

THE HISPANIC AND LUSO-BRAZILIAN WORLD

De *Bambú a Mambí*: La “Guerra de Cuba” en el cine español

Santiago Juan-Navarro
Florida International University

Abstract: La Guerra hispano-cubano-americana ha sido interpretada de forma radicalmente diferente por cada una de las partes implicadas. En el caso español, y dependiendo del contexto político, ha dado lugar a visiones diametralmente opuestas del conflicto. Si durante la dictadura franquista el 98 representaba la traición de la clase política al estamento militar, a finales del milenio han dominado las versiones revisionistas que, aunque critican el ya agonizante colonialismo español, denuncian a su vez las primeras manifestaciones del imperialismo norteamericano. El presente ensayo estudia el poder legitimador de las imágenes cinematográficas de este acontecimiento en distintas etapas de la historia política española.

Key Words: cine español, franquismo, Guerra hispano-cubano-americana, neocolonialismo, posfranquismo, revisionismo histórico

La Guerra hispano-cubano-americana tuvo una gran importancia desde el punto de vista político para las tres naciones beligerantes. Para España representa el fin de su imperio y el comienzo de un debate sobre su identidad y papel en el marco internacional. La llamada Generación del 98 surge en torno al llamado “Desastre.” Para Cuba significó el fin de una etapa colonial y el comienzo de otra, bajo el control de la nueva potencia hegemónica. Para los EE.UU. sirvió como ensayo de su política expansionista, que precisamente tuvo sus momentos más agresivos a partir del 98 (Pizarroso Quintero 145).

Tanto el cine español como el cubano y el norteamericano han tratado este acontecimiento histórico. Por lo general lo han hecho desde posturas nacionalistas, a menudo tendenciosas y casi siempre de forma superficial. Para el cine español del franquismo, por ejemplo, el 98 supone la base del resentimiento militar frente a la clase política que acabaría desencadenando el golpe de 1936. Los filmes más recientes, rodados a la sombra del Centenario, muestran, por el contrario, una visión revisionista del conflicto que denuncia la represión durante la colonia, justifica las posturas independentistas y denuncia el papel de los Estados Unidos.

La visión más original (al menos, desde el punto de vista estético) se ha dado en el cine cubano a través de las numerosas producciones del ICAIC. Películas como *La primera carga al machete* (1969), de Manuel Octavio Gómez, o *Páginas del diario de José Martí* (1972), de José Massip, aspiran a una difícil síntesis entre los experimentos formalistas de filiación brechtiana y el cine de propaganda. En ellas se plantea invariablemente una estrecha relación entre el 98 y la Revolución Cubana. Ésta es vista siempre como la culminación de las guerras de independencia que habían surgido un siglo atrás (Juan-Navarro 108).

El cine norteamericano mostró cierto interés por la guerra del 98 durante el periodo silente. En un principio se sucedieron las simulaciones de algunos episodios del conflicto. Suele considerarse *Tearing Down the Spanish Flag* (1898), de J. Stuart Blackton y Albert E. Smith, como el primer ejemplo de esta serie (Armengol 207). A pesar de la pésima calidad de tales reconstrucciones, el público las aceptó como documentales reales. Edward H. Amet reprodujo en un estanque, con ayuda de maquetas, la batalla naval del 3 de julio en la bahía de Santiago (*The Battle of Santiago Bay*, 1998). A estos simulacros cabría añadir una serie de melodramas bélicos que se valían de la guerra hispano-norteamericana como simple ambientación de los problemas

sentimentales de sus protagonistas. Filmes como *Romance of a War Nurse* (1908), de Thomas Edison, *The Tangle* (1914), de Harry Lambart, *The Denial* (1925), de Hobart Henley, y *Rough Riders* (1927), de Victor Fleming, se enmarcan dentro de las coordenadas de este género. Con la llegada del cine sonoro el cine bélico norteamericano mostró su preferencia por otros conflictos tales como la Guerra de Secesión o las dos guerras mundiales.

La cinematografía española no ha producido apenas nada de valor en relación con la Guerra hispano-cubano-americana. El interés de las pocas películas sobre este tema habría que buscarlo más bien en el terreno cultural, sociológico y, sobre todo, político. La mayor parte del cine español de temática militar tendió a centrarse en la Guerra de Marruecos y, luego, en la Guerra Civil. Por lo que se refiere específicamente a la guerra hispano-norteamericana (la guerra del 98) sólo hay dos títulos representativos: *Raza* (1941) y *Los últimos de Filipinas* (1945).

A pesar de que el cine de ficción no haya ofrecido muestras representativas del conflicto, éste se encuentra presente desde la aparición misma del cinematógrafo. El cine había llegado a España en 1896 y dos años después mostraba ya imágenes de la Guerra hispano-norteamericana. A primeros de julio de 1898 se proyectaban en un circo de Madrid fotogramas de la guerra. En 1899, el Teatro Colón inauguró su temporada de otoño con títulos tan expresivos como *Baño de negros en La Habana*, *Carga de la caballería española*, *Llegada de repatriados* y *Llegada del Almirante Cervera a Madrid* (Martínez 50).

El primer largometraje de ficción sobre el tema fue *El héroe de Cascorro* (1929), una cinta sobre la gesta del soldado Eloy Gonzalo, tema que reaparecerá años más tarde en otro filme español: *Héroes del 95* (1947). Escrita y dirigida por el inexperto Emilio Bautista, esta película se centra en el popular héroe madrileño. Huérfano, criado en la Inclusa de Madrid, Eloy Gonzalo es destinado al Regimiento de Infantería María Cristina, en la localidad de Puerto Príncipe, provincia de Camagüey (Cuba), adonde llega en noviembre de 1895. El 22 de septiembre de 1896 una partida de unos tres mil insurrectos, al mando de Máximo Gómez, cerca la pequeña población de Cascorro, no lejos de Puerto Príncipe. El 26 de septiembre la situación del destacamento español se hace tan comprometida que la única solución es destruir un bohío desde el cual atacan a la guarnición. Eloy Gonzalo se presenta voluntario para la misión. Al igual que en la leyenda, en el filme Eloy es atado con una cuerda para que, si cae, su cuerpo pueda ser recuperado. Así, armado con su fusil y con una lata de petróleo, se desliza hacia el bohío enemigo, prendiéndole fuego y regresando a su posición, que será liberada pocos días después por una columna española.

En realidad, la gesta de Eloy Gonzalo apenas tuvo relevancia militar en la guerra. Sin embargo, la figura del héroe se hizo muy popular en Madrid, probablemente por su condición de expósito y por la necesidad de exaltar un rasgo de heroísmo individual en una guerra muy impopular entre la clase trabajadora. En el filme de Emilio Bautista las acciones bélicas, sin embargo, ocupan un lugar mínimo en una trama dominada por las relaciones sentimentales de Gonzalo y su novia Isabel. El enemigo (el ejército mambí) es casi invisible y carece de personalidad y motivaciones definidas. Las situaciones melodramáticas acaban por desplazar totalmente al componente propagandístico, que queda reducido a unos pocos gestos de exaltación nacionalista.

La valoración estética del filme varía según los críticos. Para Rafael de España, "si esta cinta es modélica en algo es como compendio de todos los defectos del cine mudo español, especialmente en lo que se refiere a la pésima estructura del guión" (503). Joaquín Cánovas Belchí es, sin embargo, más condescendiente con la película: "al margen de su desequilibrio argumental [. . .], ofrece un interesante ejercicio de realización en el que Emilio Bautista muestra su intuitivo conocimiento de la gramática fílmica, tanto en la composición de los planos como en la utilización de un montaje eminentemente funcional, capaz de otorgar agilidad a todo el relato a partir de secuencias espacial y temporalmente autónomas" (79). Lo cierto es que si *El héroe de Cascorro* sufre serias deficiencias en la construcción de la trama, resuelve con acierto algunos problemas técnicos del cine español de la época. En lugar de abusar de los rótulos explicativos tan abundantes en el periodo silente, privilegia la función denotativa del propio movimiento de la cámara, las sobreimpresiones y un original uso de los recursos escenográficos.¹

Dentro ya del cine sonoro, la primera película que trató (aunque tangencialmente) la guerra

hispano-norteamericana fue *Raza*.² Su origen se encuentra en el relato con estructura de guión cinematográfico que un año antes había escrito el propio Franco y que firmó con el seudónimo Jaime de Andrade. El relato se llevó al cine con todo el apoyo gubernamental y tratando de mantener en secreto la identidad del autor. La película se abre con la llegada a un puerto de Galicia del capitán Pedro Churruca (José Nieto). Su esposa espera, en el muelle, junto a sus hijos. El protagonismo de Pedro Churruca es tan breve como simbólicamente significativo. Con la emoción contenida, narra a sus hijos las gestas de su antepasado, Cosme Damián Churruca, en la batalla de Trafalgar (1805). Poco después, se marcha con un colega acerca de la difícil situación en Cuba "por los manejos de la masonería, respaldada por Estados Unidos." El capitán Churruca es enviado a Cuba, y muere en combate, como su antepasado. Corre el año 1898, el siglo XIX toca a su fin, y con él, Cuba, Puerto Rico y Filipinas como colonias españolas.

El filme, interpretado por Roman Gubern (10-11) como la delirante autosublimación del dictador, se centra en realidad en la Guerra Civil, vista desde la perspectiva caricaturesca del franquismo. Es significativo, sin embargo, que el prólogo arranque con el conflicto hispano-norteamericano como origen de la contienda. En la versión original de *Raza* el "Desastre" es el resultado de la coaligación de las logias masónicas internacionales y los politicastros locales. El filme de Rafael Sáenz de Heredia (o habría que decir de Franco) se ajusta a un patrón característico del cine de propaganda franquista que habría de buscar en el mundo de la cultura, especialmente en el discurso cinematográfico, una fuente de legitimación política. El golpe de Estado de 1936 es así visto como reparación de la derrota del 98 (España 501).

En la versión de 1950 (significativamente retitulada "Espíritu de una raza") se eliminan todas las alusiones a los Estados Unidos y la masonería como enemigos de España. En pleno proceso de "normalización" diplomática y ante el nuevo orden mundial resultante de la Segunda Guerra Mundial, era imperativo atenuar en lo posible el filofascismo, la xenofobia y el antiamericanismo. Se refuerza, por el contrario, el mensaje anticomunista, muy acorde con los nuevos vientos que corren con la Guerra Fría. También se elimina en esta nueva versión un montaje paralelo entre los soldados luchando y el pueblo bailando indiferente en una verbena madrileña.³

Si *Raza* fue la primera película que trataba brevemente la Guerra de Cuba, dicha guerra ofrece el marco dominante de *Bambú* (1945). A mitad de camino entre la comedia romántica, el melodrama kitsch y el musical, *Bambú*, dirigida de nuevo por Sáenz de Heredia en 1945, es una producción de escasas ambiciones históricas o propagandísticas. Se trata más bien de un filme concebido para lucimiento exclusivo de la actriz y cantante Imperio Argentina y que no consiguió sus objetivos debido a un pésimo guión y a los problemas internos del rodaje.⁴ Como señala Rafael de España,

Bambú trata la Guerra de Cuba desde una perspectiva absolutamente banal y sin la menor referencia política. Esto puede sorprender pero sólo hasta cierto punto, ya que se trata de una producción eminentemente comercial con la que Cesáreo González quería explotar la popularidad de Imperio Argentina a ambos lados del Atlántico, lo cual hacía improcedente la utilización de motivos excesivamente locales. El ambiente cubano (reconstruido totalmente en estudio) no tenía otra finalidad que la del color local, pretexto para unos números musicales muy elaborados. (510-11)

Bambú relata la historia del compositor madrileño Alejandro Arellano (Luis Peña), quien tras fracasar sentimental y profesionalmente, se enrola como voluntario en las tropas que marchan a Cuba. Aquí se hace amigo de otro joven de su batallón, aunque su amistad sufre un duro golpe al enamorarse ambos de la misma mujer: una vendedora de frutas llamada Bambú (Imperio Argentina). El resultado es un filme extraño y difícilmente clasificable en el que la Guerra de Independencia actúa como telón de fondo de los amores imposibles entre los protagonistas. *Bambú* establece un patrón que seguirán otras producciones posteriores: un joven soldado español se enamora de una mujer cubana, que aparece representada con los rasgos propios de una alegoría nacional. La causa independentista en *Bambú* queda circunscrita al personaje de don Arturo, el dueño de un cabaré local, el Pay Pay, que intenta conseguir los favores sexuales de Bambú valiéndose del padre de ésta. La asociación del independentismo con el ámbito prostibulario y criminal de la colonia es el único elemento político en una producción, por lo demás, bastante

banal e intrascendente.

Rodada un año después y estrenada en 1947, *Héroes del 95* parece a simple vista un filme de propaganda patriótica, pero el mensaje ideológico termina por naufragar en un guión peor aún que el de *Bambú*. El filme, dirigido por el cubano Raúl Alfonso, muestra un gran parecido con *Los últimos de Filipinas*. En ambos casos se nos describe una situación numantina muy a propósito del aislamiento diplomático en que vivía la España de la autarquía. En *Héroes del 95* los soldados españoles son asediados en varias ocasiones por los independentistas cubanos. El climax del filme se produce hacia el final con la ya mencionada gesta de Eloy Gonzalo, protagonista de *El Héroe de Cascorro*.

El caótico guión de la película alcanza niveles delirantes gracias a numerosos anacronismos que no debieron empañar mucho el éxito de una película condenada desde el principio al más rotundo de los fracasos. A pesar de su exaltación patriótica y su valor propagandístico, ni siquiera recibió el título “de interés nacional.” Aunque el filme sea cinematográficamente patético e historiográficamente irrisorio, *Héroes del 95* tiene un particular interés como manifestación de los cambios y contradicciones del franquismo en una delicada coyuntura política. El filme se produce en un momento en el que el régimen de Franco intenta dar muestras de docilidad en el exterior. Esto se aprecia en el tratamiento de las fuerzas beligerantes. Para empezar, los independentistas son presentados con cierto respeto. Uno de ellos, Enrique (Eduardo Fajardo), tiene momentos de gran nobleza y llega a salvar la vida del protagonista, el teniente español Padilla, interpretado por Alfredo Mayo (el gran icono del cine de propaganda franquista). Los norteamericanos están completamente ausentes en el filme, lo que se podría explicar por el hecho de que los acontecimientos narrados tuvieron lugar en 1896. (No queda muy claro, sin embargo, por qué el filme se llama *Héroes del 95* si la gesta de Eloy Gonzalo tuvo lugar en el 96). En cualquier caso, estos anacronismos son insignificantes al lado de la representación del villano central de la película. Éste por supuesto es extranjero, pero no es cubano ni norteamericano sino un mejicano que se hace llamar “General Tampico” y que dice luchar por la “revolución.” Veinticinco años antes de que estallara dicha Revolución, cuando Méjico vivía aún bajo el Porfiriato, que simpatizaba más con España que con los EE.UU., aparece aquí este absurdo personaje interpretado nada menos que por Fernando Sancho, el aragonés que alcanzaría fama haciendo de bandido mejicano en algunas de las peores películas del cine español. La anécdota podría pasar por una bufonada más del cine histórico de la época, si no fuera porque tiene su explicación política. En un marco internacional que el franquismo siempre vio en términos conspiratorios, el filme se desquita aquí con Méjico, país que acogió al mayor número de exiliados republicanos y que nunca reconoció el régimen de Franco.⁵

Habrán de pasar más de cincuenta años para que el cine español vuelva a mostrar interés en la Guerra de Cuba (cf. Sánchez Vidal). En el año del Centenario, los hermanos Teodoro y Santiago Ríos dirigieron *Mambí*, una co-producción hispano-cubana con guión del cubano Ambrosio Fornet (ver Paelink). *Mambí* cuenta la historia de Goyo, un joven jornalero canario al que obligan a alistarse en el ejército para luchar contra los mambises, guerrilleros independentistas, levantados en armas contra España. Goyo es uno de los miles de jóvenes de baja extracción social que, a fines de siglo, fueron reclutados a la fuerza y condenados a pelear (y a veces a morir) en un país lejano. La historia de Goyo es la de un desertor, pero podría ser la de cualquiera de los emigrantes canarios que durante el siglo XIX hicieron de Cuba el destino preferido de su diáspora. Muchos de estos “isleños” acabarían integrándose con la población criolla, fomentando un nuevo mestizaje y defendiendo los intereses de Cuba frente a la metrópoli. A través de los protagonistas de uno y otro bando, *Mambí* muestra los intereses irreconciliables de las naciones beligerantes: España, en el ocaso de su imperio, Cuba, en el inicio de su independencia, y Estados Unidos, el país que, aunque ajeno inicialmente al conflicto, acabaría por sacarle el mayor beneficio. La película de Teodoro y Santiago Ríos no es sólo una recreación histórica. Aunque la avala una cuidada ambientación, *Mambí* es, en palabras de sus directores, una película de antihéroes vapuleados por las situaciones y los acontecimientos, una historia de amor y aventuras y una reflexión sobre el destino del hombre en épocas de crisis.

Cuatro años después (2002), se estrena un filme similar: *Cuba*, del director español Pedro Carvajal. Coproducido también con el ICAIC, el filme de Carvajal presenta los amores de Dolores Velasco (Ana Álvarez), simpatizante de la independencia cubana, y Santiago (Eloy Azorín), un oficial español que viene a reforzar la defensa contra los independentistas. Como en *Mambí*, la acción en Cuba tiene lugar tras el asesinato de Maceo en 1896 y se extiende hasta el fin de la presencia española en la isla. Al igual que en la película de los hermanos Ríos, la de Carvajal se vale de una trama amorosa para presentar una historia de aventuras en medio de un conflicto bélico. De la misma manera que en el filme anterior, en *Cuba* los villanos últimos no son los españoles, sino el nuevo ejército de ocupación.

Si hay algo que tienen en común la totalidad de los filmes comentados es su hiperbólica simplificación de la historia. Ésta se convierte en caricatura del pasado al servicio de un programa político o de los intereses comerciales del productor. La persistencia, aunque intermitente, de este tema en la cinematografía española y cubana es, sin embargo, una buena prueba del poder legitimador del 98. Para la España franquista era la afrenta que sería vengada o reparada con el Alzamiento militar del 18 de julio de 1936. En medio del clima conspiratorio propio del franquismo, España era vista como víctima de confabulaciones internacionales y de la clase política local. Para la Cuba de Castro, la guerra de independencia tiene su culminación no en 1898, sino en 1959. En su lucha contra el intervencionismo norteamericano, la Revolución Cubana es vista como la prolongación lógica de las guerras de independencia. Para la España de 1998 (la del Centenario), la Guerra representa el comienzo de una nueva reflexión sobre la identidad nacional y el papel de España en el mundo. Esta reflexión en el ámbito cinematográfico es de una superficialidad alarmante. La visión de la historia no es desde luego tan maniquea como durante la dictadura franquista pero la autocrítica no va mucho más allá de algunas poses políticamente correctas. Los últimos filmes coproducidos con Cuba proyectan la mala conciencia de la antigua metrópoli a través de relatos de iniciación en los que un joven español sufre un proceso de concienciación que le lleva a integrarse en la lucha emancipadora (*Mambí*) o a admirar la nobleza de la causa independentista (*Cuba*). El villano en ambos casos no es tanto el imperio español, que da sus últimos coletazos, sino el imperialismo yanqui, en pleno apogeo. En último término, tanto *Mambí* como *Cuba* presentan una versión de la historia que no va más allá de las caricaturescas versiones de las cinematografías cubana y norteamericana.

Son más de cincuenta años los que median entre *Bambú* y *Mambí*, pero el paso del tiempo no se ha traducido en un incremento ni de la calidad del cine histórico ni de su capacidad para reflexionar sobre uno de los acontecimientos más influyentes en la configuración del imaginario nacional. Esto, desde luego, no es sorprendente. Si hace más de un siglo (durante el 98 original) toda una generación de intelectuales supuestamente progresistas llamó “Desastre” a la pérdida de Cuba y Filipinas y fue incapaz de analizar siquiera brevemente las razones históricas del colonialismo ¿cómo podemos esperar una profundidad mayor de análisis durante el reciente centenario? No podemos olvidar que dicho centenario tuvo lugar durante el gobierno de un presidente que intentó llevar a España a otra guerra colonial, sólo que esta vez al servicio exclusivo de la potencia imperial que arrebató a España sus últimas colonias. Un presidente que llegó a afirmar que “Canovas del Castillo fue un político excepcional cuya luz todavía nos ilumina” (Aznar 16). Parece que a Don José María se le olvidó (o quizá no) que la política canovista trajo como consecuencia la muerte de casi medio millón de civiles (Santí 50). Ese... fue el verdadero Desastre.

NOTAS

¹Quisiera expresar mi agradecimiento al periodista de Televisión Española Vicente Romero por facilitarme una copia restaurada de *El héroe de Cascorro*. Fue el propio Romero quien rescató esta película olvidada en los archivos de TVE, exhibiendo por primera vez algunos de sus planos en la serie *Imágenes Perdidas* (1991).

²Como señala Pizarroso Quintero, *Raza* “es probablemente la única película española que se ocupa realmente de la Guerra Hispano-norteamericana” (154). El resto de la producción cinematográfica peninsular se centra en episodios previos a la intervención de los EE.UU. en febrero de 1898. En el caso de *Los últimos de*

Filipinas, el conflicto se da entre las tropas españolas y los nativos tagalos. En un grotesco ejercicio de anacronismo histórico, los estadounidenses sólo aparecen brevemente para intentar auxiliar a los españoles sitiados, a quienes se refieren como "esos valientes."

³El guionista de la versión de 1941 no sólo parecía haber ignorado el hecho de que la práctica totalidad de los 80.000 soldados españoles muertos en combate pertenecían al proletariado industrial y al campesinado, sino que también mostraba ese desprecio tan característico del franquismo por los políticos, la burguesía y las clases populares. Prácticamente todo lo que no fuera el estamento militar y la Iglesia era visto bajo sospecha.

⁴Al parecer Sáenz de Heredia "heredó" este proyecto que, como en el caso de *Raza*, no era muy de su agrado. El director previsto inicialmente, Antonio Román, había sido impuesto por Imperio Argentina. Los productores se echaron atrás y decidieron ofrecer el trabajo a Sáenz de Heredia, lo que provocó el malestar de la actriz y la incomodidad del nuevo realizador (España 511; Ruiz 56).

⁵Los sucesivos gobiernos mejicanos reconocieron la legitimidad de la República Española en el exilio hasta 1977.

OBRAS CITADAS

Armengol, Alejandro. "La guerra que salvó al cine." *Encuentro de la cultura cubana* 39 (2005-2006): 205-17.
 Aznar, José María. "Pérdida de un político excepcional." *El Nuevo Herald* (Miami) 2 de agosto de 1997: 16-A.
 Cánovas Belchi, Joaquín. "El héroe de Cascorro." *Antología crítica del cine español, 1906-1995*. Ed. Julio Pérez Perucha. Madrid: Cátedra, 1997. 77-79.

España, Rafael de. *Las sombras del encuentro. España y América: Cuatro siglos de historia a través del Cine*. Badajoz: Departamento de Publicaciones de la Diputación de Badajoz, 2002.

Gubern, Roman. *Raza (Un ensueño del general Franco)*. Madrid: Ediciones 99, 1977.

Juan-Navarro, Santiago. "La primera carga al machete, de Manuel Octavio Gómez: Cine, mito y revolución." *Cinéma et Révolution cubaine*. Eds. Julie Amiot y Nancy Berthier. Lyon: Université Lyon 2 - GRIMH, 2006. 105-13.

Martínez, Josefina. *Los primeros veinticinco años del cine en Madrid, 1896-1920*. Madrid: Filmoteca, 1992.

Paelink, Roseline. "Mambí." *Cine para leer* 98. Bilbao: Mensajero, 1999. 391-93.

Pizarro Quintero, Alejandro. "Guerra, cine e historia: La guerra de 1898 en el cine." *Historia y comunicación social* 8 (1998): 143-62.

Ruiz, José. *Imperio Argentina, ayer, hoy y siempre*. Sevilla: Festival Internacional de Cine, 1981.

Sánchez Vidal, Agustín. "Una nueva arma: El cine." *Memoria del 98*. Madrid: *El País*, 1997. 286-87.

Santí, Enrico Mario. "Cuba, España y el 98." *Quimera* 171 (julio-agosto 1998): 44-53.