

ENTRE LA DESIDIA Y LA AVIDEZ: GUINEA EN EL DOCUMENTAL ESPAÑOL

BETWEEN APAHTY AND GREED: GUINEA IN SPANISH DOCUMENTARIES

Casimiro Torreiro

Universidad Carlos III de Madrid

casimiro.torreiro@uc3m.es

ORCID <https://orcid.org/0000-0002-0065-0156>

Resumen

Capítulo clave en el desarrollo del cine colonial español, los 32 cortometrajes rodados entre 1944 y 1946 en la entonces llamada Guinea Española por un equipo de Hermic Films, capitaneado por el productor, operador, fotógrafo y director Manuel Hernández Sanjuán, constituyen el corpus más completo jamás rodado en el África tropical por cineastas españoles. Relevamiento completo de la vida en la colonia desde la óptica de los colonialistas, en esos cortometrajes se puede rastrear el interés de los cineastas por mostrar los procesos extractivos de la madera en las selvas ecuatoriales, así como un buen número de otros temas, desde el cultivo del café y el cacao, hasta la educación y el encumbramiento de las ceremonias y servidores del Poder: gobernadores, sacerdotes, capitanes de empresa. Pero también el racismo implícito de los comentarios, el subrayado de la superioridad de los blancos sobre los «indígenas» atrasados y hasta algunos esbozos de etnografía que hacen del conjunto de films un momento perfecto para el análisis de la construcción de imaginarios vinculados a las posesiones de ultramar.

Abstract

A turning-point in the history of Spanish colonial cinema, the 32 short-films shot between 1944 and 1946 in the then so-called Spanish Guinea by a Hemic Films crew led by the producer, cameraman, photographer, and film director Manuel Hernández Sanjuán, have become the most important film *corpus* ever shot in Tropical Africa by Spanish filmmakers. A painstaking record of the day-to-day live at the colony from the colonialists' point of view, through these short films we can trace the filmmakers' interests in several topics that range from the wood extraction processes in the Equatorial jungle to the coffee and cacao cropping system, the education of the natives and the ceremonies that extolled power's servants: governors, priests, companies' rulers. But these films also make visible the colonialists' implicit racism through the comments they make, how they stress their racial superiority over the «backwards» indigenous population and even through some traces of «ethnography» they aim to do through their filming. All these issues make this *corpus* a perfect example to analyse how the overseas imaginary was created.

Palabras clave

Guinea Ecuatorial; cine colonial; documental; Hemic Films; economía extractiva.

Keywords

Equatorial Guinea; colonial cinema; documentary; Hemic Films; extractive economy.

1. Introducción

El objeto de estas líneas es hacer un breve recorrido por la forma en que el documentalismo español retrató la producción agrícola en lo que, con posterioridad al tratado de París (1900) y hasta su independencia, en 1968, fue la Guinea Española. En lo que hace a la existencia de un imaginario colonial entre la población española, la primera constatación a hacer es su debilidad, no tanto en lo que se refiere al Protectorado, Sidi-Ifni y el Sáhara, abundantemente presentes en las representaciones artísticas (cine incluido), propagandísticas y periodísticas al menos desde la guerra del Rif, pero sí en lo que hace al África subsahariana. Llevan razón Alba Valenciano y Francisca Boyre cuando afirman que

son relativamente escasas las referencias iconográficas que los españoles tienen de la excolonia subsahariana: anuncios de Cola-Cao, Copito de Nieve y los niños «negritos» de los carteles y publicaciones del DOMUND constituyen el exiguo corpus de referencias imaginarias de la excolonia española en la generación que sufrió su independencia (Valenciano y Boyre, 2011).

Y aun cuando Alberto Elena (2010), el más importante de los historiadores cinematográficos en lo que hace a temas coloniales, considere que no es desdeñable el número de películas que produjo el colonialismo español, esta consideración se matiza mucho cuando toca referirse al documental, un terreno más parco que la ficción, en el que abunda el cortometraje y, en lo tocante al golfo de Guinea y sus territorios, apenas hay constancia de largometrajes.¹

La relación entre la colonia y el cinematógrafo comienza, en realidad, a finales de la década de 1920, y no de la mano de operadores profesionales, sino de encomiendas militares y administrativas: el Estado Mayor del Ejército encargó, en 1928, *En las márgenes del río Muni*, dirigido por Eduardo Prados, ninguna de cuyas copias llegó hasta nosotros, mientras que dos años después, Facundo Godoy filmaba, por cuenta de la Dirección General de Marruecos y Colonias (DGMyC), un largometraje mudo y no sonorizado a posteriori, *Expedición a Guinea Española*, también conocido como *Expedición a Guinea Española: en*

¹ Torreiro (2023).

cabo San Juan, del que se conserva en Filmoteca Española una copia de unos 64 minutos, sin créditos.² Crónica del viaje de una expedición hacia el interior del continente, no se trata aquí de establecer valores estéticos a lo que es tan sólo la suma de muchas tomas casi en bruto de paisajes, personajes y situaciones vistas en la colonia, sin más intención que plasmar lo que pasa frente a la cámara y una nula conciencia cinematográfica, pero sí de preguntarse el porqué de tales esfuerzos, cuando anteriormente la colonia brillaba por su ausencia en los intereses de cineastas y autoridades.

La clave la da, como siempre que se habla de colonialismo, y en cualquier latitud y tiempo, la economía (qué otra cosa es, si no, el régimen colonial, más que una extracción controlada de materias primas), en el caso de nuestro interés, la política extractiva de la selva.

Durante los años veinte y treinta, la madera se convierte en el epígrafe de exportación más importante de la colonia: representa por sí misma una cifra que se sitúa por encima del 70 por ciento de los productos que desde los puertos de Guinea se dirigen a Europa. No obstante, la genérica denominación de maderas en realidad esconde el predominio absoluto de una de ellas: el ocume. Su fuerte demanda por parte de la industria europea del contrachapado hace que los madereros coloniales españoles busquen esta especie en la Guinea continental con el objeto de colocarla ventajosamente en el mercado europeo, principalmente el alemán (Guerra y Pascual, 2017: 6-25).

O sea, las materias primas como motor primordial del interés por dar a conocer las remotas tierras africanas. Más allá de sus planos interminables y repetitivos, de la agotadora navegación por el río Benito o por el Bikaba, o de la colección de notables que por el documental desfilan, desde el gobernador general Núñez de Prado al vicario apostólico de Fernando Poo o el obispo de Yonopoli, interesa resaltar algunos aspectos. Uno, lo que bien podríamos llamar la mirada subyugada del colonizador ante la exuberancia del paisaje; la selva impone su poderío y la cámara se limita a levantar acta: «la frondosidad de sus márgenes (del Bikaba) y la belleza del paisaje, superan a cuanto podíamos imaginar», expresan las didascalías del film.

² Todas las películas que se analizan en este artículo son consultables en los archivos de Filmoteca Española, donde se conserva el fondo patrimonial de Hermic Films. No todos los films rodados por Hernández Sanjuán y sus colaboradores han sido aún objeto de restauración o digitalización.

Otro, las operaciones relacionadas con lo que verdaderamente importa, la explotación maderera, en especial del ocume u okume, desde la tala a hachazos hasta el desbroce del bosque y la construcción de carreteras con maquinaria moderna, todo para garantizar la salida de las preciadas materias primas (además de madera, el aceite de palma, el café y el cacao). Otro, la idea de que la administración de la colonia, más allá de los inconvenientes derivados de la frondosidad de la selva y las duras condiciones climáticas, es un mecanismo de precisión que funciona impecablemente y progresa a velocidad de crucero³: la preocupación por la higiene y la salud pública, la investigación de los tripanosomas, causantes de enfermedades infecciosas como la del sueño; el cuidado por la educación de los nativos y la fundación de escuelas, así como la formación religiosa de los «morenos», son otros tantos hitos puestos en evidencia por el film. Y otro, en fin, es tal vez el más interesante: el constatar cómo todos los temas tratados en este único documental de largometraje se repetirán, en el futuro, en la serie de 5.500 fotografías y 32 cortos rodados en la Guinea Ecuatorial por Hemic Films entre 1944 y 1946. Así, un discreto espíritu etnográfico, del que no está exento un cierto aire de condescendencia hacia los nativos retratados (y que presagia el racismo de los posteriores productos Hemic) se une a la explicación del funcionamiento económico de la colonia y sus ventajas para la metrópolis y sus ciudadanos, a un cierto aire de documental turístico, en una época en que tal cosa no se había generalizado, ni mucho menos; y también, por qué no, a la propaganda de las instituciones que tutelan la colonia: el gobernador, la Guardia Colonial, los propietarios de haciendas...

2. ¿Una colonia poco interesante?

Por lo que se sabe de la historia de la Guinea colonial, resulta pertinente preguntarse cómo se orientaban en la selva los expedicionarios filmados por Facundo Godoy. Intentar responder a esta pregunta puede dar la pauta de la desidia con que las autoridades españolas afrontaron la gestión y control de la colonia.⁴ No es ya que España se tuviera que conformar con tan sólo 24.000 km²

³ Un gráfico, dentro del propio documental, recuerda que en 1924 se importaban 8 millones de kg y se exportaban (se supone que materias primas) unos 7 millones; en 1928, 18 millones y 25 millones, respectivamente.

⁴ Un buen resumen de las relaciones entre Madrid y sus territorios del Golfo de Guinea puede encontrarse en De Castro y Ndongo (1998).

de selva,⁵ las migajas del reparto colonial llevado a cabo en el Congreso de Berlín (1884-85) y la corrección parisina de 1900. Sino que, en sus andanzas por los territorios reclamados por la otrora poderosa metrópolis hispana, ésta no fue nunca capaz de fijar destacamentos militares en los puntos más cercanos a las fronteras compartidas, sobre todo, con Francia, que fue quien birló a España, argumento que utilizaron hasta la saciedad los colonialistas africanistas, buena parte de sus adjudicaciones en el continente. Ni se exploró debidamente, a pesar de las expediciones de Manuel Iradier (1875, 1884), Ossorio o Montes de Oca, asentando colonos en el territorio, cuando el concepto político que más se manejaba en las cancillerías colonialistas europeas de finales del XIX no era otro que el de «ocupación efectiva del territorio», única garantía de que el resto de las potencias aceptaran la tutela de una homóloga sobre una fracción del suelo africano que se reivindicaba;⁶ ni siquiera se contaba con un buen mapa para poder orientarse en el laberinto forestal que era la selva guineana.

Como siempre, la picardía hispana jugó también su rol en este asunto: encargado de realizar un relevamiento del terreno y de confeccionar un mapa de las posesiones hispanas, el militar y cartógrafo Enrique D'Almonte hizo el viaje, en 1901, y propuso su peculiar mapa guineano. Pero en realidad, era un *fake*, como reconoce Gustau Nerín:

D'Almonte no hizo el recorrido previsto, sino que permaneció cerca de la costa y se limitó a plagiar la cartografía elaborada poco antes por los franceses (...) Los mapas del viajero español contenían errores de hasta 70 km en la ubicación de algunos poblados (...) A causa de todos estos problemas, los trabajos de D'Almonte y de su homólogo alemán, Foerster, no fueron reconocidos por sus respectivos gobiernos y el asunto de las fronteras quedó pendiente de resolución (Nerín, 2010: 25).

De hecho, uno de los documentales rodados en Guinea por Hermic Films, *El mapa de Guinea* (1947), de Manuel Hernández Sanjuan, cuenta cómo entonces, a mediados de la década de los 40, es decir, más de 40 años después, se estaba llevando a cabo la confección del primer mapa atendible de la colonia... un despropósito que, unido a la escasa inversión gubernamental en el África subsahariana, explica la desidia a que nos referimos desde el título de este artículo: al parecer, Guinea no interesó nunca demasiado a los

⁵ Según otras fuentes, 26.000 km².

⁶ Y bien que lo hacían las élites colonialistas españolas que, hasta el tratado de París, e incluso mucho después, reivindicó hasta 200.000 km² de territorio en la zona.

sucesivos gobiernos españoles, ni siquiera durante la dictadura de Franco, que tanto utilizó la retórica imperial para reivindicarse como continuación de una tradición ancestral, ante sus súbditos y ante el mundo en general.

Tal desidia se contagió también a la propaganda, y significativamente dentro de ella, al cine: nunca hubo propiamente una política cinematográfica colonial planificada, a pesar de que, sobre todo desde 1939, el sueño africano fue llamado para conjurar las pesadillas del *establishment* franquista por haber perdido, en 1898, las últimas posesiones americanas y Filipinas, y reverdecen así las soflamas imperiales, tan queridas por el imaginario ultraconservador español desde el siglo XIX. No debe extrañar, por tanto, si afirmamos que en la producción de documental colonial los títulos se producen a impulsos: hay muchos documentales sobre la guerra del Rif, producidos entre 1909 y 1927, de la misma manera que, a comienzos de los '40, en época de fuerte competencia con Francia por el control de Marruecos, se producirán unos cuantos para descubrir las bellezas de ciudades de nombres tan exóticos como Xauén, Nador, Tánger, Sidi El-Mandri y tantos otros enclaves del Protectorado y Sidi-Ifni: una suerte de muestrario turístico-reivindicativo que, una vez que los equipos enviados a rodar los films a esas ciudades habían vuelto a casa, éstas entraban en una suerte de nebuloso letargo.

El tema de Guinea, más allá de los dos primeros filmes pioneros antes mencionados, tuvo algunas características peculiares. Por una parte, la lejanía y dificultades para el rodaje, que alguna vez pusieron incluso en aprietos al propio equipo de filmación. Es lo que se recuerda, por ejemplo, en el cortometraje *En las playas de Ureka* (1947), en el que se informa al espectador que el operador Segismundo Pérez de Pedro estuvo a punto de perecer ahogado durante el peligroso rodaje de la caza de tortugas, en un lugar alejado y bellissimo, Ureka, «un paisaje apenas hollado por el hombre» (no lo dice, pero aquí el hombre es el hombre blanco, por supuesto). Por la otra, la imposibilidad, dada la escasa población de la colonia, de mantener algo parecido a una empresa de producción con sede en Santa Isabel o en Bata: ninguna firma cinematográfica privada podía aceptar un riesgo de estas características. De manera que no resulta extraño que el grueso de las producciones sobre Guinea se rodaran en sólo unos meses, entre diciembre de 1944 y octubre de 1946, y

por un mismo equipo de rodaje, el formado por el productor, fotógrafo y director Manuel Hernández Sanjuán, el operador Pérez de Pedro, el guionista y médico Santos Núñez, al que hay que añadir al montador Luis Torreblanca, que desarrolló Buena parte de su trabajo sobre todo en Madrid: que los 32 cortometrajes tengan fechas de exhibición escalonadas entre 1945 y 1948 tiene que ver con el ritmo al que se montaban, sobre todo porque, una vez acabado el filón de los rodajes guineanos, el mismo equipo, con funciones levemente cambiadas, se haría cargo desde 1948 de la realización de otra tanda de documentales coloniales, esta vez en Marruecos y cercanías.⁷

3. Hermic films y la dirección general de marruecos y colonias

Empresa particularmente activa en el terreno del documental, en todas sus variantes (turístico, de reivindicación histórica, etnográfico, industrial y, *last, but not least*, también el colonial), de los que llegó a responsabilizarse de unos 190 títulos entre 1942 y 1972, Hermic Films fue, sin lugar a duda, la empresa que rodó más títulos en las colonias. Su nombre nace del acrónimo de los apellidos de sus dos socios fundadores, el notable operador cinematográfico, fotógrafo, pintor y director Manuel Hernández Sanjuán (Madrid, 1915 – Aguadulce, Almería, 2008), la Her del nombre; y el cineasta italiano Lamberto Micangeli (Mic), quien pronto abandonó España para cumplir sus obligaciones militares en su país. La empresa surge, de manera todavía tímida y con el nombre de Castilla Producciones Cinematográficas, para producir ficción, aunque tras un solo título se vuelca hacia el documental. Hernández Sanjuán pronto sustituirá al desaparecido fundador por otros socios, como el médico, locutor, guionista y luego también director Santos Núñez, así como por el montador Luis Torreblanca, quien andando el tiempo se responsabilizará de la realización de algunos títulos de la empresa, y también por el hermano de éste, José,

⁷ Hubo otros títulos posteriores, tal vez en parte rodados durante otra expedición, más breve. Se trata del medimetraje *Herencia imperial (África y los Reyes Católicos)* (1951), significativamente firmado al alimón por Hernández Sanjuán, Núñez y Torreblanca, primer documental colonial que tuvo un estreno de gala, con abundante presencia de autoridades, en el que el régimen se volcó en publicitarlo, puesto que se trataba de una puntillosa reivindicación de los supuestos derechos históricos españoles sobre los territorios africanos; *Misión sanitaria. Labor de España en Guinea* (1953) de Hernández Sanjuán, que regresa sobre temas ya tratados con anterioridad, como el funcionamiento de la leprosería de Mikomeseng; *La puerta entornada. España en África Ecuatorial* (1954), de Hernández Sanjuán, largometraje en el que se volvían a invocar argumentos desarrollados antes por *Herencia imperial*; *Danzas de España en el trópico* (1954) de Alejandro Perla, sobre una serie de actuaciones de los Coros y Danzas de la Sección Femenina de Falange; *A Guinea llega la Marina* (1955) de Hernández Sanjuán, así como los dos que firmará, en 1956, Luis Torreblanca como director: *Escala en Guinea* y *La siembra milagrosa*, y el que cierra la producción guineana: *El cultivo de la nuez en Guinea* (1957).

representante legal de la firma, en la que, no obstante, solo permaneció hasta 1950.⁸ No es éste el lugar para dilucidar el por qué las autoridades coloniales españolas no se apoyaron en empresas económicamente más saneadas y que rodaron ficciones en África, como es el caso de CIFESA, Suevia Films / Cesáreo González, Sagitario, Hesperia Films o incluso Colonial AJE, empresa fundada por un alto ejecutivo de firmas españolas afincadas en el Golfo de Guinea, Jesús Rubiera, tal como veremos más adelante. Pero sí de afirmar que, por los expedientes que se conservan en el Archivo General de la Administración,⁹ existió una relación de cordialidad entre Hernández Sanjuán y la figura administrativa más destacada del colonialismo español, el general José Díaz de Villegas y Bustamante (Corvera de Toranzo, Cantabria, 1894 – Madrid, 1968), máximo responsable de la Dirección General de Marruecos y Colonias¹⁰ (1944-1968) y fundador del IDEA (Instituto de Estudios Africanos, 1945). Militar africanista, profesor de la Escuela Superior del Ejército, abogado, periodista y ensayista, Díaz de Villegas fue tal vez el militar mejor preparado para entender el mundo colonial (hablaba incluso árabe), y aunque su cargo al frente de la DGMyC fue más que nada honorífico (de hecho, sólo visitaba África muy de cuando en cuando), lo cierto es que desde él ejerció su influencia en los círculos del poder franquista, hasta el punto de que la mayor parte de los encargos de documentales de propaganda colonial se deben personalmente a sus desvelos.

Por encargo directo de Díaz de Villegas nacerán, pues, los 32 documentales de Hemic que ostentan el marchamo «Serie Guinea Española», los de nuestro interés, así como, desde 1948, los 22 que componen la serie dedicada a Marruecos, Sáhara y Sidi-Ifni. No dice mucho Hernández Sanjuán, en las dos entrevistas largas que concedió al final de su vida, una a María Dolores Fernández-Fígares y la otra a Pere Ortín y Vic Pereiró,¹¹ sobre las razones del interés de las autoridades porque se rodaran en África imágenes para ilustrar a los espectadores metropolitanos (en una pirueta sencillamente incomprensible, estos documentales nunca se exhibieron en Guinea en la época). Sólo dice recordar que un buen día lo llamaron para que su empresa se hiciera cargo del

⁸ Rimbang y Torreiro (2008: 407-412).

⁹ Primordialmente, cajas nº 81/12132, 81/12974 y 81/12989.

¹⁰ Desde 1955, Dirección General de Provincias y Plazas Africanas.

¹¹ Fernández-Fígares (2002); Ortín y Pereiró (2006).

asunto, y aunque Hernández Sanjuán tenía experiencia anterior en viajes por África (que documentó en numerosas fotografías publicadas en la *Revista Geográfica*, lo que le abrió las puertas a colaborar, desde 1939, con la DGMyc haciendo fotos y filmaciones con destino a los archivos de ésta), lo cierto es que sus palabras suenan un poco a exculpación, porque también se quejó de que los filmes por él dirigidos fueron sometidos a censura, y este extremo, fácilmente constatable en el AGA, no se ha podido probar. Como tantos otros profesionales, artistas e intelectuales que sirvieron al franquismo, el fotógrafo y cineasta parece haber tenido especial interés en borrar las huellas de sus relaciones con la administración en los aciagos años de la dictadura. Y que ésta perdiera, desde comienzos de los '50, todo interés en proseguir esta primera serie, a pesar de que numerosas instituciones se volcaron en la promoción no comercial de estos productos, vuelve a recordarnos la desidia a que hacíamos referencia desde buen comienzo.

4. Entre el pictorialismo y la propaganda

Que, más allá de la propaganda expansionista del africanismo militar, el máximo interés que la colonia guineana tenía para España era la explotación de sus recursos agrícolas, parece fuera de cualquier duda. La serie de documentales de Hermic así lo indica: en muchos de ellos, al menos de los que se pueden consultar, porque algunos no han sido sometidos aún a un proceso de restauración, aparece la actividad extractiva por encima de muchos otros temas, en un repertorio que, no obstante, pretende abarcar el conjunto de la vida en la colonia:¹² la educación, la catequización, las formas de vida de los fang (que los documentales Hermic llaman sistemáticamente pamues) y otras etnias menores presentes en la colonia, las enfermedades y las políticas sanitarias emprendidas por España, los fenómenos naturales, la flora y la fauna, el clima, la exaltación de los valores militares (*Al pie de las banderas*) y, ya quedó dicho, hasta las vicisitudes para poder trazar un mapa realista del país.¹³

¹² Según confesó Hernández Sanjuán, el conjunto de la serie nació gracias a la colaboración de Jaime de Foxá y Torroba, conde de Rocamarít, falangista camisa vieja, político y, en lo que a nosotros compete, ingeniero forestal, que residió durante 2 años en Guinea y con intereses en la industria maderera (de hecho, fue elegido procurador en Cortes por el tercio sindical, sección Madera y Corcho). Fue él quien esbozó el conjunto de temas que convendría tratar en la serie.

¹³ Castelló (2017: 194-195), en su tesis doctoral sobre Hermic y sus propuestas etnográficas, amplía el número de y las mezclas temáticas que se encuentran en el interior de los documentales. Así, hablará de organización económica y trabajo (14), obtención y producción de alimentos (10), infraestructuras y comunicaciones (8),

Pero es en la explicación de la explotación agrícola en la que se hacen fuertes los documentales Hermic: nada menos que 9 están centrados en este tema. El primer título de la serie, *Los gigantes del bosque* (1945) destaca, como el resto, por el pictorialismo que se apodera de sus imágenes, tendencia histórica de la fotografía analógica que Hernández Sanjuán conocía y practicaba. El gusto por la composición de la imagen se da la mano con un claro afán pedagógico y con la explicitación del papel de «nuestros compatriotas» a la hora de dirigir las explotaciones. Así, el *off* sonoro (sistemáticamente, y a pesar de puntuales desviaciones que ya comentaremos, estos títulos se caracterizan por pertenecer a lo que Bill Nichols llama «modo expositivo», aquellos documentales en los que prima una suerte de voz *off* incontestable, masculina, ante la que incluso las imágenes parecen doblarse; un efecto subrayado, además, por la post-sonorización a que son sometidas por la ausencia de sonido directo) nos recuerda que los colonos son «representantes directos de la gran tradición colonial de la Patria», para que no quepa la menor duda; y ya que ahora no se trata de guerrear con la Cruz y la Espada en las manos, será en la dirección de las explotaciones como se demuestre el sentido de conciencia patria de estos expatriados. Capataces y hombres de empresa, no hay en este documental, ni en ninguno de la serie (ni del cine colonial en su conjunto) una caracterización sobre de dónde provienen estos colonos: si así fuera, tal vez se debería de reconocer que buena parte de ellos son nacidos en las tierras más pobres de la España metropolitana, y su origen, por tanto, no es otro que el campesinado paupérrimo. De ahí que parezcan contentos cuando comandan a los «nativos», que, en una adjetivación que sólo puede definirse como cínica, el *off* sonoro afirma que «lo hacen estupendamente» y que, con el tiempo, «han adquirido gran destreza» en el corte a mano y a hacha... Y como tantos otros documentales coloniales, ya lo hemos visto, se dan cifras de producción, siempre impresionantes: cuánto pesan los troncos, cuántos años tienen, etc. Al tiempo, como ocurre siempre que se pretende elevar una tarea cotidiana a una dimensión épica (no hay más que recordar, por cierto, la historia del western americano, nacido en esencia de una tradición laboral tan poco épica como la conducción de ganado con destino a su embarque en el ferrocarril), también

ocio (6), estratificación social (5), religión (5), enseñanza (4), sanidad (4), arte y artesanía (5), parentesco, familia y matrimonio (3), fauna flora y medio ambiente (3), vivienda (3), vestimenta (1) y ley y orden (1).

se ponen en evidencia las dificultades del clima: las lluvias, los vientos y el potopoto, el pegadizo barro de la tierra, en el que se empantanaban máquinas y hombres. No debe extrañar que, dado su contenido, el hecho de que se trata del comienzo de lo que se sabía que sería una serie de documentales sobre la colonia y sus cualidades formales, *Los gigantes del bosque* fuera galardonado nada menos que con el premio Nacional de Cine.

Por su parte, el resto de las explotaciones de materias primas tendrán sus propios filmes. Es el caso del cacao, objeto de *El cacao de Guinea* (1945), invisible en la actualidad. O del café, como *En el trópico huele a azahar*, también de Hernández Sanjuán, en el cual se produce una anomalía bien poco habitual en los documentales coloniales: para hablar de que «la flor del cafeto huele a azahar», el director se saca de la manga una escena reconstruida, en la que vemos a un hombre y una mujer que supuestamente están en la metrópolis ante unas copas, unas tazas de café y, en el caso de él, un castizo puro. El hombre confiesa: «Yo tengo una finca en Guinea», y la foto se convierte, aunque al revés, en una especie de homenaje impensado a *Rien que les heures* (Alberto Cavalcanti, 1926), con la fotografía de las elegantes mujeres que bajan por una escalera que se congela y es rasgada por una mano que sale del borde derecho del encuadre, con el fin de que los trozos de la foto se animen y se hagan cine en movimiento. El aparato retórico está servido: será el colono quien, al describir las imágenes que vemos, vaya narrando el propio documental, en una pretensión de verdad («yo conozco el lugar, yo te/os lo cuento») que funciona sin necesidad de explicaciones. Hay otros elementos también peculiares en este film. Por ejemplo, el mostrar la organización casi militar con la que se rige la vida de los nativos que sirven como braceros en las fincas privadas guineanas, insólito ejercicio de realismo extremo. Así, las imágenes ponen en evidencia el discurso buenista de la voz off, cuando vemos que a las 6:00 de la mañana suena la tumba, un tambor local, que constituye algo así como el toque de corneta que levanta a los que, se supone, son asalariados, no esclavos por el color de su piel. Y también causan extrañeza otras formas de control, que incluyen un encargado blanco que pasa la lista; o cuando se nos dice que un cuidador indígena se ocupa de 10 braceros. Lo habíamos visto antes: en muchas películas sobre la esclavitud en los campos de algodón del cine americano, o sobre las granjas-penales para condenados por

delitos que deben restar condena sometidos a trabajos forzosos. Porque otra de las cosas de las que ni este, ni ningún otro documental colonial muestra, es que en la época existían negros libres y negros esclavizados... como no mostrará ninguno que, al menos desde 1909, funcionan jurisdicciones separadas para litigantes blancos y negros no emancipados. Juntos sí, pero no revueltos.

El otro gran pilar del comercio colonial, el aceite de palma tiene su puntual ilustración en *Los olivares del Ecuador* (1946), siempre de Hernández Sanjuán. Con la misma meticulosidad con que se nos mostró, en el anterior, todo el proceso del café se hace lo mismo con las palmeras, desde los pequeños esquejes hasta que se extrae de los árboles adultos el aceite de palma. Otra vez nos encontramos con nativos «de gran destreza» (es decir, que están fácticamente condenados a hacer lo que saben). Y aunque se nos sugiere que todo este andamiaje laboral reposa sobre «la callada misión de nuestros compatriotas» en la colonia, algo no funciona cuando se nos recuerda que, en el fondo, colonialistas y colonizados, aunque hermanos en Cristo, no son iguales: «Los indígenas lo utilizan para cocinar. Nosotros, en la industria». Y, como todo film propagandístico, también éste vale tanto por lo que exhibe como por lo que calla: el film nada dice sobre algo que estaba perfectamente regulado en la colonia, la prohibición de comprar y consumir aceite de oliva por parte de los nativos.

Otro título posterior, *Las palmeras y el agua* (1947), siempre firmado por Hernández Sanjuán, sirve para redondear las ideas racistas sobre la superioridad de los colonos blancos sobre los «ingenuos indígenas». Aquí, y no sin contradicciones, se trata de encumbrar a los «modernos robinsones», es decir, los coloniales, por encima de unos nativos «con ideas confusas sobre la civilización»: el «buen salvaje» que tiene todo a su mano, vive en la playa donde pesca, tiene madera para hacer sus cayucos y palma para sus viviendas. Lo contradictorio nace, justamente, de esa manera de mostrar la vida «primitiva»: con todo a su mano, con la vida fácil y un clima cálido ¿para qué quieren los «morenos» las ventajas de la civilización? Esas «tierras envidiables», que dan de todo y nada piden; en cuyos mares se obtienen incluso corales para «nuestro bello sexo» (inútil demandar que, amén de racistas, los comentarios no sean también sexistas) encumbran al colono, privilegiado por vivir en esos lugares; pero también, implícitamente, los garantes de la paz como valor supremo.

Porque si los nativos viven tan bien, en estos «paraísos» que el documental describe, difícilmente aceptarán servir al blanco como braceros forzosos. Y si lo hacen, será primordialmente sólo por el uso de la coacción y de la fuerza por parte de los colonizadores.

Este tratamiento de superioridad sobre los «buenos salvajes», que borra de un plumazo cualquier tentación de considerar estos documentales como etnográficos (el etnógrafo es alguien que no juzga jamás a quienes estudia, que busca metamorfosearse con ellos, hacerse uno con sus observados, situación que jamás se da en el documental colonial español) se complementa con la explicación de cómo viven los pueblos primigenios en sus hábitats propios. Este tema es parcialmente abordado en varios filmes, aunque especialmente en uno se detiene el narrador a explicar las diferencias entre la forma de vivir de los nativos y las nuestras. *Yuca* (1945) muestra el entero proceso que lleva a este tubérculo a convertirse en el alimento por antonomasia de los guineanos. El ya comentado afán pedagógico queda nuevamente de manifiesto en las imágenes del film, que muestra desde el desbroce y preparación de la tierra para sembrar la yuca, hasta su recolección y manipulación por parte de las mujeres, hasta convertirlo en una pasta comestible. Rodado con el habitual buen gusto para la composición del encuadre que exhibe toda la serie, es éste el primero de los documentales centrados más en la vida del Otro que en la del colono, lo que lo convierte en una curiosidad evidente. Parecido afán de explicar al diferente se aprecia en otros documentales de la serie y, de entre los que nos interesan, *El desierto verde* (1946), invariablemente de Hernández Sanjuán, habla no sólo de la selva y la madera, sino también del árbol del pan y, otra vez, de las palmeras, de las que se obtiene un líquido que, fermentado o en su estado natural, se bebe por su contenido alcohólico. Verdadero catálogo de las curiosidades de la flora guineana, sus imágenes también muestran los árboles de canela y su comentario verbal nos ahorra, en éste y en el siguiente caso, *Maderas de Guinea* (1945), referencias a la labor civilizadora de los colonos españoles.

Como se ve, la fijación con la madera es notable, bien sea por inducción de De Foxá, bien porque, en verdad, la industria maderera es la primera en rentabilidad de toda la colonia y los hombres del cine se creen en la obligación de recordarlo. En el caso de *Maderas de Guinea*, se insiste sobre el okume y su

valor para la elaboración de contrachapados (hay que hacer notar, y la ocasión es pertinente, que en una de las estrategias que explican lo que bien podríamos denominar «economía cinematográfica de escala», los profesionales de Hermic reutilizaban sin cesar planos ya vistos en documentales anteriores, estrategia que se vuelve muy habitual en *Herencia imperial* y en *La puerta entornada*, dado que su duración permitía hacer pasar más subrepticamente la repetición de planos),¹⁴ mientras que en *La técnica y la selva* (1947) la operación ideológica funciona más abiertamente. Se trata aquí de cantar las alabanzas del Servicio Forestal estatal, presentado como un gran progreso respecto a los orígenes de la explotación maderera de la colonia. Es decir, implícitamente, se trata de afirmar la superior calidad de la explotación científica de los bosques con el entonces nuevo régimen franquista respecto a toda la historia anterior de la industria maderera colonial. Hay referencias, cómo no, a «los indígenas y sus afilados machetes», a los «ingenuos» morenos, pero también se les muestra en su papel de porteadores al servicio de los ingenieros y demás personal blanco. Aunque inequívocamente, lo que más subraya el film es el carácter científico del proceso de la madera, con la descripción de las técnicas de laboratorio que permiten aumentar la productividad del bosque. Que, por supuesto, se debe a otra división de los coloniales que actúa en el reparto de tareas a que una buena explotación de los recursos del país propende: «Los ingenieros de montes son la cabeza vigilante que el Estado mantiene en nuestras posesiones para dirigir la explotación de tan ingente riqueza».

El rodaje simultáneo de todos los documentales Hermic hace que aparezcan como anteriores lo que no son más que filmaciones obtenidas en continuidad. De ahí que, aunque en él conste la fecha de 1945, podemos considerar como simultáneo al anterior otro film que glosa similares asuntos, *Ingenieros del trópico*. Y si el anterior se centraba en la madera y su explotación, para hablar del Servicio Forestal, aquí se hace lo propio con el Servicio Agronómico, garantía de éxito contra las muchas plagas que asolan la agricultura en los países tropicales. Sus laboratorios y las granjas experimentales sirven para mejorar la calidad y aclimatar especies foráneas, al tiempo que hacen progresar la extracción del

¹⁴ Los documentales coloniales fueron un buen negocio para Hermic, toda vez que su amortización estaba garantizada: el coste de los mismos, más la ganancia correspondiente, estaban incluidos en lo que la DGMyP pagaba a la productora. Véase al respecto Torreiro (2023).

látex para elaborar el caucho, del que se muestra todo el proceso desde el árbol hasta su transporte rumbo a España. Igual se hace con el cacao, el café y la canela. Frente a todas las evidencias de un país que, como España, vivía empobrecido por la Guerra Civil, a poco más de un lustro de su fin, que éste y otros films similares la presenten como una metrópolis avanzada, moderna y en paz parece no ya un contrasentido, sino sencillamente una burda construcción propagandística... que es lo que son, a la postre, la mayor parte de los documentales coloniales, españoles o no.

5. Epílogo post-colonial, o las ironías de la historia

Por supuesto que la resplandeciente realidad colonial reflejada por los films *Hermic* era tan sólo una parte de la soterrada vida cotidiana en la llamada Guinea Española. Y ni siquiera aquella que tenía más posibilidades de sobrevivir tal como hasta entonces. El mismo año en que se estrenan los últimos filmes de la serie guineana, 1948, ya se podían apreciar los primeros brotes de un incipiente nacionalismo, cuando un grupo de notables locales entrega al almirante Carrero Blanco, subsecretario de la Presidencia y hombre de confianza del dictador Franco, de visita en el país, una suerte de «memorial de quejas» sobre los desmanes del colonialismo. Es sólo el prólogo de lo que vendrá luego, y que se parecerá mucho a lo que está ocurriendo ya en otros países africanos: la constitución de grupos políticos clandestinos de clara orientación independentista. España reaccionará según un también habitual esquema colonial: pretendiendo controlar a los nativos mediante fórmulas como la provincialización (la Guinea Española se convertirá primero en una «Provincia Ecuatorial», para desdoblarse, en 1959, en las provincias de Fernando Poo y Río Muni), enviando representantes negros a las Cortes franquistas, todo ello anticipo de la autonomía para Guinea (1964), tan sólo un retraso en el proceso de obtención de la independencia (1968): la presión internacional, sobre todo de EE.UU. y la URSS, hizo inviable la continuidad de la pantomima autonómica. Habrá llegado entonces la hora de un oscuro funcionario colonial nativo, el sanguinario Francisco Macías Nguema, primer presidente del nuevo Estado, que se hará con el control del país, eliminará físicamente a sus opositores, en un crescendo de terror homicida; creará un partido único y se mantendrá en el poder hasta que un golpe de estado lo derroque, en 1979.

Aunque entonces no lo supieran, los hombres de Hermic, contra toda evidencia, no habían acabado aún su ya larga vinculación de tres décadas con la Guinea ahora Ecuatorial. De hecho, hacia 1971, fueron reclutados para ocuparse de una operación ciertamente improbable: la continuidad de los negocios de algunos industriales coloniales en un país con nuevas élites cada día más anti-españolas, que no dudarán en convertir el fang en idioma oficial, en detrimento del castellano. En este contexto, no por iniciativa de Hernández Sanjuán y su productora, como afirman varios autores (entre ellos, Fernández-Fígares y Castelló Sanz), sino más probablemente por inducción de Jesús Rubiera,¹⁵ es que se producirán tres de los primeros filmes de una Guinea independiente, sendos cortometrajes en color para cantar las alabanzas del régimen de Macías.

Asturiano de origen, Jesús Rubiera González (Somió, Gijón, 1903 – Madrid, 1975) fue un hombre hecho a sí mismo. Emigrante a América, se trasladó más tarde a Guinea, en los ´40, donde llegaría a ser jefe de personal y apoderado de la Compañía Española del Golfo de Guinea. Interesado en el cine, creó en Madrid una productora, Colonial AJE (1944), con socios que eran, como él, empleados de la CEGG. En su corta andadura (el último film que producen es de 1948), aunó dos de los intereses personales y artísticos de Rubiera: el mundo colonial, con el emblemático melodrama religioso *Misión blanca* (1946) de Juan de Orduña, y Asturias, cuyo proceso de industrialización a partir de la minería y sus consecuencias para el agro, abordaría en *Las aguas bajan negras* (1948) de José Luis Sáenz de Heredia, adaptación de la novela de Armando Palacio Valdés. El fracaso de la productora no amilanó a Rubiera, que volvió a la carga en 1953 con la creación de Asturias Films, responsable de algunas de las comedias emblemáticas del primer desarrollismo, como *Las chicas de la Cruz Roja* (1958) de Rafael J. Salvia, *El día de los enamorados* (1959) o *Siempre en domingo* (1961), ambas de Fernando Palacios, hasta que el fracaso inapelable de otra película de temática asturiana, *Jandro* de Julio Coll, dio al traste con la empresa, en 1964.

Rubiera mantuvo latente Asturias Films, marca con la que firmó los tres documentales ya totalmente guineanos, aunque reconocidos por las

¹⁵ Rimbau y Torreiro (2008: 692-694).

autoridades cinematográficas hispanas como españoles: *Una joven nación* (1971), *Una nación en marcha* (1972) y *Manjar de dioses* (1974), que firmó como director, auxiliado (aunque tal vez controlado) por un profesional guineano, Alberto Nguema. Delirantes homenajes a las nuevas autoridades, los dos primeros (casi al comienzo de *Una joven nación*, se afirma: «¡Viva Guinea Ecuatorial con su presidente y el Partido Único Unido!»), paradójica alabanza cuasi soviética viniendo de un antiguo colonialista español); pormenorizada historia del cacao, desde su origen mexicano y, vía Hernán Cortés, su llegada a Europa y su posterior aclimatación en Guinea, el último, los tres contaron con la participación de Hernández Sanjuán como director de fotografía y con Luis Torreblanca como montador. Paradójico destino para dos profesionales de la propaganda tropical: con Hemic Film viviendo su ocaso definitivo, que dos de las personas que ayudaron a forjar un imaginario cinematográfico colonial relacionado con Guinea y el trópico se pongan al servicio del «líder de acero» para perpetrar (otra vez) documentales de auto-bombo para un dictador, parece, como poco, una mala jugada del Destino. Tampoco ayudaron los filmes al objetivo que probablemente buscaban, congraciarse con Macías y su régimen para continuar con los negocios, ahora, post-coloniales, de Rubiera y sus socios: después de estos títulos, el asturiano regresó a España. Acababa, sin brillantez alguna, la aventura del cine colonial español en tierras subsaharianas.

6. Conclusiones

Capítulo mal estudiado por los *film studies* españoles, el del cine producido en las colonias solo ahora parece abrirse paso en los intereses académicos, tal vez propulsado por el interés internacional por analizar, desde una óptica claramente postcolonial, lo que fueron los sistemas de dominación impuestos por las metrópolis europeas en Asia y África desde el siglo XIX. Dentro de esos sistemas, lo preponderante fue la construcción de un aquilatado mecanismo extractivo, que tuvo en la agricultura y la minería sus bazas fuertes. Así, el caso guineano, con la explotación de la madera, la palma y otros cultivos tropicales, se erige como paradigmático de lo que fue la extensión a territorios de nueva colonización de los viejos esquemas de dominación practicados por España desde finales del siglo XV en América y Filipinas. En este sentido, el cine intentó cumplir, con menos eficacia que en el caso de otras potencias coloniales

europas, con la misión de construir imaginarios acordes a las necesidades de los sectores dominantes en una sociedad que, como la española posterior a la Guerra Civil, estaba muy necesitada de la inyección de divisas que le proporcionaba la venta de materias primas fuera de sus fronteras. El racismo y el perenne subrayado de la superioridad intelectual y práctica del hombre blanco fueron, junto con la propaganda sobre el funcionamiento de la maquinaria extractiva, los colofones a una política de producción de mensajes cuya debilidad estructural alumbra con precisión las contradicciones de la última aventura colonial emprendida por España, de las que la producción cinematográfica de Hemic Films, en su vertiente agrícola, constituye uno de sus momentos emblemáticos.

Referencias bibliográficas

- CASTELLÓ SANZ, Marta (2017), *Descripción etnográfica y propaganda colonial en la Guinea Española. Los documentales Hemic (1945-1948)*, (Tesis Doctoral), Alfara del Patriarca (Valencia): Universidad CEU Cardenal Herrera.
- DE CASTRO ANTOLÍN, Mariano. L. y NDONGO, Donato (1998), *España en Guinea. Construcción del desencuentro: 1778-1968*, Madrid: Ediciones Sequitur.
- ELENA, Alberto (2010), *La llamada de África. Estudios sobre el cine colonial español*, Barcelona: Belaterra.
- FERNÁNDEZ-FÍGARES ROMERO DE LA CRUZ, María Dolores (2002), *La colonización del imaginario. Imágenes de África*, Granada: Editorial Universidad de Granada.
- GUEVARA VELASCO, Juan Carlos y PASCUAL RUIZ-VALDEPEÑAS, Henar (2017), «La selva como argumento: imaginario geográfico, discurso forestal y espacio colonial en Guinea Ecuatorial (1901-1968)», *Cuadernos Geográficos*, 56, 1, febrero, pp. 6-25.
- NERÍN, Gustau (2010), *La última selva de España. Antropófagos, misioneros y guardia civiles*, Madrid: Los libros de la Catarata.
- ORTÍN, Pere y PEREIRÓ, Vic (2006), *Mbini, cazadores de imágenes en la Guinea colonial*, Barcelona: Librería Altair.
- RIAMBAU, Esteve y TORREIRO, Casimiro (2008), *Productores en el cine español. Estado, dependencias y mercado*, Madrid: Cátedra.
- TORREIRO, Casimiro (2023), «Patria, colonia y otredad. El documental colonial español», en TORREIRO, Casimiro y ALVARADO, Alejandro (coord.), *El documental en España. Historia, política, sociedad*, Málaga: Cátedra, pp. 315-328.
- VALENCIANO MAÑÉ, Alba y BOYRE, Francesca (2011), «Objetivos cruzados (Guinea Ecuatorial 1944-1946). Abriendo el archivo de Hemic Films para una reflexión múltiple» en 7º Congreso Ibérico de Estudios Africanos, Lisboa.