

## “Basta saber algo de nuestra historia...”: alteritat colonial a la pel·lícula *Misiones de Guinea* (Hermic Films, 1948)

Francesca Bayre  
*Universitat de Barcelona*

Alba Valenciano Mañé  
*CSIC-IMF*

*Siempre fue vocación española andar caminos lejos de la patria, ver países exóticos y abrir en ellos el cauce de la vida civilizada. (Veú en off, Misiones de Guinea)*

Amb aquesta afirmació s'inicia la pel·lícula que va ser projectada en ocasió de les II Jornades de Fotografia i Alteritats amb l'objectiu d'apuntar-ne unes possibles línies d'anàlisi en el marc de l'antropologia social i cultural. En aquest *incipit* es concentren els principis fonamentals de la construcció colonial espanyola que es reproduceix en les 31 pel·lícules que la productora cinematogràfica Hermic Films va realitzar a la Guinea Espanyola durant els anys 40. Tot el material audiovisual produït en aquesta expedició, com la majoria dels fets relacionats amb l'antiga colònia espanyola, ha quedat relegat a l'oblit durant dècades. Procurar, avui, una aproximació a aquest material suposa un seguit de problemàtiques que intentarem exposar a partir de l'exemple de la pel·lícula *Misiones de Guinea*, que recull els elements que considerem més rellevants de la producció cinematogràfica d'Hermic a la colònia.



Situar les pel·lícules en el seu context històric és fonamental per entendre la complexitat del cinema colonial espanyol i els objectius dels principals actors que intervenen en el seu procés de creació. Com sovint passa en el cinema, els protagonistes d'aquesta història són, sobretot, els que no veiem a la pantalla (Buxó, 1999): els patrocinadors, l'equip cinematogràfic, els espectadors potencials i reals, l'administració colonial, entre d'altres. Per entendre les relacions de poder que defineixen la construcció de l'alteritat a *Misiones de Guinea*, caldrà passar de l'horitzó ample del context històric a la dimensió *micro* de la pel·lícula, amb una atenció molt especial a l'alteritat representada a partir d'una mirada cap als cossos.

### **Hermic Films a la Guinea espanyola (1944-1946), una expedició cinematogràfica**

“Un día me llamó el general José Díaz de Villegas, Director de Marruecos y Colonias, y me dijo:  
— ¿Están ustedes trabajando?  
— No –contesté. No estamos rodando nada.  
— Pues si quiere ir a Guinea –dijo– preparamos una expedición cinematográfica documental.  
¿Le interesa? –me preguntó.  
— Sí –le respondí.  
Así de sencillo fue.” (Ortín i Pereiró, 2006:17)

Així recorda Manuel Hernández Sanjuán, director de l'expedició cinematogràfica i cofundador de la productora Hermic Films, el sorgiment del projecte. El recolzament de la Dirección General de Marruecos y Colonias va ser l'impuls imprescindible per arrancar l'expedició que va començar amb l'arribada de l'equip cinematogràfic al Golf de Guinea al desembre del 1944. El grup de cineastes espanyols estava format per l'esmentat director, el càmera i fotògraf Segismundo Pérez de Pedro (Segis), el muntador Luís Torreblanca i el guionista i narrador Santos Núñez, que van romandre a les possessions espanyoles del Golf de Guinea durant dos anys. Al llarg d'aquest període es van rodar les imatges que *a posteriori* i, des de Madrid, van culminar en el muntatge de 31 pel·lícules documentals d'uns deu minuts de durada cadascuna. Paral·lelament, Manuel Hernández Sanjuán i Segismundo Pérez van fer un seguiment fotogràfic tant dels rodatges com de l'expedició, produint un impactant conjunt de 5.500 fotografies que ens ofereixen un testimoni privilegiat per complementar l'estudi del material cinematogràfic<sup>1</sup>.

A l'entrevista recollida a la publicació *Mbini. Cazadores de imágenes en la Guinea colonial* (Ortín i Pereiró, 2006), Manuel Hernández Sanjuán exposa a Pere Ortín la manca de premeditació i de control del procés de creació per part de la institució patrocinadora. La mateixa organització dels rodatges es definia a mesura que es desenvolupaven els guions inspirats pel mateix dia a dia expedicionari. A partir d'uns continguts i d'uns escenaris concrets que pretenien resumir la realitat colonial, s'elaboraven els plans de rodatge en els quals es contemplava la gravació d'imatges

---

<sup>1</sup> Tanmateix, existeix una contradicció entre els records de Manuel Hernández Sanjuán i la crònica oferida per la revista *La Guinea Española* (núm. 1188, gener de 1945: 12). Mentre que el cineasta situa la seva arribada a Bata el 17 de desembre de 1944, a la relació de passatgers que apareix a la revista es diu que l'equip d'Hermic Films arribà a la colònia equatorial el 26 de desembre, no especificant si l'arribada fou al port de Santa Isabel o al de Bata. D'altra banda, existeixen altres qüestions que no acaben de concordar entre el record de Sanjuán i la crònica de la revista com, per exemple, la composició del primer equip que va arribar a la colònia. Mentre Sanjuán (Mbini, 2006) només fa referència a un únic equip de gravació, a la revista hi apareixen participants diferents: “Ha sido objeto de entusiasta y cordial acogida la comisión de la Hermic Films que viene a recoger las escenas de la Colonia, en sus múltiples aspectos para ofrecerlas luego al gran público a través de la pantalla cinematográfica. La integran los señores: Manuel Hernández Sanjuán, director artístico, Segismundo Pérez de Pedro, Luís Torreblanca, Germán Bautista Velarde y el camarada Aparicio”.

temàtiques que *a posteriori* s'utilitzaven per elaborar els discursos dels documentals<sup>2</sup>. Tal com diu el mateix Sanjuán: “Teníamos las ideas de todos los temas y fuimos rodando las películas todas al mismo tiempo. Con un orden y sentido, pero en un sitio rodabas planos para uno, y para otro, y para otro, dependiendo de lo que necesitáramos para construir cada una de las historias.” (Ortín i Pereiró, 2006: 21).

María Dolores Fernández-Figares y Romero de la Cruz identifica així les diverses temàtiques tractades en els documentals: “riqueza forestal, etnología de los habitantes, fauna y fenómenos naturales, enfermedades y sanidad tropical, labor de los misioneros y educación, desarrollo y tecnología y exaltación militar” (Fdez.-Figares, 2004: 235-251). Aquests elements que defineixen el caràcter i el contingut de les pel·lícules remetent a una qüestió interessant: la seva relació més o menys directa amb les institucions que van patrocinar parcialment el projecte i la coincidència entre les preocupacions del règim colonial amb la proposta cinematogràfica.

L'expedició va coincidir amb un moment històric en què es va posar en relleu la necessitat de la metròpoli de reforçar des d'un punt de vista científic les tesis que justificaven la presència colonial a l'Àfrica equatorial<sup>3</sup>. Malgrat que els territoris del Golf de Guinea ja eren formalment una possessió espanyola des de feia més d'un segle, el reforçament del control i l'explotació colonial a partir de la pèrdua de Cuba i Filipines i de la consolidació del franquisme a Espanya es va fer evident. En aquest sentit, l'expansió colonial recolzava la creació d'una identitat nacional que tenia el projecte imperial entre els seus pilars fonamentals (Martin-Márquez, 2008). La paradoxa fonamental del recorregut colonial africà espanyol és el fet que va construir una estabilitat en un moment en el que les altres potències colonials ja estaven iniciant el procés de descolonització. Aquesta asincronia amb altres trajectòries colonials es reflecteix en la producció cinematogràfica de propaganda colonial en dos sentits fonamentals: per un costat, la condensació de tots els temes colonials en una mateixa producció desenvolupada d'una forma intensiva per una mateixa productora; per l'altre costat, es pot considerar com una de les possibles raons per justificar l'escassa difusió del material audiovisual produït.

Més de mig segle després de l'expedició cinematogràfica, el primer intent de recuperar la producció d'Hermic ha estat la publicació *Mbini. Cazadores de imágenes en la Guinea colonial* (Ortín i Pereiró, 2006).<sup>4</sup> La posició de la publicació és clara:

<sup>2</sup> En una entrevista recollida per M<sup>a</sup> Dolores Fdez.-Figares Romero de la Cruz (2003: 235), Manuel Hernández Sanjuán afirma que per elaborar i planificar els rodatges de les pel·lícules, que pretenien descriure els diversos aspectes de la vida de la colònia, es va servir de l'experiència d'alguns colonials.

— ¿Con qué objetivo querían esas películas?

— Bueno, porque era una colonia nuestra y para el archivo de ellos siempre era interesante. Había estado allí tiempo Jaime Foxá, Hermano de Agustín de Foxá y Jaime conocía muy bien aquello porque había estado destinado como ingeniero forestal. Nos hizo unos apuntes de los temas a tratar y sacamos treinta y uno.” (Fdez.-Figares, 2003: 235)

<sup>3</sup> En el mateix 1945 es creà, per decret l'*Instituto de Estudios Africanos* (IDEA), institució que depenia directament de la Direcció General de Marruecos y Colonias i, de fet, en compartien director. D'aquesta manera es creà una certa infraestructura científica al servei dels interessos militars colonials. Totes les expedicions científiques a les possessions espanyoles, la revista *África* i gairebé tota la literatura oficial africanista passava pel seu sedàs. Podria sorprendre el naixement d'un organisme d'aquestes característiques en un context de postguerra mundial en què es qüestiona el sistema colonial. Per a Nerín i Bosch “Pero de eso se trata: de confinar las ilusiones militantes y el exiguo imperio africano en acciones de galería” (2001: 264-265).

<sup>4</sup> El llibre/DVD és el resultat d'un treball de més de deu anys dedicat a la recuperació i restauració de part del material audiovisual i fotogràfic que inclou, també, una proposta artística dels autors que consisteix en un muntatge de fotografies acompanyades del testimoni del director. El volum recull una selecció de 200 fotografies classificades en blocs temàtics, introduïts per un petit text, i dos entrevistes: una al mateix Hernández Sanjuán, uns anys abans de la seva mort, i una altra a l'escriptor exiliat equatoguineà Donato Ndongó Bidyogo. El DVD, en canvi, recupera íntegrament tres de les 31 pel·lícules originals (*Balele, Una cruz en la selva* i *Bajo la lámpara del bosque*) i dues noves produccions. Aquestes últimes (*Le mal d'Afrique* i *Cazadores de imágenes*), dirigides per Pere Ortín i Vic

reconstruir la història d'aquella expedició des del punt de vista del Manuel Hernández Sanjuán i recuperar una memòria evocada amb imatges que es consideren un material artístic de gran valor. Malgrat es reconegui el pes històric que aquest material pot tenir i la seva potencialitat com a document gràfic privilegiat de la colònia (Ortín i Pereiró, 2006: 6 i 8), en cap moment la publicació *Mbini* pretén elaborar una proposta d'anàlisi. De fet, la introducció i el pròleg del llibre estenen una invitació explícita a futurs treballs de recerca a partir de les imatges, que s'obra i es fa viable fruit de la feina de restauració, digitalització i publicació de part del material.

### ***Imatges, discurs i colònia: a la recerca d'una aproximació***

Si per un costat, recollir la invitació de *Mbini* suposa avançar per un camí ja obert<sup>5</sup>, per l'altre, no es pot considerar una tasca senzilla l'elaboració d'una metodologia d'aproximació a aquest corpus audiovisual.

Primerament, és fonamental considerar les diferents aproximacions a les imatges d'Hermic Films elaborades des de diversos àmbits de les ciències socials. Fer un repàs de les recerques que fan referència a l'expedició cinematogràfica de Guinea no és pas molt complex, ja que els principals títols que tenen en compte aquest material són ben escassos. El 2004, amb la publicació de la tesi doctoral de la María Dolores Fdez.-Fígares y Romero de la Cruz, *La colonización del Imaginario. Imágenes de África*, l'autora recull i connecta material divers que, des del seu punt de vista, contribueix en la creació d'un imaginari colonial. Entre aquest, dedica un capítol al cinema de propaganda colonial, en el qual fa referència a la producció documental d'Hermic. L'autora proposa un itinerari per la producció d'Hermic Films a partir de les observacions extretes d'una entrevista amb el Manuel Hernández Sanjuán i de documentació d'arxiu variada i relacionada amb l'expedició.

Amb una opció metodològica més enfocada cap a la història del cinema, trobem el recent llibre de l'Alberto Elena, *La llamada de África. Estudios sobre el cine colonial español* (2010). Aquest historiador del cinema, amb una experiència de llarg recorregut en l'àmbit de la producció cinematogràfica colonial espanyola al Marroc, no renuncia a l'exploració del generalment menys conegut context guineà. Al contrari, dedica una part rellevant de la seva anàlisi amb una centralitat considerable de la producció d'Hermic Films. De fet, Elena considera que dins del panorama de la producció de cinema colonial espanyol, caracteritzat pel protagonisme d'empreses privades en detriment d'una producció oficial, Hermic Films representa el màxim exponent en termes de quantitat i qualitat de pel·lícules produïdes i de varietat dels contextos de producció (Elena, 2010: 88). De fet, després de l'expedició guineana, la productora va tenir un paper molt important en el cinema colonial espanyol al Marroc i les representacions de les dues colònies, encara que amb molts matisos, es poden considerar interconnectades. Aquesta connexió és present, també, a *Disorientations* (Martín-Márquez, 2008), un recorregut per les representacions de l'alteritat africana i la seva relació amb la construcció de la identitat nacional espanyola.

---

Pereiró, construeixen una narració entre la realitat i la ficció: per un costat, el muntatge de l'Àlex Guimerà constituït a partir d'una selecció d'imatges fotogràfiques manipulades tècnicament, d'alguns extrets de pel·lícules originals i d'alguns fragments d'una recent entrevista al Manuel Hernández Sanjuán; per l'altre, la veu en *off* del Josep M. Neguillo i del Manel Martín, reproduïx el punt de vista del director de l'expedició, reconstruint un discurs a partir d'anècdotes, impressions, records i, fins i tot, una carta personal que ell mateix va escriure a un amic des de Bata, al 1946.

<sup>5</sup> Agraïm a Pere Ortín la disponibilitat de cedir-nos el material restaurat i digitalitzat per poder realitzar aquesta recerca que ha donat el primer pas a Valenciano i Bayre (2009).

Si la María Dolores Fdez.-Figares considera el cinema colonial com un dels formats en el qual es crea i recrea la representació de l'Àfrica, la Susan Martin-Márquez ens desvetlla els mecanismes de la representació cultural de l'Àfrica i dels africans (sobretot els colonitzats per Espanya) i la seva implicació en la performativitat de la identitat nacional espanyola des de la guerra hispano-marroquina de 1859-60 fins a l'actualitat (2008: 4). En canvi, el projecte de l'Alberto Elena és el d'entrar en la especificitat del cinema colonial i la seva trajectòria històrica singular amb l'objectiu de trencar la tradició de desinterès que aquest tema ha rebut en el context espanyol. Conscient de no poder oferir cap síntesi definitiva, el treball de l'Alberto Elena obre les portes a noves investigacions (2010: 13-14).

Recollint el valuós treball de recopilació i de restauració del corpus produït per Hermic Films a la Guinea espanyola, efectuat per Pere Ortín i parcialment publicat a *Mbini*, i intentant establir un diàleg amb les estimulants aproximacions que fins avui ha suscitat aquest material, ens plantejem un treball de recerca que considera el material audiovisual com a font etnogràfica i proposa una lectura en equilibri entre l'anàlisi cinematogràfica i la seva contextualització en els sistemes colonials de representació de l'alteritat.

La recerca d'aquest equilibri comporta unes dificultats molt concretes que defineixen una sèrie de decisions que delimiten l'aproximació al material d'entre les múltiples possibilitats d'anàlisi que es poden desenvolupar a partir d'una imatge. Centrar l'atenció en una sola pel·lícula<sup>6</sup>, fixar la mirada a la representació de l'altre a través del seu cos, contemplar la relació entre els diferents elements del llenguatge cinematogràfic són les opcions més destacables i amb les quals intentem fer front a aquestes dificultats.

### ***El balele i la colonització: dues tradicions oposades.***

Si tornem ara a l'incipit de *Misiones de Guinea*, des dels primers fotogrames entendrem la dificultat d'analitzar les imatges en la seva especificitat. El pla general que obre la pel·lícula és la imatge d'una platja tropical, en la qual veiem arribar una petita nau de la que desembarquen unes siluetes. Es tracta d'un grup d'*indígenes* vestits amb peces de ràfia que immediatament para de caminar per començar a dansar dirigint-se cap a l'interior. Si bé cada fotograma per separat podria suscitar infinites lectures, la seva posada en relació a través d'un muntatge redueix enormement les possibilitats d'interpretació. L'establiment de cadenes narratives que suposa el muntatge cinematogràfic restringeix els significats perquè l'edició, d'alguna manera, es pot considerar una forma d'ordenar la realitat (Buxó, 1999: 9). Tot i així una platja tropical, un *cayuco* i els seus tripulants que desembarquen vestits amb ràfia i improvisen una dansa, poden evocar situacions reals o fictícies de caràcter diferent. Ara bé, en el moment que prenem en consideració el discurs associat a aquestes imatges mitjançant la veu en *off*, el ventall interpretatiu es restringeix dràsticament. Santos Nuñez dirigeix la nostra mirada i ens obliga a filtrar l'escena de la platja amb els ulls del colonial espanyol. Mentre veiem el que, se suposa, hauria de ser una escena tradicional per uns

---

<sup>6</sup> La selecció de la pel·lícula, com ja hem apuntat, deriva de la voluntat de subratllar la continuïtat entre aquesta publicació i les Jornades de Fotografia i Alteritat celebrades el passat desembre de 2009. En aquella ocasió vam compartir les nostres reflexions a partir de la projecció d'aquesta pel·lícula. Ara bé, plantejar aquí la descripció de la narració fílmica, encara que pugui comportar certes contradiccions, com és intentar reproduir amb paraules i imatges fixes una experiència cinematogràfica, respon en primer lloc a la necessitat de fer intel·ligible una reflexió a partir d'un material de difícil accés.

*indígenas*, la veu en *off* construeix un paral·lelisme entre la dimensió tradicional local i la vocació colonitzadora presentada com a tradició ancestral espanyola.

*Como vivero de estas tradiciones hoy nos quedan en el África ecuatorial las posesiones del Golfo de Guinea en donde continuaban activas y fecundas nuestras viejas virtudes colonizadoras. (Veu en off, Misiones de Guinea)*

El text afegit a la imatge transforma una platja qualsevol en un lloc concret ubicat a l'Àfrica equatorial i, a més a més, situa la colònia guineana dins d'un projecte imperial més ampli. La referència al passat colonial espanyol a Amèrica és un dels temes més recurrents que connecta aquesta pel·lícula amb la resta de la producció d'Hermic Films i amb el discurs franquista.

A la pel·lícula, la missió civilitzadora es justifica en primer lloc per la seva antiguitat: la seva dimensió tradicional es renova en l'actualització de velles virtuts. És en un segon moment que s'especifica en què consisteix l'obra colonial:

*La colonización supone mantener una lucha incruenta, pero permanente, contra las atrasadas costumbres de los pueblos vírgenes. Guinea es un ejemplo a este respecto: yendo por los poblados es fácil presenciar los bailes indígenas que expresan muchas veces creencias extravagantes y absurdas supersticiones. Contemplando estas danzas se adquiere una noción aproximada de la atracción que para sus intérpretes aún conserva la vida primitiva. (Veu en off, Misiones de Guinea)*

Si fins aquest punt el discurs de la veu en *off* i la narració visual havien estat desdoblades en dos nivells diferents, es pot observar aquí un canvi radical. Per primer cop, després d'una introducció geogràfica i històrica, el discurs fa referència directa al que ens mostra la imatge. Mentre la càmera s'apropa a la gent que balla i ens mostra un poble al costat de la platja, la veu-guia remarca exactament el que estem veient i afegeix, amb la força dels adjectius, una connotació denigrant a l'escena. Si ja hem afirmat que el cinema, respecte a la fotografia, suposa una delimitació de significats mitjançant la narració fílmica, l'autoritat de la veu en *off* acota aquestes possibles direccions a una interpretació concreta. No estem veient a un grup de dansaires arribats des de la mar, si no que ens volen fer veure *unos bailes indígenas*, sovint sinònim de “creences extravagants” i “absurdes supersticions”. A banda d'oferir una interpretació específica de la dansa<sup>7</sup>, la veu narradora, amb un to volgudament científic, es serveix de les imatges per demostrar la seva tesi i genera una interessant paradoxa. Si bé, només contemplat la imatge de la dansa hauríem d'entendre l'atracció que la “vida primitiva” exerceix sobre les persones que veiem ballar, és evident que la veu omnipresent s'està autoproclamant com innecessària. I la paradoxa rau en el fet que ho fa en el mateix moment en el qual exerceix tota la seva autoritat<sup>8</sup>, per deixar-nos, immediatament després i per primera vegada en tot el film, gairebé un minut i mig sense la seva aclaparadora presència. Així doncs, la veu ens abandona amb una clau interpretativa: el *balele* com a màxima expressió de la vida primitiva.

<sup>7</sup> Sobre la utilització del folklore en la performativitat de la identitat nacional franquista vegi's el recent treball de Cécile Stheremberguer (2010). L'autora explora com la dansa es converteix en un mecanisme de banalització de la diferència cultural.

<sup>8</sup> És interessant, en aquest sentit, el debat que es genera en l'àmbit de l'antropologia visual a partir de la jerarquia entre el nivell textual i el nivell visual i com es pot tenir en compte de cara a la producció de coneixement etnogràfic amb mitjans audiovisuals. En referim entre altres, a les reflexions de Hastrup (1992) i Pinney (1992) a la publicació *Film as Ethnography*, en part recollides també per Buxó (1999).



Aquest moment de la pel·lícula produeix una atmosfera d'estranyament generada per diversos factors: per un costat, la dissonància entre el ritme de la música<sup>9</sup> i el ritme del ball i dels instruments que apareixen, en lloc d'apropar l'espectador al context retratat, el que fa és distanciar-lo. Si podem imaginar com, per a un metropolità, pot ser difícil entrar en la lògica d'una dansa africana, encara és més gran l'estranyesa quan aquesta manera de moure el cos no va acompanyada de la música original que la genera.

Per altre costat, l'escala de plans que s'utilitza per retratar l'escena de la dansa ens mostra els protagonistes com una col·lectivitat, alternant plans generals que inclouen els dansaires, els músics i el públic del poble, amb plans detall que s'apropen als instruments o als peus descalços dels protagonistes. Si aquesta elecció, evidentment, té una lògica narrativa dins de la presentació fílmica d'un esdeveniment de grup centrat en el ball, crida l'atenció la primera sèrie de primers plans: un dansaire amb indumentària de ràfia al cos i al cap, un infant amb una escarificació a la galta i una dona mig nua, desnerida, de dura expressió que duu un infant de pentinat estrofolari als braços. Essent aquests els primers retrats d'individus que apareixen a la pel·lícula, poden adquirir un caràcter generalitzador. De fet, l'elecció de representar un home, un infant i una dona amb un nadó ens poden suggerir una intencionalitat tipificadora, convertint a les persones retratades en arquetips. L'estranyesa que es pot derivar d'aquestes imatges culmina amb la decisió de muntatge que procedeix: un pla general d'una església amb els parroquians sortint de missa. Si a aquest li afegim el comentari que l'acompanya comencem a entendre clarament cap a on ens porta la narració fílmica:

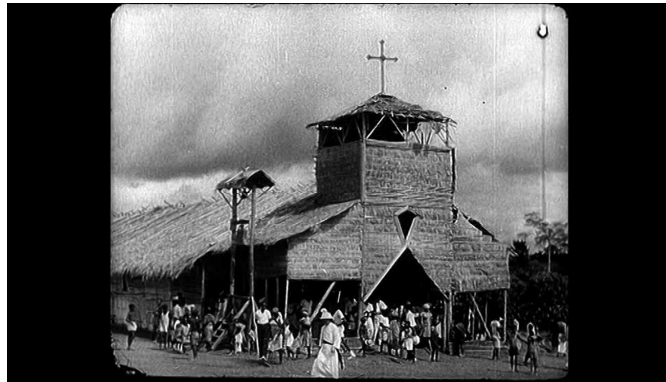
*Sin embargo, en contraste con tan rudas escenas surgen otras que manifiestan la gran transformación que la presencia de España ha producido en estas tierras. La mano bienhechora de la iglesia va extendiendo la doctrina católica. Cada día es mayor el número de templos que se levanta y cada día aumentan los fieles que a ellos acuden y es porque en la vanguardia de nuestra empresa colonial marchan los misioneros a la manera clásica, como en los viejos tiempos en América. (veu en off, Misiones de Guinea)*

### ***Els missioners, herois de l'empresa colonitzadora.***

Entrem així al tema principal de la pel·lícula: la gran transformació que l'empresa colonitzadora opera als territoris equatorials espanyols. Així mateix, l'epicentre d'aquesta transformació és l'acció missionera, instrument privilegiat del control sobre els colonitzats. La redempció proposada per l'església és la manera més eficaç de

<sup>9</sup> Aprofundir en l'estudi i la història de l'elecció de la música que acompanya les imatges de totes les produccions d'Hermic Films a Guinea, aportaria nous elements per a l'anàlisi i, així, obtenir un quadre molt més complet. Conscients que, ara per ara, no disposem de les eines per poder afrontar aquest nivell d'anàlisi, no podem obviar les poques dades que tenim sobre la qüestió. És rellevant posar de manifest que la música, com la veu en off, es va enregistrar en la fase de muntatge a Madrid. Així doncs, imatge i música tenen una relació inconnexa que produeix un efecte de distanciament amb l'escena que s'està mostrant.

superar la condició salvatge i primitiva i troba la seva legitimitat en la suposada continuïtat amb el passat imperialista americà. Aquell somni trencat per la pèrdua de les antigues colònies americanes s'actualitza a Guinea amb l'elaboració del nou projecte nacional franquista. (Martin-Márquez, 2008; Nerín i Bosch, 2001; Nerín, 1998).



El muntatge lineal conforma un recorregut que comença amb la vida primitiva i que té com objectiu la civilització. El punt d'inflexió que marca un abans i un després és, sense cap dubte, la imatge del temple, del que la gent surt d'una forma ordenada i tranquil·la, amb vestits blancs i mantellines al cap. La força transformadora de la doctrina catòlica ajuda a que es faci realitat el projecte colonial franquista<sup>10</sup> ja que no es limita a una missió espiritual:

*La obra de las misiones no se reduce a hacer apostolado de la fe, sino que alcanza una extensión y una complejidad aún superiores. En los centros docentes misionales se realiza una autentica labor de civilización: a ellos van los indígenas a aprender los primeros elementos de nuestra cultura. (Veú en off, Misiones de Guinea)*

L'Església catòlica, en l'empresa colonitzadora franquista, en ocasions va passar per davant de l'administració de l'Estat<sup>11</sup>. La colonització, doncs, presentada com a “acte de civilització” té la Missió i l'escola com a institucions fonamentals per assolir els seus objectius (Nerín, 1998: 39): substituir la (no)cultura local per la eminentment superior cultura espanyola. A nivell pràctic, però, la implantació del sistema educatiu missional no es va limitar al procés d'aculturació sinó que va anar de la mà del projecte econòmic de la colònia convertint els “incivilitzats” en mà d'obra potencial per a les plantacions i els tallers.

En aquest moment del film veiem unes imatges que, acompanyades de la veu sobreposada, constitueixen una prova de l'eficiència del sistema colonial. Es tracta de les imatges d'una aula d'una escola amb professor missioner i alumnes ‘indígenes’

<sup>10</sup> Aquesta afirmació s'aplica segurament al context dels anys 40 a Guinea; tanmateix s'han de tenir en compte els matisos del recorregut de les relacions entre l'església catòlica, representada per l'acció missionera, i el projecte colonial espanyol que no va ser sempre caracteritzada per una coincidència d'objectius. Vegi's, per exemple, Nerín (1998): “Només durant el franquisme regnà un romàntic idil·li entre autoritats civils i religioses” (p. 33)

<sup>11</sup> En molts casos l'avenç militar es realitzava de manera paral·lela a la instal·lació de missions i, de fet, els missioners van ser els primers en arribar a molts indrets dels territoris equatorials convertint-se en pioners i exploradors. En les localitzacions més allunyades van assumir el paper d'agents de govern (Creus, 1995: 109-110). El paper de les Missions en el procés de colonització a Guinea Equatorial ha estat àmpliament tractat en la literatura tant colonial com postcolonial. Els Missioners Claretians foren els que des de 1883, juntament amb les Concepcionistes que arribaren més tard, monopolitzaren la implantació de les Missions catòliques. Van exercir, també, el monopoli de l'educació i, fins els anys quaranta, van dominar la producció intel·lectual sobre els territoris colonials. Vegi's al respecte els treballs de Jacint Creus (2004 i 1995, entre d'altres), els de Gustau Nerín (1998) o bé la recent tesi doctoral de Miquel Vilaró, *Estratègies en el territori de les missions catòliques a la Guinea espanyola (1804-1904)*.



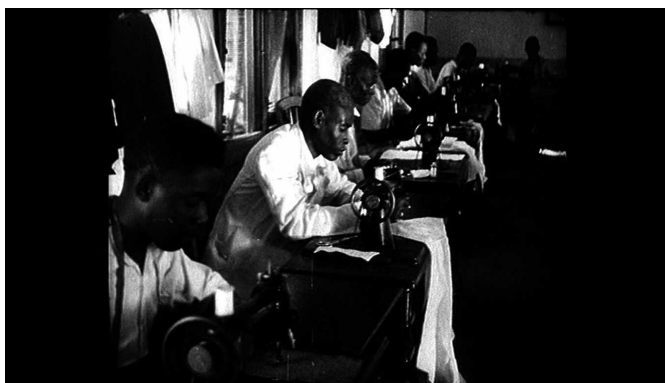
uniformats i asseguts ordenadament en els seus pupitres. L'escola constitueix un pilar fonamental en el procés teleològic de la civilització i esdevé el pas imprescindible per assolir un estatus superior i superar així la categoria de "primitiu". Les imatges, doncs, confirmen l'èxit de l'empresa civilitzadora mostrant a l'africà com a un llenç en blanc en el qual fàcilment es pot reescriure una cultura:

*Su gran disposición natural les hace asimilar con rapidez todas las enseñanzas y permite obtener excelentes resultados. (Veú en off, Misiones de Guinea)*

La cultura importada pels espanyols s'oposa a la natura característica dels nadius que, extraordinàriament es conforma, aquí, com a element positiu. La mateixa condició que situa al colonitzat en un estadi inferior es converteix en virtut en aquest fragment de la pel·lícula. Si per un costat, la lluita contra la natura constitueix la síntesi del procés civilitzador, per l'altre es conforma com a condició favorable per l'èxit en la seva superació. Aquesta paradoxa es pot entendre en el marc de la propaganda colonial en el qual s'inscriu la producció d'Hermic Films i la seva tendència a demostrar l'èxit de l'empresa colonitzadora, fins al punt que pot contradir part del discurs mateix que hauria de recolzar.

*El aprendizaje de oficios también pertenece al capítulo de las grandes tradiciones misioneras. Basta saber algo de nuestra historia para recordar que por donde fueron las ordenes religiosas españolas establecieron talleres, crearon escuelas de artesanía y promocionaron en los nativos todos los medios necesarios para emanciparse. Hoy podemos decir con orgullo que estas mismas tradiciones prosiguen en Guinea. (Veú en off, Misiones de Guinea)*

A la Missió, a banda de l'aprenentatge de "los primeros elementos de nuestra cultura" s'hi aprenen oficis que proporcionen als nadius una possibilitat més d'integració al sistema. El treball manual es converteix en un element més de redempció i de superació de les "costumbres primitivas". Així doncs, les imatges que segueixen a les de l'escola de la Missió corresponen als tallers de sastreria i d'impremta d'aquesta, amb l'enèsima referència al passat colonial americà. El treball es presenta aquí d'una forma explícita com a eina d'alliberament i emancipació quan, en realitat, es tracta d'un dels instruments de control social més eficaços i concorregut.



La imatge d'aquests tallers de treball manual ofereix, una vegada més, un contrast frontal amb les imatges de l'inici del film que pretenen descriure "l'abans" de la colonització. Màquines de cosir perfectament alineades i els nadius treballant de manera ordenada i constant suposen l'oposició més extrema a les imatges del *balele* inicial. Si contraposem la primera seqüència de la pel·lícula amb aquestes imatges de la Missió i els seus mecanismes de civilització (l'Església, l'escola i els tallers) advertim

una estratègia constant en la representació del colonitzat: el grau de “civilització” s’expressa per mitjà de la representació dels cossos. La indumentària, els moviments i tècniques corporals esdevenen una metàfora del procés d’assimilació que suposa l’acció missionera. Veiem que, en la narració fílmica, l’escena dels cossos mig nus, dansant de manera aparentment anàrquica i al ritme exòtic dels timbals pretén expressar la condició primitiva dels habitants de la colònia, mentre que la “civilització” es tradueix en cossos disciplinats, ordenats, vestits i productius.

*Pero la realidad más venturosa de esta continua batalla espiritual es la existencia de un seminario donde los indígenas con actitudes y vocación se preparan para el sacerdocio. Estos misioneros que se encuentran al lado del obispo de nuestros territorios llevan 52 y 45 años respectivamente sin venir a España. En el seminario, situado en Banapá, isla de Fernando Poo, reciben los jóvenes educandos cuantas enseñanzas precisan para llegar a ejercer su sagrado ministerio. (Veu en off, Misiones de Guinea)*

El muntatge d’aquesta secció sembla comportar unes característiques peculiars: per un costat, és la primera vegada que la veu narradora ens situa en un lloc concret, el seminari de Banapá a la illa de Fernando Poo (actual Bioko), i afegeix detalls que personalitzen i individualitzen als protagonistes que apareixen.

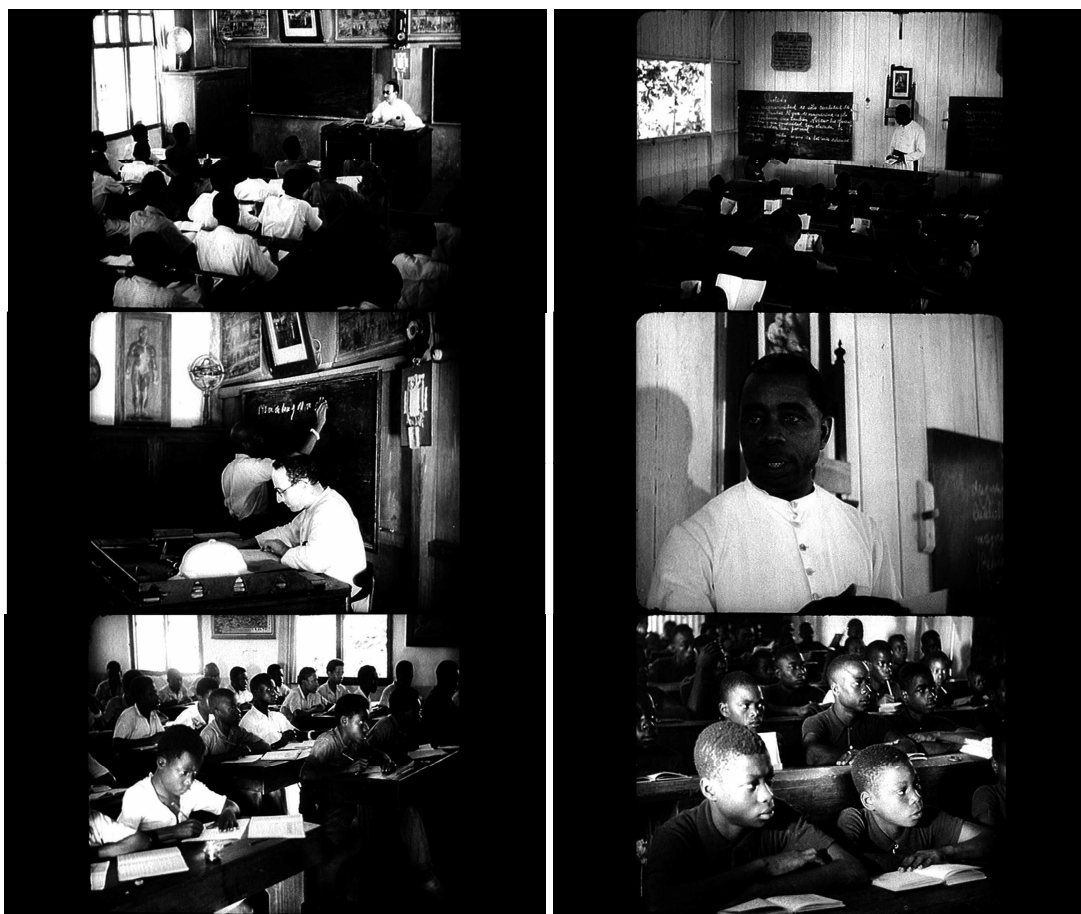


Evidentment, no ho fa amb qualsevol personatge, si no que guarda aquest tractament tan especial per referir-se al bisbe i als missioners que tenen una llarga història a la colònia i que, mostrant força i resistència, porten més de la meitat de la seva vida sense tornar a la mare pàtria. És així que ens presenta els herois de l’empresa colonial, els únics que poden tenir un estatus gairebé individual a la pel·lícula, mentre que la resta de persones que apareixen, sobretot els africans, resten en un nivell de representació col·lectiva i generalitzada. Aquesta tendència es pot considerar com una característica comú a moltes de les pel·lícules produïdes per Hermic Films a la Guinea Espanyola, en les quals els individus que assoleixen l’estatus heroic no sempre són missioners, sinó també administradors colonials o propietaris de plantacions. Aquest contrast entre la representació del blanc com a individu heroic i dels negres com a col·lectiu indiferenciat<sup>12</sup>, es trenca amb la presentació d’un nou personatge: el missioner negre.

<sup>12</sup> Per aprofundir en aquesta direcció, vegi’s Landau (2002) i la seva reflexió sobre la inexistència d’un estatus personalitzat dels subjectes colonials en les representacions de l’època. En el context català, recentment, s’han desenvolupat unes lectures d’imatges contemporànies en clau colonial: l’anàlisi del Lluís Mallart (2010) qui, posant en relació una il·lustració colonial amb imatges religioses i amb una fotografia recent d’una ONG, subratlla com els mecanismes de representació i propaganda colonial no es poden considerar superats. En aquesta direcció, també Nerín i López (1999) i Nerín (2000) destaquen la retòrica colonial d’algunes representacions actuals, produïdes per la televisió o per ONG, en les quals es pot observar “el cooperant com a heroi modern” (Nerín, 2000: 32).

Així doncs, com podem interpretar el protagonisme que es dóna al jove missioner negre just després de la presentació dels herois colonials?

De fet, la segona característica peculiar d'aquest fragment de pel·lícula es pot observar a partir de la certa circularitat que adquireix la narració. Malgrat les cortinetes, que separen les diferents seqüències, no es pot obviar la continuïtat que s'estableix entre les primeres imatges de l'escola i les que apareixen uns minuts després. La primera vegada que ens mostren el centre docent missional com a protagonista hi apareix un mestre blanc, missioner amb ulleres i salacot sobre la taula, que està retratat fent classe assegut a la càtedra. La situació de l'aula es mostra en tres plans que proporcionen perspectives diferents: a) des del fons, incloent a gairebé tots els alumnes d'esquena, un alumne a la pissarra que escriu i el mestre assegut; b) un pla més curt on s'inclou el mestre i l'alumne a la pissarra; i c) un pla dels alumnes des de davant. Després d'ensenyar els tallers d'oficis, els vells missioners heroics, i el seminari, tornem a una situació escolar. Encara que l'aula sigui diferent, i l'escola probablement també, els plans que construeixen l'escena són molt semblants: a) un pla de l'aula des del fons, amb els alumnes d'esquena, un estudiant a la pissarra i el mestre darrera de la càtedra dempeus; b) un primer pla del mestre parlant; i c) un pla frontal dels alumnes asseguts.



Tot i la repetició d'escenes, ens trobem amb un element que marca una gran diferència: el mestre, en aquesta ocasió, no és un missioner blanc, sinó que és un negre. Així doncs, si tornem enrere, veurem com és la mateixa narració fílmica la qual suggereix el recorregut d'aquest mestre: alumne d'escola missional, seminarista, missioner, mestre. Tot i que la persona, òbviament, no és la mateixa, el muntatge crea la impressió de certa continuïtat que ens transmet una narració gairebé biogràfica d'una trajectòria personal. Tanmateix, un cop més no és la persona en si mateixa allò que es

vol subratllar, sinó el recorregut ideal del negre que vol assolir un estatus superior. La recepta és, evidentment, seguir els preceptes de l'Església i tenir als missioners com a referents a seguir.

Tot i que en aquest moment del film el procés de civilització apareix com un cercle perfecte i tancat –els *indígenes* han d'arribar a ser com els blancs– existeix una dissonància amb la marcada jerarquia que es subratlla al llarg de tot el muntatge cinematogràfic. Tanmateix, la paradoxa evidenciada per aquests dos nivells de tractament dels colonitzats es remet directament a una de les característiques principals del discurs colonial franquista, al mateix temps assimilacionista i segregacionista (Sánchez Molina, 2002). Aquesta tendència paradoxal es fa evident en el moment en el qual, escurçant-se la distància, l'espectador de la pel·lícula pot percebre la jerarquia que ha regit la resta de la pel·lícula.

### ***Aprende a ser dona.***

*Secundando esta obra, blancas tocas monjiles se afanan por mejorar la condición de la mujer siempre menospreciada en los pueblos primitivos. Las niñas y las muchachas de Guinea también tienen escuelas para acudir, también pueden adquirir una educación que les permita redimirse de su oscuro destino. Frente al desamparo de otros tiempos en que las mujeres eran consideradas casi como esclavas, se alza hoy la protección y el cariño de nuestras abnegadas religiosas, que han venido para dignificarlas y para situarlas en el puesto que les corresponde como compañeras del hombre y creadoras de la familia. (Veú en off, Misiones de Guinea)*

La darrera part de la pel·lícula està reservada al món femení, en la qual les monges juguen un paper fonamental. El recorregut de les religioses és paral·lel al dels missioners, però queda clar que, si aquests són l'avantguarda de l'obra civilitzadora, les monges en són la rereguarda.

La seva tasca principal és l'educació de les dones: veiem així una escola femenina, amb una situació semblant a la presentada anteriorment, però amb una monja blanca com a mestra. La veiem dempeus a la pissarra amb una alumna i després escrivint ella mateixa, mentre les alumnes estan ordenadament assegudes en uns llargs bancs. La diferència principal amb l'escola masculina, fins ara, és el context de l'aprenentatge: un edifici pels homes i un espai a l'aire lliure, al costat de la platja, per les dones (amb la conseqüència que les noies no tenen ni una taula per escriure)<sup>13</sup>. Però la diferent trajectòria educativa entre dones i homes es fa evident quan es mostra la cuina. El canvi d'escena curiosament coincideix amb el moment en el qual la veu subratlla com les religioses han vingut per situar a les dones africanes “*en el puesto que les corresponde*”.

El camí cap a la dignitat femenina passa, de la cuina al safareig, per rentar la roba, després per planxar i, finalment, per brodar. Veiem així els grups d'estudiantes, sempre amb una monja blanca al mig que explica i corregeix, en diversos escenaris i amb diferents uniformes, passant d'una feina a l'altra i aprenent una nova domesticitat<sup>14</sup>, amb tot, molt semblant a la qual aprenien a la mateixa època les espanyoles a la metròpoli.

<sup>13</sup> És evident que molts d'aquests elements poden estar condicionats per exigències de rodatge, i les escenes poden ser el resultat d'una recreació de situacions.

<sup>14</sup> Com ja s'ha explicat en relació a l'aprenentatge masculí d'oficis, també la creació d'una nova domesticitat gestionada per les dones forma part del projecte colonial. La reestructuració de la vida domèstica està relacionada amb una nova organització econòmica, radicalment diferent de la tradicional divisió de feina y de l'estructura familiar (Nerín, 1998).

*En las clases de labores se pone de manifiesto la gran facilidad que poseen las colegialas para todo lo que significa un trabajo manual. Los bordados y demás aplicaciones de costura nada tienen que envidiar a los que se hacen en nuestros colegios. Esta habilidad parece una actitud privativa o por lo menos sobresaliente de la raza pamue, que es la que predomina en el territorio. (Veú en off, Misiones de Guinea)*

En aquest punt del film es torna a fer referència explícita a les capacitats “naturals” dels indígenes però, aquesta vegada, referint-se a la predisposició per efectuar treballs manuals. L’atribució d’unes característiques “naturals” és un recurs habitual en la retòrica colonial franquista i es basa, fins i tot, en un seguit d’estudis suposadament científics que es produeixen, sobretot, en la mateixa dècada dels quaranta en el marc del IDEA (Instituto De Estudios Africanos del Consejo Superior de Investigaciones Científicas) (Nerín i Bosch, 2001: 264-266). María Dolores Fdez.-Figares (2003) recopila alguns dels treballs que van participar en la creació d’una imatge estereotipada del colonitzat; entre aquests, destaca “*Aportación del nivel mental de los indígenas*” de Ricardo Ibarrola per al qual les capacitats lògiques i matemàtiques dels indígenes eren extremadament limitades. Aquesta incapacitat de pensament abstracte s’oposava a una destacable habilitat per les activitats pràctiques i els treballs manuals, arribant a la conclusió que “*sería de gran utilidad que, tras una instrucción primaria somera, se les orientara al aprendizaje de oficios*” (Fdez.-Figares, 2003: 156).

En el mateix moment que la veu en *off* ens subratlla la continuïtat entre les produccions de labors de les dones de Guinea i les espanyoles, s’efectua per primer cop una puntualització racial. En voler evidenciar quin és el grup ètnic que millor desenvolupa els treballs manuals, ens desvetlla una relació preferencial de tipus econòmic ja que varen ser els fang (*pamues*) la mà d’obra principal en les plantacions colonials<sup>15</sup>.

Tot i les referències a les qualitats de les guineanes, no hem d’oblidar que les vertaderes protagonistes d’aquesta secció de la pel·lícula són les monges. A continuació de les imatges de les activitats de docència, les veiem realitzant tot tipus de feina assistencial.

*Pero las religiosas misioneras aún emplean su inagotable caridad en otros menesteres, allí donde se precisen sus servicios las encontraremos siempre: están en los quirófanos como fieles y expertas ayudantes del cirujano, humildemente colaboran con la ciencia en la noble tarea de aliviar dolores y lo hacen en Guinea igual que lo pudieran hacer en España. Para ellas no es obstáculo ni el clima ni la distancia. Monjitas andariegas como Santa Teresa, recorren los caminos del mundo hoy más largos que entonces. Bajo su aparente debilidad femenina se esconde un regio temple, una ardorosa vocación que las impulsa a ofrecer su vida en beneficio de todos los necesitados, de aquellos que padecen del cuerpo y del espíritu. Por eso, recordar su piadoso sacrificio es el mejor elogio que podemos hacerles. (Veú en off, Misiones de Guinea)*

El paper de les monges que es retrata en aquest fragment contrasta amb el que es mostra del missioner. Imatges i discurs ens demostren que la monja i el missioner constitueixen dos tipus d’heroï diferents. Mentre el missioner exerceix el paper de guia, de referent a seguir en el procés de civilització, les monges encarnen l’assistencialisme. Rereguarda dels missioners i de l’empresa colonial, que és eminentment masculina, s’encarreguen de les tasques secundàries. Tanmateix, l’homenatge que els hi rendeix la narració fílmica, i especialment la veu narradora, es molt més explícit que el dirigit a la figura del missioner. Fins i tot s’arriba a declarar que un dels objectius de la pel·lícula és recordar el sacrifici piadós d’aquestes religioses.

---

<sup>15</sup> Altres grups més minoritaris, com els bubí o els ndowé, no participaren de manera tant directa a les plantacions.

*La tierna estampa de los orfanatos muestra con sencillez conmovedora hasta qué extremo llega el celo de estas nobles y admirables mujeres en nuestro pequeño rincón africano. Sin saberlo, son el símbolo vivo de la obra de España que a tantos pueblos, hoy libres y grandes, crió a lo largo de su gloriosa historia. (Veú en off, Misiones de Guinea)*



Entre totes les tasques realitzades per les monges, la criança dels infants es presenta com el punt més elevat de l'obra civilitzadora, i dóna la oportunitat de tancar la pel·lícula amb una metàfora que reuneix en el mateix enunciat tres conceptes fonamentals del discurs colonial franquista: les monges com a símbol de la pàtria; l'Espanya com a criadora de pobles; i el recorregut colonial com a història gloriosa. Si fins aquest moment ja s'havia subratllat diverses vegades la continuïtat del passat colonial espanyol a Amèrica en la presència colonial a Guinea, i s'havia fet evident la centralitat de l'acció missionera en l'obra, és la primera vegada en tota la pel·lícula que es fa una referència tan explícita al caràcter paternalista de la colonització espanyola.

La sinèrgia entre la imatge i la metàfora construïda per la veu narradora no deixa lloc a dubte: els guineans, com els infants, necessiten una tutela constant per desenvolupar-se. Espanya s'ofereix així com la mare pàtria de tots els guineans, considerats menors d'edat<sup>16</sup>. La imatge de les monges que són el “símbolo vivo” de la mare pàtria ens podrien suggerir que en aquest paternalisme hi ha un espai reservat per a les dones, si no fos que la veu en *off* subratlla que la seva no és una tasca conscient. Així doncs, les monges no constitueixen un agent central en la colonització sinó que exerceixen un paper concomitant que els ve donat per la seva condició de dones i, a més a més, religioses.

### ***Representar l'altre: l'africà com a convidat de pedra***

Encara que, entre altres raons per qüestions tècniques, la manca de so directe fa que tots els protagonistes de *Misiones de Guinea* siguin muts, el tractament visual i l'autoritat de la veu en *off* construeixen una jerarquia narrativa que atorga a cadascú un paper diferent. Malgrat el caràcter estereotipat dels personatges retratats, que s'aplica a tots sense distinció, podríem atrevir-nos a destacar uns matisos importants. La veu en *off*, que òbviament representa el punt de vista metropolità i, per tant, s'apropa més als blancs, delata certes preferències. Els missioners, l'avantguarda de l'obra colonial, són els únics que, representant la voluntat civilitzadora, adquireixen un estatus personalitzat i heroic. Les monges, en canvi, es representen com a pseudoagents d'un assistencialisme evident, que culmina amb l'escena d'una d'elles que, agenollada davant d'una noia africana, li embena el peu. Són heroïques, religioses, fins i tot representen la mare pàtria més que qualsevol altre personatge tot i no ser-ne plenament conscients. La

<sup>16</sup> L'expressió màxima d'aquest paternalisme és el *Patronato de Indígenas* que tutela els nadius. Tant la retòrica com la institució recrea les mateixes estructures de l'antic sistema colonial americà.

veu narradora fa referència a elles com si es tractés d'un secret revelat a l'espectador, un secret que les monges no poden conèixer. D'aquesta manera es crea una dinàmica en la qual veiem a les religioses convertides en objectes sense agència, encara que d'una forma glorificada i positiva. És per aquesta característica que podem considerar que la representació de les monges les situa en un punt mitjà en la piràmide colonial, entre els missioners i els africans. Tant elles com aquests darrers, són tractats com a col·lectiu que comparteix una sèrie de característiques identificables; i sempre privats d'una identitat pròpia com a individus.

Representat sense agència i sense veu, encara que sovint amb qualitats naturals extraordinàries, l'africà és un convidat de pedra al banquet del cinema colonial. De manera molt semblant a la representació de Guinea i dels guineans a la literatura espanyola i catalana (Nerín, 2010), la representació de l'Àfrica i dels africans en el cinema era "cosa de blancs"<sup>17</sup>. Les pel·lícules estaven pensades per a un públic blanc i metropolità: "la mayoría de las películas españolas sobre Guinea no se vieron en la colonia" (Elena, 2010: 189), de la mateixa manera que "Las obras sobre África, tanto en el Estado español, como en el resto de Europa, estaban diseñadas específicamente para el lector occidental, y los autores casi nunca se plantearon la posibilidad de que algún día algún africano pudiera leer sus textos" (Nerín, 2010: 1). Tanmateix, la naturalesa indexical del cinema, la necessitat que l'objecte estigui materialment present per construir una representació, constitueix una gran diferència respecte a l'àmbit literari. El cinema captura i posseeix el cos de la persona representada, encara que se la sostregui de qualsevol tipus de agència.

És justament per aquesta raó que hem considerat pertinent abordar l'anàlisi de la pel·lícula enfocant l'atenció cap als cossos dels seus protagonistes, partint de la premissa que en el cinema la representació de les persones és la representació dels cossos (Belting, 2007: 110). Els missioners, representats de manera arquetípica, amb barba llarga i blanca alguns, amb salacot altres, i tots amb l'hàbit que els ubica i els distingeix, es mostren caminant i conversant entre ells, o donant classe als nadius. Les monges, en canvi, després d'unes imatges d'ensenyament a la pissarra, les trobem en plena activitat a la cuina, a l'hospital i a l'orfenat. Si bé la representació corporal d'aquests dos col·lectius resulta homogènia al llarg de tota la pel·lícula, són els africans els que viuen una gran transformació en els seus cossos. Al començament, els veiem poc vestits, a la platja i al poble, dansant d'una manera que la veu autoritària no entén ni aprova; veiem roba de palla, escarificacions i pentinats estranys. A poc a poc la transformació és evident: els vestits blancs, els cabells rasurats, les mantellines per cobrir el cap de les noies, l'espai estructurat de l'escola i del seminari, l'aprenentatge d'oficis i de les feines domèstiques ens presenten un nou africà<sup>18</sup>.

I és que si la representació de l'altre passa per la imatge dels seus cossos, la seva colonització i civilització també es troba inscrita en el cos representat. Els canvis en la presentació social del cos són la part visible de tot un procés d'aculturació que s'inicia en una manera de conèixer i entendre a l'altre. La producció de coneixement sobre el cos colonitzat, les teories racials i evolucionistes, construeixen una manera d'entendre el "cos africà" situant-lo en una escala jeràrquica i en un estadi inferior en la cadena

<sup>17</sup> En la entrevista a Manuel Hernández Sanjuán publicada en *Mbini* (Ortín i Pereiró, 2006: 35) el director de Hermic Films considera que "los morenos" no haurien entès molt bé el cinema si s'haguessin vist a la pantalla, i l'haurien considerat com a "cosa de blancs".

<sup>18</sup> És interessant, també, remarcar el fet que malgrat la narració lineal i cronològica de la pel·lícula, el rodatge de tots els films d'Hermic es realitzà de manera simultània. És llavors la narració fílmica aquella que atorga a les imatges un sentit cronològic i no pas el moment històric en el qual han estat rodades.

evolutiva<sup>19</sup>. La càmera d’Hermic Films a *Misiones de Guinea* reproduïx aquesta manera de mirar a l’altre, efectuant primers plans a l’inici del film que recorden la fotografia antropomètrica, i realitzant plans panoràmics per remarcar els moviments pautats i ordenats de l’àmbit colonial i l’homogeneïtat en la representació social dels cossos.

Tanmateix, la representació colonial que intentem aquí deconstruir a partir de l’anàlisi d’una pel·lícula de propaganda, transcendeix el seu context històric de producció i, curiosament, podem trobar publicacions recents que en reproduïxen la retòrica. El poder evocatiu de la imatge és utilitzat, avui, per actualitzar memòries de caràcter nostàlgic, tant a Internet, com per exemple a l’espai web dels excolons, que basen part important de l’activitat dels seus fòrums en la creació d’un arxiu fotogràfic<sup>20</sup>, com en recents publicacions. Encara que no es tracti estrictament de narració fílmica o de cinema, la creació d’una memòria construïda amb imatges i text ens trasllada inevitablement a les pel·lícules que Hermic Films va rodar a la Guinea dels anys quaranta. De la mateixa manera que la recent publicació *Crónica gráfica de la Guinea Española* (Centurió, 2010), un recull de fotografies de l’època colonial i relats de colons, es basa en una representació de l’altre en la qual aquest altre no es convocat a oferir la seva perspectiva en cap moment.

La representació fotogràfica i cinematogràfica sempre implica una relació social, degut a la necessària presència de l’altre representat. Tot i així, podríem atrevir-nos a afirmar que la negació de la participació de l’altre en aquesta relació podria ser el centre de la representació que definim com a colonial. En la mateixa direcció en la qual Convents (2001: 335-336) defineix el cinema colonial com aquell que es produeix al servei de la idea colonial, i transcendeix, per tant, una època històrica superada i uns agents concrets desapareguts. És per aquesta raó que la necessitat de deconstruir el cinema colonial ha de ser una tasca contemporània ja que no es poden considerar del tot superats els seus principis. Encara que el Manuel Hernández Sanjuán afirmés, després de rodar les pel·lícules dels anys 40, que *nada dejamos por explicar de Guinea* (Mbini, 2006), considerem que aquest corpus cinematogràfic, al contrari de tancat, continua obert a noves, i necessàries, lectures.

## Bibliografia

- BELTING, H. (2007) *Antropología de la imagen*. Buenos Aires/Madrid: Kats.
- BUXÓ, M. J. y DE MIGUEL, J. M. (eds.) (1999) *De la investigación audiovisual: fotografía, cine, vídeo, televisión*, Barcelona: Proyecto A Ediciones.
- CENTURIÓN, J.- L. (2010) *Crónica gráfica de la Guinea Española*, Madrid: Sial/Casa de África.
- CONVENTS, G. (2001) “Cinema coloniale”, in Brunetta, G.P. (ed.) *Storia del cinema mondiale*. Vol. IV, Torino: Einaudi, pp. 335-386.
- CREUS, J. (2004) “La sacralización del espacio como argumento de colonización: el nuevo modelo misionero en guinea ecuatorial”, *Pandora; Revue d’études hispaniques*, núm. 4, pp. 119-128.
- CREUS, J. (1995) “Guinea Equatorial, 1883-1911: la invenció d’una identitat”, *Recerques: Història, economia i cultura*, núm. 30, pp. 103-119.

---

<sup>19</sup> Respecte a la producció de coneixement i la colonització dels cossos a la Guinea colonial, destaquem el recent article de Rosa Maria Mediana Domenech (2009).

<sup>20</sup> [www.raimonland.net](http://www.raimonland.net)



- ELENA, A. (2010) *La llamada de África. Estudios sobre el cine colonial español*, Barcelona: Bellaterra.
- ELENA, A. (2001) "Spanish Colonial Cinema: Contours and Singularities", *Journal of Film Preservation*, núm. 63, pp. 29-35.
- FDEZ.-FIGARES Y ROMERO DE LA CRUZ, M.D. (2003) *La colonización del imaginario; Imágenes de África*, Granada: Universidad de Granada.
- HASTRUP, K. (1992) "Anthropological Visions: Some Notes on Visual and Textual Authority", in Crawford, P.I. i Turton, D. (eds.) *Films as Ethnography*, Manchester and New York: Manchester University Press.
- La Guinea Española*, núm. 1188, 12 de gener de 1945. [Consultable a <http://www.bioko.net/guineaespanola/laguies.htm> ]
- LANDAU, P.S. (2002) "An amazing distance: pictures and people in Africa", in LANDAU, P.S. i D. KASPIN, D. (eds.) *Images and Empires: Visuality in Colonial and Postcolonial Africa*, Berkeley: University of California Press, pp. 1-40.
- MALLART GUIMERÀ, L., "El discurso colonial, pasado y presente", *Oráfrica; Revista de oralidad africana*, nº 6, abril de 2009, pp. 59-64.
- MARTIN-MÁRQUEZ, S. (2008) *Disorientations. Spanish Colonialism in Africa and the Performance of Identity*, Yale: Yale University Press.
- MEDINA-DOMENECH, R. M. (2009) "Scientific Technologies of National Identity as colonial Legacies: Extracting the Spanish Nation from Equatorial Guinea", *Social Studis of Science*, núm. 39, pp. 81-112.
- NERÍN, G. (2000) *Entre la compassió i la denúncia: l'Àfrica negra vista per les ONG*, Barcelona: Centre d'Estudis Africans, Drets Civils de Barcelona.
- NERÍN, G. (1998) *Guinea Ecuatorial. Història en blanc i negre*, Barcelona: Empúries.
- NERÍN, G. i BOSCH, A. (2001) *El imperio que nunca existió*, Barcelona: Plaza&Janés.
- NERÍN, G. (2010) "Imaginar África: los estereotipos occidentales sobre África y los africanos", in Castel, A. i Sendín Guitiérrez, J.C. (eds.) *Nuestro sur; La imagen de Guinea Ecuatorial y de los guineanos en las literaturas española y catalana*, Madrid i Las Palmas de Gran Canaria: Los libros de la Catarata/Casa África, pp. 107-128.
- NERÍN, G. i LÓPEZ, L. (1999) "La imatge de l'Àfrica negra a la televisió", Barcelona: Centre d'Estudis Africans, Consell de l'Audiovisual de Catalunya.
- ORTÍN, P. i PEREIRÓ, V. (2006) *Mbini. Cazadores de imágenes en la Guinea colonial*, Barcelona: Altair.
- PINNEY, Ch. (1992) "The Lexical Spaces of Eyespy", in Crawford, P.I. i Turton, D. (eds.) *Films as Ethnography*, Manchester and New York: Manchester University Press, pp. 26-49.
- SÁNCHEZ-MOLINA, E. R. (2002) "Homo Infantis; Asimilación y segregación en la política colonial española en Guinea Ecuatorial", *Revista de dialectología y tradiciones populares*, núm. 57, pp. 105-120.
- STHEREMBERGER, C.S. (2009) "Folklore, Nation and Gender in a Colonial Encounter: *Coros y Danzas of Sección Femenina of the Falange in Equatorial Guinea*", *Afro-Hispanic Review*, núm. 28-II, pp. 231-244.
- VALENCIANO, A. i BAYRE, F. (2009) "Cuerpos naturales, mentes coloniales: las imágenes de Hermic Films en la Guinea Espanyola", *Afro-Hispanic Review*, núm. 28-II, pp. 245-268.