus ojos desafían directamente al artefacto colonial, la cámara, mientras recuerda el suceso que borró la identidad de su pueblo. Reconoce que “*por doce millones de dólares compraron tu alma y la mía*”, dirigiéndose a Kidlat. Ese primerísimo primer plano de su cara nos permite identificar las huellas de un pasado desgarrador: 1) sus ojeras vislumbran noches de vigilia en las milicias, de insomnio a causa de las pesadillas provocadas por los amargos recuerdos de la doble contienda; 2) sus cicatrices, al lado y debajo de su ceja izquierda, evocan las secuelas físicas derivadas del enfrentamiento con algún soldado; 3) la esclerótica de su ojo, inyectada en sangre, denota ira, rencor hacia el colonialismo, hacia todo lo que representa (**Fotograma de Apoyo VI**). Por corte en el montaje, un plano, en diagonal, nos remite a la perspectiva de los dos personajes en una barraca. Con las reminiscencias del conflicto

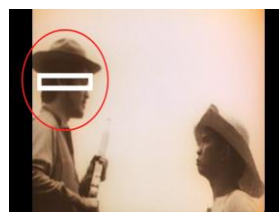
²²⁰ ELIZALDE PÉREZ-GRUESO, María Dolores. “1898: el fin de la relación colonial entre España y Filipinas“, en ELIZALDE, María Dolores (ed.). *Las relaciones entre España y Filipinas, siglos XVI-XX*, Madrid, Barcelona, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Casa Asia, 2002.

todavía latentes, podemos asegurar que el espacio de la cabaña es el mismo que se repite en todas las representaciones cinematográficas bélicas en el Sudeste Asiático, en suelo del campesinado. Lo veíamos en *Apocalypse Now* (1979) de Francis Ford Coppola o en *Corazones de hierro* (1989) de Brian de Palma, ambas sobre Vietnam²²¹. Entonces, dicho esto, Kidlat y Kaya aparentan un par de rebeldes que descansan ante el cese momentáneo de las hostilidades y, de paso, uno le cuenta al otro una historia increíble en uno de las guaridas por excelencia de la insurgencia, esa barraca. Kaya prosigue con su intervención, “(...) *los hechos se suprimieron para ocultar nuestra verdadera fuerza*”, y, al formular esta frase, anticipa otro microrrelato, narrado por él mismo, sobre la muerte del padre de Kidlat que mezcla fantasía y realidad. Reproducimos el diálogo de esta pieza:

- **KAYA:** *Sí, Kidlat. Por doce millones de dólares compraron tu alma y la mía. Esa fue la versión militar oficial de la muerte de tu padre. Los hechos se suprimieron para ocultar a nuestra verdadera fuerza.*



Fotograma de Apoyo VII



Fotograma de Apoyo VIII



Imagen de Apoyo II²²²



Fotograma de Apoyo IX

²²¹ Hemos decidido incluir un par de ejemplos de películas sobre la Guerra de Vietnam por dos motivos fundamentalmente: por cercanía geográfica, ambos países comparten similitudes culturales y orográficas; segundo, porque el protagonista y enemigo a combatir se repite en ambos casos, Estados Unidos.

²²² *Flags and symbols of the pearl of the Orient Seas* [página Web] <http://www.watawat.net/> [Consulta: 27-11-2018].

En vez del habitual fundido a negro, el realizador opta por un fundido en tono anaranjado que deriva en el inicio del flashback, del microrrelato, preámbulo para delimitar su aspecto formal. Opción escogida, junto al blanco y negro sepia, con objeto de recrear el pasado colonial, como si un cinematógrafo de la época hubiese sido testigo directo del incidente y hubiésemos hallado el archivo resultante. A propósito de esto, es necesario recordar que la guerra filipino-estadounidense engendró una cantidad ingente de material propagandístico, sobre todo audiovisual, consistente este último en la recreación ficticia de las batallas más importantes, rodadas en suelo norteamericano con actores, en escenarios fabricados, y, en todos los casos, con una visión sesgada y patriótica.²²³ Estrategia la del director, en consecuencia, de suplantación, pues insertar en el relato, con sarcasmo, este paréntesis, esta modalidad de noticiero bélico, reporta al filipino un resarcimiento histórico, cultural, de lo que era un agravio comparativo. Un plano general se aclara hasta convertirse en una imagen nítida, reconocible, la de un soldado, sentado sobre el saliente de una muralla, que custodia un paso fronterizo. Son constantes los problemas de sincronización, de continuidad, o el granulado en la imagen²²⁴ (**Fotograma de Apoyo VII**) a fin de conferir al conjunto la esencia de una película muda, coincidiendo con la irrupción del cine en el archipiélago a finales del siglo XIX. Por otro lado, la progresión de los acontecimientos respeta lo manifestado por Nanay: “*Tu padre cantante quiso entrar a Manila por el puente de San Juan. Lo detuvo un centinela americano. Fue su última canción*”. En efecto, un hombre baja las escaleras de una fortaleza y se dirige a un *military checkpoint* custodiado por una barrera metálica y una señal de prohibido. No hay nadie defendiéndolo. El padre de Kidlat se asoma hacia el interior y de repente surge un soldado americano. Lo recibe portando un rifle en actitud de confrontación.

En cuanto a la señal, utilizada históricamente para impedir el paso a los vehículos de motor, proporciona una información valiosísima al receptor, avisa de incurrir en una infracción si se vulnera, mientras que la barrera, complementaria, delimita un espacio al que sólo pueden tener acceso los privilegiados. De esta manera se instala el desequilibrio, se produce un abuso de poder. Más aún cuando esa entrada es gestionada por el representante militar de un país invasor. La *mise-en-scène*, sobre todo con la incorporación de estos componentes, es fundamental para exponer una idea, la apropiación definitiva de Filipinas por los Estados Unidos amparándose en la presunta legalidad. El padre de Kidlat reacciona estupefacto, asombrado por la primicia, pues sus antiguos colaboradores son ahora rivales. Tras un corte en el montaje, un plano perfil delinea la confrontación entre los dos contendientes, el soldado en superioridad con relación al filipino a dos niveles: mediante la estatura corporal y el uso simbólico de la fuerza, dispone el arma como escudo, como advertencia disuasoria. Recordemos que, en una imagen previa, el centinela americano se concretaba a sí mismo en una señal de prohibido, más evidente si cabe en este momento (**Fotograma de Apoyo VIII**). Una fusión que acarrea un mensaje idéntico, lo refuerza, al símbolo de prohibido.

Cambia la perspectiva a un plano en primera persona del recluta americano, esto es, vemos al padre de Kidlat, lo que más nos interesa desde el punto de vista narrativo puesto que él es el protagonista del microrrelato, en éxtasis absoluto, revelándose apasionadamente por segunda vez contra el colonialismo. Primero, lanzando arengas

²²³ GUARDIOLA, Juan. *Filipiniana. Exposición: Centro Cultural Conde Duque, Madrid, del 11 de mayo al 24 de septiembre del 2006*, Madrid, Ministerio de Cultura, Madrid Área de las Artes, Centro Cultural Conde Duque, Casa Asia Barcelona, 2006.

²²⁴ Las líneas rojas apuntan a esos fallos en la continuidad cinematográfica.

revolucionarias, se escucha en tagalo *rebolusyong*, y, después, retándole con el rifle, extendido. Este gesto le resitúa ante su adversario en igualdad de condiciones. Un plano detalle de la camisa del centinela estadounidense, en el que adoptamos la mirada del padre, es revelador, un parche, inquietante, confeccionado con una calavera y unas flechas cruzadas en forma de rayo, corona su bolsillo. Tiene un carácter universal ya que no representa a ningún estado en concreto, es la marca distintiva de cualquier escuadrón de la muerte²²⁵. Ello nos lleva a pensar en varias directrices que articulan una imbricación. Pasemos a explicarlo detalladamente.

La calavera, el *Totenkopf*, la llamada *cabeza de la muerte*, ha sido un emblema utilizado por los ejércitos de todo el mundo a partir del siglo XVIII. Mariano Llanera fue un general filipino precursor en las revueltas de Luzón Central contra los españoles, en el famoso *Grito de Nueva Écija*, y más tarde combatió durante la guerra filipino-estadounidense. Aludimos a su persona porque Llanera fue el arquitecto que diseñó la bandera que lleva su nombre (**Imagen de Apoyo II**), “*Bungo di Llanera*”, estandarte con elementos similares a los del sello del soldado americano. La “K” hace referencia a las iniciales del *Katipunan*²²⁶ mientras que el negro era el color de las capuchas utilizadas por los katipuneros de primer grado en sus rituales, en sus reuniones.²²⁷ En el contexto del microrrelato, el hecho de hilvanar una calavera en el uniforme militar del recluta da lugar a tres líneas de argumentación, cada una de ellas válida, ninguna más plausible, para subrayar la intencionalidad del realizador. Primero, corrobora la idea del apropiacionismo cultural que apuntábamos en el estudio de *Himala*, a saber, la apropiación indebida de símbolos por cualquier sociedad. Segundo, históricamente esa insignia de muerte fue usada por los regimientos de las Potencias del Eje –tanto por la Alemania nazi como por Italia o el Imperio de Japón-, lo cual nos compele a establecer un modelo, equiparable, que suscita cierta gravedad, entre el fascismo y el imperialismo americano. Finalmente, si presumimos que el “soldado americano” es en realidad un miembro del *Katipunan*, se evidenciaría la postura ideológica del director, detractor de los postulados más radicales de la sociedad secreta, al retratarlo como otro enemigo más de la nación. En resumen, tres presupuestos conceptuales nada inverosímiles, en suma, documentados.

A continuación, otro plano detalle muestra unos labios a punto de expulsar aire. Sin embargo, existe un fallo intencionado en la continuidad puesto que la boca del padre de Kidlat (**Fotograma de Apoyo IX**) no se corresponde con la que aparece en pantalla. Tanto los pelos de la barba como los restos de comida alrededor de la comisura indican que se trata de Kidlat. Resulta tan intensa la exposición para el oyente, Kidlat, que llega a ponerse en la piel de su padre, le imita con pasmosa vivacidad. Ya lo expone Kaya: “(...) *sopló con tanta furia que derribó al centinela*”. Si Kaya modifica la historia oficial, la falsea, e incorpora este delirio es porque esconde un propósito supremo, pues, con ello, encumbra al padre de Kidlat al estatus de un superhéroe, lo convierte en mártir, en leyenda. En el último plano, en movimiento, el efecto colateral de la exhalación se resiente en los árboles, las ramas se sacuden con virulencia. La naturaleza

²²⁵ En la actualidad, desde la llegada de Rodrigo Duterte a la presidencia de Filipinas, bajo su beneplácito, han surgido escuadrones de la muerte que han declarado la guerra abierta a los mecanismos del narcotráfico, tanto a los consumidores como a los proveedores. Los medios de comunicación a nivel global se han hecho eco de los acontecimientos y las denuncias por vulnerar los derechos humanos no cesan.

²²⁶ Volveremos sobre el *Katipunan* en el análisis secuencial de *Norte, the end of the history*.

²²⁷ RAMILO ONGSOTTO, Rebecca; RAMILO ONGSOTTO, Reena. *Philippine history module-based learning I*, Manila, Rex Book Store, 2002.

susurrando en toda su dimensión, “*fue más fuerte que los vientos de la montaña Amok, Kidlat*” concluye Kaya. Hay no sólo aquí, en este pasaje, sino, a grandes rasgos, en el conjunto de la obra, un discurso panegírico a favor de la transmisión oral de historias que se engarza en la tradición cuentística del país. Método de difusión, atemporal, universal, anclado a la memoria, igual o más importante, si cabe, que el propio cine, que las imágenes.

- **KAYA:** *Kidlat, es hora de que sepas la verdad. Yo estaba ahí. Vi lo que pasó. No necesitó su rifle. Tu padre respiró profundamente y sopló con tanta furia que derribó al centinela. Fue más fuerte que los vientos de la montaña Amok, Kidlat.*

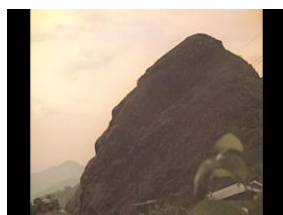


Imagen de Apoyo III²²⁸

La citada montaña se adueña de casi todo el plano general, resaltando su magnificencia, dejando entrever el horizonte. Hay un retorno al color porque el microrrelato acaba de concluir, ajustándose al formato original del texto primario. Esta imagen cumple una función narrativa, alegórica, en la medida en que sirve de nuevo como una transición entre planos, presagia el entorno del siguiente fotograma, al igual que la hoja de palmera lo hacía para delimitar escenas al comienzo de esta secuencia. En el aspecto simbólico, a la sierra se encaminan los cuerpos de los quince soldados estadounidenses como precisa Kaya antes de finalizar el plano:

- **KAYA:** *Cayeron quince americanos más antes de que detuvieran a tu padre.*

Nos encontramos en Balian, uno de los ocho *barangays* del municipio de Pangil. A mediados del siglo XIX, los frailes Manuel Buzeta y Felipe Bravo, cuyo testimonio, no cabe duda, se hace eco de las imágenes adjuntadas a lo largo de esta secuencia, se referían a Pangil como un

pueblo (...) montuoso al E., donde se eleva la ramificación de la gran cordillera ó Sierra Madre que baja del N. y llega hasta la prov. de Tayabas. En sus montes se crían buenas maderas de construcción, de ebanistería, etc. (...) Su industria principal es la agricultura (...).²²⁹

Habría que formularse una pregunta, ¿por qué en la montaña? Allí se transformarán en *anitos*, porque según la religión animista filipina estos espíritus errantes residen en las montañas en forma de culebra, de roca o de una materia llamada

²²⁸ *El turismo masivo deteriora el cementerio colgante de Sagada en Filipinas* [página WEB] <https://www.elfunerariodigital.com/> [Consulta: 01-12-2018].

²²⁹ BUZETA, Manuel; BRAVO, Felipe. *Diccionario geográfico, estadístico, histórico de las Islas Filipinas: dedicado a S. M. el Rey/por los M. M. R. R. P. P. Misioneros Agustinos Calzados Fr. Mannuel Buzeta y Fr. Felipe Bravo*, Madrid, Imprenta de José C. de la Peña, 1850-1851, p. 389.

li-fa, visible de noche, luz fosforescente que se produce a causa de la madera podrida.²³⁰ Para María Belén Llanos “aparecen numerosos espíritus asociados a determinados lugares, como árboles, volcanes, montañas, ríos, etc....que servían, además, como lugar de culto o adoración.”²³¹ Gracias a esta metáfora asistimos a un triunfo moral de los nativos, al pago de una indemnización ecuánime a causa del daño ocasionado por el colonialismo. Además, se analizó otra concomitancia, entre la montaña y los soldados abatidos, que nos conduce a la isla central de Luzón, donde podemos visitar un cementerio suspendido en la falda de una montaña, el de los ataúdes colgantes de Sagada (**Imagen de Apoyo III**). En estas tierras habitan los Igorrotes, los pueblos no cristianizados de las tierras altas, exactamente los mismos que mantienen la creencia en los *anitos*. En Sagada, los Igorrotes cuelgan los ataúdes con el de fin de facilitar la ascensión del difunto, pues tienen la convicción de que las almas de los muertos se asfixian bajo tierra.²³² Asimismo, la montaña representa la libertad, la independencia, en la historia de Filipinas, pues los Igorrotes hicieron de la Gran Cordillera Central su bastión a lo largo de 320 años, un territorio impermeable a la soberanía de la colonización española. Otra forma de resistencia, obstinada, en defensa de los modos de vida pre-hispánicos, surgió pese a las constantes expediciones punitivas desplegadas durante siglos para conquistar aquellas tierras que los Igorrotes repelieron con valentía. Sólo hacia el final del régimen español, con el sabotaje de los Igorrotes al monopolio del tabaco que desencadenó, a su vez, una política de devastación de los campos, aumentó el vasallaje como respuesta al éxodo de sus habitantes y al incremento de efectivos militares y sacerdotes misioneros en la zona.²³³

No hemos de olvidar la designación, ficticia, que recibe la montaña, *Amok*. Esta palabra²³⁴ hace referencia a un síndrome específico estudiado en psiquiatría por el cual un individuo es capaz de matar o herir a todas las personas que encuentra a su paso tras una explosión incontrolada de rabia. Tiene la particularidad de que es una patología vinculada a la cultura, popularizada por los cuentos coloniales de Rudyard Kipling. En el marco de Filipinas, el término se refiere en esencia a los violentos sucesos que transcurrieron en el sur de archipiélago a lo largo de la época colonial, concretamente en Mindanao y Joló. En estas islas de dominio musulmán se repitió cíclicamente el *juramentado* o ataque indiscriminado contra *targets* cristianos, concretos. Durante siglos

²³⁰ Texto recogido por Albert Ernst Jenks, *The Bontoc Igorot*, Manila, Bureau of Public Printing, 1905 [Vid. ROMERO DE TEJADA, Pilar. “El problema de los «anitos» de Filipinas”. *Revista española de antropología americana*, 5, 1970].

²³¹ BAÑAS LLANOS, María Belén. “Los anitos: enfermedad, muerte y cultura en los pueblos prehispánicos de Filipinas (S. XVI-XVII)”, en BARCA DURÁN, Francisco Javier; JIMÉNEZ AVILA, Javier (eds.). *Enfermedad, muerte y cultura en las sociedades del pasado. Importancia de la contextualización en los estudios paleopatológicos: actas del VIII Congreso Nacional de Paleopatología – I Encuentro hispano-luso de Paleopatología, (Cáceres 16-19 de noviembre de 2005), Vol. II*, Cáceres, Fundación Academia Europea de Yuste, 2007, p. 615.

²³² *Arrozales y ataúdes colgantes en Luzón* [página WEB] <https://www.ngenespanol.com/> [Consulta: 01-12-2018].

²³³ SCOTT, William Henry. “Igorot responses to Spanish aims: 1576-1896”. *Philippine Studies*, Vol. 18, 4, 1970.

²³⁴ El término proviene de lenguas malayas e indonesias aunque fue catalogado como una enfermedad por el psiquiatra estadounidense Joseph Westermeyer en 1972, cinco años antes de la realización de *Perfumed nightmare*, fecha en la que expuso el llamado *síndrome de la cultura*. REYES NÚÑEZ, Paula Eugenia. “Amok: un medio transgresor en la obra de Georges Bataille”, en RODRÍGUEZ SUÁREZ, Luisa Paz (ed.). *Patologías de la existencia. Enfoques filosófico-antropológicos*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 2018. Aparte del artículo mencionado véase FRIEDMAN, Claude T. H.; FAGUET, Robert A. *Extraordinary disorders of human behavior*, Nueva York, Plenum, 1982.

las tribus de Moros²³⁵ evitaron que los españoles se hicieran con el control de sus tierras. Esta *jihad* se extendió, décadas más tarde de la salida de los españoles, a la ocupación americana y japonesa.²³⁶ Entonces, esa es la diferencia entre *juramentado* y *amok*: el primero es un homicida metódico que elige su objetivo de manera predeterminada, que efectúa un ritual en el que confluyen motivos religiosos antes de realizar el ataque. ¿En qué consistía el ritual? Los candidatos a mártires eran conocidos como *magos-sibil*, seleccionados entre los jóvenes musulmanes dispuestos a alcanzar el Paraíso o *Parang-sibil*. *Juramentado* es un término acuñado por José Malcampo, marino español y Presidente del Consejo de Ministros en el reinado de Amadeo I, durante la ocupación española de Joló en 1876, justamente porque los aspirantes realizaban un juramento con el Corán. A continuación tomaban un baño, se afeitaban todo el vello corporal y se recortaban parcialmente las cejas con miras a emular el contorno de una luna “de dos días”. Asimismo, se ataban una banda alrededor de la cintura y se cubrían diversas zonas del torso como los genitales, los tobillos, las rodillas, los muslos, los codos y los hombros para impedir la circulación de la sangre en el caso de ser heridos.²³⁷

Aclarado este punto, la decisión de nombrar a la montaña *Amok* ofrece interpretaciones dispares: desde una alabanza al acto de resistencia de la comunidad islámica, no tanto por el procedimiento sino más bien por su eficacia contrastada - siempre fue, siempre será un área inexpugnable-, hasta un llamamiento contemporáneo a la movilización de la población tagala. Por consiguiente, nos conviene recobrar la frase de Kaya, “*tu padre (...) derribó al centinela. Fue más fuerte que los vientos de la montaña Amok (...)*”. Todo sin exceso, sin agresión. A continuación procedemos a explicar un evento de la historia de Filipinas que guarda una interrelación con la montaña *Amok*:

LA PRIMERA BATALLA DE BUD DAJO: Acontecida en la isla de Joló durante la fase final de la guerra filipino-estadounidense, un 5 de marzo de 1906, es también conocida en la historiografía como la *Masacre del cráter moro*. Orquestada por el General Leonard Wood y el Coronel Joseph W. Duncan, se contabilizaron cerca de 600 fallecidos, incluyendo mujeres, niños y ancianos. Hablamos aquí de exterminio porque los aldeanos musulmanes estaban indefensos, se dirigieron a la cavidad del cráter del volcán Bud Dajo para guarecerse, refugio, por cierto, usado antiguamente para repeler los ataques de las tropas españolas²³⁸. En lo relativo a nuestra investigación hay varias evidencias concernientes a este sangriento incidente que refutan algunas de las hipótesis vertidas en esta secuencia, pues tanto la elección del nombre de la montaña como el destino –imaginario- de los soldados americanos no son casualidad, funcionan desde

²³⁵ *Moro* es un término coloquial, popular, que fue establecido para designar a los habitantes del antiguo reino de Mauritania. Durante la Edad Media, los españoles lo adoptaron para referirse a los musulmanes que se enfrentaron durante la Reconquista a los reinos cristianos peninsulares. Siglos más tarde, lo recuperaron nuevamente para denominar a los musulmanes de las islas del sur del archipiélago filipino, especialmente de Mindanao y Palawan, en menor medida Joló, por su equivalencia religiosa con las poblaciones del norte de África. JAVELLANA, Rene. *Fortress of empire: Spanish colonial fortifications of the Philippines, 1565-1898*, Makati City, Bookmark, 1997.

²³⁶ GUILLERMO, Artemio R. *Historical Dictionary of the Philippines*, Plymouth, The Scarecrow, 2012.

²³⁷ WILEY, Mark V. *Filipino martial culture*, Boston, Tuttle, 1997.

²³⁸ TUCKER, Spencer C. *Almanac of american military history. Volumen I: 1000-1830*, Santa Barbara, ABC-CLIO, LLC, 2012. Para un análisis más exhaustivo véase FULTON, Robert A. *Honor for the flag: The Battle of Bud Dajo – 1906 & The Moro Massacre*, Bend, Tumalo Creek, 2011.

una triple vertiente: ya sea como un tributo a las víctimas, como exaltación de la memoria o como discurso anti-belicista.



Fotograma de Apoyo X



Fotograma de Apoyo XI



Imagen de Apoyo IV²³⁹

El pecho tatuado de Kaya inunda la imagen, un plano detalle va descubriendo escalonadamente por medio de un *zoom out* el grabado de una mariposa. El lepidóptero tiene una configuración irregular dado que las alas son enormes en comparación con el tronco, que apenas se percibe, y, en el extremo inferior, de la conjunción de ambas, asoma una cabeza de lobo o perro. Imposible distinguir si la mariposa está posada sobre el animal, y trata de devorarlo²⁴⁰, o si forma parte de ella (**Fotograma de Apoyo X**). Mientras el plano se abre Kaya pronuncia la siguiente metáfora en relación a la mariposa: “*Kidlat, cuando el tifón le quita su caparazón, la mariposa abraza al sol*”. Vamos a abrir varias vías de análisis a raíz del enunciado. Lo primero, sin duda, que debemos tomar en consideración es un concepto de la teoría del caos, el efecto mariposa. Según este teorema, el simple aleteo de una mariposa puede provocar un tifón en cualquier parte del mundo, ya que “no es ninguna novedad que cambios minúsculos pueden tener efectos gigantescos.”²⁴¹

Kaya y Kidlat salen de la barraca y emprenden un trayecto a través de la selva. Mientras caminan, una vez revelado el significado del tatuaje de la mariposa, Kaya se cubre el torso. El fundamento bélico del relato continúa vigente, veladamente, justo en el momento en el que Kaya se desliza la camiseta a la altura de la cabeza, tal y como podemos apreciar en el fotograma seleccionado, pues parece que se está preparando para ser ejecutado, adoptando, entonces, la apariencia, con las manos en la nuca y el rostro tapado, de un insurrecto capturado en la jungla. No obstante, una *voz en off*, la

²³⁹ Museo del Prado [página WEB] <https://www.museodelprado.es/> [Consulta: 07-12-2018].

²⁴⁰ Si nos fijamos detenidamente, parece que el animal, el lobo o el perro que mencionábamos, deja escapar un reguero de sangre por la boca, lo que hace que nos decantemos por la primera teoría.

²⁴¹ SMITH, Peter. *El caos. Una explicación a la teoría*, Madrid, Akal, 2006, p. 9.

suya, prosigue con la instrucción, “*el tifón durmiente debe aprender a soplar nuevamente*”. De manera general, para Anneke M. Metz “tanto la imagen de la mariposa como la invocación de los poderosos vientos del tifón están vinculados a la patria filipina.”²⁴² Y reflexiona sobre el mismo planteamiento al reiterar que

la tradición nativa se comunica a través de la figura de Kaya, que actúa en la película como un guardián (...) con una mariposa gigante tatuada, que lo conecta a la tierra. De pequeño, Kidlat reprime su miedo a los aviones estadounidenses que realizan sobrevuelos enterrando su cabeza en el pecho de Kaya y se sentía aliviado por el abrazo de la mariposa -acción que simboliza la seguridad del regreso a la tradición nativa.²⁴³

Kaya encierra otras cualidades, pues “también sirve para transmitir la metáfora de los vientos del tifón filipino como fuerza e identidad nativas.”²⁴⁴ Para terminar, suscribimos la explicación que ofrece la autora cuando afirma que

los vientos poderosos de Filipinas se mencionan repetidamente como capaces de frustrar los intereses imperialistas estadounidenses. La sabiduría de Kaja sugiere que los recursos naturales de la nación pueden ser blandidos como un arma en la lucha contra la invasión de una cultura imperialista tecnológicamente superior, como Estados Unidos. La fuerza de la naturaleza, tanto impredecible como incontrolable, figura como una importante parábola de la resistencia, un poder inexpugnable por las fuerzas culturales y/o militaristas de los Estados Unidos.²⁴⁵

El hábito de Kidlat protegiéndose de la intimidación de los bombarderos norteamericanos en el pecho de Kaya enlaza, también en el contexto colonial, con el argumento de la novela en español *Los pájaros de fuego* de Jesús Balmori. Por otro lado, *Los pájaros de fuego* es una experiencia real del autor manilense en la que relata con crudeza, sin clemencia, la entrada del ejército japonés en Filipinas. De manera semejante a lo vivido por Kidlat en su infancia, Balmori “escribía mientras surcaban el cielo «los pájaros de fuego», los aviones japoneses.” Para evitar que las autoridades niponas lo confiscaran “tuvo que ocultar el manuscrito en «frascos de cristal», bajo tierra, «en el jardín de su casa» de Manila”.²⁴⁶

Ya en el análisis de *Perfumed nightmare*, los dos personajes se alejan por un sendero de barro, en base al punto de fuga de la imagen se traza la descomunal riqueza del paisaje, que se dilata hasta el infinito. Un perro emerge en el plano desde el lado izquierdo para sumarse a la expedición, quizás atraído por la representación pictórica de su raza en cuerpo ajeno. La simbiosis entre los personajes con la flora y la fauna que les rodean es total, formando un organismo único, nuevo.

Un travelling de izquierda a derecha sigue el recorrido de los dos amigos por una pasarela colindante a una cascada. De difícil apreciación, la cámara advierte la existencia de un carabao descansando en la vegetación y se desplaza rápidamente hacia su posición, para cerciorarse del hallazgo, mediante un *zoom in*. La confesión de Kidlat

²⁴² METZ, Anneke M. “Technology and national identity in Kidlat Tahimik’s «Perfumed nightmare»”. *Ariel: A review of international english literature*, Vol. 28, 3, julio de 1997, p. 131. (Traducción del autor)

²⁴³ *Ibidem*, p. 131.

²⁴⁴ *Ibid.*, p. 131.

²⁴⁵ *Ibid.*, p. 132.

²⁴⁶ ÁLVAREZ TARDÍO, *Op. cit.*, p. 116.

a Kaya estaba predeterminada a ese encuentro, “*Kaya, ahora recuerdo. Vi al carabao blanco por primera vez aquí. Hace muchos años, cuando me hice hombre*”. Confidencia que prefigura un salto temporal, un *flashback*, en la siguiente escena. Pasemos a explicar el alcance del carabao en la obra, con la particularidad de que es blanco, una *rara avis*. Comúnmente, en diversas culturas, cualquier especie animal de naturaleza albina tiene un halo de superstición, también para Kidlat, que lo recuerda con emotividad en el instante en el que *se hizo hombre*. El carabao es un búfalo de agua endémico de Filipinas y de la isla de Guam, donde fue introducido por inmigrantes malayos allá por el 300 a.C., además, es considerado un símbolo nacional, por eso tiene tanta importancia en la película y, en consecuencia, en la historia de Filipinas. Durante el periodo decimonónico los granjeros lo usaban para arar las cosechas o transportar alimentos de una región a otra. Eventualmente, las ganancias derivadas del comercio y de la exportación dieron lugar a la formación de clases sociales filipinas ilustradas y de un alto poder adquisitivo. Tesitura que alertó a los frailes españoles, quienes denominaban a los carabaos *bestias cargadas de oro*. Ya en la guerra filipino-estadounidense el carabao siguió cumpliendo el cometido para el que había sido adiestrado, pero fue uno de los mayores damnificados, hasta una décima parte de su población fue erradicada.²⁴⁷ Su significado aquí, entonces, es absoluto, pues es visto como un retorno a los orígenes, una representación de la genuina identidad filipina. Orgullosos de su preservación, de realzar su valor, el *kalabaw*²⁴⁸ es el mejor ejemplo de perseverancia y paciencia.

Con todo, anotar la presencia del carabao blanco a lo largo del metraje, integrado en el relato, en el prólogo, en innumerables ocasiones. Concretamente, nos incumbe la escena que va desde el minuto 0:17:42 al 0:18:22, aquella en la que un campesino pastorea un carabao blanco mientras que una *voz en off*, la de Kidlat, explica a Kaya quién es Wernher von Braun (**Fotograma de Apoyo XI**). La representación del animal con su amo, con el paisaje, sobre el que ambos se disponen, despierta un paralelismo con el lienzo *El labrador* (**Imagen de Apoyo IV**) del botánico y pintor filipino Regino García y Baza. En el minuto 9:17 pace junto a un árbol, en una imagen que podría ser icónica o representativa de la Filipinas rural. De ahí pasamos al 15:57, momento en el que el plano se acerca al espacio vital del animal tras una primera toma de contacto. Mientras se zarandea, sujetado por una cuerda, la *voz en off* de un programa radiofónico -o de una comunicación espacial- nos regala una primicia: “*Ya dejaré el módulo lunar. Es un pequeño paso para el hombre...y un salto gigante para la humanidad*”. Esa noticia entraña dos connotaciones respecto a la representación del carabao: la existencia del mismo como un ser exótico, misterioso, extraterrestre, y la contraposición entre tecnología y tradición, entre micro y macrocosmos.

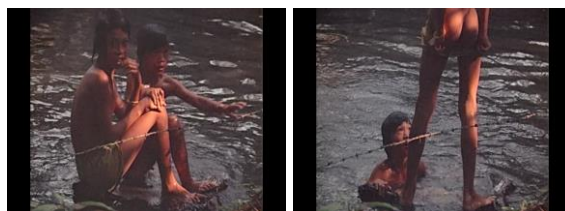
²⁴⁷ MACHUCA, Paulina. *Historia mínima de Filipinas*, Ciudad de México, El Colegio de México, 2019.

²⁴⁸ Veáse QUILIS, Antonio; CASADO FRESNILLO, Celia. *La lengua española en Filipinas: Historia. Situación actual. El chabacano. Antología de textos*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2008.



Fotograma de Apoyo XII

Es la tercera vez que el realizador recurre a un recurso de la naturaleza, antes fueron una hoja de palmera y una montaña, con una doble voluntad. Esa espuma, formada por las corrientes de un río, sirve como transición entre planos y preconfigura el escenario, ordinario, en el que se va a desarrollar el próximo episodio. La imagen, igualmente, tiene un vínculo con la adolescencia tal y como se encarga de matizar Kidlat en la escena precedente, “*hace muchos años, cuando me hice hombre*”. No sólo a través de su recuerdo, imborrable, sino que es la propia espuma la que alude al esperma –por su forma, textura y color-, descubrimiento de la pubertad. Por añadidura, el cauce del agua nos remite al río de la vida, sus movimientos circulares marcan el inicio de otra etapa del ser humano, plagada ésta de inocencia, de pureza. Concentrada en medio del encuadre, la espuma dibuja una imagen antropomórfica, incluso algo extensible al contorno de una cabeza (**Fotograma de Apoyo XII**). Insistamos en ello, porque, efectivamente, estamos ante la reminiscencia del carabao blanco con el que Kidlat acaba de reencontrarse, de mencionar, de ese animal acuático que descubrió en su infancia en ese mismo rincón. Por tanto, en síntesis, la yuxtaposición de todos estos factores nos hacen pensar que lo que se dirime en este espacio es la búsqueda de lo libidinal, del despertar sexual, en suma de la masculinidad, abstracción teórica que será acreditada justo después, en las siguientes escenas, a través de la celebración de un ritual de iniciación.



Un *flashback* nos sitúa frente a dos niños en la orilla de un río. Uno de ellos mira risueño. El otro cae torpemente al arroyo en cuanto percibe la presencia del objetivo. Un alambre con espinos delimita dos dimensiones, el agua y la tierra, una segura, apta para la diversión, la otra hostil, que supone afrontar el paso a la madurez. Dada la curiosidad de los niños hacia la cámara, que los filma, a la que tantean reiteradamente, cabe la posibilidad de que la grabación la lleven a cabo un equipo de documentalistas extranjeros, *in situ* para rodar las costumbres más extrañas del país. Siendo así, el hilo conductor de esta escena sería el metacine, un metadiscurso, de manera muy íntima, puesto que lo conecta con una vivencia personal, real, del realizador. Manteniendo la imagen en un plano fijo, observamos cómo el chico que yacía sentado en la ribera, el más astuto, se levanta, se baja los pantalones y enseña las nalgas. El cometido del joven no es otro que la ofensa, en clave irónica, el escarnio hacia el/lo occidental. Habida cuenta de que el *flashback* se remonta a la infancia de Kidlat, sin perjuicio del dato que atesora la independencia de Filipinas o no, de esta leve humillación se derivan dos alternativas, con diferentes significados. Si, de veras, Filipinas ya se hubiera emancipado de Norteamérica, el gesto travieso, entonces, comporta el frenesí de la

libertad definitiva. Por contra, si ésta todavía no se hubiera producido, la broma sería una transcripción fehaciente del rechazo a la injerencia externa. En cualquiera de los dos casos debemos estimarlo como una pequeña afrenta, “*no sois bienvenidos*”, tendente a la reparación de una deuda histórica.



Una multitud de niños aguarda en el claro de un bosque como si fuese una sala de espera. De ellos, sólo uno, que da la espalda a la cámara, está completamente desnudo, ratificando, así, el gesto de indiferencia del plano anterior, representando, por otro lado, la fusión total con la naturaleza. No todo el simbolismo del plano genera una impresión de calidez, pues, recordemos, los críos se han trasladado de la zona de confort al campo de batalla. En los sucesivos fotogramas entenderemos el porqué. El plano de unas manos afilando una navaja sobre un soporte de madera precipita el clímax, la solemnidad del culto. Abierto el plano, tras intercalarse con otros dos fotogramas, un par de hombres agachados perfilan un palo. La siguiente imagen se vuelve a cerrar, mediante el plano-contraplano, para atender al detalle de las manos rematando la vara, que servirá de sostén. Si nos fijamos detenidamente en el dedo gordo de su mano izquierda, advertiremos que está ensangrentado, que, mínimo, ha infligido una herida fatal: es ahí, en ese pulgar, donde se halla el punto de ignición del relato, pues ese rito ancestral, local, será el hito que module la identidad cultural del protagonista.

Un niño, de perfil, dirige su mirada hacia abajo, concentrado. En ese preciso instante arranca la *voz en off* de Kidlat relatando lo ocurrido, “*Leandro fue el primer voluntario*”. La ambigüedad de las imágenes, del texto, puede llevar a equivoco al tratar de vaticinar el desarrollo de la historia, ya que todo parece indicar que Leandro es un aspirante que aprenderá técnicas de combate, defensivas, con el arma punzante –la navaja–, en un proceso vital que en algunas tribus convierte al niño en adulto, en guerrero. Aunque conserva la impronta de un ritual de sangre, un plano detalle picado, el de un pene apoyado sobre una base en vías de ser circuncidado, lo esclarecerá. Kidlak Tahimik no delega nada a fuera de campo porque la visión del miembro viril no es morbosa ni gratuita sino que cumple con una función etnográfica e introspectiva. Etnográfica porque ilustra un ritual de iniciación, el de la transición hacia la madurez. Introspectiva porque son los propios recuerdos y experiencias del director. En efecto, está documentado que “en muchas aldeas de las tierras bajas de la década de 1930, los adolescentes varones pasaban por una iniciación, como la circuncisión, y tenían códigos elaborados para la amistad masculina personificados en grupos de pares llamados

barkada.”²⁴⁹ Luis Ángel Sánchez recalca además que, obviando su reputación cultural, folclórica, esta práctica es una convención social que lleva implícita la marginalización si no se perpetra:

Al ser la circuncisión una práctica notablemente extendida en Filipinas, aquellos varones no circuncidados, ya sea al poco de nacer o durante su adolescencia, son objeto de burla, por lo que el calificativo de *supot* [que designa al varón no circuncidado] tiene un marcado carácter negativo.²⁵⁰

El falo es literalmente mutilado, cuando no vaciado de toda su fuerza simbólica, de su poder, rebajando, así, la condición sexual del hombre, de lo masculino, simplemente a la de indígena. Por consiguiente, al final lo que prevalece, habiendo sido eliminada, a pesar de la huella –la cicatriz, el poso de la herida-, cualquier distinción de género heteronormativa, es el sentimiento de comunidad, entendida como un ente exclusivo. Si la pulsión escópica derivada de la imagen del falo maltratado no nos exhorta a retirar la mirada es precisamente porque percibimos esa ceremonia como algo natural, aunque culturalmente, en el ámbito occidental, no haya sido absorbida o interiorizada. Sin embargo, el *flashback* de esta práctica, de casi obligado cumplimiento, es síntoma de nostalgia, de lo que significa ser y sentir como filipino. Volviendo a la narración, por corte en el montaje, un chico desnudo se toca el falo, quizás consciente de que es la última oportunidad de hacerlo antes de ser privado del todo. Su figura está encuadrada con un plano americano, característico del western, porque la acción va a desembocar en un duelo desigual. De un lado, el pequeño tiene la opción de huir pero sería tildado de cobarde, sería, en palabras de Felice Noelle Rodriguez, “objeto de burla”; del otro, el verdugo espera a su presa agazapado, la acecha, sabedor de su ventaja.

²⁴⁹ McCOY, Alfred W. “*Colonialism and the cult of masculinity*”, en ELIZALDE, María Dolores; FRADERA, Josep Maria; ALONSO ÁLVAREZ, Luis (coords.), *Imperios y naciones en el Pacífico Vol. I*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2001, p. 167. (Traducción del autor)

²⁵⁰ Información proporcionada por Felice Noelle Rodriguez en comunicación directa con el autor [recogida en SÁNCHEZ GÓMEZ, Luis Ángel. *Un imperio en la vitrina: el colonialismo español en el Pacífico y la Exposición de Filipinas de 1887*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto de Historia, 2003, p. 226].

III.II. Norte, hangganan ng kasaysayan (Norte, *The end of the history*) (2013)

Norte, the end of history, ¿se refiere al norte como espacio geográfico, aquel que parece extenderse hasta el infinito, que rige el destino incierto de los hombres?, ¿o a la expresión coloquial “perder el norte”, aquella que hace alusión a un estado mental en el que el límite con la cordura se hace cada vez más difuso y lleva a un hombre corriente a cometer actos cada vez más irracionales? Se podría inferir en conclusión que la película de Lav Diaz es ambas cosas al mismo tiempo. El Norte del título tiene una localización exacta, Laoag City²⁵¹, región asolada por la pobreza y la rutina de sus habitantes. Lugar donde convergen puntos asimétricos con diferentes objetivos. Y epicentro del relato que se extiende hacia nuevos horizontes del archipiélago en los que interactúan los personajes de la trama constantemente. Por supuesto, *Norte, the end of history* también habla del azar como una fuerza cruel y despiadada que equilibra el tiempo a su antojo tanto como lo destruye. Es ahí donde aparece en escena Fabián, un intelectual hastiado del ciclo continuo de apatía y traiciones de su país que decide tomar una decisión drástica.

En *Norte, the end of history* todo está novelado. Lógico, habida cuenta que es una adaptación libre de *Crimen y castigo*²⁵² de Fiódor Dostoyevski. Apostar por una narración de cuatro horas para trasladar a la gran pantalla la épica y la profundidad del libro ruso hubo de ser una máxima para el realizador, ya que la descripción en los detalles, a priori insignificantes, y la carga moral de la obra así lo exigían. Pero *Norte, the end of history* parece no conformarse con rendir tributo a uno de los grandes maestros de la literatura, pues va mucho más allá al ofrecer una visión compleja, particular, local, que intenta explicar los males de la nación.

Dada la complejidad estructural del film de Diaz, sin que sirva de precedente, procederemos al análisis de dos secuencias distintas, ambas pertenecientes a la primera parte de la película. En la secuencia inicial, nos introducimos en la conversación que mantiene un grupo de conocidos. Entre ellos se encuentra Fabian que, por medio de un coloquio, o más bien un soliloquio, debate con sus amigos sobre la historia de su país, Filipinas. Durante esta breve y concisa confesión, el espectador ya tiene constancia de la aflicción que corroe a Fabian.

En la segunda, con un hilo narrativo coherente, gradual, se desarrolla una escena que va a marcar el devenir de los acontecimientos y, a su vez, precipita la evolución psicológica de los dos protagonistas. Tras una acalorada discusión con sus compañeros de la facultad, ebrio, Fabian presencia una humillante situación en la cual la Señora

²⁵¹ La región fue una de las primeras en revelarse contra el poder colonial español en 1587 debido a las numerosas tasas que la población debía soportar. Desde el punto de vista arquitectónico, la provincia cuenta con varias iglesias españolas, siendo las más conocidas la Catedral de St. Williams en Laoag City y la iglesia de ladrillo rojo de Santa Monica en Sarrat. Una de las visitas más fascinantes de la ciudad es el Monumento al Monopolio del Tabaco levantado por el gobierno español en 1881. Otro de sus encantos es la Iglesia de Paoay, confluencia de estilos gótico, barroco y oriental. ESGUERRA, George F. *The borough of Licab*, Bloomington, Trafford, 2012.

²⁵² El dilema moral de *Crimen y castigo* es equivalente al que plantea *Norte, the end of history*, puesto que el sentimiento de culpa, del que intentan zafarse, que arrastran tanto Fabian como Rodion a lo largo del relato es el mismo. También Fabian elimina a alguien detestable, una usurera que se aprovecha de la debilidad de los pobres en un sistema corrompido que lo permite. Por supuesto, su decisión no se puede justificar jamás, más cuando su acto acaba salpicando circunstancialmente a un desdichado. Fabian se llena de cinismo, pues su silencio permite que un inocente ocupe su lugar en la cárcel, dejando, así, sin efecto, en un vacío existencial, aquello que pretendía denunciar a través de un hecho violento.

Magda, la usurera de la localidad, le niega un préstamo a una mujer en apuros. Este suceso va a dinamitar la historia con terribles consecuencias para Joaquin, el otro eje motor de la acción junto a Fabian.

III.II.I. Análisis textual

III.II.I.I. Secuencia 1 (0:12:54 – 0:18:54)



Un travelling horizontal emprende el movimiento, despacio, de izquierda a derecha mientras asciende progresivamente, debido a la irregularidad del terreno y la disposición de los personajes, hasta mostrar a todos los integrantes de la escena, desplazamiento que, tras una detención en Ferdie, vuelve a reanudarse en el quinto fotograma hasta estabilizarse en un plano fijo el resto de la secuencia. Destacar que la escena carece de música extradiegética, así como el largometraje, el sonido ambiente y los golpes de efecto son los encargados de enfatizar la acción. Desgranemos la composición de este plano. Al principio del mismo descubrimos a un hombre sentado sobre un saliente en tanto que bebe cerveza y mira al horizonte. La inmensidad del paisaje, agreste, desértico, ejemplifica a la perfección la soledad del hombre, afianzándose en el lugar idóneo en busca de la inspiración o la meditación. Cuando la cámara continúa su avance, poco a poco aparece en cuadro otra figura a la par que se va desvaneciendo por completo la anterior. En el momento en que el objetivo se pausa vemos a un hombre de mediana edad, de pie, leyendo un libro. Sostiene un bote de cerveza con el que ejecuta un movimiento mecánico para acercárselo a la boca y dar un trago. Así, se establece una asociación entre los conceptos de amistad y alcohol, confirmándonos, de paso, que estamos ante una reunión de amigos. Pero no es una reunión corriente como nos recuerda esa lectura pausada, diríamos que introspectiva también, y el silencio permanente que inunda la escena.

De repente, la armonía del conjunto se rompe cuando Fabian, a partir de aquí reconvertido en el elemento discordante del relato, irrumpe desde la parte de atrás del encuadre con un grito en inglés, “*I’m sick of this thing*”, acompañado del lanzamiento súbito al aire de un teléfono móvil. La violenta reacción del personaje, en la que intuimos algunos significados implícitos, colisiona con la templanza de sus compañeros de universidad. Por supuesto, se trata de un comportamiento reaccionario por dos razones: primero, atenta contra una norma tácita, compartida por los presentes, de respetar el aura, de serenidad, que les rodea; y, por último, porque la pose de Fabian

(Fotograma III) es análoga al acto de propinar un puñetazo²⁵³. La posición final de su cuerpo, con la cabeza inclinada hacia un lado y su brazo derecho impulsado hacia adelante **(Fotograma IV)**, nos retrotrae a la imagen beligerante del lanzamiento de un proyectil. Aunque el travelling reanuda su recorrido, aún podemos ver observar en el margen derecho a Fabian celebrando el impacto certero, rubricado con un “*Fuck you!*” y un ademán de los dedos apuntando hacia el *target* invisible en señal de victoria **(Fotograma V)**. De este modo, en resumen, se produce la primera confrontación directa entre Fabian y sus amigos, un abismo inseparable que se acentúa progresivamente, como veremos en sucesivos fotogramas, tanto ética como ideológicamente.

Después de su trayecto, la cámara al fin se asienta en una demarcación definitiva. Vemos a una pareja reírse por la reciente acción de Fabian. Extraemos de ello un significado inocente, ajeno por completo a la espiral de violencia que se va a desatar en la figura de Fabian, pensamiento que se ve reforzado justo en el instante en que Kiko le señala como indicando irónicamente locura transitoria **(Fotograma VI)**. Y, por segunda ocasión, más importante todavía, se vuelve a evidenciar la demarcación entre ellos y Fabian. Si nos abstraemos a una reinterpretación simbólica de este plano, la que sugieren el texto y las imágenes, desde un punto de vista bélico, observaremos que Gina descansa sobre lo que parece ser una caja con armas mientras que Kiko permanece de pie. Lo que en un principio se podría entender como una posición de dominio, de lo masculino sobre lo femenino, en realidad guarda una pretensión diferente: Gina encarna el sentido común del clan al custodiar el cargamento de una utilización indebida. De hecho, cuando los demás emergen desde el margen izquierdo del encuadre, Gina renuncia a transportar el arcón **(Fotograma VII)**. Superada por la mayoría varonil, no le queda más remedio que asumir las posibles consecuencias. A punto de desaparecer de cuadro, Fabian levanta la tapa sutilmente instando, por lo tanto, a sus *camaradas* a coger del interior más munición; él la agarra en último lugar **(Fotograma VIII)** afirmando con ello su superioridad. No obstante, la decisión de Ferdie y Cesar de aceptar el ofrecimiento de Fabian no se debe en absoluto a una cuestión de identificación personal con Fabian sino, en cambio, a un episodio de confraternidad en el marco de la revolución.



Fotograma de Apoyo I



Fotograma de Apoyo II

Ahora vamos a establecer un paralelismo entre el grupo de amigos del film y la sociedad secreta del *Katipunan* a través de la escena que transcurre desde el 01:17:08 al 01:18:30. Más allá de que ambas instituciones persiguen un objetivo común, nos referimos, en lo relativo a esta similitud, a las divergencias que surgieron entre sus miembros desde su fundación. Con Fabian adoptando un rol extremista, equiparable al de Andrés Bonifacio, y Kiko, Cesar y Ferdie abrazando un posicionamiento más conservador, la discrepancia en los planteamientos verbales vertidos al hilo de la secuencia resulta esclarecedora. Por otro lado, más tarde analizaremos el personaje de

²⁵³ Este supuesto se confirma unos minutos más tarde cuando el propio Fabian es agredido por uno de sus amigos.

Gina, de gran complejidad. Lo que resulta evidente es que la brecha abierta entre Fabian y los demás será cada vez mayor hasta terminar en la ruptura (**Fotograma de Apoyo II**), justo tal y como acaeció antaño entre la facción de los *Magdiwang*, la de los *Magdalo* y sus respectivos líderes. Incluso, la atmósfera en la que se produce la fractura nos devuelve a la celebración de una asamblea clandestina del *Katipunan* (**Fotograma de Apoyo I**). Kiko, Ferdie y Cesar, *alter ego* todos de, pongamos por caso, José Rizal, abogan por el diálogo y la justicia como medios válidos contra la corrupción y los abusos, en definitiva por subvertir el orden establecido desde dentro del sistema; Fabian, por su parte, reencarnación contemporánea de Procopio Bonifacio o Juan Luna, entre muchos otros, predica la insurrección como forma de acción legítima contra la idea de una nación ficticia o, un siglo atrás, del poder colonial.

Vamos a diferenciar entre los dos bandos que surgieron bajo el auspicio del *Katipunan*. Los *Magdiwang* eran considerados los seguidores afines a Andrés Bonifacio. Cuando la revolución estalló, cuando se procedió a la desarticulación del enemigo, los *Magdiwang* fueron reconocidos y honrados como el órgano supremo responsable de haber planificado sucesivas campañas triunfales contra los españoles. Sin duda, una de las decisiones más importantes que tomaron sus líderes fue la de elevar el Consejo a un órgano superior que separaba sus atribuciones del consejo revolucionario municipal. El pueblo reconocía, apreciaba también, este consejo encabezado por Mr. Mariano Alvarez, primer general de su ejército. Por su parte, los *Magdalo* se declaraban partidarios del General Emilio Aguinaldo. El nombre se determinó en honor de María Magdalena, al mismo tiempo seudónimo de guerra que adoptó Aguinaldo cuando se adhirió al *Katipunan*. Lo más curioso es que el nacimiento de los *Magdalo* fue una proposición de algunos jefes de la organización a Emilio Aguinaldo, entre los que se encontraba el Supremo Bonifacio, para formar otro consejo basado en Kawit. En vísperas de la rebelión se habían tomado precauciones para asegurar la implantación del movimiento, incluida una férrea vigilancia sobre los *Magdalo*, ya que éstos habían mostrado su disconformidad a una insurrección armada en la reunión celebrada en Pasig en mayo de 1896. Aunque la población los percibía como aliados, nunca con visos de rivalizar, con las mismas aspiraciones, sagradas y justas, lo cierto es que a partir del 17 de septiembre de 1896 se comenzó a vislumbrar un cambio significativo entre las dos fuerzas mayoritarias. Según el Coronel Arcadio, la hostilidad habría estado suscitado por una pelea entre los tenientes de cada lado. Por ello, este incidente puso en peligro no sólo la unidad de las milicias sino el triunfo de la Revolución.²⁵⁴



De regreso a la secuencia principal, por corte en el montaje, contemplamos un plano fijo general con una amplitud de campo que se extiende hasta los confines del mar y de las montañas. Panorámica de gran lirismo comparable, con independencia de la ubicación geográfica, al retrato descrito por Francis C. Macasantos en el poema *Na*

²⁵⁴ ALVAREZ, Santiago V. *The Katipunan and the Revolution: Memoirs of a General. With the original tagalog text*, Manila, Ateneo de Manila University, 1992.

pantalan, allí donde “el mar se abraza con las islas. Agua, viento, cielo y tierra se agarran juntas”. Escrito en chabacano, dialecto criollo mezcla de la confluencia del español con las lenguas vernáculas de Filipinas, en este poema el autor recuerda cómo sus padres le llevaban al pantalan de Zamboanga. Por otra parte, sorprendentemente, el lugar de nacimiento tanto de Francis C. Macasantos como de Lav Diaz, en la provincia de Mindanao, acarrea una nueva sinergia entre los dos textos.²⁵⁵ El contraste con el inicio de la secuencia es abisal, pues de una superficie árida, baldía, nos hemos trasladado a un espacio frondoso, agreste, que casi engulle a los personajes, difuminados por el agua y la vegetación; hemos pasado del individualismo a la colectividad; del silencio profundo, únicamente roto por Fabian, a la charla lúcida y filosófica. Porque, como veremos a lo largo de este largo coloquio, todo orbita alrededor del existencialismo, en consecuencia de las preguntas que nos surgen en la búsqueda perpetua de nuestra identidad -como pertenecientes al ente nación-. Retomemos las reflexiones precedentes que tienen continuidad en esta nueva toma, son varias: **A)** Gina adopta la postura original del plano anterior, es decir, sentada. Su objetivo, por consiguiente, no ha variado, continúa siendo la guardiana del arsenal. **B)** La fractura que mencionábamos es cada vez más explícita aquí, por lo menos al inicio de la escena. Observamos a Fabian en el margen izquierdo del encuadre intentando evitar la mirada acusadora de sus amigos. Ferdie, [Gina], Kiko y Cesar están delimitados a mitad del recuadro apuntando su mirada en dirección al elemento díscolo. **C)** Certificamos la hipótesis volcada sobre el Katipunan. Hecho que es irrefutable cuando a quién primero se menciona en la conversación es a José Rizal²⁵⁶, coetáneo de los insurrectos filipinos, pretexto idóneo para la revolución.

A continuación vamos a reproducir íntegra la conversación que mantienen los presentes, salvo Gina que permanece callada observando, un debate cargado de crítica a la historia oficial de Filipinas y a quiénes la construyeron y lo siguen haciendo. Decisión asumida porque lo realmente interesante en esta escena son las palabras, no las acciones. Aún así, tomaremos en consideración el simbolismo de los gestos y movimientos más trascendentales de los personajes, aquellos que enlazan con nuestra investigación de manera más determinante. En el diálogo, que es una traducción al castellano, los personajes intercalan frases en tagalo con fragmentos en inglés, los dos idiomas oficiales del país. No obstante, sorprende comprobar que, dada la compatibilidad en varios aspectos entre el grupo de Fabian y los intelectuales nacionalistas de finales del XIX, en ningún momento hagan uso del castellano, ya que “la lengua española constituyó una fuente de emancipación y una herramienta de comunicación entre las multilingües regiones del país durante un tiempo de protesta, de propaganda, de revolución y de guerra por la independencia.”²⁵⁷ En definitiva, asistimos a un momento en el que “la lengua española se transformó para ser el medio de debate y pensamiento de las independencias y la descolonización.”²⁵⁸

- **FABIAN:** *Rizal tenía razón.*

²⁵⁵ ÁLVAREZ TARDÍO, *Op. cit.* Véase además QUILIS, Antonio. “La huella lingüística de España en Filipinas”. *Revista Arbor*, 353, 1975.

²⁵⁶ Véase GOIJAT, Hélène. “El proyecto nacional de José Rizal para Filipinas (1861-1896)”, en ELIZALDE, María Dolores; FRADERA, Josep María; ALONSO ÁLVAREZ, Luis (coords.), *Imperios y naciones en el Pacífico Vol. 2*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2001.

²⁵⁷ ÁLVAREZ TARDÍO, *Op. cit.*, p. 98.

²⁵⁸ *Ibidem*, p. 32.

- **CESAR:** *¿Por qué lo dices?*
- **FABIAN:** *Cuando dijo que la juventud era la esperanza de la nación. Cuando empezó a envejecer, listo. Cambió de postura. Esos somos nosotros, filipinos. Cuando somos jóvenes, queremos hacer muchas cosas. Somos capaces de muchas cosas. Pero cuando llegas a los 30 o los 40 estás listo. Todo se da la vuelta.*

Recién comenzado el debate, el primero al que se nombra es a José Rizal, el mártir de la revolución fusilado por el ejército español. De esta forma el director nos avanza el contenido político del diálogo. El grupo transmite su aprobación respecto al pensamiento de Rizal, ilustrado como ellos, a través de la figura de Fabian. En este sentido, es necesario precisar que con esas palabras Fabian rememora al Rizal púber, al Rizal que, con dieciocho años, compuso un poema, escrito en español, titulado *A la juventud filipina*. En él, Rizal realza el valor de la juventud “filipina”, combinación de insulares y autóctonos, como esperanza de la madre patria.²⁵⁹ Recordemos, además, que en el germen del grupo están “los primeros estudiantes nativos de la historia de Filipinas –Jose Rizal, Gregorio Sanciango (...) y Trinidad Pardo de Tavera- [que] vieron a su generación como la primera en ser guiada por la Razón en lugar de la Superstición.”²⁶⁰ A continuación, Fabian explica la idiosincrasia filipina y el problema que surge con el conformismo, cuando la lucha cesa porque se han conseguido ciertos objetivos -aunque sean éstos parciales-.

- **KIKO:** *Por eso murió joven.*
- **FABIAN:** *No. Se volvió importante porque murió joven. Mira [Andres] Bonifacio, [Emilio] Jacinto.*
- **CESAR:** *¡Edjop!*
- **FABIAN:** *¡Edjop, así es! Hicieron lo que necesitaban hacer y luego se murieron. Si sobrevives a tu plenitud, la cagaste. Tu miseria te pondría al día. Mira [Emilio] Aguinaldo. [Ferdinand] Marcos, ¿quién más?*
- **FERDIE:** *Joseph Estrada.*
- **FABIAN:** *Joseph Estrada (repite). Gloria Macapagal Arroyo. Se cegaron por su larga vida. Es la maldición de la historia filipina.*
- **CESAR:** *Y los viejos, no tienen ninguna preocupación menos arreglar el desastre que hicieron.*

²⁵⁹ OCAMPO, Ambeth R. “José Rizal en la literatura y en la historia de Filipinas”, en ELIZALDE, María Dolores (coord.), *Entre España y Filipinas: José Rizal, el escritor. Biblioteca Nacional de España, 30 de noviembre de 2011 -12 de febrero de 2012*, Madrid, Agencia Española de Cooperación Internacional, 2011.

²⁶⁰ ILETO, Reynaldo C. “Mother Spain, Uncle Sam and the construction of filipino national identity”, en ELIZALDE, María Dolores; FRADERA, Josep Maria; ALONSO ÁLVAREZ, Luis (coords.), *Imperios y naciones en el Pacífico Vol. 1*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2001, p. 120. (Traducción del autor)

Ferdie y Fabian enumeran una lista, que abarca desde la revolución hasta el presente, con algunos personajes políticos, ilustres, de Filipinas, todos ellos de fuertes creencias e indispensables para entender la evolución de la nación. Tanto Bonifacio como Edjop fueron asesinados por sublevarse contra las propias autoridades filipinas, Bonifacio traicionado por sus compañeros del *Katipunan*; Edjop, uno de los activistas más populares en la historia de Filipinas, por las tropas de asalto de Ferdinand Marcos en 1980, durante la Ley Marcial.²⁶¹ En lo concerniente a Emilio Jacinto, uno de los cerebros del *Katipunan*, fiel consejero de Andrés Bonifacio, sabemos que murió de malaria con 24 años. Jacinto ayudó a Bonifacio a escribir el libro con los estatutos del *Katipunan*, el juramento de promesas y editó el periódico *Kalayaan* (“libertad” en castellano), de carácter reivindicativo. Después de la ejecución de Bonifacio rehusó afiliarse a las fuerzas de Emilio Aguinaldo.²⁶² Los Aguinaldo, Marcos, Estrada²⁶³ y Macapagal Arroyo se perpetuaron en el poder y sucumbieron a su propia ambición. La maldición eterna, histórica, que se cierne sobre el archipiélago aparece explicada impecablemente. Excepcionalmente, no se menciona en ningún momento al militar y ex Presidente Fidel V. Ramos, tampoco a Corazón Aquino. Los motivos son obvios: Ramos formaba parte del ejecutivo de Ferdinand Marcos hasta el fraude electoral de 1986, cuando pasó a encabezar la tentativa de un golpe de estado. En 1992 logró la victoria en los comicios convirtiéndose en el máximo mandatario de la nación. Su reinado duró una legislatura natural (1992-1998), en los que restauró los derechos civiles e impulsó económica y tecnológicamente a Filipinas. En general, su gobierno es visto por la mayoría de sus compatriotas de manera positiva.²⁶⁴

- **FERDIE:** *Los putos revisionistas. Quieren transformar a Aguinaldo en un héroe.*
- **CESAR:** *Ad infinitum. Ad nauseam.*
- **KIKO:** *Están afirmando que [Andrés] Bonifacio y [Juan] Luna eran traidores.*
- **CESAR:** *Es repugnante que revisen así la historia.*
- **FERDIE:** *Lo repugnante es como la nación se está callando. Y el silencio de los supuestos historiadores. Los intelectuales, los académicos, los artistas (señalando a Fabian).*
- **FABIAN:** *Mierda, tú eres parte de todo eso (contestando a Ferdie).*
- **KIKO:** *¿Y tú Fabian? ¿Hiciste algo para luchar contra la escoria revisionista?*
- **CESAR:** *¡No hiciste más que arrojar tu teléfono móvil!*

²⁶¹ PIMENTEL, Benjamin. *U.G. An underground tale: The journey of Edgar Jopson and the First Quarter Storm Generation*, Manila, Anvil, 2006.

²⁶² GUILLERMO, *Op. cit.*

²⁶³ Aquí conviene separar el Joseph Estrada actor de su faceta política. Como político, como ya hemos comentado, fue acusado de blanquear dinero a través de apuestas ilegales. Curiosamente, como actor predicaba lo contrario, siendo un ejemplo para el proletariado, ya que denunciaba la corrupción en todas sus películas.

²⁶⁴ BLANCO ANDRÉS, Roberto. *El Estado en Filipinas. Marco político y relaciones internacionales (1986-2010)*, Barcelona, Bellaterra, 2012.

Pasemos a definir el concepto de revisionismo histórico ampliamente:

(...) El tercer campo de aplicación de la noción de revisionismo afecta a la historiografía de posguerra. Varias perspectivas que pretendían renovar la interpretación de una época, de un acontecimiento, poniendo en cuestión el punto de vista dominante, fueron calificadas como «revisiones». Este término apunta, aquí, a subrayar su carácter innovador y no a deslegitimarlas, siendo que se trataba siempre de representantes conocidos como miembros plenos de la comunidad de historiadores. (...)

Consideradas en esta acepción, las «revisiones» de la historia son legítimas y hasta necesarias. No obstante, ciertas revisiones –las que más a menudo se califican como “revisionismo”– implican un viraje ético-político en nuestra forma de mirar el pasado. (...) Utilizado en este sentido, el concepto de «revisionismo» adquiere, evidentemente, una connotación negativa. (...)

Ahora bien, es evidente que nadie ha reprochado a los historiadores «revisionistas» haber roturado archivos inexplorados o basar sus trabajos en una documentación nueva, sino, más bien la intención política subyacente a su relectura del pasado.²⁶⁵

Entonces, a tenor de lo formulado por Traverso, cuando Ferdie se desgaña contra los “*putos revisionistas*” lo hace basándose en un sentido peyorativo del término. Así, siempre de acuerdo al veredicto uniforme del grupo, los revisionistas se habrían encargado de falsear la historia de Filipinas. Para apoyar esta conjetura Cesar utiliza dos locuciones en latín, *ad infinitum* y *ad nauseam*, ambas en respuesta a las palabras de Ferdie en las que recuerda que “*los putos revisionistas [son los que] quieren transformar a Aguinaldo en un héroe*”. La primera expresión, cuyo significado es “hasta el infinito”, en el contexto de la frase, insinúa que ese revisionismo interesado es un ejercicio habitual de la historiografía filipina. *Ad nauseam*, por su parte, incrementa su sentido unida a la anterior. Un argumento *ad nauseam* es una falacia que se repite hasta la saciedad para convertir una afirmación en una verdad absoluta asentada en el conjunto de la sociedad o de un individuo. Del mismo modo, se emplea para indicar un debate que se prolonga tanto que llega a producir la renuncia a continuar por una de las partes implicadas por simple tedio.²⁶⁶ Normalmente, políticos y religiosos lo incorporan a su oratoria, habituados a recurrir a la persuasión y al engaño para alcanzar sus metas. Todos los personajes que participan en la escena estudian en la Facultad de Derecho por lo que han de estar familiarizados con esa sintaxis. Recordemos, al respecto, que el latín es el idioma del derecho romano, Filipinas lo incorporó a su sistema judicial por medio del legado colonial español. Con el paso del tiempo, coincidiendo con la ocupación estadounidense, se añadieron preceptos del derecho angloamericano. Así pues, se entiende que aquellos que conocen ambos términos son personas instruidas, cultas, ya que su empleo está en desuso. A la acusación de Fabian a Ferdie, “*mierda, tú eres parte de todo eso*”, Kiko le inquiere “*¿y tú Fabian? ¿Hiciste algo para luchar contra la escoria revisionista?*” y Cesar le reprocha “*¡no hiciste más que arrojar tu teléfono móvil!*”. Sin embargo, no pueden estar más equivocados con relación al lanzamiento del teléfono, ya que no es el gesto en sí lo que importa sino la intencionalidad. Hay una transferencia efectiva de las palabras a los hechos. Y, en definitiva, tiene una mayor carga subversiva esa insolencia que cualquier elucubración pseudointelectual de sus compañeros.

²⁶⁵ TRAVERSO, Enzo. “Revisión y revisionismo”. *Pasajes: Revista de pensamiento contemporáneo*, 14, 2004, pp. 69-76.

²⁶⁶ SÁNCHEZ GUITIAN, José Miguel; ZUNZARREN, Hugo; GOROSPE, Bérol. *¿Cómo se gestiona una Marca País? Con un centro de inteligencia*, Pozuelo de Alarcón, ESIC, 2013.

- **FABIAN:** *¿No te preguntaste por qué, en pleno siglo XXI Aguinaldo no fue acusado de matar a Bonifacio y a Luna? En la Facultad de Derecho lo único que hacíamos era memorizar leyes, discursos sobre justicia, pero no podíamos hacer frente al mayor crimen de nuestra historia.*
- **FERDIE:** *Sí, en cierto punto de la historia de nuestro jodido país habrá que resolverlo.*
- **KIKO:** *En este momento es difícil de resolver. ¿Por qué? Estamos en un punto en el que la historia ya no le pertenece a nadie. Hacemos nuestras propias historias.*
- **FABIAN:** *¿Y ahora qué?*
- **CESAR:** *Sí (reafirmando lo que dice Fabian).*
- **FABIAN:** *Putá jurisprudencia. ¡Putá jurisprudencia! (gritando junto a Cesar) ¿Por qué seguimos estudiando abogacía? ¿Vamos a dejar las cosas así? ¿Qué sentido tendría? ¿Dónde está la búsqueda de la verdad y la justicia?*
- **CESAR:** *¿Qué? ¿La búsqueda de la verdad y la justicia? Según los profesores Moira y Perry decías que la verdad y la justicia están muertas. ¿Y ahora qué tienes que decir?*
- **FABIAN:** *Nada. No. Estaba jugando con ellos. Nuestros profesores se han vuelto muy complacientes.*

El sistema de educación filipino se convierte ahora en el foco de las críticas por parte de Fabian. Se cuestiona el método de enseñanza, los planes de estudios. Revelar en este punto que la primera universidad de Asia, por ende de Filipinas, fundada en 1611 por los dominicos, que ofertaba asignaturas de jurisprudencia, fue la Pontificia de Santo Tomás de Manila.²⁶⁷ Dado que Norte, *the end of history* se rodó en Laoag City y que los personajes provienen de familias con un alto poder adquisitivo, todo hace indicar que estarían matriculados en Northwestern University, de carácter privado y aconfesional.²⁶⁸ Pero, ¿cuál es el mayor crimen de la historia de Filipinas al que alude Fabian subrepticamente? Pues básicamente el de haber perpetuado una mentira a lo largo de un siglo, un engaño metódico que termina derivando en la indolencia de toda la nación. Acto seguido Kiko les recuerda una verdad universal al manifestar que “*estamos en un punto en el que la historia ya no le pertenece a nadie*”. Es una coyuntura compleja cuyos efectos atañen fundamentalmente a los países que han sido colonizados, las denominadas sociedades postcoloniales.²⁶⁹ La certeza de Kiko, con tintes de derrotismo, pasa desapercibida para Fabian, quien, tozudo, continúa exponiendo sus argumentos: “*¡Putá jurisprudencia! (...) ¿por qué seguimos estudiando abogacía? (...) ¿dónde está la búsqueda de la verdad y la justicia?*”. Cesar, contestatario, le refuta de

²⁶⁷ CAMPOS, Francisco Javier. “Las órdenes mendicantes en Filipinas: Agustinos, franciscanos, dominicos y recoletos”, en CABRERO, Leoncio (coord.), *España y el Pacífico: Legazpi, Vol. 2*, Madrid, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2004.

²⁶⁸ Northwestern University [página WEB] <https://www.nwu.edu.ph/> [Consulta: 28-08-2017].

²⁶⁹ Véase SPIVAK, Gayatri. *Crítica de la razón poscolonial. Hacia una historia del presente evanescente*, Madrid, Akal, 2010 (1999).

nuevo su testimonio emplazándole a sus propias vivencias en el campus: “¿La búsqueda de la verdad y la justicia? Según los profesores Moira y Perry decías que la verdad y la justicia están muertas”. Una vez más, Fabian se ampara en una excusa para no rendir vasallaje en esta batalla dialéctica: “Estaba jugando con ellos. Nuestros profesores se han vuelto muy complacientes”. Moira y Perry son los mismos tutores que prestan dinero a Fabian o le recomiendan con insistencia proseguir sus estudios, información que parece desconocer el resto. Ahí, a través del verbo, es donde se demuestra la verdadera naturaleza de Fabian, la de la ambigüedad, la de la desfachatez.

Ahí, en la reprobación, por separado, a la religión y a la enseñanza, existe, simultáneamente, otra crítica velada al colonialismo, pues, en Filipinas, la segunda es consecuencia de la primera durante la ocupación española, están correlacionadas. Así, las órdenes religiosas, en especial los jesuitas y dominicos, se centraron, entre muchas otras encomiendas, en el campo de la docencia. Los misioneros la estimaron como un “medio de evangelización” y tras el Sínodo de Manila de 1582 acordaron establecer dos escuelas elementales, una para niños y otra para niñas, con asistencia obligatoria, “en cada uno de los pueblos que administraban.” La enseñanza secundaria reglada no aparecerá en Filipinas hasta la segunda mitad del siglo XIX.²⁷⁰ Resumiendo, “el estamento eclesiástico será por tanto uno de los principales promotores de la cultura y propiciarán un clima de asimilación de la civilización occidental entre los filipinos.”²⁷¹ Luego, con el gobierno norteamericano, la base sobre la que se intervino, por lo menos en lo relativo al idioma, fue el fomento del inglés en detrimento del español. Por ello, siguiendo el ejemplo del Congreso de Malolos, “junto al sistema público (...) surgieron centros privados que, en algunos casos, tenían el propósito de mantener y proteger la cultura filipina para evitar la completa americanización del país.” A raíz de esta incentivación privada, se “contribuyó a la difusión del español durante unas décadas y, de forma paralela y confrontada, a la expansión del inglés.”²⁷²

- **FERDIE:** *Deus ex machina. Eso era necesario en el plan de Aguinaldo para matar a Bonifacio y Luna.*
- **KIKO:** *¿Y puedo preguntar por qué, señor?*
- **FERDIE:** *Escucha. Es como una película comercial. Intervención divina, final feliz. Bonifacio, Luna y Aguinaldo compartieron una madre. Al final una vieja bajará de las nubes, con el pelo largo negro, muy crecido, y tal vez dientes largos (esto último de manera irónica). Vistiendo de blanco. Y dirá, “Bonifacio y Luna, hijos míos. Perdonen a su hermano, Aguinaldo. Es muy celoso, muy estúpido. No sabe ni leer en español pero es apuesto ¿no?” No suden, amigos. ¿Por qué torturarse?*
- **CESAR:** *Casi lloré, Ferdie, hijo de puta.*
- **KIKO:** *Tendrías que haber sido director de cine.*

²⁷⁰ SÁNCHEZ FUERTES, Cayetano. “La Iglesia y sus relaciones con los filipinos en los siglos XVI y XVII”, en CABRERO, Leoncio (coord.), *España y el Pacífico: Legazpi, Vol. 2*, Madrid, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2004, pp. 346-347.

²⁷¹ ALVA RODRÍGUEZ, “La centuria desconocida: El siglo XVII”, *Op. cit.*, p. 246.

²⁷² ÁLVAREZ TARDÍO, *Op. cit.*, p. 111.

- **FERDIE:** *No bromeo. Así es nuestra cultura, ¿no? Le dejamos todo a Dios. A la Justicia Divina.*
- **CESAR:** *Bueno, bebamos por ello.*
- **FABIAN:** *¡Amén!*
- **CESAR:** *Jurisprudencia, Edgar. Deus ex mod.*
- **INDETERMINADO:** *Adelante.*
- **INDETERMINADO:** *A beber cerveza.*

En otro cambio de registro, Ferdie expele otra expresión en latín y, a continuación, una especulación pertinente, oportuna: “*Deus ex machina. Eso era necesario en el plan de Aguinaldo para matar a Bonifacio y Luna*”. Kiko reacciona inmediatamente preguntándole por qué y, al hilo de la pregunta, Ferdie establece una alegoría. Narra una especie de parábola en la que tres de las figuras más populares de la insurrección, Andrés Bonifacio, Antonio Luna y Emilio Aguinaldo, compartían la tutela de una madre –el *Katipunán* o la misma idea de la revolución- que un día, convertida en anciana –pues esa madre ha germinado finalmente en una nación libre-, con el pelo y los dientes largos –pues ha envejecido, dando paso, automáticamente a una imagen corrompida-, bajó del cielo para disculparse ante Bonifacio y Luna por la traición de Aguinaldo –lo que, no cabe duda, sugiere la ambición desmedida, el oportunismo, de este último-. Tras el símil de Ferdie, Kiko ironiza sobre el asunto al decirle “*tendrías que haber sido director de cine*”, llamativo teniendo en cuenta que *deus ex machina* está vinculado en la actualidad al vocabulario literario y cinematográfico. Pese a lo arcano de la conversación, Ferdie decide esclarecer el enigma culpabilizando a la religión: “*(...) Así es nuestra cultura, ¿no? Le dejamos todo a Dios. A la Justicia Divina*”. Pero aquí, esta apreciación tiene un matiz añadido porque, a la repudia del catolicismo, hay que sumarle, a criterio de Ferdie, la desidia del pueblo filipino –*le dejamos todo...-*. Cesar propone brindar como una forma de ponerle fin al debate. Fabian recurre al sarcasmo al exclamar “*¡Amén!*” y Cesar, también mordaz, altera la expresión *deus ex machina* por la inexistente *deus ex mod*²⁷³, algo así como “*Dios lo aprueba*”.

La historia del General Antonio Luna se despliega en paralelo a la de Andrés Bonifacio, ambos con un fatal desenlace, ambos traicionados por Emilio Aguinaldo. Luna regresó a Filipinas en 1898, tras instruirse militarmente en Bélgica, con el inicio de la guerra filipino-estadounidense, donde se hizo miembro del *Katipunán*. Había sido nombrado Ministro de Guerra por Aguinaldo. El 4 de junio de 1899, Antonio Luna recibió un telegrama de Aguinaldo en el que instaba celebrar una reunión en la Iglesia de Cabanatuan. Al día siguiente, cuando llegó al encuentro, Aguinaldo no se encontraba allí, en su lugar le esperaba un batallón. Visiblemente afectado por el desplante, se disponía a abandonar el recinto cuando fue tiroteado cerca de las escaleras del convento.²⁷⁴

²⁷³ Confirmamos que *Deus ex mod* es una locución inventada por Cesar que alterna parte del original *Deus ex machina* con el significado de afirmación que lleva implícito la palabra “amén”. Hemos optado por una interpretación libre que, creemos, se ajusta más al sentido de la conversación.

²⁷⁴ TUCKER, Spencer C. *The encyclopedia of the spanish-american and philippine-american wars: A political, social, and military history. Volume I: A-L*, Santa Barbara, ABC-CLIO, LLC., 2009.

La metáfora de Ferdie, ejemplificada en una madre y sus tres hijos *katipuneros*, tiene, amén de la ya comentada, otra posible relectura que entronca con la narrativa tradicional de la revolución, “estrechamente entrelazada con la de la Madre España y el Tío Sam.”²⁷⁵ El movimiento ilustrado, tratando de readaptar su doctrina al resto de la población, incorporó a su literatura temas accesibles, llanos, sencillos, como el del parentesco, expresamente los lazos entre padres e hijos. *Hibik ng Filipinas sa Ynang España* -“Lamento de Filipinas a la Madre España”-, poema de 1888 de Hermenegildo Flores, marca el inicio de esta retórica, reformulada en lenguas nativas, que critica el comportamiento de la Madre Patria, España, al permitir que los frailes corruptos sometan a Filipinas, la hija. En *Sagot ng España sa Hibik ng Pilipinas* -“Respuesta de España al lamento de Filipinas”-, Marcelo del Pilar incidía en la idea de una Madre España vetusta y débil suplicando a su hija Filipinas comprensión. Otro poema titulado *Katapusang Hibik ng Pilipinas* -“Lamento final de Filipinas”-, culmen de esta tendencia, atribuido a Bonifacio, dibuja un escenario distinto en el que los hijos e hijas del archipiélago al final repudian a la Madre España y Filipinas acaba convirtiéndose con justicia en madre. Tras los eventos de la Revolución, tras la separación de España, la independencia de 1898 fue considerada por la gran mayoría como un fraude, un espejismo alejado de las aspiraciones primigenias. A partir de ahí, Estados Unidos asumió el rol paternalista esforzándose en erradicar el acervo cultural del credo revolucionario mediante la imposición de la ideología de “asimilación benévola” en el sistema educativo. Con ello, el objetivo era adiestrarlos en sus propios estándares de democracia, pretendían conseguir un estado moderno, patriarcal, que, luego, habría de abonar el terreno hacia el autogobierno toda vez que, a juzgar por los primeros, los filipinos ya estuviesen capacitados.²⁷⁶ Así pues, encauzadas las intenciones,

(...) los actos del padre disciplinario estadounidense podrían justificarse en términos de destetar a los niños filipinos de la influencia de sus cuidadoras, la Madre Filipinas, la Madre María, la abuela España, todos los signos de lo pre-moderno, el dominio de las pasiones, de las emociones, y la religión, en lugar de la moderna racionalidad masculina representada por el padrastro América, afectuosamente llamado Tío Sam.²⁷⁷



Fotograma de Apoyo III



Imagen de Apoyo I²⁷⁸

Desde una perspectiva compositiva, geométrica, la captura seleccionada se configura en torno a una de las banderas oficiales del *Katipunan* (**Imagen de Apoyo 1**), también al propósito de remitir a Ferdie, Kiko y Cesar con los mandatarios de la logia filipina. De pie, en el centro de la imagen, juntos pero no lo suficiente como para solaparse, con el ángulo de sus extremidades, dibujan la letra “K” a la inversa, inicial de cabecera de la sociedad -*Kataastaasang Kagalangalang Katipunan*- como de su

²⁷⁵ ILETO, “Mother Spain, Uncle Sam and the construction of filipino national identity”, *Op. cit.*, p. 119.

²⁷⁶ *Ibidem.*

²⁷⁷ *Ibid.*, p. 130.

²⁷⁸ *CulturEd Philippines* [página WEB], National Commission for Culture & the Arts (NCAA). <https://philippineculturaleducation.com.ph/> [Consulta: 29-08-2017].

diminutivo –*Katipunan*- (**Fotograma de Apoyo III**). Incidiendo fehacientemente en esta posibilidad, son tres los individuos como tres son las siglas²⁷⁹ que forman el primer emblema de la asociación en el año 1892. Incluso, la parte visible de su indumentaria, las camisas, son cercanas al blanco, color de la “K”, donde ésta se representa alineada horizontalmente, en todas las banderas del *Katipunan*.



Imagen de Apoyo I



Imagen de Apoyo II²⁸⁰

Posteriormente, la bandera se modificó en 1897 e incluyó un sol mitológico con boca, nariz y ojos, una personificación de la estrella, con ocho rayos grandes que engloban otros dos rayos más pequeños en sus laterales. Ese sol representa la esperanza de una nueva era de libertad que se abriría con la independencia absoluta del país.²⁸¹ Otros dos significados latentes en el nuevo estandarte (**Imagen de Apoyo II**) guardan un nexo directo con la simbología del film en general y de esta escena en particular, los colores y el sol. Por un lado, como aclara Ricardo Lazo Jr. más adelante, el rojo de la sangre vertida por aquellos que lucharon a favor de un principio justo, su coraje; por el otro, el blanco de la “pureza” en sus intenciones. *Norte, the end of history* es un largometraje en el que la violencia –el rojo-, soterrada o no, se refleja a lo largo de todo el relato por una causa, autoproclamada por Fabian lícita y necesaria, de una integridad casi virginal –el blanco- a juicio del mismo. Para concluir, la escena está teñida de una melancolía característica, aquella que le confiere el atardecer cuando el sol se esconde paulatinamente. Una estampa bucólica que acrecienta su atracción con la inclusión del componente ontológico.



Imagen de Apoyo II



Imagen de Apoyo III²⁸²

La actual bandera de Filipinas fue confeccionada en 1898 consecuencia de la anterior, diseñada por Aguinaldo en el exilio de Hong Kong un año antes, en 1897. Sin embargo, la encargada de coserla en tela fue Doña Marcela Marino de Agoncillo junto con la ayuda de su hija Lorenzana y de Delfina Herbosa de Natividad, sobrina de Rizal. La bandera se exhibió por primera vez en la Batalla de Alapán el 28 de mayo de 1898, izada formalmente en Cavite el 12 de junio del mismo año en el transcurso de la

²⁷⁹ Pertenecen a *Kataas-taasang, Kagalang-galangang Katipunan ng mgá Anak ng Bayan*. GUEVARA, Dante G. *History of the philippine labor movement*, Manila, Rex Book Store, 1995.

²⁸⁰ Juan Pedro Antonuccio, *Bandera de Filipinas: historia y significado* [página WEB] <https://www.lifeder.com/> [Consulta: 29-08-2017].

²⁸¹ VV. AA. (Office of Public Information). *Blue book: first anniversary of the Republic of the Philippines*, Manila, Bureau of Printing, 1947.

²⁸² *Encyclopedia Britannica* [página WEB] <https://www.britannica.com/> [Consulta: 30-08-2017].

proclamación de independencia.²⁸³ Como podemos apreciar en la **Imagen de Apoyo III** se compone de

dos franjas horizontales del mismo tamaño, de color azul la superior y de rojo la inferior. En el borde más cercano al mástil figura un triángulo equilátero de color blanco que contiene en su centro un sol dorado o amarillo con dieciséis rayos que rodean a otros ocho de mayor grosor y tres estrellas del mismo color con cinco puntas cada una, situadas cerca de los vértices del triángulo. (...) Los ocho rayos del sol simbolizan a las ocho provincias que iniciaron la revuelta contra el dominio colonial español [como en la bandera del *Katipunan* de Andrés Bonifacio]. Las tres estrellas de cinco puntas representan las tres áreas geográficas más importantes de las Islas Filipinas: Luzón, Visayas y Mindanao. (...) Tanto el sol, el color rojo como el triángulo blanco fueron usados originalmente por el *Katipunan*.²⁸⁴

En cuanto al significado simbólico de sus colores, “el color azul significa paz, el blanco representa la pureza y el color rojo indica la bravura de los filipinos contra los invasores extranjeros. (...) El triángulo en la bandera de Filipinas extiende el reconocimiento al *Katipunan*.”²⁸⁵ Para José Antonio Muñoz Ramírez, por contra, “el Triángulo representa la igualdad”, pero coincide con López en el blanco y le agrega otro matiz, “significando la pureza de ideales y posiblemente la plata, ya que este color heráldicamente no existe”. Sin embargo, todavía más, el Escudo de Armas de la nación, vigente desde 1946, invariable, contiene “en el siniestro, sobre un fondo rojo el símbolo español, el León rampante tomado de la Real Bandera Española. La bandera acuartelada de Castilla y Aragón.”²⁸⁶ Recordemos que *Norte, the end of history* está grabada principalmente en Laoag City y alrededores, al norte de Luzón, una de las tres estrellas de cinco puntas de la bandera filipina, la mayor y más importante isla del archipiélago filipino. Sin embargo, en un momento crucial de la narración, Fabian huye a Manila, epicentro de la revolución contra el colonialismo. Entre las ocho provincias que simbolizan los rayos de la bandera filipina se halla Manila, además de Batanas, Bulacán, Cavite, Laguna, Nueva Écija, Pampanga y Tarlac. Todas estas provincias fueron colocadas bajo la ley marcial que instauró el gobernador general Ramón Blanco el 30 de agosto de 1896 en sustitución del estado de excepción imperante hasta entonces.²⁸⁷ Curiosamente, Fabian encuentra paz y sosiego en la capital²⁸⁸, pero cuando regresa a Ilocos Norte se desata una ola de rabia e ira que debe su explicación, la propia que deduce Fabian, a la indiferencia, inacción, de sus habitantes.

²⁸³ TUCKER, *The encyclopedia of the spanish-american and philippine-american wars: A political, social, and military history. Volume I: A-L, Op. cit.*

²⁸⁴ LÓPEZ, Alfred. *Ya está el listo que todo lo sabe. 366 curiosidades para descubrir el por qué de las cosas cada día*, Alcalá de Henares, Léeme Libros, 2012, pp. 150-151.

²⁸⁵ LAZO JR., Ricardo S. *Philippine governance and the 1987 Constitution*, Manila, Rex Book Store, 2006, p. 367.

²⁸⁶ MUÑOZ RAMÍREZ, Juan Antonio. “El proceso histórico del escudo nacional de Filipinas (1596-1946)”, en GARCÍA-ABÁSULO, Antonio; CASTAÑEDA DELGADO, Paulino (eds.), *El Lejano Oriente español: Filipinas (siglo XIX): actas/ VII Jornadas Nacionales de Historia Militar, Sevilla, 5-9 de mayo de 1997*, Sevilla, Cátedra “General Castaños” Región Militar Sur, 1997, pp. 912, 915.

²⁸⁷ MOLINA MEMIJE, Antonio M. *Historia de Filipinas, Volúmenes 1-2*, Madrid, Cultura Hispánica del Instituto de Cooperación Iberoamericana, 1984.

²⁸⁸ Por lo menos es lo que se desprende tras visualizar el conjunto de la película y, además, lo que una elipsis de larga duración, justo en el momento de su estancia en la capital, sugiere.



F. de Apoyo IV



F. de Apoyo V



F. de Apoyo VI

F. de Apoyo VII

Para finalizar el análisis de esta secuencia vamos a profundizar en el, a priori insustancial, personaje de Gina y su paralelismo con Gregoria de Jesús, esposa de Andrés Bonifacio y una de las primeras mujeres en adentrarse en las entrañas de la milicia filipina, a través de la escena que se desarrolla desde el minuto 29:16 al 35:07. La comparación entre ambos casos de estudio se bifurca en varias directrices que, inclusive, comprometen al restante corpus cinematográfico del realizador, Lav Diaz. Comencemos con las implicaciones que tiene en *Norte, the end of history*. Un primer enfoque nos sugiere que Gina está prometida con Kiko pero le está siendo infiel con Fabian, uno de los mejores amigos de su novio. En definitiva está traicionándolo. La verdadera Gregoria de Jesús estuvo casada con Andrés Bonifacio, uno de los Padres de la Revolución Filipina y Presidente del Gobierno Revolucionario del *Katagalugan*²⁸⁹ o República Tagala. Tras el misterioso homicidio de Bonifacio, Gregoria de Jesús volvió a contraer matrimonio con Julio Napkil, un comandante del *Katipunan* destinado en el norte de Filipinas, adepto a Andrés Bonifacio.²⁹⁰ Aunque no se pueda considerar deslealtad, pues los hechos son bien diferentes a los narrados en *Norte, the end of history*, en Filipinas hubo quién lo juzgó como algo ingrato. Si ignoramos esa mínima diferencia de percepción, la semejanza entre Gregoria de Jesús y el personaje de Gina es meridiana. Otro factor que posibilitaría la consonancia de ambas figuras es el de sus relaciones sociales, esto es, se articulan alrededor de hombres, de un patriarcado. En el grupo universitario del que forma parte, Gina es el único miembro femenino. Otrora, en el impenetrable universo de las milicias, Gregoria de Jesús fue una de las pocas mujeres que participó activamente en la rebelión contra los españoles.

En otro orden de cosas, en un momento dado de la película Gina habla sobre su relación con Fabian. Un plano medio fijo nos muestra a la pareja, Gina y Fabian, uno frente al otro, tumbados en la cama. Obviando los aspectos formales, lo que más nos incumbe de esta escena son las declaraciones de Gina. A continuación, un compendio de aquellas que son esclarecedoras al respecto, todas atribuidas a Gina:

- *Muy inteligente (tras una frase de Fabian en la que alaba la simplicidad de los japoneses). Pasar el tiempo aquí es genial (continúa). Lleno de sabiduría y conocimiento (Gina ojea alrededor de la habitación para descubrir libros apilados y objetos relacionados con el estudio y la lectura).*

²⁸⁹ La República Tagala o *Republika ng Katagalugan* fue un pequeño estado no reconocido en el interior de la isla de Luzón, constituido en dos ocasiones: una entre 1896 y 1897, la otra de 1902 a 1906, concordando en el tiempo con el estallido de la revolución contra la ocupación española y la guerra filipino-norteamericana respectivamente. El gobierno de la primera República estaba formado por una facción próxima a Bonifacio mientras que la segunda fue establecida por un veterano integrante del *Katipunan*, Mariano Sakay. GUILLERMO, *Op. cit.*

²⁹⁰ GUERRERO, Sylvia H. *Towards feminist consciousness*, Manila, University Center for Women Studies (University of the Philippines), 1997.

- *Simplemente quiero ver el intestino de alguien inteligente como tú (después de discutir si merece la pena seguir con el engaño).*
- *Quiero ser como tú. Tal vez un día te pueda alcanzar (la respuesta de Fabian no se hace esperar: “Eres joven, relájate”).*
- *En realidad no eres pura confusión. En realidad eres bueno (Fabian le explica a Gina los motivos por los que no funcionó su anterior relación. Gina se equivoca de nuevo al intentar descifrar el carácter de Fabian [su complejo mundo interno]).*

Los fotogramas insertados arriba condensan cuatro momentos clave de la conversación (**Fotogramas de Apoyo IV, V, VI y VII**), cuatro instantes que ejemplifican a la perfección el clima que se respira en el dormitorio de Fabian. Encontrarse allí, en el apartamento de Fabian, es un motivo de satisfacción para Gina, que muestra su entusiasmo por medio de una sonrisa que refleja un estado de ensoñación. Fabian parece estar a punto de sacarla del trance con el lanzamiento de algún objeto. La postura relajada de Gina contrasta con la rigidez de Fabian [como aquel que va a realizar un esfuerzo titánico]; es decir la ilusión del aprendizaje versus el hastío. Es la primera vez en la que se percibe la idealización de Gina hacia Fabian, una atracción puramente mental. Fabian, sabedor de su poderoso método de seducción, lo corrobora minutos más tarde al hablar de un idilio del pasado: “(...) *Me dejó por alguien apuesto...que hiede a perfume (...)*”. Antes, Fabian había pronunciado la palabra tabú “traición”, aviso que prefigura el fatal desenlace, lo que era un pacto consensuado entre ambos hasta que le pone fin él mismo, sobre el que gira la primera parte de la narración. Sin embargo, pese a la advertencia y la severidad de su tono los halagos no cesan. “*Quiero ser como tú. Tal vez un día te pueda alcanzar*” asegura Gina. “*En realidad no eres pura confusión. En realidad eres bueno*” prosigue. Una aproximación llana al fenómeno de su idolatría repara en Fabian como una especie de salvador, un líder capaz de guiar al pueblo.



F. de Apoyo VIII



F. de Apoyo IX



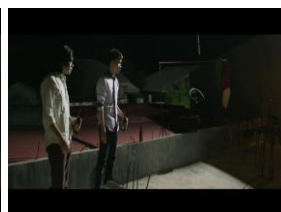
F. de Apoyo X



F. de Apoyo XI



F. de Apoyo XII



F. de Apoyo XIII

Al comienzo de esta escena, del minuto 49:55 al 53:00, que guarda relación tanto con la secuencia original de este análisis como con su antecedente temporal, el grupo debate sobre política en un ambiente distendido (**Fotograma de Apoyo VIII**). Poco a poco, Fabian torna su semblante serio e invoca al descubrimiento de la verdad

“*pues todas las mentiras serán descubiertas*”. Kiko permanece sentado con las piernas cruzadas, exactamente igual que Gina, a su izquierda desde el punto de vista del espectador. El resto yacen de pie en una situación de supremacía. Si nos fijamos en Gina, se ubica justo en el centro del encuadre flanqueada a ambos lados por dos hombres: Cesar y Ferdie en su costado izquierdo, meros testigos de los acontecimientos; Kiko y Fabian, vilipendiado uno, delator el otro, en el derecho. El desarrollo de la acción va a transcurrir desde la mitad del plano –Gina-, haciéndose extensible, al margen derecho –Kiko y Fabian-.

La revelación de infidelidad de Fabian frente a todos expone una cara desconocida hasta entonces, tanto para el espectador como para sus amigos, una desviación ética peligrosa que le lleva a “la búsqueda de la verdad y la justicia” hasta el paroxismo. Respecto a Gina, nos queda constancia de su fascinación por las mentes, en sintonía con las ideas vertidas en el párrafo anterior, en boca del propio Fabian: “*Tu novia nos quiere dar a los dos. ¿No te diste cuenta que se calienta con nuestros debates?*” (*entre risas dirigiéndose a Kiko*) (**Fotograma de Apoyo IX**). Dos instantes vuelven a constatar la existencia de un heteropatriarcado en Filipinas: A) Kiko se levanta, quedándose tan sólo Gina en una posición subalterna; B) todas las miradas masculinas la recriminan en silencio, esperando una disculpa o una excusa convincente. ¿Se puede colegir entonces que la sociedad heteropatriarcal en Filipinas es el resultado de un proceso de inculcación que tiene su germen durante la colonización española, que es, por tanto, otro legado más –aunque de naturaleza nociva-? Investigadora en la Universidad de Loyola Marymount, Emily E. Bautista reflexiona, desde una perspectiva interseccional, acerca de la influencia del aparato colonial en la transposición de los ordinarios roles de género, pre-hispánicos, en el archipiélago:

Las luchas coloniales y cristianas por el poder y los privilegios también tuvieron lugar en términos de género y sexualidad. (...) En el contexto colonial, los colonos misioneros amenazados por el poder del chamanismo femenino en Filipinas, por ejemplo, se involucrarían en subvertir los sistemas de creencias indígenas al transformar la narrativa en torno a los símbolos indígenas en la manera que Menez (1996) afirma: (1) demonizar a las mujeres y su sexualidad promoviendo estrictos estándares heteropatriarcales de “castidad prematrimonial y fidelidad marital” (p.93); y (2) subyugar a las mujeres bajo la autoridad masculina enseñándoles “religión a los niños jóvenes y hombres adultos para que puedan tener un mejor control de sus mujeres” (p.93). En el contexto colonial filipino, estos esfuerzos religiosos de los misioneros facilitaron el cambio de poder, de modo que los hombres se colocaron en posiciones privilegiadas en los hogares, afines a los valores europeos. Estos roles de género también se cultivaron en el desarrollo de las administraciones coloniales de las poblaciones indígenas, en las que los hombres fueron incorporados a los órganos gubernamentales coloniales.²⁹¹

²⁹¹ ESTIOCO BAUTISTA, Emily. “Naming the politics of coloniality”, en DARDER, Antonia (ed.), *Decolonizing interpretive research: A subaltern methodology for social change*, Londres, Routledge, 2019, p. 56.



F. de Apoyo X-B

F. de Apoyo XI-B

Al unísono, la soberbia en el tono de Fabian y su dicción, impecable, son dignas de mención, mientras que Gina se levanta airada y le arroja a Fabian el líquido contenido en el interior del bote (**Fotograma de Apoyo X**), copiando, con ello, el gesto que realizaba éste al inicio de la secuencia²⁹². Esta simulación, de carácter hostil, será la última acción de Gina a lo largo de la cinta, pues, aunque es citada, no vuelve a aparecer físicamente en pantalla. Atendiendo a una perspectiva kinésica, la órbita que describe el brazo de Gina, primero de abajo hacia arriba (**Fotograma de Apoyo X-B**) y luego al revés (**Fotograma de Apoyo XI-B**), dibuja en la noche una parábola radial que marca el cierre de un círculo, el final de un ciclo. En el siguiente fotograma (**Fotograma de Apoyo XI**), Gina atraviesa la barrera psicológica, tangible, que impone Kiko para posicionarse cerca de Fabian con miras a no errar la descarga. La cerveza se esparce sobre el cuerpo de Fabian consiguiendo trazar un efecto óptico determinado: como si estuviera purificándolo, el líquido perfila, detrás de su espalda, un aura desde las piernas a la cabeza.

La reacción de Gina, enfervorizada, febril, es, además, un acto revolucionario en sí, uno que consigue concatenar dos designios simultáneos. Primeramente, con ese ademán radicaliza su neutralidad inicial, ahora pervertida, igualándose a Fabian. En segundo lugar, provoca un cisma que origina dos facciones en el grupo, como aquel que supuso la separación de los miembros del *Katipunán* en dos alas; Fabian, en solitario, y el resto, tres sujetos, de calibre más moderado. Estos indicios de ruptura ya los habíamos percibido en el arranque de la secuencia, exactamente en el minuto 14:11²⁹³, no sólo desde un prisma ideológico sino asimismo afectivo. Gina, entonces, es uno de los elementos catalizadores que combustiona el relato.



F. de Apoyo XII-B

El tiro de gracia a Fabian lo lleva a cabo Kiko asestándole un puñetazo justo después de la huida de Gina (**Fotograma de Apoyo XII**). Al propinar el golpe, Kiko también se nivela, momentáneamente, con Fabian y Gina. El mentón de Fabian se tuerce negándole la “reverencia”. A la altura de sus pantalones, de su apertura, asoma el cuello de una botella que derrama su volumen al suelo a raíz del impacto. Corolario que podría interpretarse, con arreglo a ese *punctum* del plano al que aludía Roland

²⁹² El gesto al que hacemos mención es aquél en el que Fabian lanzaba un teléfono móvil al aire. En este caso, aunque sea de manera somera, la lata logra colisionar con el cuerpo de Fabian.

²⁹³ Ya hemos explicado al comienzo de este análisis la simbología de esa imagen que ahora volvemos a citar.

Barthes²⁹⁴, como el de un individuo que padece enuresis, que tiene incontinencia urinaria. De esta forma, a través de la representación del falo, significante, máximo referente simbólico del hombre, su masculinidad es infantilizada cuando no degradada a la puerilidad (**Fotograma de Apoyo XII-B**). Un espasmo nocturno, súbito e incontrolado, que es señal de miedo, de pánico. Fabian cae desplomado al pavimento. Por otro lado, es interesante volver a retomar la noción de una sociedad, la filipina, sustentada en una falocracia²⁹⁵, idea sostenida por tres imágenes de la escena (**Fotogramas de Apoyo X, XI y XII**). En ellas, veíamos a Gina tener un arrebatado que Fabian aguantaba estoicamente e incluso, después, la desafiaba con una mueca irónica. Tendrá que comparecer el YO masculino, Kiko, para compensar el desajuste y derribar de una estocada al otro YO masculino, Fabian. Durante unos segundos, su cuerpo, boca arriba y con las piernas agitándose, como una cucaracha agonizante, desaparece del plano quedando, por tanto, fuera del campo de visión. Por consiguiente, se infiere que Fabian solamente podría ser suprimido del relato mediante la violencia que él mismo propaga, en suma allí donde el texto quema, le quema.



Fotograma de Apoyo XIV



Fotograma de Apoyo XV

Para finalizar, el elogio a Gregoria de Jesús como un personaje clave de la revolución filipina no es casual en la filmografía de Lav Diaz. En *Norte, the end of history* aparece camuflada bajo otra apariencia, adaptada a la contemporaneidad, pero su esencia continúa siendo la misma. Más inmediato es el homenaje que le rinde el realizador en sendas piezas audiovisuales, relacionadas: el medietraje *Prologo sa ang dakilang Desaparecido* (*Prologue to the great Desaparecido*) (2013) (**Fotograma de Apoyo XIV**) prelude la ya comentada *Hele sa hiwagang hapis* (*A lullaby to the sorrowful mystery*) (2016) (**Fotograma de Apoyo XV**). En ambas, el arquetipo de Pentesilea, el de mujer-guerrera, planea a través de la superficie del relato con un sentido y un propósito determinados. La compleja maniobra diseñada por Lav Diaz para caracterizar a Gregoria de Jesús le lleva a desvirtuar, adrede, pasado con presente, ficción con realidad. Una incógnita: ¿se podría decir entonces que Gregoria de Jesús es mito como Pentesilea? La fundadora del *Katipunan* femenino es el icono de un pueblo, el filipino, lo cual es sintomático, que la categoriza y la incorpora a su imaginario popular. No debemos olvidar, pues hacerlo sería incurrir en un grave error de pragmatismo histórico, en adición a Gregoria de Jesús, la contribución de las mujeres mestizas a través de las logias masónicas femeninas, llamadas cámaras de adopción, en las actividades conspirativas del *Katipunan*.²⁹⁶

Centrémonos ahora en la sinopsis del cortometraje para establecer otra línea de investigación. Porque *Prologo sa ang dakilang Desaparecido* “es una introducción al

²⁹⁴ Véase BARTHES, Roland. *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, Barcelona, Paidós, 1989 (1980).

²⁹⁵ Según esto podemos concluir que una sociedad falocrática, como “perteneciente o relativo a la falocracia”, es también una sociedad machista, en la que lo masculino es lo preponderante.

²⁹⁶ Véase VITAR, Beatriz. “Mujeres, masonería y revolución en Filipinas”. *Trocadero: Revista de historia moderna y contemporánea*, 18, 2006.

próximo largometraje más importante de Lav Diaz, *The Great Desaparecido*, que cuestiona la Verdad y la Historia sobre la Revolución y la Independencia de Filipinas”.²⁹⁷ Subrayamos de nuevo que *Prologue* son los prolegómenos de esa *The Great Desaparecido*, que luego se materializó en *Hele sa hiwagang hapis*, para recordar que ésta no es una obra independiente desde el punto de vista argumental. Pero aquí lo que cobra trascendencia es un hecho de una significación mayor, ya que *Prologue* narra la odisea de Gregoria de Jesús por encontrar el cuerpo de Andres Bonifacio, su marido, ejecutado por sus compañeros del *Katipunan*. En *Hele sa hiwagang hapis*, la intrahistoria²⁹⁸ que nos avanza *Prologue* toma forma uniéndose a otras: la creación de *Jocelynang Baliwag*, que acabaría convirtiéndose en el himno de la revolución; la expedición que emprenden dos personajes literarios de ficción, Simon e Isagani, que podrían haber sido arrebatados del *Noli me tangere* o *El filibusterismo* de José Rizal; o el alcance mediático y popular que experimentaron el héroe Bernardo Carpio²⁹⁹ y la criatura *Tikbalang/ Engkanto*, mitad caballo mitad hombre, durante la rebelión. Todo ello impregnado con un halo de realismo mágico unido a la historia de Filipinas a través de sus leyendas y sus fábulas mitológicas. Y es ahí, en esa deconstrucción histórica de la fenomenología misma, cuando se hace más patente la hendidura entre los relatos oficiales y el revisionismo al que se refería Ferdie. Así pues, ¿existe evidencia científica de la desaparición del cuerpo de Andres Bonifacio?, ¿qué papel jugó en todo ello Gregoria de Jesús?, ¿hay certeza de su búsqueda en el interior del bosque? Aplicable en el caso de *Norte, the end of history*, pues las conversaciones del grupo son meras entelequias, siempre con la utilización figurada del imperativo condicional –y si...– para imaginar una nación utópica. Este artificio le sirve a Diaz para desmitificar la historia de Filipinas, partiendo del *impasse* de la colonización, para liberarla de ruidos molestos pero también para cuestionarla.

Pasemos a ampliar dos sucesos contenidos en *Hele sa hiwagang hapis* que se interconectan de manera colateral, *grosso modo*, a lo narrado en *Norte, the end of history*, que vuelven a señalar tanto la importancia de la mujer como del folclore filipino en la configuración del estrato revolucionario. En primer lugar, recuperamos la canción *Jocelynang Baliwag*, perteneciente al *kundiman*, un género que aglutina serenatas de amor tradicionales filipinas³⁰⁰. Pues, paradójicamente,

el *kundiman* conocido más antiguo asociado fuertemente con el nacionalismo filipino es “*Jocelynang Baliwag*”, también conocido como el *kundiman ng himagsikan* (*kundiman* de la revolución). (...) Se cree que “*Jocelynang Baliwag*” se hizo popular justo antes de la revolución filipina contra España que duró de 1896 a 1898. La letra expresa admiración por una mujer -en este caso, una persona que realmente existió llamada Pepita Tiongson y Lara (...). Lo que diferencia al *kundiman* revolucionario de

²⁹⁷ *Internet Movie Data Base* [página WEB] <https://www.imdb.com/> [Consulta: 02-09-2017]. (Traducción del autor)

²⁹⁸ Queremos hacer hincapié en la acertada elección de su empleo, ya que la intrahistoria de Gregoria de Jesús y de todos los acontecimientos que ocurren en paralelo a sus aventuras es la historia que subyace tras esa historia oficial que da lugar a titulares en los medios de comunicación, de la que tiene constancia la opinión pública. Del resto, que permanece en segundo plano, se hace eco Lav Diaz en *Hele sa hiwagang hapis* tras una exhaustiva labor de investigación.

²⁹⁹ En el análisis textual de *A short film about the Indio Nacional*, en la secuencia que transcurre desde 01:17:57 a 01:24:38, Raya Martin utilizaba a Bernardo Carpio como pretexto para enlazarlo con la tradición hispánica. Recordemos que Bernardo Carpio era un héroe que luchó en la Batalla de Roncesvalles y que, posteriormente, adquirió popularidad en el archipiélago a través de los romanceros.

³⁰⁰ Véase TIONGSON, Nicanor. *CCP Encyclopedia of philippine art: Philippine music*, Manila, Cultural Center of the Philippines, 1994.

sus hermanos (...) es el simbolismo codificado en el que la figura de una mujer representa la patria (...). Lo profano se transforma en sagrado, y, para el revolucionario que se opuso tanto al imperio español como a las restricciones jerárquicas de la Iglesia Católica, nada puede ser más sagrado que el amor de Filipinas, la patria. Desde finales del siglo XIX, ninguna música ha sido tan expresiva de la lucha filipina por la libertad como el *kundiman*.³⁰¹

Semejante cometido secunda la introducción del *tikbalang*. Este ser mitológico del folclore filipino tiene cuerpo humano de gran envergadura y cabeza de caballo. Por la noche, secuestran a las mujeres y las retienen en jaulas de bambú hasta que las matan. El *tikbalang* propaga toda clase de desgracias y lleva al viajero perdido por el camino equivocado. También le puede provocar estados alterados –como desconcierto, ceguera o locura- o adoptar cualquier forma o tamaño. Una peculiaridad de estas criaturas es su habilidad para robar rosarios. Precisamente la fuente de su poder proviene de una joya mágica, si son capturados se rendirán a cambio de su libertad. Pero si, además, alguien consigue arrancarles tres de las espinas más gruesas de sus crines se transforman en un talismán que, una vez utilizado, convierte al *tikbalang* en sirviente.³⁰² Dicho esto, hay un rasgo esencial del *tikbalang* que, a modo de tapadera, le sirve a Lav Diaz para acoplarlo en la trama de *Hele sa hiwanag hapis*, pues al poseer el *tikbalang* la destreza de robar rosarios, objeto de fe para el cristianismo, lo que promulga el film es un retorno a las costumbres ancestrales, religiosas, culturales, de la región, despojando, por ello, al catolicismo de todos sus símbolos.

³⁰¹ CASTRO, Christi-Anne. *Musical renderings of the philippine nation*, Nueva York, Oxford University, 2011, pp. 183-184. (Traducción del autor)

³⁰² BANE, Theresa. *Encyclopedia of beasts and monsters in myth, legend and folklore*, Jefferson, McFarland & Company, 2015, p. 317.

CAPÍTULO IV

LA SUBVERSIÓN DEL CATOLICISMO

IV.1. *A short film about the Indio nacional (2005)*

De entre los jóvenes creadores que surgen a raíz de la “segunda Edad de Oro del Cine Filipino” o “generación Indie Pinoy”³⁰³ el más inclasificable de todos ellos es Raya Martin. El realizador manileño comprometido con el pasado colonial de Filipinas. No sólo con el período español sino también con el norteamericano y las consecuencias históricas (y cinematográficas) que trajeron al país. *A short film about the indio nacional* está ambientada en los albores de la inminente insurrección filipina contra España, en la década de 1890; y es sólo la primera parte de una trilogía más exhaustiva que se completa con *Autohystoria* (2007), un estudio de la ejecución del líder revolucionario Andrés Bonifacio y de su hermano pequeño Procopio tras la maniobra de traición urdida por el futuro presidente del *Katipunan* Emilio Aguinaldo, e *Independencia* (2009), que cuenta la llegada de las tropas estadounidenses en pleno éxodo de un hijo y su madre a las montañas.³⁰⁴ Resumiendo, el título de la película es toda una declaración de intenciones que habla del anhelo del pueblo filipino por conseguir la autodeterminación, deseo interrumpido por la injerencia estadounidense.

Martin sitúa varias historietas, aparentemente inconexas entre sí, en el preludeo de la revolución contra el ejército español. En este ejercicio de cine silente, el realizador ejecuta una obra que se concibe tal y cómo hubiera sido realizada a finales del siglo XIX por los propios nativos en el caso de poseer el medio: por eso no aparecen actores extranjeros ni siquiera cuando interpretan al invasor colonial, amén de otras características como la utilización deliberada del silencio para emular al cine mudo de la época y de sus correspondientes títulos en tagalo, maniobra reivindicativa del director.

Como bien indica su título, la película se centra en la figura del indio, personaje clave en la gestación de la futura nación, en la configuración de una cultura única. Pero, además, los españoles, cuando llegaron al archipiélago en 1565, denominaron genéricamente “indios” a la mayoría de la población filipina.³⁰⁵ Por ejemplo, según Isabelo de los Reyes, uno de los ideólogos del *Katipunan*, para esclarecer su identidad “el filipino tenía que recordar lo que era antes de ser un indio”.³⁰⁶ Por otra parte, el antetítulo del film, ese *or the prolonged sorrow of the Filipinos*, apela a un sentimiento de hartazgo y opresión, por eso el protagonista de la historia va tomando conciencia de sí mismo y de todo lo que lo rodea desde su infancia hasta que se convierte en adulto.

Argumenta el profesor y crítico de cine Gonzalo de Pedro sobre el estilo de Raya Martin en los siguientes términos en las páginas de la revista *Cahiers du cinema*:

³⁰³ Nomenclatura utilizada por Juan Guardiola para referirse al conjunto de directores que surgen en este contexto. GUARDIOLA, *Cinema Filipinas. Historia, Teoría y Crítica Fílmica (1899-2009)*, *Op. cit.*

³⁰⁴ *Ibidem.*

³⁰⁵ SIERRA DE LA CALLE, Blas. “La evangelización de Filipinas durante el gobierno de Legazpi (1565-1572)”, en CABRERO, Leoncio (ed.), *España y el Pacífico. Legazpi. Tomo I*, Madrid, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2004.

³⁰⁶ LOYRÉ, Ghislaine. “Isabelo de los Reyes y Florentino y la construcción de una identidad nacional”, en FRADERA, Josep María et al., *Imperios y naciones en el Pacífico. Vol. II. La formación de una colonia: Filipinas*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2001, p. 128.

Hay películas que recuperan la historia, hay otras que la embalsaman y otras que la suplantán. Las de Raya Martin pertenecen a la tercera categoría: el cineasta busca reconstruir el pasado de su país, y suplantarlo, al menos cinematográficamente (...) Recreando el estilo del cine correspondiente a cada uno de sus períodos históricos, Martin busca hacer posible un cine que nunca existió.³⁰⁷

El historiador y crítico filipino Noel Vera también se hizo eco de la proyección de Raya Martin:

Raya Martin es otro cineasta que parece encontrar inspiración en el cine silente. Su primera película, *Indio Nacional*, rebosa no sólo de su lirismo (un grupo de niños mira arriba para observar un eclipse solar) sino del sentimiento juguetón del cine mudo (el eclipse solar es el dibujo de una luna cubriendo un sol también dibujado crudamente). (...) Los desafíos y logros de Martin consisten en ampliar lo que ya ha conseguido sin perder contacto con el pasado. Del nuevo cuadro de cineastas, Martin es fácilmente el más original y el que tiene la vista más puesta en el futuro.³⁰⁸

La carrera del joven Raya Martin se ha ido fraguando desde su infancia, pues siempre estuvo rodeado de artistas. Fue su padre quién le inculcó la afición por el cine tras asistir a una proyección de una película del iraní Majid Majidi en el marco del CineManila Film Festival. A partir de ahí, su interés aumentó y su ascenso fue meteórico. El también realizador filipino Tikoy Aguiluz le convenció para presentar su proyecto para la Résidence del Festival de Cannes, popularmente conocido como *Cinéfondation*.³⁰⁹ Su visión radical y experimental marcaron su devenir y le convirtieron en uno de los directores más innovadores de la Nueva Ola. Las propias palabras de este artista multidisciplinar nos acercan un poco más a su peculiar mundo:

Para mí son imágenes que ayudan a los filipinos a investigar en lo más hondo de su memoria, en sus corazones y ver qué emociones o ideas hemos dejado atrás. (...) La cámara, el artefacto (...) que en un sentido extremo crea una conciencia nacional, (...) es un aparato colonial. (...) Así que cuando creamos una imagen tan universal, queda registrada como extranjera. La manera de subvertir eso es comunicando ideas progresistas a través de ese lenguaje.³¹⁰

IV.I.I. Análisis textual

IV.I.I.I. Secuencia 1 (0:39:20 – 0:46:46)



³⁰⁷ DE PEDRO, *Op. cit.*, p. 21.

³⁰⁸ VERA, Noel. "Instántanea filipina". *Cahiers du cinema España*, N° Especial 12. [40 años de cine filipino (1970-2010)], 2010, p. 13.

³⁰⁹ CARBALLO, *Op. cit.*

³¹⁰ DE PEDRO, *Op. cit.*, p. 23.

Tras un epílogo en el que el relato oral³¹¹ sirve como pretexto para exponer los males endémicos de la nación, la película cambia de registro sucediéndose escenas inconexas entre sí, sin un hilo narrativo lógico, a la vez que imitan el cine clásico mudo tal y como hubiera sido realizado por los propios nativos a finales del siglo XIX en el supuesto de que hubieran detentado el aparato. El texto funciona a modo de explicación para, a continuación, presentar una breve pieza audiovisual que tiene relación directa con la aclaración precedente: su traducción literal es “Fraile que perdona al niño por sus fallos”. Lo primero en lo que debemos fijarnos es en la similitud casi exacta de la palabra en tagalo “frayle” con su homónimo en español. También hay que resaltar el componente religioso del que tenemos notificación expresa gracias a los títulos impresos.



Imagen de Apoyo I³¹²

Siguiendo los preceptos del cine silente, la secuencia se abre con un plano fijo³¹³ de un niño en cuclillas que espera la llegada del monje. Su vestimenta blanca, tanto en la parte de arriba como en la de abajo, era la utilizada en el período colonial español por algunos naturales; fotograma que, por otro lado, recuerda indiscutiblemente a una fotografía de E. M. Barretto tomada en el Barrio de San Antón de Manila³¹⁴ en el año 1885 (**Imagen de Apoyo I**). En el sistema de catequización implementado por las órdenes mendicantes, fue bastante común que los religiosos aprovecharon a los niños como intérpretes, como colaboradores, con lo que posteriormente conseguían acercar a los padres en la instrucción del catolicismo.³¹⁵ Normalmente, en los colegios adosados al convento “vivía en régimen de internado un grupo numeroso de niños de cada pueblo, normalmente los hijos de los principales, a los que se elegía para ejercer los oficios de sacristán, acólito o cantor.”³¹⁶ La fastuosidad del edificio, en contraposición a las tradicionales casas de nipa del archipiélago, nos puede desubicar respecto al emplazamiento de la escena. Situación que se mantiene, brevemente, hasta que, por

³¹¹ Ya hemos hecho hincapié en la importancia de la transmisión oral en la tradición cultural filipina, manifiesta, más que en otros textos de esta investigación, en *Perfumed nightmare* y en *Norte, the end of history*.

³¹² GUARDIOLA, Juan. *El imaginario colonial. Fotografía en Filipinas durante el período español, 1860-1898*, *Op. cit.*, p. 60.

³¹³ Toda la película está rodada a base de planos fijos.

³¹⁴ Esta fotografía se puede encontrar en el Palacio La Cumbre, sede de la Subdelegación del Gobierno en San Sebastián. Del mismo modo aparece recogida en el catálogo editado por Juan Guardiola en el año 2006 *El imaginario colonial. Fotografía en Filipinas durante el período español, 1860-1898*.

³¹⁵ CAMPOS, *Op. cit.*

³¹⁶ SÁNCHEZ FUERTES, *Op. cit.*, p. 328.

corte en el montaje, pasamos a otro plano fijo. Para finalizar este párrafo, debemos puntualizar que al comienzo de la colonización los españoles imitaron el modelo de construcción utilizado por los indígenas antes de su llegada, a base de caña y nipa. Pero debido a la vulnerabilidad de estos materiales en los incendios se comenzaron a edificar sobre adobe. Sin embargo, esta piedra de origen volcánico era demasiado rígida durante los terremotos. La solución final fue aplicar la madera junto a la piedra, lo que dotó a las estructuras de una mayor estabilidad y resistencia. Con el paso de los siglos y las consecuentes innovaciones arquitectónicas, se establecieron nuevas directrices que prometían una mayor seguridad.³¹⁷ Por otro lado, a tenor de lo explicado

Después de la fundación de la Manila española en 1571, surgió una síntesis de dos tradiciones constructivas. (...) La casa resultante es, por lo tanto, baja para los estándares españoles y mexicanos, ya que tiene dos pisos en lugar de los tres clásicos. (...) En comparación con México, España y el resto del sudeste asiático, estas casas tradicionales tienen ventanas largas que se extienden casi de un poste a otro con una pequeña ventana adicional (ventanilla) entre el alféizar de la ventana y el alféizar del piso. El techo puede ser de paja o teja, según las preferencias del propietario. En el siglo XIX, los techos de metal se convirtieron en alternativas comunes.³¹⁸

Un leve contrapicado oblicuo³¹⁹ señala la presencia de un religioso descendiendo las escaleras de una iglesia, una toma deudora de cualquier obra muda –con la sombra del personaje deslizándose entre las paredes, confiriéndole suspense a la narración-. La cámara inicia un travelling de manera pasiva, en el que el eje motor de la escena es el propio actor, revelando algunos detalles decisivos: la demarcación nosotros/ellos se hace patente a través de los barrotes metálicos que separan el exterior del interior estableciendo, así, la posición de dominio, solemne, entre uno y otro. Además, las rejas aluden a dos estilos de vida diferenciados, el del encorsetamiento que impone la clausura monástica y el de la libertad del resto.

Por corte en el montaje asistimos a una conversación ficticia³²⁰ en la cual el sacerdote regaña al crío a causa de una estatua quemada, instándole, a continuación, a que vaya a buscarla. El hábito del párroco es el típico de los misioneros pero sus rasgos son los del indio por excelencia: recordemos aquí que la intención principal de Raya Martín es hacer una película por y para los indígenas, por lo que el aspecto caucásico quedará excluido en el transcurso de la narración. Tampoco podemos desdeñar la postura del muchacho, tiene la cabeza baja, como prueba de arrepentimiento, mientras se agarra la línea de tiro de sus pantalones con ambas manos. Posición que constata esa especie de relación paterno-filial basada en el miedo y en la amonestación a la que hacíamos referencia unas líneas más arriba a través de la frontera nosotros -el pueblo-/ellos -las órdenes religiosas, administración colonial al fin y al cabo-. Entre medias, se intercalan un par de títulos explicativos en los que aparecen, entre otros, los vocablos

³¹⁷ AGUILERA ROJAS, Javier et al. *Manila 1571-1898. Occidente en Oriente*, Madrid, Ministerio de Fomento, Agencia Española de Cooperación Internacional, Universidad de Alcalá de Henares, 1998.

³¹⁸ ZIALCITA, Fernando N. *Authentic though not exotic: Essays on filipino identity*, *Op. cit.*, pp. 284-286. (Traducción del autor)

³¹⁹ Empleado para captar la profundidad de campo y conseguir una mayor extensión del encuadre.

³²⁰ Al estar desprovistos de la comunicación verbal, el esfuerzo de los actores debe ser mucho mayor que en el cine sonoro. Por ello, el uso de los gestos corporales y faciales es esencial para transmitir acciones y emociones en el contexto de la escena en cuestión. TALENS, Jenaro; ZUNZUNEGUI, Santos. *Historia general del cine (Vol. I: Orígenes del cine)*, Madrid, Cátedra, 1998.

“frayle”, de nuevo, y “campanero” –para referirse a la ocupación del pequeño-, el segundo adoptado tal cual del castellano.



Imagen de Apoyo II³²¹

Por corte en el montaje, un plano fijo oblicuo nos emplaza ahora a la imagen del pequeño arrastrando la estatua, que, al ser precisamente “arrastrada”, pierde toda su pureza tratándola como un objeto vacío y carente de significado alguno, en otro travelling pasivo desde el margen izquierdo de la pantalla al derecho. Por ello, el cura parece recriminar su actitud en la siguiente captura para luego acabar reculando. Al adoptar expresamente esa postura con la talla –que asimismo está “calcinada”, lo que acrecienta su alcance bélico-, la imagen nos retrotrae a la solidaridad de los campos de batalla donde un soldado porta el cuerpo herido o fallecido de un compañero. Pero es que, igualmente, nos adelanta un futuro adyacente dado que nos encontramos en el preludio de la revolución contra el colonialismo español. Especial significancia tiene la talla, ya que “la escultura en piedra fue una novedad que llevaron los españoles a Filipinas, que tal vez no engarzó tan profundamente en la tradición popular y desde luego tuvo su propio espacio”, representada a través de “santos, vírgenes, etc.”³²²

La cámara se acerca a un primer plano para exhibir sin ningún pudor la “estatua quemada”³²³, como reza el título en uno de los intervalos aclaratorios, a la que alude continuamente el religioso. La imagen está cargada de un simbolismo flagrante: en un acto de rebeldía e indisciplina, el pequeño ha transformado la escultura católica de un santo en una especie de *anito*³²⁴ (**imágenes de Apoyo II**)³²⁵, en un intento formidable de recuperar las raíces culturales indígenas y ensalzar las creencias prehispánicas de sus antepasados. Es, además, un acto de resistencia camuflada, no una travesura inocente, que siembra el germen para el despertar gradual de toda una nación. Si en el Capítulo III, en el estudio de *Perfumed nightmare*, incidíamos en los *anitos* como la fuente espiritual de la religión animista, ahora nos referimos a su materialización en forma de

³²¹ *Field Museum* [página WEB] <https://philippines.fieldmuseum.org/> [Consulta: 10-09-2018].

³²² GARCÍA DE LOS ARCOS, María Fernanda. “Pintura y escultura: una visión de su valor testimonial”, en CABRERO, Leoncio (ed.), *España y el Pacífico. Legazpi. Tomo II*, Madrid, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2004, p. 429.

³²³ Ejemplo manifiesto de la pulsión escópica a la que hace mención Jesús González Requena y a la que hemos hecho alusión en la Introducción de esta memoria.

³²⁴ Véase REGALADO TROTA, José. *Simbahan: church art in colonial Philippines, 1565-1898*, Metro Manila, Ayala Museum, 1991.

³²⁵ *Museo Oriental de Valladolid* [página WEB] <http://www.museo-oriental.es/> [Consulta: 13-09-2018].

tallas, pues los anitos “constituyen una de las formas de expresión artística más frecuente entre los pueblos «primitivos», pero también sabemos que el arte *entre estos pueblos siempre tiene un carácter funcional*, ya sea religioso, social, económico, etc.”³²⁶

Pero la perspicacia del sacerdote, y por ende de todo el estamento religioso, convierte una injuria casi insalvable en una oportunidad para la redención mediante la confabulación de un plan surrealista. Por consiguiente, por corte, coge del brazo al pequeño para que sea testigo directo de los hipotéticos designios del Señor. Aquí, al agarrar al niño, el párroco emplea un medio de represión, lo que nos lleva a reparar que los frailes solían utilizar diversas armas coercitivas, como la negación de la absolución, en el período colonial, contra la administración civil, contra los naturales.³²⁷ Otro tema equivalente, al hilo de lo esbozado, fue el de los abusos cometidos por los párrocos de los pueblos, actuación que ya denunciaba Antonio de Morga en la “relación” de 1598. Los excesos del clero regular se concentraban regularmente en materia económica, recibían cuantiosas cantidades de numerario, y en la población indígena, sobre los que profesaban un control excesivo, práctica visible en esta escena de la película.³²⁸



Un nuevo cuadro de texto transcribe sobre el fondo “bellas mujeres nativas discutiendo” aunque la explicación no es del todo certera ya que, como veremos en la posterior toma, en realidad están rezando. La diferencia de este *sketch* o pieza corta es que, a diferencia de las restantes, sí tiene una continuidad natural con la previa, esto es, la religión. Es decir, hay un orden narrativo coherente integrado en el discurso fílmico.



Dos mujeres nativas, enmarcadas en un plano fijo oblicuo, oran ataviadas con velo y un traje folclórico pertinente para la homilía. En el interior del santuario cristaliza

³²⁶ ROMERO DE TEJADA, *Op. cit.*, p. 390.

³²⁷ GARCÍA-ABÁSULO, Antonio. “Formación de las Indias orientales españolas: Filipinas en el siglo XVI”, en CABRERO, Leoncio (coord.), *Historia general de Filipinas*, Madrid, Cultura Hispánica, 2000.

³²⁸ SÁNCHEZ GÓMEZ, “Las élites nativas y la construcción colonial de Filipinas (1565-1789)”, *Op. cit.*

un sincretismo de orden arquitectónico³²⁹, pues “las iglesias filipinas van a encontrar su propia identidad partiendo de esquemas europeos pasados por la experiencia de la arquitectura conventual americana, y con ciertos toques de influencia asiática en determinados aspectos formales.”³³⁰ Los agustinos y dominicos sembraron el archipiélago de un gran número de monasterios e iglesias aunque, en la mayoría de los casos, la mano de obra empleada fue *sangle* o indígena, lo que le confirió un estilo único.³³¹ Es en los elementos de tipo decorativo donde “los edificios hispano-filipinos (...) denotan la influencia china”, siendo los más clásicos “las nubes, los crisantemos y flores de loto, y las formas draconianas”³³² como se puede apreciar en la columna del fondo de la imagen. De repente una de ellas fijamente hacia el frente y descubre que “la estatua parece...real”. Por corte en el montaje, un plano medio nos revela la existencia de una figura con semblante serio que permanece inmóvil, al fondo, junto a una columna. Su indumentaria sacada de una representación teatral enlaza de manera directa con una escena del final de la película en la que un grupo de actores nativos ensaya la captura del héroe Bernardo Carpio, que, simultáneamente, precisa que durante este período el teatro de herencia española era el tipo de ocio dominante en el archipiélago. El *sinakulo*, deudor de los textos de la pasión, como esta obra de Bernardo Carpio, “durante la época española, (...) se representaba cerca de la iglesia o convento, bajo la atenta mirada del fraile.”³³³ En la maquinación del sacerdote, la de escoger un sujeto con facciones indígenas en sustitución de la talla inerte que debería figurar allí, subyace otra intención explícita: acercar, más si cabe, por medio de una estrategia de paridad, la religión católica al pueblo filipino. En este punto, es nuestro deber recordar la feroz resistencia que opuso el clero regular al acceso de los indios al sacramento del orden sacerdotal durante los siglos XVI y XVII.³³⁴ Que al párroco no le quede más remedio que invocar al indio es a la postre, sin duda, un ejercicio de justicia retributiva. Pero es que, además, nos remite al mundo conceptual de las masas ya que, para el campesinado del siglo XIX, “las estatuas e imágenes de Cristo y los santos emitían un cierto resplandor, particularmente en sus ojos muy abiertos.”³³⁵ A partir de este instante, hasta el final de la escena, se produce un largo plano-contraplano entre ambas partes que culminará en un éxtasis religioso.

Vamos a desarrollar un par de ideas apuntadas más arriba con miras a establecer, rigurosamente, las debidas correspondencias entre éstas y el legado colonial español. Llama la atención, primero, el caso de Bernardo del Carpio, héroe legendario español perteneciente a la Baja Edad Media que, según el historiador Vicente J. González García, derrotó en el 808 a Carlomagno en la segunda batalla de Roncesvalles.³³⁶ Pese a que muchos historiadores han negado su existencia, la leyenda de este guerrero se conoció en Filipinas a través de los romances bernardinos que trajeron los españoles,

³²⁹ Véase ALARCÓN, Norma I. *Philippine architecture during the pre-Spanish and the Spanish period*, Manila, University of Santo Tomas, 1991.

³³⁰ GALVÁN GUIJO, Javier. “Variables características de la arquitectura filhispana”, en CABRERO, Leoncio (ed.), *España y el Pacífico. Legazpi. Tomo II*, Madrid, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2004, p. 400.

³³¹ AGUILERA ROJAS, *Op. cit.*

³³² GALVÁN GUIJO, “Variables características de la arquitectura filhispana”, *Op. cit.*, p. 408

³³³ ILETO, *Pasyon and revolution: Popular movements in the Philippines, 1840-1910*, *Op. cit.*, p. 20 (Traducción del autor)

³³⁴ SÁNCHEZ FUERTES, *Op. cit.*

³³⁵ ILETO, *Pasyon and revolution: Popular movements in the Philippines, 1840-1910*, *Op. cit.*, p. 27. (Traducción del autor)

³³⁶ GONZÁLEZ GARCÍA, Vicente J. “Bernardo del Carpio y la Batalla de Roncesvalles”. *El Basilisco: Revista de materialismo filosófico*, 4, 1978.

adaptándose a la mitología tagala como Bernardo Carpio. Su enorme popularidad lo convirtió en el protagonista de infinidad de tebeos y películas de animación en los que representaba la figura de un salvador que se enfrenta al colonialismo norteamericano. En una de las escenas de *A short film about the Indio Nacional*, unos actores teatrales recurren al caballero asturiano pero con su correspondiente nombre en tagalo, toda vez que el personaje filipinizado ya había concurrido en las islas.³³⁷

No es casual, entonces, la inclusión de Bernardo Carpio en una película que retrata la sociedad tagala en vísperas de la revolución, como tampoco lo es la concomitancia entre la *Historia famosa ni Bernardo Carpio* y los escritos nacionalistas de Flores, Del Pilar y, sobre todo, Bonifacio. Dado que la censura impuso severas restricciones, en Filipinas proliferaron, hasta 1880, los tratados religiosos y los romances métricos, denominados *awit*. En su producción poética, Flores y Del Pilar introdujeron el motivo padre-hijo, que pasaría a convertirse en uno de los *leitmotifs* recurrentes de la poesía nacionalista. Lo mismo puede decirse de la atribución de la forma *hibik* (lamento), incorporada con la voluntad didáctica de “evocar en su audiencia un estado similar de receptividad al mensaje nacionalista”, de colocarla “en un estado de aprehensión de la situación política y la posibilidad de romper lazos con España.”³³⁸ Bonifacio, por su parte, siendo adolescente, actor en dramas tagalos, se empapó de la poesía *awit*. Precisamente, su texto favorito era *Historia famosa ni Bernardo Carpio*, el cual versionó cambiando los nombres, que se habían mantenido en castellano de la leyenda original, al tagalo. Al igual que le ocurrió a él cuando fue alcanzado por la literatura indígena, Bonifacio comprendió que “la conciencia del pasado de sus compatriotas incultos estaba mediada por la forma del *awit* y el *corrido*.” A juicio del historiador Reynaldo C. Ileto, “la *Historia Famosa* le proporcionó a Bonifacio una percepción de cómo comunicar la idea de la separación de España a una audiencia masiva compuesta principalmente por los llamados *pobres y ignorantes*.”³³⁹ Por ende, la historia de Bernardo Carpio “revela una percepción popular del pasado sobre la que los nacionalistas filipinos basaron sus aspiraciones separatistas.”³⁴⁰ Según Ileto,

habiéndose filtrado a Filipinas a través de México, tales historias no suscitaron objeciones por parte de los frailes como tema de la literatura indígena. Después de todo, la lealtad a un rey europeo y el triunfo de la cristiandad sobre los moros fueron temas constantes en estas historias, fueron útiles para fortalecer la lealtad de los indios y el utang na loób [deuda de gratitud] hacia España y el catolicismo. En gran medida, el *awit* fue un arma colonial eficaz. (...) Tan poderoso fue el impacto del *awit* en la imaginación popular que se puede decir que el indio medio del siglo XIX soñaba con emular a valerosos caballeros que se dirigían a las Cruzadas o salvar a hermosas damiselas del peligro.³⁴¹

Habida cuenta que los campesinos tagalos de la región montañosa tenían la convicción de que Bernardo Carpio era un rey indígena atrapado en el interior de la montaña, las élites ilustradas se hicieron eco de este mito en su favor. Pero Bernardo Carpio no era únicamente el proclamado libertador que acabaría con el yugo de los opresores, sino que, para Bonifacio y sus compañeros del *Katipunan* “cada humilde

³³⁷ *Bernardo del Carpio* [página WEB] <http://www.bernardodelcarpio.org/> [Consulta: 21-09-2018].

³³⁸ ILETO, Reynaldo C. *Filipinos and their revolution: Event, discourse, and historiography*, Quezon City, Ateneo de Manila University, 1998, pp. 13-14. (Traducción del autor)

³³⁹ *Ibidem*, p. 20. (Traducción del autor)

³⁴⁰ *Ibid.*, p. 2. (Traducción del autor)

³⁴¹ *Ibid.*, pp. 2-3. (Traducción del autor)

indio podía *ser* Bernardo Carpio”³⁴², pensamiento que querían inculcar al pueblo a través de sus poesías, de sus proclamas. Aún con todo, lo que nos interesa primordialmente es la concepción del *awit* en la articulación del ideario de la revolución en dos aspectos:

En primer lugar, la apropiación por parte de los tagalos de un héroe español permitió a un pueblo sin una historia de sí mismo *como pueblo* imaginar un pasado perdido así como sus esperanzas de liberación del dominio español. En segundo lugar, el *awit* revela una forma de estructurar eventos de manera significativa, que luego serían utilizados por los nacionalistas para comunicar sus ideas políticas a la gente.³⁴³

En lo relativo al teatro, en vías de transculturización, el autor Nick Deocampo expone las fases de su evolución desde el período prehispánico a su afianzamiento definitivo en la islas con la llegada de las nuevas formas culturales peninsulares, occidentales en suma:

El teatro prehispánico tomó la forma de rituales, danzas, sesiones, canciones y duelos verbales. Formas como el *duplo* y *karagatan* fueron populares y permanecieron incluso durante la época española. Cuando los españoles vinieron, las expresiones culturales occidentales comenzaron a echar raíces en el país. Las expresiones culturales indígenas dieron paso a las formas españolas en lugares donde los colonizadores establecieron el control (...) Construido principalmente para proporcionar entretenimiento a las élites españolas y las clases sociales altas, el “teatro español” se dedicó principalmente al soporte de comedias españolas, zarzuelas y presentaciones venidas desde la Península Ibérica (...) Los teatros tagalos escenificaban ‘moro-moro’ o comedia nativa, y más tarde zarzuelas nativas (...) La creciente población china patrocinó igualmente su propio teatro, la comedia china.³⁴⁴

Un plano fijo frontal registra una mayor amplitud de campo obsequiando al espectador con una visión más detallada de los rostros de las mujeres con objeto de apreciar mejor sus expresiones y gestos. Por corte en el montaje, la cámara se acerca a un primer plano por segunda vez para captar un guiño de la “estatua”. El parpadeo del icono provoca un previsible principio de causa y efecto que se materializa en la siguiente toma cuando la pareja de beatas reaccionan con el fervor característico resultante de quién acaba de contemplar un presunto milagro –que ya había sido anunciado con un título que contenía la palabra tagala “milagro”-. La rigurosidad que podríamos esperar de una tesitura de semejante envergadura es invertida, por parte del cineasta, derivando en algo cómico con el propósito de restar rigidez a la formalidad del culto religioso.

³⁴² *Ibíd.*, p. 26. (Traducción del autor)

³⁴³ *Ibíd.*, pp. 9-10. (Traducción del autor)

³⁴⁴ DEOCAMPO, *Cine: Spanish influences on early cinema in the Philippines*, *Op. cit.*, pp. 109-116. (Traducción del autor)



Imagen de Apoyo III³⁴⁵

Una multitud de mujeres deja el templo de manera muy mecánica, como el obrero que termina su dura jornada laboral y abandona la fábrica. Por la descripción precedente del paisaje, todas ellas pertenecen al ámbito rural, con condiciones adversas, por lo que, se intuye, encuentran una válvula de escape a través del credo. La consecuencia de la ruralidad en *A short film about the Indio Nacional* versa directamente sobre el proceso no concluido de emancipación en Filipinas, puesto que dos años antes del estallido de la insurrección filipina de 1896, la escuadra a cargo de Guillermo García-Parreño y López había conseguido la pacificación de la isla de Luzón, cuya población era eminentemente tagala y de condición rural. Tampoco debemos olvidar que el primer suceso de índole claramente separatista fue el tristemente famoso motín de Cavite en el año 1872. Estos datos nos sirven para atestiguar que el caldo de cultivo nacionalista en el archipiélago tiene su origen, prospera, en las provincias cercanas a la capital.³⁴⁶ De manera similar, si observamos el diagrama comparativo de imágenes, el de la captura de *A short film about the Indio Nacional* y la fotografía extraída del catálogo de Juan Guardiola, descubrimos una analogía, en atuendo, entre las mujeres de la primera imagen y las cigarreras de tabaco que se desplegaron por todo el territorio filipino durante el estanco del mismo en la segunda. Más allá de esta consideración, de carácter meramente testimonial, lo realmente llamativo, en el contexto del nuevo impulso que experimentó la colonia a iniciativa de las autoridades peninsulares a finales del XIX, fue la exhibición real, física, en la Exposición Universal de Filipinas en Madrid de 1887 de seis cigarreras manileñas que vestían “una indumentaria típicamente filipina”³⁴⁷, cuya participación a cargo de la Compañía General de Tabacos se produjo “no como representantes de comunidades o etnias del Archipiélago, sino como trabajadores o artesanos que habrían de levantar las construcciones tradicionales del recinto y ofrecer sus productos y actividades a los visitantes.”³⁴⁸ Visto así, aquí hay una transferencia efectiva que trasciende los límites del soporte, ya sea en formato papel o celuloide, de modo que, al margen de una vocación etnográfica casi inexistente, lo que prevalece es una intención mercantilista, con el reclamo de la ostentación de un fenómeno exótico.

³⁴⁵ Vista de una sementera de tabaco en el acto de estar cortando (*Álbum Provincia de Cagayan*), ca. 1875-1880. MUSEO NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA, Madrid. GUARDIOLA, *El imaginario colonial. Fotografía en Filipinas durante el período español, 1860-1898*, *Op. cit.*, p. 74.

³⁴⁶ MAS CHAO, Andrés. *La guerra olvidada de Filipinas, 1896-1898*, Madrid, San Martín, 1998.

³⁴⁷ SÁNCHEZ GÓMEZ, *Un imperio en la vitrina: el colonialismo español en el Pacífico y la Exposición de Filipinas de 1887*, *Op. cit.*, p. 58.

³⁴⁸ *Ibidem*, p. 195.



Imagen de Apoyo IV³⁴⁹

Súbitamente, un corte en el montaje nos traslada al campo, en concreto a la imagen de una joven moribunda que atraviesa un puente³⁵⁰ inestable en un trayecto de izquierda a derecha. La imagen nos recuerda una fotografía de Albert Honiss del Puente del Capricho, situado en la provincia de Laguna, tomada entre los años 1870 y 1872, que se puede contemplar en el Museo Oriental de Valladolid (**Imagen de Apoyo III**). Acto seguido, un título esclarecedor informa que “una joven chica está a punto de morir”, reforzando, al respecto, nuestra teoría inicial. Esta alegoría simboliza la representación de una mujer como la idea de nación, entendida ésta como un ente unitario, que se encuentra a punto de fenecer y pende, casi literalmente, de un hilo. El pueblo debe despertar de su letargo inmediatamente y dejar atrás sus propios errores y apatía generalizada. Y, efectivamente, es la imposición de esa religión –mal entendida-, encorsetada, con aquéllos que la predicán, una de las enfermedades que es necesario erradicar para asegurar el porvenir de la nación. De ahí la desproporción numérica entre las campesinas del plano anterior y la soledad de este retrato: cuánto más alienado esté el pueblo –caracterizado aquí por la suma de individuos particulares, no de un todo-, sea cual sea la razón, más difícil será desembarazarse del estatus de colonia.

³⁴⁹ GUARDIOLA, *El imaginario colonial. Fotografía en Filipinas durante el período español, 1860-1898, Op. cit.*, p. 31.

³⁵⁰ Ya hemos hablado en el análisis de *Perfumed nightmare* del puente como choque de civilizaciones, como uno de los símbolos de mayor trascendencia en Filipinas.

IV.II. *The healing* (2012)

He aquí el claro ejemplo de un realizador dedicado casi en exclusiva a un género cinematográfico, el terror. Desde que iniciara su carrera allá por 1985, Chito S. Roño no ha cesado en su empeño de expandir las bases de un género que en Filipinas goza de una amplia aceptación. Incluso, en 2012 dirigió otra entrega más, la número catorce, de la saga más conocida a nivel nacional, *Shake, rattle & roll*. Curiosamente, a lo largo de esta franquicia han pasado algunos de los autores más reconocidos en la industria del cine filipino: llama poderosamente la atención el caso de Ishmael Bernal, que formó equipo junto a Emmanuel Borlaza y Peque Gallaga en la primera parte.

Chito S. Roño es también conocido en el mundo artístico como Sixto Kayko. Además, puede jactarse de ser estudiante de cine de una de las primeras promociones de la Filipino State University. Tras graduarse, continuó sus estudios en Investigación Social en la Escuela de Nueva York, completó un curso de guión en el Grey Film Atelier del Estado de Nueva York y otro de cinematografía en Roma. *Private show* (1985), su ópera prima, un drama sobre una joven que es forzada a trabajar como *torera*³⁵¹, realizando actuaciones de sexo en vivo, le granjeó un más que merecido reconocimiento internacional. Sus obras posteriores han recibido multitud de galardones proyectándose en festivales de prestigio como Berlín, Rotterdam, Nueva York o Hong Kong.³⁵²

Durante la avalancha de títulos de miedo que se extendió por todo el continente asiático, Roño aprovechó la oportunidad para lanzar varios *blockbusters* como *Feng Shui* (2004), *Sukob (The wedding curse)*, 2006) o *T2 (Tenement-2)*, 2009). Pero antes de convertirse en un realizador con aspiraciones comerciales, su filmografía había transitado por diferentes géneros como ejemplifican sendos largometrajes de denuncia social, la mencionada *Private show* e *Itanong Mo Sa Buwan (The moonchild)*, 1988), con la que se alzó con el Premio al Mejor Director en los *Gawad Urian*, los Premios de la Academia de Cine Filipina. Muchos críticos han encontrado una fuerte influencia de *Pagdating sa Dulo* (1971), el debut en la dirección de su compatriota Ishmael Bernal, en *Private show*. Sin embargo, al ser obras que se mueven en el terreno del cine de autor, no encontraron el beneplácito del gran público. El comienzo de la década de los 1990 significó su lenta transición hacia el *mainstream*, aunque, aún así, conservó su actitud combativa en *Eskapo*³⁵³ (*Escape*, 1995) o *Dekada '70* (2002), ambas sobre diversos avatares en la dictadura de los Marcos.³⁵⁴

³⁵¹ *Torero* o *torera* es una palabra vulgar en Filipinas, tanto para el masculino y el femenino, utilizada para referirse a los profesionales que hacen actuaciones de sexo en vivo. Durante la década de los 80 “los realizadores filipinos se aprovecharon de las nuevas circunstancias y produjeron películas sexualmente explícitas. Esto dio un nuevo significado al término ‘torero’ y ‘torera’. No es desconocido en ciertas de las llamadas capitales del pecado, las performances sexuales en directo durante la hora de la cena habían sido una tradición durante mucho tiempo en los *nightclubs* de La Habana y en los clubes privados de Manila. Fueron traídos a la gran pantalla gracias a la relajación de las leyes de los censores.” RICHARD, Alfred Charles. *Contemporary Hollywood's negative hispanic image: an interpretive filmography, 1956-1993*, Westport, Greenwood, 1994, p. 387. (Traducción del autor)

³⁵² *International Film Festival Rotterdam (IFFR)* [página WEB] <https://iffir.com/en> [Consulta: 22-11-2018].

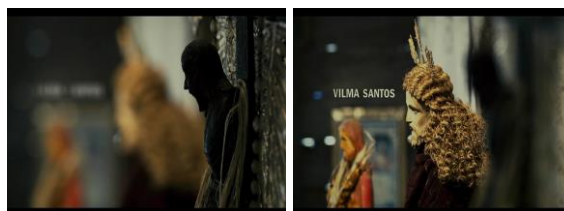
³⁵³ El crítico de cine Noel Vera incluyó *Eskapo* en el puesto número treinta de su lista de las 100 mejores películas de la historia del cine filipino, clasificadas por orden alfabético. *Critic after dark* [página WEB] <https://criticafterdark.blogspot.com/> [Consulta: 22-11-2018].

³⁵⁴ *Philstar Global* [página WEB] <https://www.philstar.com/> [Consulta: 22-11-2018].

The healing podría ser el reverso tenebroso de *Himala* (1982), película que analizábamos en el segundo capítulo de esta memoria. La cinta de Chito S. Roño narra la historia de Seth, una mujer que ante el agravamiento de la enfermedad de su padre decide llevarlo a una curandera. Las noticias sobre su capacidad para sanar se extienden rápidamente entre la comunidad. Días después, Seth acude a visitar a la anciana con algunos amigos y vecinos con objeto de tratarles sus dolencias directamente a ellos o a sus familiares. Tras su llegada al poblado, la curandera se niega a atenderlos. Al final consiguen convencerla, los asiste y, milagrosamente, al cabo de poco tiempo todos están recuperados. Lo que no sabe ninguno es que la advertencia que les expele la Hermana Elsa se va a tornar en algo real, pues, al parecer, una maldición se cierne sobre los afectados por su tratamiento. Seth será la encargada de averiguar el enigma y tratar de evitar más muertes.

IV.II.I. Análisis textual

IV.II.I.I. Secuencia 1 (0:00:28 – 0:04:27)



Fotograma de Apoyo I

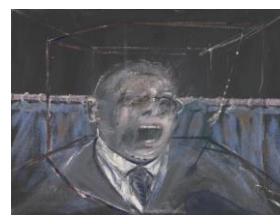


Imagen de Apoyo I³⁵⁵

Aunque hemos decidido considerarlo como un todo, la secuencia en realidad arranca exactamente a partir del minuto 0:01:51. Lo que hemos presenciado hasta entonces son los títulos de crédito, que se vuelven a reanudar en el 0:03:28 ya en el transcurso de la acción, una sucesión de imágenes estáticas y en movimiento que, acompañadas de una música lóbrega, nos ponen en contexto. Es evidente que, sin necesidad de analizar en rigor los fotogramas, el relato aboga por el terror, con la sempiterna lucha entre las fuerzas del bien y del mal, con el trasfondo religioso de las curanderas que se dispersan a lo largo de Filipinas. Posiblemente, a falta de examinar exhaustivamente algún punto en concreto del metraje, estos títulos de crédito son el único ejemplo de calidad artística que atesora el film, imbuidos en una plasticidad y en una atmósfera enrarecida cargada de simbolismo gracias a los juegos cromáticos, al montaje y a los movimientos sutiles de cámara.

Pasemos a dilucidar, antes de nada, la modalidad específica que desempeña la Hermana Elsa, una de las protagonistas del relato, dentro del gremio de los curanderos tradicionales. Efectivamente, surgido del chamanismo de los antiguos filipinos, el *Hilot* se desglosa a su vez en el *magpapaanak* y la *manghihilot*. Las primeras son

³⁵⁵ “Study for a portrait” (Francis Bacon, 1952). *Tate Museum* [página WEB] <https://www.tate.org.uk/> [Consulta: 21-11-2018].

comadronas. El *manghihilot*, como Elsa, que puede ser indiferentemente de género masculino o femenino, sería sinónimo de “quiropático” o “terapeuta popular”, es decir, suministra diversas técnicas de masaje para detectar dolencias del sistema musculoesquelético. Para el tratamiento de enfermedades, *pilay*, la práctica curativa ingresa su propia ley universal y natural que engloba, además de la manipulación física, remedios naturales, consejos dietéticos, sugerencias para un estilo de vida saludable. Cuando alguien es asignado *manghihilot*, su adiestramiento se complementa con un peregrinaje a una montaña sagrada, *Banahaw*, en la que aprenderán a realizar *orasyon*, palabras que garantizan la comunicación con el mundo espiritual o *panawagan*. Para finalizar este apartado, las enfermedades se definen por desequilibrios corporales en base a su *enkanto*, o entidades, elementos y manifestaciones invisibles en el cuerpo. Similar al *hilot* pero con un criterio más sobrenatural es el *albularyo*, que, asimismo, usa hierbas en el proceso mismo de exploración.³⁵⁶

Se abre la película mediante un plano con dos, incluso tres, niveles de profundidad. En un primer término, acaparando el margen derecho del cuadro, emerge, totalmente nítida, una talla de apariencia maléfica. Es de color negro, con sus fauces al descubierto, aspirando o gritando, y parece estar fabricada en madera. Ese gesto inquietante, con la boca abierta como un agujero infinito que devora la luz, nos traslada al mundo de los muertos, de la angustia. El objeto, cuyo material era utilizado por las tribus politeístas del período precolonial, junto a la madeja de tejido fibroso que lo rodea, acentúan la importancia todavía presente en Filipinas de otras prácticas religiosas entre la sociedad. En este plano inicial, investido por un *blur* o desenfoque, se intuyen otras dos estatuillas al fondo del encuadre. Con el empleo de un *trasfocato* que regula la distancia focal –que genera la sensación de un *zoom in-*, la talla negra que estaba iluminada pasa a estar desenfocada y viceversa, revelándose los elementos que permanecían borrosos. Por orden de jerarquía, observamos sendas figuras, la primera, ataviada con una cruz de espinas, de un realismo asombroso; la otra, secundándola, más vulgar. Por consiguiente, la premisa argumental de la obra es fácil de intuir. De ahí que, en consecuencia, nos hallemos ante otra revisión del mito de *Doctor Jekyll y Mister Hyde* o, lo que es lo mismo, del arquetipo del *doppelgänger* o persona con un trastorno de la personalidad³⁵⁷. Ese antagonismo entre el lado bueno y diabólico de los protagonistas, candente durante la mayor parte de la trama, así lo certifica. Pero, asimismo, revela una confrontación, perenne en la narración, entre el catolicismo y la tradición ancestral, sometida aquí a una revisión cercana al paganismo.

Cuando analizamos esta imagen perversa en monocromía podríamos estar aludiendo a un anito, ya que “sabemos que la escultura es la forma de expresión artística más desarrollada por los pueblos llamamos «primitivos», y entre todas las técnicas, la talla es la que emplean principalmente, utilizando indistintamente el relieve o bulto redondo, y diferentes materiales, aunque generalmente el más utilizado es la madera.”³⁵⁸ La escultura filipina posterior, la elaborada en tiempos de colonización, va a estar compuesta fundamentalmente de dos materiales: en marfil, que destaca por la

³⁵⁶ FAJARDO, Bibiano S.; PANSACOLA, Ma. Aleli V. *Hilot: The science of the ancient filipino healing art*, Mandaluyong City, Anvil, 2013.

³⁵⁷ En algunos momentos del metraje, cuando emerge el *doppelgänger*, los rostros de los protagonistas mutan hacia lo abstracto. Ello nos lleva a establecer el gran parecido entre la caracterización de este personaje en *The healing* y algunas pinturas de Francis Bacon. **(Fotograma de Apoyo I modificado, Imagen de Apoyo I).**

³⁵⁸ ROMERO DE TEJADA, *Op. cit.*, p. 385.

delicadeza de sus tallas, y en madera. Para la elaboración de los santos filipinos, según Zóbel de Ayala, la madera se categoriza formalmente en tres estilos diferentes: el popular, el clásico y el adornado. A este último, que data del siglo XVIII e incorpora ornamentos como pelucas u ojos de cristal y otros materiales como el marfil -en las manos, el rostro y los pies-, pertenece la talla de Cristo que vemos en el exordio de la secuencia de *The healing*, justo a continuación de la efigie maligna en negro. Para la aplicación de la policromía, aquí innegable, a veces se seguía la técnica del estofado tal y como en España.³⁵⁹



Por corte en el montaje, un plano medio fijo contrapicado nos sitúa enfrente de aquellas pequeñas estatuas que habíamos visto de perfil en el plano anterior, corroborando la fastuosidad que dejaban entrever. Recordemos que, al contrario que en España o en Hispanoamérica, donde la Iglesia o las cofradías son poseedoras de las estatuas procesionales, en Filipinas “son propiedad de las familias (...) y las mantienen en casa”. Lo mismo que ocurría con “el cadáver del *dato* prehispánico, estos iconos se consideran una protección contra los intrusos”, de tal forma que, entre los filipinos, su tenencia, en especial la de Cristo en el ataúd junto a Su Madre Afligida, “indican y validan un largo linaje, una prosperidad económica actual y una alta posición social.”³⁶⁰ Sin embargo, pese al dominio visual de las esculturas, de nuevo se produce una dura oposición entre fuerzas de signo contrario, ya que el fuego que proviene de las velas, típico en las plegarias pero también en otros rituales, no tiene un efecto purificador sino que más bien adquiere una naturaleza devastadora, relacionada con la herejía. La posición en penitencia, con “las manos atadas”, tanto del Cristo como de su escudero santo sumada a la intención del fuego, acorralándolos, detalla la intrascendencia de ambas tallas, estériles, desbordadas por la energía animista. Y, en los extremos superiores de la cuadrícula, dos láminas con sendas vírgenes custodian lo masculino. Pero hasta ellas están a punto de arder, están literalmente en llamas. La puesta en escena se completa con la presencia de una botella de cristal con un líquido en su interior. Imposible determinar qué encierra el recipiente, pero su mera inclusión, independientemente de su contenido, remite otra vez al asunto de la religión dado que desde la Antigüedad ha sido utilizado en ceremonias religiosas como la libación o la extremaunción, también en cultos de magia negra o satánicos. Aquí, el frasco apunta expresamente al Cristo como retándole a participar en algo que le es ajeno, que escapa a su control no sólo ahora sino a lo largo del relato.

³⁵⁹ RUIZ GUTIÉRREZ, Ana. “Las aportaciones artísticas de Filipinas”, en SORROCHE CUERVA, Miguel Ángel; VILLALOBOS PÉREZ, Alejandro (eds.), *Historia del Arte en Iberoamérica y Filipinas. Materiales didácticos III: Artes plásticas. Serie Mayor. Manuales*, Granada, Universidad de Granada, 2005.

³⁶⁰ ZIALCITA, Fernando N. *Authentic though not exotic: Essays on filipino identity*, *Op. cit.*, pp. 295-296. (Traducción del autor)



Casualmente o no, el nombre de una de las actrices del reparto, cuyo apellido es De Belen³⁶¹, flota superpuesto en el siguiente plano sobre un retrato corroído de Jesucristo dejando la huella de su tipografía impresa sobre el papel. Ese desgaste en la materia del cuadro ejemplifica el estado de una religión, la católica, en decadencia en un país con mayoría de practicantes. Por eso, la cámara inicia un *travelling* de izquierda a derecha, desde arriba hacia abajo, hasta que se estabiliza, que parece sugerir una alternativa al catolicismo en esa estantería repleta de botellas y tarros. Lo que ofrece esa concentración de recipientes es una variante enmarcada en un contexto que precede la llegada de los españoles a las islas, esto es, hierbas y remedios naturales para tratar enfermedades o dolencias. En conjunto, traslucen múltiples lecturas: las religiones primigenias que conectan con lo telúrico –las raíces del eucalipto o del resto de plantas-; el intento de revitalizar un pasado local, idea imperante en otros análisis secuenciales, o, al menos, de conjugarlo armoniosamente con el legado cristiano; y, por último, una denuncia velada al fraude, a la mala praxis, de los curanderos/as. Pero, sin discusión, Elsa es una “mujer de *anting-anting*”, cuyo significado aclarábamos en el análisis textual de *Perfumed nightmare*, aquellos que “pueden controlar los elementos, curar enfermos, hablar en diferentes lenguas, interpretar señales y predecir el futuro”³⁶², porque, entre otros motivos, encabeza una especie de movimiento de raigambre popular como los originados en Luzón en la era de la Revolución, “algunos liderados por ‘mesías’ locales”.³⁶³ Además, ciertamente, en relación a los frascos depositados sobre la repisa, en relación a los poderes “especiales” de Elsa,

un método —que tiene muchas variaciones— para obtener *anting-anting* era exhumar el cuerpo de un niño no bautizado o de un feto abortado, colocándolo dentro de un tubo de bambú perforado en la parte inferior. El líquido que lentamente rezumaba se recogía en una botella y se guardaba para la Semana Santa, tiempo durante el cual un aspirante lo sorbía hasta el Viernes Santo.³⁶⁴



La transición entre planos tendrá lugar por corte en el montaje hasta el minuto 0:01:20 cuando lo releve un encadenado. La cámara inicia una subida lenta pero inexorable al compás de unas manos, surgidas desde el margen izquierdo, que levitan

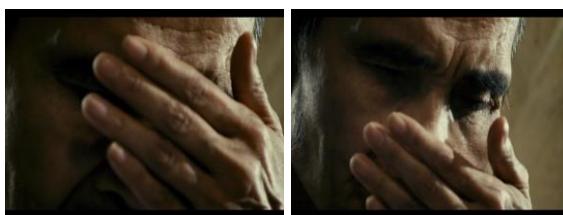
³⁶¹ Como en tantas ocasiones a lo largo del análisis de las películas, Janice de Belen es otro ejemplo de un nombre americanizado con apellido en castellano.

³⁶² ILETO, *Pasyon and revolution: Popular movements in the Philippines, 1840-1910*, *Op. cit.*, p. 26. (Traducción del autor)

³⁶³ *Ibidem*, p. 6. (Traducción del autor)

³⁶⁴ *Ibid.*, p. 22. (Traducción del autor)

sobre los brazos de otra persona. Primero, antes de continuar, vamos a abordar la siguiente abstracción: un nombre y un apellido de procedencia españoles, “Martin del Rosario”, uno de los actores que forman parte del elenco, son engullidos de manera sutil -desaparecen por completo de la pantalla- bajo el movimiento ascendente de unos dedos. Esta acción, canalizada por medio de la supresión deliberada del texto en sí, del escrito, sería equivalente a cualquier forma de erradicar los vestigios de la colonización española. Acto seguido, idénticas manos prosiguen con una maniobra destinada a curar los estigmas³⁶⁵ en la piel a causa del catolicismo, ratificando así el supuesto anterior. Entonces, en síntesis, las llagas en el cuerpo del paciente nos interpelan como testigos al evocar el sufrimiento consustancial al pueblo filipino. Toda la secuencia versa sobre el deseo de despertar los sentidos aletargados de los filipinos, en este caso del tacto.



Un plano detalle que se aleja gradualmente de un rostro recurriendo a un *zoom out* apela a la afirmación de otro sentido, la vista. En esta ocasión, tanto el movimiento de retracción de la cámara como el deslizamiento vertical de la palma de la mano, que parte a la altura de los ojos para acabar cubriendo el contorno de la boca, se inician en paralelo, contribuyendo el binomio a una impresión de pérdida espacial algo acusada. El recurso del *zoom* nos proporciona una perspectiva diferente, nos ayuda a empatizar con la aflicción que padece el personaje. Debemos mencionar que en el proceso de detección y curación existen dos fases diferenciadas, la de diagnóstico y la de terapia. En la segunda se emplean las manos. Otros métodos incluyen el manejo de palabras y la utilización de materiales y productos con el objetivo de expulsar el mal.³⁶⁶ Por lo que, en conclusión, la representación cinematográfica de estas prácticas es fidedigna a la realidad. Desde un punto de vista simbólico, es una prolongación de las ideas aportadas en el plano precedente: ese paciente, según se desprende de los fotogramas, es invidente. Y necesita recobrar la visión porque, entre otras, la retina tiene el poder de registrar la historia, lo que, en consecuencia, puede desembocar en el alojamiento de un sentimiento revolucionario. No obstante, la ceguera no es algo individual sino que atañe a todo el pueblo filipino, muerto en vida, representado en esta ficción a través de la excusa sensorial. Pertinente recordar que, en diversas culturas, el gesto de entornar los parpados se aplica sobre los recién fallecidos, lo que afianza, más si cabe, la explicación vertida anteriormente. Por último, advertir que la detención de la cámara en la cercanía de los labios invita a un adelanto de lo que luego se desarrollará con mayor diligencia, con mayor carga simbólica, a saber, la dificultad de expresarse.

³⁶⁵ Véase ROYO MARÍN, Antonio. *Teología de la perfección cristiana*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1968.

³⁶⁶ LÁMBARRI RODRÍGUEZ, Araceli; FLORES PALACIOS, Fátima; BERENZON GORN, Shoshana. “Curanderos, malestar y ‘daños’: una interpretación social”. *Salud mental*, Vol. 35, 2, 2012.



Un plano fijo capta de perfil a una mujer con camisa blanca. En lo que llevamos de narración, por primera vez se puede colegir el contexto de la escena gracias a la profundidad de campo en los niveles inferiores de la imagen. Lo principal, lo más relevante, es que esa mujer, sentada en primer término, difiere del resto de personajes que deambulan por el escenario, espera algo –o a alguien- mientras que su actitud pasiva parece indicar que está aquejada de alguna afección. Al fondo, la incesante actividad avala esta dualidad: un repartidor entrega una caja con plantas y una joven, casi intangible, permanece ocupada en sus tareas.

Retornemos a lo sustancial. En los títulos de crédito, las etiquetas de dos integrantes del film, “Mark Gil” y “Carmí Martín”, con apellidos castellanos, albergadas en la mitad del encuadre, se desvanecen por el surgimiento de unos brazos que se extienden hasta alcanzar las orejas de la mujer inmóvil y taparlas. Avanzamos hacia el tercer sentido, el del oído. Vital porque mediante este órgano percibimos los sonidos, su volumen, tono, timbre y la dirección de dónde provienen. También es responsable del equilibrio. Por ello mismo, porque es indispensable, alguien los protege con un ademán que, junto a los previos, nos hace pensar en la “desconocida” como en una divinidad enviada a la Tierra para mitigar la pesadumbre de los filipinos. Pero, por contra, no escuchar nada, taponarlos, implica omitir físicamente gritos de desesperación o rabia.



Otro plano detalle revela las manos artífices del milagro manipulando un plástico cuyo interior almacena una mezcla de hierbas naturales. Lo sella con la llama de una vela a fin de preservarlo de la contaminación de agentes externos. Así pues, el precinto simboliza la unión del fuego y la tierra, conceptos ambos muy ligados al catolicismo y a otras religiones. Insistiendo en la sucesión de mecanismos fisiológicos iniciada a partir del sexto fotograma, dos son los sentidos restantes, el olfato y el gusto. El primero, explícito, se manifiesta debido al olor del plástico al quemarse; el segundo, el gusto, de manera tácita, basándonos en la posibilidad de que las plantas sean ingeridas o bebidas. Por otra parte, el plano actual es una reminiscencia de un par de imágenes del principio de la secuencia, aquellas en las que, por separado, presenciábamos el fuego saliente de un par de velas y frascos con raíces medicinales en una repisa –materializadas ya en infusiones-.



La rigidez del metal de la silla de ruedas, su frialdad, divergen del carácter volátil del fuego, del calor que irradiaba justo en el plano anterior. Las mismas manos ejecutoras vigentes desde el arranque asoman desde abajo a la derecha del marco, trepan al unísono con la cámara por unas piernas defectuosas frenándose a la altura de las rodillas. Precisamente se instalan ahí porque la rodilla propicia una de las habilidades motrices básicas, la de andar. Desde un enfoque bélico imaginario, atendiendo a la eventualidad de un combate, es razonable creer que la intervención de un paralítico sería infructuosa.

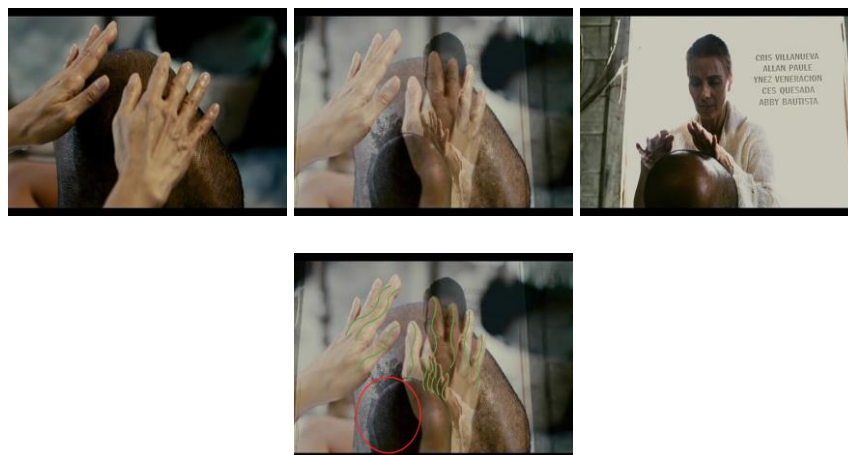
Poco a poco se esbozan ráfagas del siguiente fotograma con la ayuda de un encadenado, la diferencia de éste con los siguientes encadenados es que aquí es difícil discernir los elementos que se integran en la composición. En el instante preciso en el que las dos imágenes se intercalan la confusión es total, dando como resultado una abstracción pura que combina formas y colores. De este modo consigue desconcertar, aún más, al receptor del texto. Igualmente, lo entendemos como una declaración pictórica vanguardista, una que acredita un estilo indígena libérrimo, en la línea de Manuel Ocampo³⁶⁷, alejándose, por tanto, de los postulados de la escuela colonial española -cuando surge el grueso de los grandes pintores filipinos-. Ocampo utiliza la metáfora y la alegoría como crítica contra el colonialismo, por ello en sus obras se encuentran elementos de índole política, religiosa o literaria. Lo bizarro encuentra su punto culminante en una tendencia al barroquismo más escatológico que mezcla lo corpóreo, lo violento y lo sexual, todo para desmitificar la cultura “excremental”. Su estilo está influenciado por el cómic, por lo *kitsch* y por el arte conceptual contemporáneo.³⁶⁸

Vamos a trazar una línea evolutiva de la escuela pictórica colonial española en el archipiélago. En efecto, Filipinas fue el único país de toda Asia que durante el siglo XIX desarrolló una pintura plenamente occidental. Junto a la tradición de la imaginería religiosa, comienzan a evolucionar una serie de géneros pictóricos autóctonos de tipo secular. De entre todos ellos destaca la pintura de “letras y figuras” que, gracias a la obra de José Honorato Lozano, evolucionó hasta convertirse en un género que indicaba estatus y clase social. Otros géneros locales a destacar fueron los “tipos del país” así como las escenas y vistas costumbristas. En cuanto a la temática de las obras hay que entender que la principal fuente de inspiración para los numerosos artistas nativos y extranjeros fue la rica y variada naturaleza del territorio filipino. La popularización de vistas pintorescas en grabados y fotografías de volcanes como el Albay, Mayón o el cráter Toal, así como vistas de cascadas, montañas o playas, contribuye a perpetuar una imagen idílica en contraposición con la dura realidad de las condiciones de vida. Por otro lado, las transformaciones económicas y sociales dan lugar a que algunas familias alcancen el poder suficiente para plantear nuevos modelos relacionales con los españoles. Esta clase mestiza hace uso de imágenes artísticas como un medio de

³⁶⁷ Véase GIBB, Susan. “Never give up before it’s too late: Manuel Ocampo”. *ArtAsiaPacific*, 79, 2012.

³⁶⁸ VV. AA. *Manuel Ocampo: Bastards of misrepresentation*, Barcelona, Casa Asia, 2005.

autoafirmación social. A estas familias pertenecen los llamados ilustrados, miembros de las élites indias o mestizas educadas según modelos occidentales y considerados la primera burguesía nacionalista. El arte y la literatura contribuyeron de una manera significativa al nacionalismo filipino. El año 1884 es una fecha clave para el Movimiento de Propaganda, pues el pintor Juan Luna y Novicio gana una Medalla de Oro en la Exposición Nacional de Bellas Artes celebrada en Madrid, mientras su compatriota Félix Resurrección Hidalgo obtiene el segundo puesto. Ambas pinturas son una alegoría crítica sobre las condiciones de vida de los filipinos bajo el opresivo yugo del poder colonial español.³⁶⁹



Fotograma de Apoyo II

Cuando se libera la imagen precedente asistimos durante unos segundos a un primerísimo primer plano de una manos sobre una cabeza deforme, de proporciones irregulares. Tras un encadenado más cristalino, que permite una mejor apreciación o separación de las imágenes, un plano medio descubre la escena: una mujer de mediana edad, a la que finalmente reconocemos, trata de averiguar el trastorno de un cliente. En uno de los pasajes más perturbadores hasta el momento, un hombre sacude convulsamente la cabeza en todas las direcciones en un intento de expulsar los pensamientos que le trastornan. En calidad de vidente, la mujer consulta el futuro de un paciente aquejado de macrocefalia, como si la cabeza fuera una bola de cristal mágica. La cristalomancia o arte de leer sobre dicha bola da lugar a la formación de figuras en su interior que se pueden interpretar en base a un estado. Entonces, de acuerdo a esas reglas, tanto las sombras oscuras como las serpientes que reptan por encima de su cabeza (**Fotograma de Apoyo II**) significan, respectivamente, que se avecinan “grandes problemas” y “cuidado con la salud”.³⁷⁰ A priori, esta aclaración aparenta un sinsentido, inverosímil, sin embargo el visionado de la obra prueba que la “salud” y los “problemas” son, en general, seguramente, los fundamentos primordiales sobre los que se sustenta el texto.

En el umbral del siglo XX, en 1889, Isabelo de los Reyes, uno de los ideólogos de la doctrina independentista en Filipinas, analizaba, cuestionaba más bien, el papel de sus compatriotas curanderos en *El folk-lore filipino, magnum opus* del autor, en el que un nativo, el propio Isabelo, recopilaba las tradiciones culturales indígenas siendo

³⁶⁹ GUARDIOLA, Filipiniana. *Exposición: Centro Cultural Conde Duque, Madrid, del 11 de mayo al 24 de septiembre del 2006*, Op. cit.

³⁷⁰ MAYA, Julia. *El despertar de las brujas. Aprenda los secretos de la antigua hechicería*, Madrid, ADAF, 2001, p. 37.

testigo directo, partícipe, de muchas ceremonias. Decía el escritor y político sobre este controvertido oficio –en lo que respecta a los filipinos de color, aplicable al resto-:

En el capítulo anterior hablamos de los curanderos visayas, (...) lo mismo practican los *taabib* de los moros filipinos. Estos atribuyen asimismo casi todas las enfermedades al dichoso *mal-aire*, y para que desaparezca, friegan al paciente de un modo bárbaro, no sin haberle antes suministrado algunos brebajes, cuyos componentes sólo Dios sabe.

En vez de ventosas, aplican botonazos de fuego en los desvanecimientos o pérdidas de conocimiento, con tanta crueldad que muchos deben morir más bien por sus quemaduras que por la enfermedad que se trata de curar.

Sus medicamentos son limaduras de ciertas maderas, raíces o cortezas, conocimientos de ciertas plantas o yerbas, emplastos, el aceite de moro o *tagulauay*, medicina eficaz para las heridas y quemaduras.³⁷¹



El espectro omnipresente de la Hermana –en tagalo “manang”- Elsa es patente en esta transición al flanquear por ambos lados a otro paciente, también por el cariz fantasmal de la composición, motivado a raíz del propio encadenado. Esta comparación espiritual se verá refrendada en múltiples ocasiones a lo largo del relato pues, junto al uso habitual de prendas blancas, algo en ella la aproxima a una figura santa, esto es, su capacidad de multiplicarse para socorrer a sus súbditos. A este respecto, la universalidad femenina del cristianismo además se refleja en la narración en diversas representaciones materiales: lienzos, telas, estatuas, etc. Igualmente, este hecho nos lleva a plantear el tema de la adoración, de la veneración hacia una deidad, que profesan sobre Elsa. No es blasfemo ni irreverente porque la *dulía* o *hiperdulía*³⁷² no están en oposición ni menoscaban la *latría*³⁷³, esta última en referencia al culto que debe dirigirse exclusivamente a Dios o a alguna de sus tres encarnaciones -Dios Hijo, Jesucristo, o la presencia de Jesucristo en la Eucaristía-. En el fotograma seleccionado, Elsa apoya una de sus manos en el hombro de un paciente mientras que con la otra

³⁷¹ DE LOS REYES FLORENTINO, Isabelo. *El folk-lore filipino*, Manila, 1889, pp. 251-252.

³⁷² Según Santo Tomás de Aquino, el culto se define en razón del objeto, siendo uno de ellos la hiperdulía. Junto a este se encuentra la *dulía*, ambos versan sobre una excelencia sobrenatural, creada de manera finita, comunicada por Dios. La hiperdulía supera a la *dulía* porque la primera tiene por objeto una excelencia más distinguida y singular, la de la Santísima Virgen Madre de Dios; mientras que la otra atañe a todos los santos. DE AQUINO, Santo Tomás. *Suma Teológica*, Madrid, Biblioteca de autores cristianos, 2010 (1485).

³⁷³ La *latría* es un acto de adoración a Dios como Ser Supremo que tiene dos maneras: la interna, la que se tributa a Dios en el interior de nuestros corazones con actos de fe, esperanza y caridad; y en virtud de la anterior la externa, demostraciones de sumisión y respeto con que se honra a Dios, como son sacrificios, procesiones, cantos sagrados, súplicas, ofrendas, etc. destinados a su culto. CLIQUET, Joseph Faustino; BELZA, Francisco (adiciones y correcciones). *La flor del moral, esto es, lo más florido, y selecto que se halla en el jardín ameno, y dilatada campo de la Theologia Moral: Su autor el M. R. P. Fr. Joseph Faustino Cliquet, Matritense, del Orden de N. P. S. Agustin, Maestro de Theologia, y del Numero de la Provincia de Castilla. Con las adiciones y correcciones, que ha dispuesto el P. Mro. Fr. Francisco Belza, tambien Agustiniiano, Definidor de la referida Provincia de Castilla, y Rector del Colegio de Doña Maria de Aragon de esta Corte. Tomo segundo. Novena Edición*, Madrid, D. Antonio de Sancha, 1787.

envuelve la zona del corazón, adoptando, en realidad, una postura apropiada, desde un punto de vista psicológico, para aliviar el tormento de una persona. Porque las secuelas de los filipinos, aparte de físicas, se han convertido sobre todo en emocionales.



Imagen de Apoyo II³⁷⁴

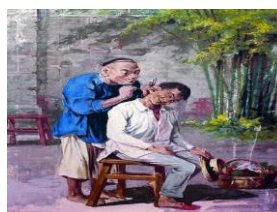


Imagen de Apoyo III³⁷⁵

Como si de una fotografía grupal se tratase, el plano se abre con la imagen de una multitud de gente, perfectamente alineada, que desafía al objetivo y, por tanto, al espectador. La metatextualidad, entonces, cristaliza aquí en ese público inerte, plano, que contempla, al igual que nosotros, un momento específico de la narración. Es en el intercambio entre el ojo que observa a cámara frente a la audiencia que posibilita esa mirada donde la escena enlaza con los principios elementales, con la génesis, del *kino pravda* o “cine verdad” propulsado por Dziga Vertov, entre otros. Pero aquí también podríamos estar hablando del instante cinematográfico, ese en el que el tiempo se detiene durante unas milésimas gestando una experiencia irrepetible, única: la del aquí y ahora, en el rodaje, y, por otra parte, fruto de lo anterior, la que quedará registrada en celuloide, eterna. Por otra parte, desde el punto de vista del *anting-anting*, el grupo de enfermos, pobre, manso, de condición humilde, alcanzará “un lugar en el cielo” dado que “el estado del loób de las personas [sin perjuicio de la salud] tiene un efecto inmediato en este mundo.”³⁷⁶

No debemos olvidar otra lectura factible que subyace en esta primera captura, pues tiene gran similitud con cualquier documento gráfico del período colonial español en lo relativo a dos factores, tanto la vestimenta blanca de los individuos como su ubicación en un entorno rural. En verdad, podríamos escoger casi cualquiera de las instantáneas recogidas en *El imaginario colonial: fotografía en Filipinas durante el período español 1860-1898 (Imagen de Apoyo II)*³⁷⁷ para cotejar ambos. Todo ello exige formular el siguiente interrogante, ¿a quién desafían los congregados allí? Caben dos opciones, que guardan intenciones adversas, dependiendo de quién esté detrás de la pantalla, de quién reciba el mensaje: si el receptor es occidental su mirada es acusadora,

³⁷⁴ Prisioneros filipinos, ca. 1896-1897. MUSEO DEL EJÉRCITO, Madrid. Fuente: GUARDIOLA, *El imaginario colonial. Fotografía en Filipinas durante el período español, 1860-1898*, *Op. cit.*, p. 175.

³⁷⁵ Museo Oriental [página WEB] <http://www.museo-oriental.es/> [Consulta: 26-11-2018].

³⁷⁶ ILETO, *Pasyon and revolution: Popular movements in the Philippines, 1840-1910*, *Op. cit.*, p. 27. (Traducción del autor)

³⁷⁷ Ya lo indicábamos más arriba: se trata de un grupo de prisioneros filipinos capturados durante la guerra hispano-filipino que miran directamente al objetivo u aparato colonial. El parecido es razonable con la primera captura de esta escena, en la que una multitud de filipinos curiosos desafía a la cámara.

culpabilizando al extranjero del pasado –y del estado actual- de la nación; si, en cambio, el destinatario es local, esa provocación adquiere un carácter reivindicativo, una llamada a la rebeldía, al inconformismo.

Antes, durante y después de la colonización española el blanco ha sido uno de los colores más usados por los filipinos. Una de las prendas más notorias, el *barong tagalog*, se concibió originalmente en blanco: consiste en una blusa larga o camisa, hizo su aparición en el siglo XVII y tomó su nombre actual cuando su popularidad se diseminó por otras regiones del archipiélago. Aquellos que la portaban eran normalmente hombres que pertenecían a una clase media-alta o ilustrados con sangre mestiza. Con la llegada del siglo XIX, los filipinos adoptaron las corrientes de moda que venían de Europa debido al desarrollo de las embarcaciones, de las rutas marítimas. El *barong tagalog* es considerado traje o vestido nacional en Filipinas. Un indicativo paradigmático del control colonial fue la reacción de las autoridades españolas a la filipinización del mismo:

Los españoles estaban absolutamente asombrados con lo que el “Indio” rico había hecho con la camisa europea, pero en lugar de sentirse halagados con su papel de “creadores de tendencias de moda”, a los hombres de España les ofendía lo que les parecían filipinos “excedidos en extravagancia”. Amenazados por la creciente falta de distinción en la vestimenta entre el gobernante colonial español y el “Indio” colonizado, un gran barrido de la pluma colonial prohibió al ilustrado filipino, independientemente de su riqueza e influencia local, meterse la camisa nueva (el *baro*) debajo de su cintura. La prohibición tenía como objetivo humillar al filipino y distinguirlo como “un indio” de los “verdaderos caballeros españoles de posición y autoridad”. Si el filipino se sintió herido con esta acción discriminatoria de los españoles contra él y su *baro*, no dio muestras de ello. Por un lado, el ilustrado sabía que una camisa suelta y desabrochada significaba una comodidad fresca en el clima húmedo y el calor abrasador de Filipinas. El filipino pasó a adoptar la fina tela local de *piña* (fibras de piña) y *jusi* (mezcla de seda y algodón) a su *baro*. Luego alargó su camisa desabrochada justo por encima de la rodilla.³⁷⁸

La eclosión de un sujeto en cuadro no hace sino convalidar la hipótesis anterior. En concepto de líder, el hombre, cuya llegada revoluciona el panorama, elimina con el movimiento del cuerpo los títulos de crédito y, por medio de un encadenado, pasa de estar de pie a sentado, concentrando el interés del respetable. Durante unos segundos, de notable intensidad, el rostro nativo del hombre dibuja una expresión a mitad entre la comprensión y el auxilio en contraste con la mirada curiosa, retadora, de la masa, en segundo término. Un detalle que no ha de pasar desapercibido son las muletas sobre las que carga su peso el individuo. Visto así, habida cuenta de la minusvalía, su semblante parece implorar la solidaridad de la humanidad hacia él, hacia sus compatriotas, por un sufrimiento prolongado. Pero, bajo esta percepción inicial, podría esconderse una afrenta silenciosa al enemigo invocando la ley del talión. Con la excepción de las islas de Mindanao y Joló, la única forma de organización política y social en el archipiélago era el *barangay*, agrupación de familias, con lazos entre ellos, gobernada bajo el mandato de un reyezuelo. Contaban con la colaboración de ancianos sabios o *matandas* cuyas decisiones para los asuntos civiles se regían según la costumbre pero que no

³⁷⁸ LOPEZ, Mellie Leandicho. *A handbook of philippine folklore*, Diliman, The University of the Philippines Press, 2006, pp. 391-392. (Traducción del autor)

recelaban en aplicar la *lex talionis* para los criminales.³⁷⁹ En la actualidad, existen algunos ordenamientos jurídicos que incluyen la ley del talión parcialmente, como la *sharia* vigente en algunos países musulmanes. En tal sentido, han proliferado grupos fundamentalistas islámicos en el sur de Filipinas con el objetivo de establecer un territorio dominado por la aplicación estricta de la *sharia* o *Dar Al-Islam* (Morada del Islam).³⁸⁰ Para finalizar, resaltar que los ecos pictóricos del conjunto lindan con los de un lienzo de “costumbres filipinas”, característico en las postrimerías de la colonización española. La pintura de tipos y costumbres, de la que Simón Flores era abanderado, fue común en las Filipinas del siglo XIX, impulsada sobre todo por el interés de algunos extranjeros en el país, realizada por lo general por artistas anónimos. Tiene la particularidad de que retrata algunas costumbres de los pueblos como por ejemplo las peleas de gallos o ciertos rituales religiosos.³⁸¹

El paso a un plano figura permite ubicarnos en el espacio. En efecto, el personaje anónimo, que está cojo, aguarda a ser atendido en el interior de una humilde casa. En esta enfermería improvisada, una mujer, situada en el centro del plano, que reclama su atención como pieza esencial del relato levantando los brazos hacia arriba, sobresale por encima de sus respectivos escoltas, a la izquierda el hombre inválido y a la derecha un ayudante. La escena rezuma un costumbrismo peculiar, incómodo. Afuera de la vivienda, de madera, al estilo filipino, los vecinos, imperturbables, esperan, figonean a través de la ventana por dos motivos: comprobar en directo un milagro y, simultáneamente, avistar a la Hermana Elsa, una suerte de Virgen con poderes sensoriales. Lo más significativo es que pone en práctica su don en un lisiado, arquetipo recurrente en los versículos de la Biblia. Focalizándonos en la puesta en escena, el ingeniero de sonido “Mike Idioma” descansa sobre una mesa como otro elemento más de la escenografía para no olvidar la naturaleza ficcional del discurso. El último fotograma de esta serie, el de la curandera de pie y su paciente sentado en un taburete de madera, entronca moderadamente con el cuadro titulado *Chino limpiando las orejas de un tagalo* (Anónimo, 1887 aprox.) (**Imagen de Apoyo III**).



El editor recurre otra vez a un encadenado en el que se entremezclan dos planos diferentes, con el mismo peso visual, para sugerir una elipsis de muy breve duración, casi imperceptible. Las manos de la curandera, que en el último plano se hallaban suspendidas en el aire, que ahora levitan a la altura de la cabeza de otro afectado, continúan la auscultación hacia los hombros. Vemos cómo en el examen que lleva a cabo, Elsa no prescinde de ninguna parte del torso ya que el cuerpo humano es una estructura en la cual todo está interconectado. En virtud del movimiento de sus manos, de sus extremidades, la Hermana Elsa ejecuta algún tipo de danza tribal al son de la

³⁷⁹ CELDRÁN, Julia. “La administración municipal de Filipinas en el último tercio del siglo XIX: Reformismo versus autonomismo”. *Anales de derecho. Revista de la Facultad de Derecho*, 25, 2007.

³⁸⁰ GONZÁLEZ FRANCISCO, Luis Antonio. “Filipinas: Dar Al-HArb (morada de la guerra). Militancia islamista y terrorismo yihadista”. *bie3: Boletín I. E. E. E.*, 7, 2017.

³⁸¹ FLORES, Patrick D., SZE WEE, Low. *Chartin thoughts: Essays on Art in Southeast Asia*, Singapur, National Gallery Singapore, 2017.

agonía de su pueblo, a modo de expiación, con el propósito de alumbrar sus almas, sus corazones moribundos.

La cámara abandona a Elsa para rotar alrededor de una silueta masculina -y de unos mareantes títulos de crédito-, la de un anciano, Odong, con camisa blanca, con un grave problema de incomunicación, es mudo. Con ironía, los rótulos en blanco del equipo de rodaje bailan alrededor suyo recordándole permanentemente su deficiencia. Inclusive, el Director de Fotografía “Charlie S. Peralta” sale lentamente desde la comisura de sus labios retándole, a través de un juego de aprendizaje, a repetir los vocablos despacio, aunque sea balbuceando, pero Odong ni abre la boca, renunciando al verbo. La impronta del nombre perdura, concediéndole más tiempo, al apuntar a una mujer con gafas sentada entre dos ancianas, Seth. Imposible, el letrero acaba disipándose ante la atenta mirada de Seth, preocupada por los fatídicos acontecimientos. Curiosamente, el texto combustionará cuando Odong recupere el habla, es su voz la que precipita, habilita, los eventos al hilo de la narración. Sin embargo, justo aquí, lo masculino es degradado hasta el paroxismo: el falo inservible, mero ornamento corporal postrado en una silla de ruedas; la potestad paterna anulada bajo el amparo femenino, de su propia hija; privado de la facultad de réplica, de persuasión, de expresarse en definitiva, en suma totalmente sumiso. En lo referente al segundo punto, el de la asunción de la figura paterna, es obvio que se invierten los roles de género tradicionales, pues Seth abraza el papel de madre al servicio de un progenitor convertido a causa de la vejez en un niño dependiente. Por ello, avanzada la historia, cuando Odong recobre la salud, el anciano intentará vengarse retrotrayéndose a un estado de adolescencia, transformándose en alguien caprichoso e incorregible. Hasta entonces, el único patrón de insubordinación que detenta es negarle la palabra.

En el apartado técnico, en las dos últimas capturas se vuelve a emplear un *blur* que relega la estampa varonil, difusa, de un primer a un segundo término. Ahora el foco no está ya en el anciano sino en las tres mujeres del banco. A partir de este momento la presión del relato recae sobre Seth. Odong, por su parte, asiste petrificado, desde un resquicio del encuadre, a la supremacía femenina, es decir, ilustra una brecha entre la ley de frontalidad, asociada a la firmeza, frente al perfil, que retrocede, signo de cobardía e indicio de fracaso. Para finalizar con el análisis de este conjunto de capturas, reincidimos en la demarcación existente entre los integrantes del interior y del exterior de la vivienda: mientras que los primeros interactúan, asimilan un engaño; los segundos asumen, con cierta pasividad, su condición de artefacto museístico. En cuanto a Odong, al estar despojado del lenguaje, aquello que nos distingue de los demás seres vivos, es equiparado, quizás involuntariamente, a un animal. Por consiguiente, Odong no puede comunicarse ni en el idioma colonial ni en cualquiera de los dialectos nativos, su memoria carece, en consecuencia, de validez –porque no puede compartir de manera efectiva sus recuerdos-. Y, lo que es más importante, tampoco manifestar su identidad. En última instancia, el mutismo de Odong traza el escenario simbólico de incertidumbre, de impotencia, del postcolonialismo en Filipinas, un marco en el que el principal factor de neurosis es un vacío a la hora de reafirmar, de transmitir a fin de cuentas, un sustrato de identidad cultural. El antropólogo Fernando Zialcita es uno de los autores que más ha estudiado este fenómeno, una problemática que los académicos envuelven en un reduccionismo pueril. Para Zialcita

no es fácil afirmar una identidad filipina. Como muchas otras naciones-estado, las Filipinas son culturalmente diversas. Muchos filipinos, particularmente en el

interior, todavía preservan el animismo y otras formas de nuestros antepasados frente a la hispanización e islamización de las tierras bajas. (...) La mayoría cristiana de las tierras bajas a menudo desprecia a los otros dos grupos filipinos. Paradójicamente, son ellos, más que los otros dos, los que están llenos de angustia al intentar definir su identidad cultural (...).

Los filipinos aman su forma de vida. Sin embargo, los problemas surgen cuando reflexionan sobre su identidad y tratan de explicarse esto a sí mismos, a sus compañeros filipinos o ajenos. A esto no ayuda la disposición de los angloamericanos y los asiáticos parciales que desprecian al filipino por no ser verdaderamente asiático. Estos problemas y sesgos se derivan de la demonización de la influencia española, un menú limitado de binarios para interpretar la cultura y las interpretaciones reduccionistas.

En el corazón de esta demonización de la influencia española se encuentra un enfoque moralista de las ciencias sociales muy popular en Filipinas. La historia y la cultura se ven como una lucha entre el bien y el mal. Se espera que los historiadores pinten el pasado prehispánico como una maravillosa Edad de Oro que restaurar. Si uno señala las guerras entre pueblos y las incursiones esclavistas que ocurrieron, uno es criticado por ser colonial. Asimismo, se espera que los antropólogos y sociólogos describan solo valores filipinos ideales, preferiblemente aquellos que implican autodeterminación, en lugar de valores reales que operan en la vida cotidiana.³⁸²

Respecto al fulgor en el relato de la supremacía femenina, a lo largo de toda la película comprobaremos cómo los personajes femeninos imponen una especie de revanchismo sobre los masculinos, se vengan asesinando a sus respectivos maridos o parejas. Lo entendemos como un ajuste de cuentas al machismo imperante en la sociedad filipina, actitud o manera de pensar que tiene su germen en la época de la colonización española, puesto que antes de la conquista española

(...) la cultura indígena filipina es igualitaria y las mujeres son honradas y respetadas tanto como los hombres. Sin embargo, con la llegada de los valores españoles, surgió una cultura *machista* (predominantemente masculina) y los roles de género desiguales comenzaron a influir en la cultura filipina. (...) El *machismo* se introdujo en Filipinas durante el dominio colonial español, cuando los frailes y los funcionarios del gobierno españoles se sintieron amenazados por las *babaylán* y los sistemas igualitarios de género neutral de los pueblos indígenas locales.

En contraste con el *machismo* está el *marianismo* (sumisión femenina), que es un término español que puede definirse como la expectativa de que las mujeres sean religiosas, puras, moralmente superiores y espiritualmente más fuertes que los hombres. La palabra se deriva de la Virgen María (...) y es un valor importante en los países de influencia latina y católica. El *marianismo* puede conducir a desigualdades de roles de género en las que se permite y se anima a los hombres a participar en un espectro de actividades “impías” (por ejemplo, sexo prematrimonial, beber, fumar) mientras que las mujeres serían desalentadas o condenadas por participar en tales actividades. El *marianismo* también implica que las mujeres deben ser desinteresadas y poner las necesidades de sus familias antes que las suyas propias, de manera similar a cómo vivió su vida la Virgen María.³⁸³

En efecto, previo a la llegada de los españoles existía en la Filipinas precolonial un sistema de creencias sustentado en el animismo en el que la mujer detentaba un cometido primordial mediante su ocupación como *babaylán* o chamán. Al hombre se le concedía desempeñar semejante función únicamente a condición de que adoptara la

³⁸² ZIALCITA, *Authentic though not exotic: Essays on filipino identity*, Op. cit., pp. 6-13.

³⁸³ NADAL, Kevin L. *Filipino american psychology. A handbook of theory, research, and clinical practice*, Hoboken, Wiley, 2021 (2011), p. 34. (Traducción del autor)

vestimenta y los gestos de las mujeres, origen de lo que más tarde sería conocido en las islas como *bakla* u hombre afeminado. Con la infiltración de los valores cristianos de los ocupantes, el *babaylanismo*, que los sacerdotes habían codificado como una costumbre perversa e inmoral, cedió en favor de un catolicismo de corte patriarcal.³⁸⁴ A criterio de Paulina Machuca, entre otros autores, habría indicios del *babaylanismo* en los movimientos mesiánicos populares de signo revolucionario, bautizados *Dios Dios*, surgidos alrededor de 1880 en la zona de Luzón y Bisayas que “las autoridades civiles y religiosas vieron con desconfianza (...) y los tacharon de sectas políticas, pues además de autoproclamarse dioses, estos representantes se asumían como gobernantes.”³⁸⁵ Pero, en adición a la religión, en la práctica la mujer estaba amparada en el marco jurídico por los mismos derechos y obligaciones que su homónimo masculino puesto que si un hombre cometía alguna afrenta contra una mujer podía enfrentarse a estrictas condenas. Es más, en el ámbito de la enseñanza, las mujeres recibían la misma educación que los hombres, siendo categorías del aprendizaje como leer y escribir requisitos indispensables para su formación. Por consiguiente, el rol de la mujer no fue subestimado, se equiparaba en todos los aspectos, era igualitario, al del hombre.³⁸⁶

En conformidad con las teorías de Nadal, Elizabeth U. Eviota sostiene que

la colonización española y el catolicismo español cambiaron gradualmente las prácticas y los significados sexuales. Los conquistadores y frailes españoles exportaron no solo su economía y política; también exportaron una visión judeo-cristiana de la sexualidad dominada por los hombres, una visión que se impuso de diversas maneras. (...) El proselitismo y la colonización ya habían sentado las bases para la versión del machismo de los hombres filipinos.³⁸⁷

Alicia Arrizón, por su parte, añade la segmentación laboral como fundamento a la polarización de género imperante en Filipinas a raíz de la colonización española pues

al igual que en América Latina, la estructura colonial en Filipinas impuso una división del trabajo dicotomizada basada en el género: los hombres se convirtieron en productores, habitando el ámbito público, mientras que las mujeres se convirtieron en reproductoras, habitando el ámbito privado/doméstico. Esta separación de hombres y mujeres en diferentes esferas sociales introdujo los arquetipos de género complementarios del machismo y el marianismo. Comprender el vínculo dinámico entre estos dos ideales es un requisito previo para apreciar las relaciones de género en las sociedades españolas postcoloniales.³⁸⁸

³⁸⁴ GARCIA, J. Neil C. *Philippine gay culture: Binabae to Bakla, Silahis to MSM*, Hong Kong, Hong Kong University Press, 2009 (1996).

³⁸⁵ MACHUCA, *Op. cit.*, p. 139.

³⁸⁶ ALZONA, Encarnación. *El legado de España a Filipinas*, Pasay, 1956.

³⁸⁷ EVIOTA, Elizabeth U. *Sex and gender in philippine society: A discussion of issues on the relations between women and men*, Manila, National Commission on the Role of Filipino Women, 1994, p. 58. (Traducción del autor)

³⁸⁸ ARRIZÓN, Alicia. *Queering mestizaje: Transculturation and performance*, Ann Arbor (Michigan), University of Michigan Press, 2006, p. 140. (Traducción del autor)



Elsa se dirige al punto más cercano a la cámara eclipsando, en su trayecto, a Melchor, su auxiliar, al que suplanta por completo –expulsándolo del plano-. Compositivamente, la disposición de la imagen queda configurada del siguiente modo: las dos mujeres, cada una en un extremo de la sala, enfrentadas, cara a cara, separadas por una barrera masculina senil, limitada, en condición de inferioridad, pero barrera al fin y al cabo. Lo masculino interfiere de nuevo, eje de escisión, obstaculizando un acercamiento, una comprensión más inmediata. De esta manera, la sacerdotisa legitima su autoridad frente a los visitantes, supuesto que se ve refrendado cuando, por corte en el montaje, en el subsecuente plano le ordena a Melchor que les entregue “medicina de hierbas”. No es el único que sucumbe al poder de atracción de la Hermana Elsa, dado que, además, capta hacia ella la fascinación del resto de concurrentes, estableciendo, con esto, una diferenciación entre lo mundano –lo que vemos- y lo extraordinario –lo oculto, Elsa-.

Ahora asistimos a un diálogo exclusivo entre las dos fuerzas predominantes del relato, Elsa y Seth, a través del plano-contraplano. Primero con un plano medio fijo de Elsa lavándose las manos con agua, purificándose tras un contacto cercano con la muerte. Seth escucha las instrucciones de la curandera, se aproxima a ella y la cámara recula hacia atrás para mantener la perspectiva del encuadre. La conversación se reanuda con un nuevo plano de la Hermana Elsa en la misma pose que la habíamos dejado, secándose la piel con la mediación de una toalla. De una ambigüedad alarmante, la rotunda premonición final de Elsa, “que pase lo que pase”, provoca la reacción del padre, embarazosa, dantesca: Odong sale en defensa de su hija, de sí mismo, recurriendo equivocadamente, a sabiendas de su silencio forzoso, al verbo, pero, en lugar de eso, sólo consigue balbucear, salivándose en la mejilla. Tal es la humillación, prohibida la palabra por tercera ocasión, reprimida la emergencia del significante masculino, que Seth, piadosa, borra la huella de su acto limpiándole con un pañuelo, devolviéndole un mínimo de dignidad. El texto, entonces, no está únicamente debilitado sino que asimismo es ridiculizado.



A la pregunta indirecta de la Hermana Elsa, “el siguiente”, un individuo intenta saltarse el orden de llegada rompiendo la armonía, tensa, del momento. Primero le reprende dudando, “¿podría esperar?”, después cierra los ojos para concentrarse y, por último, en pleno delirio, tiene una epifanía cuando vaticina que “el niño enfermo de rojo es el siguiente”. Un acontecimiento de semejante intensidad dramática es respaldado por un *zoom in* por corte en el montaje. Aquí, Elsa emite la refulgencia de “los individuos extraordinarios como los poseedores de anting-anting (...) [que] destacaron por el resplandor de sus rostros, su capacidad para lanzar ‘miradas compasivas’ a sus seguidores.”³⁸⁹ Del trance de la médium cambiamos a otro fotograma, de un primer plano a uno general, para escrutar la repercusión que tiene en Melchor y Seth, asombrados, sobrecogidos. Que Elsa llame al “niño enfermo de rojo” es axiomático. En este caso de estudio, *The healing*, en esta escena, el distintivo rojo, al margen de ser uno de los estilemas innatos al género de terror, obedece a una cuestión lógica, pues su inserción contribuye a la distinción entre lo immaculado –el blanco- y lo impío –el rojo-, la semilla del mal-. Todavía más, sin menoscabar la importancia tonal del rojo en el conjunto de la obra, el “niño enfermo de rojo” personifica la juventud de la nación, deteriorada, herida de muerte.

En el libro *En los límites de lo inexplicable*, Juan Rocha de Acevedo reproduce la rutina con los pacientes en el consultorio de Antonio Agpaoa, por aquel entonces el curandero-cirujano más popular en Filipinas, análoga a la de la Hermana Elsa en la ficción que propone *The healing*. Así pues, “Tony”, como es conocido,

tiene una “clínica” en Quezon, al sur de la Ciudad de Manila, atendiendo a un promedio de treinta y cinco pacientes diariamente. Cada consulta se prolonga por cinco o diez minutos. En ocasiones, el número de pacientes puede elevarse, habiendo llegado a más de trescientos en un día.³⁹⁰



³⁸⁹ ILETO, *Pasyon and revolution: Popular movements in the Philippines, 1840-1910*, Op. cit., p. 27.

³⁹⁰ ROCHA DE AZEVEDO, Juan. *En los límites de lo inexplicable*, Buenos Aires, Kier, 1984, p. 25.



Fotograma de Apoyo III



Fotograma de Apoyo IV

Nada más salir del consultorio, Odong, trasladado por su hija, queda expuesto como un monstruo de feria, minusválido, delante de un grupo de mujeres que se congrega frente a la clínica de Elsa mientras, atentas, contemplan el declive absoluto de lo masculino en la persona de Odong, deforme, sin una cura efectiva. En el exterior, el ambiente que se respira es de normalidad salvo por un elemento discordante, el niño de rojo, el próximo invitado en la lista de la Hermana Elsa. Seth lo atisba desde la lejanía e *ipso facto* se lo notifica a Melchor. Haciendo uso del plano-contraplano, dos perspectivas de Seth son viables, la frontal, que predomina, y la trasera. Pero incluso cuando el plano sigue al personaje de espaldas, Seth se gira a cámara para seguir la acción de los acontecimientos, pues es en ese espacio, al dorso, donde se dirime lo verdaderamente crucial de la narración. Cuando la cámara se posiciona detrás, lo que hace en realidad es acentuar la dimensión mercantilista de la religión como testimonian la venta de paraguas o el lampadario con cirios. Ello concibe un paralelismo necesario entre *The healing* y las secuencias finales de *Himala* (1982)³⁹¹, en las que la fe genuina daba paso a una perversión de la misma a través del capitalismo (**Fotogramas de Apoyo III-IV**).

La otra serie de capturas desvela, como explicábamos, el principio rector del relato, un niño que es el gancho narrativo y, en menor medida, *macguffin* del relato. De hecho no vuelve a aparecer en la obra ni se vuelve a mencionar, lo que nos transporta a la excusa del dinero robado en *Psicosis* (1960, Alfred Hitchcock, Estados Unidos): así como el dinero, el niño en sí pasa a ser algo casi irrelevante para el desarrollo del argumento principal. Sea como fuere, Seth no duda en buscarlo con la mirada durante este tramo, quizás consciente de que ahí, en su elusión, reside el secreto para la salvación de los filipinos.³⁹² Tanto es así que al niño le acompaña, diagonalmente en su extremo opuesto, delatándole por consiguiente, la aureola de una calavera dibujada sobre una sábana blanca (**Fotogramas de Apoyo V-VI**), signo inconfundible de muerte pero a la par de vida y sabiduría según diferentes culturas y épocas. En detalle, ese grabado letal, bajo la guisa del anagrama de una bandera o estandarte, presidiendo la imagen a pie de plano, amenaza directamente a todos los involucrados en la escena.

Aunque la trama toma el esquema del mito griego de *Jason y los argonautas*, en el que Jason y sus compañeros partían en busca del vellocino de oro, la película introduce también fragmentos de otros arquetipos y elementos simbólicos del terror como la calavera a la que hacíamos mención o el *doppelgänger* o sosias malvado. Para el crítico de arte español Juan Eduardo Cirlot

³⁹¹ *Himala* de Ishmael Bernal es una de las películas que analizábamos en esta memoria, concretamente la segunda. Hemos hablado de *Himala* en *The healing* porque ambas tratan el asunto de la religión a grandes rasgos y de las curanderas en particular.

³⁹² Y no podía ser de otra forma porque la visión del director, aunque pretenda emular ciertos parámetros del cine americano, es descaradamente localista.

la calavera es el emblema de la caducidad de la existencia, cual aparece en los elementos literarios del *Hamlet* y del *Fausto*. Sin embargo, como la concha del caracol, es en realidad ‘lo que resta’ del ser vivo una vez destruido su cuerpo. Adquiere así un sentido de vaso de la vida y del pensamiento; con este sentido simbólico aparece la calavera en los libros de la [transmutación]. (...) [También] multitud de actos supersticiosos, rituales o derivados de la antropofagia, a fin de cuentas, provienen de este sentimiento.³⁹³



Fotograma de Apoyo V



Fotograma de Apoyo VI



Fotograma de Apoyo VII

La imagen se abre a un gran plano general al grito de “¡rápido!, ¡se desmayó!, ¡traigan un poco de agua!”, al cual Seth responde simplemente volteándose hacia el foco del incidente. La multitud demanda agua, elemento que repudiaban otrora tanto la Hermana Elsa como Odong, ambos tratando de despojarlo de su ser –mediante un trapo la primera, con la saliva el segundo-. El nerviosismo se apodera de Seth, comportamiento que contemplamos en toda su plenitud a través un plano medio corto. Por corte en el montaje, un escueto travelling custodia a los aldeanos trasladando el cuerpo inerte de alguien al interior del santuario de Elsa. Entre los curiosos localizamos al niño de rojo (**Fotograma de Apoyo VII**), cuya comparecencia alrededor del sujeto inconsciente simboliza un augurio de lo que está por suceder. Cerca de llegar al desenlace de la secuencia, ¿qué representa este hecho, en teoría, trivial? Formalmente, con la incorporación de esta escena, Chito Roño constituye un *cliffhanger* con el pretexto de generar el suficiente suspense o conmoción para mantener enganchado al espectador a partir de aquí. El prólogo se despide con otro gran plano general en el instante en que Seth reanuda la marcha tras su padre, incapaz de comprender el alcance de lo que se avecina.



Imagen de Apoyo IV³⁹⁴

³⁹³ CIRLOT, Juan-Eduardo. *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Labor, 1992, p. 115.

³⁹⁴ *La Vanguardia* [página WEB] <https://www.lavanguardia.com> [Consulta: 13-04-2018].

En continuidad con el último plano general fijo, tomando como punto de referencia la aldea, la cámara se eleva gradualmente hacia el firmamento en línea recta hasta estabilizarse. Es decir, abandonamos lo terrenal para adentrarnos en el límite entre las montañas y el cielo o, lo que es lo mismo, la frontera de lo tangible y lo etéreo. Ahí es dónde se sitúa el título de la película, en letras grandes blancas, con la misma tipografía que en el prefacio, dando así por concluidos los créditos iniciales del largometraje. “*THE HEALING*” se anuncia en la cúspide de la cordillera, en el centro del encuadre, rodeado de una vegetación exuberante, y, como si de un cartel publicitario se tratara, nos recuerda que “*la curación*” sólo es posible conjugando ambas, natura y cosmos. Por eso mismo, los personajes del film también oscilan a través de un alambre, ese que divide el animismo autóctono, prohibido en la colonización por considerarlo brujería, de la imposición de una religión, la católica, foránea, extraña.

Justamente en ese limbo de lo sobrenatural se balancea la línea argumental del relato, una ambigüedad que se impregna a todo el tejido cinematográfico. En otro orden de cosas, la leyenda de *The healing*, su colocación en el espacio longitudinal del plano, la orografía que la bordea, es deudora del icónico Hollywood Sign (**Imagen de Apoyo IV**). Conforme a esta estrategia de mitificación, Roño no hace sino manifestar una admiración flagrante por la industria norteamericana del cine, particularmente por el género del terror pero también por una larga tradición que se plasmó en Filipinas en los años de la ocupación estadounidense: la de copiar los grandes éxitos hollywoodienses, los llamados *remakes*, una costumbre que perdura en la actualidad. *The healing* es un producto que no es ajeno a esta tendencia, que no se avergüenza de su condición de *slasher*³⁹⁵, aunque preservando unas señas de identidad propias. Por supuesto, sería injusto relegar el componente religioso, pero, aparte, en *The healing* desfilan el folclore popular, como la fábula del ya comentado *aswang*, o ciertas convenciones sociales adoptadas por el pueblo filipino tras un proceso perpetuado a lo largo de los siglos. Entre las propiedades del *slasher*, muchas de ellas, en mayor o menor medida, son reconocibles en *The healing*, a saber las siguientes: el rostro del asesino, desfigurado, presenta alteraciones en los ojos; se mueve por la *vendetta* tras haber sufrido una vejación o desgracia en el pasado; utiliza utensilios afilados o herramientas para llevar a cabo sus macabros crímenes pero, de todos ellos, prepondera el cuchillo; aunque los damnificados son gente de diferente sexo, de varias generaciones, hacia el cénit de la historia dos adolescentes –chico y chica- serán los únicos supervivientes; etc.

³⁹⁵ Veáanse ROCKOFF, Adam. *Going to pieces: The rise and fall of the slasher film, 1978-1986*, Jefferson, McFarland & Company, 2002; ARMSTRONG, Kent Byron. *Slasher films: An international filmography, 1960 through 2001*, Jefferson, McFarland & Company, 2003.

CAPÍTULO V

UN ACERCAMIENTO AL CINE SOCIAL FILIPINO

V.I. *Ang pagdadalaga ni Maximo Oliveros (2005)*

Auraeus Solito emergió en 2005 con dos largometrajes simultáneamente, la película que nos ocupa y *Tuli* (2005), tras haber rodado con anterioridad un par de cortometrajes y un documental. Con la primera cosechó nada menos que 24 premios y 28 nominaciones entre los diversos festivales en los que participó, alcanzando la gloria en el prestigioso Festival de Berlín del 2006, donde consiguió tres galardones, o mediante su mera presencia en el Festival de Cine de Sundance del mismo año.³⁹⁶ *The blossoming of Maximo Oliveros* narra la historia de un niño de 12 años, el Maximo del título, que se enamora de un policía que ha sido destinado en el vecindario. El problema que le surge a Maxi es que no puede involucrarse demasiado con el oficial ya que su padre y sus hermanos se dedican a actividades al margen de la ley, planteándole una disyuntiva que le obligará a escoger entre Victor o su lealtad familiar. Con un tono que oscila entre la comedia costumbrista y el drama, *Ang pagdadalaga ni Maximo Oliveros* se convirtió en uno de los grandes títulos de la historia del cine filipino siendo elegida en los Gawad Urian Awards del 2011 como la mejor película de la década para el período comprendido entre 2000-2009. También se convirtió en la primera película filipina nominada a Mejor Película Extranjera en los prestigiosos Independent Spirit Awards estadounidenses.³⁹⁷

La historia personal del director es bastante curiosa puesto que aunque nació en el corazón de los suburbios de Manila pronto descubrió que por su sangre corría descendencia de los Reyes Shaman, pertenecientes a una de las tribus de Palawan. Este hallazgo dio lugar a la confección del documental *Basal banar* (2002), para el que prescindió de su pseudónimo y adoptó como alias “Kanakan Balintagos”, su nombre tribal original.³⁹⁸ Esa inquietud étnica está latente en *Busong*³⁹⁹ (2011), también conocida como *Palawan fate*. Del mismo modo, *Busong* está considerado el primer largometraje indígena de ficción producido en Palawan.⁴⁰⁰ Con *Esprit de Corps* (2014), Auraeus Solito volvió a retratar la temática homosexual que tanta repercusión le granjeó al inicio de su carrera.

Sobre *Ang pagdadalaga ni Maximo Oliveros*, Solito manifestó en una entrevista detalles esclarecedores acerca de la misma. Por ejemplo, a la pregunta de “¿cuánto de ti mismo ves en el personaje de Maximo?” respondía que “a esa edad yo también era un chico gay que gritaba como una reina, pero luego necesitaba ser macho cuando me enamoraba de un oficial. Así que, aunque no escribí el guión, me vi a mí mismo en él.”⁴⁰¹

³⁹⁶ *Internet Movie Date Base* [página WEB] <http://www.imdb.com/> [Consulta: 22-05-2016].

³⁹⁷ *Festival Scope Pro* [página WEB] <https://pro.festivalscope.com/> [Consulta: 22-05-2016].

³⁹⁸ *Auraeus Solito* [página WEB] <http://auraeussolito.com/> [Consulta: 22-05-2016].

³⁹⁹ Véase la reseña crítica de Andy Webster para la edición online del New York Times.

⁴⁰⁰ En la cabecera de su propia página web se define a sí mismo como “indígena”.

⁴⁰¹ *TimeOut London* [página WEB] <http://www.timeout.com/> [Consulta: 23-05-2016]. (Traducción del autor)

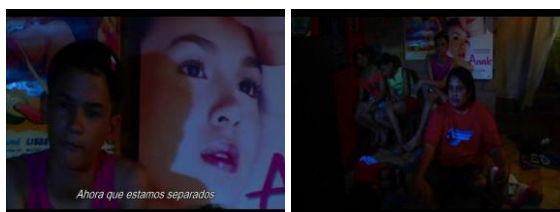
Igualmente aclaratoria es la explicación que da el autor cuando se cuestiona la tolerancia del padre y los hermanos de Maxi hacia su feminidad a pesar de su virilidad:

Siempre me sorprende cuando la gente pregunta por qué se acepta a Maximo. Me sorprendió la palabra “tolerante” [cuando la escuché por primera vez en este contexto]. No me gustó. ¿Por qué tienes que ser “tolerante”? ¿No puedes dejar que otras personas sean lo que son? Siempre hemos tenido chamanes –que eran *queer*, que tenían aspecto tanto de hombre como mujer, lo que era visto como lo mejor. De hecho, al principio me preocupaba que la sexualidad no fuera tratada con tanta fuerza como debería ser [en la película].⁴⁰²

Recientemente, Solito fue incluido en el libro *Take 100: The future of film: 100 new directors*⁴⁰³, publicado en 2010 por la editorial neoyorquina Phaidon Press, en el cual diez reputados presidentes de festivales cinematográficos a nivel mundial seleccionan a los futuros realizadores emergentes del panorama internacional.⁴⁰⁴

V.I.I. Análisis textual

V.I.I.I. Secuencia 1 (0:25:56 – 0:29:39)



Fotograma de Apoyo I



Fotograma de Apoyo II

Tras una presentación gradual de los personajes principales de la película, que va transitando de uno a otro, en la escena anterior había tenido lugar el primer encuentro casual entre Maxi y Victor, el policía, que aparecía justo en el instante en que unos matones querían humillar a Maxi por su condición sexual. La nueva escena arranca con un plano medio que hace un barrido de izquierda a derecha a través de un cuarto oscuro hasta posicionarse momentáneamente entre Maxi y un cartel promocional, con la silueta de una actriz, en la pared, a su derecha, imagen que evoca la dualidad entre realidad/ficción pero que del mismo modo antepone el séptimo arte como catalizador, como evasión a la cotidianidad más dura. La escena, que recibe su luz, artificial, de la irradiación del televisor, con una tonalidad que oscila entre un azul intenso y blanco, transmite al espectador serenidad y calma por varias razones: **A)** aparte de las sensaciones vinculadas al azul, como la sensibilidad o el idealismo, asimismo es un

⁴⁰² *Ibidem.* (Traducción del autor)

⁴⁰³ Véase BAILEY, Cameron. *Take 100: The future of film: 100 new directors*, Nueva York, Phaidon, 2010.

⁴⁰⁴ *Auraeus Solito* [página WEB] <http://auraeussolito.com/> [Consulta: 22-05-2016].

color que se asocia generalmente a los hombres, sobre todo a los niños;⁴⁰⁵ **B**) la visualización de la película genera somnolencia en el grupo de amigos, dos de ellos se duermen mientras que Maxi se mantiene impasible contemplando la pantalla; **C**) la seguridad, tranquilidad, del interior del hogar en contraste con la incertidumbre que transmite el exterior, un recurso que utiliza Solito a lo largo del relato para enfatizar los estados de ánimo de los personajes; así, el interior se concretaría como el espacio en el que se despliega el ocio, la alegría (**Fotograma de Apoyo I y II**)⁴⁰⁶, mientras que la calle es el lugar donde acecha un potencial peligro.

Cuando, por corte en el montaje, el plano se abre a uno general, reafirmamos la suposición inicial, esto es, Maxi y sus amigos visionando una cinta en casa del vecino, quien hace negocio al acondicionar una de las habitaciones como una sala de cine. El póster, ahora totalmente perceptible, como otro espectador más, nos descubre a la superestrella Vilma Santos⁴⁰⁷ como reclamo principal de una película titulada *Anak*⁴⁰⁸ junto a la actriz Claudine Barretto. En este punto es ostensible el concepto de metacine, cuyo significado, deliberado, más allá de su evidente homenaje a la figura de Santos, es doble: Maxi se erige en protagonista de su propia historia, en vehículo narrativo para exponer un argumento alejado del cine *mainstream*. De vuelta a la trama de *The blossoming of Maximo Oliveros*, los chicos abandonan la proyección de inmediato ya que el desenlace no es el que esperaban –se menciona que la pareja del film rompe–, resultando, de ello, un efecto del conjunto que no cumple su función efectiva de pasatiempo, de omisión a la realidad.

Aquí, la explotación de un compartimento privado en un cineclub improvisado tiene que ver con la magnitud del vídeo en Filipinas, ya que el mercado doméstico del DVD es el que más ganancias y usuarios tiene. La piratería de los medios ópticos en Filipinas y Vietnam comenzó en 1990 coincidiendo con el auge de la tecnología digital –que usa el CD, el VCD, y el DVD– que reemplazó la tecnología analógica precedente. A comienzos de los 2000, el ascenso de la piratería era tan imparable que ya se habían creado mercados minoristas abiertos dedicados exclusivamente a ello en Indonesia, Tailandia, Malasia, Filipinas y Vietnam. Para entender la persistencia de la piratería en economías emergentes del Sudeste Asiático, países en vías de desarrollo al fin y al cabo, tales como Filipinas y Vietnam existe una teoría que apunta a la pobreza. Así pues, mucha gente vende discos falsificados como una fuente de manutención o supervivencia

⁴⁰⁵ GRANDE ESTEBÁN, Ildfonso. *Conducta real del consumidor y marketing efectivo*, Madrid, ESIC, 2006.

⁴⁰⁶ En la primera captura, Maximo es partícipe junto a sus amigos de un concurso de disfraces, en la segunda ve una película junto a su padre y sus dos hermanos en el salón.

⁴⁰⁷ Con permiso de Nora Aunor, Vilma Santos es una de las actrices más importantes en la historia del cine filipino. Alrededor de 1974, coincidiendo con el amanecer de la Segunda Edad de Oro del cine filipino, Santos comenzó a despojarse de su imagen de adolescente y trabajó con algunos de los mejores directores emergentes de la industria nacional. Sin duda, el papel que convirtió a Vilma Santos en una actriz seria y respetada fue el de *Burlesk Queen* (1977) de Celso A. Castillo. Y al igual que muchos compañeros de profesión, Santos acabó haciendo su incursión en política hasta que, fruto de ello, en 1998 fue elegida alcaldesa de Lipa City. Una vez más se pudo comprobar la difusa línea existente entre el cine y la actualidad política, el primero como plataforma de lanzamiento para la segunda, con infinidad de casos documentados a lo largo del tiempo. YEATTER, *Op. cit.*

⁴⁰⁸ *Anak*, dirigida por Rory B. Quintos, es un largometraje del año 2000 que narra la historia de una OFW (acrónimo de *Oversea Filipino Worker*) cuyo marido muere durante su exilio en el extranjero sin recibir notificación alguna. A su regreso a Filipinas, Josie tendrá que lidiar con el resentimiento y el odio de sus propios hijos intentando, a tal efecto, restablecer una relación rota. *Internet Movie Data Base* [página WEB] <http://www.imdb.com/> [Consulta: 17-05-2016].

para superar su miseria. Además, otras causas largamente expuestas aluden al debilitado mercado legal, a las estatutos sobre derechos de autor y al sistema de aplicación de la ley. Finalmente, otra explicación atribuye la perpetuación de la piratería a la influencia del crimen organizado y del terrorismo. Por ejemplo, el *Optical Media Board* (OMB), principal órgano del gobierno contra la piratería, culpa a los sindicatos chinos y a las triadas hongkonesas por abastecer a los vendedores filipinos.⁴⁰⁹



De repente, otro corte en el montaje nos traslada a un entorno casi selvático, en consecuencia atravesamos la intimidación y claustrofobia de una pequeña estancia hasta llegar a un lugar luminoso, amplio, agreste, donde hace su aparición Maxi cuando un amigo le espeta “¡rápido!, ¡mira!”. La cámara realiza lentamente un travelling circular descendente, que va revelando a una multitud reunida en una especie de coliseo, espectadores activos de un espectáculo todavía indeterminado, para acabar en un plano general en el que dos torsos desnudos yacen en el suelo sitiados por escombros. El realizador no delega nada al fuera de campo al enseñar de manera “sucias” los genitales de los jóvenes, potenciando la noción de pulsión escópica inherente a la representación postclásica. Por tanto, una de las ideas que se extraen de la imagen es una asociación entre causa y efecto, entre un acto y sus consecuencias: los castigados son un par de pandilleros que previamente habían tratado de ridiculizar a Maxi, acción que desencadena una venganza perpetrada por sus hermanos. Esta represalia, perfecta en su alcance, en su significación, se modula a través de dos vértices: la exposición pública de aquello que, en su condición homófoba, repudian, el falo; y, por otro lado, la vergüenza derivada del pudor de exhibir ante una muchedumbre su sexo. Más aún, al estar ambos cubiertos de desperdicios una nueva desarticulación emana, pues el sexo masculino, que seguramente Maxi divisa por primera vez fuera de su núcleo, lejos de una contingencia voyerista, no es percibido como un atributo bello o hermoso sino como algo contaminado, mugriento: dónde debería haber atracción o deseo, hay desprecio, burla. Hecho, por último, que se acentúa en virtud de dos factores: la orientación sexual de Maxi y la animadversión de éste hacia los dos gamberros humillados.

En la tercera captura, la cámara se posiciona detrás de Maxi y su amigo con el objetivo de captar la profundidad de campo. El regocijo de los niños se rompe con la irrupción en un segundo término de Victor, que pregunta incrédulo y contrariado qué ha sucedido. Los heridos, todavía tendidos en la superficie, responden prudentemente que ha sido fruto de una pelea entre ellos pues delatar a los responsables sería fatal para su integridad. Tras alejarse de la zona, tapados con unos harapos, la cámara se aproxima mediante un corte al policía que, ipso facto, dirige su mirada con detenimiento a la ubicación de Maxi. Mediante un primer plano observamos a Victor con el semblante serio que, al igual que nosotros, acaba de colegir una relación entre el suceso con los pandilleros y la implicación indirecta de Maxi -de su familia más bien-. Vamos a delimitar, antes de proseguir, algunos rasgos psicológicos de Victor a fin de entender

⁴⁰⁹ BALLANO, Vivencio O. *Sociological perspectives on media piracy in the Philippines and Vietnam*, Singapur, Springer Science+Business Media Singapore, 2016.

mejor al personaje. Así, podríamos definir a Victor de dos maneras antagónicas, una contemporánea, la otra anacrónica. Primero, como un policía honrado que se aleja de la fuerza centrífuga de corrupción que corroe a sus compañeros en la comisaría, tendencia, ya hemos comentado, adquirida a raíz de la ocupación española. Segundo, su trabajo, de vigía, nos transporta al período colonial cuando los españoles, para la organización de los *barangays*, recurrían a los indígenas en calidad de, entre otras muchas funciones, “«cuadrilleros» (guardias o policías locales)”.⁴¹⁰

Sobre la corrupción en Filipinas ya hemos hablado, de manera más exhaustiva, en el análisis textual de *Norte, the end of history*. En líneas generales, “la corrupción, los grandes desequilibrios sociales, la represión desmedida sobre la insurgencia y los rasgos de autocracia están presentes en la vida política filipina hasta formar un componente estructural que sobrevive a los sucesivos cambios de gobierno.”⁴¹¹ Vamos a centrarnos en los flagrantes casos de envilecimiento de la administración del ex actor Joseph Estrada, presidente en 1998 tras el general Fidel Ramos. Con un discurso populista, resentido, Estrada restauró viejas lacras del autoritarismo:

Al mismo tiempo, (...) [su gabinete] entra en una decidida espiral de corrupción que abre la economía nacional a toda suerte de empresarios filipinos y extranjeros sin escrúpulos. A pesar de esta evidente corrupción y de la ostentación que hace el presidente de su vida disipada y lujuriosa, la popularidad del mismo no se resiente, ni siquiera ante la evidencia que la economía del país sigue deteriorándose (...) Pero a fines del año 2000 la oposición inicia una fuerte campaña destinada a derribar a Erap: el presidente es denunciado por irregularidades financieras.⁴¹²

A propósito del respeto por los derechos humanos se observan deficiencias graves en Filipinas, sobre todo en las prácticas excesivas de la policía, algo que se refleja en la película de manera velada, cautelosa, ya que

según la Comisión de Derechos Humanos, establecida por la Constitución de 1986, el principal responsable de la violación de los Derechos Humanos en Filipinas es la Policía Nacional (PNP), seguida por la guerrilla comunista *New People's Army* (NPA) y las Fuerzas Armadas (AFP); se detectan numerosos casos de personal policial y militar involucrado en secuestros, tráfico de drogas o escoltas ilegales.⁴¹³

Por último, un dato esclarecedor para comprender el alcance de la corrupción en todos los niveles de la sociedad: según *Transparencia Internacional*, organización encargada de medir el impacto de la corrupción, Filipinas ocupaba en 2001 la posición número 65 del mundo con 2,9 puntos junto a Guatemala, Senegal y Zimbabue. Un año antes, el mismo barómetro, las situaban en el puesto 69.⁴¹⁴

⁴¹⁰ SÁNCHEZ GÓMEZ, “Las élites nativas y la construcción colonial de Filipinas (1565-1789)”, *Op. cit.*, p. 42.

⁴¹¹ SERRA, Francesc. “Introducción: Filipinas el difícil camino a la democracia”, en VV. AA. (Observatorio de Derechos Humanos; Terre des Hommes-France). *El derecho a exigir nuestros derechos: Derechos Económicos, Sociales y Culturales en el panorama internacional. Argentina, Guatemala, México, Nicaragua, Venezuela, Filipinas, Tailandia*, Barcelona, Icaria, 2002, p. 243.

⁴¹² *Ibidem*, p. 245.

⁴¹³ *Ibid.*, p. 246.

⁴¹⁴ *Ibid.*



Fotograma de Apoyo III

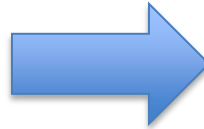


Imagen de Apoyo I⁴¹⁵



Fotograma de Apoyo IV

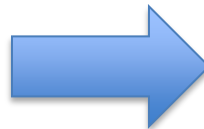


Imagen de Apoyo II⁴¹⁶

La oscuridad es tan intensa en la siguiente toma que el diálogo que mantienen Maxi y su hermano es el elemento principal que guía al espectador en la trama. Entre tanta incertidumbre, a través de un plano picado, descubrimos a Boy lavando una camiseta. Pronto, Maxi hace su entrada en la imagen, se sorprende al ver a su hermano realizando tal acción⁴¹⁷ y le ofrece su ayuda, preguntándole con antelación si la mancha es de sangre. Boy le revela el secreto: la prenda pertenece a Bogs, su otro hermano. Un plano fijo, después de un nuevo corte, muestra a Maxi tomando las riendas de la situación, asumiendo, en sustitución de la mujer, el rol doméstico impuesto tradicionalmente a ella en Filipinas. La puerta de entrada a la vivienda, abierta, revela en el exterior las luces de la calle y el tráfico en tanto que Maxi se esfuerza en borrar las huellas de un horrible crimen. Como fundamento racional a la falta de intimidad reinante, con el acceso a la casa al descubierto, creemos que lo que permite a Maxi actuar con total impunidad, sin disimulo, en plena noche, es la camaradería entre los residentes del barrio. Una fraternidad que impide la intromisión, en la que unos a otros se cubren las espaldas. Por otro lado, si con anterioridad comentábamos la radical dicotomía existente entre dos esferas, la interior o privada y la exterior o pública, ahora, en esta escena, es más cristalina porque hay un recorrido evidente que transita del segundo al primer ambiente. Según se desprende de los hechos, Bogs, que lleva consigo el recuerdo incriminatorio del altercado, apuñaló a una persona, y, para evitar levantar sospechas, para impedir su arresto en suma, necesitaba buscar refugio en un domicilio, traspasar, por tanto, el eje que separaba ambos espacios. Al abrigo del interior podrá purgar sus pecados a base de consuelo o, por lo menos, procurar hacer desaparecer las

⁴¹⁵ *El Mundo* [página WEB] <https://www.elmundo.es/>

⁴¹⁶ *ActualidadValdepeñas* [página WEB] <https://www.actualidadvaldepenas.com/>

⁴¹⁷ Con el transcurso del metraje se produce un cambio radical en la actitud de los dos hermanos hacia Maxi, pues al fin comprenden que su lugar pertenece a la escuela, no a las tareas del hogar. Para ello ha tenido que cometerse el asesinato del padre, suceso que, a su vez, se convierte en algo revelador.

pruebas que lo inculparían. Se ratifica, entonces, la idea vertida sobre la antítesis entre estos dos universos que, no obstante, se complementan: a lo largo de la narración comprobaremos que el interior servirá siempre de socorro del exterior. Pero lo de adentro no perdurará inmaculado a perpetuidad puesto que lo de afuera lo acabará contaminando gradualmente.

Existe cierta confusión en la historiografía oficial cuando se trata de definir a Filipinas como una sociedad matriarcal o un heteropatriarcado. Unos opinan que el matriarcado estuvo vigente en el período prehispánico y se observaba en ciertas tribus como los *aetas* o negritos o los ilongots mientras que otros piensan que Filipinas es un país eminentemente patriarcal. Pongamos por caso Guam, territorio español hasta 1898, regulado como parte del Reino de Filipinas, donde “destacaba el predominio de la mujer. Al marido le estaba permitido matar al adúltero sorprendido junto a su esposa, pero ésta no recibía castigo alguno. De este modo, en esta organización social ha prevalecido el matriarcado.”⁴¹⁸

En lo que concierne al segundo supuesto, el que contempla Filipinas como una comunidad patriarcal, encontramos estudios recientes sobre el estatus de la mujer filipina que constatan cómo la colonización española modificó los valores morales de la mujer imperantes hasta entonces convirtiéndola en un ser pasivo, por aquella época sinónimo de pureza. Hay que destacar que, pese a las apariencias, la investigación en este campo ha demostrado que el rol de la mujer filipina en la era pre-colonial era representativo de cualquier sociedad patriarcal por más que se atisben vestigios de un matriarcado. Además, algunos autores españoles del pasado, cronistas del colonialismo, criticaban duramente la actitud del hombre filipino e incluso ensalzaban a la mujer por encima del género masculino. Por lo común, en los textos se oponen dos tipos de roles para la mujer filipina, el de antes de la colonización española y el de después.⁴¹⁹

Con arreglo a esa solidaridad gregaria del vecindario que tratábamos de acreditar más arriba, el prólogo de la película, categórico en este sentido, introduce a los personajes de la historia uno por uno, aquellos que componen la familia de Maxi junto a otros que tendrán mayor o menor incidencia en la trama. A lo largo de ese recorrido, los protagonistas interactúan con los vecinos del barrio. Cuando avance el metraje podremos observar a varios de ellos sentados en la calle (**Fotograma de Apoyo III**), un hábito que entronca con una tradición española de sacar las sillas a la calzada, especialmente en los pueblos, para “tomar el fresco o la fresca” (**Imagen de Apoyo I**). No hay certeza de qué época data esta costumbre pero sí que tiene lugar durante el período estival a partir de la puesta de sol. El calor es, en realidad, una excusa para un motivo más cotidiano y social, el de reunirse para conversar hasta la madrugada. Usualmente, mientras se lleva a cabo el coloquio informal, los niños aprovechan para jugar en la calle bajo la atenta supervisión de los adultos (**Imagen de Apoyo II**), un indicador que visualizamos en determinados fragmentos de *The blossoming of Maximo Oliveros* (**Fotograma de Apoyo IV**). La historiadora María Leticia Mascheroni alega que fueron los inmigrantes españoles e italianos los que, a finales del siglo XIX, alojaron en Argentina este hábito. A raíz de esta información podemos deducir que, dadas las circunstancias, esta rutina se propagó a todos aquellos países con los que

⁴¹⁸ ZAMORA, *Op. cit.*, p. 294.

⁴¹⁹ RIBAS MATEOS, Natalia. *Las presencias de la inmigración femenina. Un recorrido por Filipinas, Gambia y Marruecos en Cataluña*, Barcelona, Icaria, 1999.

España había mantenido algún tipo de vínculo –colonial o no-. Filipinas, por consiguiente, no habría sido una excepción.⁴²⁰



Fotograma de Apoyo V

Si la escena precedente finalizaba con Maxi centrado en las labores del hogar, el nuevo plano, fijo también, no difiere sustancialmente ni en cuanto a fondo ni forma, a saber, con Maxi dejando los platos encima de la mesa a la hora de la comida. Y, por segunda vez en la secuencia, prevalece un imperativo socialmente aceptado por la comunidad, por Maxi en particular, adoptando un papel que le ha sido atribuido de manera silenciosa, que poco a poco ha ido ganando entidad. Pero, inesperadamente, Maxi abandona la obligación contraída con su familia por un bien ulterior todavía indeterminado. Por corte en el montaje, Maxi sale corriendo y Boy le persigue hasta la salida sin entender su verdadera intención, ya que presupone que va a apostar al *jueteng*, una de las formas ilícitas de ganancias del clan. La puesta en escena aporta detalles esclarecedores de la identidad cultural filipina, desde el cuadro de un santo en el margen derecho, cuya cabeza aguanta una especie de *skufia*, motivo recurrente del catolicismo, a las cortinas que flanquean el ingreso al comedor. Es evidente que ese juego de cortinas, tanto por su material como por el acabado con transparencias y volantes, no se asemeja a las cortinas opacas, de bambú y de ornamentación oriental típicas en Filipinas. Sin embargo, en *Noli me tangere*, Jose Rizal mencionaba las cortinas de *jusi*, tejido que

de acuerdo con Retana (1921), que toma su definición del *Censo de Filipinas*, es una tela que se teje de fibras de abacá o de piña a las que se agregan, a veces, filamentos de seda, y, con frecuencia, una pequeña cantidad de algodón (...) Añade que, la palabra puede ser de origen chino, aunque (...) los diccionarios de L. English (1995) y de Vito C. Santos (1986) la recojan como tagala.⁴²¹

Desgranemos ahora la trascendencia de la familia en Filipinas que, como institución, es incuestionable.⁴²² Al ser la única nación de Asia con mayoría católica, el

⁴²⁰ VV. AA. *Historia de San José de Gualeguaychú*, Gualeguaychú, Secretaría de Cultura de la Municipalidad de Gualeguaychú, 2012.

⁴²¹ QUILIS, Antonio; CASADO-FRESNILLO, Celia. *La lengua española en Filipinas: Historia, situación actual, el chabacano, antología de textos*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2008, p. 251.

⁴²² Véase GARCÍA CANTERO, Gabriel. “Hacia un subsistema comparado hispano-filipino dentro de la familia romano-germánica-canónica”. *Iuris Tantum Revista Boliviana de Derecho*, 18, 2014.

peso que ejerce la Iglesia en la constitución del matrimonio y de la familia es fundamental. No obstante, un problema, cada vez más acuciante, que tiende a desestructurar el núcleo familiar es la emigración, Filipinas es uno de los países del mundo con más trabajadores, sobre todo mujeres, en el extranjero –OFW-. Es la ausencia de la figura femenina la que acarrea un déficit, difícil de paliar, en la educación de los niños, que crecen sin la presencia materna. Conforme a *The blossoming of Maximo Oliveros*, esa carencia se debe al fallecimiento de la madre, no a un exilio casi forzoso. Ese vacío, independientemente de la causa, puede provocar una inversión en los roles entre padres e hijos, premisa visible en la película, irrefutable: en estos casos los hijos se acaban convirtiendo en progenitores de sus padres, se liberan prematuramente del control parental y se quedan sin guía en el proceso de hacerse adultos. Aquí, es importante subrayar el respeto incondicional que, en Filipinas, profesan los hijos a sus padres, a las personas mayores en general. A ello se consagra el concepto de *utang na loob*, la deuda del alma y el compromiso de gratitud total por el regalo de la vida recibido por los padres. Y, aunque la familia es incontestable en el archipiélago, se ha comprobado que, para algunas mujeres, emigrar es, muchas veces, el único modo de separarse de un marido concertado, infiel o violento, así, justificarán el éxodo como una solución para mejorar el bienestar económico de la familia. La Iglesia católica, por su parte, se ha configurado desde los inicios de la inmigración filipina como el principal sostén de los expatriados facilitando el desarrollo de una comunidad en torno a ella. De ahí que la convicción de preservar la cultura filipina y transmitirla a los más jóvenes sea primordial.⁴²³

Con relación al *jueteng*, en Filipinas cualquier forma de juego⁴²⁴ tiene una relevancia decisiva en las arcas del estado. El dinero de las apuestas sitúan a Filipinas como uno de los países con mayores ingresos gracias a esta actividad, también con el guarismo más elevado de jugadores junto a Estados Unidos y España. Como en otras regiones del mundo, existen juegos regularizados por la ley y juegos prohibidos. En el primer grupo los más populares son los casinos, las loterías, las carreras de caballos, las peleas de gallos y las apuestas online; en el segundo despunta el *jueteng*, el cual merece que nos detengamos en él. El *jueteng*⁴²⁵, pues, es un juego de números, parecido a una lotería local, en el que, normalmente, se escoge una combinación de dos cifras del 1 al 37. Se dice que fue introducido en el archipiélago asiático probablemente durante la colonización española, y a la par que las peleas de gallos, a iniciativa de empresarios chinos. Recordemos, a tal efecto, el juicio al ex-Presidente Joseph Estrada, acusado de recibir pagos en efectivo provenientes del *jueteng*. No es un hecho aislado ya que el *jueteng* involucra activamente en Filipinas a personalidades políticas y funcionarios en un entramado que mueve cada año cerca de 500 millones de dólares.⁴²⁶

⁴²³ GARCÍA CASTAÑO, Francisco Javier; GRANADOS MARTÍNEZ, Antolín (coords.). *Educación, ¿integración o exclusión de la diversidad cultural?*, Granada, Laboratorio de Estudios Interculturales, 1997, pp. 450-451, 456.

⁴²⁴ Véase LOPEZ, Mellie Leandicho. *A study of philippine games*, Diliman, University of the Philippines Press, 2001.

⁴²⁵ Al hilo del *jueteng*, sería interesante rescatar la película filipina *Kubrador* (2006) de Jeffrey Jeturian. La sinopsis gira en torno a Amelita, una corredora de apuestas detenida junto a otros compañeros de profesión en la víspera de la fiesta de Todos los Santos. En *The blossoming of Maximo Oliveros*, aunque no se menciona explícitamente, una escena revela la participación de la familia de Maxi en las apuestas (**Fotograma de Apoyo V**) mediante dos elementos, uno verbal y otro material: la frase que recita Boy a una chica con la que flirtea, “*escoge dos números. Si ganas, te podrás comprar tu propio coche*”, y una hoja de papel que, imaginamos, contiene la lista de números seleccionables propia del *jueteng*.

⁴²⁶ ROXAS, Sixto K. *Juetengate: the parable of a nation in crisis*, Makati City, The Bancom Foundation, 2000, p. 27.



Un plano fijo picado casi a ras de suelo capta la zancada de unas piernas masculinas que avanzan al fondo de la imagen seguidas, a continuación, de las de Maxi, fácilmente reconocibles. El suelo del enclave, plagado de pétalos de flores, dibuja la celebración pasada de un casamiento, y, por un momento, nos lleva a reflexionar sobre la importancia de las celebraciones de carácter religioso en la sociedad filipina desde el período colonial español, algo que se ha prolongado hasta la actualidad. Sin hacer uso de ningún tipo de transición, la cámara se eleva para desvelar el perímetro de una iglesia en la que resalta, en especial, una cruz de Jesucristo coronando el altar y los perfiles de Maxi y Victor en primer y segundo término, respectivamente. Un cartel con una frase no identificada, en el costado izquierdo, posiblemente invita al silencio dentro del recinto.

La siguiente es una toma frontal en la que distinguimos tres niveles de profundidad compositiva: una anciana con velo blanco reza en primer término; en segundo lugar, a una distancia considerable, Victor en genuflexión frente a la Cruz; y, en última instancia, justo detrás, Maxi expectante. El choque generacional, más patente que nunca, es indudable si atendemos a dos circunstancias, los comportamientos humanos de los personajes implicados en este plano determinado y su caracterización. Consecuentemente, tenemos a la anciana, severa, concentrada en la oración; en un punto intermedio Victor, arrodillado en señal de reverencia; y, de modo más distendido, el joven Maxi que, acto seguido, nada más ponderar la solemnidad del momento, también se inclina para santiguarse. Lo mismo es válido a la vestimenta de todos ellos, que alterna de un extremo a otro, desde el folclore de la mujer a la ropa informal de Maxi, que incluso calza sandalias, pasando por el atuendo de policía de Victor. Un plano lateral de Maxi se alarga hasta alcanzar a Victor en el reclinatorio contiguo. A sus espaldas se erige la estatua de un ángel blanco reconvertida en pila bautismal. Maxi se mimetiza con la talla, adoptando una posición similar a la suya, lo que, al compararlos, resta trascendencia a la pulsión del niño, dado que en su significado intrínseco rezuma pureza, inocencia e integridad. Por añadidura, los barrotes metálicos que presiden el vestíbulo nos recuerdan que la religión –en su fanatismo– es una cárcel para todos. Por ende, al estar atrapados en los límites del relato la tensión sexual aumenta pero, en paralelo, se convierte en tabú, en algo que remite a la coerción si se transgrede –de ahí las rejas–. Finalmente, durante el transcurso de la acción se produce un salto de eje, por corte, en el cual Victor se pone en la piel de Maxi, penetra en su naturaleza.

En lo sucesivo, nos ocuparemos de la percepción de la homosexualidad en Filipinas porque una cosa es la anuencia por parte de la sociedad y otra bien distinta la

opinión del estamento eclesiástico, organismo que, como ya hemos advertido con anterioridad, goza de una reputación y un prestigio superior que en el resto de comarcas. Filipinas, verbigracia, es uno de los pocos países del continente asiático que no tiene una ley específica contra la homosexualidad pese a haber contraído influencias puritanas de las tres colonizaciones vividas⁴²⁷. Esto es algo que no ha lugar en Malasia, Myanmar o Singapur, donde la existencia de un código legislativo que apunta a la diferencia de género ha contribuido a excusar una homofobia de Estado. Asimismo, es conveniente recalcar que en ninguna de las lenguas principales de la región tropezamos con una palabra determinada que se traduzca o sea equivalente a “homosexual”, “gay” y “lesbiana”, simplemente porque

no hacen de la orientación sexual una dimensión particular del género, o una base identitaria. Sin embargo, con frecuencia aplican sanciones sociales contra los comportamientos homosexuales, sobre todo cuando dan la sensación de subvertir las normas sociales de lo masculino y de lo femenino.⁴²⁸

Curiosamente, estos países sí tienen un vocablo específico para designar a los transexuales, en Filipinas son *baklas*. En *The blossoming of Maximo Oliveros*, Maxi y sus amigos se travisten de mujeres para celebrar un concurso de belleza (**Fotograma de Apoyo I**), por lo que normalizan, asumen, el transformismo. Aunque es consentido por el grueso de la ciudadanía,

la mayoría de las culturas indígenas han tenido que ofrecerles un lugar que, sin embargo, es muy marginal: los transexuales están de hecho marginados, son considerados inferiores y asignados a algunos nichos sociales muy determinados. Así, en Filipinas, los *baklas* suelen trabajar en salones de belleza, como criados o como vendedores en los mercados. También se encuentran en la industria del ocio y en el mercado del sexo ofreciendo sus servicios a hombres heterosexuales. Es de destacar que también ocupan un lugar en las procesiones de la Iglesia católica.⁴²⁹

Es interesante explorar la relación entre el colonialismo y el cristianismo y cómo afecta a la apreciación que se tiene de la homosexualidad. Hablaremos para ello de las élites, de tal forma que

los que durante la época colonial tenían padres con suficientes medios económicos para enviarlos a las escuelas de los misioneros cristianos fueron imbuidos de la moral occidental de la época. Estas ideas fueron asimiladas por las élites culturales y transmitidas a las generaciones posteriores. (...) Al contrario de lo que sucede en las culturas indígenas y chinas, la homosexualidad aquí está objetivada, pero a causa de la escasa presencia de la cultura gay, se suele confundir con el fenómeno transexual. Los comportamientos homoafectivos u homoeróticos son totalmente ilegítimos y se suelen ver a través del prisma médico de la psicopatología. Estas élites también han heredado de Occidente una cierta aversión al contacto entre personas del mismo sexo.⁴³⁰

⁴²⁷ Véanse BREWER, Carolyn. “*Baylan, asog, transvestism, and sodomy: gender, sexuality and the sacred in early colonial Philippines*”. *Intersections: Gender, history and culture in the asian context*, 2, 1999; OCA, Mariah. *Examining the effects of colonization on the mental health of filipino adolescents identifying as lesbian, gay, bisexual and/or transgender*, Los Ángeles, California State University, 2017.

⁴²⁸ TIN, Louis-George. *Diccionario Akal de la homofobia*, Madrid, Akal, 2012 (2003), p. 436.

⁴²⁹ *Ibidem*, p. 436.

⁴³⁰ *Ibid.*, p. 437.

Insistimos acerca de la homosexualidad en Filipinas, en sus raíces históricas y en los trabajos académicos sobre tal disciplina. Ya sabemos que Filipinas es el único país en Asia en el que coexisten varios patrones de homosexualidad en lugar de la preponderancia habitual de un solo modelo. Aun cuando, geográficamente, estaba situado lejos de España, el archipiélago estaba sujeto a las normas de la Inquisición, en aquella época no era extraño asistir en la Península a ejecuciones públicas de “sodomitas”. No obstante, esa homofobia cristiana nunca arraigó en Filipinas, alzándose como una de las naciones más tolerantes sobre la faz de la tierra. En otro orden, se quejan los autores Wayne R. Dynes y Stephen Donaldson de que se gestan pocos estudios de campo sobre la homosexualidad o el travestismo en Filipinas y los que hay limitan su investigación al comportamiento de los habitantes de la capital, los manileños. Sin embargo, las alusiones a estos colectivos en la prensa son corrientes. Diversas pautas como

las personas transgénero, el travestismo, el homosexual manifiesto, los hombres afeminados, e incluso los niños pequeños que prefieren jugar con personas del sexo opuesto normalmente son todas descritas bajo el mismo grado. Estos diversos tipos se identifican por un solo término filipino o uno de sus semejantes. Las palabras nativas son consecuentemente traducidas al inglés como “tomboy” o “sissy” y constantemente usadas con múltiples referentes.⁴³¹

No sabemos con exactitud si es la intención del realizador, y tampoco lo específica, pero lo cierto es que a partir de aquí la narración queda indisolublemente unida al argumento de *El rostro y el alma*⁴³² del escritor granadino Francisco De Paula Entrala⁴³³, cuento que entronca con la tradición literaria de las Filipinas hispánica. En lo sucesivo vamos a establecer una analogía entre los dos textos:

<u>EL ROSTRO Y EL ALMA</u>	<u>THE BLOSSOMING OF MAXIMO OLIVEROS</u>
- Un joven español seduce a una india llamada Ticang durante la celebración de una misa.	- Maxi persigue a Victor hasta una iglesia y, en plena eucaristía, discretamente, se insinúa.
- Ticang, nativa, se enamora de Roaldes y le invita a cenar a su casa, donde el segundo le declara sus intenciones.	- Tras la ceremonia, Maxi invita a Victor a comer y en el transcurso del banquete arroja alguna indirecta tocante a sus sentimientos.

⁴³¹ Texto recogido por George M. Guthrie y Pepita Jimenez Jacobs, *Child rearing and personality development in Philippines*, Pennsylvania, The Pennsylvania University, 1966, p. 139 [Vid. DYNES, Wayne R. y DONALDSON, Stephen, *Asian homosexuality (Studies in homosexuality)*, Boca Raton, Routledge, 1992, p. 44]. (Traducción del autor)

⁴³² Esta coincidencia seguramente sea circunstancial, se extiende en el relato fílmico hasta la mitad del metraje cuando ambos discursos se separan en similitud temática.

⁴³³ Entrala llegó a Filipinas como funcionario del gobierno español donde pronto se encargó de la dirección del periódico *El Porvenir*. Al contrario que muchos de sus coetáneos desplegados por el archipiélago, Entrala demostró respeto por el modo de vida nativo y se enfrentó en más de una ocasión al polémico Francisco Cañamaque en defensa del pueblo filipino. GARCÍA CASTELLÓN, Manuel. *Estampas y cuentos de la Filipinas hispánica*, Madrid, Clan, 2001.

- Roaldes recibe una carta de Ticang, un amigo de éste la lee y, ante las burlas, decide dejar de verla.	- Maxi visita a Victor en la comisaría pero, abrumado por las bromas de sus compañeros, insta al pequeño que ceje en su empeño.
- Ticang cae en depresión a raíz de los acontecimientos.	- Maxi, que encierra una tristeza enorme debido a la situación, deberá elegir entre su familia y Victor.

Como podemos observar, la convergencia entre ambos textos es manifiesta. Sin embargo, a estas alturas del relato, *The blossoming of Maximo Oliveros* toma un camino distinto frente a *El rostro y el alma*, por lo que, aunque no sustancialmente, la pretensión de uno y otro difieren. En *El rostro y el alma*, a pesar de los agravios, de la deshonra sufrida, Ticang ayuda económicamente a Roaldes, culminando, a posteriori, en el matrimonio de la pareja; en *The blossoming of Maximo Oliveros*, Maxi, de forma semejante, sigue protegiendo a Victor, sólo que hacia el clímax pesa más en su conciencia la voluntad de un reencuentro familiar que un hipotético deseo romántico. Por otra parte, volviendo a la obra de Entrala, el rechazo de Roaldes hacia Ticang obedece a prejuicios raciales ya que nos hallamos en una época en la que unión entre peninsulares e indígenas es impopular. Análogamente, en el film de Solito, en el distanciamiento en la amistad de Maxi y Victor interviene, entre otras cosas, la homofobia. En cualquiera de los dos casos, el ente social, ejemplificado en los amigos de Roaldes o en los compañeros de trabajo de Victor, ejerce un influjo inusitado, tendencioso, sobre ambos protagonistas. Vamos a indagar ahora en el colonialismo y el culto a la masculinidad en las fuerzas de seguridad de Filipinas mediante la figura de Victor. En efecto, la Escuela de Policía de Manila estaba graduando al primer curso de oficiales filipinos en 1907, cinco años después del fin de la guerra filipino-estadounidense. Victor, por otra parte, cumple con los cánones de virilidad asociados a semejante profesión ya que la Academia Militar de Filipinas, algo que por extensión se pudo hacer notorio en el cuerpo de policía, “para asegurarse de que sus cadetes fueran arquetipos de belleza masculina, (...) excluyó a los solicitantes con «cualquier deformidad que fuera repulsiva» o cualquiera que sufriera de «extrema fealdad.» Es más, “los médicos forenses tenían que asegurarse (...) de que el rostro del solicitante estuviera libre de cualquier «falta de desarrollo simétrico» o «deformidades antiestéticas como grandes marcas de nacimiento, grandes lunares peludos, ... mutilaciones debidas a lesiones u operaciones quirúrgicas».”⁴³⁴ Pero, lo más importante, que atestigua un machismo/homofobia persistente en el gremio policial heredado, adoptado, “propagado a través del servicio militar obligatorio, la educación y los medios de comunicación”⁴³⁵, del modelo euroamericano de masculinidad militar, que nos lleva a comprender hasta cierto punto la conducta de Victor con Maxi, es un dimorfismo radical que acabó moldeando los roles de género en el cómputo de la sociedad. Así pues,

como colonia de España y América, Filipinas sintió estas corrientes culturales globales y proporciona un terreno apto para la exploración de esta masculinidad militarizada. Al igual que los otros estados coloniales de Asia y África, ambas potencias

⁴³⁴ Texto recogido por *Commonwealth of the Philippines*, Army Headquarters, Bulletin N° 19, 1937 [Vid. McCOY, Alfred W. “Colonialism and the cult of masculinity”, en ELIZALDE, María Dolores; FRADERA, Josep Maria; ALONSO ÁLVAREZ, Luis (coords.), *Imperios y naciones en el Pacífico Vol. I*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2001, p. 166.] (Traducción del autor)

⁴³⁵ McCOY, *Op. cit.*, p. 151.

controlaban su colonia filipina con tropas nativas dirigidas por oficiales europeos, una denigración implícita de la mayoría de los varones filipinos de élite. (...) Con el tiempo, una dialéctica cultural de lo colonial y lo nacional produjo una síntesis con el simbolismo y los roles sociales marcados por un dimorfismo de género extremo.

Desde su fundación en 1935, la Commonwealth, a través de la movilización militar, intensificó este proceso de reconstrucción de género -fomentando un conjunto reforzador de símbolos nacionales, masculinidad militarizada y roles domésticos.

Para generar apoyo popular (...), el neófito estado filipino desplegó y originó una propaganda con hombres fuertes y mujeres débiles; los hombres los defensores, las mujeres las defendidas. (...) El gobierno, en esta transición a la independencia, manipuló hábilmente los rituales y símbolos públicos para hacer de un dimorfismo de género polarizado el centro de una nueva imagen nacional de sí mismo.⁴³⁶

Habida cuenta de la interiorización de un discurso polarizado de género, si nos atenemos a la presión implícita de su entorno, sería lógico entonces pensar en una deriva en la que Victor acabe renunciando a normalizar una relación, aún siendo simplemente amistosa, con Maxi, un *bayonguin* -hombre afeminado-, término que, por otro lado, ya figura en uno de los primeros diccionarios impresos durante el período colonial español.⁴³⁷



De regreso al análisis de la película, una panorámica general recoge una amplia avenida, rematada por monolíticos edificios y árboles, en la que el sosiego se apodera de la manzana en contrapunto con las ajetreadas calles del centro de Manila. La insignificante silueta de Victor avanza inexorable por el pavimento seguida muy de cerca por la de Maxi. De golpe, Maxi le alcanza, le aborda, en pro de entablar una conversación. Será un atisbo de tranquilidad en la narración, la única ocasión en la que puedan conocerse mutuamente, junto a la inminente comida que comparten, sin injerencias, sin constreñimiento.

Para finalizar, urge ahondar en la urbanización de Manila, urbe en la que se contraponen dos estilos con una propiedad común a ambos, esto es, la masificación, la concentración de personas alrededor de los distritos que configuran el área metropolitana de la capital. Por un lado, los imponentes rascacielos que se alzan en los barrios lujosos de la ciudad, Makati o Mandaluyong, son oficinas, hoteles, residenciales o centros comerciales; por otro, los *slums* o suburbios formados por chabolas y vertederos se caracterizan por la triste estampa de viviendas ruinosas hacinadas en un radio ínfimo. La globalización, las políticas neoliberales procedentes de esta dinámica, desembocan en un proceso de gentrificación, lo que, a su vez, origina el abandono de los inquilinos ordinarios, clase obrera en su conjunto, en detrimento de clases sociales

⁴³⁶ *Ibidem*, pp. 150, 160.

⁴³⁷ Definición recogida por Pedro de San Buenaventura, *Vocabulario de Lengua Tagala*, Pila, T. Pinpin y D. Loag, 1613 [Vid. MARTIN, Fran et al. (eds.), *AsiaPacifiQueer: Rethinking genders and sexualities*, Chicago, University of Illinois, 2008].

con mayores recursos financieros.⁴³⁸ En definitiva, entraña una segregación. Entonces, se repite cíclicamente la estrategia que utilizaban los colonizadores españoles, un plan de estratificación social, en los arrabales, en el *Parián* para los chinos, que discriminaba unas comunidades de otras en razón de la etnia, de su estatus dentro del aparato colonial o del poder adquisitivo: los *sangleyes* separados de los nativos, los indígenas de los mestizos y éstos de los españoles. De este modo, la cúspide de la pirámide, que se identificaba arquitectónicamente con la fortificada Intramuros, el sector más fastuoso, más inexpugnable, de la ciudad, correspondía a los invasores.⁴³⁹

A este respecto, recuperamos una escena de *Foster child* (2007, Brillante Mendoza, Filipinas) en la cual una mujer, de una barriada marginal, da en adopción a un niño de acogida a una pareja acomodada de americanos. El punto de encuentro para el intercambio del pequeño Jhon-Jhon es un suntuoso hotel, ideal para turistas extranjeros, localizado en el centro de Manila. Esta tendencia, en la que conviven dos realidades, también se observa en menor grado en el último fotograma de este análisis secuencial: en el flanco izquierdo de la imagen descansan un par de bloques ruinosos de dos plantas, pero encabezando la instantánea, ligeramente a la derecha, avistamos un edificio más moderno, más compacto, de varias alturas. Entendemos que, lo que ha de ocurrir en este vecindario, es precisamente el comienzo de un proceso de gentrificación.

⁴³⁸ Véanse ORTEGA, Arnisson Andre C. “Manila’s metropolitan landscape of gentrification: Global urban development, accumulation by dispossession & neoliberal warfare against informality”. *Geoforum*, Vol. 70, marzo de 2016; CHOI, Narae. “Metro Manila through the gentrification lens: Disparities in urban planning and displacement risks”. *Urban Studies*, Vol. 53, 3, febrero de 2016.

⁴³⁹ GOMÀ, Daniel. “Control, espacio urbano e identidad en la Filipinas colonial española: El caso de Intramuros, Manila (Siglos XVI-XVII)”. *Scripta Nova: Revista electrónica de geografía y ciencias sociales*, N° Extra 16, Fascículo 418, 2012.

V.II. *Lola* (2009)

Hablar de Brillante Mendoza es hacerlo del director más conocido de toda Filipinas, de uno de los más activos. Su ritmo de producción nos regala una película, al menos, por año, sin mencionar sus trabajos para la televisión filipina o sus anuncios publicitarios. “Dante” Mendoza, calificativo con el que le refieren amigos y familiares, es el máximo exponente de esta nueva generación de realizadores que se refugia en el realismo social como forma narrativa predominante y el primero de todos ellos que consiguió reconocimiento internacional con la participación de *Serbis* (*Service*) en la Sección Oficial del Festival de Cannes⁴⁴⁰ de 2008, mérito que culminó un año después con la concesión del Premio al Mejor Director en idéntico certamen por *Kinatay* (*Butchered*).⁴⁴¹

En *Lola*, vocablo que en tagalo significa literalmente abuela pero también hipocorístico del nombre de origen latino Dolores⁴⁴², las constantes del cine de Brillante Mendoza están más presentes que nunca, ya que como heredero directo y discípulo de la llamada Nueva Ola del Cine Filipino surgida en 1970,

ha desarrollado lo que para bien o para mal está considerado el estilo “arte y ensayo” del cine filipino: cámara al hombro, edición entrecortada, iluminación natural, rodaje en escenarios naturales. (...). Aparte de Brocka, Mendoza es posiblemente el cineasta filipino más conocido en el circuito de festivales y en el mercado extranjero. (...) Las influencias de Mendoza (...) son igualmente claras: los hermanos Dardenne con su propensión a interminables planos-secuencias con cámara al hombro e interpretaciones naturalistas, Tsai Ming-liang con su amor a las largas tomas fijas en tiempo real, John Waters y su realismo del cuerpo. Al igual que Brocka, Mendoza enfatiza el realismo y la inmediatez documental. Al contrario que Brocka, no se deja seducir por el defectuoso tono del melodrama.⁴⁴³

Lola cuenta en clave social el drama de dos ancianas que comparten el mismo alias, de ahí el título de la película, y la misma voluntad, esto es, proteger el honor de sus nietos a raíz de un acto criminal. Una de ellas, Lola Sepa, es la abuela del fallecido; la otra, Lola Puring, la abuela del presunto asesino. La tarea encomendada a ambas, por una especie de narrador cuasi-omnisciente o semidiós, es recolectar dinero en una aventura que las lleva a peregrinar por las calles de Manila, megalópolis donde la miseria extrema se une a la climatología más cruel. Sus propósitos difieren radicalmente, en una brecha insalvable, dado que mientras que la primera trata de conseguir fondos para sufragar la celebración del funeral y del juicio, la segunda lo hace para obtener la libertad provisional del sospechoso.⁴⁴⁴

⁴⁴⁰ Se convirtió de esta manera en el segundo realizador filipino tras Lino Brocka en competir en el festival francés. FERNÁNDEZ; GARCELÁN, *Op. cit.*

⁴⁴¹ *Ibidem.*

⁴⁴² Es uno de los nombres místicos más usuales en los países de tradición hispana y su origen se remonta a los siete dolores que sufrió la Virgen María durante la crucifixión de su hijo Jesús. Normalmente, la imagen de esta Virgen es representada con siete flechas que le traspasan el corazón. ALBAIGÉS OLIVART, José M. *Diccionario de nombres de personas*, Barcelona, Universitat de Barcelona, 1993.

⁴⁴³ VERA, “Instantánea filipina”, *Op. cit.*, p. 12.

⁴⁴⁴ FERNÁNDEZ; GARCELÁN, *Op. cit.*

V.II.I. Análisis Textual

V.II.I.I. Secuencia 1 (0:00:18 - 0:07:40)



Sobre un fondo en negro y sonido ambiente, los créditos se abren con la palabra “Lola”⁴⁴⁵; título de la película que nos ocupa, término en tagalo para abuela y nombre de reminiscencias bíblicas. A continuación, el título da paso a un primer plano que muestra a alguien, de rasgos seniles, pagando en un puesto repleto de velas. En base a la profundidad de campo, podemos apreciar varias características fundamentales que nos dan una ligera idea del entorno: unos cuantos *jeepneys* estacionados o circulando, vehículos militares abandonados por los americanos tras la Segunda Guerra Mundial que se reconvirtieron en transporte público; el bullicio de transeúntes y el ensordecedor tráfico nos proporcionan la información suficiente para intuir que nos encontramos en Manila, la capital de Filipinas o, al menos, en una de las ciudades principales.

En el análisis relativo a *Perfumed nightmare* ya habíamos desgranado algunas ideas, algunas características, sobre los *jeepneys*, parte imprescindible del paisaje urbano de Filipinas, que ahora pasamos a amplificar. En la práctica, los *jeepneys* eran vehículos excedentes del ejército estadounidense que fueron reacondicionados para el uso de pasajeros, con capacidad de hasta diecisiete personas. Así, desde 1950, los *jeepneys* han representado el orgullo filipino, etiquetados como el “Rey de la Carretera”. Conforme los filipinos multiplicaron el ritmo de producción, se impuso la conveniencia de un estilo decorativo⁴⁴⁶ para los *jeepneys* convirtiéndose éstos en la forma más representativa del arte popular filipino. Así, cada modelo, personalizado, pintado, cuyo conductor adopta curiosos apodosos como “*Lover Boy*” o “*Action Kid*”, incluye todo tipo de adornos como pegatinas, espejos, serpentinas en las antenas, rótulos o figuras cromadas. Lo más llamativo, al menos en lo que respecta a nuestra hipótesis, la herencia colonial española, es, a menudo, la existencia de un diminuto santuario en el frontal del vehículo con un icono de plástico, normalmente San Cristóbal o Nuestra Señora del Perpetuo Socorro. No obstante, pese a su reputación, el *jeepney* está en declive debido a la implantación de nuevos autobuses, más grandes, que ahorran en combustible y liberan espacio en las transitadas calles de Manila. En el campo, sin embargo, todavía predomina su impronta visual.⁴⁴⁷ En esencia, en palabras de Mellie Leandicho, “el *jeepney* es visual, táctil y auditivo. Es un subproducto tangible del efecto de los medios de comunicación occidentales en la imaginación del filipino asiático.”⁴⁴⁸ Por ende, el *jeepney*, materialización de un proceso ininterrumpido de inculturación en Filipinas,

representa la historia multicultural de Filipinas. Hay un poco de rasgos españoles y mexicanos incorporados por los colores vivos y la sensación de fiesta. Hay

⁴⁴⁵ Explicado de manera más detallada unos párrafos más arriba.

⁴⁴⁶ Véase NOFUENTE, Valerio. “The Jeepney: Vehicle as Art”. *International Popular Culture*, 1, 1, 1980.

⁴⁴⁷ RODELL, *Op. cit.*

⁴⁴⁸ LOPEZ, Mellie L., *A handbook of Philippine folklore*, *Op. cit.*, p. 349. (Traducción del autor)

un poco de americano porque evolucionó del Jeep. Hay un poco de Japón debido al motor japonés. Pero fue construido por manos filipinas.⁴⁴⁹



Mediante un plano detalle de un par de manos haciendo una transacción, vemos cómo un personaje del film acaba de adquirir una vela, componente por antonomasia de la oración católica. La cámara sube para revelar el rostro de una anciana acompañada de su nieto justo abajo, por estatura, en el margen derecho del encuadre, supuesto que corroboramos segundos después con el siguiente plano. Toda la escena está rodada cámara al hombro para conferir nervio a la narración, agobio. Según avanzan se vislumbra un edificio en la parte derecha coronado por cuatro figuras de santos. En otro punto, los nombres del elenco, del apartado técnico de la película, se superponen con las imágenes en movimiento. Así, se mezcla la toponimia⁴⁵⁰ nativa -“Addiss Tabong” o “Raymond Nullan”- con la de origen puramente español -“Aurora Cruz” o “Antonio de Guzman Jr.”-.

Los protagonistas entran a una iglesia donde se celebra una homilía y la octogenaria mujer se santigua con la señal de la santa cruz como símbolo de respeto, tal y como señalan los preceptos del catolicismo. La escena finaliza con un corte en el montaje en el que un plano general acrecienta la sensación de magnificencia y amplitud del templo cristiano, en referencia al “glorioso” pasado colonial del archipiélago. Por su nave lateral –el frontispicio no lo divisamos jamás-, por el interior del recinto, hemos podido identificar de qué santuario se trata, la Basílica Menor del Nazareno Negro o Iglesia Parroquial de Quiapo. Esta iglesia ha sufrido diversos avatares desde que fue destruida, calcinada, por primera vez por el pirata Limahong en 1574. Fue el gobernador general Santiago de Vera, uno de los más proactivos, quien, en 1689, comenzó la construcción completa de la iglesia. Tras el ataque frustrado de los británicos en 1762 en el contexto de la Guerra de los Siete Años, su devastación por un terremoto en 1863 y un incendio parcial en 1928, que afectó al techo y a la sacristía, finalmente, en 1933, el Padre Magdaleno Castillo inició su rehabilitación partiendo del plan de Juan Napkil. La renovación más reciente, efectuada por el arquitecto José María Zaragoza, data de 1984, en la que únicamente la fachada y la cúpula conservaron el diseño clásico.⁴⁵¹ En otro orden, esta basílica es célebre por albergar la estatua centenaria de Nuestro Señor Jesús Nazareno, cuyo autor es un carpintero anónimo mejicano, una oscura talla de Cristo en madera, presuntamente milagrosa, traída por los españoles en un galeón en el siglo XVII. Hay tal veneración hacia la imagen que no es

⁴⁴⁹ SYED, Saira, End of the road for Jeepneys in the Philippines?, *BBC News*, 30 de julio de 2013. <https://www.bbc.com/news/business-23352851> [Consulta: 22-07-2020] (Traducción del autor)

⁴⁵⁰ Para un estudio más profundo sobre la toponimia en Filipinas véase TORMO SANZ, Leandro; SALAZAR, Milagros. “Datos sobre la toponimia en Filipinas”, en *XI Congreso Internacional de Lingüística y Filología Románicas: actas*, Madrid, 1965.

⁴⁵¹ ALARCÓN, *Op. cit.*

insólito ver a filipinos agolpados tratando de besar su pie o de limpiarlo con sus pañuelos, testimonio del catolicismo folclórico más arcaico.⁴⁵²

Queremos destacar la importancia de las celebraciones religiosas en Filipinas, donde se respira un fervor popular distinto al de otros países de mayoría católica. Una de las que más ha llamado nuestra atención, sin resonancia histórica o religiosa, es el Festival Panagbenga, celebrado a lo largo de febrero en Baguio, en el que tienen especial protagonismo las flores. Otras festividades notorias son el carnaval Ati-Atihan en Kalibo, Panay; el Festival de la danza *sinulog* en Cebú; el Festival de los Moriones en Marinduque o el Festival de los Lanzones al norte de Mindanao, dedicado a la fruta del mismo nombre. En el ámbito religioso sobresale la Procesión del Nazareno Negro, que pasea por las calles de Manila el mencionado Cristo Negro; y, la Semana Santa, en la que, en San Fernando, se recrean, entre otras actividades, escenas de la crucifixión con un grado de realismo extremo: los devotos se incrustan a una cruz de madera siendo flagelados durante el transcurso. Es necesario tener en cuenta que

casi todos los días del año se celebra algún tipo de festival religioso en un pueblo, municipio, ciudad, o provincia de Filipinas. Durante el dominio español, los festivales católicos y las fiestas eran alentados por motivos religiosos. En la actualidad, los tradicionales festivales católicos se mezclan con las creencias y prácticas nativas locales, y las celebraciones vienen con un sabor claramente filipino. Las fiestas filipinas son un caleidoscopio de colores, fuegos artificiales, juegos, comida, bebida, bailes, apuestas, y concursos de belleza.⁴⁵³



Siguiéndoles en su periplo por las calles de Manila contemplamos la occidentalización que ha sufrido el país mediante los carteles -un restaurante de hamburguesas- y letreros que aparecen en segundo término en el borde superior izquierdo. Más adelante observamos derivaciones del castellano como Diyos –Dios-, pintado en una pared. Un corte en el montaje nos sitúa detrás de la pareja para exponer sin ningún tipo de adulteración la realidad de la pobreza más extrema –en soledad, sin ayuda, sin recursos- que, a su vez, se contrapone a la imagen de Lola Puring con su nieto por un motivo: a la dificultosa travesía por el núcleo urbano, Lola encuentra sostén en el pequeño. Un travelling, por un nuevo corte en el montaje, los escolta con una intención esencialmente ética por parte del director. El objetivo de este recurso, en este caso, es enfatizar el precedente más inmediato y amplificar el contexto de la escena.

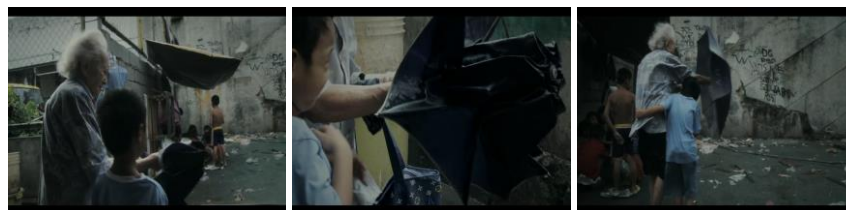
⁴⁵² DE LA TORRE, Visitacion R. *Landmarks of Manila, 1571-1930*, Makati, Security Bank and Trust, 1981.

⁴⁵³ GONZALEZ III, Joaquin Jay, MAISON, Andrea; MARZAN, Dennis. “We do not bowl alone: Cultural and social capital from filipino faiths”, en LORENTZEN, Lois Ann; GONZALEZ III, Joaquin Jay; CHUN, Kevin M.; DUC DO, Hien (eds.), *Religion at the corner of bliss and nirvana: Politics, identity, and faith in new migrant communities*, Durham, Duke University, 2009, p. 274. (Traducción del autor)

En la siguiente toma, por corte, la cámara aguarda al fondo el avance de ambos. En este momento hace su aparición por primera vez de manera categórica, pues en los fotogramas precedentes traslucía en el asfalto mojado, un elemento que va a estar presente a lo largo de todo el metraje, que va a tener una importancia capital en el desarrollo de la trama y que afecta directamente a las acciones y comportamientos de los personajes: el agua. Pero no como un elemento purificador asociado tradicionalmente al cristianismo sino como un factor despiadado que, sumado a otros, supone un nuevo obstáculo para las dos abuelas de la historia. El ruido incesante de “la lluvia constante (...) no hace más que acentuar la tristeza”⁴⁵⁴, nos recuerda una dimensión de Manila nunca vista hasta entonces en un film.

En lo relativo a los municipios españoles, para Fernando Zialcita dos son los elementos que continúan siendo pertinentes en la ordenación territorial urbana de Filipinas.⁴⁵⁵ De este modo, son las Leyes de Indias, el marco legal básico en el que se amparan los estadounidenses para Filipinas, las que “establecen regulaciones detalladas sobre el plan y el diseño de las nuevas ciudades con miras a la practicidad, la comodidad y la belleza.”⁴⁵⁶ Veamos los dos aspectos del municipio español vigentes:

El primero es el vívido sentido de comunidad a nivel de municipio. Muchos municipios españoles tienen una tradición desde la Edad Media de poseer tierras comunales que han ayudado a los pobres y han pagado los servicios públicos. Hay un fuerte orgullo cívico que se expresa en el cuidado que se prodiga en la planificación urbana, en los edificios públicos y en los espacios públicos. “La ciudad medieval española era ante todo una obra de unidad, una obra de arte. El pueblo fue construido de una pieza con armonía, belleza y devoción. Todos echaron una mano en el trabajo... rara vez se concibió el uso como algo separado de la belleza”. Este entusiasmo por el arte cívico y los espacios públicos sigue animando a las ciudades modernas de España e Hispanoamérica. Para los españoles, la vida ideal era la que se llevaba, no en fincas aisladas o en los confines de los parientes, sino la que se vivía en común dentro de una comunidad más amplia, precisamente dentro de la civitas, entendida como la ciudad. (...) El segundo es el respeto que la tradición hispana le da a la especulación abstracta y al saber. (...) Cabe señalar que dondequiera que los españoles hayan levantado ciudades, en cuestión de décadas abrían escuelas tanto para los españoles como para los locales. Este fue el caso de las Américas. También fue el caso aquí.⁴⁵⁷



⁴⁵⁴ BERNAL, Fernando. “Lola”. *Cahiers du cinema España*, Nº especial 5 (19), 2014, p. 5.

⁴⁵⁵ Véase HUETZ DE LEMPS, Xavier. “Territorio y urbanismo en las Islas Filipinas en el entorno de 1898”. *Ciudad y territorio: Estudios territoriales*, 116, 1998.

⁴⁵⁶ ZIALCITA, *Authentic though not exotic: Essays on filipino identity*, *Op. cit.*, p. 173. (Traducción del autor)

⁴⁵⁷ *Ibidem*, pp. 172-173. (Traducción del autor)



Al final de la avenida unos niños yacen jugando en un pequeño descampado, lugar en el que, cuando se aproximan, Lola recurre a un paraguas, a pesar de que la lluvia no es intensa, más bien para protegerse del fuerte viento. La cámara se acerca a un primer plano tras un corte para recrear con mayor desasosiego la batalla que Lola mantiene frente a las condiciones climatológicas más adversas, incapaz de abrir correctamente la sombrilla. Por un instante, conforme a esta sofocante estampa, recordamos otro tipo de lucha en el contexto de la colonización, la protagonizada por los residentes españoles durante su estancia en el archipiélago contra los desastres naturales, respecto a la cambiante meteorología. Filipinas tiene un clima ecuatorial de tipo oceánico en el que se alternan, dependiendo de las estaciones, que marcan los monzones de verano (estación de lluvias) e invierno (estación seca), el calor más sofocante de una alta humedad con lluvias intensas.⁴⁵⁸ A través del plano-contraplano, hay un retorno a la indefinición preliminar con el paraguas estableciéndose, en efecto, un perverso diálogo entre la ciudad y sus habitantes. Vemos cómo, por razones de motricidad, una anciana y el otro en desarrollo, Lola y su nieto son dos seres vulnerables que intentan aferrarse el uno al otro mientras caminan torpemente acosados por las inclemencias.

En última instancia ambos se guarecen al lado de una pared al ritmo de un largo plano secuencia. La excusa para hacerlo difiere, en realidad, de una lógica inicial. Es entonces cuando observamos a Lola intentando encender sin éxito la vela con una cerilla. Su nieto, aplicando un aplastante razonamiento, le sugiere a Lola dirigirse a la ubicación de los críos que se encuentran parapetados tras una lona. El viento es tan intenso que casi se puede palpar, confiriendo a la escena una abrupta autenticidad, escenificado con la imagen de un joven tapándose inútilmente la cabeza con un papel. Una vez allí, tras varios intentos frustrados, consigue iluminar el objeto. El cuerpo de su nieto, en función de resguardo, parece confundirse con alguna de las estructuras metálicas de alrededor. En un instante, el grupo de niños sondea a Lola y su nieto al preguntar “¿qué vais a hacer aquí?”, a lo que el pequeño responde “a mi tío lo apuñalaron aquí ayer”. Súbitamente comprendemos las verdaderas intenciones de la mujer, posición reforzada en la siguiente toma cuando Lola se agacha para colocar la “memoria y el recuerdo” en el lugar exacto del crimen. Es significativo que los residuos amontonados en el pavimento, en una de las ciudades con mayor cantidad de basura acumulada de todo el planeta, en este caso tengan una función positiva, pues sujeta la vela en pie como un diminuto monumento en memoria del fallecido.

No es baladí el asunto de la climatología en Filipinas pues, durante la colonización, preconfiguró el asentamiento de los españoles en el archipiélago, siempre dependiente, amén de otros principios, de las condiciones atmosféricas, así como, además, moldeó la idiosincrasia del pueblo filipino. Ha de ser inevitablemente así porque las Islas se ubican

⁴⁵⁸ AGUILERA ROJAS, *Op. cit.*

dentro del llamado Cinturón de Fuego del Pacífico, lo que deriva en una intensa actividad sísmica y volcánica; aunado a ello, se ubica en una zona de inestabilidad atmosférica, lo que ocasiona la presencia de intensos y devastadores huracanes. Todo ello la convierte en una de las naciones más vulnerables a nivel global y, según estudios recientes, en el país con mayor número de desastres en todo el planeta desde los inicios del XX. Esta geografía peculiar, colmada de rasgos adversos, ha moldeado a un tipo de sociedad resiliente, es decir, que ha respondido con estrategias de adaptación y transformación de su ambiente físico por miles de años.⁴⁵⁹

Efectivamente, Manila en concreto, Filipinas en general, nunca fue un destino tentador para los potenciales moradores españoles o mejicanos, por tanto la ciudad siempre tuvo un número de vecinos escaso. Esto se tradujo en un déficit de “elementos imprescindibles para la estabilidad de una comunidad”⁴⁶⁰ como artesanos o médicos. Lo que ignoraban estos eventuales pobladores occidentales es que uno de los factores más perniciosos del archipiélago estaba supeditado a “las manifestaciones espectaculares de las fuerzas de la naturaleza” en la medida en que “terremotos, incendios, huracanes, baguios y aguaceros se repetían con una persistencia difícilmente soportable.”⁴⁶¹ Inmaculada Alva, por su parte, explica que, pese a los privilegios derivados, la principal reticencia alegada por los españoles para poseer regimientos y otros cargos concejiles en Filipinas radicaba en la meteorología, causante de frecuentes enfermedades y, quizás, la muerte.⁴⁶² Por último, Patricio Hidalgo esgrime que, en los primeros tiempos de la colonización, uno de los argumentos aducidos para no realizar las denominadas visitas a la tierra a encomenderos, alcaldes mayores y doctrineros, al margen de la distancia, de la orografía y de la defectuosa red viaria, era el clima. De ahí que en el período comprendido entre 1565 y 1608 sólo se proyectaran siete inspecciones de un total de cuarenta y tres –se habían legislado con periodicidad anual-.⁴⁶³



Tras la reanudación, el nieto de Lola, apenado, no cesa en su empeño de mirar atrás al grupo de niños e incluso parece despedirse de ellos con la mano, lo que nos lleva a pensar que quizás añora la diversión, la interacción, debido a una responsabilidad demasiado grande para su edad. En la esquina inferior de la derecha, un testigo presencial, también transformado en carcelero como veremos a continuación, registra el devenir de los acontecimientos cuál espectador colonial. Durante varios segundos, los protagonistas se quedan atrapados en los pliegues de la representación y los monolíticos bloques de hormigón que los rodean recuerdan de manera inequívoca a los muros de una prisión o fortaleza de la que ya no podrán escapar. La ciudad

⁴⁵⁹ MACHUCA, *Op. cit.*, p. 6.

⁴⁶⁰ GARCÍA-ABÁSULO, *Op. cit.*, p. 201.

⁴⁶¹ *Ibidem*, pp. 201-202.

⁴⁶² ALVA RODRÍGUEZ, Inmaculada. “El cabildo de Manila”, en CABRERO, Leoncio (ed.), *España y el Pacífico. Legazpi. Tomo II*, Madrid, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2004.

⁴⁶³ HIDALGO, Patricio. “Visitas a la tierra durante los primeros tiempos de la colonización de las Filipinas, 1565-1608”, en FRADERA, Josep María et al. *Imperios y naciones en el Pacífico. Vol. I. La formación de una colonia: Filipinas*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2001.

transmuta así en un ente tiránico que controla a sus habitantes, indefensos ante la opresión. Sólo cuando el plano se abre, primero hacia la derecha y después a la izquierda, todo vuelve a la normalidad.

Desde un primer momento se entendió la importancia de fortificar las posesiones de Ultramar mediante un sistema defensivo en los enclaves más estratégicos. A eso hay que sumar la lejanía e independencia de Filipinas con relación a la Metrópoli, más vulnerable, por consiguiente, que el resto de plazas coloniales. Dos fueron las amenazas que hubieron de hacer frente en el plano agresor: la piratería y los levantamientos locales, a expensas de chinos, musulmanes e igorotes; y los ataques de potencias extranjeras, con holandeses e ingleses en vanguardia. Erigidas entre los siglos XVI-XIX, se han localizado aproximadamente un centenar de fortalezas en todo el archipiélago, las más flamantes con materiales más sólidos, más resistentes, con la inclusión de alambradas o de plancha galvanizada. Sea como fuere, la fortificación quedaría perpetuamente subordinada a tres agentes: daños por las ofensivas del enemigo, la propia desidia en labores de mantenimiento, y el deterioro provocado por la acción del agua o de los terremotos.⁴⁶⁴

Al año siguiente de la conquista, Legazpi ordenó la creación del primer fuerte, “Santísimo Nombre de Jesús”, radicado en Cebú. Una instrucción, de conformidad con las Leyes de Indias, decretaba blindar Manila así como repartir cuatro presidios por las islas. De acuerdo a lo promulgado, el gobernador Dasmariñas dispuso en 1600 rematar la Muralla y reforzar el Fuerte de Santiago, ambos en la capital. Las campañas disciplinarias en el Sur, con la ocupación de territorios ignotos, demandaban asimismo la necesidad de proteger la zona, para lo cual se acometió en 1635 la fortaleza de Zamboanga, “Nuestra Señora del Pilar”, de piedra, en Mindanao. Ya en el siglo XVIII, la toma de Manila en 1762 por las tropas inglesas evidenció las carencias defensivas de la ciudad, empujó a las autoridades a trazar un plan de mejora de la muralla. En el siglo XIX, Manila, aun con la instalación de baterías en la bahía, seguía acreditando malas condiciones para la defensa tanto por mar como por tierra.⁴⁶⁵



La cámara aguanta semi-escondida en un acto de voyeurismo activo, en el que el dispositivo gira para grabar desde atrás, que se extiende hasta dejar a los protagonistas avanzando por un puente. El enclave que corona el final de la escalera no difiere mucho del anterior, por lo que, en consecuencia, la pesadilla urbana toma aquí un nuevo cariz: los motores de los vehículos rugen al unísono de la danza que ejecutan los papeles movidos por el aire. A su paso por una de las paredes que los flanquean se observa una mancha de color rojizo que evoca la ejecución de algún insurgente o líder

⁴⁶⁴ DE SEQUERA MARTÍNEZ, Luis. “Las fortificaciones y los ingenieros en el archipiélago”, en CASTAÑEDA DELGADO, Paulino (ed.), *El lejano Oriente Español: Filipinas (siglo XIX): actas/ VII Jornadas Nacionales de Historia Militar, Sevilla, 5-9 de mayo de 1997*, Sevilla, Cátedra “General Castaños”, Región Militar Sur, 1997.

⁴⁶⁵ *Ibidem.*

revolucionario capturado durante cualquiera de las contiendas coloniales. La escena se despide con la hegemonía de la plataforma de hierro que, a través de sus arcos, parece darles la bienvenida, como el portal de acceso a un mundo paralelo, a Lola y su nieto mientras la recorren. Existe, pues, un contraste categórico combinado a lo largo de toda la ciudad entre la arquitectura modernista, de estilo art déco en este caso, tecnológicamente superior, con las construcciones de madera de los barrios más pobres o *slums*⁴⁶⁶. Contraste que, por otro lado, ejemplifica la representación de Manila como una perfecta radiografía de la desigualdad, de la desproporción. Para Manila,

el Consejo Coordinador de Vivienda y Desarrollo Urbano [*Housing and Urban development Coordinating Council*] define slums como edificios o áreas deteriorados, peligrosos, insalubres o carentes de comodidades básicas. También se definieron como las condiciones miserables, de hacinamiento o antihigiénicas en las que vive la gente, independientemente del estado físico del edificio o la zona. (...) Slums no tiene un equivalente directo en el idioma vernáculo. Es mejor referirse a ellos en términos de palabras descriptivas, tales como: “Iskwater” (versión tagala de ocupante ilegal que se refiere a una colección físicamente desorganizada de refugios hechos de materiales ligeros y generalmente poco atractivos dónde la gente pobre reside); “estero” (más estrecho que las alcantarillas y asociado al mal olor); “eskinita” (se refiere a callejones en los que caben una persona a la vez); “looban” (es decir, distritos interiores donde las casas se construyen tan cerca unas de otras, a menudo de una manera que no es visible para la vista general de la ciudad); “dagat-dagatan” (para zonas frecuentemente inundadas).⁴⁶⁷

Acotado el significado de *slum* en el ámbito de la capital pasemos ahora a examinar la composición de los mismos en Metro Manila. Como indicábamos en el análisis precedente, el de *The blossoming of Maximo Oliveros*, la exclusión tiene una larga historia en Metro Manila que tiene sus raíces en el mandato colonial español. No obstante, las cosas han cambiado desde entonces, de tal forma que

los slums ahora se encuentran dispersos en 526 comunidades en todas las ciudades y municipios de Metro Manila, albergando a 2,5 millones de personas en terrenos privados o públicos vacantes, generalmente a lo largo de ríos, cerca de vertederos de basura, a lo largo de las vías del ferrocarril, debajo de puentes y al lado de establecimientos industriales. Los barrios marginales junto a las mansiones en zonas residenciales acomodadas tampoco son infrecuentes. Aunque hay comunidades de slums relativamente grandes, el patrón de asentamiento de los ciudadanos pobres en Metro Manila es generalmente disperso, ubicados donde haya espacio y oportunidad.⁴⁶⁸

Estos barrios marginales no pueden clasificarse de acuerdo a su localización puesto que se encuentran disgregados por todo Metro Manila, pero, en términos generales, sí pueden ser catalogados por su perdurabilidad. Así, contabilizamos los refugios temporales, fabricados con materiales reutilizables; los semi-permanentes y los permanentes. Por otro lado, aportar algunos datos nos ayudarán a comprender de

⁴⁶⁶ El término en inglés *slum* designa los barrios bajos de las ciudades. Varios medios de comunicación de renombre como BBC News o el Daily Mail se han hecho eco de las terribles condiciones de vida en los suburbios de Manila. Es allí dónde se encuentra el tristemente famoso *Smokey mountain*, en el que se amontonan toneladas de basura que lo convierten en un foco de infecciones e insalubridad.

⁴⁶⁷ VV. AA. (Naciones Unidas). *Analytical perspective of pro-poor slum upgrading frameworks*, Nairobi, United Nations Human Settlements Programme (UN-HABITAT), 2006, p. 67. (Traducción del autor)

⁴⁶⁸ VV. AA. (Naciones Unidas). *The challenge of slums: Global report on human settlements 2003*, Londres, Sterling, Earthscan, 2003, p. 215. (Traducción del autor)

manera óptima la realidad de los *slums*. Por ejemplo, las tres cuartas partes de los hogares de estos vecindarios están compuestos por residentes de la zona de larga duración –más de cinco años-. Habría que añadir un par de apuntes relevantes: la media de edad en los asentamientos es de 19,2 años y la mayoría de las familias emigraron desde otras ciudades dentro de Metro Manila o la capital. En cuanto a los empleos de sus habitantes, la mitad de ellos trabajan en el sector formal mientras que la otra desempeña tareas domésticas, son conductores de triciclos, sirven como mano de obra para la construcción, son auto-empleados, operan en fábricas o en parcelas de distribución.⁴⁶⁹

Bajando por el Bulevar Quezon desde la Iglesia de Quiapo en dirección al suroeste, atravesando la Plaza Miranda, enfilando después unas escaleras hacia arriba, tal como hacen Lola y su nieto, llegamos al puente en cuestión, el de Quezon. Esta obra arquitectónica, combinación de arcos con vigas de hormigón, que cruza el mítico río Pasig, fue levantada en 1939 en sustitución del Puente Colgante, originalmente Puente de Clavería, de 1852, en aras de soportar una mayor carga de tráfico, más pesado, acorde a la época.⁴⁷⁰ Durante la Segunda Guerra Mundial los japoneses volaron el puente, siendo restaurado pocos años más tarde, en 1946.⁴⁷¹ En las últimas décadas ha sido objeto de innumerables remodelaciones debido, sobre todo, a su antigüedad y a un incremento estadístico en su utilización. Recordemos que esta pasarela debe su nombre al político Manuel L. Quezon, presidente de la República por aquel entonces, personaje clave en la transición del Gobierno de la Mancomunidad a la independencia definitiva. Asimismo, a modo de observación, a partir de 1900, todos los partidos políticos de la *Commonwealth*, esto es, el *Partido Nacionalista*, al que pertenecía Quezon, el *Federal* y el *Conservador*, “nutrían sus cuadros dirigentes de personalidades provenientes de la principalía de la época española.”⁴⁷²

⁴⁶⁹ *Ibidem*.

⁴⁷⁰ RAMÍREZ MARTÍN, Susana María. *El terremoto de Manila de 1863. Medidas políticas y económicas*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2006.

⁴⁷¹ CHUN, Clayton K. S. *Luzon 1945: The final liberation of the Philippines*, Londres, Bloomsbury, 2017.

⁴⁷² BLANCO ANDRÉS, *Op. cit.*, p. 100.

CAPÍTULO VI

RECREACIÓN HISTÓRICA DE LOS DETONANTES DE LA REVOLUCIÓN Y DE LA POSTERIOR GUERRA HISPANO-FILIPINA

VI.I. *Último: Distintas maneras a matar un héroe nacional (C)*⁴⁷³ (2008)

Podríamos considerar a Khavn de la Cruz como el más iconoclasta de la nueva generación de directores filipinos, escritor, músico, director y poeta. También es respetado por ser el padre del cine digital en su país, fundador y director del primer festival de arte digital en Filipinas, el .MOV International Film, Music & Literature Festival. Además, constituyó una pequeña productora independiente, Filmless Films, con el objetivo de financiar los proyectos de jóvenes realizadores en las fronteras de la vanguardia. Dada su reputación, su bagaje cinematográfico, ha sido contactado en infinidad de ocasiones para ejercer de jurado en algunos de los más respetados certámenes de cine a nivel mundial: Copenhague (Dinamarca), Clermont-Ferrand (Francia), Jeonju (Corea del Sur) o la Berlinale⁴⁷⁴.

A lo largo de su extensa filmografía, conformada por 31 largometrajes y más de 100 cortometrajes⁴⁷⁵, Khavn explora con total libertad, aquella que le proporciona los bajos costes asociados al digital, la energía que inunda Filipinas, sobre todo en Manila. Khavn nunca destacará por ser un *auteur* riguroso, la cámara le sirve a modo de catarsis para moverse con fluidez, con un ritmo acelerado, por los barrios pobres de la capital y retratar, con un estilo *punk*, las tribus urbanas de la ciudad –*gangs*– con sus anhelos y preocupaciones. Sus rodajes no suelen prolongarse en el tiempo, *Mondomanila* se concibió únicamente en cinco días, emplea actores no profesionales y los figurantes que pueblan su imaginario son personas reales que se encuentran a pie de calle en el momento de la filmación, por eso mismo, sus reacciones, incluidas en la edición final, van del asombro a la alegría. En el montaje, Khavn no duda en insertar recursos exagerados, como animaciones, o, incluso, efectos desfasados para dotar al producto de una expresividad que lo acercan en determinadas circunstancias a la *performance*. Debido a lo escabroso de sus temas, a la incomodidad que suele generar en el espectador occidental, es difícil que en Europa le dediquen alguna retrospectiva o que programen sus obras en festivales de cine⁴⁷⁶. Si hay certeza de algo es de que el cine de Khavn se encuentra en las antípodas de lo comercial.

Ya nos advierte el director antes de que se muestre el título del cortometraje: “*This is not a film by Khavn*”⁴⁷⁷ (“*Esto no es una película de Khavn*”). En realidad, “no es una ficción” sino que son retazos de vida del presente, del futuro, aparente en *EDSA XXX: Ganito kami noon, ganito pa rin kami ngayon* (2014), o del pasado, como en este caso. Todo ello nos remite a una especie de *cinema vérité* que lo aproxima al documentalista y antropólogo francés Jean Rouch. Como él, De la Cruz también estudia

⁴⁷³ La C en mayúscula, entre paréntesis, hace referencia a “cortometraje”.

⁴⁷⁴ *This is not a film by Khavn* [página WEB] <https://khavn.wordpress.com/> [Consulta: 15-10-2017].

⁴⁷⁵ Según datos proporcionados por su página web. No hay constancia de que su obra al completo haya sido indexada.

⁴⁷⁶ *Blogs&Docs (Cine y audiovisual de no ficción)* [página WEB] <http://www.blogsandocs.com/> [Consulta: 15-10-2017].

⁴⁷⁷ “*This is not a film by Khavn*” es una marca registrada creada por Khavn que el realizador siempre incluye en los títulos de crédito iniciales. *Internet Movie Date Base* [página WEB] <https://www.imdb.com/> [Consulta: 15-10-2017].

los efectos del colonialismo en las sociedades del Tercer Mundo, un mantra recurrente en su trayectoria que podemos apreciar en diversos trabajos como *Ultimo*, *The middle mystery of Kristo Negro* (2009), *Son of God* (2010), *Kommander Kulas: The one and only concert of the amazing combo of Commander Kulas and his por but very colorful carabao in the long and unwinding road of Kamias* (2011), *Misericordia: The last mystery of Kristo Vampiro* (2013) o *Balangiga: Howling wilderness* (2017), entre muchas otras.

Ultimo: Distintas maneras de matar a un héroe nacional es una pieza audiovisual de seis minutos y medio de duración, un film compuesto por imágenes abstractas de la cotidianeidad española basadas en un poema del filipino Jose Rizal.⁴⁷⁸ Respecto a ella, en el contexto del Festival de Turín del 2008, el redactor Nicolas Rapold afirmaba que

el conmovedor riff en blanco y negro de Khavn De La Cruz sobre el héroe nacional filipino Jose Rizal refleja la incansable experimentación y la inconfundible energía del director. Filmada en España (el ex colonizador de Filipinas) en aproximadamente una semana, la cadena abstracta de escenas teatrales y contemplación tiene una sensación de combinación pero profundiza con la intrincada partitura de guitarra flamenca (la película es por lo demás muda) y los intertítulos del verso del orgulloso mártir Rizal.⁴⁷⁹

El crítico filipino Oggs Cruz, desde su blog “*Lessons from the School of Inattention*”, continúa en la misma línea que Rapold:

Una de las proyecciones más memorables de la cuarta edición del Festival de Cine Cinemalaya es *Ultimo* de Khavn De La Cruz. (...) Llamar a *Ultimo* una película (que técnicamente no lo es, como ocurre con todas las películas que no son películas de De La Cruz) es hacer un flaco servicio a la ambición de De La Cruz. (...) Los versos de *Mi Ultimo Adios*, el poema que Jose Rizal escribió antes de ser ejecutado por los colonizadores españoles por sus ideales revolucionarios sirven como intertítulos para la película muda en blanco y negro. Mientras se proyecta la película, De La Cruz toca el piano mientras las palabras del poema de Rizal se desordenan y repiten para que sirvan de cadencia a la interpretación. Un bailarín actúa para rematar la experiencia. Si bien al principio, *Ultimo* se siente pesada, inconexa y pretenciosa, a medida que pasan los minutos con las incoherentes imágenes en blanco y negro que parpadean en la pantalla con la bailarina girando su cuerpo en varias formas y las palabras recitadas con ritmo mientras las melodías de De La Cruz se enfurecen más, uno no puede evitar dejarse llevar por la locura hipnótica y disfrutar la experiencia. El poema más famoso de Rizal fue honrado y violado al mismo tiempo y uno deja la representación en un fervor mudo, incapaz de describir la experiencia ultrasensorial que fue ingeniosamente orquestada por De La Cruz.⁴⁸⁰

Para finalizar, Khavn de la Cruz emitió unas declaraciones en las que confesaba las condiciones de la grabación de *Ultimo* y, asimismo, las intenciones que tuvo al

⁴⁷⁸ BROWN, William. *Non-cinema. Global digital film-making and the multitude*, Londres, Bloomsbury, 2018.

⁴⁷⁹ Nicolas Rapold, *Turin Film Festival 2008* [página WEB], Film Comment. www.filmcomment.com/ [Consulta: 16-10-2017]. (Traducción del autor)

⁴⁸⁰ *Lessons From the School of Inattention*. [página WEB] <https://oggsmoggs.blogspot.com/> [Consulta: 16-10-2017]. (Traducción del autor)

fraguar el cortometraje, esclarecedoras para entender el sentido global del conjunto. Allá por el año 2005, los organizadores del Festivalito de La Palma

anunciaron un desafío para los realizadores presentes: crear un cortometraje dentro del lapso del festival. Terminé doce. Al año siguiente, decidí desafiarme más a mí mismo: intenté hacer un largometraje dentro de la semana del festival. Este es el resultado. Al principio estaba filmando al azar, pero luego, como sucede en todo el arte, las escenas comenzaron a tejerse en significado. Mi estancia en La Palma y mi exposición constante a todo tipo de culturas me habían traído una cierta ambivalencia con respecto a mi identidad como cineasta filipino. Aquí estaba yo, bebiendo, riendo, haciendo amigos con las mismas personas que históricamente han sido la fuente de muchos de los problemas de mi país. Estaba dividido entre dos ideas: recordar como un acto de afirmación de la identidad e involucrar a mi prójimo en el aquí y ahora. Las personas son personas, supongo. Terminé la película, pero aún así no pude aliviar gran parte de esta ambivalencia. Sólo espero haber desarrollado al menos un poco aquí.⁴⁸¹

VI.I.I. Análisis textual

VI.I.I.I. Secuencia completa (0:00:00 – 0:06:29)



Antes de figurar los títulos de crédito, un texto rotulado en blanco sobre un fondo negro nos aclara en inglés la premisa argumental: “*Philippine national hero Jose Rizal (1861-1896) was executed by firing squad, after being convicted of rebellion, sedition, and conspiracy by the Spanish government*”. Todo recuerda al aroma del cine mudo, desde la tipografía clásica característica de esa época a los rótulos explicativos. Justo unos instantes previos a la aparición del nombre de la película, arrancan los compases de una batería y un piano, música, otro recurso particular del cine silente, confeccionada por el propio Khavn de la Cruz prevalente hasta el final del relato que se intensifica o se atenúa según las imágenes en movimiento. De manera similar, es revelador el título del cortometraje: *Último: Distintas maneras a matar un héroe nacional*. Subrayamos ambos conectores porque la construcción lógica de la frase, puesto que es errónea, cambiando o añadiendo otras preposiciones, sería la siguiente: *Último: Distintas maneras de matar a un héroe nacional*. La semántica original, su sentido gramatical, cobrará especial relevancia tras el visionado de la obra, pasaremos a explicarlo detenidamente en la parte final de este análisis. Por el momento, vamos a hacer hincapié en la designación del castellano como idioma vehicular, nominativo, del texto. En efecto, por medio del título, emplea el lenguaje del invasor colonial porque así no suscita falsas transcripciones, confrontándonos con la responsabilidad de su muerte. Y, finalmente, opta por el adjetivo “último” como encabezamiento porque a partir del asesinato de Jose Rizal la concepción de los filipinos sobre la autoridad española cambió radicalmente, a tenor de ese suceso lo convertimos en el mártir de una causa, la liberación de su pueblo.

⁴⁸¹ *This is not a movie of Khavn* [página WEB] <https://khavn.wordpress.com/> [Consulta: 16-10-2018]. (Traducción del autor)



Precisamente el relato despegga, prende, con una imagen de Jose Rizal bordada sobre una tela. Aquí, la utilización del blanco y negro anticipa el formato del resto del cortometraje, emulando con ello los inicios del cine en el archipiélago. El emblema de Rizal palpita con un leve *zoom in/zoom out* manual como un corazón latiendo, haciéndonos partícipes de una vigencia todavía intacta. El grabado se compone de tres elementos principales: el rostro de Rizal, una corona de flores en los laterales y, abajo, una inscripción con su apellido. El segundo factor, el floral, tiene una doble función simbólica, pues, por un lado, opera en concepto de ofrenda para honrar la memoria del fallecido, y, por el otro, enlaza directamente con el corpus de Rizal mediante el poema “A las flores de Heildelberg”, escrito una tarde en el río Neckar inspirado por la música que venía en oleadas. En este poema, un canto a la Patria, al Recuerdo, Rizal difunde un mensaje de amor y fe por Filipinas a través de los pétalos azules secos de Myosotis, comúnmente “nomeolvides”, que el autor había presionado entre las páginas de un libro. A lo largo de sus estribillos, cargados de nostalgia hacia su tierra natal, Rizal anhela estar en su país para llevar a cabo la tarea de la construcción nacional.⁴⁸² El tercero, esa leyenda ovalada, cosida, con la palabra “Rizal”, sirve para establecer una asociación efectiva entre el dibujo y la persona real.



Imagen de Apoyo I



Imagen de Apoyo II

Un plano frontal levemente contrapicado, que dignifica al personaje, nos sitúa frente un hombre ataviado con chaqueta y pantalones oscuros, con apariencia de intelectual. Como una pieza de ajedrez, se dispone, inmóvil, en medio de una plaza con el suelo dispuesto en forma de tablero, con cuadrados blancos y negros alternos. Su posición es relajada, con los brazos totalmente extendidos y una mirada serena pero desafiante. Por corte en el montaje, un plano perfil general engloba la totalidad de la

⁴⁸² ROMERO, Maria Corona S.; SANTA ROMANA, Julita R.; SANTOS, Lourdes Y. *Rizal and the devolpment of national consciouness: a textbook for the course on Rizal's life, works and writings*, Quezon City, Kata, 2006.

escena⁴⁸³: dos personas encaradas, una encañonando a la otra con un rifle. El escenario, rectangular, delimitado en su perímetro por pilares, nos remite a un cuadrilátero de boxeo, con los dos adversarios midiendo sus fuerzas y esperando en los extremos del *ring* a que el árbitro dé la señal para el inicio del *round*. A través de un plano-contraplano, la cámara introduce al segundo sujeto en discordia, esto es, un soldado con el fúsil en alto apunta a su objetivo –Rizal/el espectador occidental-. Con semejante colocación sobre el marcador tiene encerrado al Rey, es jaque mate. El Rey, por su parte, no modifica su estatismo respecto al plano anterior asumiendo, en consecuencia, que el final de la partida está cerca. Tampoco tiene ningún escudero que le proteja. Está completamente solo.

A decir verdad, lo que subyace en el fondo de estas imágenes es una representación teatral, recreación que busca, primero, no depender del rigor que exige la puesta en escena en el medio cinematográfico, y, en segundo lugar, aumentar la intensidad dramática. Ahora bien, ciertas similitudes permiten relacionar el mito con la coyuntura empírica, ya que Jose Rizal fue fusilado en el paraje de Bagumbayan⁴⁸⁴, un antiguo parque de la época colonial española bastante austero, flanqueado por hileras de farolas (**Imagen de Apoyo I**)⁴⁸⁵. Aún mejor, la indumentaria escogida por Rizal para el día de su ejecución fue un traje negro y un bombín (**Imagen de Apoyo II**). Más datos de aquella jornada: Rizal solicitó que no le vendaran los ojos, que le dispararan de frente, petición esta última denegada por considerarle un traidor. Sin embargo, milésimas después de ser tiroteado se giró hacia sus verdugos reivindicando, con ello, una integridad arrebatada.⁴⁸⁶ Todos estos pormenores tienen su reflejo en los fotogramas que hemos analizado hasta el momento, así pues, en virtud de la ficción, en un acto de justicia poética, el actor que encarna al Doctor Rizal consagra el deseo del personaje histórico al enfrentar la muerte cara a cara. Para finalizar, el mismo Rizal trató de promover la difusión pública, la exégesis, de su juicio y ejecución como una recreación de la pasión de Cristo hasta el punto que, en su último aliento, profirió la locución “*consummatum est!*”, palabras finales de Jesús en la cruz. Visto así,

el evento se interpretó como un martirio nacional, cuyos significados se extendieron por todas las regiones cristianizadas del archipiélago, dando sanción divina al movimiento separatista. El propio Rizal había dicho «el día que España inflija martirio...adiós al gobierno pro-fraile, y quizás adiós al gobierno español». El efecto de esta creación de un Cristo filipino fue trazar un mapa con la idea de la Madre Filipinas en la de María, la madre de Cristo. (...) La construcción de Rizal como el Cristo nacional fue de hecho una política del gobierno republicano.⁴⁸⁷

⁴⁸³ A ello ayuda la utilización de una óptica parecida al *ojo de pez*, con mayor capacidad de abarcar la profundidad de campo en una toma.

⁴⁸⁴ Ubicado en el centro de Manila, se reconvirtió en el Parque Rizal en honor del mártir de Calambá. Actualmente, cualquiera que visite la capital del país descubrirá que este parque, coronado por las estatuas dedicadas al Dr. Jose Rizal y “*Gomburza*”, es el centro simbólico de toda la ciudad. FERNÁNDEZ DE ROTA, José A. *Nacionalismo, cultura y tradición*, Barcelona, Anthropos, 2005.

⁴⁸⁵ Las flechas rojas apuntan a las farolas originales de Bagumbayan.

⁴⁸⁶ NAVARRO DE FRANCISCO, César et al. *Rizal y la crisis del 98*, Madrid, Parteluz, 1997.

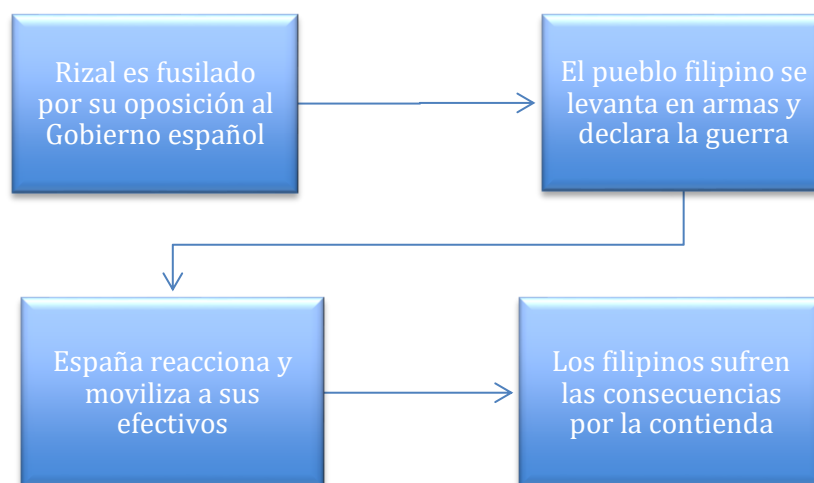
⁴⁸⁷ ILETO, “Mother Spain, Uncle Sam and the construction of filipino national identity”, *Op. cit.*, p. 123. (Traducción del autor)



Las dos primeras fotografías brindan dos lugares comunes de la geografía universal, el entorno urbano y el rural. Por orden, la calle de una ciudad cualquiera, en la que predomina una farola erguida, cede paso, mediante un fundido a negro, a una cadena montañosa. Respecto a la farola, se hace indispensable recuperar un episodio de interés: la introducción del sistema de alumbrado en las zonas de mayor densidad de población en Filipinas se debió a instancias de la administración española a finales del siglo XIX. Al hilo de esta información, conviene saber que

la primera iluminación pública con energía eléctrica en Filipinas tuvo lugar el 7 de marzo de 1880 con ocasión de las fiestas extraordinarias organizadas por la Universidad de Sto. Tomás para celebrar la promulgación de la bula *Aeterni Patris*. La plaza de la universidad se iluminó por este método nuevo durante las fiestas.⁴⁸⁸

Lo que sí delatan estas imágenes es un antagonismo entre la modernidad y la tradición, entre el progreso y el retorno a lo más elemental. Ambos fotogramas transmiten una sensación de calma aparente previa a la tormenta que se va a desatar en lo sucesivo: un plano oblicuo contrapicado capta, casi a ras de suelo, durante unos segundos, el avance de unos soldados por un puente, y, acto seguido, emerge un plano holandés de una chica sentada en el césped lamentándose. Recordemos en este punto que el plano holandés se utiliza “para transmitir estados mentales subjetivos extremos o para producir en el espectador una sensación de desequilibrio e intranquilidad. Los ángulos holandeses también pueden contribuir a expresar accidentes (...), violencia, o condiciones climatológicas extremas.”⁴⁸⁹ So pretexto de explicar brevemente lo visto hasta ahora, vamos a esbozar un diagrama de flujo valiéndonos de la ley de causa y efecto:



⁴⁸⁸ MERINO, Luis. *Arquitectura y urbanismo en el siglo XIX: Introducción general y monografías*, Manila, Centro Cultural de España, Intramuros Administration, 1987, p. 22.

⁴⁸⁹ KONIGSBERG, Ira. *Diccionario técnico Akal de cine*, Madrid, Akal, 2004, p. 29.



Con reminiscencias a un espectáculo interdisciplinario, de performance, sobre un fondo negro, tres grafemas a base de luz artificial proyectan en pantalla las letras HOH. Estas siglas tienen un vínculo inmediato con Jose Rizal dado que representan la primera sílaba de su nombre tal y como se pronunciaría en tagalo: *Hoh-say Ree-thal*.⁴⁹⁰ Más allá de algo más o menos evidente, una exhibición tan abstracta le sirve al realizador para retomar una idea teórica: de cómo esa entelequia implementa otro plano de realidad a medida que se libera progresivamente de lo falsario: las “haches” se funden con los laterales de las paredes y el agujero brillante en forma de “o” es abducido por el Sol, que contrae su competencia. Entonces, hemos atravesado un nivel narrativo para recalar en otro, pues, aunque lo onírico sigue perenne en el relato, sobre todo si aislamos las imágenes individualmente, estos fotogramas no dejan de ser fragmentos de una dimensión paralela, terrenal, la nuestra: una iglesia, una fuente, un hombre manejando una silla de ruedas, un bebé, etc. Por eso, una vez despojado el plano de cualquier máscara la mujer entra en erupción, retrocede desenfrenada mientras gira sobre sí misma 360 grados. En paralelo, los haces de luz que despiden el Sol forman una “X” que delimita el *aspect ratio* del encuadre en tanto que nos previene -“no traspasar”, “prohibido acceder”-, o, en suma, insinúa otra frontera entre lo ilusorio y todo lo demás.

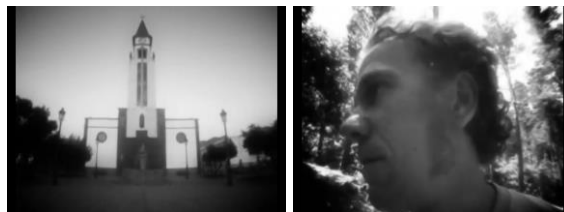


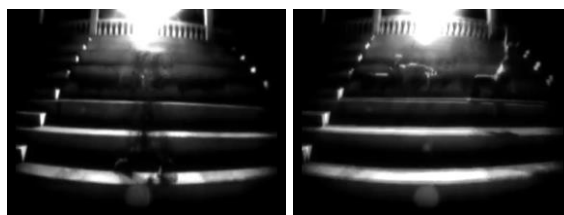
Imagen de Apoyo III

La parroquia de Nuestra Señora de Bonanza en El Paso, La Palma, destaca por su torre central de mediados del siglo XX aunque la edificación del recinto comenzó en 1897⁴⁹¹, punto álgido de la revolución filipina. Un plano general fijo realza el conjunto, imprimiéndole un aire de magnificencia y sencillez. Como habíamos mencionado, la construcción de esta iglesia se llevó a cabo justo cuando España estaba en guerra tras haber desatendido durante varias centurias las reformas exigidas en el archipiélago. La

⁴⁹⁰ VAN BERGEN, Robert. *Tales of our new possessions: The Philippines, Vol. 5*, San Francisco, The Whitaker & Ray Company [Incorporated], 1899, p. 96.

⁴⁹¹ GARCÍA LUENGO, María de la Concepción. *El nacimiento de una parroquia: Nuestra Señora de Bonanza de El Paso, La Palma*, Santa Cruz de Tenerife, Ed. M^a de la Concepción García Luengo, 2001.

deducción más urgente, posiblemente la misma a la que llegó el realizador al agregar esta imagen en el montaje final, es que a la Metrópoli nunca le importó Filipinas, tan sólo era percibida como un campo de pruebas y una empresa, la colonial. Premonición que nos obliga a indagar aún más en el propósito de esta dinámica, pues prospera en el contexto de la llamada misión evangelizadora, es decir, la expansión del catolicismo desde un punto de vista tangible, doctrinal. En medio, una pradera (**Imagen de Apoyo III**), único reducto sin corromper. Por encadenado, un primer plano perfil del rostro de un hombre ocupa tres cuartos del recuadro, rodeado de árboles, cuya mirada denota una incertidumbre latente, como si alguien le estuviera acechando. Bien podríamos encasillarlo en el papel de un centinela encargado de preservar aquello que todavía no ha sido intoxicado por una fuerza extranjera, por el influjo colonial.



En un graderío abierto al público, dos bailarinas ejecutan una danza al azar, acelerada debido a la inclusión del *fast motion* en el proceso de edición, subiendo y bajando a través de los diferentes estratos que componen el escenario. La cámara rápida es un recurso muy popular en el cine mudo que permite mostrar sucesos cuya duración es larga en un corto espacio de tiempo. Aquí, en esta escena, se condensa lo esencial, pues, incluso, la pareja continúa bailando antes del fundido a negro. Hemos seleccionado dos capturas del recital, una en la que ambas se mimetizan convirtiéndose en un solo ente y otra en la que una de ellas se retuerce sobre un peldaño mientras su compañera intenta resucitarla. Cada imagen, por tanto, acarrea su interpretación correspondiente: desde la unidad del pueblo filipino a la ayuda prestada en cuanto alguien, moribundo, la precisa. Rizal, personificado en la figura de cualquiera de las bailarinas, sucumbe en varias ocasiones a lo largo de la audición pero siempre consigue levantarse. Luego, hacia el desenlace, el tándem de coreógrafas se desintegra quedando tan sólo una de las componentes en pista: ahora sí, Rizal no despertará jamás.

Indefectiblemente, esta deconstrucción del folclore compartido, ambivalente, con ciertos aires flamencos, incide, acorde a los cronistas españoles de finales del siglo XIX, en “la singular afición del pueblo filipino a nuestro *cante* flamenco. En la capital hay un café llamado de *Magallanes* en el que se rinde culto al género, y por el teatro de Manila han desfilado cuadros de artistas flamencos”.⁴⁹² Queremos encomiar, al respecto, la figura de Guillermo Gómez Rivera⁴⁹³, reputado hispanista filipino defensor a ultranza del flamenco, gozo ostensible a través de su escuela de danza o de su cosecha lírica. Asimismo, las imágenes, los movimientos operísticos, aleatorios, de las bailarinas en escena redundan en un paralelismo con la danza filipina que, aunque no era estimada tan popular en el Archipiélago,

⁴⁹² VV. AA. *Exposición de Filipinas. Colección de artículos de El Globo, diario ilustrado, político, científico y literario*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2017 (1887), p. 143.

⁴⁹³ Véase VV. AA. *Revista filipina. Revista semestral de lengua y literatura hispanofilipina*, Vol. 3, 1, primavera 2016.

sí tiene mucho carácter considerada como baile. Sus carreras, piruetas, saltos y reverencias son realmente originales. Más que baile es una especie de pantomima en que los bailarines accionan y expresan, con movimientos adecuados, diversidad de afectos. El encanto principal de la danza filipina es lo borroso, lo indescifrable, lo extraño de aquellas actitudes que ora toman la forma de baile guerrero y salvaje, ora adoptan las provocativas y voluptuosas posturas de nuestras bailadoras gitanas.⁴⁹⁴



En el centro de una plaza se dispone una fuente circular consistente en cuatro niveles hasta formar una pirámide. Un leve plano picado sin estabilizar nos permite visualizarla a pleno rendimiento, activa, expeliendo ráfagas de agua con idéntica intensidad. Aunque, de manera grotesca, la fuente pudiera aparentar un cuerpo que acaba de recibir multitud de balazos –Rizal recién acribillado- y expulsa sangre por sus agujeros, una lectura más acertada, más apropiada, estaría, entonces, ligada a varios acontecimientos en la vida del escritor en los que el agua ejerció una influencia asombrosa. Rizal incorporó a *El filibusterismo* una breve composición, en el capítulo *Bajo cubierta*, titulada “El agua y el fuego”⁴⁹⁵, en la cual, a través de la síntesis de los dos elementos, se forja *progreso, vida, luz y movimiento*, eso que siempre anheló para su pueblo. En él establece una asociación comparando a España con el fuego, Retana señala aquí que fuego es sinónimo de revolución⁴⁹⁶, y a Filipinas con el agua, y, lo que es más importante, alentando a una colaboración entre las dos naciones en aras de conseguir objetivos comunes. Por consiguiente, no los considera elementos incompatibles, al contrario: son complementarios y de la fusión de ambos eclosiona “el vapor, quinto elemento”, cuyo resultado origina *progreso, vida, luz y movimiento*.⁴⁹⁷ Otro apunte acerca del agua nos sitúa en 1882, año en el que se introdujo en Manila un sistema de canalización del agua corriente⁴⁹⁸. Pero, sin duda, el dato más significativo, el más personal, nos hace rebobinar hasta el día 19 de julio de 1861, fecha de su nacimiento en Calambá, ciudad perteneciente a la provincia de Laguna. A 54 kilómetros de Manila, Calambá es popular por sus balnearios de aguas termales y porque al norte limita con Laguna de Bay, el lago más grande de Filipinas.⁴⁹⁹ Como hemos podido comprobar, el agua es inseparable de lo que representa Rizal.

⁴⁹⁴ VV. AA., *Exposición de Filipinas. Colección de artículos de El Globo, diario ilustrado, político, científico y literario, Op. cit.*, p. 143.

⁴⁹⁵ Véase DE VEYRA, Jaime C. *Poesías de Rizal. Compilación hecha por Jaime C. De Veyra*, Manila, Bureau of Printing, 1946, p. 59.

⁴⁹⁶ RIZAL, José. *El filibusterismo (Continuación del Noli me tangere)*, Gante, F. Meyer van Loo Press ni Ghent, 1891.

⁴⁹⁷ GAGELONIA, Pedro A. *Rizal's moments of truth*, Manila, National Book Store, 1973.

⁴⁹⁸ CARRETERO PÉREZ, Andrés et al. *Cursos sobre el patrimonio histórico 3. Actas de los IX Cursos Monográficos sobre el patrimonio histórico (Reinosa, julio-agosto 1998)*, Reinosa, José Manuel Iglesias Gil, 1998.

⁴⁹⁹ UNITED STATES. PHILIPPINE COMMISSION (1900-1916). *Report of the Philippine Commission to the Secretary of War. Fifth annual report of the Philippine Commission. 1904. Part 1*, Washington, Government Printing Office, Bureau of Insular Affairs, War Department, 1905.

Pasemos ahora a profundizar en el contexto histórico detrás de la segunda efeméride sobre el agua. Ergo, la primera vez que se intentó dotar de suministro de agua potable a la capital se remonta a comienzos del siglo XVIII gracias al altruismo del por entonces alcalde de Manila, don Francisco Carriedo y Peredo, quien concedió en su testamento una suma importante de dinero para la implantación de un sistema de conducción por tuberías. Esta iniciativa, conocida como el “legado Carriero”, sufrió constantemente cambios hasta que en 1867 el ayuntamiento decidió emprender las obras. Tras sopesar varias posibilidades, el 12 de enero de 1878 se colocó la primera piedra y cuatro años más tarde se finalizó la canalización, hecho acreditado con la emanación de la primera fuente. Tuvo tal repercusión en el archipiélago que se acuñaron monedas conmemorativas con motivo del evento.⁵⁰⁰



Del agua a la tierra, al aire. Lo viejo y lo nuevo. El campo y la ciudad. Un cobertizo en tierra de nadie y la terraza de un piso. Del minimalismo de lo rural a la exuberancia de lo urbano. De lo telúrico de esa choza en contacto con la superficie a lo etéreo en la planta suspendida de un edificio cualquiera. No nos alejemos del foco, pues, a decir verdad, lo que propone aquí es la transición de un estado emocional a otro, el salto evolutivo de aquél con aspiraciones. En el caso específico de Rizal, sería el éxodo, primero desde su lugar de procedencia, luego desde otras ciudades europeas o asiáticas, a la capital filipina ya que el futuro mártir comprende que el epicentro de la acción reside justamente allí, Manila es el catalizador desde donde operar como prueba la configuración del Estatuto de la Liga Filipina.⁵⁰¹ Visto así, la ciudad suprema productora de ideologías. No obstante, el campo no perderá ni su esencia ni su trascendencia, continúa siendo clave: de sustento básico de la población a su conversión, gradual, en un campesinado con pretensiones nacionalistas.⁵⁰² Por eso, desde una perspectiva formal, pasamos de un plano al subsecuente mediante un fundido a negro porque concluye una etapa y empieza otra.



Un leve contrapicado descende en discontinuidad, con un fundido previo, desde la azotea hasta el pavimento, concretamente a la acera, donde un anciano, sentado con las piernas y los brazos cruzados, reposa. Esta imagen engarza con una costumbre arraigada en la cultura hispana que analizábamos en la secuencia de *The blossoming of Maximo Oliveros*, la de “salir a la fresca”. Y, por otro lado, reitera una máxima, que,

⁵⁰⁰ CARRETERO PÉREZ, *Op. cit.*

⁵⁰¹ DE DIEGO, Emilio; RAMOS, Demetrio. *Cuba, Puerto Rico y Filipinas en la perspectiva del 98*, Madrid, Complutense, 1997.

⁵⁰² ILETO, *Filipinos and their revolution: Event, discourse, and historiography*, *Op. cit.*

pese a la gravedad del momento, ciertas personas no sacrifican sus rutinas, apáticos frente a los terribles acontecimientos: es el símil de un aforismo, “la vida sigue”. De todos modos, la puerta abierta adyacente indica la cercanía de una casa, si se ve intimidado por una amenaza externa siempre puede adentrarse con celeridad en la seguridad del hogar.



Imagen de Apoyo IV

Cuando cae la noche la luna llena resplandece en el firmamento, atrapada con un plano contrapicado casi aberrante. Haciendo uso del obturador se depura la imagen y, en consecuencia, obtenemos la verdadera cara de la luna, un artificio. Proseguimos en la ciudad, en una avenida para ser más exactos. A continuación, la imagen distorsionada de una figura humana, de costado, recorre las inmediaciones cuchillo en mano. De repente, la paranoia se instala en el portador, frenético, cuando, en un encadenado, una farola le apunta directamente a la cabeza (**Imagen de Apoyo IV**). Como el hombre que se transforma en licántropo con la luna llena, un arrebato animal e irracional se apodera del personaje. O, dicho con otras palabras, su metamorfosis en un lobo solitario que clama venganza, pues la noche, la oscuridad, es la parte idónea del día para acometer maniobras furtivas contra el enemigo con miras a cogerlo desprevenido, a desbaratarlo. Sin embargo, las apariencias engañan exponiendo, de nuevo, la naturaleza tramposa del cine, su carácter especular. En el último fotograma, un plano fijo espera a una mujer que avanza hacia cámara en actitud amigable. El desconcierto se adueña del espectador, perplejo ante la confusión del relato.

Durante la guerra hispano-filipina, en el bando de los tagalos, al principio, “las partidas se formaron espontáneamente entre los comprometidos del Katipunán, poniéndose a su cabeza los más decididos; su armamento fue en su mayor parte armas blancas: el “bolo” y el “kris”, lanzas de circunstancias y utensilios de labranza.”⁵⁰³ Estas unidades adolecieron de una mala organización tanto entre sus tropas como entre sus mandos, de falta de capacidad militar o de una deficiente instrucción artillera, y, sin embargo, empleaban satisfactoriamente la táctica de guerrillas, se movían con tremendo sigilo aprovechando su amplio conocimiento del terreno y jamás se rendían luchando con arrojo y valentía. Como ejemplo paradigmático, uno de tantos, de operaciones bélicas nocturnas, clandestinas, perpetradas por insurrectos filipinos, hemos reseñado una acaecida en agosto de 1897 en la que

⁵⁰³ MAS CHAO, *Op. cit.*, p. 66.

una partida calculada en 2000 hombres, llevaría a cabo, el día 5, un nuevo intento de ocupar San Rafael, guarnecido entonces por la 4ª Compañía del Batallón de Cazadores núm. 3 mandada por el primer teniente Ricardo Montesinos. Este oficial, al tener noticia de la proximidad del enemigo, se refugió, como la vez anterior, con sus hombres y algunos voluntarios en el convento, mientras aquellos ocupaban los accesos al mismo; inmediatamente se inició el hostigamiento del reducto español que se mantuvo hasta la puesta de sol. La noche, muy oscura, permitió a los rebeldes aproximarse al edificio para intentar asaltarlo al amanecer, lo que no consiguieron (...). Durante la misma volvieron a intentar asaltar el convento por sorpresa (...) pero descubiertos por los hombres de Montesinos serían expulsados de allí a la bayoneta.⁵⁰⁴

O esta otra en la que el general Monet iniciaba un movimiento al amanecer del día 27 de noviembre de 1897, en el umbral de la Paz de Biac-na-bato, con la pretensión de limpiar de enemigos la zona de Camansi, atestada de un número considerable de rebeldes,

hasta que la proximidad de la noche obligó al mando a ordenar que se suspendiera la acción y se pernoctara sobre la línea alcanzada. Dos o tres veces durante la noche intentó el enemigo realizar un ataque por sorpresa, que obligara a las fuerzas españolas a una retirada desordenada.⁵⁰⁵

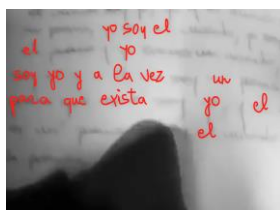


Imagen de Apoyo V

Al día le sucede la noche, a la luz natural una vela. Un primerísimo primer plano nos sumerge en el interior de una linterna pudiendo observar a través de sus cristales el movimiento de una pluma de ave. Los apliques metálicos de la lámpara equivalen a los barrotes de una celda, de hecho, como comprobaremos más adelante, no estamos tan desencaminados. También, el candil es un utensilio interconectado al enclaustramiento, a la labor de redactar, o, mejor, a la soledad del escritor. Por corte en el montaje, un plano picado, cuyo destino es enfatizar una sensación de insignificancia, arrincona al recluso entre las paredes de una prisión. Sentado sobre una mesa blanca, el doble de Rizal prepara un texto. La cámara se acerca hasta el folio con un primer plano subjetivo, ahí la mano nerviosa se desplaza rápidamente por el papel como si el tiempo fuese caduco. El léxico es prácticamente ininteligible debido a su caligrafía, a la opacidad parcial del cuarto y al desasosiego del personaje a la hora de plasmar las palabras –esto último lo cerciora la vibración del objetivo-. Sin embargo, sí adivinamos algunos

⁵⁰⁴ *Ibidem*, pp. 149-150.

⁵⁰⁵ *Ibid.*, p. 157.

vocablos en castellano como “exista”, “él”, “soy” o “yo”, todos de índole existencialista (**Imagen de Apoyo V**).

Antepone el castellano como canal de comunicación porque su condena al gobierno español, la exigencia de reformas, no implica que abrace una parte del legado cultural colonial. Es la lengua, a la par que el tagalo, con la que creció, con la que se formó académicamente y la que le permitió discutir estrechamente con los diputados de la Península. Resulta, pues, que entender y hablar el idioma del colonizador adquiere un cariz premonitorio, en tanto que arma para reclamar avances, para la lucha política. Vemos que en la epístola Rizal abusa del “yo”, reiteración que junto al “ser” conjugado en primera persona, “soy”, tienen una pretensión absoluta: pese a las acusaciones infames, Rizal se responsabiliza de sus actos como único sujeto culpable de sedición eximiendo, con ello, a terceros. En el siguiente plano, una mujer lee un libro en el interior de un bosque. Así, materializada su carne, el mensaje de Rizal resucita a través de la impresión, de la divulgación: es, por consiguiente, la herencia tangible con la que nos obsequia.

Todo se basa en un contexto histórico verídico. Confinado en una mazmorra en la Fortaleza de Santiago, Rizal aprovechó la víspera de su ejecución para cerrar dos tareas pendientes: escribir tanto una carta de despedida a su íntimo amigo y colaborador Fernando Blumentritt como elaborar uno de sus poemas más reputados, “Mi último adiós”. Acto seguido, vamos a reproducir de manera íntegra la primera traducida al castellano, redactada originalmente en alemán⁵⁰⁶:

Prof. FERNANDO BLUMENTRITT

MI QUERIDO HERMANO:

Cuando recibas esta carta, ya estaré muerto. Mañana a las 7 seré fusilado, pero soy inocente del crimen de rebelión.

Yo voy á morir con la conciencia tranquila.

¡Adios, mi mejor, mi más querido amigo, y nunca pienses mal de mí!

Fuerza de Santiago, 29 Diciembre, 1896.

JOSÉ RIZAL.

Recuerdos á toda la familia, á la Sra. Rosa, Loleng, Conradito y Federico.

(A lo largo de la margen anterior:)

Yo te dejo un libro como último recuerdo mío.

Efectivamente, Rizal fue acompañado por los guardas hasta Bagumbayan, donde, tres minutos más tarde de la hora estipulada, fue ejecutado. En detrimento de los suyos, el cuerpo del poeta fue enterrado a escondidas. En torno a la carta, dos enunciados demuestran la franqueza de Rizal, podría haberse derrumbado con la proximidad de su castigo pero se mantiene fiel a sus principios: “*soy inocente del crimen de rebelión*” y “*yo voy á morir con la conciencia tranquila*”. Son argumentos irrefutables a favor de su inocencia. Hacia el final de la misiva le dona “*un libro como último recuerdo mío*”, quizás la mejor despedida habida cuenta de la maravillosa afición a la literatura que los unía. No sé sabe con seguridad qué libro le entregaron aunque

⁵⁰⁶ RIZAL, Jose. *Cartas entre Rizal y el Profesor Fernando Blumenritt. Tercera parte*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2017 (1961), p. 920.

todo parece indicar que fue la edición especial de una Antología germana. Por lo que se refiere a la propiedad de la carta, se ha especulado mucho, la conserva la familia Blumentritt en honor de ambos, Rizal y Fernando.⁵⁰⁷ Aclarado su significado entero, adjuntamos “Mi último adiós” alineado por estrofas:

**Adiós, Patria adorada, región del sol querida,
Perla del Mar de Oriente, nuestro perdido Edén!
A darte voy alegre la triste mustia vida,
Y fuera mas brillante, mas fresca, mas florida,
También por ti la diera, la diera por tu bien.**

**En campos de batalla, luchando con delirio,
Otros te dan sus vidas sin dudas, sin pesar;
El sitio nada importa, ciprés, laurel o lirio,
Cadalso o campo abierto, combate o cruel martirio,
Lo mismo es si lo piden la patria y el hogar.**

**Yo muero cuando veo que el cielo se colora
Y al fin anuncia el día tras lóbrego capuz;
Si grana necesitas para teñir tu aurora,
Vierte la sangre mía, derrámala en buen hora
Y dórela un reflejo de su naciente luz**

**Mis sueños cuando apenas muchacho adolescente,
Mis sueños cuando joven ya lleno de vigor,
Fueron el verte un día, joya del Mar de Oriente
Secos los negros ojos, alta la tersa frente,
Sin cenos, sin arrugas, sin mancha de rubor.**

**Ensueño de mi vida, mi ardiente vivo anhelo,
¡Salud te grita el alma que pronto va a partir!
¡Salud! Ah, que es hermoso caer por darte vuelo,
Morir por darte vida, morir bajo tu cielo,
Y en tu encantada tierra la eternidad dormir.**

**Si sobre mi sepulcro vieres brotar un día
Entre la espesa hierba sencilla, humilde flor,
Acércala a tus labios y besa el alma mía,
Y sienta yo en mi frente bajo la tumba fría
De tu ternura el soplo, de tu halito el calor.**

**Deja la luna verme con luz tranquila y suave;
Deja que el alba envíe su resplandor fugaz,
Deja gemir al viento con su murmullo grave,
Y si desciende y posa sobre mi cruz un ave
Deja que el ave entone su cántico de paz.**

Deja que el sol ardiendo las lluvias evapore

⁵⁰⁷ *Ibidem.* (En “Notas”).

**Y al cielo tornen puras con mi clamor en pos,
Deja que un ser amigo mi fin temprano llore
Y en las serenas tardes cuando por mi alguien ore
Ora también, Oh Patria, por mi descanso a Dios!**

**Ora por todos cuantos murieron sin ventura,
Por cuantos padecieron tormentos sin igual,
Por nuestras pobres madres que gimen su amargura;
Por huérfanos y viudas, por presos en tortura
Y ora por ti que veas tu redención final.**

**Y cuando en noche oscura se envuelva el cementerio
Y solos sólo muertos queden velando allí
No turbes su reposo, no turbes el misterio
Tal vez acordes oigas de citara o salterio,
Soy yo, querida Patria, yo que te canto a ti.**

**Y cuando ya mi tumba de todos olvidada
No tenga cruz ni piedra que marquen su lugar,
Deja que la are el hombre, la esparza con la azada,
Y mis cenizas antes que vuelvan a nada,
El polvo de tu alfombra que vayan a formar.**

**Entonces nada importa me pongas en olvido.
Tu atmósfera, tu espacio, tus valles cruzaré.
Vibrante y limpia nota seré para tu oído,
Aroma, luz, colores, rumor, canto, gemido,
Constante repitiendo la esencia de mi fe.**

**Mi Patria idolatrada, dolor de mis dolores,
Querida Filipinas, oye el postrer adiós.
Ahí te dejo todo, mis padres, mis amores.
Voy donde no hay esclavos, verdugos ni opresores,
Donde la fe no mata, donde el que reina es Dios.**

**Adiós, padres y hermanos, trozos del alma mía,
Amigos de la infancia en el perdido hogar,
Dad gracias que descanso del fatigoso día;
Adiós, dulce extranjera, mi amiga, mi alegría,
Adiós, queridos seres, morir es descansar.⁵⁰⁸**

No es nuestro cometido examinar el contenido de la poesía verso por verso, pero sí nos detendremos en los aspectos más importantes de ésta. Con toda certeza, es un canto de amor a Filipinas pues recita repetidas veces la palabra “patria” conciliando el compromiso, la añoranza, hacia ella. No duda en afirmar que merece la pena convertirse en cenizas por su país e insta a los suyos, de los que se muestra orgulloso, a continuar firmes, rectos. Pocas alusiones al colonialismo español al margen de un par de aserciones críticas como “*voy donde no hay esclavos, verdugos ni opresores*” y “*donde*

⁵⁰⁸ DE VEYRA, Jaime C. *El “último adiós” de Rizal, estudio crítico-expositivo en dos partes*, Manila, Bureau of Printing, 1946, pp. 87-88.

la fe no mata, donde el que reina es Dios". A escala religiosa, es patente su fe en un Ser Supremo, el Dios del catolicismo; invoca "cementerio", el verbo "orar", la "cruz" o, más coloquial, que el "ave entone su cántico de paz", voces del credo cristiano que Rizal acogió en su seno.

Para que nadie incautara el poema, Rizal lo plegó y lo escondió en el interior de un quemador de alcohol, una de las pertenencias que tenía durante su presidio en el Fuerte Santiago. A la hermana de Rizal, Trinidad, se le encomendó custodiarlo, salvaguardarlo. Posteriormente se imprimieron copias distribuidas por el editor Mariano Ponce bajo el título "Mi último pensamiento". Cuando Josephine Bracken abandonó Filipinas en 1897 se llevó consigo el manuscrito original dando lugar a cierta turbación. A la larga, acabó en manos de un coleccionista norteamericano que se lo vendió al gobierno filipino por 500 dólares, siendo depositado en la Biblioteca Nacional, lugar donde se localiza en la actualidad.⁵⁰⁹ Según algunas fuentes historiográficas, con Josephine Bracken, su prometida, a la que Rizal había dedicado una estrofa "*adiós, dulce extranjera, mi amiga, mi alegría*", contrajo matrimonio en los albores de su fusilamiento tras confesarse, lo que, simultáneamente, significaba reconciliarse con la Iglesia. Rizal le habría pedido a Josephine quedarse en Dapitan hasta solucionar el trámite pero, al parecer, en Filipinas estaba vedado el matrimonio civil, razón ésta por la que tuvo que excomulgarse y, con ello, cumplir el deseo de su pretendiente, de grandes convicciones religiosas.⁵¹⁰ La *retractación*, como se conoce a este documento de arrepentimiento, hallada 39 años después del homicidio de Rizal, ha sido objeto de controversia ya que muchas personas recelan de su veracidad, alegando que es apócrifa, que Rizal nunca se doblegó a las presiones de los jesuitas.⁵¹¹

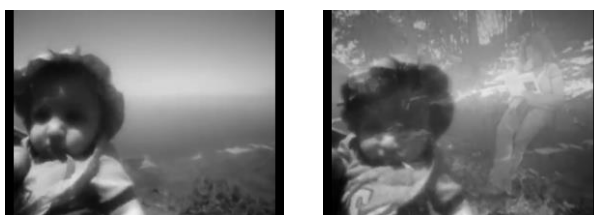


Imagen de Apoyo VI

Al contemplar la imagen de un niño recién nacido no hemos podido evitar aludir a otro poema denominado "A la juventud filipina"⁵¹², en el que un joven Rizal, con 18 años, se vanagloria del pueblo filipino y, además, exhorta a los suyos, en especial a sus coetáneos, a impulsar un proceso de cambio. Categóricamente, ese bebé, o cualquier otro, ya adulto, podría tomar conciencia consolidándose en el adalid de una regeneración profunda. La transición entre el plano anterior, una señora lee, y el actual cristaliza por medio de un encadenado, interpolando la sombra de la mujer desvaneciéndose, el pasado, por el advenimiento de lo que será, un crío, el futuro (**Imagen de Apoyo VI**). Así, otra promoción de filipinos tendrá la oportunidad de interiorizar el legado de Rizal –cultural, social, indígena, combativo, etc.-. Pero este fotograma no sólo se circunscribe a territorio filipino sino también al mundo entero, de

⁵⁰⁹ OCAMPO, *Op. cit.*

⁵¹⁰ CRAIG, Austin. *The story of Jose Rizal. The greatest man of the brown race*, Londres, Bexley, 2006 (1909).

⁵¹¹ RIZAL, Jose. *Pensamientos de Rizal. Bibliografía de los escritos de Rizal. Lista de las obras de arte de Rizal*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2016 (1962).

⁵¹² Véase RIZAL, Jose. *Poesía completa. Ensayos escogidos*, Barcelona, Cátedra, 2014.

ahí la inmensidad del fuera de campo en el plano: Rizal es, y ha de ser, un ejemplo universal de integridad, de resistencia, de acérrimo defensor a la patria.



Imagen de Apoyo VII

Un plano fijo oscila de izquierda a derecha para seguir el recorrido de un pastor trasladando un equino por el arcén de una carretera, lo primero que emerge en pantalla desde el margen izquierdo (**Imagen de Apoyo VII**). A su paso, de noche, ambos acaban siendo devorados por varios vehículos antes de clausurar la escena. Fusionando el folclore con la modernidad, la importancia de la imagen radica en que la transformación urbana modifica sustancialmente el estilo de vida rural, pues una vía antes transitable ya no lo es. Con posterioridad, un grupo de personas camina desde una calle a un mirador, en un trayecto que se dilata de la mañana a la noche, asistentes a un acontecimiento extraordinario, a saber, la evidente alteración del pasado. Sensibilizados, por tanto, ante el desarrollo industrial de la civilización, ante lo que otrora era inexistente.

Aparte de nefastas, el progreso también tiene consecuencias beneficiosas para la humanidad, una de ellas fue la regularización de las farmacias, lo que sugiere la explotación de un derecho básico. Previo a la llegada de los españoles, aunque también durante y después de la colonización, “la salud era un elemento central en las culturas filipinas”⁵¹³. Así pues, los indígenas “contaban en su repertorio médico con masajes, fumigación, sudoración y hechicería”.⁵¹⁴ Además, confiaban en los remedios naturales, “toda una clase de hierbas medicinales” a las que, en conjunto, “se les denominaba *tambal*”⁵¹⁵, para paliar toda suerte de dolencias y enfermedades. A raíz de la tercera imagen de esta serie, analizaremos la simbología arquetípica de estos establecimientos. Un plano contrapicado perpendicular al cielo enfoca el luminoso de una cruz que no cesa de parpadear, recordándonos la urgencia de la salud. Su emblema, una cruz, se representa en verde en España, Francia y Filipinas por las Oficinas de Farmacias y porque este color, de sensaciones positivas, comporta la perfección y la pureza divina. De todas formas, merece resaltar que

en España, la oficina de farmacia será el germen más habitual de los primeros laboratorios farmacéuticos y las posibilidades de mercado que ofrecían las colonias

⁵¹³ MACHUCA, *Op. cit.*, p. 45.

⁵¹⁴ *Ibidem*, p. 45.

⁵¹⁵ *Ibid.*, p. 45.

españolas de ultramar hará que los primeros intentos se lleven a cabo en ciudades de fácil comunicación con esas tierras.⁵¹⁶

En cualquier caso, la instalación de la cruz en el exterior es obligatoria, fundamental, para su marketing y promoción. Constituye, entonces, un elemento imprescindible para establecer una comunicación con el transeúnte que, automáticamente, lo vincula.⁵¹⁷ No obstante, la cruz, de influjo cristiano, puede llevar aparejada una connotación mortal en la conjunción de contrarios –lo vertical (positivo), lo horizontal (negativo)-.⁵¹⁸ De vuelta, en el instante en que las imágenes se intercalan, la ambigüedad se aloja en la narración cuando la cruz de neón aparece solapada a un individuo, sentenciándolo.

Conforme a una perspectiva farmacéutica, “el paso de las expediciones de Malaspina y la estancia de Juan Cuéllar, así como la importante presencia farmacéutica civil y militar española, en el siglo XIX, son uno de los imborrables nexos de unión, no sólo científico, sino cultural”⁵¹⁹ entre España y Filipinas. En atención a lo cual vamos a enumerar las interconexiones más relevantes en materia de apotecas⁵²⁰. A la estancia de Juan Cuéllar en el archipiélago, botánico y farmacéutico habilitado para aclimatar el fruto de la canela, se debe mencionar la labor del Padre Manuel Blanco, autor de la “Flora de Filipinas”, sùmmum para el conocimiento de las plantas medicinales del país. En el plano académico, la Universidad de Santo Tomás de Manila, la primera en el continente asiático fundada por los dominicos en 1611, instauró, tras varios intentos frustrados, las Facultades de Farmacia y Medicina en 1871, veintiséis años después de haberlo hecho Madrid y Barcelona. Pero lo que, sin reservas, reviste más importancia es la relación, veraz y alegórica, entre Antonio Luna⁵²¹, el ámbito farmacéutico y Jose Rizal. Porque Antonio Luna y Novicio, otro héroe nacional damnificado por la contienda, cursó Farmacia y colaboró con publicaciones filipinas, “*Revista Farmacéutica*” o “*Ilustración Filipina*”, y con periódicos de la metrópoli como “*Farmacia Española*” y “*Siglo Médico*”. Elevado al rango de primer General en Jefe del Ejército de Operaciones, fue asesinado por un prosélito de Emilio Aguinaldo, con quien rivalizaba, quedando el delito, como en lo que concierne a Rizal, exento de sanción.⁵²²

Por último, tanto la medicina como, en menor grado, la farmacia articulan un doble significado con la vida de Rizal. Primero, desde la perspectiva de su profesión, oftalmología, en base a la cual conoció a su futura esposa Josephine Bracken⁵²³; segundo, ahondando en la producción literaria de Rizal descubrimos la disponibilidad de diversos textos o tratados sobre medicina como “*La Curación de los Hechizados*.”

⁵¹⁶ ALEGRE PÉREZ, María Esther; GIL ALEGRE, María Esther. *La farmacia en el siglo XIX*, Madrid, Akal, 1992, p. 50.

⁵¹⁷ MERINERO, Antonio. *Marketing y ventas en la oficina de farmacia*, Madrid, Díaz Santos, 1997.

⁵¹⁸ CIRLOT, *Op. cit.*

⁵¹⁹ DEL CASTILLO, Benito. *Huella farmacéutica española en Filipinas/ Discurso leído en la solemne sesión inaugural del curso celebrada el 14 de enero de 2016 por el Excmo. Sr. D. Benito del Castillo García Académico de Número*, Madrid, Real Academia Nacional de Farmacia, 2016, p. 21.

⁵²⁰ Véase RODRÍGUEZ, Lorenzo. *History of pharmacy in the Philippines*, Manila, U.S.T. Cooperative, 1958.

⁵²¹ Véanse ARTIGAS Y CUERVA, Manuel. *Antonio Luna y Novicio (reseña bio-bibliográfica)*, Manila, Imp. de la Vanguardia y Taliba, 1910; y FERRER LLUSAR, Juan. “Antonio Luna y Novicio, farmacéutico, escritor y general independentista filipino”. Director: José María de Jaime Lorén, Tesis Doctoral. Universidad CEU, Madrid, 2011.

⁵²² DEL CASTILLO, *Op. cit.*

⁵²³ NAVARRO DE FRANCISCO, *Op. cit.*

Apuntes hechos para el estudio de la Medicina Filipina”, interesante monografía sobre las dos formas de embrujamiento más frecuentes en el país, el *Mangkukulam* y el *Manggagaway* (por sugestión); “*Notas clínicas*”, discurre acerca de los casos clínicos que estudió; “*Prescripciones médicas*”, recopilación de 17 recetas; “*Apuntes de Clínica*”, historias de pacientes enfermos bajo observación de Rizal en el Hospital de Madrid; o, anexo junto a la precedente en un cuaderno, “*Lecciones de Clínica Médica*”.⁵²⁴



La plaza del inicio de la secuencia vuelve a comparecer demarcada por una panorámica. Como bien argumentamos en la escena correspondiente, el núcleo de la explanada imita un cuadrilátero según la disposición de sus columnas en forma de prisma. Varios sujetos, cuyos movimientos están manipulados por la técnica de la cámara rápida, pasean en su interior, quizás omitiendo, ignorando, si contrastamos esta plaza con Bagumbayan, que se hallan en el escenario de un crimen impune. En otra captura, una guitarra española, instrumento que acabó penetrando en el archipiélago, descansa recostada sobre un banco de madera. De entre todos los instrumentos musicales característicos del archipiélago, “el más importante es la guitarra de cinco cuerdas; la caja está construida con cáscara de coco. Las hay de diferentes formas, adoptando algunas la de mandolinas.”⁵²⁵ De ascendencia hispana, pronto se normalizó su uso entre los filipinos, quienes, obviando su origen colonial, jamás la aborrecieron. Debido a esta herencia “Cebú es el hogar de los fabricantes de guitarras. (...) Cebú es conocida por producir las mejores guitarras del país, y en Cebú, la sede de fabricación de guitarras es Mactan (particularmente Maribago), un barangay de Opon, ahora Lapulapu City”.⁵²⁶ Por ende, el binomio del banco y la guitarra suele derivar en una actuación o concierto callejero. Asimismo, la captura rememora la inculturación de la *rondalla*, tradición musical española de la época medieval que aterrizó en América del Sur y, en última instancia, en las Indias Orientales. En las islas Filipinas, temprano, se adaptó el estilo a las costumbres nativas con un repertorio que abarcaba melodías populares, clásicas o contemporáneas, extranjeras o locales.⁵²⁷ Así pues, algunas de esas canciones típicamente filipinas eran *Collar de sampaguita*, *La bella filipina* o *No te vayas a Zamboanga*.⁵²⁸ Otra de ellas, tremendamente famosa, que los niños siguen aprendiendo, a la que ya nos referíamos en el estudio de *Perfumed nightmare*, es *Bahay kubo*, cuya letra elogia las cualidades de esta humilde morada.⁵²⁹ Por consiguiente, en

⁵²⁴ RIZAL, *Pensamientos de Rizal. Bibliografía de los escritos de Rizal. Lista de las obras de arte de Rizal*, *Op. cit.*

⁵²⁵ VV. AA., *Exposición de Filipinas. Colección de artículos de El Globo, diario ilustrado, político, científico y literario*, *Op. cit.*, p. 144.

⁵²⁶ MOJARES, Resil B. et al. *Cebu: more than an island*, Makati, Ayala Foundation, 1997, p. 92. (Traducción del autor)

⁵²⁷ MILLER, Terry E., WILLIAMS, Sean. *The Garland Handbook of Southeast Asian Music*, Nueva York, Routledge, 2008.

⁵²⁸ CASTRO, *Op. cit.*

⁵²⁹ GUILLERMO, *Op. cit.*

tales circunstancias, en el marco colonizador, estaríamos ratificando la perdurabilidad de una invención con pertenencia mutua.

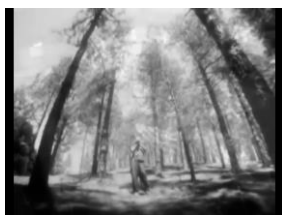


Imagen de Apoyo VIII

Si la ciudad estuviera planificada para facilitar el acceso y la circulación de los más frágiles sería un espacio de acción total. Sin embargo, esto es una quimera. En cambio, los obstáculos, las barreras, usurpan la zona peatonal de cualquier urbe (**Imagen de Apoyo VIII**). Consecuentemente, el hombre sólo encontrará su verdadera libertad en las antípodas de la metrópoli, es decir, lejos del mundanal ruido, en el silencio al amparo de un bosque. Aquí se alaba el retorno a la tierra, germen de la vida, de la que partimos y a la que regresamos perpetuamente hacia el final *-pulvis es et in pulverum reverteris-*; una tierra virgen, “prometida”, que augura la salvación eterna. Es la lectura que inferimos de este plano fijo en el que un sujeto paralizado “en el bosque” –título de una poesía extraviada de Rizal-⁵³⁰ otea el horizonte a través de unos prismáticos, testigo ocular de la adulteración urbana.

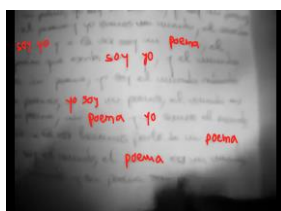
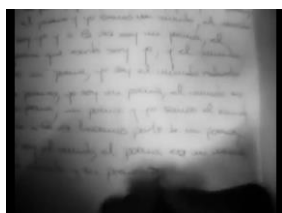


Imagen de Apoyo IX



Imagen de Apoyo X

La coreografía que se desplegaba en los escalones de un anfiteatro ahora ha remitido. De las dos bailarinas, aguanta una sentada sobre un peldaño, abatida. Del éxtasis corporal de la fase preliminar no queda nada: la artista se quita la camisa, corroborando, con ese gesto definitivo, su rendición. Tras el espectáculo de baile, tras el agotamiento, es momento de reflexionar, de recordar con sosiego al héroe nacional. Durante los siguientes pasajes se alternan, por medio de encadenados, fragmentos de realidad del presente con la recreación histórica del encierro de Rizal. En un instante determinado volvemos sobre aquel pliego de papel repleto de letras que interviene como un “todo”: como confidente, como unidad redentora, como medio de creación, etc. Adoptando la visión subjetiva del propio Rizal, constatamos que el contenido ha variado ligeramente respecto al borrador primitivo pues, aunque sigue excediéndose con el

⁵³⁰ RIZAL, *Pensamientos de Rizal. Bibliografía de los escritos de Rizal. Lista de las obras de arte de Rizal, Op. cit.*

verbo “ser” –soy-, incluye con frecuencia *poesía/poema* (**Imagen de Apoyo IX**) porque es su forma de expresión predilecta, óptima para la canalización de sus pensamientos, de sus sentimientos.

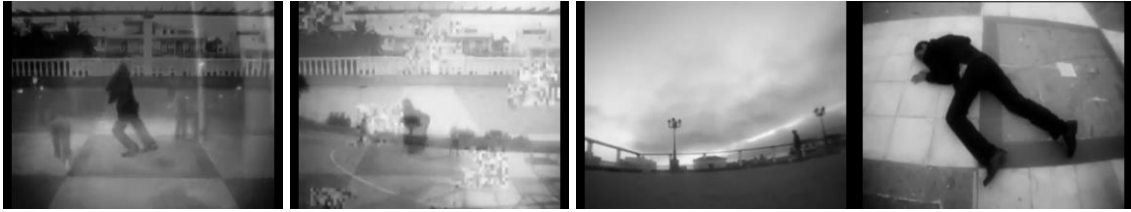
Poco después, la cámara describe la estela de un coche, por la parte trasera, por una ruta unidireccional cercada a ambos lados por matorrales. Irremediamente, la persecución no podía expirar sino con el arresto y posterior encarcelamiento de Rizal. La combinación del asfalto y del cielo, unidos por puntos de luz, le abre una brecha a Rizal, otra vez con arreglo a un encadenado en la transición, que mana desde la cabeza y baja por el centro de su cuerpo. La huella, vaticinio del fatal destino que le aguarda, proyectada sobre el espectro de su ser, no perturba ni su razón ni su alma; no le impide, en suma, al no estar afectado el brazo de la escritura por el fulgor –cuarto fotograma-, formular su testamento (**Imagen de Apoyo X**).



Imagen de Apoyo XI

El resplandor del candil del plano anterior todavía refulge, de nuevo con un encadenado, iluminando el camino, ilustrado por una imagen icónica de Rizal, que ha de seguir el pueblo filipino (**Imagen de Apoyo XI**): el de la sabiduría, el de la educación. Este mismo encaje ondulante que veíamos en el prólogo reaparece para justificar el desenlace ya que marca la distinción entre los dos niveles narrativos del relato, distintos pero conexos, es decir, lo puramente experimental, el grueso del cortometraje, y, por otro lado, la representación casi teatral de un suceso histórico fáctico, imborrable. De este modo, la imagen cosida del mártir es apta para realizar la transición entre planos, pero, más aún, para discernir lo abstracto, extraído de la vida de Rizal –sus fuertes creencias, sus pasiones, sus vivencias, sus sueños, etc.-, de lo real -su muerte-. Asimismo, lucir la estampa de Rizal es sinónimo del orgullo que sienten los filipinos por su ídolo, deidad al fin y al cabo. Conmemorar a Rizal, a partir de imágenes, de su obra, de la transmisión oral de padres a hijos, de sus ideales, neutraliza la amnesia, dado que funciona como acicate no sólo contra el olvido de una de las figuras cruciales en la lucha por la independencia de Filipinas sino también de uno de los períodos más convulsos en la historia de la nación.





Un plano duplicado nos transporta al punto de partida del relato, aquél que, con un orden narrativo lógico, se había visto interrumpido por una avalancha de fotogramas abstractos. Por tercera ocasión, la plaza con los dos contendientes del cortometraje, el cazador y su presa. Arrinconado en el margen izquierdo, el alter ego de Rizal prorroga sereno su hado, inevitable. Tampoco reconforta, como mínimo, la climatología ya que una plétora de nubes negras se cierne sobre ambos anunciando la inminente tempestad. La única variación respecto a la imagen original es la colocación de la víctima, ahora de espaldas, presumiblemente ante la demanda del soldado, incapaz de afrontar el mandamiento sin el coraje, la sinceridad, del cara a cara, evidenciando, por tanto, su cobardía. A través del plano-contraplano reconocemos una imagen que es una fotocopia de otra en los prolegómenos, el militar con un pierna adelantada y el cuerpo recto vagamente inclinado atrás con objeto de tener una mejor posición de tiro. El doble de Rizal trata de voltearse hacia su némesis pero éste aprieta el gatillo adelantándose a la voluntad del reo. Un sonido seco, un estruendo, se impone sobre la banda sonora. Seguidamente, escuchamos varios disparos más que confirman el deceso.

Todo ocurre con enorme celeridad. Primero, el cuerpo de Rizal se desploma lateralmente al tiempo que, por medio de encadenados, se suceden una catarata de imágenes, todas ellas incorporadas en el metraje de la obra: son lugares comunes, situaciones cotidianas y paisajes de Filipinas. Son, en definitiva, los recuerdos de Rizal, extractos de la memoria que navegan por su cerebro, delante de la retina del espectador, en un suspiro. En el segundo grupo de capturas, particularmente en la segunda imagen, irrumpe un *collage*, con una magnitud metafórica, en el que una profusión de descargas fortuitas detonan en la pantalla. Esto puede ser entendido como una admonición de la Guerra Hispano-Filipina que va a estallar después de la muerte de Rizal. O, desde un punto de vista más onírico, en conformidad con la apariencia de esas ondas con el efecto de granulado televisivo, a causa de interferencias externas, el intento humano de boicotear la retransmisión de ese acontecimiento, de entorpecer su registro para que no salga a la opinión pública.⁵³¹ Tras el caos compositivo, cuando la imagen se desprende del resto de elementos, permanece otra panorámica de la plaza. Allí, solitario, de pie, estático como un peón negro, el militar baja el arma mientras que el Rey yace abatido. Un plano picado deja a Rizal a merced del crepúsculo, en posición fetal, regresando al vientre de la madre, abrazando la tierra que le vio nacer.



⁵³¹ Recordemos que en esta época ya hay grabaciones y noticiarios.

Tendido en el suelo, la imagen del héroe nacional es reemplazada por una información sobre un fondo negro que especifica la ubicación del rodaje: “*Shot on location in La Palma, Spain, courtesy of Festivalito*⁵³² 2006”. La película finaliza exactamente igual que empezaba, en otros términos, con una nota explicativa en inglés y el *FIN*, en castellano, componente inherente a todo texto audiovisual. Este *FIN*, después del relato o de los créditos, siempre rubrica la conclusión de una cinta, empero, en el caso de estudio que nos ocupa el *FIN* tiene una significación ulterior, la consumación de un ciclo: el cierre de un capítulo en la historia de Filipinas y España, la pérdida del gobierno español de una de sus posesiones más preciadas y, *grosso modo*, la caída de un imperio legendario. Por último, la decisión de filmar en La Palma tampoco es casual, puesto que, al situarse en feudo hispano convierte la narración en un ejercicio retrospectivo. Es más, al establecerse allí, reivindica una parte, por lo común, marginada en la historia oficial: las Islas Canarias también hubieron de soportar una colonización, española, entre los años 1402 y 1496, siete décadas antes de la conquista de Filipinas.⁵³³

⁵³² El Festivalito o Festival Internacional de Cine Chico de Canarias-Isla de la Palma se originó en el año 2002 celebrándose anualmente desde entonces, alrededor de mayo. Aparte de coloquios, diversas secciones o retrospectivas, el Festivalito tiene una particularidad: un taller de creación cinematográfica dentro del marco del certamen gozando de las ventajas de la tecnología digital. Así, edición tras edición, el festival propone un tema para los participantes allí congregados. *Festivalito La Palma* [página WEB] <http://www.festivalito.com/> [Consulta: 23-05-2017].

⁵³³ TOUS MELIÁ, Juan. *El plan de las afortunadas islas del Reyno de Canarias y la Isla de San Borondón*, Santa Cruz de Tenerife, Las Palmas de Gran Canaria, Museo Militar Regional de Canarias, Museo de Historia de Tenerife, Casa de Colón de Las Palmas de Gran Canaria, Caja General de Ahorros de Canarias, 1996.

VI.II. *Baler (2008)*⁵³⁴

El largometraje parte de un argumento bastante estudiado en la historiografía española, en general, el sitio de Baler⁵³⁵. Los acontecimientos que preludian el cerco a la Iglesia de San Luis de Tolosa acaecen de la siguiente manera: el destacamento de Cazadores comandado por el Teniente Mota llegó a Baler con objeto de asegurar la plaza repartiéndose, para ello, entre las edificaciones más sólidas de la localidad. La noticia circuló al mismísimo Emilio Aguinaldo, quien, reunido en esos momentos en Biak-na-Bató, decidió enviar a Teodorico Luna y Novicio, en calidad de compromisario, para intentar recuperarla ya que presentía que era factible y, hacerlo, supondría un verdadero golpe de efecto a la moral de las tropas españolas. Por el camino, Luna reclutó algunas partidas de combatientes así como a varios balerenses y se dirigió al lugar. Apostados en las afueras del pueblo, en la jungla, los rebeldes atacaron con machetes las posiciones españolas la noche del 4 de octubre de 1897. Los supervivientes de la emboscada se reagruparon en la iglesia bajo las órdenes del Capitán Antonio López Irisarri.⁵³⁶

Informes del asalto arribaron a la capital por medio del barco *Manila*, preparado por la Armada Española, que desembarcó en la costa de Baler el 7 de octubre. Recabó información sobre el estado de la contienda y, de inmediato, regresó para pedir refuerzos. Mientras tanto, la firma de la paz de Biak-na-Bató suponía el cese de la sublevación a cambio de una cuantiosa suma económica y la promesa de las autoridades españolas de acometer reformas necesarias en Filipinas. Sin embargo, ambas partes incumplieron el acuerdo y la lucha se recrudeció. El 12 de febrero de 1898 el vapor *Compañía de Filipinas* transportaba a Baler al Capitán Enrique de las Morenas, a los Tenientes Alonso y Saturnino Martín Cerezo, al Teniente Médico Rogelio Vigil de Quiñones y al antiguo párroco de Baler, el Padre franciscano Gómez Carreño.⁵³⁷

Ajenos a la declaración de guerra contra España emitida por Estados Unidos, la inquietud de la guarnición residía en la disyuntiva de que se avivara la llama de la insurrección en la zona. A fin de ganarse la confianza de los habitantes de Baler, el Capitán De las Morenas desplazó su unidad a la Comandancia y contrató al maestro de la escuela, Lucio Quezón, como asesor. Por otro lado, cierta información apuntaba que la tregua se estaba resquebrajando y, en consecuencia, la rebelión se había extendido por varios puntos del archipiélago. Permanentemente, la incapacidad de establecer comunicación con el exterior fue una lacra que imposibilitaba estar al corriente del transcurso de los sucesos. Ya el 26 de junio, el abandono de la gran mayoría de los residentes del pueblo pudo ser interpretado como la advertencia de una inminente ofensiva. Ante semejante amenaza, el 2º de Cazadores tomó la determinación de atrincherarse en la iglesia, acondicionarla y aglutinar provisiones. En efecto, cuatro días más tarde, cuando realizaban una ronda de reconocimiento, una pequeña batería a cargo del Teniente Martín Cerezo sería apresada en la orilla del río. Por suerte, consiguieron replegarse y tornar a la capilla donde encontraron una nota de los insurgentes en la que les anunciaban la capitulación absoluta de España y les conminaban a deponer las

⁵³⁴ Anotación: la copia de la película que nos han facilitado viene con subtítulos en inglés incrustados.

⁵³⁵ Véase MINAYA, Félix. *Defensa de Baler. Los últimos de Filipinas*, Madrid, Espuela de Plata, 2016.

⁵³⁶ MADRID, Carlos. *Flames over Baler: the story of the Siege of Baler, reconstructed from original documentary sources*, Quezon City, University of the Philippines, 2012.

⁵³⁷ *Ibidem*.

armas, a claudicar, si bien no les creyeron pensando que se trataba de una artimaña. De este modo comenzaba el tristemente famoso asedio de Baler.⁵³⁸

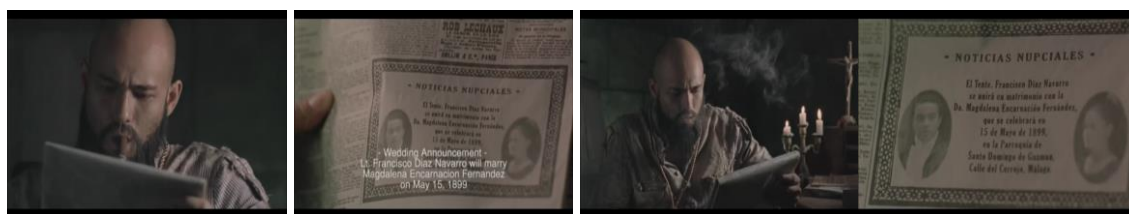
VI.II.I. Análisis textual

VI.II.I.I. Secuencia 1 (1:41:55 – 1:52:10)

En paralelo al análisis textual de *Baler* (2008) hemos optado por incluir algunos fragmentos de *1898. Los últimos de Filipinas* (2016), remake de la película homónima de 1945 de Antonio Román, en aras de fijar una comparación entre ambas en determinadas fases del relato. La decisión de escoger el título de Salvador Calvo y descartar el de Román responde a una cuestión de pragmatismo pues al estar tanto *Baler* como *1898. Los últimos de Filipinas* fundadas en la contemporaneidad, encuadradas en un mismo orden de representación postclásico, comparten unas características congénitas que simplifican su cotejo. *Baler* es de producción filipina mientras que *1898. Los últimos de Filipinas* española, lo que, aún siendo dos versiones de la misma historia, nos puede dar una idea de las múltiples diferencias culturales latentes en el discurso cinematográfico. Pues aunque están basadas en un hecho real, el mencionado asedio a Baler al término de la guerra hispano-filipina, las licencias que se toman, especialmente *Baler*, para adaptar el argumento a sus respectivas audiencias difieren notablemente. Es por ello que creímos útil, enriquecedor para esta nuestra investigación, cotejar dos perspectivas audiovisuales parejas en el fondo pero, a la par, opuestas en el aspecto formal, narrativo.

Aclarado este punto, procederemos con el análisis de la escena seleccionada de *Baler*. Antes, conviene contextualizar el desarrollo de la trama hasta ahora, para lo que vamos a describir, someramente, por orden cronológico, del más antiguo al más reciente, los tres últimos episodios con el fin de situarnos en el espacio-tiempo: a) Feliza acaba de dar a luz un bebé fruto de su relación con Celso Resurrección, protagonista del texto, uno de los soldados mestizos refugiados en la iglesia; b) un emisario del Gobierno español, junto a un fraile, penetran en el interior de la capilla para notificar al Teniente Martín Cerezo la rendición en Filipinas, Puerto Rico, Guam y Cuba; c) tres soldados del destacamento español planean desertar pero uno de ellos, Celso, es descubierto mientras huía.

BALER



⁵³⁸ *Ibíd.*



Fotograma de Apoyo I

El Teniente Martín Cerezo se reintegra a su puesto de mando, un desvencijado escritorio, y ojea los periódicos que hay encima de la mesa tratando de autoconvencerse, por medio de un soliloquio recitado en voz alta, del fraude de los mismos: “¿Cuántas veces necesitan mandarnos estos periódicos?”, “quieren engañarnos con ese falso periódico de Madrid” o “hasta las noticias parecen verdaderas” son algunas de las reflexiones. El boletín que examina, supuestamente apócrifo, falsificado por los rebeldes, es *El Imparcial*⁵³⁹ (**Fotograma de Apoyo I**), por lo cual es llamativo que Saturnino dude de su veracidad puesto que, nacido en 1866, hubo de coincidir necesariamente en el tiempo con la edición del periódico madrileño, fundado en 1867. Sosteniendo un puro en la boca, dobla el diario por la mitad y encauza su mirada hacia una noticia concreta. Por corte en el montaje, a través de un plano detalle subjetivo, observamos en primera persona, pues adoptamos la visión del Teniente, un apartado de *El Imparcial* denominado “Noticias nupciales” que contiene la siguiente efeméride: “*El Tente. Francisco Díaz Navarro se unirá en matrimonio con la Da. Magdalena Encarnación Fernández, que se celebrará en 15 de mayo de 1899, en la Parroquia de Santo Domingo de Guzman, Calle del Cerrojo, Málaga*”. Mediante el plano-contraplano, dos imágenes similares relevan las precedentes: un plano, medio, más abierto, fomenta una conexión entre la iglesia, gracias a la identificación de una talla de Jesucristo crucificado, y la primicia del casamiento. El Teniente se desprende del cigarro tras exhalar el humo, como liberándose de lo tóxico, y, perplejo, desconcertado, se sumerge en la crónica a la vez que la cámara, para enfatizar su reacción, se aproxima al rostro con un *zoom in*. Tras otro corte, contemplamos de nuevo la imagen impresa de la boda, con las fotografías de los contrayentes, ampliada. Por otra parte, aunque, en apariencia, pudiera tratarse de una licencia cinematográfica agregada para dotar al argumento de una mayor entidad –y progresión- dramática, lo cierto es que muchos historiadores, mal informados, como el filipino Antonio Molina, insisten en que Martín Cerezo se percató de la coyuntura al comprobar en el periódico la noticia del enlace matrimonial.⁵⁴⁰ Este anacronismo nos lleva a pensar que la consulta de fuentes documentales para *Baler* hubo de llevarse a cabo en el marco academicista filipino.



Efectivamente, el Teniente Martín Cerezo rememora el instante exacto en el que el Teniente Díaz, camarada, le confesó sus futuros planes en una audiencia. Un

⁵³⁹ Véase SÁNCHEZ ILLÁN, Juan Carlos. “Los Gasset y los orígenes del periodismo moderno en España, “El Imparcial”, 1867-1906”. *Revista Historia y comunicación social*, 1, 1996.

⁵⁴⁰ MOLINA MEMIJE, *Historia de Filipinas, Volúmenes 1-2, Op. cit.*

encadenado, que se emplea para la transición al *flashback* imaginado por el Teniente, deja inscritas sobre los implicados, la pareja de novios y el propio Martín Cerezo, las letras de la noticia publicada en *El Imparcial*. Exclusiva, con una connotación positiva, incluso redentora en el caso del militar cacereño, que comprometía a todos desde el principio en distinto grado pese a la incomprensión, por entonces lógica, del Teniente, marcará el porvenir de los tres personajes. Junto a la barandilla de una terraza, en lo que parece una recepción organizada en un palacio veraniego, Martín Cerezo recibe a los invitados en el piso superior y la conversación entre ellos fluye en una sola dirección:

- “*Hola Saturnino. Te presento a mi futura esposa, Magdalena*”, precisa el Teniente Díaz.
- “*¿Qué vas a hacer después de tu asignación en Cuba?*”, se interesa Martín Cerezo.
- “*Nos casamos en Málaga*”, finaliza Díaz Navarro.

Esa dirección o lugar apunta a una ciudad específica, Málaga. Una confidencia privada de hombre a hombre, de un amigo a otro, que traspasa la barrera de la simple cordialidad, pues no a cualquiera se le confía tal secreto. Por eso, Saturnino los espera en ese arco de medio punto que emula la rueda de la vida, una circunferencia incompleta, inconclusa, dado que ni los primeros todavía se han desposado ni el segundo ha superado una situación tan crítica, la del asedio. El diálogo está confeccionado haciendo uso del plano-contraplano, con Martín Cerezo frente a su sino, los prometidos, aquellos que, en virtud del verbo, le van a conceder, por casualidad, una válvula de escape vital. La utilización de un plano escorzo aberrante, es decir, cuando Magdalena está completamente de espaldas al espectador, sirve para subrayar la importancia de Martín Cerezo, figura masculina, en detrimento del arquetipo femenino, inoperante más allá de su función conyugal. En otro orden de ideas, el vestuario escénico abarca, habida cuenta del protocolo de la fiesta, trajes tradicionales del folclore español como la mantilla o la peineta que prende del cabello de Magdalena, o, respecto a los hombres, camisa blancas con bolardos y chaqueta o chaleco negro. Cerca de la despedida, plasmada con un gesto de aprobación de Cerezo ante la noticia, se vuelven a solapar dos imágenes durante el tránsito al presente de la narración. La composición dibuja un triángulo equilátero compuesto por tres elementos: en el centro del fotograma el Teniente, en la capilla, arrepentido por su terquedad; en el margen izquierdo la parte de atrás del velo en la cabeza de Magdalena traza una especie de mancha negra irregular que se cierne sobre Cerezo mancillando su trayectoria, su virilidad; en el derecho, su propio reflejo, alegre, burlón, brota para reprocharle que su descubrimiento parece más bien una broma pesada, es, por ende, una caricatura difícil de soportar ahora.

1898. LOS ÚLTIMOS DE FILIPINAS

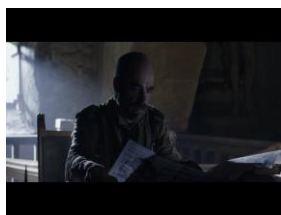




Imagen de Apoyo 1B

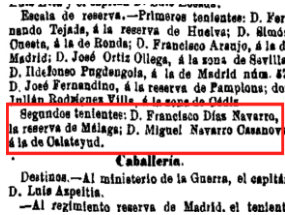


Imagen de Apoyo 2B

Con respecto a *Baler*, desde el punto de vista compositivo, si relegamos divergencias en la paleta de colores –de tonos cálidos a gélidos–, la escena es similar pues aquí el Teniente Martín Cerezo también coge uno de los periódicos que están sobre la mesa. La diferencia entre una y otra no estriba tanto en la forma como en el fondo; en 1898. *Los últimos de Filipinas*, por tanto, al variar el contenido de la noticia consigue ajustarse a la verdad histórica: así, la sección “Movimiento del personal” del periódico *La Correspondencia Militar*⁵⁴¹ pormenoriza el traslado real del Teniente de Infantería Francisco Díaz Navarro a Málaga, aspiración que el propio Díaz había comunicado personalmente a Cerezo. *1898. Los últimos de Filipinas* no inserta ningún *flashback* explicativo, no hay salto temporal, que sirva para revivir el lance, por lo que la continuidad narrativa le permitirá a Cerezo contrastar la información con su núcleo.

BALER



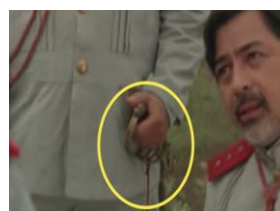
De vuelta al encierro, un primer plano nos brinda una viñeta grotesca, esto es, la del Teniente Martín jadeando, desubicado, ahogado por el orgullo de su ego. Otea al infinito, en distintas direcciones, intentando buscar una respuesta, alguien que le verifique si es un sueño o no, pero lo único que encuentra son los ojos acusadores de los suyos, de su tropa. Por tanto, se desata una catarata de retratos humanos, de soldados del regimiento, que confrontan a su líder, pendientes de algún mandamiento, por mínima que sea, por parte de éste después de un año de reclusión. Aún en estado de *shock*, el militar hace un repaso visual a sus hombres, con signos evidentes de fatiga, que de nuevo compartimos en primera persona, quizás tratando de escoger cuidadosamente una explicación coherente a la barbarie de esos meses. Por consiguiente, la cámara se desplaza lateralmente, de derecha a izquierda, de un recluta erguido con el semblante serio a otro que descansa sentado con una muleta de madera. Hasta dos sujetos más, también extenuados, asoman en cuadro por corte en el montaje. En la última captura, el

⁵⁴¹ [s.n.]. “Movimiento del personal”. *La Correspondencia Militar*, Nº 6422, Año XXIII, 6 de marzo de 1899.

Teniente agacha levemente la cabeza en señal de derrota, asumiendo que la vanidad de su ser ha derivado en una sinrazón flagrante.



Fotograma de Apoyo II



Fotograma de Apoyo III



Fotograma de Apoyo IV



Fotograma de Apoyo V

En *Baler* reviste mayor trascendencia la profusión en pantalla de los altos mandos filipinos que en *1898. Los últimos de Filipinas*. Es debido fundamentalmente a dos motivos: por un lado, la concepción localista del largometraje apunta a una exaltación del nacionalismo que exige una exposición reincidente de los artífices de la revolución; y, por otro, el vínculo sanguíneo de Daniel Reyes, uno de los dirigentes de la sublevación, con una joven llamada Feliza, amante de Celso Resurreccion, un soldado mestizo confinado en la iglesia del Baler, genera un conflicto de intereses entre ambos, consagrados a su deber castrense, uno servidor a Filipinas el otro a la órdenes de la metrópoli, que demanda obligatoriamente la incidencia del primero en la trama. En la escena que analizamos, tres hombres del ejército filipino debaten la opción de castigar a Lope, uno de los soldados españoles fugados. Transcribimos la conversación en aras de reseñar uno de los giros argumentales de la trama:

- **COMANDANTE TEODORICO LUNA:** *Acéptalo, Daniel. No hay ningún motivo para castigar o enviar a Lope Tabuena a prisión.*
- **CORONEL CALIXTO VILLACORTE:** *Él ya no forma parte más de las tropas enemigas. Ahora está de nuestro lado.*
- **DANIEL REYES:** *Pero él es un traidor. Esto no es acerca de cómo debería ser tratado. Él es un compatriota que sirvió para el enemigo. Ahora que han perdido, ¿de repente decide unirse a nosotros?*

- **COMANDANTE TEODORICO LUNA:** *¿Es esa la razón real, Daniel? ¿O es porque te dijo que es amigo de Celso Resurreccion? ¿Por qué estás tan enfadado con esta persona?*
- **CORONEL CALIXTO VILLACORTE:** *Deberías estar contento, Daniel. Porque al menos, mientras sigues siendo fuerte, ya has tenido un nieto.*

Sobre un campamento levantado al pie de la ermita de Baler, el trío de militares aguarda el ataque, estableciéndose una jerarquía entre ellos: en el centro Daniel Reyes, cuyo rango es una incógnita; a la derecha el Coronel Calixto Villacorte, de pie, acreditando supremacía sobre el resto, quien alrededor de julio de 1898 “tomó el mando de los sitiadores” y “realizó nuevas proposiciones de paz, amenazándoles con utilizar fuego de cañón si no se rendían, lo que llevó a cabo el citado día 31”⁵⁴²; y, a la izquierda, el Comandante Teodorico Luna, a un nivel ligeramente inferior que Daniel. Sin embargo, el peso de la acción, en el bando filipino, recae sobre Daniel a causa de una licencia melodramática, característica de las *soap operas*, que introduce el director, Mark Meilly. Aquí, es el tercero en discordia, un personaje ficticio, pues no tenemos constancia de que realmente existiese ni menos aún de su participación en los eventos de Baler, que posibilita el contencioso sentimental. Y, al hilo de la conversación, lo que empieza siendo una discusión referente al escarmiento de un prisionero desemboca en una indagación psicológica acerca de las intenciones ocultas de Daniel, condensada en un par de preguntas: “¿Es esa la razón real, Daniel? ¿O es porque te dijo que es amigo de Celso Resurreccion?”. A los interrogantes que le plantea Teodorico Luna, el Coronel aplaca su ira recordándole el nacimiento de su nieto, de sangre mestiza como su padre, Celso.

Atendiendo a la estructura compositiva, para la grabación del diálogo se utiliza el clásico plano-contraplano, alternándose entre los tres integrantes. En el primer plano de la serie, por ejemplo, la cámara se acerca a Daniel con un *zoom in* en el momento en que éste se exalta, y, por el contrario, en el plano final del conjunto, cuando su expresión se relaja, reflexivo, ante la declaración del Coronel, la cámara no se aleja sino que prolonga la toma, instalada en un atisbo de fervor, el de Daniel. Hay, además, varios detalles de la puesta en escena que requieren nuestra atención. Aunque su inclusión no es tan explícita como en *1898. Los últimos de Filipinas*, uno de los símbolos típicos de la insurrección figura en las solapas del uniforme militar, entonces, tres estrellas blancas cosidas sobre un parche rojo (**Fotograma de Apoyo II**) se asemejan tanto a la bandera como a las siglas –KKK– del *Katipunán*. No es la única referencia bélica encubierta, pues, si reparamos en el Coronel Calixto Villacorte, éste permanece a lo largo de la escena con la mano izquierda empuñando su espada (**Fotograma de Apoyo III**), una reacción de alarma incesante. Asimismo, la profundidad de campo pone de relieve otro hecho insólito en uno de los planos: varios componentes de una tribu indígena pasan justo detrás del Comandante Teodorico Luna transportando alimentos y enseres (**Fotograma de Apoyo IV**). La vestimenta, unos paños cubren sus genitales, y las lanzas que portan los delatan como agentes externos al grueso de la causa filipina. Aunque aparentan ser voluntarios, en un plano posterior advertimos a un soldado con rifle, en concepto de supervisor, encabezando la comitiva, lo cual puede llevar a confusión. De ahí que, por ello, también cabría la posibilidad de

⁵⁴² MAS CHAO, *Op. cit.*, p. 227.

que puedan haber sido coaccionados a colaborar en el asedio de Baler, desplazados de su hábitat natural para intervenir en algo en lo que no creen o no les atañe.

En efecto, alrededor de la zona de Baler, hoy provincia de Aurora, se afincan los *ilongotes*⁵⁴³, una tribu de 3500 individuos aproximadamente que reside en una meseta al noroeste del archipiélago.⁵⁴⁴ Los *ilongotes* se caracterizaban por practicar la cacería de cabezas humanas, conocida como *mangaw*, cuyo número determinaba la valentía de un sujeto. Considerando que disponían las cabezas cortadas sobre lanzas clavadas en el suelo como trofeos ante la comunidad,⁵⁴⁵ habida cuenta que, consultada toda la documentación del asedio tanto por parte filipina como española, no hubo colaboración ni asistencia, conminados o no, de ninguna tribu –no hay referencia a ello-⁵⁴⁶, no sería disparatado deducir, por lo cual, que su aparición en *Baler* responde a una estrategia narrativa secular consistente en amedrentar, más aún, a los ya de por sí aterrorizados soldados españoles.



En continuidad con la última frase de la conversación, “...ya has tenido un nieto”, habiéndose producido ya el parto, tras un corte, observamos al recién nacido, al nieto de Daniel materializado en carne y hueso a través de la palabra. Un retoño que representa la esperanza del futuro entre la masacre, aquél que podría legitimar la unión del enemigo, Celso, con Feliza a ojos del militar filipino. Por eso mismo, sus gestos, por medio de un primerísimo primer plano, están cargados de inocencia, de curiosidad. A continuación, la cámara se eleva por encima de madre e hijo hasta recabar a la altura de la entrada del dormitorio, una cortina de humo que sirve para atenuar, disimular, la terrible realidad de la guerra. En segundo término, Daniel espera detrás del estor, furtivo, en un acto de *voyeurismo* desviado de la vertiente morbosa. Aparta con su mano el telar para originar un resquicio suficiente que le permita reconocer por primera vez, con alegría contenida, al pequeño. Complacencia que se acentúa en la siguiente imagen, con un primer plano de Daniel relajado, feliz. Por otra parte, la frontera física, aquí patente, emocional, entre Feliza y Daniel nos habla del acomodo de una sociedad

⁵⁴³ Véanse ROSALDO, Michelle. *Knowledge and passion: ilongot notions of self and social life*, Cambridge, Cambridge University, 1980; ROSALDO, Renato. *Ilongot headhunting, 1883-1974: A study in society and history*, Standford, Standford University, 1980.

⁵⁴⁴ ROSALDO, Renato. *Cultura y verdad. Nueva propuesta de análisis social*, Méjico D.F., Grijalbo, 1989.

⁵⁴⁵ MACHUCA, *Op. cit.*

⁵⁴⁶ Agradezco la información facilitada por Carlos Madrid, profesor asociado en la Universidad de Guam, el 28 de septiembre de 2021.

patriarcal, la filipina: una que distingue el interior, donde se excluye a la mujer con el pretexto de seguridad o protección, donde Feliza deberá dedicarse exclusivamente al cuidado de su hijo; del exterior, en el que lo masculino, Daniel o Celso, se expone potencialmente al peligro.

Valiéndose del recurso de un fundido encadenado, se obra el triunfo en la medida en que Daniel atraviesa la línea divisoria, arrebatando al niño de la tutela de Feliza, se gira de espaldas a la madre, en la intimidad, a salvo de cualquier injerencia o signo incriminatorio, y lo mece entre sus brazos, efectuando, así, un cometido imprescindible en ausencia del padre. Al cruzar la frontera de la puerta, Daniel confraterniza con su hija, de fondo angustiada, durante unos instantes fugaces. El objetivo avanza, por corte en el montaje, a un primer plano de Daniel justo cuando éste le propina un beso en la frente al bebé, dándole, con ese halago, la bienvenida, su bendición. Tras la caricia, Daniel lo balancea al ritmo de una melodía de piano –extradiegetica- lenta, sosegada, y, de improviso, la cámara inicia un barrido hacia la posición subalterna de Feliza, quien, en posesión de un juicio perentorio, emite una sonrisa manifestando su beneplácito.



Fotograma de Apoyo VI

Eludiendo la tensión soterrada del hogar, Feliza yace en un prado sentada en la hierba junto a su hermano Gabriel. En la inmensidad de la llanura, derrocados ya los españoles, recobrado el territorio, ambos sienten la necesidad de moverse libremente, sin ningún temor, sin ataduras, por la geografía filipina; pero, al unísono, de volver a la rutina, de disfrutar con algo tan simple y sencillo como un día de campo en compañía. E, inclusive, con el bloqueo de Baler irresuelto, se respetan tres condiciones que avalan la paz, la no agresión: primero, el enemigo está rodeado de hordas de filipinas; la hipotética distancia física a la iglesia; y, en tercer lugar, la presencia de Celso entre los amotinados. Un plano general fijo los enmarca jugando con el bebé hasta que unos pasos en la lejanía perturban su tranquilidad, mudándoles la expresión, por cierto, del gozo al nerviosismo. Al levantarse del césped la cámara los escolta, pues dejarlos desamparados frente a lo desconocido sería sinónimo de cobardía. Una dupla mujer-

hombre emerge en el plano, Luming, amiga de Feliza, y Lope, inseparable de Celso, llegan a su encuentro y, automáticamente, entablan conversación:

- **FELIZA:** *¿Dónde está Celso? ¿Por qué no está él con vosotros?*
- **LOPE:** *Escapamos juntos. Yo fui primero pero cuando miré detrás de mí, me di cuenta de que no era capaz de seguir.*
- **FELIZA:** *¿Qué le harán?*
- **LOPE:** *Depende del Teniente.*
- **LUMING:** *Sé fuerte.*
- **GABRIEL:** *Vamos a rezar por él.*
- **FELIZA:** *¿Lo lastimarán?*

Para este tipo de circunstancias, Meilly maneja el recurrente plano-contraplano que va alternando entre las caras de los implicados. La pregunta que formula Feliza, “¿dónde está Celso?”, es sensata, coherente, con el contexto de la escena si nos atenemos a dos razonamientos: porque, ausente debido al parto, incomunicada, Feliza no ha percibido novedades durante ese intervalo; segundo, el testimonio de Lope al respecto puede ser esclarecedor ya que fue compañero de regimiento de Celso e, igualmente, ambos planificaron la evasión. Resultado de la confidencia, Feliza suscita otro nuevo dilema, “¿qué le harán?”, a lo que Lope le contesta con honestidad que “*depende del Teniente*”. Aclaración, la de Lope, que redirige la responsabilidad al máximo superior, regido, a su vez, por el Código de Justicia Militar de cada ejército después de una tentativa de fuga. En aquellos momentos, el ejército español actuaba conforme a un Código de Justicia Militar que fue

aprobado, por Decreto de 27 de septiembre de 1890, (...) comportó, en gran medida, un retorno al sistema ordenancista. Sustancialmente, al restablecer el máximo rigor de las penas y marginar principios penales básicos en aras del mantenimiento de la disciplina. Formalmente, al integrar en un solo texto las leyes penales y orgánico-procedimentales, con inclusión de abundantes disposiciones disciplinarias.

Estos textos, así como el Código de 1890 (...) fueron derogados por el Código de Justicia Militar de 1945, con la única excepción del capítulo III del título de la Ley de Enjuiciamiento Militar de la Marina (...).

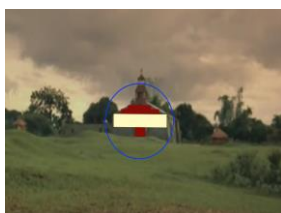
Pero primero el Código de Justicia Militar de 1890 y, después, acentuando el criterio, el Código de 1945 incorporaron toda la normativa disciplinaria, sin una delimitación precisa de las leyes penales, dando lugar con ello a una situación materialmente insatisfactoria, denunciada, desde el primer momento, por la doctrina, con la exigencia de separar el Derecho penal del Derecho disciplinario (...).⁵⁴⁷

Posteriormente, Gabriel, por su parte, apela a la religión, particularmente a la oración, como método de purgación, petición natural si nos ceñimos a su condición de monaguillo. En el fotograma final, constituido por un plano medio corto de Feliz y Gabriel, irrumpe el pesimismo en base a otra pregunta, desesperanzadora, “¿lo

⁵⁴⁷ MILLÁN GARRIDO, Antonio. *Justicia Militar*, Barcelona, Ariel, 2012, pp. 25-26, 44.

lastimarán?”, que interpela directamente a Lope, portador de una herida en su pómulo izquierdo (**Fotograma de Apoyo VI**). Contusión que Feliza interpreta como un paralelismo trágico que ha de alcanzar inexorablemente a Celso, atrapado *in fraganti* mientras escapaba. Frente al silencio colectivo, la omisión intencionada, Feliza se pronuncia con un ademán instintivo, protegiendo el frágil torso de su hijo, síntoma de defensa ante el futuro incierto que se avecina. Por otra parte, la deserción o el intento de fuga aparecen recogidos en el Código de Justicia Militar de 1890, concretamente en el Título V “Delitos sobre la seguridad de la patria”, Capítulo Primero (*Delitos de traición*), Art. 222., Sexta Disposición, que dice que “será castigado con la pena de muerte, previa degradación en su caso” aquel

que estando en acción de guerra o dispuesto a entrar en ella, se fugue en dirección al enemigo. Se considerará que la fuga se ha verificado con dirección al enemigo cuando el acusado no justifique que el delito cometido fue otro distinto.⁵⁴⁸



Fotograma de Apoyo VII

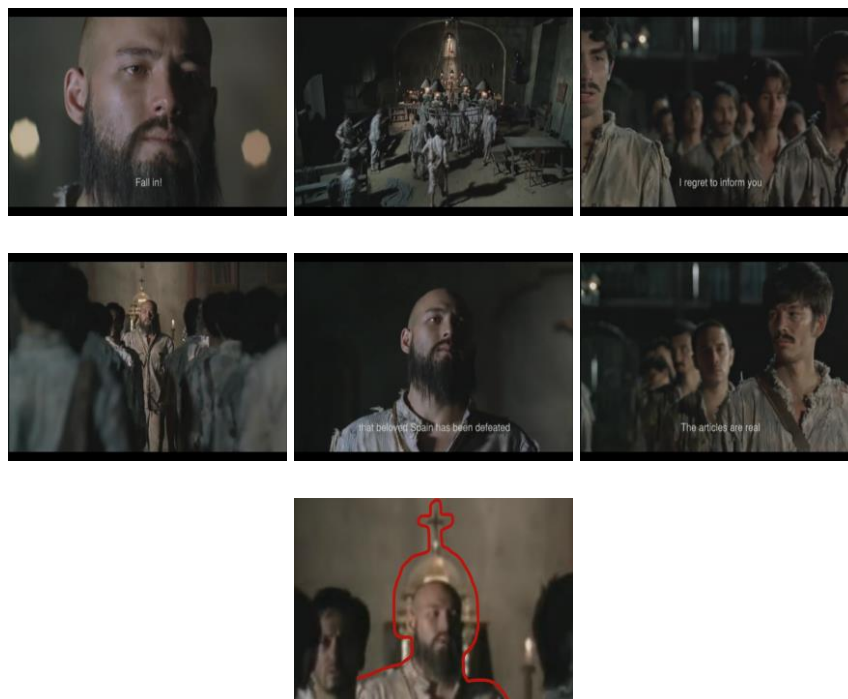


Fotograma de Apoyo VIII

Volviendo al foco principal de la acción, una panorámica esboza la perspectiva de un entorno rústico, plácido, coronado por una iglesia al fondo, de tal modo que, a simple vista, nadie podría vaticinar que la casa de Dios se consolidaría en el epicentro de la discordia, del enfrentamiento. Con todo, por más que la rendición sea inminente todo induce a inferir lo opuesto, pues un cúmulo de nubes negras, las cuales apuntan estrechamente a la cúpula del templo, abarrotan el cielo proclamando la proximidad de la tormenta. En relación al complejo que bordea la parroquia, varias casetas, camufladas entre la vegetación, se extienden en sendos sentidos haciendo constatar que nos hallamos ante un poblado provisional creado para impedir la salida a los hombres de Baler. En cambio, la iglesia destaca sobre el conjunto, focalizando el interés no sólo de los habitantes de la aldea sino de los dos países beligerantes. Su representación en la ficción, los colores del frontispicio, en tres estratos, con una franja roja que engloba tanto el tejado como el campanario, el resto de la fachada en gris claro, y, de nuevo, el rojo en la puerta, encarnan sutilmente la configuración de la bandera de España (**Fotograma de Apoyo VII**) como si, de manera simbólica, paradójica, estuviese predestinado que el último reducto de la colonización española en Filipinas, de sus posesiones ultramarinas en conjunto, habría de conducirles precisamente allí, a un templo cristiano. En conformidad con nuestra teoría del declive imperial, la cruz

⁵⁴⁸ *Gaceta de Madrid*, 279, 6 de octubre de 1890, p. 75.

incrustada delante de la entrada (**Fotograma de Apoyo VIII**) alerta de un lugar sentenciado con la muerte, con la pérdida.



Fotograma de Apoyo IX

Con arreglo a la imagen previa, la cámara se aventura dentro del recinto topándose en primera instancia, inevitablemente, con el Teniente Martín Cerezo, quien, por mediación de un primer plano, impone su supremacía al exclamar “¡formen filas!”. A ambos extremos de su cabeza, cortada por el plano, se despliegan dos octaedros brillantes, uno más nítido en el flanco izquierdo y otro opaco en el derecho, que guardan similitud con una convención narrativa –dramática o humorística- frecuente en la animación: la del “ángel -y demonio- de hombro”, arquetipos que, casi siempre, tratan de condicionar la conciencia del héroe e influir en su decisión.⁵⁴⁹ Aquí, sirven para enardecer los conflictos internos de Saturnino, que se debate entre la sinceridad, la franqueza, o encubrir la verdad con una calumnia. Luego de un corte en el montaje, conforme a un plano general picado “a vista de pájaro”, los reclutas se incorporan hasta cuadrarse frente a su jefe, fieles a las órdenes por temor más que por convicción. Debajo de un altar, como un clérigo que pronuncia una homilía a sus feligreses, el Teniente Martín les arenga con un sermón ferviente que va a significar la absolución de los sitiados, su perdón. A partir de este momento, mientras la cámara se desplaza por el eje horizontal a los soldados, variando con un plano-contraplano en el apartado formal, se desencadena esa tormenta de la que hablábamos, una tempestad dialéctica de la que ningún subordinado tiene sospecha:

- **TENIENTE MARTÍN CEREZO:** *Para empezar mis compatriotas he descubierto [una] prueba auténtica: que nuestra España se ha rendido. El periódico que nos dieron era genuino y las noticias son verdaderas. Ya llega la hora [de] que volvemos [sic] a nuestra España.*⁵⁵⁰

⁵⁴⁹ GUBERN, Román; GASCA, Luis. *El discurso del cómic*, Madrid, Cátedra, 1994.

⁵⁵⁰ Transcripción literal de las líneas de guión leídas por el actor Ryan Eigenmann a las que se le han aplicado las correcciones correspondientes.

Colmado de épica, el Teniente consigue disimular un error personal en el fallo de un país entero, “*nuestra España se ha rendido*”, así, la conmoción que provoca esta primera noticia minimizará el impacto de lo sucesivo. En todo caso, les aguarda otra sorpresa “disfrazada” en forma de indemnización: el retorno a la Madre patria, “*ya llega la hora que volvemos a nuestra España*”, el edén soñado, objeto de deseo, a lo largo de casi un año, pues resulta que el Padre, el Estado, ya los abandonó tiempo atrás. Sea como fuere, el sentimiento de pertenencia, “*nuestra España*”, aquí tergiversado, engañoso, es una quimera utilizada por Martín Cerezo como subterfugio para justificar el calvario vivido. Desde un punto de vista alegórico, en el primer fotograma de la segunda serie, en el cual la disposición de la tropa dibuja una recta que finaliza en la figura del Teniente, el cáliz de la vitrina trasera toma la forma de una tiara -mitra alta reservada a los Pontífices de la Iglesia Católica-⁵⁵¹ o mitra, entronizándole, cuando se alinea a la altura de su cabeza, como un Papa, confiriéndole, por lo tanto, un aura de semi-divinidad (**Fotograma de Apoyo IX**). Inclusive, parece imitar ciertas pautas de comportamiento de un Papa, de instigador de una resistencia inane a redentor. A través del plano-contraplano, que permuta entre imágenes de la tropa y del mandatario, pasamos a un plano medio corto, con un crucifijo en el *background*, del Teniente cuando profiere “*nuestra España se ha rendido*”: el desastre de España en Filipinas es realmente el hundimiento del proyecto de expansión del Evangelio en Asia, es, básicamente, otro fracaso del catolicismo.⁵⁵² Segundos después, un breve travelling de izquierda a derecha capta la incredulidad de los oyentes dado que “*ya llega la hora*” contiene un matiz apocalíptico, algo así como “el final está próximo”. Por ello, unos y otros se sondean sin un ápice de entusiasmo, todavía atónitos, tratando tan sólo de certificar en algún gesto cómplice la autenticidad de lo allí vertido. El propio Cerezo cosechó en un diario de operaciones de la defensa del fuerte, reconvertido luego en libro, sus impresiones en un momento tan peliagudo:

(...) conté lo sucedido y les manifesté sin rodeos que me parecía llegado el momento de pactar con el enemigo. Alguno de aquellos valientes, con los ojos arrasados en lágrimas, todavía no se mostraban convencidos...Ahogándome también de llanto y de coraje, insistí...en que no quedaba otro puerto de salvación...Pues entonces, me respondieron, haga vd. lo que mejor le parezca.⁵⁵³



⁵⁵¹ LAJO, Rosina. *Léxico de arte*, Santander, Akal, 1990.

⁵⁵² ELIZALDE, “1898: el fin de la relación colonial entre España y Filipinas”, *Op. cit.*

⁵⁵³ MARTÍN CERESO, Saturnino; BATISTA GONZÁLEZ, Juan (ed.). *La pérdida de Filipinas*, Madrid, Historia 16, 1992, p. 166.



Imagen de Apoyo I

Al compás de un coro celestial, un rótulo explicativo, en inglés, en blanco sobre negro nos facilita una fecha decisiva para el conflicto, “2 de junio, 1899. 338 días de cerco”, el día de la rendición de los soldados guarnecidos en Baler, y, consecuentemente, el cese de las hostilidades entre las dos potencias. Durante esa jornada pereció nuestra empresa colonizadora, se cerró, en suma, un capítulo crucial de la historia de España. El intertítulo, inherente al cine mudo, añade los días de cerco porque con ello pretende hacer hincapié en el hecho de que aguantar más de once meses con enfermedades, sin pertrechos ni víveres, con pocos efectivos, con la moral mermada, acorralado por un enemigo que les triplica en cifras, sin apenas luz, tiene visos de hazaña imposible de repetir. Un plano picado ofrece la perspectiva de dos pares de pies cuadrándose ante alguien anónimo, saludo imperativo en la oligarquía militar. Al margen del plano, lo que nos incumbe es la imagen en sí, análoga a la icónica fotografía de Neil Armstrong pisando la superficie lunar (**Imagen de Apoyo I**). Además, posiblemente, para ese grupo de soldados la sensación de salir al exterior, a terreno inexplorado, es equivalente a la que experimentaría el astronauta norteamericano al bajar las escaleras del cohete décadas más tarde. Aunque aún no sean conscientes de ello, acaban de ingresar en los anales de la historia. Una dimensión totalmente inédita se abre ante sus ojos, la del aire convertido en prodigio, la del alivio de respirar sin el hedor de los cuerpos putrefactos.

Detrás de esas botas roídas se esconden un par de centinelas, uno encargado del toque de corneta⁵⁵⁴, de orden cerrado⁵⁵⁵, que avisa de la capitulación, y el otro de enarbolar una bandera blanca, distintivo de paz. El brío del primero a la hora de interpretar los acordes contrasta con el pánico del segundo, quien, agitado, jadeando, alza el estandarte y lo zarandea con vehemencia tratando de cerciorarse de que el adversario detecta el pabellón, comprende su alcance. Parapetado a las espaldas de un compañero, confía en que la conjunción de ambos elementos surta un efecto conciliador. Las tropas españolas, por consiguiente, aplicaron símbolos universales en el ámbito marcial, una bandera de un color determinado y un sonido, para fraguar una comunicación con el enemigo, los cuales, por supuesto, descodificaron a la perfección el significado de esas señales auditivas y visuales. Como consecuencia, estos ritos protocolarios acarrearán una reacción veloz, igual de solemne, por parte de sus destinatarios; esto es, por vía de dos planos diferentes, acoplados por un corte en el montaje, los soldados filipinos deponen las armas. Alineados en columnas, por filas, los guerrilleros tagalos arreglan un pasillo para rendir honores a los supervivientes de Baler por su gesta heroica.

⁵⁵⁴ Véase JUAN ALARCÓN, Daniel José. “Los toques militares en España”. Directora: Ana Eulalia Cazorra Basté, Tesis Doctoral. Facultad de Letras, Universitat Rovira i Virgili, Tarragona, 2013.

⁵⁵⁵ Véase MADOC (Ejército de Tierra Español). *Reglamento de Empleo. Orden Cerrado*, Madrid, Ministerio de Defensa, 2005.

En sintonía con lo expuesto más arriba, existen varios procedimientos para indicar la rendición pero

después de estudiar todos los métodos (...), se ha descubierto que (...) sólo hay dos maneras de rendirse con éxito: una es ondear una bandera blanca y la otra, levantar las manos por encima de la cabeza. Estos métodos pueden considerarse *señales visuales* de rendición. Las señales no visuales, como las emisiones radiofónicas y televisivas, cumplen la función de comunicar la rendición al propio pueblo y no al enemigo. (...)

No es accidental que haya dos maneras diferentes de rendirse, ya que cada una sirve a un propósito diferente. La bandera blanca es la señal *estratégica* de la rendición. Una sola bandera blanca basta para presentar la capitulación de todo un ejército, sean cuales sean sus dimensiones. La rendición con las manos arriba es *táctica*; los soldados sólo pueden valerse de ella individualmente.⁵⁵⁶

Tzabar continúa enumerando las características que ha de tener la bandera blanca para que sea distinguible apropiadamente:

La bandera blanca reglamentaria para rendirse es una bandera llamativa, fácilmente reconocible por el enemigo. A la hora de confeccionar una bandera de este tipo hay que considerar los factores que la hacen llamativa. Son tres: la bandera en sí misma (forma, color y tamaño); la distancia entre la bandera y el enemigo; y las condiciones climáticas.

Una bandera blanca, como cualquier otra bandera reglamentaria, puede tener cuatro formas posibles: puede ser *rectangular, triangular, de cola de golondrina, o en forma de gallardete*.⁵⁵⁷

Cuando la temperatura acompaña, es fácil ondear la bandera

con tal de que el viento sople lateralmente en la dirección deseada. Si el viento sopla en otra dirección, o peor aún, si no sopla en absoluto, el porteador debe mover la bandera de un lado a otro lateralmente, para mostrar su anverso o reverso al enemigo. (...)

Las condiciones meteorológicas en general, además del viento, influyen en la funcionalidad de la bandera blanca. Las tormentas, la lluvia, el granizo y la niebla disminuyen la percepción, y por tanto, la vistosidad y la eficacia de la bandera. (...) Por la misma razón es inútil izar una bandera blanca por la noche (...). La nieve también neutraliza el efecto de las banderas blancas de rendición, porque la bandera tiende a fusionarse con el fondo.⁵⁵⁸

Como hemos podido observar en la escena en la que el recluta sacude la bandera blanca, se satisfacen todos los requisitos que Shimon Tzabar alega en *Cómo perder una guerra (y por qué)* para que el ejército filipino reconozca la intención de capitulación de los soldados españoles: es de día, las condiciones climatológicas son favorables, la mueve con vigor y su color, su tamaño, son acordes al reglamento.

⁵⁵⁶ TZABAR, Shimon. *Cómo perder una guerra (y por qué)*. La estrategia para la derrota, Madrid, Siglo XXI, 2005 (1972), p.110.

⁵⁵⁷ *Ibidem*, p. 113.

⁵⁵⁸ *Ibid.*, p. 116.



Fotograma de Apoyo X



Fotograma de Apoyo XI

Partiendo de un plano fijo muy oscuro, comparable a un fundido a negro, se vislumbra cómo la luz natural se filtra paulatinamente a través de una estancia. Un fulgor empuja al Teniente a entornar los párpados, molesto por el resplandor. En torno a él, un par de individuos también rechaza el estímulo externo. Cuando Saturnino se acostumbra al destello, levanta la cabeza y mira hacia el frente envalentonado, orgulloso de su proeza. Mientras, un anillo le rebasa por encima dispensándole, una vez más, un nimbo de santidad (**Fotograma de Apoyo X**) ya que, de facto, puede jactarse de ser el autor de la salvación. Volviendo sobre la tropa, el fotograma evoca, tras la apertura, un panorama desolador, deudor del horror, por ejemplo, de las imágenes de la liberación de Auschwitz: el de una colectividad moribunda y desorientada, expectante ante lo que les acecha. Patrón cíclico este, ilustrado en humanos homogeneizados por uniformes⁵⁵⁹, clasificados por números, perpetuado a lo largo de la historia en campos de exterminio o de concentración. Del infierno terrenal ascendemos por corte al cielo, al momento, ya en pretérito, en el que una España apoteósica estuvo en la cúspide del imperialismo. De ahí que, en este lacónico elogio de lo que fue, la cámara se vea abocada a la exhibición impúdica de dos pilares de la colonización, interrelacionados: una cruz cristiana que remata la atalaya de la iglesia y, ondeando, la bandera de España. Pero, asimismo, remite al crepúsculo, en segundo termino, indicador de la caducidad, de la interrupción, del dominio sobre las islas. Seguidamente, el dispositivo inicia un movimiento descendente en continuidad desde el campanario hasta posicionarse justo a la inversa, en un plano cenital. Suspendido en el limbo, este plano aéreo nos habla de la insignificancia de las personas, reducidas, eclipsadas ante los designios de un Dios Supremo (**Fotograma de Apoyo XI**) que las vigila desde una ubicación privilegiada, nuclear, que las controla como a titeres. En el exterior del recinto, a un nivel ya mundanal, en un plano medio corto, una Feliza alegre, que sostiene a su hijo en brazos

⁵⁵⁹ Para el estudio de los uniformes militares en los territorios de Ultramar véanse ALONSO JUANOLA, Vicente; GÓMEZ RUÍZ, Manuel. *El ejército de los Borbones III, Tropas de Ultramar Siglo XVIII*, Madrid, La Unión, 1992; y BUENO, José María. *Uniformes militares españoles. Tropas virreinales (I). Nueva España, Yucatán y Luisiana*, Málaga, J. M. Bueno, 1983.

como un regalo, ese que legitima la unión con Celso a ojos de los censores, irradia optimismo conforme van saliendo los soldados españoles.

El relato posterga a Feliza para atender la ceremonia de clausura, aquella que interrumpe la rivalidad de manera reglamentaria. Así pues, el Teniente marcha con el pelotón al punto de encuentro con los líderes filipinos con el propósito de presentarse. Nada más comparecer ante los revolucionarios, Saturnino puntualiza “*Teniente Coronel Simon Tecson*” para diferenciar a la persona, de mayor estatus, ante la que debe postrarse con una reverencia, saludo con la anuencia tanto de Tecson como de Villacorte. Por esta razón, Martín Cerezo se lleva la mano derecha a la sien para realizar la venia militar, a lo que el Teniente Coronel Tecson, custodiado por el Coronel Calixto Villacorte a la izquierda y el Comandante Teodorico Luna Novicio atrás a la derecha, le corresponde con cortesía. Por corte, una toma panorámica tiene una voluntad antagónica a la analizada con anterioridad, de lo que se trata aquí es de ensalzar un acontecimiento histórico, de admirar una muchedumbre alborozada y de ennoblecer la solemnidad de la capitulación por varias vías: a través de la formalidad imperante auspiciada por los oficiales de ambas facciones; de la estructura geométrica de la imagen, de un rigor inaudito; y del intercambio cultural entre partidarios y detractores de la soberanía filipina –una combinación de mestizos, colonizadores e indígenas-. En verdad, resumiendo, a través de las imágenes se puede colegir que los atrincherados en Baler se vieron “recibidos por una Guardia de Honor del Ejército filipino, que, con uniforme de gala, les rinden honores militares, siendo acogidos más tarde por las autoridades filipinas, que les agasajan con recepciones y banquetes.”⁵⁶⁰ En el último plano de esta serie, también con grúa, el objetivo, atento, se inmiscuye, mediante un *zoom in*, en la acción para inmortalizar un gesto efímero pero eterno. Sentado en una silla, reclinado sobre un pupitre, el Teniente Martín Cerezo reproduce su firma en una hoja, una rúbrica que le concede validez al documento. El acta, entonces, vinculante, cuya ruptura presupone un agravio, fue refrendada por un decreto del presidente Aguinaldo que ponía el énfasis en el arrojamiento de los sitiados:

(...) a propuesta de mi Secretario de Guerra y de acuerdo con mi consejo de gobierno, Vengo a disponer lo siguiente:

Artículo único: Los individuos de que se componen las expresadas fuerzas no serán considerados como prisioneros de guerra, sino por el contrario, como amigos; y en consecuencia se les proveerá, por la capitania general de los pases necesarios para que puedan regresar a su país.

Dado en Tarlak a 30 de junio de 1899 El presidente de la República.- El secretario de Guerra.⁵⁶¹

⁵⁶⁰ MOLINA MEMIJE, Antonio. “Filipinas y España en la idea de ultramar”, en PANDO DESPIERTO, Juan (coord.), *El sueño de Ultramar*, Madrid, Electa España, 1998, p. 59.

⁵⁶¹ VELAMAZÁN, Miguel; MENÉNDEZ, Adolfo R. “Rogelio Vigil de Quiñones, un médico militar entre los últimos de Filipinas”, en GARCÍA-ABÁSULO, Antonio; CASTAÑEDA DELGADO, Paulino (eds.), *El Lejano Oriente español: Filipinas (siglo XIX): actas/ VII Jornadas Nacionales de Historia Militar, Sevilla, 5-9 de mayo de 1997*, Sevilla, Cátedra “General Castaños” Región Militar Sur, 1997, p. 699.

1898. LOS ÚLTIMOS DE FILIPINAS



En *1898. Los últimos de Filipinas*, el Teniente Martín Cereza también llega a la posición de los insurrectos y saluda con una reverencia militar al líder de los filipinos, al Dios de la Guerra. El Comandante Luna le recompensa cortésmente en la siguiente imagen. Nuevamente, la discordancia con *Baler* radica en la inexactitud histórica de la misma ya que en España, entre otros países, este saludo sólo es reglamentario cuando el individuo que lo realiza tiene la prenda de cabeza puesta⁵⁶², en este caso la gorra de plato⁵⁶³, minucia que sí encuentra resonancia, a través de una rigurosa labor de documentación previa, en estas imágenes de *1898. Los últimos de Filipinas*. Toda la escena está compuesta en virtud del plano-contraplano, con tres variantes espaciales que moldean una secuencia lógica –y sistematizada– que se duplica: un primer plano de Saturnino, el pertinente escorzo del Comandante Luna y, a la postre, un plano americano lateral del conjunto que remarca la desigualdad numérica de fuerzas. Pero, pese a las similitudes con *Baler* en los dos planos iniciales, nos compete desgranar la conversación entre los dos mandatarios en vista de que parece adecuarse de manera fidedigna a lo que pudo haber sido:

- **TENIENTE MARTÍN CEREZO:** *Comandante.*
- **COMANDANTE LUNA:** *Teniente.*
- **TENIENTE MARTÍN CEREZO:** *Este es el acta de capitulación de la plaza. Sólo tengo una condición pero no pienso renunciar a ella.*
- **COMANDANTE LUNA:** *Le escucho.*
- **TENIENTE MARTÍN CEREZO:** *No aceptaré que nos haga prisioneros ni entregaremos nuestras armas.*

⁵⁶² MEDINA ÁVILA, Carlos J. *La institución militar: ceremonial, protocolo y símbolos*, Madrid, Ministerio de Defensa, Secretaría General Técnica, 2005.

⁵⁶³ La gorra de plato comienza a usarse asiduamente en el siglo XX hasta convertirse en la prenda de cabeza más común. La orden circular que fija su uso se expide el 10 de octubre de 1908, durante el reinado de Alfonso XIII (1902-1931). Conviene señalar que en el siglo XVIII existió gran heterogeneidad en América y Filipinas, lugares en los que se admitieron múltiples elementos de las diversas realidades locales, algo que, sobre todo, ostentaban los efectivos indígenas. DE SOUSA CONGOSTO, Francisco. *Introducción a la historia de la indumentaria en España*, Madrid, Istmo, 2007.

- **COMANDANTE LUNA:** *¿Cree que queremos vengarnos?*
- **TENIENTE MARTÍN CEREZO:** *Ha habido muchos muertos.*
- **COMANDANTE LUNA:** *En mi bando más que en el suyo Teniente. Pero mis hombres no son forajidos ni asesinos y creo que os lo han demostrado. No necesitamos prisioneros. Y respecto a llevar armas podréis hacerlo hasta el límite de mi jurisdicción, a partir de ahí tendréis que negociar con los americanos.*

En el tercer plano de la serie, podemos observar, abajo a la derecha, el objeto de deseo aferrado con firmeza a la mano del Teniente, concretizado, cómo él mismo se encarga de dilucidar, en “*el acta de capitulación de la plaza*”. E igual que le otorga el expolio de tan preciada plaza no cesa en su derecho de solicitar determinadas cláusulas: “*No aceptaré que nos haga prisioneros ni entregaremos nuestras armas*”. Tanto uno como otro dos requisitos innegociables: el primero significaría descender al infierno de los dioses mientras que el segundo es un indicio de debilidad en un contexto bélico. Pero el Dios de la Guerra es también el Dios de la Paz, hastiado de tantas lides: “*¿Cree que queremos vengarnos?*”. Y, acto seguido, exculpa a los suyos de suposiciones implícitas: “*Pero mis hombres no son forajidos ni asesinos y creo que os lo han demostrado*”. Por último, justo antes del intercambio, el Comandante Luna, quizás influenciado todavía por el feudal *utang na loob* o deuda de gratitud y lealtad con el otro por un favor prestado -hacia el antiguo colonizador, España, por tutelar Filipinas-, le anticipa, valiosamente, que “*(...) llevar armas podréis hacerlo hasta el límite de mi jurisdicción, a partir de ahí tendréis que negociar con los americanos*”.⁵⁶⁴ Luna controla el área de Baler, pertenece a su competencia, fuera de ahí se está librando otra batalla pues unos intrusos, los americanos, quieren usurparles el estatus de dioses. Saturnino sanciona el consejo de Luna y le entrega el acta –a modo de ofrenda-.

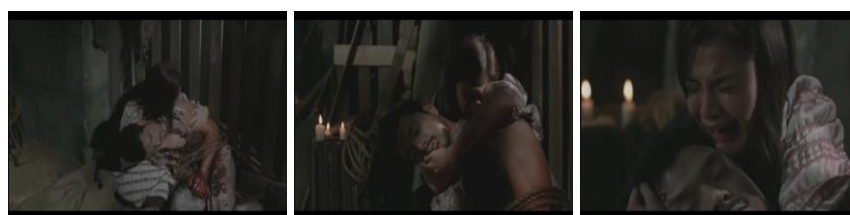
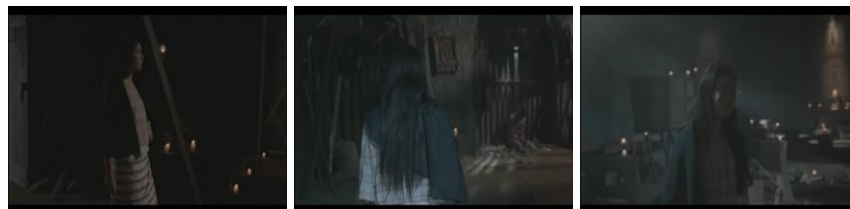
BALER



La nueva escena arranca con el reverso tenebroso de una imagen previa, es decir, la de Feliza con su hijo, cuya expresión muta drásticamente de la euforia a la preocupación en cuestión de segundos. Del frenesí grupal, común, nos abstraemos en el drama individual de una mujer. El siguiente plano alberga la visión en primera persona de Feliza, quien, mediante un barrido lateral intermitente, escrudiña a los integrantes del destacamento de Cazadores tratando de identificar a Celso. Ante la imposibilidad de localizarlo, decide intervenir e infiltrarse en las entrañas del claustro, para lo que, antes, deja al bebé bajo el cuidado de Gabriel y serpentea entre la multitud. Al pasar junto a su padre, Daniel, éste intenta retenerla inútilmente pese a la regeneración en el tejido de la relación paterno-filial. Cuando se mezcla entre las líneas enemigas, el plano cambia a un cenital perpendicular al suelo que realza la simetría de la imagen. En esta captura,

⁵⁶⁴ ILETO, *Pasyon and revolution: Popular movements in the Philippines, 1840-1910*, Op. cit.

Feliza, como una bola proyectada contra unos bolos dispuestos perfectamente sobre un tablero, se lanza hacia ellos esquivándolos porque su meta no es derribarlos sino llegar con la mayor celeridad al foso. Colisionar frente a estos obstáculos le restaría margen de maniobra, de tiempo al fin y al cabo, óbice que, en un estadio entre la vida y la muerte, podría perjudicar fatídicamente a Celso.



Fotograma de Apoyo XII

Fotograma de Apoyo XIII

Imagen de Apoyo II

Dentro de la iglesia, la penumbra, atenuada parcialmente por velas litúrgicas, inunda todo el circuito. La cámara, estática, espera en el recibidor a Feliza, que profundiza en el interior por el pórtico y, enseguida, se detiene para inspeccionar el perímetro. En un plano secuencia de una duración moderada, la cámara flanquea a Feliza hasta la nave central. Envuelta por un manto de cirios llameantes, de símbolos religiosos, viñeta que comulga con la estética emocional del romanticismo gótico, Feliza será partícipe, quizás fortuitamente, del entierro prematuro, improvisado, de Celso. En tanto, le invoca con insistencia, gritando, en un intento desesperado por obtener alguna respuesta, al menos un balbuceo agónico, que le permita ratificar la supervivencia del personaje en cuestión. No obstante, a diferencia de lo predecible en esta clase de folletín, cuando la cámara se estabiliza por detrás de Feliza, tropezamos, conjuntamente, con un descubrimiento atroz en una de las galerías adyacentes: el cadáver de Celso, atado a la altura de las extremidades, reposa en la tierra. Tras el fatal desenlace, la cámara recula sobre Feliza para respaldarla en el instante en que se derrumba anímicamente.

Feliza niega en varias ocasiones con la cabeza, incapaz de digerir la estampa, vuelve a mencionar su nombre, emprende, sin demora, la carrera hacia el cuerpo ensangrentado de su amado y se agacha para abrazarlo mientras llora desconsolada. A partir de aquí, se produce un juego de aproximación hacia la pareja con un *zoom in* discontinuo, de acuerdo a tres escalas de planos –de un general a un primerísimo primer plano- separados mediante el uso de dos encadenados (**Fotogramas de Apoyo XII, XIII**). Hay, no cabe duda, otros elementos reconocibles en la escena; el más sugerente

un *slow motion* o ralentización artificial de la acción para recalcar la pérdida sufrida por Feliza que coincide con la lectura de una carta, con la *voz en off* de Celso –resucitado convenientemente a resultados del verbo-, que él mismo le había escrito a Feliza durante el confinamiento. Testamento verbal que transcribimos a continuación:

*“Feliza, mi amor. Estoy preparado para enfrentar lo que sea que pase, cualquier desafío incluso la muerte. Ten fe en que nuestros sueños se convertirán en realidad. Nuestra boda. Nuestro pequeño hogar. Si no es en este mundo, entonces en el siguiente. Soporté un año sin estar contigo porque en cada momento, tú estás en mi corazón. Siempre te he sido fiel. Cuida bien a nuestro hijo. Cuéntale historias sobre mí. Dile lo mucho que nos amamos el uno al otro. Nunca te olvidaré [Feliza]. [Nunca te olvidaré].”*⁵⁶⁵

Sea cual sea el contenido general de la despedida, nos concierne dado que Celso parece estar presagiando expresamente su muerte cuando admite “*estoy preparado para enfrentar lo que sea que pase, cualquier desafío incluso la muerte*”. Y continúa con la misma inercia, de cierto cariz místico, al manifestar que “*si no es en este mundo, entonces en el siguiente. (...) Cuida bien a nuestro hijo. Cuéntale historias sobre mí. (...) Nunca te olvidaré*”. Entonces, es bastante plausible que el soldado también profetizara el cómo, dónde y por quién. Fallecido, agarrado por Feliza, ambos despliegan una pose equiparable a la de Jesús y la Virgen en el grupo escultórico de la *Pietà* (**Imagen de Apoyo II**), en el que la madre, afligida, mantiene el cuerpo difunto de su hijo.⁵⁶⁶ Las semejanzas, prácticamente calcadas, no terminan ahí, puesto que Celso es otro mártir torturado injustamente por sus “hermanos”, su asesinato se salda, por ende, con una lección vital. En cuanto a Feliza, las comparaciones con la Virgen María, obviando los lazos de consanguinidad con su homólogo masculino, que aquí hubieran sido por afinidad, versan sobre la dimensión femenino-materna del misterio trinitario, sobre los rasgos de personalidad, referidos al amor puro, a la castidad, a la expiación. Acerca de lo primero, en *Baler*, aunque se intuye, nunca se consuma de manera categórica el romance del mestizo y la tagala, por lo que el embarazo de Feliza, repentino, casi mágico, podría incentivar un enfoque numinoso del asunto. Respecto a lo segundo, suya será la misión de criar a Celso Jr., de inculcarle los valores genuinos del cristianismo tal y como ella los asimiló durante la colonización.

Como tantas veces a lo largo del análisis secuencial, el fusilamiento de Celso establece una correlación con otras tropelías perpetradas en la historia de Filipinas, todas en el marco de la colonización española. Por ejemplo, rescatamos el incidente *Gomburza*, denominado así en honor de tres los sacerdotes filipinos -los padres Mariano Gómez, José Apolonio Burgos y Jacinto Zamora- ejecutados a garrote vil el 17 de febrero de 1872, después del motín de Cavite. Los religiosos publicaban artículos en el periódico *La Verdad* donde expresaban abiertamente su oposición al régimen español, motivo por el cual las autoridades, sin más preámbulos, les acusaron de subversión tras un juicio plagado de irregularidades, anomalía que fue denunciada más tarde por el héroe nacional Jose Rizal en *El filibusterismo*. Este suceso arbitrario, en el que se dictaminó pena de muerte, sería uno de los embriones que intensificaron el sentimiento nacionalista que al cabo de veinticuatro años culminó en la revolución.⁵⁶⁷ Estamos,

⁵⁶⁵ Traducida al castellano de su original en tagalo.

⁵⁶⁶ VITORIA, María Ángeles. *Miguel Ángel. El pintor de la Sixtina*, Madrid, Rialp, 2013.

⁵⁶⁷ GWKOH, Sol H. *Burgos, Gomes, Zamora. Secular martyrs of filipinism: A first centennial biography*, Quezon City, National Book Store, 1974.

pues, ante dos casos afines, en los que honorables filipinos engarzados en el sistema colonial, unos divulgando el credo católico, el otro voluntario del ejército invasor, fueron traicionados, repudiados, por aquellos por los que se habían sacrificado.



Otra vez un encadenado favorece el relevo de las imágenes. Ahora, un plano picado se aleja gradualmente, por medio de una grúa o raíl, para dejar a la pareja protagonista en la intimidad del duelo. Cuando el dispositivo se retira, el plano se abre en toda su magnitud resituándonos en la iglesia tras la intensidad del trance. Con innegables reminiscencias al claroscuro pictórico, arrinconados en un extremo, la actitud sobreprotectora de Feliza, impotente por la ausencia, insinúa que el *shock* todavía perdura. Como una transferencia psíquica, energética, que cristaliza entre Celso y Feliza⁵⁶⁸, la irrupción en pantalla de un fundido en blanco⁵⁶⁹, de carácter ambiguo, nos traslada al pasado a través de un *flashback* explicativo. Merced a esa conexión telepática, mnémica, Feliza adquiere el poder de reconstruir toda la secuencia de la ejecución. Pero, por otro lado, esta explosión cromática resalta la noción de la luz al final del túnel, del deceso definitivo de Celso después de reunirse por última vez con Feliza, por lo cual su alma, plácida, errante, podrá deambular por ese “*mundo siguiente*” que fantaseaba en su adiós.



Fotograma de Apoyo XIV



Fotograma de Apoyo XV



Fotograma de Apoyo XVI

⁵⁶⁸ Actualmente en proceso, el estudio de Julie Beischel y Dean Radin titulado “Psychic intimacy: A handbook for couples” versa precisamente sobre la telepatía entre parejas.

⁵⁶⁹ Véase KONIGSBERG, Ira. *Diccionario técnico Akal de cine*, Madrid, Akal, 2004.

El *flashback* comienza con la remembranza de Celso enfrentado a sus compañeros de artillería, el reclamo tan cinematográfico del “solo contra todos”. Únicamente caben dos posibilidades para nuestro héroe, morir o no. La cámara se orienta a unos cuarenta y cinco grados del sujeto en un escorzo. Celso y Saturnino, y una horda de adeptos al Teniente, se baten en un falso duelo con un hándicap en contra del segundo, sin ningún arma en su haber excepto el verbo. El litigio, nulo, se rige por las leyes marciales aplicadas en el supuesto de desertión o intento de, sin embargo, no existe un proceso democrático, mucho menos consensuado. La sentencia, por consiguiente, va a depender del veredicto del Teniente Martín Cerezo, de su misericordia o de su inclemencia. El Teniente, en tanto que juez y verdugo, se gira hacia la tropa, exige a uno de sus hombres “ejecutarlo” y se desentiende. Estupefacto, el elegido, en vano, implora indirectamente al Teniente por medio de un “¿señor?”, quizás tratando de exponer una equivocación, un error, o un arrebató de ira momentáneo en el alto mando. Por corte en el montaje, la imagen se aproxima a un primer plano de Mauro, nítido, encañonado en diagonal por el Teniente, al fondo, desenfocado, trazándose una línea imaginaria que deja traslucir una profundidad de campo pobre (**Fotograma de Apoyo XIV**). Aquí prevalece lo auditivo por encima de lo visual, es decir, el sonido del percutor del revólver, lo que, sumado al imperativo “¡ejecútale!”, se transforma en una amenaza real, fehaciente. En la siguiente imagen, a través de un plano general en escorzo, se aprecia mejor esa línea recta, prolongación del brazo de Saturnino que apunta sin ambages a la sien de Mauro (**Fotograma de Apoyo XV**), el delator de la huida frustrada. Una vez que Mauro levanta el fusil en dirección a Celso, el Teniente baja la pistola desvinculándose del truculento espectáculo. Durante unos segundos, como una carambola, se suceden una concatenación de ultimátums, a tres bandas: del Teniente a Mauro y de este a Celso (**Fotograma de Apoyo XVI**).

Saturnino se separa, pues el dilema se dirime entre Celso y Mauro. Cada uno con sus bazas, de manera metafórica, el primero, recurriendo a la piedad, a la amistad, intentando persuadirlo mediante lágrimas; el segundo, recordándole su deber, la funesta consecuencia que tendría para él violar las órdenes de un superior. Para ello, se amparan en la mímica y en la certeza de que ambos son concedores de las secuelas derivadas de una u otra elección. Sin duda, no compartimos moralmente la decisión de Mauro aunque sí lo exoneramos. Naturalmente, Mauro vela por sus intereses puesto que si acata el mandato preceptivo de Saturnino Celso Morirá, si lo infringe tanto él como Celso serán fusilados. Desde una perspectiva formal, estos trastornos se plasman a través de dos primeros planos de Celso y Mauro respectivamente. Durante el segundo de ellos, con la escopeta temblorosa enfilando al prisionero, Mauro vocaliza fatigosamente “*perdóname, Celso*” y le dispara entre sollozos. El proyectil alcanza a Celso en la frente que, en su último aliento, antes de desplomarse por completo, susurra en castellano “*te amo Feliza*” en un plano detalle de sus labios moviéndose agonizantes. Pasamos a un plano general de Celso, abatido, degradado a escombros. De este modo, retomamos la mirada en primera persona de Feliza en el instante en que localizaba el cuerpo petrificado de su prometido. Así, en concreto esta imagen conecta el *flashback* del pasado con el presente y el futuro de la narración.

En *Baler*, como en cualquier película perteneciente al orden de representación postclásico, se produce, pareja, una ruptura o deconstrucción de la estructura del relato simbólico, una latencia psicopática en la figura del *Destinador*, erosionada. En esta escena en particular, el Teniente Martín Cerezo, encarnación no ya de la *Ley* sino de su inversión siniestra, inhabilitado para decretar ningún mandato lógico, otorga al (otro)

héroe, Mauro, canalizado en lunático, la *Tarea*, negra, de eliminar al *Héroe* principal, Celso, convirtiéndose, pues, “en el agente de la llamada a un goce que se sostiene sobre su aniquilación.”⁵⁷⁰ Vaciado del contenido fundacional que daba sentido a la misión, recusado, sobresale una entelequia que permuta un acto simbólico fundado en la promesa –y el juramento–, pues, por la atención en otro que hace acopio de una “violencia con la que participa en su aniquilación”. Ahí, en semejante sesgo, es donde asistimos al desmoronamiento del universo del relato, pero, en vez de eso, la convicción de que “la locura se [descubre] progresivamente filtrándose por todos sus resquicios”.⁵⁷¹ En lo tocante a la organización del ejército español en las islas, como es sabido “las fuerzas militares estaban anticuadas”, pero es que, además, en función de la última escena que concluye con el asesinato del mestizo Celso, se hace indispensable desvelar que “se desconfiaba del reclutamiento de los indígenas (que aún así constituían las 4/5 partes de las fuerzas armadas de las islas)”. Normal, entonces, “la poca inclinación de los criollos a la carrera militar”.⁵⁷²

1898. LOS ÚLTIMOS DE FILIPINAS



Al igual que en *Baler*, tras el armisticio, el regreso al interior de la iglesia, transfigurada ahora en un operador textual aún más perturbador, cobra un sentido adverso, sombrío, pues en el umbral de la puerta merodea una figura espectral, aterradora, que, por un instante, nos hace retroceder a los traumas nocturnos infantiles con la leyenda folclórica hispánica del *hombre del saco* o alguna de sus variantes culturales –*Mumu* en Filipinas y *Pugot*⁵⁷³ *Mamu* en la región de Pampanga-.⁵⁷⁴ La sordidez del lugar, la densa oscuridad –apenas mitigada por algunas velas– y la presencia de símbolos religiosos coadyuvan a enrarecer la atmósfera hasta el paroxismo. Conforme la silueta se adentra en la bóveda principal lo reconocemos como el Teniente Martín Cerezo, lo que, a su vez, nos lleva a la locución hobbiana “*homo homini lupus*” – “*el hombre es un lobo para el hombre*”–, de especial relevancia en tiempos de guerra. Aludimos a ella porque el Teniente es un animal salvaje cuya codicia, como veremos en las siguientes líneas de diálogo, no conoce límites. Saturnino se acerca al Doctor Rogelio Vigil de Quiñones, sanitario de la expedición:

- **TENIENTE MARTÍN CERESO:** *Teniente, he estado revisando los certificados de defunción. Le agradecería que los soldados fusilados no consten como tales. Lo digo pensando en sus familias.*

⁵⁷⁰ GONZÁLEZ REQUENA, *Clásico, manierista, postclásico. Los modos del relato en el cine de Hollywood*, *Op. cit.*, p. 582.

⁵⁷¹ *Ibidem*, p. 583.

⁵⁷² VELAMAZÁN, MENÉNDEZ, *Op. cit.*, p. 692.

⁵⁷³ Según el diccionario del fraile Diego Bergaño, el significado original del término *pugot* hacía referencia a alguien de raza negra. BERGAÑO, Diego. *Vocabulario de la lengua pampangana en romance*, Manila, Imprenta de Ramirez y Giraudier, 1860.

⁵⁷⁴ PARAISO, Jose Juan; PARAISO, Salvador. *The balete book: a collection of demons, monsters, elves and dwarfs from the Philippine lower mythology*, Quezon City, Giraffe, 2003.

- **TENIENTE DOCTOR VIGIL:** *¿En sus familias o en lo que vayan a decir sus superiores?*
- **TENIENTE MARTÍN CEREZO:** *Usted ponga que murieron de beriberi*⁵⁷⁵.
- **TENIENTE DOCTOR VIGIL:** *Yo pondré la causa real, es mi obligación.*

Mediante el plano-contraplano seguimos el desarrollo de la petición de Martín Cerezo a Vigil. Mientras este último recoge el equipamiento médico, Saturnino le expone su mayor neurosis sin escatimar en cinismo: “(...) le agradecería que los soldados fusilados no consten como tales. Lo digo pensando en sus familias”. Tampoco es baladí la soberbia del Teniente cuando le ordena que “ponga que murieron de beriberi”. A lo primero, Rogelio le rebate con una pregunta embarazosa, lapidaria, “¿en sus familias o en lo que vayan a decir sus superiores?”, recusación del Doctor que patentiza el miedo de Martín Cerezo a ensuciar su trayectoria en el ejército. A lo segundo, se mantiene impertérrito, tajante, al órdago de Saturnino: “yo pondré la causa real, es mi obligación”, dice. El Teniente desiste, abandona el botiquín molesto debido a tres fundamentos: por no convencer al médico, porque ve tambalearse un ascenso en el escalafón militar y porque, poco a poco, sus aliados comienzan a refutar sus métodos. Del mismo modo, es el contrato social que planteó Hobbes⁵⁷⁶ el que le impide al Teniente resolver violentamente sus desavenencias con el Doctor. Vigil lo mira desaparecer a lo lejos, consciente de que ha conseguido aplacar al mismísimo Diablo. En la práctica, es sabida la animadversión de Vigil de Quiñones hacia Martín Cerezo a raíz de la negativa del segundo a un indulto, no concedido, a los dos soldados desertores, fusilados finalmente.⁵⁷⁷

BALER



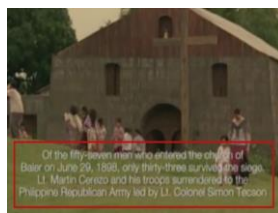
⁵⁷⁵ Históricamente, esta enfermedad fue bastante común en determinadas zonas del sudeste asiático donde predominaba el arroz descascarillado, sustento con un nivel de tiamina, vitamina B1, muy bajo. BERG, Jeremy M. et al. *Bioquímica*, Barcelona, Reverté, 2007.

⁵⁷⁶ HOBBS, Thomas. *Leviatán*, Londres, Andrew Crooke, 1651.

⁵⁷⁷ VELAMAZÁN, MENÉNDEZ, *Op. cit.*



Fotograma de Apoyo XVII



Fotograma de Apoyo XVIII

Una elipsis temporal, pero no espacial, nos emplaza a un futuro cercano, donde, tras un fundido a negro que cierra una etapa, una pelota recorre varios metros hasta chocar contra unas botas masculinas en un plano detalle fijo. Por corte en el montaje, un plano general se eleva hasta introducir a un personaje inédito, un soldado vestido con uniforme de *boy scout* recoge el esférico y se lo entrega a un niño que entra en cuadro. El recluta, con una carabina a la espalda, acotado entre dos palos que, a su vez, delimitan la fachada de la iglesia de Baler, es ahora su guardián: los norteamericanos son los dueños de las islas. Y él uno de los garantes en la defensa del pueblo. Una voz *off-screen*, de otro personaje que está en la localización fuera de plano, exclama en tagalo “*Celso, mi hijo*” e, inmediatamente, aparece en escena Feliza para ocuparse del pequeño y evitar así un contacto estrecho, duradero, con el nuevo enemigo. El centinela le espeta cordialmente en inglés “*you have a handsome son*” –“*usted tiene un hijo guapo*”-, palabras que, aunque a priori inocuas, enmascaran un racismo encubierto, aceptado, pues, al hacer mención de su belleza “exótica”, alude a lo “diferente”.⁵⁷⁸ Este racismo social e institucional se encuadró en la proliferación de exposiciones etnográficas y coloniales a nivel mundial. Estados Unidos no fue ajeno a esta fiebre exhibidora, tan pronto como se atajó el conflicto bélico con Filipinas, con la Exposición Universal de San Luis de 1904 sobre la alteridad filipina, demostración inequívoca de la erupción del nuevo imperio.⁵⁷⁹

Feliza lo aprueba, educadamente, con un gesto de consentimiento. Por otra parte, el idioma fue un arma de resistencia frente a la colonización estadounidense. Feliza, aunque seguramente comprenda y sepa hablarlo, rehúsa usar el inglés, tampoco el tagalo o el español porque el soldado podría interpretarlo como un desprecio. En cambio, tan sólo asiente, utiliza la comunicación no verbal en definitiva. Sin embargo, se dirige a su hijo en lengua nativa, no cabe otra alternativa porque, de no hacerlo, estaría traicionando la lucha de Daniel, la muerte de Celso. El nuevo gobierno colonial americano implantó en 1901 el inglés como medio de instrucción obligatorio en el sistema educativo de enseñanza. Así, la intelectualidad filipina, instruida en español, contrarrestó el edicto escribiendo en castellano más –periódicos, entre otros, como *El Ideal*, *El Debate* o *La Vanguardia*-, lo que “refleja la defensa de una identidad (...) frente al inglés”.⁵⁸⁰

Formalmente, el plano-contraplano salta entre Feliza y el crío, en una imagen en la que este se frota el ojo como si estuviese despertando todavía de una pesadilla o la interacción con el recluta le causase estupor. El colofón al relato es un plano general de la basílica de Baler, del entorno, que desglosa varias facetas: A) en efecto, la bandera de Estados Unidos izada en uno de los costados del templo evidencia el asentamiento

⁵⁷⁸ SAID, Edward W. *Orientalism*, Nueva York, Vintage, 1979.

⁵⁷⁹ SÁNCHEZ GÓMEZ, *Un imperio en la vitrina. El colonialismo español en el Pacífico y la Exposición de Filipinas de 1887*, *Op. cit.*

⁵⁸⁰ ÁLVAREZ TARDÍO, *Op. cit.*, p. 85.

norteamericano en el archipiélago; **B**) desde el asedio la expectativas parecen haber mejorado significativamente, pues lo yermo (**Fotograma de Apoyo XVII**) ha sido reemplazado por lo fértil, y, donde antes había guerrilleros por doquier hoy vemos, en sustitución, niños divirtiéndose; **C**) con todo, el cielo, nublado, está manso pero, simultáneamente, avisa de una tempestad imperecedera. Mientras tanto, madre e hijo avanzan hacia plano hasta desvanecerse dejando atrás el lugar del crimen, de la memoria.

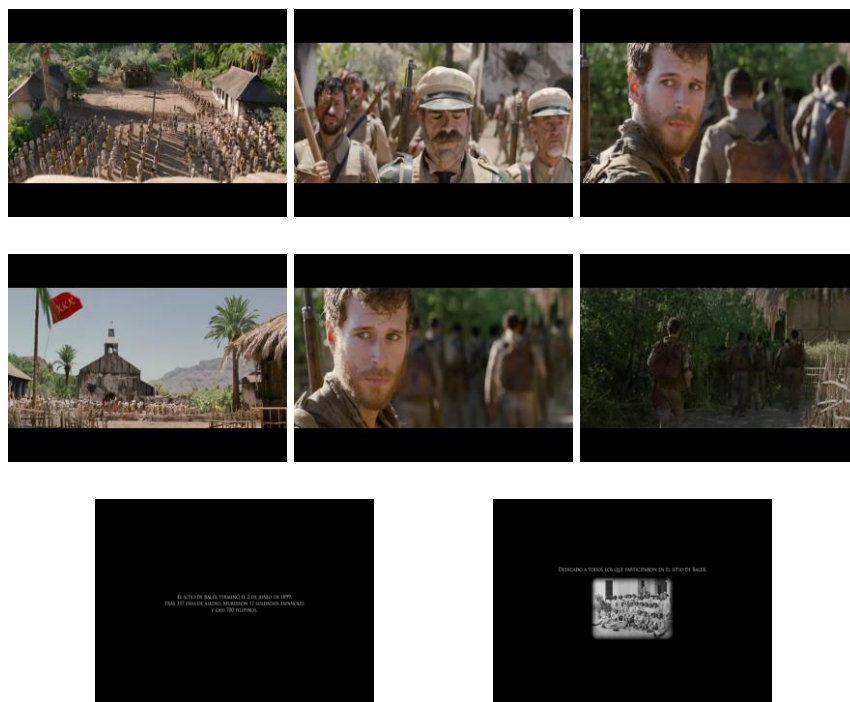
Una voz en off y un epígrafe (**Fotograma de Apoyo XVIII**), en ese orden, condensan el minuto final de la historia. Las frases, articuladas en tagalo por un Celso Jr. ya adulto, sirven a modo de síntesis parcial del relato: “*Y esta historia de amor termina en Baler. La historia de mis padres, Celso & Feliza*”. El texto en blanco que viene a continuación, en inglés, funciona más bien como una especie de epílogo porque espolea al espectador a ir más allá, a divagar con la información, con lo datos que le proporciona: “*De los 57 hombres que entraron en la iglesia de Baler el 29 de junio de 1898, sólo 33 sobrevivieron al asedio. El Teniente Martin Cerezo y sus tropas se rindieron a la Armada de la República de Filipinas capitaneada por el Teniente Coronel Simon Tecson. Calixto Villacorte, Teodorico Luna Novicio y Daniel Reyes continuaron sirviendo bajo el ejército del Presidente Aguinaldo hasta el final de la guerra filipino-americana. El 30 de junio se celebra oficialmente como el Día de la Unidad Filipino-Hispana creada por el Senador Edgardo J. Angara. El Teniente Saturnino Martin-Cerezo fue ascendido a Mayor. Fue condecorado con la Cruz Real de la Orden Militar de San Fernando, y pasó a ser Mayor General. Murió en 1948. Cerca de 9000 soldados se rindieron a la Armada de la República Filipina incluso antes del simulacro “Batalla de la Bahía de Manila” el 1 de mayo de 1898. Celso Resurreccion Jr. creció en Baler. Sirvió en la Armada Filipina durante la Segunda Guerra Mundial y murió en 1966.*”

En ningún caso hemos podido probar la existencia, menos aún su vinculación en los acontecimientos de Baler, de Celso Resurreccion. En el destacamento de Baler había un par de soldados mestizos pero ninguno coincide con la descripción: eran el cabo de Enfermería Alonso Sus Fojas y el sanitario Tomás Paladio Paredes, quienes desertaron juntos el 27 de junio de 1898.⁵⁸¹ Lo único que podría estar relacionado con el protagonista de *Baler* es una noticia fechada el 16 de marzo de 2017 sobre un tal Celso G. Resurreccion Jr. que reporta que la Commission on Appointments of the Philippine (CA) aprobó la promoción del sujeto en cuestión al rango de Coronel de las Fuerzas Aéreas de Filipinas. Cronológicamente, por su edad, concuerda como un nieto del Celso Resurreccion del relato pero no deja de ser una conjetura. Tampoco se han podido demostrar los lazos de consanguinidad ni la intervención en la Segunda Guerra Mundial ni el año del fallecimiento de su presunto padre.⁵⁸²

⁵⁸¹ MARTÍN CERESO, *Op. cit.*, p. 207.

⁵⁸² *Commission on Appointments. Republic of the Philippines* [página WEB] <http://comappt.gov.ph/> [Consulta: 22-10-2018].

1898. LOS ÚLTIMOS DE FILIPINAS



Fotograma de Apoyo XIXB **Fotograma de Apoyo XXB**

Una panorámica aérea majestuosa encomia la disciplina, el acatamiento, de los soldados filipinos, inmóviles en sus posiciones hasta que los españoles atraviesen el páramo. Una voz de “¡rompan filas!”, en tagalo, descompone la distribución de la guardia de honor. La escena, a cámara lenta, inmersa en el éxodo hispano, bucea en la psique de los dos protagonistas del relato, el Teniente Martín Cerezo y el soldado raso Carlos. El primero, decepcionado, cierra los ojos con ahínco y baja la cabeza. Detrás suya, a la izquierda, el portador de la bandera de España presenta un corte profundo, en diagonal, en el rostro que significa la fractura, el desangramiento del país. Cámara al hombro, un plano dorsal sigue el rumbo de Carlos hasta que el recluta se detiene y se voltea para añorar un pasado inmediato, el de toda la nación. Una sensación de alivio y amargura se funden en su interior. Por medio de un corte en el montaje, un plano general subjetivo, en primera persona de Carlos, sucumbe ante la alegría de los rebeldes filipinos en contraposición a la debacle del ejército español. En el margen superior izquierdo, el emblema rojo del *Katipunan* ondula con renovado ímpetu, en el centro de la plaza los combatientes, rebosantes de júbilo, inician la incursión a la iglesia de la que son –fueron- sus legítimos dueños. Tras la algarabía, el plano vuelve a Carlos, uno de los mayores damnificados del asedio, en un acto de filantropía, de reparación histórica hacia aquellos que permanecieron en el anonimato. En continuidad, Carlos reanuda la travesía en solitario diluyéndose para siempre en el clímax de un fundido a negro: su brazo amputado, privado del objeto de deseo –pintar-, se balancea inerte paradigma de las secuelas físicas de la guerra.

Empleando para el epílogo la misma fórmula que en *Baler*, varios rótulos explicativos (**Fotograma de Apoyo XIXB**), el último adjunta una fotografía de los supervivientes (**Fotograma de Apoyo XXB**), amplifican la información con las repercusiones posteriores de Baler: “*El sitio de Baler terminó el 2 de junio de 1899. Tras 337 días de asedio, murieron 17 soldados españoles y casi 700 filipinos. La caída*

de Baler marcó la desaparición de uno de los mayores imperios que ha conocido el mundo y provocó en España una tragedia nacional. De los supervivientes, tan sólo Martín Cerezo recibió la Cruz Laureada, máxima distinción militar. A pesar del final de la guerra, en Filipinas quedaron más de nueve mil españoles abandonados a su suerte: soldados, curas, funcionarios y desertores que permanecieron hasta bien entrado el siglo XX. Dedicado a todos los que participaron en el sitio de Baler.” Aquí vemos compiladas algunas de las ideas que hemos vertido a lo largo de este análisis. Un comentario denuncia el nepotismo imperante en la época: “(...) tan sólo Martín Cerezo recibió [falta “pese a sus decisiones erróneas”] la Cruz Laureada, máxima distinción militar”. Otro, sin embargo, destapa una realidad omitida, olvidada, por los gobernantes peninsulares: “A pesar del final de la guerra, en Filipinas quedaron más de nueve mil españoles abandonados a su suerte”. Para finalizar, un breve texto se ocupa de honrar sin distinción alguna a los involucrados en el asedio: “Dedicado a todos los que participaron en el sitio de Baler”.

CONCLUSIONES

Hemos alcanzado ya la parte final de esta memoria tras haber recorrido antes, con minuciosidad, en los capítulos que nos preceden, algunos de los textos más representativos del cine filipino contemporáneo, o, si no los más relevantes, al menos sí los más adecuados para justificar la idea contenida en nuestra hipótesis de partida, esto es, aquella que trata de demostrar, algo que sintetizaremos a lo largo de estas líneas, cómo la herencia cultural, material o intangible, que recibió Filipinas tras cuatro siglos de colonización española es rastreable en las imágenes y en las tramas de la cinematografía filipina, y, manifiesta concretamente en el corpus fílmico, el aquí presente en esta investigación, de varios realizadores filipinos.

En primer lugar, vamos a desentrañar las concomitancias de la muestra con el relato postclásico puesto que todos los textos audiovisuales seleccionados, inclusive los que datan de la década de los 70 y 80, pertenecen al mismo. Esto significa que las obras escogidas para su análisis comparten unas características esenciales, las inmanentes a este orden cinematográfico, y que, por consiguiente, ya podemos desestimar las particularidades –o dejarlas en un segundo plano- de los otros dos modos de representación hollywoodiense, el clásico y el manierista, propuestos conceptualmente por González Requena⁵⁸³. Entonces, en última instancia, algunos rasgos estéticos, narrativos, del postclasicismo emergen en los relatos de este corte elegidos para la ocasión. Estudiemos, pues, brevemente, algunas de las urdimbres configurativas recurrentes del relato postclásico que se dan cita en cada uno de los films que componen los capítulos del análisis textual con objeto de refrendar, cuando sea patente, la otra gran hipótesis que planteábamos al inicio de este trabajo.

A través de la inclusión de ambientes marginales –imperantes en *Maynila: Sa mg kuko ng liwanag* pese a la pregnancia manierista en la trama de un objeto de deseo en extremo potenciado-, de la alteración notoria de los resortes del relato mítico –la adulteración de los textos bíblicos en *Himala*, con la aparición del oráculo siniestro (el árbol)-, del filosófico –en *Norte, the End of History* con la inversión negra de la novela *Crimen y castigo*-, de la vanguardia –con un rupturismo radical en la fábula semi-autobiográfica *Perfumed nightmare*-, de la vertiente experimental –con el cuestionamiento del MRP (Método de Representación Primitivo) y del significado histórico, ulterior, de las imágenes tanto en *A short film about the Indio Nacional* como en *Ultimo: Distintas maneras a matar un héroe nacional*-, de la emergencia del cuerpo real –el terror, uno de los géneros por antonomasia del postclasicismo, está presente en *The healing*-, de la hibridación de los géneros cinematográficos –del *soap opera*⁵⁸⁴ al drama social en *The blossoming of Maximo Oliveros*-, de la intensa proximidad física que le imprimen algunos autores a la narración –la *catábasis* a la ciudad, cámara en mano mediante, que formula *Lola*-, o, de la deconstrucción del relato –*Baler* se acoge a la forma tradicional del cine colonial, esto es, con la aceptación del melodrama como guía, con sus diferencias raciales, con su dimorfismo de género explícito, etc.-, el corpus de películas incluídas en la investigación cumple, transitando unos caminos u otros, en mayor o menor medida, con los presupuestos consagrados a la representación postclásica.

⁵⁸³ GONZÁLEZ REQUENA, *Clásico, manierista, post-clásico: Los modos del relato en el cine de Hollywood*, *Op. cit.*

⁵⁸⁴ Recordemos en este punto que algunos directores filipinos trabajaron en las *soap opera* o telenovelas antes de dar el salto definitivo al largometraje. YEATTER, *Op. cit.*

Primero que todo, no es nuestra intención entrar a valorar los beneficios o los perjuicios que la colonización española trajo a Filipinas, somos altamente conscientes de las tremendas implicaciones que cualquier proceso colonizador conlleva para la sociedad sometida. Dicho esto, reconozcamos, pues, que una revisión metódica del corpus fílmico contemplado aquí, de acuerdo a la premisa preliminar que nos hemos planteado, señala que estas películas, algunas abiertamente otras de manera camuflada, revelan en sus imágenes las huellas de una transmisión cultural a través de la colonización española. Son una serie de textos significativos que avalan la pertinencia de esta cuestión, que demuestran hasta qué punto es necesaria una reformulación en clave audiovisual de los códigos de la colonización, de su incidencia, en el archipiélago asiático. Una trazabilidad de una cinematografía como la filipina subraya una trayectoria inseparable del legado colonial español que se ha perpetuado por más de una centuria, desde la irrupción del cinematógrafo en las islas, hasta la actualidad. No ha lugar a dudas que unas épocas se prestan más que otras, por la coyuntura de un determinado momento, a explorar esta dinámica, a volcar ciertos distintivos de la herencia hispana, con un acusado arrinconamiento de la década de los 30 a los años 70 del siglo XX como resultado de la intensa implementación de la cultura norteamericana.

Ya lo hemos comentado, cronológicamente, en los inicios del cine en Filipinas, la mayoría de las historias estaban vinculadas al folclore hispánico a través del teatro canónico y del argot en castellano que rodeaban su promoción. A partir de mediados de 1920, la influencia española hubo de retroceder a expensas del empuje estadounidense. No sería hasta la década de 1970 cuando, coincidiendo con la exigencia de una respuesta artística contundente al totalitarismo de Ferdinand Marcos, surgió un cine fuertemente combativo, comandado por Lino Brocka e Ishmael Bernal, que cuestionaba entre otras cosas la herencia colonial recibida, sobre todo la religión –*Himala*- o la podredumbre de las élites –*Maynila: Sa mga kuko ng liwanag*-, y en ocasiones, argumentalmente hablando, volvía sobre las revoluciones del pasado como una llamada a la acción –*Asedillo* (1971) o *Ganito kami noon...Paano kayo ngayon?* (1976)-. Pudo ser, entonces, que ciertos géneros –el drama social, el documental o la comedia- y formatos –la eclosión del cortometraje en el ecuador de los 80- fueran más proclives a fomentar el debate postcolonial. Para Nick Deocampo, en el cortometraje, “los directores han encontrado un compromiso del que carece el cine comercial y que está ausente en otros medios de masas” impregnando estas obras de su “realidad subjetiva”.⁵⁸⁵

La introspección de Brocka o Bernal, rompedora en el panorama de la nación, precursora, siempre se sintió inconclusa desde una perspectiva continuista. A principios del 2000, la generación *indie pinoy* viene a cubrir ese espacio vacante. A tal efecto, el advenimiento de la tecnología digital en este período es otro factor determinante en la consecución de una cierta praxis de un cine socialmente comprometido, consigue abaratar los costes de producción asociados a una película tradicional dando lugar a una libertad creativa que incurre directamente en el registro de temáticas alternativas. Asimismo, Deocampo cita cinco estrategias, la mayoría válidas hoy, que apadrina el cine local en su intento de asimilar o, por el contrario, ensombrecer el impacto cultural de la colonización española: *imitación*, *indigenización*, *parodia*, *aceptación* y *resistencia*. De los films analizados en este trabajo, salvo la excepción de *Baler* por *imitación* del modelo de cine colonial, el grueso de la muestra se mueve entre la

⁵⁸⁵ DEOCAMPO, Nick. *El cortometraje: Surgimiento de un nuevo cine filipino*, Bilbao, Certamen Internacional del Cine Documental y Cortometraje, 1986, p. 25.

segunda opción, *indigenización*, y la cuarta, *aceptación*, esto es, o a través de la adopción de determinados aspectos de la cultura extranjera o del “uso estético y crítico de los elementos hispánicos integrados en la vida, en la sociedad, y en la cultura filipina.”⁵⁸⁶ *A short film about the Indio Nacional* bien podría adscribirse como un acto de *resistencia*, de nativismo, que denota su disensión temática, formal, e ideológicamente.

Pasemos, por tanto, a recopilar los hitos más importantes que se han producido en este sentido en el marco de la investigación. De todo el patrimonio cultural recibido de la colonización española, es la religión católica, seguro, el más perceptible en el corpus, el más redundante. Es necesario matizar que guarda relación con un catolicismo popular, el del “mundo de los sentimientos”, de un enorme arraigo, que se antepone a la cosmovisión del oficial, por lo que “dada la ubicuidad del catolicismo popular en la realidad social filipina, no es de extrañar que, durante décadas, haya tenido gran difusión en el cine nacional filipino.”⁵⁸⁷ Así, la diégesis de cuántas obras hemos visto en este trabajo queda totalmente expuesta a una férrea orientación ideológica de filiación religiosa. No obstante, antes de la imposición de un catolicismo exportado a Filipinas por los españoles, hubo una religión primitiva que se inoculó orgánicamente en el tejido de la sociedad indígena, que, en consonancia con su permeabilidad, permitió la aculturación del catolicismo colonial. Por lo tanto, al hacer constantes alusiones a la noción de un sustrato cultural precolonial, el medio cinematográfico ofrece pistas sobre las convergencias entre el catolicismo popular y la religión animista prehispánica. Consecuentemente, es en ese espacio liminal, acusado de una inmensa flexibilidad, donde se dirime el conflicto, donde brota la tensión, en el relato cinematográfico filipino contemporáneo.

Hasta tres puntos sintagmáticos enlazados con la resonancia cultural del catolicismo pueden concurrir en el esqueleto narrativo de un film filipino. El primero alcanza a la caracterización psicológica de los *bidás*, algo en lo que profundizaremos *a posteriori*, y los *contrabidas*, radical en la kénosis que experimenta Elsa en *Himala* o en la metanoia a la que se afana el personaje de Joaquin en *Norte, the End of History*. Algunas de sus peculiaridades son:

La tradición católica y las convenciones teatrales formaron otro conjunto de influencias en el cine filipino, particularmente en la delineación de los personajes. Los *bidás*, o protagonistas, son dibujos de Cristo o María. (...)

Los *contrabidas*, en cambio, son villanos. Tradicionalmente siguen el modelo de los personajes bíblicos malos como el traidor Judas o la mujer descarriada, María Magdalena. Llenos de orgullo, codicia, y todos los vicios, hacen miserable la vida de los *bidás*. Al final, mientras el *bida* redime su valor, el *contrabida* sufre las consecuencias de sus perversos caminos. El *contrabida* es desenmascarado y humillado, o peor aún, castigado por sus pecados.⁵⁸⁸

Si las películas filipinas simbolizan el fervor religioso del pueblo llano en el culto del catolicismo, entonces, han de reflejar, indefectiblemente, una “plétora de

⁵⁸⁶ DEOCAMPO, *Cine: Spanish influences on early cinema in the Philippines*, *Op. cit.*, p. 293. (Traducción del autor)

⁵⁸⁷ SISON, Antonio D. “Afflictive apparitions: The folk catholic imaginary in Philippine cinema”. *Material religion*, Vol. 11, 4, 2015, p. 423.

⁵⁸⁸ DEOCAMPO, *Cine: Spanish influences on early cinema in the Philippines*, *Op. cit.*, p. 284. (Traducción del autor)

estatuas, iconos, rosarios, escapularios, reliquias, y otros artículos religiosos que han sido expresiones duraderas de la devoción católica en Filipinas”⁵⁸⁹ que acaban repercutiendo en la composición pictórica, simétrica, de cualquier escena:

Las imágenes arquetípicas en la iconografía cristiana han inspirado la representación pictórica del cine tagalo. El centro del fotograma se designa convencionalmente como el lugar sagrado donde a menudo se coloca a Dios, su sustituto terrenal, el sacerdote, o algún símbolo sagrado. Cualquier personaje u objeto asociado con el poder o la autoridad asume esta posición.

Nadie escapa a la mirada piadosa. A través de esta convención pictórica, se evoca o crítica la política conservadora y católica de la sociedad filipina (ya sea imaginaria o ideológicamente).⁵⁹⁰

Por último, la opresiva formalización de la que hemos sido testigos no impide, en lo que sería un gesto de confrontación, que el relato pueda desembarazarse de una moralina exacerbada ni cuando asistimos a la conclusión del mismo, frecuentemente de carácter “didáctico”. Por ende,

la integridad estética de una película se ve muchas veces comprometida por una moralización desmesurada: delinquir no sale a cuenta; siempre se recompensa el bien y se castiga el mal; la familia es un vínculo sagrado, Dios ve todas nuestras obras; y otras ideas conservadoras católicas similares. No es de extrañar que muchas películas recurran a un *deus ex machina* para resolver los problemas del protagonista.⁵⁹¹

Una forma en la que la iconografía católica canaliza su impronta en el relato es a través de ciertos operadores textuales, algunos recurrentes como las estatuas de santos, que adquieren una significación especial en el contexto al estar la religión tan imbricada en la cultura filipina. De todos los objetos inanimados del cristianismo, el que probablemente más se repite a lo largo de las secuencias recogidas es la cruz, emblema por excelencia de este sistema de creencias. En consecuencia, las imágenes religiosas suelen comparecer como consignas visuales justo en los giros clave del film. Además, funcionando igualmente como marcadores del texto, los cuatro elementos matéricos de la naturaleza –agua, tierra, fuego y aire- afloran de manera indiscriminada cuando se trata sobre todo de conectar metafóricamente el instante cinematográfico a la matriz de los relatos clásicos –el bíblico, el mítico-. Por lo tanto, en la mayoría de los supuestos, estos elementos -que manifiestan lo telúrico, lo espiritual, lo profano o lo sagrado- están supeditados a una sensibilidad religiosa –algunas escenas de *Himala* o *Lola*, también de *The blossoming of Maximo Oliveros*, así lo testimonian-.

En otro orden de cosas, el seno de cualquiera de los films examinados está imbuido por la adherencia al relato de valores abstractos de la cultura filipina que hunden sus raíces en la época precolonial pero que, más tarde, hubieron de readaptarse a las exigencias del desafío colonial. Sobre este conjunto de patrones comportamentales, formado por conceptos tales como *utang na loob* –deuda de gratitud hacia alguien-, *loob* –aura interior de una persona-, *hiya* –vergüenza-, *layaw* –infancia alegre estimada por el amor entre padres e hijos-, *damay* –empatía-, *kalayaan* –era de libertad- o *awa* –misericordia de Dios-, basaron los nacionalistas parte de sus aspiraciones separatistas al

⁵⁸⁹ SISON, *Op. cit.*, pp. 425-426.

⁵⁹⁰ DEOCAMPO, *Cine: Spanish influences on early cinema in the Philippines*, *Op. cit.*, p. 288. (Traducción del autor)

⁵⁹¹ *Ibidem*, pp. 284-285. (Traducción del autor)

integrarlos en la poesía romántica popular *-awit y corrido-* y en los relatos de la *pasyon*.⁵⁹² De ahí que estas concepciones del pasado encontrarán acomodo en los estándares del cine filipino, pues la estructura de estas películas reproduce el esquema básico de *torneo* –escenas de batalla- y *palasintaban* –historia de amor-. En paralelo, esto incumbe a la delimitación de los personajes ya que éstos están contagiados

de las virtudes de la bondad, la mansedumbre, y el largo sufrimiento. Los *bidas* suelen ser los desamparados de la historia. (...) Incomprendidos y maltratados, los *bidas* al final se ganan no solo el respeto de otros personajes de la historia, sino también la adulación de la audiencia. Las mujeres y los niños eran los estereotipados *bidas*, maltratados pero finalmente triunfantes.

En particular, los cierres en algunas películas tagalas son reminiscencias de los finales que se encuentran en las *zarzuelas* o en la literatura de inspiración española.⁵⁹³

La simbología religiosa no es el único indicio consustancial a la herencia colonial española que cristaliza en las representaciones cinematográficas de la muestra sino que los mismos cineastas filipinos, conscientes de las posibilidades que acarrea recobrar la memoria histórica mediante el celuloide, como sucede en *A short film about the Indio Nacional, Baler y Ultimo: Distintas maneras a matar un héroe nacional*, con frecuencia pueden inclinarse a recrear eventos extraordinarios del pasado –falseándolos, acogiendo estrictamente a los acontecimientos o colmándolos de licencias dramáticas- o servirse de ellos como trasfondo para la trama argumental. Para el historiador Renato Constantino, el desarrollo de una cultura nacional, en lo concerniente a Filipinas, debe quedar indisolublemente unido al estudio de las luchas por la libertad contra la opresión del colonialismo.⁵⁹⁴

Otras expresiones culturales tributarias de la colonización española que cobran entidad dentro de la caligrafía textual de nuestro corpus fílmico de diez películas son la toponimia –evidente en los títulos de crédito, asimismo en la nominación de algunos accidentes geográficos-, las similitudes léxicas entre el tagalo y el castellano, la arquitectura, la interiorización de diversas costumbres comunitarias –las reuniones vecinales en la calle-, la dimensión artística –pictórica, musical, escultórica, fotográfica, teatral, etc.-, el modelo urbanístico de las ciudades, semejanzas en la organización política del Estado, etc. En señal de lo enunciado, recordemos la correspondencia entre documentos reales de la época –las instantáneas de Albert Honiss o los lienzos de Francisco Ruibamba y Regino García y Baza– y las capturas adjuntas en los análisis. Pero también, en contraste, la confluencia de ciertos vicios de los que se dice, en una clara operación desmitificadora del legado español por parte tanto de las autoridades norteamericanas como de las élites ilustradas locales, fueron adquiridos a causa de la colonización española. Hablamos, por consiguiente, en particular, de la tenencia de una visión androcentrista en la sociedad, del excesivo despotismo de la presidencia filipina⁵⁹⁵, de la mimesis fraudulenta de los sucesivos gobiernos o de las divisiones

⁵⁹² ILETO, *Filipinos and their revolution: Event, discourse, and historiography*, *Op. cit.*, pp. 13-14. (Traducción del autor)

⁵⁹³ DEOCAMPO, *Cine: Spanish influences on early cinema in the Philippines*, *Op. cit.*, p. 284. (Traducción del autor)

⁵⁹⁴ CONSTANTINO, Renato. *Insight and foresight*, Quezon City, Foundation for Nationalist Studies, 1977.

⁵⁹⁵ Véase DE ARTAZA, Manuel María. “El Gobernador General de Filipinas: El último virrey español”, en FRADERA, Josep María et al. *Imperios y naciones en el Pacífico. Vol. I. La formación de una colonia: Filipinas*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2001.

jerárquicas. Ello no implica necesariamente que, pese a la demonización orquestada conforme a los intereses americanos, la colonización española no inoculase en el tejido de la sociedad filipina un modelo que distorsionó, en ocasiones desfavorablemente, la cosmovisión atávica de los nativos –el análisis de *The healing*, por ejemplo, señala la penetración del *machismo*-. Con todo, Josep M. Delgado es el encargado de desmontar uno de los tópicos más extendidos por la historiografía oficial:

el legado colonial español servirá también para justificar el fracaso de la “benevolente asimilación” de Filipinas, preconizada por McKinley. Aún más, el fracaso de la democracia americana ante problemas como el de la corrupción o el de la desigualdad en la distribución de la riqueza, aún presentes en la sociedad filipina actual, tampoco podía desligarse de los hábitos de comportamiento social consolidados durante la época española.⁵⁹⁶

Por último, para finalizar con esta cartografía del cine de autor filipino, la de nuestro corpus, y su correlación con la herencia colonial española, debemos considerar que la unificación en el discurso fílmico de la religión, de algunas costumbres, del legado tangible o del metafísico, de la aprehensión de todo lo visto en suma, aparte de ser inevitable, en verdad es un pretexto narrativo que obedece a un propósito ulterior: el de establecer un diálogo que nos invita a reflexionar sobre la sempiterna preocupación identitaria de los filipinos. Juan Guardiola, por ejemplo, opina que el documental autobiográfico ha sido el mejor vehículo para perseverar en la búsqueda de la identidad filipina –*Perfumed nightmare*-.⁵⁹⁷ Los autores de la muestra, muy convincente en el caso de *Norte, the End of History*, retomando la inquietud de los años 70, ahondan acertadamente en esta ambivalencia, por lo que, entonces, podemos acreditar que los relatos convocados en la investigación son susceptibles de tildarse como postcoloniales por su tamiz crítico, meditabundo, sobre el pasado colonial. Retomando el fenómeno de la identidad, no es nuevo, ni baladí, este asunto entre la población filipina, pues como reconoce Bryan L. Yeatter,

la confusión sobre la identidad nacional fue más acusada en Filipinas que en la mayoría de los países con un pasado colonial, tal vez debido a su estado prolongado en las islas, o quizás porque los filipinos fueron de alguna manera más maleables hacia las influencias externas. (...) Los filipinos tuvieron una experiencia tan prolongada con la mezcla cultural que siempre fue difícil discernir dónde terminaba la influencia de otros y donde comenzaba el verdadero “filipinismo” (...). (...) A través de su historia, en el cine filipino han resonado fuertemente los prejuicios y modos de pensamiento que el colonialismo trajo.⁵⁹⁸

En opinión de Elvin Amerigo Valerio, taxativo al respecto, Filipinas tiene tanta dependencia económica de Estados Unidos actualmente que ha desfigurado la noción de una identidad filipina afectando, por extensión, a la marginalidad del cine filipino. Desde su posición como el “Otro ontológico” de España y de Norteamérica, las películas filipinas independientes deben apelar a la teoría y la crítica postcolonial para la consecución de un cine puro en términos “nacionales”. Sin embargo, se antoja una tarea

⁵⁹⁶ DELGADO, Josep M. “El legado colonial español en Filipinas”, en FRADERA Josep María et al. *Imperios y naciones en el Pacífico. Vol. I. La formación de una colonia: Filipinas*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2001, p. 111.

⁵⁹⁷ GUARDIOLA, *Cinema Filipinas. Historia, Teoría y Crítica Fílmica (1899-2009)*, Op. cit.

⁵⁹⁸ YEATTER, Op. cit., p. 87 (Traducción del autor)

excesivamente compleja dado que, en “ausencia de una verdadera identidad”, Filipinas se ha transformado

en un pueblo con una historia fabricada por la educación colonial, un presente dictado por las fuerzas de la globalización, el imperialismo y el neocolonialismo y un futuro que parece repetir los errores del pasado. Debemos volvernos hacia nuestras producciones culturales y utilizarlas como lugar de negociación y lucha en la búsqueda de nuestra identidad. Es por esta razón que los cineastas independientes nacionalistas deben utilizar el cine como una alternativa para contrarrestar las influencias hegemónicas del imperialismo cultural estadounidense.⁵⁹⁹

Tras haber desplegado con anterioridad el nexo existente, primero, entre la muestra y el relato postclásico norteamericano y, en segundo lugar, acto seguido, entre el cine filipino contemporáneo y la herencia colonial española, los dos puntos nucleares de esta memoria, resta, para finalizar, desarrollar una última cuestión que no agota, ni mucho menos, el contenido vertido en este trabajo sino que, por contra, abre la posibilidad de nuevos horizontes para la creación que hemos iniciado en estas páginas. En cuanto al emplazamiento de posibles estudios que podrían amplificar lo aquí tratado, dos son las líneas de investigación que, en esencia, demandan un acercamiento pormenorizado en un futuro: en primer lugar, el cine colonial español, sobre la base de un corpus compuesto por tres películas españolas de la década de los 40 que se adentran en Filipinas -*Los últimos de Filipinas* (1945), *Noche sin cielo* (1947) y *Aquellas palabras* (1949)-⁶⁰⁰; en segundo, el vasto campo de la cinematografía filipina, segmentado, a su vez, con arreglo a tres criterios independientes: la incipiente producción de películas en chabacano en la región de Zamboanga⁶⁰¹; un cine filipino, de entrada inusual, un tanto anecdótico, que hace una aproximación directa hacia la cultura del otrora colonizador, España, valiéndose de aspectos enraizados en el folclore hispano tocantes a la tauromaquia, a los deportes –la pelota vasca- y a la danza –el flamenco- o de localizaciones de rodaje en territorio peninsular⁶⁰²; y, por último, una cuarta vía, la más próxima y connatural a nuestra investigación, de ingentes posibilidades dada la extensión de su corpus, que englobaría la totalidad de la filmografía filipina desde sus orígenes hasta la actualidad, expandiendo si cabe el alcance de esta disertación.

Ahora sí, no queda más remedio que poner término a este trayecto. Para ello, antes, nos despediremos con un resumen que explicita los avances más determinantes que se han alcanzado en nuestra disciplina por medio de este trabajo. También, primero, con un par de citas textuales reveladoras que condensan de manera sucinta la vigencia del legado colonial español, y, en concreto, el papel capital del cine en la configuración de la (joven) nación filipina, puesto que, si bien es cierto que este patrimonio no es detectable a simple vista en la sociedad filipina actual, las huellas de la cultura hispánica en la mayor parte de las expresiones artísticas del país son imborrables, reflejo, en suma, de una convivencia tan prolongada en el tiempo. Para Teddy Co es incuestionable que,

⁵⁹⁹ VALERIO, Elvin Amerigo. “The other ‘other’ cinema: National and cultural identity in filipino alternative films”, en *Southeast Asian Cinemas Conference*, Manila, Ateneo de Manila University, 2008, pp. 23-24. (Traducción del autor)

⁶⁰⁰ Véase ELENA, “Spanish colonial cinema: Contours and singularities”.

⁶⁰¹ Véase SAN JUAN, Eric. “Cine en chabacano. En busca de un lenguaje propio”, *Perro Berde. Revista Cultural Hispano-Filipina*, 3, 2012.

⁶⁰² CO, *Op. cit.*

después de casi cuatro siglos bajo la colonización española, las huellas de la cultura española en la vida de Filipinas son indelebles y fuertemente perceptibles, tanto en la lengua, como en la música, la iconografía y la fe religiosa del país. Esta influencia tan palpable se refleja con creces en el cine filipino (...).⁶⁰³

En este mismo sentido, el cineasta e historiador Nick Deocampo cree fehacientemente que

el cine puede haber sido el último y mayor legado cultural a las Filipinas derivado de sus relaciones con su colonizador inicial, España. (...)

En los últimos cien años, las películas filipinas y sus audiencias han compartido una historia que rastrea su identidad en los años de colonización bajo España y después bajo EEUU. (...)

Llega en el período más significativo de la historia porque el cine, como la revolución, es también un precursor del cambio. El cine tiene su mayor impacto, no sólo en el entretenimiento y en el negocio, sino también en la formación ideológica, el mismo molde que da forma a las naciones. El cine, con su poder para registrar eventos así como para entretener, es un depósito de la imaginación popular filipina.⁶⁰⁴

En los textos revisados a lo largo de la investigación hemos podido comprobar cómo, no ha lugar a dudas, el patrimonio cultural español reverbera cuando localizamos en estas películas filipinas el *punto de ignición* o el *punctum*. Una certidumbre que está íntimamente ligada al cine como catalizador para el cambio y que, por ello, inspira a los directores, en el caso específico de Filipinas, a explorar las dinámicas postcoloniales de la nación. A decir verdad, no es la primera vez que un autor efectúa el análisis textual de una película filipina, Antonio D. Sison lo hizo satisfactoriamente sobre *Santa Santita* (2004) en el artículo *Afflictive apparitions: The folk catholic imaginary in philippine cinema* para diagnosticar la pertinencia del sincretismo religioso en la imaginería católica que aparece en las representaciones cinematográficas del archipiélago. Nosotros nos hemos propuesto estudiar, con humildad, desde la asunción de esta metodología, la interdependencia entre el discurso cinematográfico en Filipinas y el peso de la cultura española fruto de la herencia recibida en el transcurso de la colonización. A tal efecto, con vistas a clarificar o descifrar un significado más racional de las imágenes adjuntas a expensas de otro tipo de interpretaciones, no es baladí el enfoque aproximativo por el que hemos optado a la hora de evaluar la muestra ya que conjuga lo que es el análisis puramente fílmico –deudor de la semiótica, del psicoanálisis, de la antropología, etc.- con la utilización de fuentes bibliográficas de la historiografía sobre Filipinas.

⁶⁰³ *Ibidem*, p. 103.

⁶⁰⁴ DEOCAMPO, *Cine: Spanish influences on early cinema in the Philippines*, *Op. cit.*, pp. 3-6. (Traducción del autor)

BIBLIOGRAFÍA

Libros

- ALARCÓN, Norma I. *Philippine architecture during the pre-Spanish and the Spanish period*, Manila, University of Santo Tomas, 1991.
- ALBAIGÉS OLIVART, José M. *Diccionario de nombres de personas*, Barcelona, Universitat de Barcelona, 1993.
- ALEGRE PÉREZ, María Esther; GIL ALEGRE, María Esther. *La farmacia en el siglo XIX*, Madrid, Akal, 1992.
- ALONSO ÁLVAREZ, Luis. *El costo del imperio asiático: La formación colonial de las islas Filipinas bajo dominio español, 1565-1800*, A Coruña, México D.F., Universidade da Coruña, Instituto Mora, 2009.
- ALONSO JUANOLA, Vicente; GÓMEZ RUÍZ, Manuel. *El ejército de los Borbones III, Tropas de Ultramar Siglo XVIII*, Madrid, La Unión, 1992.
- ÁLVAREZ, Santiago V. *The Katipunan and the Revolution: Memoirs of a General. With the original tagalog text*, Manila, Ateneo de Manila University, 1992.
- ÁLVAREZ TARDÍO, Beatriz. *Na linia secreto del horizonte. El legado de Filipinas al mundo hispánico: la literatura hispanofilipina*, Madrid, Instituto Cervantes, 2021.
- ALZONA, Encarnación. *El legado de España a Filipinas*, Pasay (Filipinas), 1956.
- ARMSTRONG, Kent Byron. *Slasher films: An international filmography, 1960 through 2001*, Jefferson, McFarland & Company, 2003.
- ARNHEIM, Rudolf. *El "Guernica" de Picasso: Génesis de una pintura*, Berkeley, University of California, 1976 (1962).
- ARRIZÓN, Alicia. *Queering mestizaje: Transculturation and performance*, Ann Arbor, University of Michigan, 2006.
- ARTIGAS Y CUERVA, Manuel. *Antonio Luna y Novicio (reseña bio-bibliográfica)*, Manila, Imp. de la Vanguardia y Taliba, 1910.
- ASH, Milton. *La Biblia ante la Biblia, la Historia, la ciencia y la mitología. Análisis crítico completo de toda la Biblia. Tomo I*, Madrid, Visión Libros, 2005.
- AUMONT, Jacques; BERGALA, Alain; MARIE, Michel; VERNET, Marc. *Estética del cine: espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*, Buenos Aires, Paidós, 2008 (1996).
- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *Análisis del film*, Barcelona, Paidós, 1993 (1988).
- BAILEY, Cameron. *Take 100: The future of film: 100 new directors*, Nueva York, Phaidon, 2010.
- BALLANO, Vivencio O. *Sociological perspectives on media piracy in the Philippines and Vietnam*, Singapur, Springer Science+Business Media Singapur, 2016.
- BALLÓ, Jordi; PÉREZ, Xavier. *La semilla inmortal: Los argumentos universales en el cine*, Barcelona, Anagrama, 1995.
- BANE, Theresa. *Encyclopedia of beasts and monsters in myth, legend and folklore*, Jefferson, McFarland & Company, 2015.
- BANTUG, José Policarpio. *Bosquejo histórico de la medicina hispano-filipina*, Madrid, Cultura Hispánica, 1952.
- BARBER, Stephen. *Ciudades proyectadas: Cine y espacio urbano*, Barcelona, Gustavo Gili, 2006.

- BARTHES, Roland. *El placer del texto seguido por Lección inaugural de la cátedra de semiología lingüística del Collège de France pronunciada el 7 de enero de 1977*, Madrid, Siglo Veintiuno, 1974 (1973).
- , *Mitologías*, Madrid, Siglo Veintiuno, 1980 (1957).
- , *La aventura semiológica*, Barcelona, Paidós, 1993 (1985).
- , *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*, Barcelona, Paidós, 1986 (1982).
- , *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, Barcelona, Paidós, 1989 (1980).
- BATAILLE, Georges. *El erotismo*, Barcelona, Tusquets, 1992 (1957).
- BELLOUR, Raymond. *Le cinéma américain: Analyses de films. Vols. I & II*, París, Editions Flammarion, 1980.
- BERGAÑO, Diego. *Vocabulario de la lengua pampangana en romance*, Manila, Imprenta de Ramirez y Giraudier, 1860.
- BLANCO, Manuel. *Flora de Filipinas, según el sistema sexual de Linneo: Por el P. Fr. Manuel Blanco, agustino calzado*, Manila, Imprenta de D. Miguel Sánchez, 1845.
- BLANCO, Roberto. *El Estado en Filipinas. Marco político y relaciones internacionales (1986-2010)*, Barcelona, Bellaterra, 2012.
- BOWKER, Richard R. *Variety's Film Reviews: 1983-1984 (Vol.18)*, Nueva York, Garland, 1985.
- BROWN, William. *Non-cinema. Global digital film-making and the multitude*, Londres, Bloomsbury, 2018.
- BUENO, José María. *Uniformes militares españoles. Tropas virreinales (I). Nueva España, Yucatán y Luisiana*, Málaga, J. M. Bueno, 1983.
- BURCH, Noël. *El tragaluz del infinito*, Madrid, Cátedra, 2008 (1991).
- BUZETA, Manuel; BRAVO, Felipe. *Diccionario geográfico, estadístico, histórico de las Islas Filipinas: dedicado a S. M. el Rey/ por los M. M. R. R. P. P. Misioneros Agustinos Calzados Fr. Manuel Buzeta y Fr. Felipe Bravo*, Madrid, Imprenta de José C. de la Peña, 1850-1851.
- CANNELL, Fenella. *Power and intimacy in the Christian Philippines*, Cambridge, Cambridge University, 1999.
- CAPINO, Jose B. *Martial law melodrama: Lino Brocka's cinema politics*, Oakland, University of California, 2020.
- CARBALLO, Bibsy M. *Filipino directors up close: The golden ages of philippine cinema 1950-2010*, Manila, Anvil, 2010.
- CARRETERO PÉREZ, Andrés et al. *Cursos sobre el patrimonio histórico 3. Actas de los IX Cursos Monográficos sobre el patrimonio histórico (Reinosa, julio-agosto 1998)*, Reinosa (Santander), José Manuel Iglesias Gil (ed.), 1998.
- CASSETTI, Francesco; DI CHIO, Federico. *Cómo analizar un film*, traducción a cargo de Carlos Losilla, Barcelona, Paidós, 1991.
- CASTRO, Christi-Anne. *Musical renderings of the philippine nation*, Nueva York, Oxford University, 2011.
- CHUN, Clayton K. S. *Luzon 1945: The final liberation of the Philippines*, Londres, Bloomsbury, 2017.
- CIRLOT, Juan-Eduardo. *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Labor, 1992 (1958).
- CLIQUET, Joseph Faustino; BELZA, Francisco (adiciones y correcciones). *La flor del moral, esto es, lo más florido, y selecto que se halla en el jardín ameno, y dilatada campo de la Theologia Moral: Su autor el M. R. P. Fr. Joseph Faustino Cliquet, Matritense, del Orden de N. P. S. Agustin, Maestro de Theologia, y del Numero de la Provincia de Castilla. Con las adiciones y correcciones, que ha dispuesto el P. Mro. Fr. Francisco Belza, tambien Agustiniano, Definidor de la*

- referida Provincia de Castilla, y Rector del Colegio de Doña Maria de Aragon de esta Corte. Tomo segundo. Novena Edición, Madrid, D. Antonio de Sancha, 1787.*
- CONSTANTINO, Renato. *Insight and foresight*, Quezon City, Foundation for Nationalist Studies, 1977.
- CRAIG, Austin. *The story of Jose Rizal. The greatest man of the brown race*, Londres, Bexley, 2006 (1909).
- CUESTA, Luisa; CUESTA, Modesta. *Catálogo de obras iberoamericanas y filipinas de la Biblioteca Nacional de Madrid*, Madrid, Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación Nacional, 1953.
- DAVID, Joel. *Manila by night: A queer film classic*, Vancouver, Arsenal Pulp, 2017.
- DE AQUINO, Santo Tomás. *Suma teológica*, Madrid, Biblioteca de autores cristianos, 2010 (1485).
- DE DIEGO, Emilio; RAMOS, Demetrio. *Cuba, Puerto Rico y Filipinas en la perspectiva del 98*, Madrid, Complutense, 1997.
- DE LA TORRE, Visitacion R. *Landmarks of Manila, 1571-1930*, Makati, Security Bank and Trust, 1981.
- DE LOS REYES, Isabelo. *El folk-lore filipino*, Manila, 1889.
- DE MAS, Sinibaldo. *Informe sobre el estado de las islas Filipinas en 1842: Escrito por el autor del Aristodemo, del Sistema musical de la lengua castellana etc. Tomo I*, Madrid, I. Sancha, 1843.
- DE SOUSA CONGOSTO, Francisco. *Introducción a la historia de la indumentaria en España*, Madrid, Istmo, 2007.
- DE VEYRA, Jaime C. *Poesías de Rizal. Compilación hecha por Jaime C. De Veyra*, Manila, Bureau of Printing, 1946.
- , *El “último adiós” de Rizal, estudio crítico-expositivo en dos partes*, Manila, Bureau of Printing, 1946.
- DEL CASTILLO, Benito. *Huella farmacéutica española en Filipinas/ Discurso leído en la solemne sesión inaugural del curso celebrada el 14 de enero de 2016 por el Excmo. Sr. D. Benito del Castillo García Académico de Número*, Madrid, Real Academia Nacional de Farmacia, 2016.
- DEL MUNDO, Clodualdo A. *Native resistance: Philippine cinema and colonialism 1898-1941*, Manila, De La Salle University, Inc., 1998.
- DEOCAMPO, Nick. *El cortometraje: Surgimiento de un nuevo cine filipino*, Bilbao, Certamen Internacional del Cine Documental y Cortometraje, 1986.
- , *Cine: Spanish influences on early cinema in the Philippines*, Quezon City, The National Commission for Culture and the Arts, 2003.
- , *Film: American influences on philippine cinema*, Manila, Anvil, 2011.
- DÍAZ-TRECHUELO, María Lourdes. *Filipinas, la gran desconocida (1565-1898)*, Navarra, EUNSA, 2001.
- , *Arquitectura española en Filipinas (1565-1800)*, Sevilla, Escuela de Estudios Hispano-Americanos, 1959.
- DONOSO, Isaac; GALLO, Andrea. *Literatura hispanofilipina actual*, Madrid, Verbum, 2011.
- DONOSO, Isaac (ed.). *Historia cultural de la lengua española en Filipinas: ayer y hoy*, Madrid, Verbum, 2012.
- DYNES, Wayne R. y DONALDSON, Stephen, *Asian homosexuality (Studies in homosexuality)*, Boca Raton (Estados Unidos), Routledge, 1992.
- ELENA, Alberto. *La llamada de África. Estudios sobre el cine colonial español*, Barcelona, Bellaterra, 2010.

- ESGUERRA, George F. *The borough of Licab*, Bloomington, Trafford, 2012.
- EVIOTA, Elizabeth U. *Sex and gender in philippine society: A discussion of issues on the relations between women and men*, Manila, National Commission on the Role of Filipino Women, 1994.
- FAJARDO, Bibiano S.; PANSACOLA, Ma. Aleli V. *Hilot: The science of the ancient filipino healing art*, Mandaluyong City, Anvil, 2013.
- FANON, Frantz. *Los condenados de la tierra*, México D.F., Fondo de Cultura Económica, 1983 (1961).
- FERNÁNDEZ, Gloria; GARCELÁN, Enrique. *Brillante Mendoza: Retratando la realidad filipina*, Gijón, Festival Internacional de Cine de Gijón, 2014.
- FERNÁNDEZ DE ROTA, José A. *Nacionalismo, cultura y tradición*, Barcelona, Anthropos, 2005.
- FERNÁNDEZ ORENGO, Óscar (fotogr.); LUA, Shirley O. (textos). *44 cineastas filipinos*, Manila, Instituto Cervantes, Embajada de España en Manila, 2011.
- FERRER LLUSAR, Juan. “Antonio Luna y Novicio, farmacéutico, escritor y general independentista filipino”. Director: José María de Jaime Lorén, Tesis Doctoral. Universidad CEU, Madrid, 2011.
- FLORES, Patrick D., SZE WEE, Low. *Chartin thoughts: Essays on Art in Southeast Asia*, Singapur, National Gallery Singapore, 2017.
- FRADERA, Josep M. *Colonias para después de un imperio*, Barcelona, Bellaterra, 2005.
- FRIEDMAN, Claude T. H.; FAGUET, Robert A. *Extraordinary disorders of human behavior*, Nueva York, Plenum, 1982.
- FULTON, Robert A. *Honor for the flag: The Battle of Bud Dajo – 1906 & The Moro Massacre*, Bend, Tumalo Creek, 2011.
- GAGELONIA, Pedro A. *Rizal's moments of truth*, Manila, National Book Store, 1973.
- GARCIA, J. Neil C. *Philippine gay culture: Binabae to Bakla, Silahis to MSM*, Hong Kong, Hong Kong University, 2009 (1996).
- GARCÍA CASTAÑO, Francisco Javier; GRANADOS MARTÍNEZ, Antolín (coords.). *Educación, ¿integración o exclusión de la diversidad cultural?*, Granada, Laboratorio de Estudios Interculturales, 1997.
- GARCÍA CASTELLÓN, Manuel (ed.). *Estampas y cuentos de la Filipinas hispánica*, Madrid, Clan, 2001.
- GARCÍA LUENGO, María de la Concepción. *El nacimiento de una parroquia: Nuestra Señora de Bonanza de El Paso, La Palma*, Santa Cruz de Tenerife, Ed. M^a de la Concepción García Luengo, 2001.
- GONZÁLEZ ARROYAVE, Juan Carlos. *Elogio de lo imperfecto: El cine de Billy Wilder*, Antioquia, Universidad de Antioquia, 2008.
- GONZÁLEZ REQUENA, Jesús. *El análisis cinematográfico: Teoría y práctica del análisis de la secuencia*, Madrid, Complutense, 1995.
- , *Clásico, manierista, post-clásico: Los modos del relato en el cine de Hollywood*, Valladolid, Castilla, 2006.
- GOÑI ZUBIETA, Carlos. *Cuéntame un mito*, Barcelona, Ariel, 2001.
- GRANDE ESTEBÁN, Ildfonso. *Conducta real del consumidor y marketing efectivo*, Madrid, ESIC, 2006.
- GREELEY, Robert Adèle. *Surrealism and the Spanish Civil War*, Londres, Yale University, 2006.
- GUARDIOLA, Juan. *Cinema Filipinas. Historia, Teoría y Crítica Fílmica (1899-2009)*, Granada, Fundación Legado Andalusí, Festival de Granada Cines del Sur, 2010.

- , *Filipinas. Arte, identidad y discurso poscolonial*, Barcelona, Madrid, Casa Asia, Ministerio de Cultura, Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior de España, 2008.
- , *Miradas sobre Manila*, Barcelona, Ministerio de Asuntos Exteriores y de Cooperación, Casa Asia, 2008.
- , *El imaginario colonial. Fotografía en Filipinas durante el período español, 1860-1898*, Barcelona, Casa Asia, SEACEX, 2006.
- , *Filipiniana. Exposición: Centro Cultural Conde Duque, Madrid, del 11 de mayo al 24 de septiembre del 2006*, Madrid, Ministerio de Cultura, Madrid Área de las Artes, Centro Cultural Conde Duque, Casa Asia Barcelona, 2006.
- GUBERN, Román; GASCA, Luis. *El discurso del cómic*, Madrid, Cátedra, 1994.
- GUBERN, Román. *Historia del cine*, Barcelona, Lumen, 1991.
- GUERRA, Francisco. *Epidemiología americana y filipina, 1492-1898*, Madrid, Ministerio de Sanidad y Consumo, 1999.
- GUERRERO, Sylvia H. *Towards feminist consciousness*, Manila, University Center for Women Studies (University of the Philippines), 1997.
- GUEVARA, Dante G. *History of the philippine labor movement*, Manila, Rex Book Store, 1995.
- GUILLERMO, Artemio R. *Historical Dictionary of the Philippines*, Plymouth, The Scarecrow, 2012.
- GUZMAN, Marco Antonio. “Imposing Capitalism: Japanese and American Colonialism in Taiwan, the Philippines, and Cuba, 1890s-1920s”. Directores: César J. Ayala, Michael Mann, Tesis Doctoral. University of California, Los Angeles, 2015.
- GWEKOH, Sol H. *Burgos, Gomes, Zamora. Secular martyrs of filipinism: A first centennial biography*, Quezon City, National Book Store, 1974.
- HAUSER, Arnold. *Historia social de la literatura y del arte 2*, Barcelona, Labor, 1993 (1951).
- HAWKINS, Michael Gary. “Co-Producing the Postcolonial: U.S.-Philippine Cinematic Relations, 1946-1986”. Director. Michael Salman, Tesis Doctoral. Universidad de California, Los Ángeles, 2008.
- HAYS, J. N. *Epidemics and pandemics: Their impacts on human history*, Santa Barbara, ABC-CLIO, 2005.
- HIDALGO NUCHERA, Patricio. *Fuentes bibliográficas para la historia de América y Filipinas*, Madrid, Ollero y Ramos, 2004.
- HOBBS, Thomas. *Leviatán*, Londres, Andrew Crooke, 1651.
- ILETO, Reynaldo C. *Pasyon and revolution: Popular movements in the Philippines, 1840-1910*, Quezon City, Ateneo de Manila University, 1979.
- , *Filipinos and their revolution: Event, discourse, and historiography*, Quezon City, Ateneo de Manila University, 1998.
- JAGOR, Fedor. *Viajes por Filipinas de F. Jagor; traducidos del alemán por S. Vidal y Soler*, Madrid, Imprenta, estereotipia y galvanoplastia de Aribau y C.^a (sucesores de Rivadeneyra), 1875.
- JAMESON, Fredric. *La estética geopolítica. Cine y espacio en el sistema mundial*, Barcelona, Paidós, 1992.
- JÁUREGUI, Carlos A. *Canibalia: Canibalismo, calibalismo, antropofagia cultural y consumo en América Latina*, Madrid, Iberoamericana Libros, 2008.
- JAVELLANA, Rene. *Fortress of empire: Spanish colonial fortifications of the Philippines, 1565-1898*, Makati City, Bookmark, 1997.

- JEONG, Seung-hoon; SZANIAWSKI, Jeremi (eds.). *The global auteur: The politics of autorship in 21st century cinema*, Nueva York, Bloomsbury, 2016.
- JUAN ALARCÓN, Daniel José. “Los toques militares en España”. Directora: Ana Eulalia Cazorra Basté, Tesis Doctoral. Facultad de Letras, Universitat Rovira i Virgili, Tarragona, 2013.
- KERKVLIT, Benedict J. *The Huk rebellion: A study of peasant revolt in the Philippines*, Los Ángeles, University of California, 1977.
- KONIGSBERG, Ira. *Diccionario técnico Akal de cine*, Madrid, Akal, 2004.
- KRSTIĆ, Igor. *Slums on screen: World cinema and the planet of slums*, Edimburgo, Edinburg University, 2016.
- LACAN, Jacques. *El seminario de Jacques Lacan Libro 2. El yo en la teoría de Freud y en la técnica psicoanalítica 1954-1955*, Buenos Aires, Paidós, 2008 (1954-1955).
- LAJO, Rosina. *Léxico de arte*, Santander, Akal, 1990.
- LAPLANCHE, Jean; PONTALIS, Jean-Bertrand; LAGACHE, Daniel (dir.). *Diccionario de psicoanálisis*, Buenos Aires, Editorial Paidós, 2004 (1967).
- LARREA, Juan. *Guernica. Pablo Picasso*, Madrid, Cuadernos para el Diálogo, 1977.
- LAZO JR., Ricardo S. *Philippine governance and the 1987 Constitution*, Manila, Rex Book Store, 2006.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *Antropología estructural*, Buenos Aires, EUDEBA, 1968 (1963).
- LÓPEZ, Alfred. *Ya está el listo que todo lo sabe. 366 curiosidades para descubrir el por qué de las cosas cada día*, Alcalá de Henares, Léeme Libros, 2012.
- LOPEZ, Mellie Leandicho. *A study of philippine games*, Diliman, University of the Philippines, 2001.
- , *A handbook of philippine folklore*, Diliman (Quezon City), The University of the Philippines, 2006.
- LUMBERA, Bienvenido L. *Pelikula: An essay on Philippine film*, Manila, Cultural Center of the Philippines, 1989.
- LYOTARD, Jean-François. *La condición posmoderna*, Madrid, Cátedra, 2004 (1979).
- MADOC (Ejército de Tierra Español). *Reglamento de Empleo. Orden Cerrado*, Madrid, Ministerio de Defensa, 2005.
- MADRID, Carlos. *Flames over Baler: the story of the Siege of Baler, reconstructed from original documentary sources*, Quezon City, University of the Philippines, 2012.
- MARCO DORTA, Enrique. *Arte en América y Filipinas (Ars Hispaniae Volumen XXI)*, Madrid, Plus Ultra, 1973.
- MARTIN, Fran et al. (eds.), *AsiaPacifiQueer: Rethinking genders and sexualities*, Chicago, University of Illinois, 2008.
- MARTÍN ARIAS, Luis. *El cine como experiencia estética*, Valladolid, Caja España, 1997.
- MARTÍN CERESO, Saturnino; BATISTA GONZÁLEZ, Juan (ed.). *La perdida de Filipinas*, Madrid, Historia 16, 1992.
- MARZAL FELICI, Javier; GÓMEZ TARÍN, Francisco Javier (eds.). *Metodologías de análisis del film*, Madrid, Edipo, 2007.
- MAS CHAO, Andrés. *La guerra olvidada de Filipinas 1896-1898*, Madrid, San Martín, 1997.
- MAYA, Julia. *El despertar de las brujas. Aprenda los secretos de la antigua hechicería*, Madrid, ADAF, 2001.

- MEDINA ÁVILA, Carlos J. *La institución militar: ceremonial, protocolo y símbolos*, Madrid, Ministerio de Defensa, Secretaría General Técnica, 2005.
- MERINERO, Antonio. *Marketing y ventas en la oficina de farmacia*, Madrid, Díaz Santos, 1997.
- MERINO, Luis. *Arquitectura y urbanismo en el siglo XIX: Introducción general y monografías*, Manila, Centro Cultural de España, Intramuros Administration, 1987.
- MILLÁN GARRIDO, Antonio. *Justicia Militar*, Barcelona, Ariel, 2012.
- MILLER, Terry E., WILLIAMS, Sean. *The Garland Handbook of Southeast Asian Music*, Nueva York, Routledge, 2008.
- MINAYA, Félix. *Defensa de Baler. Los últimos de Filipinas*, Madrid, Espuela de Plata, 2016.
- MOJARES, Resil B. et al. *Cebu: more than an island*, Makati, Ayala Foundation, 1997.
- MOLINA MEMIJE, Antonio M. *Historia de Filipinas, Volúmenes 1-2*, Madrid, Cultura Hispánica del Instituto de Cooperación Iberoamericana, 1984.
- MUSITU OCHOA, Gonzalo et al. *Introducción a la psicología comunitaria*, Barcelona, UOC, 2004.
- NADAL, Kevin L. *Filipino american psychology. A handbook of theory, research, and clinical practice*, Hoboken, Wiley, 2021 (2011).
- NAVARRO DE FRANCISCO, César et al. *Rizal y la crisis del 98*, Madrid, Parteluz, 1997.
- OCA, Mariah. *Examining the effects of colonization on the mental health of filipino adolescents identifying as lesbian, gay, bisexual and/or transgender*, Los Ángeles, California State University, 2017.
- PÁEZ, Javier. *Filipinas al alba: historia de una lucha de liberación*, Madrid, Ieapala, 1985.
- PALMOWSKI, Jan. *Diccionario Historia Universal del Siglo XX*, Madrid, Oxford-Complutense, 1998 (1996).
- PARAISO, Jose Juan; PARAISO, Salvador. *The balete book: a collection of demons, monsters, elves and dwarfs from the Philippine lower mythology*, Quezon City, Giraffe Books, 2003.
- PERALTA, Jesús T. *Glimpses: People of the Philippines*, Manila, National Commission for Culture and the Arts, Anvil, 2000.
- PEVSNER, Nikolaus. *Estudios sobre arte, arquitectura y diseño: del Manierismo al Romanticismo, era Victoriana y Siglo XX*, Barcelona, Gustavo Gili, 1983 (1968).
- PIMENTEL, Benjamin. *U.G. An underground tale: The journey of Edgar Jopson and the First Quarter Storm Generation*, Manila, Anvil, 2006.
- PINAR, Susana. *El explorador del Índico. Diario del viaje de Francisco Noroña (1748?-1788) por las islas Filipinas, Java, Mauricio y Madagascar*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Doce Calles, 2009.
- PORTON, Richard. *Film and the anarchist imagination*, Londres, Nueva York, Verso, 1999.
- PROPP, Vladimir. *Morfología del cuento*, Madrid, AKAL, 1998 (1928).
- QUILIS, Antonio; CASADO FRESNILLO, Celia. *La lengua española en Filipinas: Historia. Situación actual. El chabacano. Antología de textos*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2008.
- QUINTANA CABANAS, José María et al. *Iniciativas sociales en educación informal*, Madrid, Rialp, 1991.
- RAMILO ONGSOTTO, Rebecca; RAMILO ONGSOTTO, Reena. *Philippine history module-based learning I*, Manila, Rex Book Store, 2002.

- RAMÍREZ, Juan Antonio. *Cómo escribir sobre arte y arquitectura*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1996.
- RAMÍREZ MARTÍN, Susana María. *El terremoto de Manila de 1863. Medidas políticas y económicas*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2006.
- REGALADO TROTA, José. *Simbahan: church art in colonial Philippines, 1565-1898*, Metro Manila, Ayala Museum, 1991.
- RIBAS MATEOS, Natalia. *Las presencias de la inmigración femenina. Un recorrido por Filipinas, Gambia y Marruecos en Cataluña*, Barcelona, Icaria, 1999.
- RICHARD, Alfred Charles. *Contemporary Hollywood's negative hispanic image: an interpretive filmography, 1956-1993*, Westport, Greenwood, 1994.
- RIZAL, José. *El filibusterismo (Continuación del Noli me tangere)*, Gante, F. Meyer van Loo Press ni Ghent, 1891.
- , *Poesía completa. Ensayos escogidos*, edición a cargo de José Francisco Ruiz Casanova, Barcelona, Cátedra, 2014.
- , *Pensamientos de Rizal. Bibliografía de los escritos de Rizal. Lista de las obras de arte de Rizal*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2016 (1962).
- , *Cartas entre Rizal y el Profesor Fernando Blumenritt. Tercera parte*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2017 (1961).
- ROCHA DE AZEVEDO, Juan. *En los límites de lo inexplicable*, Buenos Aires, Kier, 1984.
- ROCKOFF, Adam. *Going to pieces: The rise and fall of the slasher film, 1978-1986*, Jefferson, McFarland & Company, 2002.
- RODAO, Florentino. *Franquistas sin Franco: una historia alternativa de la Guerra Civil española desde Filipinas*, Granada, Comares, 2012.
- RODRÍGUEZ, Lorenzo. *History of pharmacy in the Philippines*, Manila, U.S.T. Cooperative, 1958.
- RODELL, Paul A. *Culture and customs of the Philippines*, Westport, Greenwood, 2002.
- ROMERO, Maria Corona S.; SANTA ROMANA, Julita R.; SANTOS, Lourdes Y. *Rizal and the devolpment of national consciousness: a textbook for the course on Rizal's life, works and writings*, Quezon City, Kata, 2006.
- ROSALDO, Michelle. *Knowledge and passion: ilongot notions of self and social life*, Cambridge, Cambridge University, 1980.
- ROSALDO, Renato. *Ilongot headhunting, 1883-1974: A study in society and history*, Standford, Standford University, 1980.
- , *Cultura y verdad. Nueva propuesta de análisis social*, Méjico D.F., Grijalbo, 1989.
- ROSENBLUM, Robert; JANS, H. W. *El arte del siglo XIX*, Madrid, Akal, 1984.
- ROXAS, Sixto K. *Juetengate: the parable of a nation in crisis*, Makati City, The Bancom Foundation, 2000.
- ROYO MARÍN, Antonio. *Teología de la perfección cristiana*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1968.
- SÁNCHEZ, Luis Ángel. *Un imperio en la vitrina. El colonialismo español en el Pacífico y la Exposición de Filipinas en 1887*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas Instituto de Historia, 2003.
- SÁNCHEZ GUITIAN, José Miguel; ZUNZARREN, Hugo; GOROSPE, Bértol. *¿Cómo se gestiona una Marca País? Con un centro de inteligencia*, Pozuelo de Alarcón, ESIC, 2013.
- SANTIAGO, Arminda V. "The struggle of the oppressed: Lino Brocka and the new cinema of the Philippines". Director: Steven James Fore, Tesis doctoral. University of North Texas, Denton (Texas), 1993.

- SAID, Edward W. *Orientalism*, Nueva York, Vintage Books, 1979.
- SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de lingüística general*, Buenos Aires, Losada, 1976 (1945).
- SHARPLEY-WHITING, Tracy Denean. *Black Venus: Sexualized savages, primal fears, and primitive narratives in French*, Durham, Duke University, 1999.
- SIERRA DE LA CALLE, Blas. *Filipinas. Obras selectas del Museo Oriental*, Valladolid, Museo Oriental de Valladolid, 2004.
- SLAVIN, David Henry. *Colonial cinema and imperial France, 1919-1939: White blind spots, male fantasies, settler myths*, Baltimore, Johns Hopkins University, 2001.
- SMITH, Peter. *El caos. Una explicación a la teoría*, Madrid, Akal, 2006.
- SOLIS, José Antonio. *En busca del Evangelio perdido*, La Coruña, Cadena Cien, 2009.
- SPIVAK, Gayatri. *Crítica de la razón poscolonial. Hacia una historia del presente evanescente*, Madrid, Akal, 2010 (1999).
- SULTANA, Selima; WEBER, Joe (eds.). *Minicars, maglevs and mopeds: Modern modes of transportation around the world*, Santa Barbara, ABC-CLIO, 2016.
- TALENS, Jenaro; ZUNZUNEGUI, Santos. *Historia general del cine (Vol.1: Orígenes del cine)*, Madrid, Cátedra, 1998.
- TIN, Louis-George. *Diccionario Akal de la homofobia*, Madrid, Akal, 2012 (2003).
- TIONGSON, Nicanor. *CCP Encyclopedia of philippine art: Philippine music*, Manila, Cultural Center of the Philippines, 1994.
- TOLENTINO, Rolando B. *Vaginal economy: Cinema and sexuality in the Post-Marcos, Post-Brocka Philippines*, Duke, Duke University, 2011.
- TORRES HORTELANO, Lorenzo Javier. “La poética zen en Primavera Tardía (Banshun, 1949) de Yasujiro Ozu”. Director: Jesús González Requena, Tutor: Emilio C. García Fernández, Tesis Doctoral. Universidad Complutense, Madrid, 2004.
- TOUS MELIÁ, Juan. *El plan de las afortunadas islas del Reyno de Canarias y la Isla de San Borondón*, Santa Cruz de Tenerife, Las Palmas de Gran Canaria, Museo Militar Regional de Canarias, Museo de Historia de Tenerife, Casa de Colón de Las Palmas de Gran Canaria, Caja General de Ahorros de Canarias, 1996.
- TUCKER, Spencer C. *The encyclopedia of the spanish-american and philippine-american wars: A political, social, and military history. Volume I: A-L*, Santa Barbara, ABC-CLIO, LLC., 2009.
- , *Almanac of american military history. Volumen I: 1000-1830*, Santa Barbara, ABC-CLIO, LLC., 2012.
- TZABAR, Shimon. *Cómo perder una guerra (y por qué). La estrategia para la derrota*, Madrid, Siglo XXI de España, 2005 (1972).
- UNITED STATES. PHILIPPINE COMMISSION (1900-1916). *Report of the Philippine Comission to the Secretary of War. Fifth anual report of the Philippine Comission. 1904. Part 1*, Washington, Government Printing Office, Bureau of Insular Affairs, War Department, 1905.
- VAN BERGEN, Robert. *Tales of our new possessions: The Philippines, Vol. 5*, San Francisco, The Whitaker & Ray Company [Incorporated], 1899.
- VAN HENSBERGEN, Gijs. *Guernica. La historia de un icono del siglo XX*, Madrid, Random House Mondadori, 2005.
- VENTURI, Robert. *Complejidad y contradicción en la arquitectura*, Barcelona, GG, 2008 (1966).
- VERA, Noel. *Critic after dark: A review of Philippine Cinema*, Singapur City, BigO Books, 2005.
- VITORIA, María Ángeles. *Miguel Ángel. El pintor de la Sixtina*, Madrid, Rialp, 2013.

- VV. AA. (Office of Public Information). *Blue book: first anniversary of the Republic of the Philippines*, Manila, Bureau of Printing, 1947.
- , *Historia ilustrada del cine español*, Madrid, Planeta, 1985.
- , *Manila 1571-1898. Occidente en Oriente*, Madrid, Ministerio de Fomento, Agencia Española de Cooperación Internacional, Universidad de Alcalá de Henares, 1998.
- , *The challenge of slums: Global report on human settlements 2003*, Londres, Sterling, 2003.
- , *Manuel Ocampo: Bastards of misrepresentation*, Barcelona, Casa Asia, 2005.
- , *Analytical perspective of pro-poor slum upgrading frameworks*, Nairobi, United Nations Human Settlements Programme (UN-HABITAT), 2006.
- , *Estudios postcoloniales*, Madrid, Traficantes de sueños, 2008.
- , *Historia de San José de Gualeguaychú*, Gualeguaychú, Secretaría de Cultura de la Municipalidad de Gualeguaychú, 2012.
- , *Exposición de Filipinas. Colección de artículos de El Globo, diario ilustrado, político, científico y literario* [Madrid, Tip. de El Globo, 1887], Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2017.
- WILEY, Mark V. *Filipino martial culture*, Boston, Tuttle, 1997.
- YEATTER, Bryan L. *Cinema of the Philippines: A history and filmography, 1897-2005*, Carolina del Norte, McFarland & Company, 2007.
- ZAMORA, Mario D. et al. *Los indígenas de las Islas Filipinas*, Madrid, MAPFRE, 1992.
- ZIALCITA, Fernando N. *Authentic though not exotic: Essays on filipino identity*, Manila, Ateneo de Manila University, 2006.
- ZUNZUNEGUI, Santos. *Pensar la imagen*, Madrid, Cátedra, Universidad del País Vasco, 1989.
- , *Paisajes de la forma: Ejercicios de análisis de la imagen*, Madrid, Cátedra, 1994.
- , *La mirada cercana. Microanálisis fílmico*, Barcelona, Paidós, 1996.

Capítulos de Libro. Artículos

- [S.N.]. “Movimiento del personal”. *La Correspondencia Militar*, N° 6422, Año XXIII, 6 de marzo de 1899.
- ALONSO, Luis. “La inviabilidad de la hacienda asiática. Coacción y mercado en la formación del modelo colonial en las islas Filipinas, 1565-1595”, en FRADERA, Josep María et al. *Imperios y naciones en el Pacífico. Vol. I. La formación de una colonia: Filipinas*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2001.
- , “La Administración española en las islas Filipinas, 1565-1816. Algunas notas explicativas acerca de su prolongada duración”, en ELIZALDE, María Dolores (ed.), *Repensar Filipinas. Política, identidad y religión en la construcción de la nación filipina*, Barcelona, Bellaterra, 2009.
- ALTED VIGIL, Alicia; AZNAR SOLER, Manuel. “Pablo Picasso y Juan Larrea. Apuntes sobre el Guernica”, en ALTED VIGIL, Alicia; AZNAR SOLER, Manuel (coords.), *Literatura y cultura del exilio español de 1939 en Francia*, Salamanca, AEMIC/ GEXEL, 1998.
- ALVA RODRÍGUEZ, Inmaculada. “La centuria desconocida: El siglo XVII”, en CABRERO, Leoncio (coord.), *Historia general de Filipinas*, Madrid, Cultura Hispánica, 2000.

- , “El cabildo de Manila”, en CABRERO, Leoncio (ed.), *España y el Pacífico. Legazpi. Tomo II*, Madrid, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2004.
- ANDRÉS-GALLEGO, José. “El papel de la masonería en la independencia filipina”, en VV. AA., *La Marina ante el 98. (II) Genesis y desarrollo de un conflicto*, Madrid, Instituto de Historia y Cultura Naval, 1990.
- BAÑAS LLANOS, María Belén. “Los anitos: enfermedad, muerte y cultura en los pueblos prehispánicos de Filipinas (S. XVI-XVII)”, en BARCA DURÁN, Francisco Javier; JIMÉNEZ ÁVILA, Javier (eds.), *Enfermedad, muerte y cultura en las sociedades del pasado. Importancia de la contextualización en los estudios paleopatológicos: actas del VIII Congreso Nacional de Paleopatología – I Encuentro hispano-luso de Paleopatología, (Cáceres 16-19 de noviembre de 2005), Vol.II*, Cáceres, Fundación Academia Europea de Yuste, 2007.
- BERNAL, Fernando. “Lola”. *Cahiers du cinema España Número especial 5 (19)*, 2014.
- BLANCO, John D. “La religión cristiana filipina durante la época colonial: transculturación de las costumbres e innovación de las prácticas”, en ELIZALDE, María Dolores (ed.), *Repensar Filipinas. Política, identidad y religión en la construcción de la nación filipina*, Barcelona, Bellaterra, 2009.
- BOLDERO, Alison R. “Rituals of remaindered life in the films of Kidlat Tahimik”. *CUNY Academic Works*, 2019.
- BRAVO DÍAZ, David. “La deshumanización en la guerra. La visión cinematográfica del ejército japonés de la II Guerra Mundial, desde *Batán* (1943) hasta *The Pacific* (2010)”. *Revista de la Inquisición (Intolerancia y Derechos Humanos)*, 15, 2011.
- BREWER, Carolyn. “*Baylan, asog, transvestism, and sodomy: gender, sexuality and the sacred in early colonial Philippines*”. *Intersections: Gender, history and culture in the asian context*, 2, 1999.
- CABRERO, Leoncio. “Las entidades económicas y financieras filipinas en el siglo XIX”. *Revista Complutense de Historia de América*, 17, 1991.
- CAL, Rosa María. “Filipinas 1898: El control de la prensa”. *Investigaciones históricas: Época Moderna y Contemporánea*, 19, 1999.
- CAMPOS, Francisco Javier. “Las órdenes mendicantes en Filipinas: Agustinos, franciscanos, dominicos y recoletos”, en CABRERO, Leoncio (coord.), *España y el Pacífico: Legazpi, Vol. 2*, Madrid, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2004.
- CANET, Fernando. “El metacine como práctica cinematográfica: Una propuesta de clasificación”. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 18, 2014.
- CASASOLA GÓMEZ-AGUADO, Alfonso. “La influencia del grupo terrorista Abu Sayyaf en el territorio de Filipinas”. *Boletín de Información (Ministerio de Defensa)*, 319, 2011.
- CASCÓN, Juan Aquilino. “Realismo mágico. Historia e intrahistoria en el cine iberoamericano”. *Trocadero. Revista del Departamento de Historia Moderna, Contemporánea, de América y del Arte*, 18, 2006.
- CASTELLANOS, Belén. “El erotismo como fascinación ante la muerte según Georges Bataille”. *Nómadas. Revista crítica de ciencias sociales y jurídicas*, 26, 2010.
- CELDRÁN RUANO, Julia. “La administración municipal de Filipinas en el último tercio del siglo XIX: Reformismo versus autonomismo”. *Anales de derecho. Revista de la Facultad de Derecho*, 25, 2007.
- CHOI, Narae. “Metro Manila through the gentrification lens: Disparities in urban planning and displacement risks”. *Urban Studies*, Vol. 53, 3, 2016.

- CO, Teddy (2013): “Influencias – España en el cine de Filipinas”. *Perro Berde. Revista Cultural Hispano-Filipina*, 4, 2013.
- CONTI, Luigi C. “Criticizing the critics: Divergence and democratization in Phillipine Film Criticism”. *Film 260*, 2008.
- CRUZ, Isagani R. “Portraits of youth in Philippine films”. *AMIC Seminar on Youth Culture and the Media: Bangkok, Aug. 13-15, 1987*, Singapur, Asian Mass Communication Research and Information Centre, 1987.
- DE ARTAZA MONTERO, Manuel M. “Filipinas y la herencia del gobierno colonial español: La tradición autoritaria de la presidencia filipina”. *RIPS: Revista de investigaciones políticas y sociológicas*, Vol.1, 1, 1999.
- DE SEQUERA MARTÍNEZ, Luis. “Las fortificaciones y los ingenieros en el archipiélago”, en CASTAÑEDA DELGADO, Paulino (ed.), *El lejano Oriente Español: Filipinas (siglo XIX): actas/ VII Jornadas Nacionales de Historia Militar, Sevilla, 5-9 de mayo de 1997*, Sevilla, Cátedra “General Castaños”, Región Militar Sur, 1997.
- DE PEDRO, Gonzalo. “Entrevista Raya Martin. Independiente”. *Cahiers du Cinema España*, N° Especial 12. [40 años de cine filipino (1970-2010)], 2010.
- DEL MUNDO JR., Clodualdo. “Philippines”, en LACABA, Jose F. (ed.), *The films of ASEAN*, Pasig, ASEAN Committee on Culture and Information, 2000.
- , “La Nueva Ola y el tsunami indie”. *Cahiers du Cinema España*, N° Especial 12. [40 años de cine filipino (1970-2010)], 2010.
- DELGADO, Josep M. “El legado colonial español en Filipinas”, en FRADERA, Josep María et al. *Imperios y naciones en el Pacífico. Vol.I. La formación de una colonia: Filipinas*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2001.
- , “«Entre el rumor y el hecho»: el poder económico del clero regular en Filipinas (1600-1898)”, en ELIZALDE, María Dolores (ed.), *Repensar Filipinas. Política, identidad y religión en la construcción de la nación filipina*, Barcelona, Bellaterra, 2009.
- DIEGO, Gerardo. “Estampas filipinas”. *Revista de Indias*, 7, 1946.
- DONOSO, Isaac. “El Renacimiento europeo en la formación de la literatura clásica de Filipinas”. *EHumanista: Journal of Iberian Studies*, Vol. 19, 2001.
- DORMIENDO, Gino. “Náufrago en el Pacífico. El viaje de redescubrimiento del cine filipino”. *Nosferatu. Revista de cine*, 36, 2001.
- ELENA, Alberto. “Bibliografía”. *Nosferatu. Revista de cine*, 36, 2001.
- , “Spanish colonial cinema: Contours and singularities”. *Journal of Film Preservation*, 63, 2001.
- , “Back to Africa? Colonial history and postcolonial dynamics in recent spanish cinema”, en Wheeler, Duncan; Canet, Fernando (eds.), *(Re) viewing creative, critical and commercial practices in contemporary Spanish cinema*, Bristol, Intellect, 2014.
- ELIZALDE, María Dolores. “Filipinas, fin de siglo: Imágenes y realidad”. *Revista de Indias*, Vol. 58, 213, 1998.
- , “Circunstancias que rodearon la pérdida de Filipinas en el 98”, en SÁNCHEZ-MORALEDA Y LÓPEZ, Manuel (dir. congr.), *Cátedra Jorge Juan: ciclo de conferencias, curso 1997-1998*, Ferrol, 2000.
- , “Las transformaciones de la sociedad: de la Manila de Legazpi a la Manila del siglo XIX”, en CABRERO, Leoncio (ed.), *España y el Pacífico. Legazpi. Tomo II*, Madrid, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2004.

- , “China-España-Filipinas: Percepciones españolas de China – y de los chinos – en el Siglo XIX”. *Huarte de San Juan. Geografía e Historia*, 15, 2008.
- ELIZALDE PÉREZ-GRUESO, María Dolores. “1898: el fin de la relación colonial entre España y Filipinas”, en ELIZALDE, María Dolores (ed.). *Las relaciones entre España y Filipinas, siglos XVI-XX*, Madrid, Barcelona, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Casa Asia, 2002.
- , “Sentido y Rentabilidad: Filipinas en el marco del Imperio español”, en ELIZALDE, María Dolores (ed.), *Repensar Filipinas. Política, identidad y religión en la construcción de la nación filipina*, Barcelona, Bellaterra, 2009.
- ESTIOCO BAUTISTA, Emily. “Naming the politics of coloniality”, en DARDER, Antonia (ed.), *Decolonizing interpretive research: A subaltern methodology for social change*, Londres, Routledge, 2019.
- FRADERA, Josep M. “Reformar o abandonar. Una relectura del conocido como *Informe secreto* de Sinibald de Mas sobre Filipinas”, en ELIZALDE, María Dolores (ed.), *Repensar Filipinas. Política, identidad y religión en la construcción de la nación filipina*, Barcelona, Bellaterra, 2009.
- GACETA DE MADRID, 279, 6 de octubre de 1890.
- GALLARDO PEÑA, María. “Pinturas filipinas del siglo XIX en el Ayuntamiento de Las Palmas de Gran Canaria”. *Anuario de estudios Atlánticos*, 37, 1991.
- GALVÁN, Javier. “La fundación de Manila y su trazado urbanístico”, en CABRERO, Leoncio (ed.), *España y el Pacífico. Legazpi. Tomo II*, Madrid, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2004.
- , “Variables características de la arquitectura filhispana”, en CABRERO, Leoncio (ed.), *España y el Pacífico. Legazpi. Tomo II*, Madrid, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2004.
- GARCÍA-ABÁSULO, Antonio. “Formación de las Indias orientales españolas: Filipinas en el siglo XVI”, en CABRERO, Leoncio (coord.), *Historia general de Filipinas*, Madrid, Cultura Hispánica, 2000.
- GARCÍA CANTERO, Gabriel. “Hacia un subsistema comparado hispano-filipino dentro de la familia romano-germánica-canónica”. *Iuris Tantum Revista Boliviana de Derecho*, 18, 2014.
- GARCÍA DE LOS ARCOS, María Fernanda. “Pintura y escultura: una visión de su valor testimonial”, en CABRERO, Leoncio (ed.), *España y el Pacífico. Legazpi. Tomo II*, Madrid, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2004.
- GIBB, Susan. “Never give up before it’s too late: Manuel Ocampo”. *ArtAsiaPacific*, 79, 2012.
- GOMÀ, Daniel. “Control, espacio urbano e identidad en la Filipinas colonial española: el caso de Intramuros, Manila (siglos XVI-XIX)”. *Scripta Nova: Revista electrónica de geografía y ciencias sociales*, N° Extra 16, 418, 2012.
- GONZALEZ III, Joaquin Jay, MAISON, Andrea; MARZAN, Dennis. “We do not bowl alone: Cultural ans social capital from filipino faiths”, en LORENTZEN, Lois Ann; GONZALEZ III, Joaquin Jay; CHUN, Kevin M.; DUC DO, Hien (eds.), *Religion at the corner of bliss and nirvana: Politics, identity, and faith in new migrant communities*, Durham, Duke University Press Books, 2009.
- GONZÁLEZ FRANCISCO, Luis Antonio. “Filipinas: Dar Al-Harb (morada de la guerra). Militancia islamista y terrorismo yihadista”. *bie3: Boletín I. E. E. E.*, 7, 2017.
- GONZÁLEZ GARCÍA, Vicente J. “Bernardo del Carpio y la Batalla de Roncesvalles”. *El Basilisco: Revista de materialismo filosófico*, 4, 1978.

- GONZÁLEZ REQUENA, Jesús. “Film, discurso, texto. Hacia la definición de una teoría del texto artístico”. *Revistas de Ciencias de la Información*, 2, 1985.
- , “Texto onírico, texto artístico”. *Tekné. Revista de arte*, Vol. 1, 1, 1985.
- , “Frente al texto filmico: el análisis, la lectura. A propósito de El manantial, de King Vidor (The Fountainhead, 1949)”, en GONZÁLEZ REQUENA, Jesús (comp.), *El análisis cinematográfico. Modelos teóricos, metodologías, ejercicios de análisis*, Madrid, Complutense, 1995.
- , “El texto: Tres registros y una dimensión”. *Trama y Fondo*, 1, 1996.
- , “Occidente, lo transparente y lo siniestro”. *Trama y Fondo*, 4, 1998.
- , “El horror y la psicosis en la Teoría del Texto”. *Trama y Fondo*, 13, 2002.
- , “Lo Real”. *Trama y fondo*, 29, 2010.
- , “El punto de ignición”. *Sociocriticism*, Vol. 30, 1-2, 2015.
- , “En torno a la quemadura”, en EGUIZABAL, Raúl (ed.), *Metodologías I*, Fragua, Madrid, 2015.
- GORDO PELEATO, Rosario. “La traducción de las expresiones militares estandarizadas en las películas del género bélico”. *Miscelánea: A journal of english and american studies*, 35, 2007.
- GOIJAT, Hélène. “El proyecto nacional de José Rizal para Filipinas (1861-1896)”, en ELIZALDE, María Dolores; FRADERA, Josep María; ALONSO ÁLVAREZ, Luis (coords.), *Imperios y naciones en el Pacífico Vol. 2*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2001.
- GUARDIOLA, Juan. “Generación indie pinoy”. *Cahiers du Cinema España*, N° Especial 12. [40 años de cine filipino (1970-2010)], 2010.
- , “Perfumed nightmare”. *Cahiers du Cinema España*, N° Especial 12. [40 años de cine filipino (1970-2010)], 2010.
- , “Colonia América. Notas para un cine postcolonial (en) español”. *Secuencias. Revista de Historia del Cine*, 43-44, 2016.
- GUARDIOLA, Juan; GUTIÉRREZ, Sally. “¿Te acuerdas de Filipinas? Una conversación entre Sally Gutiérrez y Juan Guardiola”. *Perro Berde. Revista Cultural Hispano-Filipina*, 6, 2016.
- HIDALGO, Patricio. “Una solución al problema de la cobranza de tributos en las encomiendas filipinas sin doctrina: la Caja de Cuartas”. *Revista Complutense de Historia de América*, 19, 1993.
- , “¿Esclavitud o liberación? El fracaso de las actitudes esclavistas de los conquistadores de Filipinas”. *Revista Complutense de Historia de América*, 20, 1994.
- , “Visitas a la tierra durante los primeros tiempos de la colonización de las Filipinas, 1565-1608”, en FRADERA, Josep María et al. *Imperios y naciones en el Pacífico. Vol. I. La formación de una colonia: Filipinas*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2001.
- , “Sistemas para la explotación de las islas: encomiendas, tributos y comercio”, en ELIZALDE, María Dolores, *Las relaciones entre España y Filipinas, siglos XVI-XX*, Madrid, Barcelona, CSIC, Casa de Asia, 2002.
- , “Constitucionalismo y emergencia del criollismo en las islas Filipinas (1809-1815)”. *AHDE*, Tomo LXXXVII, 2017.
- HUETZ DE LEMPS, Xavier. “Territorio y urbanismo en las Islas Filipinas en el entorno de 1898”. *Ciudad y territorio: Estudios territoriales*, 116, 1998.
- , “Una escuela colonial de «disimulación»”, en ELIZALDE, María Dolores (ed.), *Repensar Filipinas. Política, identidad y religión en la construcción de la nación filipina*, Barcelona, Bellaterra, 2009.

- , “La controversia de las sepulturas en Filipinas: Finales del siglo XVIII – finales del siglo XIX”, en HUETZ DE LEMPS, Xavier; ÁLVAREZ CHILLIDA, Gonzalo; ELIZALDE, María Dolores (dir.), *Gobernar colonias, administrar almas: Poder colonial y órdenes religiosas en los imperios ibéricos (1808-1930)*, Madrid, Casa de Velázquez, 2018.
- ILETO, Reynaldo C. “Mother Spain, Uncle Sam and the construction of filipino national identity”, en ELIZALDE, María Dolores; FRADERA, Josep Maria; ALONSO ÁLVAREZ, Luis (coords.), *Imperios y naciones en el Pacífico Vol. 1*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2001.
- , “Philippine wars and the politics of memory”. *Positions. East Asia cultures critique*, Vol. 13, 1, 2005.
- INAREJOS, Juan Antonio. “La influencia *moral* en Asia. Práctica política y corrupción electoral en Filipinas durante la dominación colonial española”. *Anuario de estudios americanos*, Vol. 69. 1, 2012.
- LÁMBARRI RODRÍGUEZ, Araceli; FLORES PALACIOS, Fátima; BERENZON GORN, Shoshana. “Curanderos, malestar y ‘daños’: una interpretación social”. *Salud mental*, Vol. 35, 2, 2012.
- LOYRÉ, Ghislaine. “Isabelo de los Reyes y Florentino y la construcción de una identidad nacional”, en FRADERA, Josep María et al. *Imperios y naciones en el Pacífico. Vol. II. La formación de una colonia: Filipinas*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2001.
- MACHUCA, Paulina. *Historia mínima de Filipinas*, Ciudad de México, El Colegio de México, 2019.
- MARTÍN RUÍZ, Juan Antonio. “Los que huyeron del desastre: Los desertores del destacamento español en Baler, Filipinas (1898-1899)”. *Revista Universitaria de Historia Militar*, Vol. 2, 4, 2013.
- MARTÍNEZ DE VEGA, María Elisa. “Las Filipinas en la edad moderna: Acercamiento histórico”. *Cuadernos de Historia Moderna*, 9, 1988.
- McCOY, Alfred W. “*Colonialism and the cult of masculinity*”, en ELIZALDE, María Dolores; FRADERA, Josep Maria; ALONSO ÁLVAREZ, Luis (coords.), *Imperios y naciones en el Pacífico Vol. 1*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2001.
- METZ, Anneke M. “Technology and national identity in Kidlat Tahimik’s «Perfumed nightmare»”. *Ariel: A review of international english literature*, Vol. 28, 3, 1997.
- MOLINA MEMIJE, Antonio. “Filipinas en la comunidad hispánica”. *Cuadernos de estrategia*, 86, 1996.
- , “Filipinas y España en la idea de ultramar”, en PANDO DESPIERTO, Juan (coord.), *El sueño de Ultramar*, Madrid, Sociedad Editorial Electa España, 1998.
- MUÑOZ RAMÍREZ, Juan Antonio. “El proceso histórico del escudo nacional de Filipinas (1596-1946)”, en GARCÍA-ABÁSULO, Antonio; CASTAÑEDA DELGADO, Paulino (eds.), *El Lejano Oriente español: Filipinas (siglo XIX): actas/ VII Jornadas Nacionales de Historia Militar, Sevilla, 5-9 de mayo de 1997*, Sevilla, Cátedra “General Castaños” Región Militar Sur, 1997.
- NOFUENTE, Valerio. “The Jeepney: Vehicle as Art”. *International Popular Culture*, 1, 1, 1980.
- OCAMPO, Ambeth R. “José Rizal en la literatura y en la historia de Filipinas”, en ELIZALDE, María Dolores (coord.), *Entre España y Filipinas: José Rizal, el escritor. Biblioteca Nacional de España, 30 de noviembre de 2011-12 de febrero de 2012*, Madrid, Agencia Española de Cooperación Internacional, 2011.

- OLID, Miguel. “Cineastas españoles en el Pacífico”. *Perro Berde. Revista Cultural Hispano-Filipina*, 4, 2013.
- OLLÉ, Manel. “La formación del Parián de Manila: la construcción de un equilibrio inestable”, en SAN GINÉS, Pedro (coord.), *La investigación sobre Asia Pacífico en España*, Granada, Universidad de Granada, 2007.
- , “Interacción y conflicto en el Parián de Manila”. *Illes i imperis: Estudios de historia en las sociedades en el mundo colonial y post-colonial*, 10-11, 2008.
- ORTEGA, Arnisson Andre C. “Manila’s metropolitan landscape of gentrification: Global urban development, accumulation by dispossession & neoliberal warfare against informality”. *Geoforum*, Vol. 70, 2016.
- ORTIZ-ARMENGOL, Pedro. “Filipinas: «baluarte de la hispanidad» en Asia”. *Cuenta y razón*, 91, 1995.
- PANTE, Michael D. “The Cocheros of American-occupied Manila. Representations and persistence”. *Philippine Studies: Historical & ethnographic viewpoints*, Vol. 60, 4 (Cocheros and Calesas), 2012.
- PARDO-TOMÁS, José. “Las primeras historias naturales de las Filipinas (1583-1604)”. *Nuevo mundo mundos nuevos*, 19, 2019.
- PAYER, Cheryl Ann. “Exchange controls and national capitalism: the Philippines experience”. *Journal of Contemporary Asia*, Vol. 3, 1, 1973.
- PE-PUA, Rogelia. “Vínculos entre Filipinas y España: Migraciones y relaciones bilaterales”. *Revista CIDOB d’Afers Internacionals*, 68, 2005.Ç
- PRIETO LUCENA, Ana. “Etnohistoria de Filipinas”, en CABRERO, Leoncio (coord.), *Historia general de Filipinas*, Madrid, Cultura Hispánica, 2000.
- QUILIS, Antonio. “La huella lingüística de España en Filipinas”. *Arbor*, 353, 1975.
- RAFAEL, Vicente L. “La vida después del Imperio: Soberanía y revolución en las Filipinas españolas”, en ELIZALDE, María Dolores (ed.), *Repensar Filipinas. Política, identidad y religión en la construcción de la nación filipina*, Barcelona, Bellaterra, 2009.
- REVIRIEGO, Carlos. “Cine/Sine: Spanish begginings of philippine cinema”. *Cahiers du Cinema España*, N° Especial 12. [40 años de cine filipino (1970-2010)], 2010.
- REYES NÚÑEZ, Paula Eugenia. “Amok: un medio transgresor en la obra de Georges Bataille”, en RODRÍGUEZ SUÁREZ, Luisa Paz (ed.). *Patologías de la existencia. Enfoques filosófico-antropológicos*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 2018.
- RIGOL, A.; SEBASTIAN, J. (introd.). “España aislada: Los últimos de Filipinas (1945) de Antonio Román”. *Filmhistoria online*, Vol. 1, 3, 1991.
- RODAO, Florentino. “Conflictos con Estados Unidos en Ponapé: Preludio para 1898”, en RODAO, Florentino (coord.), *Estudios sobre Filipinas y las islas del Pacífico: actas sobre Filipinas e islas del Pacífico... organizadas en Madrid del 16 al 20 de mayo de 1988*, Madrid, Asociación Española de Estudios del Pacífico, 1989.
- RODAO, Florentino. “La cultura española en Oceanía después de 1898”. *Revista española del Pacífico*, 7, 1997.
- , “La difícil construcción del tejido democrático en Filipinas”, en BUSTELO, Pablo, DELGA, Fernando Delga (coords.), *El nuevo orden internacional en Asia-Pacífico*, Pirámide, Madrid, 2002.
- , “Siam y los contactos exteriores de Filipinas durante el período español, 1565-1898”. *Revista Española del Pacífico*, 14, 2004.

- , “La reinterpretación global de una disputa local. Españoles y norteamericanos ante Filipinas en el verano de 1940”, en *Del aislamiento a la apertura: La política exterior de España durante el franquismo. III Jornadas de la Comisión Española de Historia de las Relaciones Internacionales, Universidad de Burgos, octubre de 2004*, Comisión Española de Historia de las Relaciones Internacionales, 2006.
- , “La ocupación japonesa en Filipinas y etnicidad hispana (1941-1945)”. *Gerónimo de Uztariz*, 25, 2009.
- RODRIGO Y ALHARILLA, Martín. “Del desestanco de tabaco a la puesta en marcha de la Compañía General de Tabacos de Filipinas (1879-1890)”. *Boletín Americanista*, Año LIX, 59, 2009.
- RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, Agustín R. “El combate de Cavite: Un hito decisivo en la pérdida de Filipinas en 1898”. *Revista de Indias*, Vol. 58, 213, 1998.
- ROMERO DE TEJADA, Pilar. “El problema de los “anitos” de Filipinas”. *Revista española de antropología americana*, 5, 1970.
- RUIZ GUTIÉRREZ, Ana. “Las aportaciones artísticas de Filipinas”, en SORROCHE CUERVA, Miguel Ángel; VILLALOBOS PÉREZ, Alejandro (eds.), *Historia del Arte en Iberoamérica y Filipinas. Materiales didácticos III: Artes plásticas. Serie Mayor. Manuales*, Granada, Universidad de Granada, 2005.
- SAN JUAN, Eric. “Cine en chabacano. En busca de un lenguaje propio”. *Perro Berde. Revista Cultural Hispano-Filipina*, 3, 2012.
- SÁNCHEZ FUERTES, Cayetano. “La Iglesia y sus relaciones con los filipinos en los siglos XVI y XVII”, en CABRERO, Leoncio (coord.), *España y el Pacífico: Legazpi, Vol. 2*, Madrid, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2004.
- SÁNCHEZ GÓMEZ, Luis Ángel. “Las élites nativas y la construcción colonial de Filipinas (1565-1789)”, en CABRERO, Leoncio (ed.), *España y el Pacífico. Legazpi. Tomo II*, Madrid, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2004.
- , “Los debates sobre la regulación de la prestación personal en Filipinas durante el siglo XIX”. *Anuario de Estudios Americanos*, Tomo LVII, 2, 2000.
- SÁNCHEZ ILLÁN, Juan Carlos. “Los Gasset y los orígenes del periodismo moderno en España, “El Imparcial”, 1867-1906”. *Revista Historia y comunicación social*, 1, 1996.
- SANTOS, Briccio G.; ANDRES, Mark L. “Cultura para una nueva gobernanza”. *Perro Berde. Revista Cultural Hispano-Filipina*, 5, 2014.
- SANZ, Juan José. “Nihilismo erótico. 35 mm. Filipinas”. *Perro Berde. Revista Cultural Hispano-Filipina*, 4, 2013.
- SARRIÓN, José. “Progreso, eurocentrismo y escatología. Lecturas desde el pensamiento crítico”. *Con-Ciencia Social*, 18, 2014.
- SCOTT, William Henry. “Igorot responses to Spanish aims: 1576-1896”. *Philippine Studies*, Vol. 18, 4, 1970.
- SEDEÑO, Ana María. “Globalización y transnacionalidad en el cine: coproducciones internacionales y festivales para un cine de arte global emergente”. *Fonseca, Journal of Communication*, 6, 2013.
- SERRA, Francesc. “Introducción: Filipinas el difícil camino a la democracia”, en VV.AA. (Observatorio de Derechos Humanos; Terre des Hommes-France). *El derecho a exigir nuestros derechos: Derechos Económicos, Sociales y Culturales en el panorama internacional. Argentina, Guatemala, México, Nicaragua, Venezuela, Filipinas, Tailandia*, Barcelona, Icaria, 2002.

- SIERRA DE LA CALLE, Blas. “La evangelización de Filipinas durante el gobierno de Legazpi (1565-1572)”, en CABRERO, Leoncio (ed.), *España y el Pacífico. Legazpi. Tomo I*, Madrid, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2004.
- SISON, Antonio D. “Afflictive apparitions: The folk catholic imaginary in philippine cinema”. *Material Religion*, Vol. 11, 4, 2015.
- STEIN, Elliott. “Celebrating Philippine Cinema”. *The Village Voice*, Vol. 43, 31, 1998.
- VALERIO, Elvin Amerigo. “The other “other” cinema: National and cultural identity in filipino alternative films”, en *Southeast Asian Cinemas Conference*, Manila, Ateneo de Manila University, 2008.
- VELAMAZÁN, Miguel; MENÉNDEZ, Adolfo R. “Rogelio Vigil de Quiñones, un médico militar entre los últimos de Filipinas”, en GARCÍA-ABÁSULO, Antonio; CASTAÑEDA DELGADO, Paulino (eds.), *El Lejano Oriente español: Filipinas (siglo XIX): actas/ VII Jornadas Nacionales de Historia Militar, Sevilla, 5-9 de mayo de 1997*, Sevilla, Cátedra “General Castaños” Región Militar Sur, 1997.
- VERDÍN, Guillermo. “El español en Filipinas”. *Arbor*, Vol. 55, 211, 1991.
- TOLENTINO, Rolando B. “Vaginal economy: Cinema and sexuality in the Post-Marcos, Post-Brocka Philippines”. *Positions: East Asia cultures critique*, Vol. 19, 2, 2011.
- , “Linking philippine and spanish cinemas”. *Perro Berde. Revista Cultural Hispano-Filipina*, 6, 2016.
- TORMO SANZ, Leandro; SALAZAR, Milagros. “Datos sobre la toponimia en Filipinas”, en *XI Congreso Internacional de Lingüística y Filología Románicas: actas*, Madrid, 1965.
- TORNOS URZAINKI, Maider. “Deseo y transgresión. El erotismo de Georges Bataille”. *Lectora*, 16, 2010.
- TOVAR, Víctor; BUSTAMANTE, Patricia. “Historia del cólera en el mundo y México”. *Ergo Sum*, Vol. 7, 2, 2000.
- TRAVERSO, Enzo. “Revisión y revisionismo”. *Pasajes: Revista de pensamiento contemporáneo*, 14, 2004.
- VALLEJO-SANTIAGO, Arminda M. “Imágenes de la mujer filipina a través de los ojos de seis importantes directoras filipinas”. *Perro Berde. Revista Cultural Hispano-Filipina*, 5, 2014.
- VALMASEDA, Carlos. “Filipinas en el cine español”. *Perro Berde. Revista Cultural Hispano-Filipina*, 3, 2012.
- VERA, Noel. “Instántanea filipina”. *Cahiers du cinema España*, Nº Especial 12. [40 años de cine filipino (1970-2010)], 2010.
- VILLALÓN FABELLA, Augusto. “De frágiles cestas suspendidas en el aire a estructuras permanentes de piedra: la fusión de lo asiático y lo barroco en la arquitectura no residencial en Filipinas”, en AGUILERA ROJAS, Javier et al. *Manila 1571-1898. Occidente en Oriente*, Madrid, Ministerio de Fomento, Agencia Española de Cooperación Internacional, Universidad de Alcalá de Henares, 1998.
- VITAR, Beatriz. “Mujeres, masonería y revolución en Filipinas (1896-1897)”. *Trocadero: Revista de historia moderna y contemporánea*, 18, 2006.
- VV. AA. “Número especial sobre Clásico, Manierista y Post-clásico”. *Trama y Fondo*, 33-34. 2013.
- , *Revista filipina. Revista semestral de lengua y literatura hispanofilipina*, Vol. 3, 1, 2016.

- ZIALCITA, Fernando. "On A History of Philippine Art: Art in the Philippines". *Philippine Studies*, Vol. 13, 2, 1965.
- , "The Meanings of Community". *Philippine Studies*, Vol. 44, 1, 1996.
- , "La casa de Manila", en AGUILERA ROJAS, Javier et al., *Manila 1571-1898. Occidente en Oriente*, Madrid, Ministerio de Fomento, Agencia Española de Cooperación Internacional, Universidad de Alcalá de Henares, 1998.
- , "Why insist on an Asian Flavor?". *Philippine Studies*, Vol. 48, 4, 2000.
- , "Preguntas acerca de la identidad filipina", en ELIZALDE, María Dolores (ed.), *Repensar Filipinas. Política, Identidad y Religión en la construcción de la nación filipina*, Bellaterra, Barcelona, 2009.
- , "The burn Christ: The filipinization of a mexican icon". *CIEHL*, Vol. 19, 2013.

Direcciones web

- Acento Cultural* [página WEB]. <http://www.acentocultural.com> [Consulta: 11-3-2018].
- ActualidadValdepeñas* [página WEB]. <https://www.actualidadvaldepenas.com/> [Consulta: 01-12-2018].
- Arrozales y ataúdes colgantes en Luzón* [página WEB] <https://www.ngenespanol.com/> [Consulta: 01-12-2018].
- Auraeus Solito* [página WEB] <http://auraeussolito.com/> [Consulta: 22-05-2016].
- Bernardo del Carpio* [página WEB] <http://www.bernardodelcarpio.org/> [Consulta: 21-09-2018].
- Blogs&Docs (Cine y audiovisual de no ficción)* [página WEB] <http://www.blogsandocs.com/> [Consulta: 15-10-2017].
- Catedral de Valencia* [página WEB]. <http://www.catedraldevalencia.es/> [Consulta: 14-10-2019].
- Christine F. Godinez-Ortega, *The literary forms in philippine literature* [página WEB]. http://www.seasite.niu.edu/tagalog/literature/literary_forms_in_philippine_lit.htm [Consulta: 23-09-2016].
- Comission on Appointments. Republic of the Philippines* [página WEB] <http://comappt.gov.ph/> [Consulta: 22-10-2018].
- Critic after dark* [página WEB] <https://criticafterdark.blogspot.com/> [Consulta: 22-11-2018].
- CulturEd Philippines* [página WEB], National Comission for Culture & the Arts (NCAA). <https://philippineculturaleducation.com.ph/> [Consulta: 29-08-2017].
- El Mundo* [página WEB] <https://www.elmundo.es/> [Consulta: 29-08-2017].
- El turismo masivo deteriora el cementerio colgante de Sagada en Filipinas* [página WEB] <https://www.elfunerariodigital.com/> [Consulta: 01-12-2018].
- Elena Bellver, *¿De dónde viene el origen de las Manolas de Semana Santa?* [página WEB], OK Diario. <https://okdiario.com/> [Consulta: 22-2-2018].
- Encyclopedia Britannica* [página WEB] <https://www.britannica.com/> [Consulta: 30-08-2017].
- Festival Scope Pro* [página WEB] <https://pro.festivalscope.com/> [Consulta: 22-05-2016].
- Festivalito La Palma* [página WEB] <http://www.festivalito.com/> [Consulta: 23-05-2017].
- Field Museum* [página WEB] <https://philippines.fieldmuseum.org/> [Consulta: 10-09-2018].
- Flags and symbols of the pearl of the Orient Seas* [página Web] <http://www.watawat.net/> [Consulta: 27-11-2018].

- Fundación Goya en Aragón* [página WEB]. <https://fundaciongoyaenaragon.es> [Consulta: 14-10-2019].
- Hanunoo in Philippines* [página WEB] <https://joshuaproject.net/> [Consulta: 23-04-2018].
- International Film Festival Rotterdam (IFFR)* [página WEB] <https://iffr.com/en> [Consulta: 22-11-2018].
- Internet Movie Data Base* [página WEB] <https://www.imdb.com/> [Consulta: 02-09-2017].
- Juan Pedro Antonuccio, *Bandera de Filipinas: historia y significado* [página WEB] <https://www.lifeder.com/> [Consulta: 29-08-2017].
- Kidlak Tahimik* [página WEB]. <http://kidlattahimik.de/> [Consulta: 07-11-2018].
- La Opinión de Murcia* [página WEB]. <https://www.laopiniondemurcia.es/> [Consulta: 22-2-2018].
- La Vanguardia* [página WEB] <https://www.lavanguardia.com> [Consulta: 13-04-2018].
- Lessons From the School of Inattention.* [página WEB] <https://oggsmoggs.blogspot.com/> [Consulta: 16-10-2017].
- Lytton John Musselman, *Los árboles en el Corán y en la Biblia* [página WEB], Organización de las Naciones Unidas para la Agricultura y la Alimentación. <http://www.fao.org/3/y9882s/y9882s11.htm> [Consulta: 6-3-2018].
- Mangyan. Hanunoo* [página WEB] <http://www.ethnicgroupphilippines.com/> [Consulta: 23-04-2018].
- Museo del Prado* [página WEB]. <https://www.museodelprado.es/> [Consulta: 12-11-2018].
- Museo Oriental de Valladolid* [página WEB] <http://www.museo-oriental.es/> [Consulta: 13-09-2018].
- Nicolas Rapold, *Turin Film Festival 2008* [página WEB], Film Comment. www.filmcomment.com/ [Consulta: 16-10-2017].
- Northwestern University* [página WEB] <https://www.nwu.edu.ph/> [Consulta: 28-08-2017].
- Pasión con mayúsculas* [página WEB], León Noticias. <https://www.leonoticias.com> [Consulta: 4-5-2018].
- Philstar Global* [página WEB] <https://www.philstar.com/> [Consulta: 22-11-2018].
- ResearchGate* [página WEB]. <http://www.researchgate.net/> [Consulta: 11-3-2018].
- S. Gallo, *Las manolas reivindican su esencia* [página WEB], Ileon. <https://www.ileon.com/> [Consulta: 22-2-2018].
- “Study for a portrait” (Francis Bacon, 1952). *Tate Museum* [página WEB] <https://www.tate.org.uk/> [Consulta: 21-11-2018].
- SYED, Saira, End of the road for Jeepneys in the Philippines?, *BBC News*, 30 de julio de 2013. <https://www.bbc.com/news/business-23352851> [Consulta: 22-07-2020].
- This is not a film by Khavn* [página WEB] <https://khavn.wordpress.com/> [Consulta: 15-10-2017].
- TimeOut London* [página WEB] <http://www.timeout.com/> [Consulta: 23-05-2016].

Películas (Por orden cronológico)

- GROSS, Edward, *The life of Jose Rizal* [película], 1912, Duración 60’.
- NEPOMUCENO, Jose, *Dalagang bukid* [cortometraje], Leon Ignacio, Hermogenes Ilagan (guión), 1919.
- BORROMEO, Florentino, *El hijo desobediente* [cortometraje], 1922.

- SALUMBIDES, Vicente, *The soul saver* [cortometraje], 1927.
- NEPOMUCENO, Jose, *Noli me tangere* [película], Jose Rizal (guión), 1930.
- GOMIS, Fernando, *Ang mga ulila* [película], 1933.
- MUSSER, George, *Ang aswang*, Charles Miller (fotografía), 1933.
- NEPOMUCENO, Jose, *Punyal na ginto* [película], Antonio Sempio (guión), 1933.
- CONCHU, Agapito R., *Hagase tu voluntad* [película], 1936.
- DE CASTRO, Eduardo, *Zamboanga* [película], Edward Kilenyi (música); William H. Jansen (fotografía); Ralph Dixon (montaje), 1937, Duración 58'.
- SALUMBIDES, Vicente, *Ibong Adarna* [película], Vicente Salumbides (guión); Francisco Buencamino Sr. (música); Ray Lacap, Serafin Salumbides, Remegio Young (fotografía); Enrique Jarlego (montaje), 1941, Duración 124'.
- DE LEON, Gerardo; ABE, Yutaka, *The dawn of freedom* [película], Hideo Oguni, Ryuichiro Yagi (guión), 1944.
- ROMÁN, Antonio, *Los últimos de Filipinas* [película], Antonio Román, Pedro de Juan, Enrique Alfonso Barcones, Rafael Sánchez Campoy, Enrique Llovet (guión); Manuel Parada (música); Heinrich Gärtner (fotografía); Bienvenida Sanz (montaje), 1945, Duración 99'.
- CONDE, Manuel, *Orasang ginto* [película], Manuel Conde (guión); Mike Velarde (música), 1946.
- NOLASCO, Luis F., *Fort Santiago* [película], Josefino Cenizal (música), 1946.
- DE LEON, Gerardo, *So long America* [película], Ariston Avelino (música), 1947.
- DEL ROSARIO, Oscar, *Multo ni Yasashita* [película], Lucio D. San Pedro (música), 1947.
- IQUINO, Ignacio F., *Noche sin cielo* [película], Salvador Cerdán, Julio Coll, Ignacio F. Iquino, Juan Lladó (guión); Ramón Ferrés (música); Pablo Ripoll (fotografía), 1947, Duración 93'.
- DE SICA, Vittorio, *Ladri di biciclette* [película], Cesare Zavattini, Oreste Biancoli, Suso Cecchi D'Amico, Vittorio De Sica, Adolfo Franci, Gherardo Gherardi, Gerardo Guerrieri (guión); Alessandro Cicognini (música); Carlo Montuori (fotografía); Eraldo Da Roma (montaje), 1948, Duración 89'.
- ARROYO, Luis, *Aquellas palabras* [película], Luis Arroyo, Enrique Llovet (guión); Manuel Parada (música); Emilio Foriscot, Juan Mariné (fotografía); Félix Suárez Inclán (montaje), 1949, Duración 82'.
- CONDE, Manuel, *Genghis Khan* [película], Manuel Conde, Carlos V. Francisco (guión); Juan Silos Sr. (música); Emmanuel I. Rojas (fotografía); Fred Buensuceso, Ray Heinz (montaje), 1950, Duración 88'.
- LANG, Fritz, *American guerrilla in the Philippines* [película], Lamar Trotti (guión), Cyril J. Mockridge (música); Harry Jackson (fotografía); Robert L. Simpson (montaje), 1950, Duración 105'.
- DE LEON, Gerardo, *Diego Silang* [película], Eddie Romero (guión); Tito Arevalo (música), 1951.
- , *Sisa* [película], Teodorico C. Santos (guión); Ariston Avelino (música); Arsenio Doña, Tommy Marcelino (fotografía); Victoriano Calub (montaje), 1951.
- WILDER, Billy, *Ace in the hole* [película], Billy Wilder, Lesser Samuels, Walter Newman (guión); Hugo Friedhofer (música); Charles Lang (fotografía); Arthur P. Schmidt (montaje), 1951, Duración 111'.
- GARCÍA BERLANGA, Luis, *Bienvenido, Mister Marshall* [película], Juan Antonio Bardem, Miguel Mihura, Luis García Berlanga (guión); Jesús García Leoz (música); Manuel Berenguer (fotografía); Pepita Orduna (montaje), 1953, Duración 78'.

- AVELLANA, Lamberto V., *Anak dalita (Child of sorrow)* [película], Rolf Bayer (guión); Francisco Buencamino Jr. (música); Mike Accion (fotografía), Enrique Jarlego (montaje), 1956, Duración 119’.
- AVELLANA, Lamberto V., *Badjao* [película], Rolf Bayer (guión); Francisco Buencamino Jr. (música); Mike Accion (fotografía), Enrique Jarlego (montaje), 1957, Duración 105’.
- DE LEON, Gerardo; ROMERO, Eddie, *The Day of the Trumpet* [película], Eddie Romero (guión); Tito Arevalo, Ariston Avelino (música); Felipe Sacdalan (fotografía); Gervacio Santos, L.S. ‘Ted’ Smith (montaje), 1958, Duración 77’.
- HITCHCOCK, Alfred, *Vertigo* [película], Alec Coppel, Samuel A. Taylor, Maxwell Anderson (guión); Bernard Herrmann (música); Robert Burks (fotografía); George Tomasini (montaje), 1958, Duración 128’.
- ROMERO, Eddie, *Man on the run* [película], Paul Harber (guión); Ariston Avelino (música); Felipe Sacdalan (fotografía); Joven Calub (montaje), 1958, Duración 78’.
- DE LEON, Gerardo; ROMERO, Eddie, *Terror is a man* [película], Paul HARBER (guión); Ariston Avelino (música); Emmanuel I. Rojas (fotografía); Gervacio Santos (montaje), 1959, Duración 90’.
- HITCHCOCK, Alfred, *Psycho* [película], Joseph Stefano (guión); Bernard Herrmann (música); John L. Russell (fotografía); George Tomasini (montaje), 1960, Duración 109’.
- DE LEON, Gerardo, *Noli me tángere* [película], Gerardo de Leon, Jose Flores Sibal (guión); Tito Arevalo (música); Arsenio Bañu, Emmanuel I. Rojas (fotografía); Joven Calub, Victoriano Calub (montaje), 1961, Duración 180’.
- , *El filibusterismo* [película], Gerardo de Leon, Adrian Cristobal, Jose Flores Sibal (guión); Tito Arevalo (música), Mike Accion (fotografía), 1962, Duración 117’.
- ROMERO, Eddie, *The raiders of Leyte Gulf* [película], Eddie Romero (guión, montaje); Carl Kuntze (guión); Tito Arevalo (música); Arsenio Doña, Felipe Sacdalan (fotografía), 1962, Duración 80’.
- DE LEON, Gerardo; ROMERO, Eddie, *Intramuros (The walls of hell)* [película], Ferde Grofé Jr., Cesar Amigo, Eddie Romero (guión); Tito Arevalo (música); Felipe Sacdalan (fotografía); Ben Barcelon (montaje), 1964, Duración 88’.
- MARQUEZ, Artemio, *James Batman* [película], Pepito Vera-Perez, Artemio Marquez, Bob Kane (guión); Carding Cruz (música); Amaury Agra (fotografía); Jose Tarnate (montaje), 1966, Duración 94’.
- DE LEON, Gerardo; ROMERO, Eddie, *Brides of blood* [película], Cesar Amigo (guión), 1968, Duración 97’.
- KUBRICK, Stanley, *2001: A space odyssey* [película], Stanley Kubrick, Arthur C. Clarke (guión); Richard Strauss, Johann Strauss, György Ligeti, Aram Khachaturyan (música); Geoffrey Unsworth (fotografía); Ray Lovejoy (montaje), 1968, Duración 139’.
- ABALOS, Ruben, *Uhaw* [película], D.G. Dumaraos, Deo Villegas (guión) 1970, Duración 90’.
- BROCKA, Lino, *Santiago!* [película], Lino Brocka (guión); Doming Valdez (música); Conrado Baltazar (fotografía); Felizardo Santos (montaje), 1970.
- , *Tubog sa ginto* [película], Lino Brocka (guión); Doming Valdez (música); Steve Perez (fotografía); Felizardo Santos (montaje), 1970, Duración 150’.
- WAKAMATSU, Koji, *Shinjuku mad* [película], Masao Adachi (guión); Shinki Chin, Megumi Ishikawa, Hiro Tsunoda, Hiro Yanagida (música); Hideo Itô (fotografía); Isamu Nakajima (montaje), 1970, Duración 65’.

- BERNAL, Ishmael, *Pagdating sa dulo* [película], Ishmael Bernal (guión); Francisco Buencamino Jr. (música); Delfin Carretas (fotografía); Teofilo de Leon (montaje), 1971, Duración 117’.
- CASTILLO, Celso Ad., *Asedillo* [película], Celso Ad. Castillo (guión); Restie Umali (música); Sergio Lobo (fotografía); Augusto Salvador (montaje), 1971, Duración 120’.
- , *Nympha* [película], D.G. Dumaraos, Deo Villegas (guión); Loreto Isleta (fotografía), 1971.
- PETRI, Elio, *La classe operaia va in paradiso* [película], Elio Petri, Ugo Pirro (guión); Ennio Morricone (música); Luigi Kuveiller (fotografía); Ruggero Mastroianni (montaje), 1971, Duración 125’.
- BERNAL, Ishmael, *Huwag tularan: Pito ang asawa ko* [película], Rinna Pido, Ishmael Bernal, Desi Dizon (guión); Danny Holmsen (música); Rudy Diño (fotografía); Jose Tarnate (montaje), 1974.
- BROCKA, Lino, *Tinimbang ka ngunit kulang (Weighed but found wanting)* [película], Mario O’Hara, Lino Brocka (guión); Lutgardo Labad (música); Jose Batac Jr. (fotografía); Augusto Salvador (montaje), 1974, Duración 126’.
- , *Maynila: Sa mga kuko ng liwanag* [película], Clodualdo Del Mundo Jr. (guión); Max V. Jocson (música); Mike De Leon (fotografía); Ike Jarlego Jr., Edgardo Jarlego (montaje), 1975, Duración 125’.
- BERNAL, Ishmael, *Nunal sa tubig* [película], Jorge Arago (guión); Vanishing Tribe (música); Arnold Alvaro (fotografía); Augusto Salvador (montaje), 1976, Duración 118’.
- BROCKA, Lino, *Insiang* [película], Lamberto E. Antonio, Mario O’Hara (guión); Minda D. Azarcon (música); Conrado Baltazar (fotografía); Augusto Salvador (montaje), 1976, Duración 95’.
- DE LEON, Mike, *Itim* [película], Clodualdo Del Mundo Jr., Gil Quito (guión); Max Jocson (música); Ely Cruz, Rody Lacap (fotografía); Ike Jarlego Jr., 1976, Duración 106’.
- ROMERO, Eddie, *Ganito kami noon...Paano kayo ngayon?* [película], Eddie Romero, Roy Iglesias (guión); Lutgardo Labad (música); Justo Paulino (fotografía); Ben Barcelon (montaje), 1976, Duración 136’.
- CASTILLO, Celso Ad., *Burlesk Queen* [película], Celso Ad. Castillo, Mauro Gia Samonte (guión); George Canseco (música); Ben Lobo (fotografía); Abelardo Hulleza, Bert R. Mendoza (montaje), 1977, Duración 129’.
- TAHIMIK, Kidlat, *Mababangong bangungot (Perfumed nightmare)* [película], Kidlat Tahimik (guión, fotografía, montaje), Original Philippine Traditional Music (música); Hartmut Lerch (fotografía), 1977, Duración 93’.
- BROCKA, Lino, *Ina, kapatid, anak* [película], Mel Chionglo (guión); Ernani Cuenco (música); Conrado Baltazar (fotografía); Augusto Salvador (montaje), 1979, Duración 93’.
- , *Jaguar* [película], Jose F. Lacaba, Ricardo Lee (guión); Vanishing Tribe (música), Conrado Baltazar (fotografía); Rene Tala (montaje), 1979, Duración 100’.
- COPPOLA, Francis Ford, *Apocalypse now* [película], Francis Ford Coppola (guión, música); John Milius (guión); Carmine Coppola (música); Vittorio Storaro (fotografía); Lisa Fruchtmann, Gerald B. Greenberg, Walter Murch (montaje), 1979, Duración 147’.
- BERNAL, Ishmael, *City after dark* [película], Ishmael Bernal (guión); Vanishing Tribe (música); Sergio Lobo (fotografía); Augusto Salvador (montaje), 1980, Duración 150’.

- BROCKA, Lino, *Bona* [película], Cenen Ramones (guión); Lutgardo Labad (música); Conrado Baltazar (fotografía); Augusto Salvador (montaje), 1980, Duración 85'.
- DIAZ-ABAYA, Marilou, *Brutal* [película], Ricardo Lee (guión); George Canseco (música); Manolo Abaya (fotografía); Manolo Abaya, Marc Tarnate (montaje), 1980, Duración 105'.
- GOSIENGFIAO, Joey, *Temptation Island* [película], Toto Belano (guión); Jun Latonio (música); Ricardo Jacinto (fotografía); Rogelio Salvador (montaje), 1980, Duración 113'.
- DE LEON, Mike, *Kisapmata* [película], Clodualdo Del Mundo Jr., Raquel Villavicencio, Mike de Leon (guión); Lorrie Ilustre (música); Rody Lacap (fotografía); Jess Navarro (montaje), 1981, Duración 90'.
- BERNAL, Ishmael, *Himala (Miracle)* [película], Ricardo Lee (guión); Winston Raval (música); Sergio Lobo (fotografía); Ike Jarlego Jr. (montaje), 1982, Duración 124'.
- , *Relasyon* [película], Ricardo Lee, Raquel Villavicencio, Ishmael Bernal (guión); Vanishing Tribe (música); Sergio Lobo (fotografía); Augusto Salvador (montaje), 1982, Duración 114'.
- DIAZ-ABAYA, Marilou, *Moral* [película], Ricardo Lee (guión); George Canseco (música); Manolo Abaya (fotografía); Manolo Abaya, Marc Tarnate (montaje), 1982, Duración 140'.
- GALLAGA, Peque, *Oro, plata, mata* [película], Jose Javier Reyes, Peque Gallaga, Mario Taguiwalo, Conchita Castillo (guión); Toto Gentic (música); Rody Lacap (fotografía); Jess Navarro (montaje), 1982, Duración 184'.
- BERNAL, Ishmael, *Broken marriage* [película], Jose N. Carreon, Bing Caballero (guión); Max Jocson (música); Manolo Abaya (fotografía); Jess Navarro (montaje), 1983, Duración 106'.
- DIAZ-ABAYA, Marilou, *Karnal* [película], Ricardo Lee (guión); Ryan Cayabyab (música); Manolo Abaya (fotografía); Marc Tarnate (montaje) 1983, Duración 123'.
- BROCKA, Lino, *Bayan ko: Kapit sa patalim* [película], Jose F. Lacaba (guión); Jess Santiago (música); Conrado Baltazar (fotografía); George Jarlego (montaje), 1984, Duración 108'.
- DE LEON, Mike, *Sister Stella L.* [película], Jose F. Lacaba, Jose Almojuela, Mike De Leon (guión); Ding Achacoso (música), Rody Lacap (fotografía), Jess Navarro (montaje), 1984, Duración 103'.
- DELA CRUZ, Abbo, *Misteryo sa tuwa* [película], Madeleine Gallaga (guión); Jaime Fabregas (música); Rody Lacap (fotografía); Jess Navarro (montaje), 1984, Duración 122'.
- ROÑO, Chito S., *Private show* [película], Ricardo Lee (guión); Jaime Fabregas (música); Joe Tutanés (fotografía); Joe Solo (montaje), 1984.
- BROCKA, Lino, *Macho dancer* [película], Amado Lacuesta, Ricardo Lee (guión); Mon Del Rosario (música); Joe Tutanés (fotografía); Ruben Natividad (montaje), 1988, Duración 136'.
- ROÑO, Chito S., *Itanong mo sa buwan* [película], Armando Lao (guión); Toto Gentic (música); Charlie Peralta (fotografía); Abelardo Hulleza (montaje), 1988, Duración 107'.
- BERNAL, Ishmael, *Pahiram ng isang umaga* [película], Jose Javier Reyes, Danny Lopez (guión); Willy Cruz (música); Manolo Abaya, Eduardo Jacinto, Nonong Rasca (fotografía); Augusto Salvador (montaje), 1989, Duración 119'.

- BROCKA, Lino, *Orapronobis* [película], Jose F. Lacaba (guión); Hubert Bougis, Hugo Crotti (música); Rody Lacap (fotografía); George Jarlego, Sabine Mamou, Bob Wade (montaje), 1989, Duración 94’.
- DE PALMA, Brian, *Casualties of war* [película], David Rabe (guión); Ennio Morricone (música); Stephen H. Burum (fotografía); Bill Pankow (montaje), 1989, Duración 113’.
- ROÑO, Chito S., *Eskapo* [película], Jose F. Lacaba, Roy Iglesias (guión); Jaime Fabregas (música); Ely Cruz (fotografía); Jess Navarro (montaje), 1995, Duración 114’.
- JARLEGO JR., Ike, *Wanted: Perfect mother* [película], Mel Mendoza-Del Rosario, Nestor Malgapo (guión); Jessie Lasaten, Louie Ocampo (música); Jun Pereira (fotografía); Marya Ignacio (montaje), 1996, Duración 99’.
- AGUILUZ, Tikoy, *Rizal sa Dapitan* [película], Jose F. Lacaba, Vic Torres, Noel Vera, Lualhati Bautista, Mirana Medina-Bhunjun, Tikoy Aguiluz (guión); Jaime Fabregas (música); Nap Jamir, Romy Vitug (fotografía); Mirana Medina-Bhunjun (montaje), 1997, Duración 100’.
- DIAZ-ABAYA, Marilou, *Jose Rizal* [película], Ricardo Lee, Jun Lana, Peter Ong Lim (guión); Nonong Buencamino (música); Rody Lacap (fotografía); Manet A. Dayrit, Jess Navarro (montaje), 1998, Duración 178’.
- , *Muro-ami* [película], Ricardo Lee, Jun Lana (guión); Nonong Buencamino (música); Rody Lacap (fotografía); Jess Navarro (montaje), 1999, Duración 114’.
- O’HARA, Mario, *Sisa* [película], Mario O’Hara (guión); Blitz Padua (música); Rey De Leon (fotografía); George Jarlego (montaje), 1999.
- DE LEON, Mike, *Bayaning 3rd World* [película], Clodualdo Del Mundo Jr., Mike De Leon (guión); Lorrie Ilustre (música); Ding Achacoso (fotografía); Armando Jarlego (montaje), 2000, Duración 93’.
- QUINTOS, Rory B., *Anak* [película], Ricardo Lee, Raymond Lee (guión); Jessie Lasaten (música); Jose Batac Jr. (fotografía); George Jarlego (montaje), 2000, Duración 135’.
- RED, Raymond, *Anino* [cortometraje], Raymond Red (guión, fotografía); Yano (música); Mel Ladao, Raymond Red, Renewin Alano (montaje), 2000, Duración 13’.
- REYES, Jose Javier, *Live show* [película], Jose Javier Reyes (guión); Jesse Lucas (música); Eduardo Jacinto (fotografía); Vito Cajili (montaje), 2000, Duración 110’.
- DIAZ, Lav, *Batang West Side* [película], Lav Diaz (guión); Joey Ayala (música); Miguel V. Fabie III (fotografía); Ronald Allan Dale (montaje), 2001, Duración 315’.
- ROÑO, Chito S., *Dekada ’70* [película], Lualhati Bautista (guión); Nonong Buencamino (música); Neil Daza (fotografía); Jess Navarro (montaje), 2002, Duración 128’.
- SOLITO, Aureus, *Basal banar* [película], 2002, Duración 80’.
- DIAZ, Lav, *Ebolusyon ng isang pamilyang Pilipino* [película], Lav Diaz (guión, montaje); Richard C. De Guzman, Panx Tañedo (fotografía), 2004, Duración 540’.
- GUILLEN, Laurice, *Santa Santita* [película], Johnny Gracio, Michiko Yamamoto, Johnny Delgado (guión); Vincent de Jesus (música); Lee Meily (fotografía); Efren Jarlego (montaje), 2004, Duración 113’.

- ROÑO, Chito S., *Feng shui* [película], Chito S. Roño, Roy Iglesias (guión); Carmina Cuya (música); Neil Daza (fotografía); Vito Cajili (montaje), 2004, Duración 117'.
- MARTIN, Raya, *No pongso do tedted no mondo: Ang isla s adulo ng mundo* [película], Maya Uno Martin, Meriam Faith Palma, Adrian Ellis Alarilla, Ma. Sarah Gacer (guión); Francisco Horiondo (música); Anne Nicomedes (montaje), 2005, Duración 105'.
- MENDOZA, Brillante, *Masahista* [película], Ferdinand Lapuz, Brillante Mendoza, Boots Agbayani Pastor (guión); Jerrold Tarog (música); Timmy Jimenez, Monchie Redoble (fotografía); Herbert Navasca (montaje), 2005, Duración 76'.
- SOLITO, Auraeus, *Ang pagdadalaga ni Maximo Oliveros (The blossoming of Maximo Oliveros)* [película], Michiko Yamamoto (guión); Pepe Smith, Mike Villegas (música); Nap Jamir (fotografía); Clarence Sison (como Clang Sison), Auraeus Solito (como Kanakan Balintagos), 2005, Duración 100'.
- JETURIAN, Jeffrey, *Kubrador (The bet collector)* [película], Ralston Jover, Armando Lao (guión); Jerrold Tarog (música); Boy Yniguez (fotografía); Jay Halili (montaje), 2006, Duración 98'.
- MARTIN, Raya, *A short film about the Indio Nacional (or the prolonged sorrow of the filipinos)* [película], Raya Martin (guión); Khavn de la Cruz (música); Maisa Demetillo (fotografía); Anne Esteban, Louie Quirino (montaje), 2006, Duración 96'.
- ROÑO, Chito S., *Sukob (The wedding curse)* [película], Chito S. Roño, Chris Martinez (guión); Eli Balce (fotografía); Manet A. Dayrit (montaje), 2006, Duración 110'.
- DIAZ, Lav, *Kagadanan sa banwaan ning mga engkanto (Death in the land of Encantos)* [película], Lav Diaz (guión, música, fotografía, montaje); Jay Ramirez (montaje), 2007, Duración 540'.
- MARTIN, Raya, *Autohystoria* [película], Raya Martin (guión, fotografía); Albert Banzon (fotografía); Louie Quirino (montaje), 2007, Duración 95'.
- MENDOZA, Brillante, *Foster child* [película], Ralston Jover (guión); Jerrold Tarog (música); Odyssey Flores (fotografía); Charliebebs Gohetia (montaje), 2007, Duración 98'.
- DE LA CRUZ, Khavn, *Ultimo: Distintas maneras a matar un héroe nacional* [cortometraje], Khavn de la Cruz (guión, música, fotografía), 2008, Duración 7'.
- MARTIN, Raya, *Next attraction* [película], Raya Martin (guión); Albert Banzon, Hermann Claravall, Maisa Demetillo (fotografía); Lawrence Ang (montaje), 2008, Duración 90'.
- , *Now showing* [película], Raya Martin (guión); Spazzkid (música); Albert Banzon (fotografía); Lawrence Ang (montaje), 2008, Duración 280'.
- , *Possible lovers* [película], Albert Banzon (fotografía); Lawrence Ang (montaje), 2008, Duración 95'.
- MEILY, Mark, *Baler* [película], Roy Iglesias (guión); Vincent de Jesus (música); Lee Meily (fotografía); Danny Añonuevo (montaje), 2008, Duración 116'.
- MENDOZA, Brillante, *Serbis* [película], Armando Lao, Boots Agbayani Pastor (guión); Gian Gianan (música); Odyssey Flores (fotografía); Claire Villa-Real (montaje), 2008, Duración 87'.
- ALIX JR., Adolfo; MARTIN, Raya, *Manila* [película], Ramon Sarmiento, Adolfo Alix Jr. (guión); Radioactive Sago Project (música); Albert Banzon (fotografía); Aleks Castañeda, Jay Halili (montaje), 2009, Duración 85'.

- DE LA CRUZ, Khavn, *Day tingnga ti misterio ti Kristo Negro* [película], Khavn de la Cruz (guión); Albert Banzon (fotografía); Lawrence Ang (montaje), 2009, Duración 70'.
- MARTIN, Raya, *Independencia* [película], Ramon Sarmiento, Raya Martin (guión); Lutgardo Labad (música); Jeanne Lapoirie (fotografía); Jay Halili (montaje), 2009, Duración 77'.
- MENDOZA, Brillante, *Kinatay* [película], Armando Lao (guión); Teresa Barrozo (música); Odyssey Flores (fotografía); Kats Serrao (montaje), 2009, Duración 105'.
- , *Lola* [película], Linda Casimiro (guión); Odyssey Flores (fotografía); Kats Serrao (montaje), 2009, Duración 110'.
- ROÑO, Chito S., *T2* [película], Aloy Adlawan, Chito S. Roño (guión); Carmina Cuya (música); Eli Balce (fotografía); Manet A. Dayrit (montaje), 2009, Duración 102'.
- DE LA CRUZ, Khavn; NOER, Michael, *Son of God* [documental], Michael Noer (guión, fotografía); Khavn de la Cruz (guión); Lawrence Ang (montaje), 2010, Duración 80'.
- , *Ang kaisa-isang konsyerto ng kagila-gilalas na kombo ni Kumander Kulas at ng kanyang kawawang kalabaw sa walang katapusang kalsada ng Kamyas* [película], Khavn de la Cruz (guión), 2011.
- MARTIN, Raya, *Buenas noches, España* [película], Raya Martin (guión); Fernando Franco (música); Víctor Iriarte (fotografía, montaje); Lawrence Ang (montaje), 2011, Duración 70'.
- SOLITO, Auraeus, *Busong* [película], Auraeus Solito, Henry Burgos (guión); Diwa De Leon (música); Louie Quirino (fotografía); Chuck Gutierrez (montaje), 2011, Duración 93'.
- DE LA CRUZ, Khavn, *Mondomanila: Kung paano ko inayos ang buhok ko matapos ang mahaba-haba ring pagllakbay* [película], Khavn de la Cruz (guión, música); Norman Wilwayco (guión); Malek Lopez (música); Albert Banzon (fotografía); Lawrence Ang (montaje), 2012, Duración 75'.
- DEOCAMPO, Nick, *Cine>Sine: Spanish beginnings of Philippine* [documental], 2012.
- MARTIN, Raya, *The great cinema party* [documental], Raya Martin (guión); Gym Lumbea (fotografía), 2012, Duración 70'.
- MENDOZA, Brillante, *Captive* [película], Brillante Mendoza, Patrick Bancarel, Boots Agbayani Pastor, Arlyn Dela Cruz (guión); Teresa Barrozo (música); Odyssey Flores (fotografía); Yves Deschamps, Kats Serrao (montaje), 2012, Duración 120'.
- , *Thy womb* [película], Henry Burgos (guión); Teresa Barrozo (música); Odyssey Flores (fotografía); Kats Serrao (montaje), 2012, Duración 105'.
- ROÑO, Chito S., *The healing* [película], Chito S. Roño, Roy Iglesias (guión); Jerrold Tarog (música, montaje); Charlie Peralta (fotografía), 2012, Duración 107'.
- DE LA CRUZ, Khavn, *Misericordia: The last mystery of Kristo Vampiro* [película], Khavn de la Cruz, Arvie Bartolome, Carlos Piosos III (guión); Kristine Kintana (música); Albert Banzon (fotografía); Lawrence Ang (montaje), 2013, Duración 70'.
- DIAZ, Lav, *Norte, hangganan ng kasaysayan (Norte, The End of History)* [película], Lav Diaz (guión, montaje); Rody Vera (guión); Larry Manda (fotografía); 2013, Duración 250'.
- , *Prologo sa ang dakilang desaparecido* [cortometraje], Lav Diaz (guión, fotografía, montaje), 2013, Duración 31'.

- EVANGELISTA, Ces, *Amor y muerte* [película], Jerry Gracio (guión); Toni Muñoz (música); Gilbert Obispo (fotografía, montaje), 2013, Duración 104’.
- MARTIN, Raya, *How to disappear completely* [película], Raya Martin (guión); Eyedress (música); Albert Banzon, Maisa Demetillo, J.A. Tadena (fotografía); Lawrence Ang (montaje), 2013, Duración 70’.
- MARTIN, Raya; PERANSON, Mark, *La última película* [película], Raya Martin, Alex Ross Perry, Gabino Rodríguez (guión); Mark Peranson (guión, montaje); Gym Lumbera (fotografía); Lawrence Ang (montaje), 2013, Duración 88’.
- MENDOZA, Brillante, *Sapi (Possession)* [película], Henry Burgos (guión); Gian Gianan (música); Jeffrey Dela Cruz, Brillante Mendoza (fotografía); Kats Serrao (montaje), 2013, Duración 100’.
- DE LA CRUZ, Khavn, *EDSA XXX: Ganito kami noon, ganito pa rin kami ngayon* [película], Khavn de la Cruz (guión, música); Albert Banzon (fotografía); J.D. Domingo (montaje), 2014, Duración 85’.
- DIAZ, Lav, *Mula sa kung ano ang noon* [película], Lav Diaz (guión, fotografía, montaje), 2014, Duración 338’.
- SOLITO, Auraeus, *Esprit de Corps* [película], Auraeus Solito (guión); Diwa De Leon (música); Louie Quirino (fotografía); Lawrence Fajardo (montaje), 2014, Duración 94’.
- MENDOZA, Brillante, *Taklub* [película], Honeylyn Joy Alipio (guión); Diwa De Leon (música); Odyssey Flores (fotografía); Diego Marx Dobles, Kats Serrao (montaje), 2015, Duración 97’.
- CALVO, Salvador, *1898: Los últimos de Filipinas* [película], Alejandro Hernández (guión); Roque Baños (música); Alex Catalán (fotografía); Jaime Colis (montaje), 2016, Duración 105’.
- DIAZ, Lav, *Ang araw bago ang wakas* [cortometraje], Lav Diaz (guión), 2016, Duración 17’.
- , *Ang babaeng humayo (The woman who left)* [película], Lav Diaz (guión, fotografía, montaje), 2016, Duración 226’.
- , *Hele sa hiwagang hapis (A lullaby to the sorrowful mystery)* [película], Lav Diaz (guión, montaje); Larry Manda (fotografía), 2016, Duración 485’.
- MENDOZA, Brillante, *Ma’ Rosa* [película], Troy Espiritu (guión); Teresa Barrozo (música); Odyssey Flores (fotografía); Diego Marx Dobles (montaje), 2016, Duración 110’.
- DE LA CRUZ, Khavn, *Balangiga: Howling wilderness* [película], Khavn de la Cruz (guión, música); Jerry Gracio, Achinette Villamor (guión); Albert Banzon (fotografía); Carlo Francisco Manatad (montaje), 2017, Duración 120’.
- MARTIN, Raya, *Smaller and smaller circles* [película], Raymond Lee, Ria Limjap (guión); Lutgardo Labad, Odoni Pestelos (música); J.A. Tadena (fotografía); Jay Halili (montaje), 2017, Duración 113’.
- MENDOZA, Brillante, *Alpha: The right to kill* [película], Troy Espiritu (guión); Diwa De Leon (música); Joshua Reyles (fotografía); Diego Marx Robles (montaje), 2018, Duración 94’.

ANEXOS

FICHAS TÉCNICAS Y ARTÍSTICAS DE LAS PELÍCULAS INCLUIDAS EN EL ANÁLISIS POR ORDEN CRONOLÓGICO

Fuente: *The Internet Movie Data Base* (IMDb).

Ficha técnica y artística de *Maynila: Sa mga kuko ng liwanag*

Título en España: *Manila en las garras de las tinieblas*

Duración: 123 minutos (Filipinas)

Dirección: Lino Brocka.

Producción: 1975. Cinema Artists [Mike de Leon (como Miguel de Leon), Severino Manotok Jr.].

Guión: Clodualdo del Mundo Jr., según la novela de Edgardo Reyes.

Fotografía: B/N – Color. [Mike de Leon (como Miguel de Leon), Clodualdo del Mundo Jr.].

Música: Max Jocson.

Montaje: Ike Jarlego Jr., Edgardo Jarlego.

Actores principales: Hilda Koronel (Ligaya Paraiso), Bembol Roco [Julio Madiaga (como Rafael Roco Jr.)], Lou Salvador Jr. (Atong), Joonee Gamboa (Omeng), Pio de Castro III (Imo), Danilo Posadas (Benny), Joe Jardy [Frank (como Joseph Jardinazo)].

Ficha técnica y artística de *Mababangong bangungot*

Título: *Mababangong bangungot* (*Perfumed nightmare*)

Duración: 93 minutos.

Dirección: Kidlak Tahimik.

Producción: 1977. Flower Films.

Guión: Kidlak Tahimik.

Fotografía: Hartmut Lerch, Kidlak Tahimik

Música: Original Philippine Traditional Music.

Montaje: Kidlak Tahimik.

Actores principales: Kidlak Tahimik (Kidlat), Mang Fely (Kaya), Dolores Santamaria (Nanay), Georgette Baudry (Lola), Katrin Muller (Mutter), Hartmut Lerch (Big Boss).

Ficha técnica y artística de *Himala*

Título: *Himala* (*Miracle*)

Duración: 124 minutos.

Dirección: Ishmael Bernal.

Producción: 1982. Experimental Cinema of the Philippines (Bibsy M. Carballo: Productor, Trina N. Dayrit: Productora Asociada, Charo Santos-Concio: Productora Ejecutiva).

Guión: Ricardo Lee (Historia y guión)

Fotografía: Sergio Lobo.

Música: Winston Raval.

Dirección Artística: Dennis Cid, Bing Fabregas, Benji Garcia (como Benjie Garcia).

Montaje: Ike Jarlego Jr.

Actores principales: Nora Aunor (Elsa), Veronica Palileo (Mrs. Alba), Spanky Manikan (Orly), Gigi Dueñas (Nimia), Vangie Labalan (Aling Saling), Laura Centeno (Chayong), Ama Quiambao (Sepa).

Ficha técnica y artística de *Ang Pagdadalaga ni Maximo Oliveros*

Título: *Ang Pagdadalaga ni Maximo Oliveros (The blossoming of Maximo Oliveros)*

Duración: 100 minutos.

Dirección: Auraeus Solito.

Producción: 2005. Cinemamalaya Foundation/ UFO Pictures (Raymond Lee: Productor, Auraeus Solito: Co-productor, Michiko Yamamoto: Co-productor).

Guión: Michiko Yamamoto (Historia y guión)

Fotografía: Nap Jamir.

Música: Pepe Smith, Mike Villegas.

Vestuario: Cila Aventura, Jeck Cogama (como Jhek Cogama), Laarni Foronda.

Montaje: Clarence Sison (como Clang Sison), Auraeus Solito (como Kanakan Balintagos).

Actores principales: Nathan Lopez (Maxi Oliveros), Soliman Cruz (Paco Oliveros), J.R. Valentin (Victor Perez), Neil Ryan Sese (Boy Oliveros), Ping Medina (Bogs Oliveros), Bodjie Pascua (Nuevo sargento), Elmo Redrico (Sarge), Ivan Camacho (Art).

Ficha técnica y artística de *Maicling pelikula nañg ysañg Indio Nacional*

Título: *Maicling pelikula nañg ysañg Indio Nacional [A short film about the Indio Nacional (or the prolonged sorrow of the filipinos)]*

Duración: 96 minutos.

Dirección: Raya Martin.

Producción: 2005. Hubert Bals Fund (Raya Martin: Productor, Arleen Cuevas: Co-productora).

Guión: Raya Martin.

Fotografía: B/N Maisa Demetillo.

Música: Khavn.

Dirección Artística: Vincent Viray.

Montaje: Anne Esteban, Louie Quirino.

Actores principales: The Barasoain Kalinangan Theater Group, Lemuel Galman, Mark Joshua Maclang, Russell Ongkeko, Bodjie Pascua, Suzette Velasco.

Ficha técnica y artística de *Baler*

Título: *Baler*

Duración: 116 minutos.

Dirección: Mark Meily.

Producción: 2008. Viva Films/ Bida Productions (Vicente G. Del Rosario III: Productor, Veronique del Rosario-Corpus: Productora, Vic del Rosario Jr: Productor ejecutivo, Erwin Genuino: Productor ejecutivo, Hermie Go: Productora asociada, June Torrejon-Rufino: Supervisora de producción.

Guión: Roy Iglesias (Historia y guión).

Fotografía: Lee Meily.

Música: Vincent de Jesus.

Dirección Artística: Ed Cruz (como Ed Indira M. Cruz).

Montaje: Danny Añonuevo.

Vestuario: Joel Bilbao (Joel Marcelo V. Bilbao).

Actores principales: Phillip Salvador (Daniel Reyes), Jericho Rosales (Celso Resurreccion), Anne Curtis (Feliza Reyes), Andrew Schimmer (Lt. Jose Mota), Joel Torre (Comandante Teodorico Luna Novicio), Carlo Aquino (Gabriel Reyes), DJ Durano (Pablo), Rio Locsin (Azon Reyes).

Ficha técnica y artística de *Último: Distintas maneras de matar a un héroe nacional* (C)

Título: *Último: Distintas maneras de matar a un héroe nacional*

Duración: 7 minutos.

Dirección: Khavn.

Producción: 2008. Filmless Films (Khavn: Productor).

Guión: Khavn.

Fotografía: B/N Khavn.

Música: Khavn, Junji Lerma.

Montaje: Lawrence Ang (como Lawrence S. Ang).

Actores principales: Teresa Lorenzo, Celia Blanco.

Ficha técnica y artística de *Lola*

Título en España: *Lola*

Duración: 110 minutos.

Dirección: Brillante Mendoza (como Brillante Ma. Mendoza).

Producción: 2009. Swift Productions, Centerstage Productions (Ferdinand Lapuz: Productor, Didier Costet: Productor Ejecutivo, Connie Go-Alcantara: Productora Asociada, Aurora Cruz: Productora en línea, Antonio de Guzman Jr: Supervisor de producción, Antonio del Rosario: Supervisor de producción).

Guión: Linda Casimiro.

Fotografía: Odyssey Flores.

Música: Teresa Barrozo.

Dirección Artística: Harley Alcasid, Chris Garrido (como Cris Garrido).

Montaje: Kats Serraon.

Actores principales: Anita Linda (Lola Sepa), Rustica Carpio (Lola Puring), Tanya Gomez (Ditas), Jhong Hilario (Bebong), Ketchup Eusebio (Mateo), Benjie Filomeno (Domeng), Bobby Jerome Go (Jay Jay), Geraldine Villamil (Virgie).

Ficha técnica y artística de *The healing*

Título: *The healing*

Duración: 107 minutos.

Dirección: Chito S. Roño.

Producción: 2012. ABS-CBN Film Productions [Charo Santos-Concio: Productora ejecutiva, Malou N. Santos: Productor, John Paul Abellera (como John Paul E. Abellera): Productor creativo, Lea A. Calmerin: Productora en línea, Tess V. Fuentes: Supervisora de producción].

Guión: Chito S. Roño (Historia), Roy Iglesias [como Roy C. Iglesias (Historia y guión)].

Fotografía: Charlie Peralta (como Charlie S. Peralta).

Música: Jerrold Tarog.

Dirección Artística: Melo Cruz.

Montaje: Jerrold Tarog.

Actores principales: Vilma Santos (Seth), Kim Chiu (Cookie), Janice de Belen (Cita), Pokwang (Alma), Robert Arevalo (Odong), Martin del Rosario (Jed), Carmi Martin (Bles), Cris Villanueva (Ding), Allan Paule (Ruben).

Ficha técnica y artística de *Norte, hangganan ng kasaysayan*

Título: *Norte, hangganan ng kasaysayan* (*Norte, the end of history*)

Duración: 250 minutos.

Dirección: Lav Diaz.

Producción: 2013. Wacky O Productions/ Kayan Productions (como Kayan) / Origin8 Media [Raymond Lee (como Moira “Raymond Lee”): Productor, Jessica Zafra: Productora ejecutiva, Kristine Kintana: Productora en línea, Maya Quirino: Productora en línea].

Guión: Lav Diaz, Rory Vera (Historia y guión), Raymond Lee (Historia), Michiko Yamamoto (Historia).

Fotografía: Larry Manda.

Música: Perry Dizon (sin acreditar).

Dirección Artística: Karl Buenafe.

Montaje: Lav Diaz.

Actores principales: Sid Lucero (Fabian), Archie Alemania (Joaquin), Angeli Bayani (Eliza), Mailes Kanapi [Hoda (como Angelina Kanapi)], Mae Paner (Magda), Soliman Cruz (Wakwak), Hazel Orencio (Ading), Ian Lomongo (Cesar)

FILMOGRAFÍA DE LOS DIRECTORES INCLUIDOS EN LA MUESTRA (Por orden alfabético)

Filmografía de Auraeus Solito

Fuente: *The Internet Movie Data Base* (IMDb).

Como director:

Esprit De Corps (como Kanakan Balintagos) (2014)

Baybayin (2012)

60 Seconds of Solitude in Year Zero (2011) (cortometraje)

Busong (2011)

Indigenous pelikula (2011) (cortometraje)

Boy (2009)

Pisay (2007)

Tuli (2005)

Ang pagdadalaga ni Maximo Oliveros [The blossoming of Maximo Oliveros] (2005)

Basal banar (como Kanakan Balintagos) (2002) (documental)

Impeng negro (1998) (cortometraje)

Suring at ang kuk-ok (1995) (cortometraje)

Como guionista:

Esprit de Corps (como Kanakan Balintagos) (2014) (guión)

Baybayin (como Kanakan Balintagos) (2012) (guión)

Busong (como Kanakan Balintagos) (2011) (guionista)

Pisay (2007) (historia)

Suring at ang kuk-ok (1995) (escrito por) (cortometraje)

Como productor:

Busong (2011) (productor)

Boy (2009) (productor)

Concerto (2008) (co-productor)

Pisay (2007) (productor)

Ang pagdadalaga ni Maximo Oliveros (2005) (co-productor)

Filmografía de Brillante Mendoza

Fuente: *The Internet Movie Data Base* (IMDb).

Como director:

Tsinoy (2017) (película para TV)
Ma'Rosa (2016)
Asia sanmenkyô (2016) (segmento "Shiniuma")
Taklub (2015)
Sapi (2013)
Venice 70: Future reloaded (2013) (documental)
Ang kamera (2013) (cortometraje)
Thy womb (2012) (como Brillante Ma Mendoza)
Cautiva [Captive] (2012)
60 seconds of solitude in year zero (2011) (cortometraje)
Quattro Hongkong 2 (2011) (segmento "Purple")
Purple (2011) (cortometraje)
Maalaala mo kaya (2011) (serie de TV) (1 episodio)
Ayos ka (2010) (cortometraje)
Lola (2009) (como Brillante Ma. Mendoza)
Kinatay [Butchered] (2009) (como Brillante Ma. Mendoza)
Serbis [Service] (2008) (como Brillante Ma. Mendoza)
Tirador (2007)
Foster child (2007)
Pantasya (2007) (como Dante Mendoza)
Manoro (2006) (documental)
Kaleldo (2006)
Masahista (2005)

Como guionista:

Cautiva [Captive] (2012) (guión)
Kaleldo (2006) (historia)
Masahista (2005) (historia)
Gabriela (1989) (guionista) (como Dante Mendoza)

Como productor:

Motherland (2017) (productor ejecutivo)
Death by Gokkun (2016) (productor ejecutivo)
Idol (2016) (productor ejecutivo) (cortometraje)
Dyamper (2016) (productor ejecutivo)
Expressway (2016) (productor ejecutivo)
Lila (2016) (productor ejecutivo)
Mrs. (2016) (productor ejecutivo)
T.P.O. (2016) (productor ejecutivo)
Balut country (2015) (productor ejecutivo) (como Brillante Ma. Mendoza)
Bambanti (2015) (productor ejecutivo)
Imbisibol (2015) (productor ejecutivo)
Ninja party (2015) (productor ejecutivo)
Swap (2015) (productor ejecutivo)
Unfriend (2014) (productor ejecutivo)

Sapi (2013) (productor ejecutivo)

Thy womb (2012) (productor ejecutivo) (como Brillante Ma. Mendoza)

Cautiva [Captive] (2012) (productor)

Siquijor: Mystic Island (2007) (productor ejecutivo) (como Brillante Mendoza)

Twilight dancers (2006) (productor asociado)

Kaleldo (2006) (productor)

Filmografía de Chito S. Roño

Fuente: *The Internet Movie Data Base* (IMDb).

Como director:

Etiquette for Mistresses (2015)
Feng shui 2 (2014)
The trial (2014)
Boy Golden (2013)
Maria Mercedes (2013) (serie de TV) (3 episodios)
Badil (2013)
Shake rattle and roll fourteen: The invasion (2012)
The healing (2012)
Bulong (2011)
Imortal (2010) (serie de TV) (35 episodios)
Emir (2010)
Magkano ang iyong dangal? (2010) (serie de TV)
T2 (2009)
Caregiver (2008)
Maalaala mo kaya (1993-2007) (serie de TV) (9 episodios)
Lastikman (2007) (serie de TV)
Sukob (2006)
Spirits (2004) (serie de TV)
Feng shui (2004)
Spirit warriors: The shortcut (2003)
Dekada '70 (2002)
Yamashita: The tiger's treasure (2001)
La vida rosa (2001)
Spirit warriors (2000)
Laro sa baga (2000)
Hinahanap-hanap kita (1999) (como Chito Roño)
Ang babae sa bintana (1998)
Bata bata paano ka ginawa? (1998)
Curacha ang babaeng walang pahinga (1998)
Nasaan ang puso (1997)
Istokwa (1996)
Patayin sa sindak si Barbara (1995)
Dahas (1995) (como Chito Roño)
Eskapò (1995)
Separada (1994)
Sige... ihataw mo! (1994)
Bakit pa kita minahal (1994) (como Chito Roño)
Minsan lang kitang iibigin (1994)
Ikaw lang (1993)
Narito ang puso ko (1992)
Stella Magtangol (1992)
Kailan ka magiging akin (1991)
Bakit kay tagal ng sandali? (1990)
Kasalanan bang sambahin ka? (1990)
Si Baleleng at ang gintong sirena (1989) (como Chito Rono)

Itanong mo sa buwan (1988) (como Chito Roño)
Olongapo... The Great American Dream (1987)
Private show (1985) (como Sixto Kayko)

Como guionista:

Etiquette for Mistresses (2015) (historia)
Feng shui 2 (2014) (historia y gui3n)
Shake rattle and roll fourteen: The invasion (2012) (historia)
The healing (2012) (historia)
Bulong (2011) (historia)
Emir (2010) (historia)
T2 (2009) (historia y gui3n)
Caregiver (2008) (historia)
Sukob (2006) (historia y gui3n)
Feng shui (2004) (historia y gui3n)
Spirit warriors: The shortcut (2003) (historia)
Spirit warriors (2000) (historia y gui3n)
Curacha ang babaeng walang pahinga (1998) (historia)
Istokwa (1996) (guionista)
Ikaw lang (1993) (guionista) (como Chito Roño)
Si Baleleng at ang gintong sirena (1989) (historia) (como Chito Rono)

Filmografía de Ishmael Bernal

Fuente: *The Internet Movie Data Base* (IMDb).

Como director:

Wating (1994)
Mahal kita, walang iba (1992)
Pahiram ng isang umaga (1989)
Nagbabagang luha (1988)
Pinulot ka lang sa lupa (1987)
Working girls 2 (1987)
The graduates (1986)
Hinugot sa langit (1985)
Gamitin mo ako (1985)
Shake, rattle & roll (segmento "Pridyider") (1984)
Working girls (1984)
Huwag pamarisan, Mister Mo. Lover Boy Ko (1984)
Sugat sa ugat (1983)
Broken marriage (1983)
Himala (1982)
Hindi kita malimot (1982)
Relasyon (1982)
Ito ba ang ating mga anak (1982)
Galawgaw (1982)
Pabling (1981)
Bihagin: Bilibid Boys (1981)
City after dark (1980)
Girlfriend (1980)
Good morning, sunshine (1980)
Aliw (1979)
Salawahan (1979)
Bakit may pag-ibig pa? (1979)
Menor de edad (1979)
Boy Kodyak (1979)
Ikaw ay akin (1978)
Lagi na lamang ba akong babae? (1978)
Isang gabi sa iyo... Isang gabi sa akin (1978)
Walang katapusang tag-araw (1977)
Dalawang pugad... Isang ibon (1977)
Tisoy! (1977)
Scotch on the Rocks to remember, Black Coffee to forget (1976)
Babaing hiwalay sa asawa (1976)
Nunal sa tubig (1976)
Ligaw na bulaklak (1976)
Lumapit, lumayo ang umaga (1975)
Xing long fu hu (1975)
Mister Mo, Lover Boy ko (1975)
Ang makulay na daigdig ni Nora (1974) (serie de TV)
Huwag tularan: Pito ang asawa ko (1974)
Si Popeye, atbp (1973)

Zoom, zoom, Superman! (1973)
Now and forever (1973)
Till death do us part (1972)
Inspiration (1972)
El vibora (1972)
Daluyong! (1971)
Pagdating sa dulo (1971)
Vibora (1971)

Como guionista:

Mahal kita, walang iba (1992) (guionista)
Relasyon (1982) (historia y gui3n)
Ito ba ang ating mga anak (1982) (historia y gui3n)
Galawgaw (1982) (historia y gui3n)
City after dark (1980) (historia y gui3n)
Girlfriend (1980) (historia)
Aliw (1979) (historia y gui3n)
Ikaw ay akin (1978) (historia)
Walang katapusang tag-araw (1977) (historia y gui3n)
Dalawang pugad... Isang ibon (1977) (historia y gui3n)
Lumapit, lumayo ang umaga (1975) (historia y gui3n)
Huwag tularan: Pito ang asawa ko (1974) (guionista)
Pagdating sa dulo (1971) (historia y gui3n)
Ah, Ewan! basta sa maynila pa rin ako! (1970) (historia)

Filmografía de Khavn

Fuente: *The Internet Movie Data Base* (IMDb).

Como director:

ALIPATO: The very brief life of an Ember (2016)

Simulacrum Tremendum (2016) (documental)

Desaparadiso (2015)

Ruined heart: Another love story between a criminal & a whore (2014) (como Khavn de la Cruz)

Misericordia: The last mystery of Kristo Vampiro (2013)

EDSA XXX: Ganito kami noon, ganito pa rin kami ngayon (2012)

Solar Syokoy (2012) (cortometraje)

Pusong wazak! Isa na namang kwento ng pag-ibig sa pagitan ng isang kriminal at isang puta (2012) (cortometraje)

Kalakala (2012) (documental)

Pahinga (2011)

Ang kaisa-isang konsiyerto ng kagila-gilalas na kombo ni Kumander Kulas at ng kanyang kawawang kalabaw sa walang katapusang kalsada ng Kamyas (2011)

Mondomanila: Kung paano ko inayos ang buhok ko matapos ang mahaba-haba ring paglalakbay (2010) (como Khavn de la Cruz)

Zombie mariachi (2010) (cortometraje) (como Khavn de la Cruz)

Ang paglilitis ni Mang Serapio (2010)

Son of God (2010) (documental)

Cameroon love letter (For solo piano) (2010) (documental)

Philippine New Wave: This is not a film movement (2010) (documental)

Ang dagat na nalulunod (2009) (cortometraje)

Blackworms (2009) (cortometraje)

By the Suez Canal (2009) (cortometraje)

Kulob 34 (2009) (cortometraje)

Literature (2009) (cortometraje)

Nakalimutan ko na (2009) (cortometraje)

Namamasko po (2009) (cortometraje)

Pamilya Kariton (2009) (cortometraje)

Toxic mango (2009) (cortometraje)

Our daily bread (2009) (cortometraje)

Day tingnga ti misteryo ti Kristo Negro (2009)

Maynila sa kuku ng dilim (2008)

Maynila sa mga pangil ng dilim (2008)

Bahag Kings (2008)

Ultimo: Distintas maneras a matar un heroe nacional (2008) (cortometraje)

The muzzled horse of an engineer in search of mechanical saddles (2008) (como Khavn de la Cruz)

Philippine bliss (2008)

3 days of darkness (2007) (como Khavn de la Cruz)

Nothing funnier than unhappiness (2007) (cortometraje)

Iskwaterpangk (2007) (documental)

Matandang Eastside (2007) (cortometraje)

Aswang ng Quezon City (2006)

Paalam aking bulalakaw (2006)

Rugby boyz (2006) (cortometraje)
Lata at tsinelas (2005) (cortometraje)
Ang pamilyang kumakain ng lupa (2005)
Headless (Pugot) (2004)
Mondomanila: Institusyon ng makata (2004) (cortometraje)
Amen (1998) (cortometraje) (como Khavn de la Cruz)

Como guionista:

ALIPATO: The very brief life of an Ember (2016) (guión)
Desaparadiso (2015) (guión)
Ruined heart: Another lovestory between a criminal & a whore (2014) (historia y guión) (como Khavn de la Cruz)
Misericordia: The last mystery of Kristo Vampiro (2013) (guión)
EDSA XXX: Ganito kami noon, ganito pa rin kami ngayon (2012) (escrito por)
Pusong wazak! Isa na namang kwento ng pag-ibig sa pagitan ng isang kriminal at isang puta (2012) (cortometraje) (escrito por)
Kalakala (2012) (documental) (guión)
Ang kaisa-isang konsiyerto ng kagila-gilalas na kombo ni Kumander Kulas at ng kanyang kawawang kalabaw sa walang katapusang kalsada ng Kamyas (2011) (guión)
Mondomanila: Kung paano ko inayos ang buhok ko matapos ang mahaba-haba ring paglalakbay (2010) (guionista) (como Khavn de la Cruz)
Zombie mariachi (2010) (guión) (cortometraje) (como Khavn de la Cruz)
Ang paglilitis ni Mang Serapio (2010) (guionista)
Son of God (2010) (guionista) (documental)
Cameroon love letter (For solo piano) (2010) (escenario) (documental)
Philippine New Wave: This is not a film movement (2010) (guionista) (documental)
Ang dagat na nalulunod (2009) (escrito por) (cortometraje)
By the Suez Canal (2009) (escrito por) (cortometraje)
Toxic mango (2009) (escrito por) (cortometraje)
Our daily bread (2009) (escrito por) (cortometraje)
Day tingnga ti misteryo ti Kristo Negro (2009) (escrito por)
Maynila sa mga pangil ng dilim (2008) (guionista)
Bahag Kings (2008) (escrito por)
Ultimo: Distintas maneras a matar un heroe nacional (2008) (escrito por) (cortometraje)
Walong linggo (2008) (traducción) (cortometraje)
The muzzled horse of an engineer in search of mechanical saddles (2008) (guionista) (como Khavn de la Cruz)
Philippine bliss (2008) (guionista)
3 days of darkness (2007) (historia) (como Khavn de la Cruz)
Iskwatpangk (2007) (escrito por) (documental)
Aswang ng Quezon City (2006) (guión)
Paalam aking bulalakaw (2006) (guionista)
Rugby boyz (2006) (guión) (cortometraje)
Lata at tsinelas (2005) (escrito por) (cortometraje)
Ang pamilyang kumakain ng lupa (2005) (escrito por)
Headless (Pugot) (2004) (guión)
Mondomanila: Institusyon ng makata (2004) (escrito por) (cortometraje)
Amen (1998) (escrito por) (cortometraje) (como Khavn de la Cruz)

Como productor:

ALIPATO: The very brief life of an Ember (2016) (producer)
Simulacrum Tremendum (2016) (producer) (documental)
Desaparadiso (2015) (producer)
Ruined heart: Another lovestory between a criminal & a whore (2014) (producer)
(como Khavn de la Cruz)
Misericordia: The last mystery of Kristo Vampiro (2013) (producer)
EDSA XXX: Ganito kami noon, ganito pa rin kami ngayon (2012) (producer)
Pusong wazak! Isa na namang kwento ng pag-ibig sa pagitan ng isang kriminal at isang puta (2012) (cortometraje) (producer)
Ang kaisa-isang konsiyerto ng kagila-gilalas na kombo ni Kumander Kulas at ng kanyang kawawang kalabaw sa walang katapusang kalsada ng Kamyas (2011) (producer)
Mandomanila: Kung paano ko inayos ang buhok ko matapos ang mahaba-haba ring paglalakbay (2010) (producer) (como Khavn de la Cruz)
Zombie mariachi (2010) (producer) (cortometraje) (como Khavn de la Cruz)
Ang paglilitis ni Mang Serapio (2010) (producer)
Son of God (2010) (producer) (documental)
Cameroon love letter (For solo piano) (2010) (producer) (documental)
Philippine New Wave: This is not a film movement (2010) (producer) (documental)
Ang dagat na nalulunod (2009) (producer) (cortometraje)
Blackworms (2009) (producer) (cortometraje)
By the Suez Canal (2009) (producer) (cortometraje)
Literature (2009) (producer) (cortometraje)
Toxic mango (2009) (producer) (cortometraje)
Our daily bread (2009) (producer) (cortometraje)
Day tingnga ti misteryo ti Kristo Negro (2009) (producer)
Bahag Kings (2008) (producer)
Ultimo: Distintas maneras a matar un heroe nacional (2008) (producer) (cortometraje)
The muzzled horse of an engineer in search of mechanical saddles (2008) (producer)
(como Khavn de la Cruz)
Philippine bliss (2008) (producer)
3 days of darkness (2007) (producer) (como Khavn de la Cruz)
Iskwaterpangk (2007) (producer) (documental)
Aswang ng Quezon City (2006) (producer)
Rugby boyz (2006) (producer ejecutivo) (cortometraje)
Lata at tsinelas (2005) (producer ejecutivo) (cortometraje)
Ang pamilyang kumakain ng lupa (2005) (producer)
Headless (Pugot) (2004) (producer ejecutivo)
Mandomanila: Institusyon ng makata (2004) (producer) (cortometraje)
Amen (1998) (producer) (cortometraje) (como Khavn de la Cruz)

Filmografía de Kidlak Tahimik

Fuente: *The Internet Movie Data Base* (IMDb).

Como director:

Balibayan #1: Memories of overdevelopment redux III (2015)

The forgotten right (2011) (cortometraje documental)

Memories of overdevelopment (2010) (cortometraje)

Japanese summers of a Filipino Fundoshi (1996) (documental)

Bakit dilaw ang gitna ng bahag-hari? (1994) (documental)

Sinong lumikha ng yoyo? Sinong lumikha ng moon buggy? (1982)

Turumba (1981) (documental)

Mababangong bangungot (1977)

Como guionista:

Turumba (1981) (escrito por) (documental)

Mababangong bangungot (1977) (guión)

Como productor:

Abong: Small home (2003) (productor asociado)

Mababangong bangungot (1977) (productor)

Filmografía de Lav Diaz

Fuente: *The Internet Movie Data Base* (IMDb).

Como director:

Ang babaeng humayo [*The woman who left*] (2016)
Ang araw bago ang wakas [*The day before the end*] (2016) (cortometraje)
Hele sa hiwagang hapis [*A lullaby to the sorrowful mystery*] (2016)
Fragment (2015) (segmento)
Mga anak ng unos [*Storm children*] (2014) (documental)
Mula sa kung ano ang noon [*From what is before*] (2014)
Venice 70: Future reloaded (2013) (documental)
Ang alitaptap (2013) (cortometraje)
Prologo sa ang dakilang desaparecido [*Prologue to the great desaparecido*] (2013) (cortometraje)
Norte, hangganan ng kasaysayan [*Norte, the end of history*] (2013)
Pagsisiyasat sa gabing ayaw luminot (2012) (documental)
Florentina Hubaldo, CTE (2012)
Siglo ng pagluluwal [*Century of birthing*] (2011)
Elehiya sa dumalaw mula sa himagsikan [*Elegy to the visitor from the revolution*] (2011)
Walang alaala ang mga paru-paro (2009) (cortometraje)
Eo-ddeon bang-moon (2009) (segmento “Butterflies have no memories”)
Purgatorio (2009) (cortometraje)
Melancholia (2008)
Kagadanan sa banwaan ning mga engkanto [*Death in the land of the Encantos*] (2007)
Heremias: Unang aklat – Ang alamat ng prinsesang bayawak (2006)
Image nasyon (2006) (segmento “Nang Matapos Ang Ulan”)
Ebolusyon ng isang pamilyang Pilipino [*Evolution of a Filipino family*] (2004)
Hesus, rebolusyunario [*Jesus, the revolutionary*] (2002)
Batang West Side (2001)
Hubad sa ilalim ng buwan [*Naked under the moon*] (1999)
Burger Boys (1999)
Serafin Geronimo: Ang kriminal ng Baryo Concepcion [*The criminal of Barrio Concepcion*] (1998)

Como guionista:

Ang babaeng humayo [*The woman who left*] (2016) (guión)
Ang araw bago ang wakas [*The day before the end*] (2016) (guión) (cortometraje)
Hele sa hiwagang hapis [*A lullaby to the sorrowful mystery*] (2016) (guión)
Fragment (2015) (guionista) (segmento)
Mga anak ng unos [*Storm children*] (2014) (guión) (documental)
Mula sa kung ano ang noon [*From what is before*] (2014) (guión)
Venice 70: Future reloaded (2013) (guión) (documental)
Ang alitaptap (2013) (guión) (cortometraje)
Prologo sa ang dakilang desaparecido [*Prologue to the great desaparecido*] (2013) (guión) (cortometraje)
Norte, hangganan ng kasaysayan [*Norte, the end of history*] (2013) (guión)
Florentina Hubaldo, CTE (2012) (guión)
Siglo ng pagluluwal [*Century of birthing*] (2011) (guión)

Elehiya sa dumalaw mula sa himagsikan [Elegy to the visitor from the revolution] (2011) (guión)
Walang alaala ang mga paru-paro (2009) (guión) (cortometraje)
Eo-ddeon bang-moon (2009) (guionista) (segmento “Butterflies have no memories”)
Purgatorio (2009) (guión) (cortometraje)
Melancholia (2008) (guión)
Kagadanan sa banwaan ning mga engkanto [Death in the land of the Encantos] (2007) (guión)
Heremias: Unang aklat – Ang alamat ng prinsesang bayawak (2006) (guión)
Ebolusyon ng isang pamilyang Pilipino [Evolution of a Filipino family] (2004) (guión)
Hesus, rebolusyunario [Jesus, the revolutionary] (2002) (guión)
Batang West Side (2001) (guión)
Hubad sa ilalim ng buwan [Naked under the moon] (1999) (guión)
Burger Boys (1999) (guión)
Serafin Geronimo: Ang kriminal ng Baryo Concepcion [The criminal of Barrio Concepcion] (1998) (guión)

Como productor:

Ang babaeng humayo [The woman who left] (2016) (co-productor)
Mula sa kung ano ang noon [From what is before] (2014) (productor)
Florentina Hubaldo, CTE (2012) (productor)
Siglo ng pagluluwal [Century of birthing] (2011) (productor)
Walang alaala ang mga paru-paro (2009) (productor) (cortometraje)
Purgatorio (2009) (productor) (cortometraje)
Kagadanan sa banwaan ning mga engkanto [Death in the land of the Encantos] (2007) (productor)
Ebolusyon ng isang pamilyang Pilipino [Evolution of a Filipino family] (2004) (productor)
Batang West Side (2001) (productor en línea)

Filmografía de Lino Brocka

Fuente: *The Internet Movie Data Base* (IMDb).

Como director:

Comment vont les enfants (1992) (documental) (segmento “Oca”)
Makiusap ka sa Diyos (1991)
Kislap sa dilim (1991)
Maalaala mo kaya (1991) (serie de TV) (3 episodios)
Sa kabila ng lahat (1991)
Ama...Bakit mo ako pinabayaan? (1990)
Biktima (1990)
Hahamakin lahat (1990)
Gumapang ka sa lusak (1990)
Kung tapos na ang kailanman (1990)
Babangon ako’t dudurugin kita (1989)
Orapronobis (1989)
Kailan mahuhugasan ang kasalanan? (1989)
Natutulog pa ang diyos (1988)
Macho Dancer (1988)
3 mukha ng pag-ibig (1988) (episodio “Katumbas ng kahapon”)
Pasan ko ang daigdig (1987)
Magin akin ka lamang (1987)
Napakasakit, kuya Eddie (1986)
Ano ang kulay ng mukha ng Diyos? (1985)
White slavery (1985)
Miguelito: Batang rebelde (1985)
Bayan ko. Kapit sa patalim (1984)
Experience (1984)
Akin ang iyong katawan (1984)
Adultery (1984)
Hot property (1983)
Strangers in Paradise (1983)
Cain at Abel (1982)
Mother dear (1982)
Palipat-lipat, papalit-palit (1982)
In this corner (1982)
PX (1982)
Caught in the act (1981)
Dalaga si misis, binata si mister (1981)
Hello, young lovers (1981)
Burgis (1981)
Kontrobersyal (1981)
Bona (1980)
Angela Markado (1980)
Nakaw na pag-ibig (1980)
Ina ka ng anak mo (1979)
Jaguar (1979)
Ina, kapatid, anak (1979)
Init (1979)

Rubia Servios (1978)
Hayop sa hayop (1978)
Gumising ka...Maruja (1978)
Ang tatay kong nanay (1978)
Mananayaw (1978)
Inay (1977)
Tahan na Empoy, tahan (1977)
Insiang (1976)
Lunes, Martes, Miyerkules, Huwebes, Biyernes, Sabado, Linggo (1976)
Maynila: Sa mga kuko ng liwanag (1975)
Dung-aw (1975)
Tatlo, dalawa, isa (1974)
Tinimbang ka ngunit kulang (1974)
Cherry blossoms (1972)
Villa Miranda (1972)
Stardoom (1971)
Cadena de amor (1971) (como Lino Brocka Ortiz)
Lumuha pati mga anghel (1971) (como Lino O. Brocka)
Now (1971)
Tubog sa ginto (1970)
Santiago! (1970)
Wanted: Perfect mother (1970)

Como guionista:

Lucia (1992) (guionista)
Huwag mong salingin ang sugat ko (1991)
Tinimbang ka ngunit kulang (1974)
Stardoom (1971) (historia y gui3n)
Now (1971) (historia y gui3n)
Tubog sa ginto (1970) (historia y gui3n)
Santiago! (1970) (historia y gui3n)
The Arizona kid (1970) (historia y gui3n)
Wanted: Perfect mother (1970) (guionista)

Filmografía de Mark Meily

Fuente: *The Internet Movie Data Base* (IMDb).

Como director:

Elemento (2016)
ABNKKBSNPLAko?! (2014)
El Presidente (2012)
Sharon: Kasama mo, kapatid (2012) (serie de TV)
Kaninong boses (2011) (cortometraje)
Donor (2010)
Baler (2008)
Camera café (2007) (serie de TV)
La visa loca (2005)
Crying ladies (2003)
Sentry (1988) (cortometraje)

Como guionista:

Elemento (2016) (guión)
El Presidente (2012) (escrito por)
Donor (2010) (escrito por)
I love you goodbye (2009) (guionista)
La visa loca (2005) (guión)
Crying ladies (2003) (escrito por)

Como productor:

Elemento (2016) (productor)
Pagtawid: Crossing (2013) (productor) (cortometraje)
Pinoy sunday (2009) (co-productor y productor en línea)
Camera café (2007) (co-productor) (serie de TV)

Filmografía de Raya Martin

Fuente: *The Internet Movie Data Base* (IMDb).

Como director:

La última película (2013) (documental)
How to disappear completely (2013)
Scotch Pilgrim (2013) (cortometraje)
The great cinema party (2012)
Jeonju digital Project 2012 (2012)
Ars colonia (2011) (cortometraje)
Buenas noches, España (2011)
Boxing in the Philippine Islands (2011) (cortometraje)
Life Projections (2009) (cortometraje)
Long live philippine cinema! (2009) (cortometraje)
Manila (2009)
Independencia (2009)
Next attraction (2008)
Now showing (2008)
Possible lovers (2008)
Autohystoria (2007)
Track Projections (2007) (cortometraje)
No pongso do tedted no mondo: Ang isla s adulo ng mundo (2005) (documental)
Maicling película nañg ysañg Indio Nacional [A short film about the Indio Nacional] (2005)
Bakasyon (2004) (cortometraje)

Como guionista:

La última película (2013) (guión) (documental)
How to disappear completely (2013) (guión)
Scotch Pilgrim (2013) (guión) (cortometraje)
Ars colonia (2011) (guionista) (cortometraje)
Buenas noches, España (2011) (guión)
Independencia (2009) (guionista)
Next attraction (2008) (escritor)
Now showing (2008) (guionista)
Autohystoria (2007) (guión)

Como productor:

La última película (2013) (co-productor) (documental)
Buenas noches, España (2011) (productor)
Next attraction (2008) (productor)
Now showing (2008) (productor)
Maicling película nañg ysañg Indio Nacional [A short film about the Indio Nacional] (2005) (productor)

