

Compañeras del hombre y creadoras de la familia. La imagen de las mujeres guineanas a través de *Hermic Films* (1944-1946)¹

Vanessa Quintanar Cabello

Universidad Rey Juan Carlos, España 

Francisco Javier Domínguez Burrieza

Universidad de Valladolid, España 

<http://dx.doi.org/10.5209/chco.97064>

Recibido: 9 de julio de 2024 • Aceptado: 30 de noviembre de 2024

Resumen: Los incipientes medios de comunicación de masas, nacidos a finales del siglo XIX, fueron uno de los principales instrumentos empleados por las metrópolis europeas para dar a conocer los territorios recién incorporados en África. España no fue una excepción y, especialmente a través del cine, fue conformando para el gran público una imagen de aquellos lejanos territorios y sus pobladores. Un buen ejemplo lo constituye la serie de Guinea Ecuatorial de Hermic Films (1944-1946), analizada en este artículo con el fin de reflexionar sobre la imagen que los medios de masas españoles dieron de las mujeres guineanas, en qué contextos las insertaron, qué modelos estéticos asentaron y cómo pudieron influir en la percepción que los españoles tuvieron sobre las desconocidas habitantes de las colonias africanas.

Palabras clave: Hermic Films; cine; fotografía; colonialismo; Guinea Ecuatorial; mujer.

ENG Companions of Man and Creators of the Family. The Image of Guinean Women in Hermic Films (1944-1946)

Abstract: The incipient mass media, born at the end of the 19th century, were one of the main instruments used by the European metropolises to publicise the newly incorporated territories in Africa. Spain was no exception and, especially through the cinema, it began to shape an image of those distant territories and their inhabitants for the public. A good example is Hermic Films' Equatorial Guinea series (1944-1946), analysed in this article with the aim of reflecting on the image that the Spanish mass media gave of Guinean women, in what contexts they inserted them, what aesthetic models they established and how they could have influenced the perception that Spaniards had of the unknown inhabitants of the African colonies.

Keywords: Hermic Films; cinema; photography; colonialism; Equatorial Guinea; women.

¹ Fuente de financiación: Grupo de Investigación Reconocido (G.I.R.) IDINTAR "Identidad e intercambios artísticos. De la Edad Media al Mundo Contemporáneo" de la Universidad de Valladolid y del Proyecto I+D+i "Colonialismo visual y descolonizaciones en el mundo ibérico contemporáneo", PID2023-146822NB-I00, financiado por MCIU/AEI.

Sumario: 1. La producción de la serie de Guinea de Hermic Films en su primera etapa (1944-1946). 2. Imagen y estética: fotografía y aspectos de narración audiovisual en los documentales de Hermic Films. 3. Las mujeres guineanas en la serie de Guinea de Hermic Films. Introducción. 3.1. Una mujer, diferentes roles. 3.2. Mujer nativa vs. mujer colonia. 4. Conclusiones. 5. Referencias bibliográficas.

Cómo citar: Quintanar Cabello, Vanessa; Domínguez Burrieza, Francisco Javier (2025). “Compañeras del hombre y creadoras de la familia. La imagen de las mujeres guineanas a través de Hermic Films (1944-1946)”. *Cuadernos de Historia Contemporánea*, 47(1), 87-109

1. La producción de la serie de Guinea Ecuatorial de *Hermic Films* en su primera etapa (1944-1946)

En 1924 se creaba la Dirección General de Marruecos y Colonias, y solamente cuatro años después se rodaba el que es considerado el primer documental colonial español, *En los márgenes del río Muni* (Eduardo Prados, 1928) (Fernández-Figares, 2003: 221). Guinea Ecuatorial era la protagonista de esta producción audiovisual, foco de atención para Manuel Hernández Sanjuán (1915-2008) cuando veinte años después, en diciembre de 1944, llegaba a la colonia española tras acordar con José Díez de Villegas, recién nombrado director general de Marruecos y Colonias², la preparación de “una expedición cinematográfica documental”³. Como resultado de esta “expedición”, la productora *Hermic Films*, fundada en 1940 por Manuel Hernández Sanjuán y Lamberto Micangeli (Elena, 2010: 88), produjo entre 1944 y 1959 más de 70 películas y 5.000 negativos fotográficos en las posesiones españolas en África. La mayor parte de ellas se dividen en dos bloques: uno, que centra el presente estudio, dedicado a los territorios en Guinea Ecuatorial, que se completará con 31 cortometrajes, y un segundo bloque, realizado en 1948, sobre el Protectorado español de Marruecos, con un total de 14 documentales. Posteriormente, *Hermic Films* realizará nuevos cortometrajes y dos largometrajes documentales en ambas zonas: *Herencia imperial (África y los Reyes Católicos)* (Manuel Hernández Sanjuán, Luis Torreblanca y Santos Núñez, 1951) y *La puerta entornada (España en África Ecuatorial)* (Santos Núñez, 1954).

La confianza en la efectividad didáctica y fundamentalmente propagandística del cine, sobre todo en plena Segunda Guerra Mundial, era un hecho. En este sentido, como señalaba Carlos Fernández Cuenca, que en esos momentos se encontraba al frente de la Delegación Nacional de Cinematografía y Teatro (creada en 1941) y dirigía la revista *Primer Plano*, resultaba imprescindible mostrar lo que a través de “misioneros”, “funcionarios”, “maestros” y “hombres de ciencia” España había aportado a Guinea Ecuatorial. Todo ello debía mostrarlo “el cine para enseñanza de descuidados”⁴. En todo caso, estas palabras, pronunciadas desde el poder otorgado por el Régimen, podían encerrar una llamada a las productoras privadas para que llevaran a cabo lo que la oficialidad cinematográfica no estaba en condiciones de desarrollar. Así, entre 1943 y 1956 fundamentalmente hablamos de reportajes de los noticiarios *NO-DO* e *Imágenes* (Elena, 2010: 92), pero no de documentales, lo que demuestra, y en otros términos considera Castelló Sanz, la inexistencia de una clara y específica política cinematográfica colonial para dejar en empresas privadas como *Cifesa*, *África Films* o *Hermic Films* la responsabilidad de este tipo de producciones (Castelló, 2017: 175-176). A pesar de todo, Hernández Sanjuán contó con el apoyo de quien le había propuesto la aventura, en el ámbito económico y logístico (Lázaro y Sanz, 2015: 991), pero, como años después reconocería el productor, dejándole un amplio margen de libertad creativa. En este sentido, el trabajo de *Hermic Films* debía convertirse en un instrumento útil en la defensa del interés del Régimen por alentar las ideas imperialistas a través de sus posesiones en África.

² Tras el fallecimiento de Juan Fontán y Lobé, en julio de 1844, la revista *África*, en su número de septiembre-octubre, informaba de que su director, Díaz de Villegas, había accedido al cargo vitalicio de director general de Marruecos y Colonias (Gonzalbes, 2015: 160).

³ Declaraciones de Hernández Sanjuán en la entrevista publicada por Ortín y Pereiró (2006: 17).

⁴ *Primer Plano* [PP], 17 de mayo de 1942.

Se vincularía, entonces, a un estudiado programa que pretendía difundir las colonias españolas. A ello se sumaba el trabajo desarrollado por el Instituto de Estudios Africanos (IDEA) y las numerosas novelas, firmadas por colonos, que relataban las maravillas de Guinea Ecuatorial. En este último caso, al equipo de *Hermic Films* se unió también el periodista Germán Bautista García Velarde, como asesor literario (Castro, 2015: 103).

El 17 de diciembre de 1944, con la llegada del equipo de *Hermic Films* a Guinea, comienza aquella “expedición cinematográfica” que acabaría, al menos en una primera etapa y con la realización de 31 documentales –de entre 7 y 11 minutos–, el 17 de octubre de 1946⁵. En esta, Hernández Sanjuán estuvo acompañado por el montador Luis Torreblanca y el guionista y locutor Santos Núñez (Castelló, 2017: 181)⁶, piezas clave, junto al fotógrafo Segismundo Pérez de Pedro “Segis”, de los documentales que nos ocupan. Ese carácter expedicionario evoca lo que el propio Hernández Sanjuán, en la entrevista concedida en 2006, consideraba en la descripción de algunas de las anécdotas que tuvieron lugar durante el proceso de rodaje. Una serie de “aventuras” cuyos protagonistas, los “exploradores”, fueron aquellos que habrían de contar las historias. Así, Hernández Sanjuán afirmaba que “La vida del cine documental es bonita, pero arriesgada” (Ortín y Pereiró, 2006: 25). En esta línea también se sitúa el primer trabajo de NO-DO sobre Guinea, en 1945 (Gallo, 2022: 263-264), a la vez que *Hermic Films* filmaba sus proyectos.

En el ámbito del largometraje de ficción, en ese tiempo se realizaron *El obstáculo* (Ignacio F. Iquino, 1945), *Afan Evú* (José Neches, 1945), *Misión blanca* (Juan de Orduña, 1946) y, ya en la década de los cincuenta, en la segunda etapa de documentales de *Hermic Films* en Guinea, *A dos grados del Ecuador* (Ángel Vilches, 1953). Curiosamente, respecto a *Afan Evú*, con el patrocinio de la Dirección General de Marruecos y Colonias, el día de su estreno *Primer Plano* señalaba cómo se trataba de un “magnífico documento de Guinea”. Afirmaba, entonces con entusiasmo, que era “el primer film español que nos da a conocer la vida y los secretos de nuestras posesiones en Guinea”⁷. Sin embargo, en el mismo número de la revista Rafael Urbano preguntaba a Díez de Villegas si se encontraba satisfecho de las tres películas sobre Guinea, a lo que respondía: “Los documentales, desde luego, tienen un poder grande... Ahora bien, lo indudable es que *Afan Evú* es el comienzo de una labor meritísima” (Urbano, 1945). Con ello, entendemos que Díez de Villegas reconocía la preponderancia del trabajo de *Hermic Films* sobre el resto a la hora de dar a conocer el territorio español en tierras africanas, pero no tenía dudas de que la ficción atesoraba un poder de persuasión mayor, convirtiendo a *Afan Evú*, por ejemplo, en un caso paradigmático de la apreciativa e insalvable distancia entre la ficción y el documental⁸. En cualquier caso, los productos audiovisuales formaban parte del estudiado plan de Díez de Villegas para difundir las colonias⁹, y parte del material rodado por *Hermic Films* fue utilizado por algunos de aquellos trabajos de ficción (Fernández- Fígaro, 2009: 132), como así la productora también rentabilizó sus grabaciones reutilizándolas en varios de sus documentales.

⁵ En junio de 2024 se celebró el Seminario Internacional “Archivos filmicos y documental colonial: las colecciones de Hermic Films” y el ciclo “Hermic Films y el documental colonial”, ambas actividades organizadas por el proyecto “El documental institucional y el cine de aficionado coloniales: Análisis y usos”, del Instituto Universitario del Cine Español de la Universidad Carlos III de Madrid, y Filmoteca Española. Gracias al trabajo conjunto de ambas entidades ha sido posible llevar a cabo el inventario, la identificación, la catalogación y la digitalización de todos los documentales de la productora *Hermic Films*, y con ello el rescate de un interesantísimo fondo audiovisual compuesto por más de 70 películas, la mayoría cortometrajes, rodados entre 1944 y 1959 en y sobre las colonias españolas en África: Marruecos, Sáhara Occidental y Guinea Ecuatorial (Fernández, 2024).

⁶ No obstante, la fecha de llegada genera dudas, tal y como señalan Bayre y Mañé, ya que según la revista *La Guinea Española*, el equipo desembarcó el 26 de diciembre (2011: 202).

⁷ [PP], 23 de diciembre de 1945.

⁸ Tal objetivo perseguía las novelas y los libros de viajes sobre la Guinea Ecuatorial que escritas en este tiempo contribuyeron a difundir la idea de un Imperio español, al mismo tiempo que servían para justificar el mantenimiento y la exploración de los territorios colonizados (Alás, 2007: 285-287).

⁹ Como señaló Díez de Villegas, las acciones llevadas a cabo perseguían generar un “ambiente” y una “preocupación nacional” sobre cuestiones coloniales (Fernández-Figares, 2009: 129).

2. Imagen y estética: fotografía y aspectos de narración audiovisual en los documentales de *Hermic Films*

En el aspecto narrativo – montaje de imagen y palabra –, los documentales de *Hermic Films* presentan fuertes vínculos con la fotografía desarrollada durante el siglo XIX y principios del XX en las colonias europeas de África. Identificamos, así, una imagen con connotaciones de base etnográfica. No obstante, valiéndose de la hipotética cualidad objetiva de esta, las fotografías acabaron por transmitir la idea de superioridad del colono sobre el colonizado. Al respecto, en un ambiente exótico, el paternalismo colonial y el proceso evangelizador se conformaron como ejes vertebradores de una visión oficial de la colonia. Así había sucedido durante décadas en otros países europeos con un claro carácter imperialista (Santana, 2011: 22-23), un punto de vista que continuó desarrollándose en España durante el primer franquismo y cuya aplicación es posible ver en las producciones audiovisuales que nos ocupan.

“Segis” ya era un director de fotografía experimentado cuando Hernández Sanjuán le propuso formar parte de la expedición¹⁰. En 1928 había realizado su primer largometraje – *Colorín* (Adolfo Aznar) –, rodando después diversos documentales para la CNT durante la Guerra Civil (Llinás, 1989: 490; Reviriego, 2011: 857). Antes de embarcar para Guinea, en 1940 realizaba, ya para Hernández Sanjuán – a través de su productora Castilla P.C. y la colaboración de Micangeli –, la película *El milagro del Cristo de la Vega* (1940), igualmente dirigida por Adolfo Aznar (Riambau, 2008: 407). Además, antes de que terminase la primera expedición a Guinea, Segis trabajaba como director de fotografía de Juan de Orduña en la ya mencionada *Misión blanca*. Para ello y en este sentido, cabe pensar que Segis pudo haber reutilizado material ya rodado junto a Hernández Sanjuán. No obstante, en junio de 1945, el fotógrafo y Ramón Plana, ayudante de dirección de Orduña, comenzaban su particular expedición en Guinea. Es por ello por lo que Nieto Jiménez afirma que parte del material recopilado entonces, y no al revés, fue reutilizado en algunos documentales de *Hermic Films*¹¹. Sin embargo, esto quizá no fue así, ya que el rodaje de *Maderas de Guinea* se desarrolló entre el 4 de mayo y el 9 de diciembre de 1945¹². El caso contrario sucedió con el trabajo de José Nechoes. Así, antes de que *Afan Evú* tomase forma, su director había pensado en realizar un largometraje documental, con guion de Wenceslao Fernández Flórez, que pudiera complementarse con lo ya rodado por el equipo de Hernández Sanjuán. Sin embargo, se denegó el permiso de rodaje, ya que el censor, sabedor de que en esos momentos se estaban rodando los documentales de *Hermic Films*, afirmaba que el resultado acabaría siendo un “refrito de tres cortos de tipo documental”¹³. Fue a partir de entonces cuando Nechoes abandonó el proyecto de docudrama para realizar una película enteramente de ficción.

En numerosas ocasiones, la fotografía de Segis revela unas amplias y profundas perspectivas. La idea de magnificar e idealizar lo que ya es de por si una fastuosa y exuberante naturaleza, acerca una parte de su trabajo a la pintura. En este aspecto, la relación con la formación pictórica de Hernández Sanjuán es clara, guardando ciertas conexiones con el gusto estético de este último y una parte de la producción pictórica de paisaje llevada a cabo por su maestro, el pintor Julio

¹⁰ En 1939, finalizada la guerra, Hernández Sanjuán comienza a colaborar con la Dirección General de Marruecos y Colonias realizando fotografías y filmando en Marruecos y Sáhara. Con él, también desarrolló esta labor Segis y, en las tareas de montaje, Santos Núñez (Fernández Fígares, 2009: 132). Además de la producción audiovisual, sobre Guinea Ecuatorial Hernández Sanjuán y Segis realizaron más de 12.000 fotografías en blanco y negro, hoy conservadas en el fondo de *Hermic Films* en Filmoteca Española.

¹¹ Para ello, pone el ejemplo de *Maderas de Guinea*, en el que se repiten algunos planos de *Misión blanca* (Nieto, 2014: 244).

¹² Archivo General de la Administración, Madrid [AGA], Ministerio de Cultura, 36/04679, exp. 05549.

¹³ [AGA], Ministerio de Cultura, 36/03354, exp. 08999. Documento recogido en Sempere (2020: 66-67). El propio Nechoes confesaba a *Primer Plano* que su idea inicial era “fundir en uno solo los tres documentales pero, ‘ipso facto’ nacía un grave peligro, de que por su tamaño se hiciese pesado y hasta aburrido el posible documental”. En este caso, el director hablaba de tres producciones: “uno, sobre la madera; otro, sobre el café, y un tercero, sobre la fructífera labor de nuestra colonización, a la cual debe esa parte de África la posesión de puentes y carreteras tan buenas como las de acá”. “Durante el rodaje de ‘Afan-Evú en la Guinea española’” [PP], 5 de agosto de 1945.

Moisés Fernández de Villasante – más reconocido por su labor retratística –. En este sentido, resulta interesante señalar cómo este último artista y docente, que así mismo se consideraba “pintor academicista” y que llegó a dirigir la Escuela Central de Bellas Artes de San Fernando, en su discurso de ingreso a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando destacaba y defendía el trabajo desarrollado por profesores de tradición académica hasta sus días (Fernández, 1947) – en el mes julio, casualmente meses después de que *Primer Plano* dedicara un artículo para conocer la figura de Hernández Sanjuán – (Gómez, 1947).

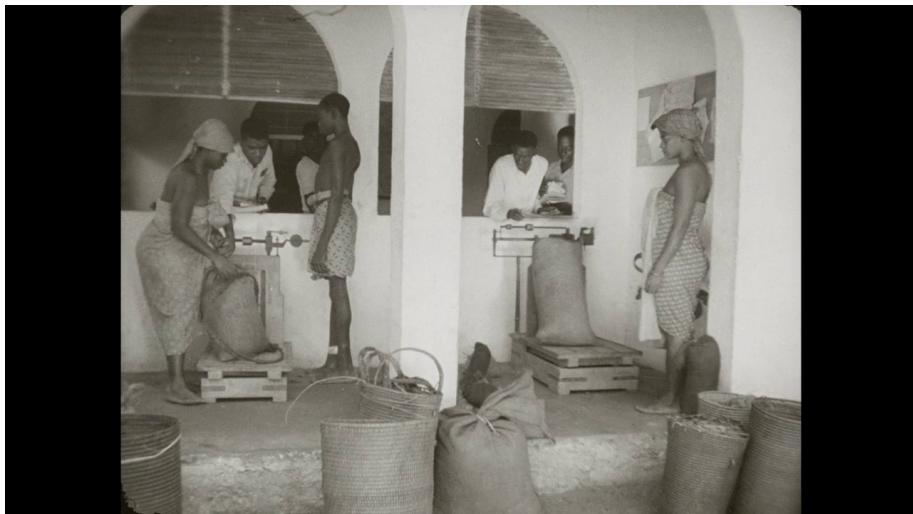


Figura 1. Fotograma de *Al pie de las banderas*. I0000740_1.
Filmoteca Española ©. Imagen cedida por Filmoteca Española.

Segis registra unas composiciones perfectamente equilibradas y, en algunas ocasiones, con una tendencia clara hacia la simetría. Al mismo tiempo, también aplica con frecuencia la regla de los tercios. Tan solo a modo de ejemplo y en el primero de los casos, en *Al pie de las banderas* (1946) observamos a dos mujeres que entregan sus productos en la oficina territorial. En su zona porticada, un pilar funciona como eje de simetría y facilita la inclusión en un mismo plano de dos acciones que, aun desarrollándose a la vez e independientes una de la otra, parece que ante el espectador poseen su propia unidad espaciotemporal. Dos fotografías en una misma imagen que plantean una secuencia a modo de viñetas – en concreto, dos –: la primera, muestra cómo una mujer se encarga de posar un saco sobre una báscula para su pesaje, acompañada de un hombre que sin inmutarse observa con atención el esfuerzo de esta, y la segunda, en el que de nuevo una mujer, con la misma vestimenta que la anterior, ahora ya sin su acompañante masculino y con una lógica continuidad de acción pese a tratarse de dos mujeres diferentes, el espectador podría entender que fuera la misma, se retira de la báscula a la espera de saber cuál es el cálculo y, por tanto, el beneficio que ha de obtener por la materia prima aportada (Figura 1). Respecto al segundo de los casos, una mujer pamue que

lleva en brazos a su hijo se sitúa en el tercio derecho de la imagen para dejar en vacío los otros dos, lo que le sirve a Segis para describir cómo es su hogar en *En las chozas de Nipa* (1946). Al mismo tiempo, con ello la imagen parece querer transmitir al espectador cuál es el área de influencia de la mujer y, por lo tanto, su rol en la sociedad pamue.

La fotografía de los documentales, al mismo tiempo que transmite cierto espíritu romántico – propio de la aventura –, juega con la lucha y el dominio del hombre sobre la naturaleza. Así, los ingenieros españoles permiten la apertura de paso por la vasta selva con la construcción de carreteras. Si los guineanos son los encargados de realizar el verdadero trabajo físico, las guineanas se encargarán de ayudar en las labores de mantenimiento y limpieza de tales vías.

Así, en *Al pie de las banderas*, las mujeres, situadas en los bordes de una carretera, conforman dos profundas líneas diagonales con las que se transmite al espectador la necesidad de utilizar numerosa mano de obra para ejecutar lo planificado por los ingenieros españoles, al mismo tiempo que, desde un punto de vista ideológico, las colonizadas abren camino al colono (Figura 2). De este modo, con la “objetividad” que trasluce la imagen cinematográfica y, recordemos, siempre con un claro carácter propagandístico, lo que se ordena en la pantalla ante los ojos del espectador se utiliza para mostrar la superioridad y la victoria del ser humano sobre una naturaleza salvaje, cuyos límites, o la falta de ellos, tan solo pueden ser impuestos por los colonos españoles con esfuerzo, trabajo e inteligencia.

De nuevo, ejemplo de ello lo tenemos en *Al pie de las banderas*, donde la utilización de planos subjetivos desde un autobús que recorre la carretera se alterna con otras vistas generales y panorámicas cercanas al mencionado ideal romántico del paisaje decimonónico. Todo ello, trabajo de Torreblanca como montador, genera un juego de imágenes que facilita, en la lectura del espectador, la transmisión de una serie de intenciones. En este caso, dichas cámaras subjetivas permiten que los espectadores sean testigos del avance que supone la construcción de puentes para salvar caudalosos ríos sin peligro, así como la complementación de tal intención con vistas generales de los mismos desde una orilla, dominando la vasta naturaleza. Se trata, por tanto, de un recurso muy utilizado en los cortometrajes de Hernández Sanjuán que persigue, además, persuadir, introducir y generar una identificación en el espectador en esa aventura de conquista, como sucede en *Al andar se hace camino* (1946). Salvando las distancias, pocos años antes Greg Toland y John Ford habían utilizado un recurso muy similar en *The Grapes of Wrath* (1940), obligando al espectador a mirar y a posicionarse una vez que la camioneta de la familia Joad accede a un campamento de gente, compatriotas norteamericanos, que desesperadamente buscan emplearse. El trabajo de John Ford, adaptación de la novela de John Steinbeck (1939), no esconde que el papel de “mamá Joad” es el de una mujer fuerte. Sin embargo, en los documentales de *Hermic Films* el papel de la mujer a veces resulta casi intrascendente, con la excepción de si servir al hombre en tareas fundamentalmente domésticas y cuidar de los niños –además de hacerlo sobre una economía de minifundios, todo englobado en un sistema patriarcal, como veremos más adelante, pudiera relacionarse de algún modo con el intento del personaje de Steinbeck de mantener siempre la familia unida.

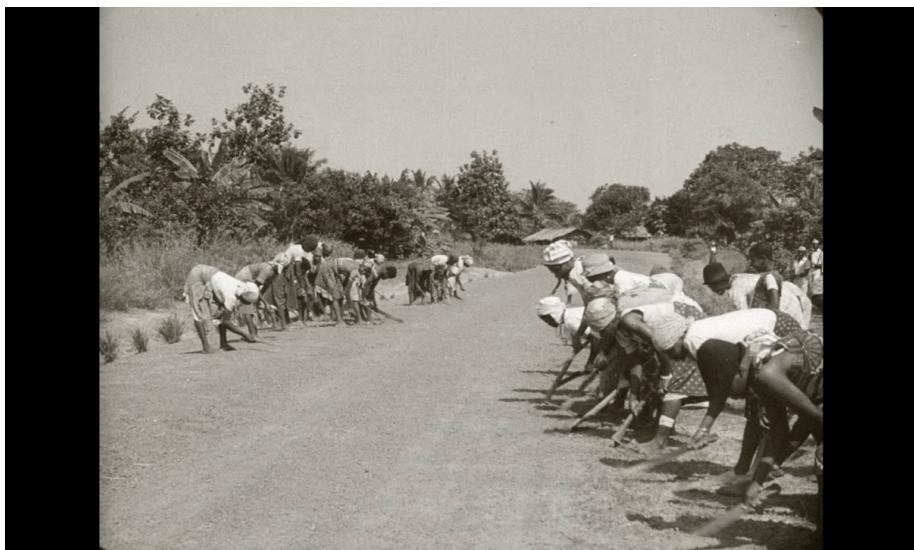


Figura 2. Fotograma de *Al pie de las banderas*. I0000740_2. Filmoteca Española ©. Imagen cedida por Filmoteca Española.

Con el mismo propósito y con el manejo de la cámara subjetiva que sirve para dar continuidad narrativa e introspección imaginaria del personaje a la vez que la nuestra, como espectadores, resultan especialmente interesantes los primeros y últimos planos de *El trópico huele a azahar* (1945). Rodado como un docudrama, en la primera escena aparece una mujer blanca fumando y tomando café con un hombre, en lo que podemos interpretar como una escena de galanteo. No vemos su rostro, pero sí un primer plano de una mano femenina, especialmente cuidada, con manicura y un reloj lujoso, que con ademanes elegantes sirve café a quien, quizá, pueda ser un pretendiente. Bajo un aura de sofisticación, este último, sirviéndose un brandy blanco español –Terr–, al mismo tiempo que fuma un puro – ella un cigarrillo con boquilla –, explica a su acompañante cómo es la producción en su cafetal guineano – un intento de que el hombre halle una nueva conquista en la mujer–: “Yo tengo una finca en Guinea”. Para ello, la fotografía que porta la mujer –receptora del mensaje¹⁴– en sus manos y que muestra la plantación sirve para introducirnos en la historia a partir de la fusión de aquella con la imagen en movimiento. En cierto modo, es posible aplicar aquí lo defendido por Moholy-Nagy, puesto que el fenómeno estético no aparece sin más en una imagen aislada, sino que, aplicado el movimiento, en una secuencia de ellas. En pantalla, justo en ese instante y como hemos dicho, de la imagen fija de la fotografía pasamos al recuerdo vívido del cafetal, con una sencilla adaptación del lenguaje visual al audiovisual (Moholy-Nagy, 1947). En este sentido y como defiende Berger, las narrativas de la fotografía y el cine están muy próximas, y ante la observación de la imagen fija el personaje femenino busca aquello que esta última no muestra pero que en verdad puede llegar a componer (Berger y Mohr, 1982: 279-280), en este caso gracias a lo que le transmite su acompañante con la palabra. Configura, así, un recuerdo visual, lo que permite que la imagen cobre una nueva entidad – imágenes en movimiento cuya proyección, al mismo tiempo, coinciden en la observadora y en el espectador – y se distancie de su primigenia vacuidad. Con todo, si exploramos la reflexión de Laplantine (Laplantine, 2007: 50), la imagen fotográfica puede asemejarse a la realidad, más si cabe con el relato del acompañante masculino, que despierta el deseo en la mujer por creer que lo que está viendo es real. De este modo, al final del documental y tras narrar la vida diaria en la finca, se produce un encadenamiento final con la imagen de un nativo que está tocando un instrumento musical y que se convierte en una foto en la mano de la mujer.

En cualquier caso, la presencia femenina en los documentales guineanos de *Hermic Films* cobra especial interés, sobre todo, por su propia ausencia. De hecho, el papel de la mujer blanca española en la colonia parece ser dibujado, salvo en determinadas situaciones, con evidentes desfondos de irrelevancia. No obstante, el de las aborígenes, como veremos, es todavía más llamativo. En el primero de los casos, sobre el que volveremos más adelante, cabe ahora poner un ejemplo: entre los expedicionarios que atraviesan la selva en *En las playas de Eureka* (1947) – en el trayecto entre Moka y la playa – también hay una mujer que, en todo caso, pasa prácticamente desapercibida. La fotografía nocturna de Segis es soberbia, tanto como la transmisión efectiva de que el verdadero trabajo y la incommensurable gesta de vencer a la naturaleza – una hipnótica visión del exótico paisaje para el español– la realiza el hombre y no la mujer, a pesar de tener que soportar y superar la misma dureza que sus compañeros de viaje. Igual sucede con las mujeres guineanas, a sabiendas de que desarrollaron, en algunos aspectos, un importante papel en la economía colonial.

Entusiasta de la microfotografía, Segis tuvo la oportunidad de aplicar las investigaciones que había llevado a cabo en torno a este campo en algunos de los documentales¹⁵. Es el caso del estudio morfológico de ciertas especies arbóreas, como por ejemplo en *Maderas de Guinea* (1945), actividad fundamental en la consolidación de la economía del territorio y que cobró una gran intensidad entre 1927 y 1967, con la adjudicación de la última concesión forestal (Guerra y Ruiz, 2017: 8). Relacionado con este documental, en *Los gigantes del bosque* (1945) Segis no esconde

¹⁴ De hecho, así lo comprobamos con el último plano del documental, subjetivo desde el punto de vista de la mujer, que vuelve a posar una fotografía final sobre la mesa – recuerdos hechos imágenes en movimiento –.

¹⁵ Para el Ministerio de Agricultura, sus trabajos alcanzaron varios premios en la Exposición Internacional de Bruselas de 1935 (Reviriego, 2011: 857).

el carácter formalista que pretende imprimir a su obra, como en la tala que llevan a cabo dos indígenas de un gigantesco ocume. La base del tronco, con aristas muy duras que delimitan una forma troncopiramidal, recuerda, de nuevo, a recursos utilizados en la fotografía decimonónica, por ejemplo, de viajes.

Del mismo modo, los retratos masculinos y femeninos que sirven para, desde un punto de vista médico, mostrar los efectos de la lepra en *Los enfermos de Mikomeseng* (1946), parecen acusar cierta influencia de la Nueva Objetividad en tanto en cuanto lo importante es mostrar una forma que determine una visión clara de los estragos de la enfermedad sobre la piel. De hecho, posiblemente por la situación sanitaria que viven hombres, mujeres y niños en el poblado, es en este documental donde parece existir una mezcla más evidente, e incluso en algunos aspectos igualitaria, entre hombres y mujeres de raza negra. Al mismo tiempo, tanto en estas imágenes como en otras producidas por *Hermic Films*, existe cierta relación con el trabajo africano de Casimir Zagourski. Parte de este fue presentado en París, en la Exposición Internacional Colonial de 1931 y en el pabellón belga de la Exposición Internacional de 1937. El trabajo de Zagourski fue ampliamente difundido a través de álbumes que el propio autor comercializaba, caso de *L'Afrique qui disparaît!* y que, directa o indirectamente, quizá pudieron llegar a conocer Segis y Hernández Sanjuán. Como en este último – por ejemplo en las fotografías de nativos con escarificaciones en sus rostros que realizó Zagourski –, Segis presenta a los hombres y a las mujeres de *Los enfermos de Mikomeseng* sobre fondos neutros, a la altura de los ojos o con ligeros contrapicados que muestran poses frontales y de perfil (Figura 3). Sin embargo, en el mismo documental también hay un retrato en el que se aplica un agresivo picado sobre una niña, con un vestido occidental y que con sus dos manos agarra fuertemente un vaso de agua del que bebe. La elección del encuadre y de la composición, junto a la mirada de la niña, que se fija en la cámara – en el espectador –, se aleja del comportamiento casi científico de las fotografías anteriores para buscar la empatía hacia los más pequeños e indefensos (Figura 4).



Figura 3. Fotograma de *Los enfermos de Mikomeseng*. INV0000749_1.
Filmoteca Española ©. Imagen cedida por Filmoteca Española.

La estética pictorialista también es patente en numerosas fotografías de Zagourski y Segis, como veremos. Frente a tal estética, cabe reseñar el trabajo llevado a cabo por Margaret Mead y Gregory Bateson, en Bali y Nueva Guinea, entre 1936 y 1938. Aunque en otro continente, los miles de interesantísimas fotografías que sirvieron para la publicación del estudio antropológico, con valiosos datos etnográficos, *Balinese Character. A Photographic Analysis* (1942), se acercan más

a la fotografía documental desarrollada años antes por Walker Evans, Ben Shahn y, sobre todo, Dorothea Lange¹⁶ para la *Farm Security Administration*. Además, la pareja de antropólogos, que además de fotografiar filmaban al mismo tiempo – de lo que se encargaba Bateson –, a diferencia de lo que parece suceder en los documentales de *Hermic Films*, intentaron, por medio de la observación, la convivencia y, por ende, sin el paternalismo colonial antes mencionado, entender, desde múltiples puntos de vista, el carácter de los balineses (Andrade, 2002: 71). Para ello, mantuvieron “la cámara fija el suficiente tiempo para obtener una secuencia de comportamiento” y poder así “descubrir lo que pasa” (Mead y Bateson, 2006: 184).

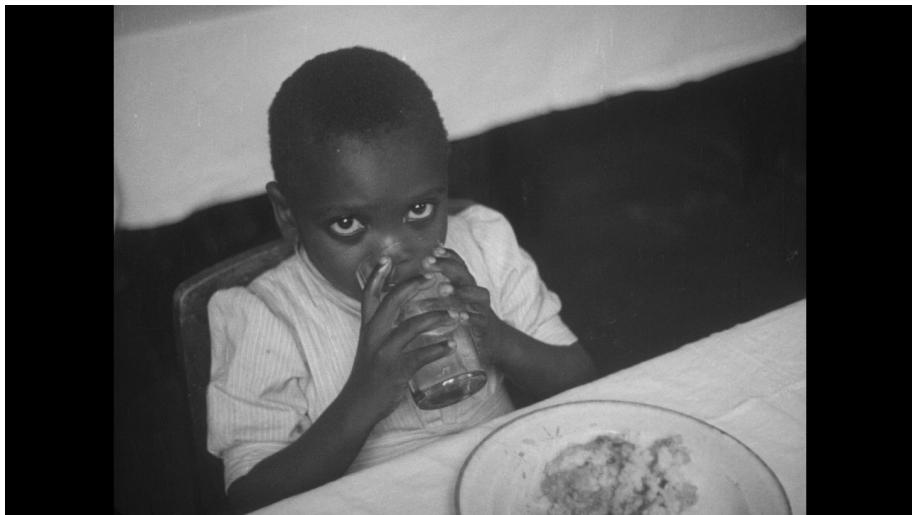


Figura 4. Fotograma de *Los enfermos de Mikomeseng*. INV0000749_2.
Filmoteca Española ©. Imagen cedida por Filmoteca Española.

Por el contrario, las imágenes académicas y canónicas de Segis son una constante. Con ellas se acerca de manera deliberada a la tradición fotográfica decimonónica. Así, en los documentales es posible localizar encuadres pictoristas, con un claro carácter formalista – ya señalado –, e imágenes que recrean el pictorialismo de finales del siglo XIX y principios del XX. En cualquier caso, esta circunstancia cobra sentido si nos atenemos al tradicionalismo y al academicismo impuestos en la fotografía española, más si cabe todavía, en este período de autarquía, cuyo modelo a seguir en el ámbito fotográfico se correspondía con una parte fundamental de la producción de José Ortiz Echagüe. Ambas tendencias podemos localizarlas, solo como ejemplo, en los primeros planos de *Artesanía pamue* (1946), con una imagen de canoas en la playa, unas palmeras y un niño que evoca el recuerdo, salvando las distancias, de algunos trabajos de Peter Henry Emerson. En otras ocasiones, la poética que trasluce la imagen de los haces de luz que consiguen atravesar la espesura selvática nos remite a algunas fotografías de Joan Vilatovà. De cualquier modo, por ende, la pintura es una constante en los documentales. Así, en *Espejos del bosque* (1945) ciertos planos suponen una evocación más íntima con el postimpresionismo o la propia fotografía de Joaquim Pla Janini. En este último caso, el carácter simbolista, a la vez que romántico, es patente en la imagen de un indígena, que centraliza la composición, intentando atravesar la selva. Todo es magnificado o, al menos, potenciado para, como se ha dicho, transmitir una idea concreta: la lucha del ser humano por dominar la naturaleza. Curiosamente, conseguida tal hazaña, el último plano de este documental, a todas luces romántico, jugando con la profundidad de campo y aplicando la regla de los tercios, es la efigie de un indígena – reutilizada

¹⁶ Ejemplo de ello son las fotografías de Nang Karma con sus hijos (20 de septiembre de 1936), que pueden recordar a imágenes más difundidas como *Migrant mother* (Dorothea Lange, 1936).

en *Tornado* (1945) – cuyos contornos se difuminan frente a la nitidez del mar, en el ocaso, como “encarnación de eternidad donde todo se pierde”¹⁷. A la vez, la metáfora del final victorioso de una batalla como preludio del inicio de la siguiente. En todo caso, siempre el hombre, blanco o negro, pero no la mujer.

Por otro lado, en algunos planos de *En las chozas de Nipa* (1946) la imagen y la palabra mantienen una sólida e interesante relación. Santos Núñez locuta que “Segis empezó pronto su trabajo. Retrató a las miningas, las mujeres indígenas saliendo de sus chozas por la mañana”. El significado de “mininga”, en pamue o fang, es “mujer”, y la locución realiza una aclaración que es más que necesaria, ya que los colonos utilizaban también este término con el sentido de “amante negra”¹⁸. No obstante, lo narrado podría tener que ver con ambas acepciones. Así, Santos Núñez prosigue informando de que “la memoria tiene sus preferencias” y que,

Como ustedes saben, no todo se recuerda con la misma fijeza. A mí no se me olvida la figura de cierta muchachita encendiendo la lumbre. Era muy linda, cosa un tanto difícil entre las mujeres pamues. Bien es verdad que las ideas indígenas sobre la belleza difieren mucho de las nuestras. Digo esto pensando en los peinados que solían hacerse las miningas más coquetas. Eran unos peinados tan extraños que solo les podían gustar a ellos, a los hombres de su misma raza.



Figura 5. Fotograma de *En las chozas de nipa*. INV0003213. Filmoteca Española ©. Imagen cedida por Filmoteca Española.

Mientras se pronuncian las primeras palabras, la cámara nos obliga a centrar nuestra mirada en una joven pamue que enciende la lumbre. Con un corte directo, la cámara se acerca más para que nuestra mirada se concentre en su rostro y en su cuerpo durante unos segundos, hasta que ella es consciente de que está siendo observada con atención (Figura 5): “Era muy linda, cosa un tanto difícil entre las mujeres pamues”. Esta parte del documental cuenta una historia que podría haber sido real, con una interesante forma de narrar – con base en el montaje de Torreblanca – que conecta con la ficción de novelas como *Fang-Eyeyá* (1950), donde el cuerpo de la mujer

¹⁷ Los fragmentos locutados por el narrador que se incluyen en el texto han sido tomados directamente del visionado de la película.

¹⁸ Así se constata, por ejemplo, en algunos escritos y novelas, como *Fang-Eyeyá*, que en 1950 publicaba el mismísimo asesor literario de *Hermic Films*, Germán Bautista García Velarde. En este sentido, el análisis de la relación entre Carlos, el protagonista de la novela, y Oyana, una joven guineana de raza negra, se ha llevado a cabo por Castro (2015: 112-113).

negra es sexualizado. Con la ruptura de una mirada voyeur, la narración vira para centrarse “en los peinados que solían hacerse las miningas más coquetas. Eran unos peinados tan extraños que solo les podían gustar a ellos, a los hombres de su misma raza”. Todo ello podría advertir la negación del deseo, ahora con la concentración de la mirada en una serie de muestras de peinados, ya con un sentido antropológico y etnográfico, a los que se refiere el documental – estos mismos planos volvieron a utilizarse en el cortometraje *Fernando Poo* (1947) – (Figuras 6 y 7).

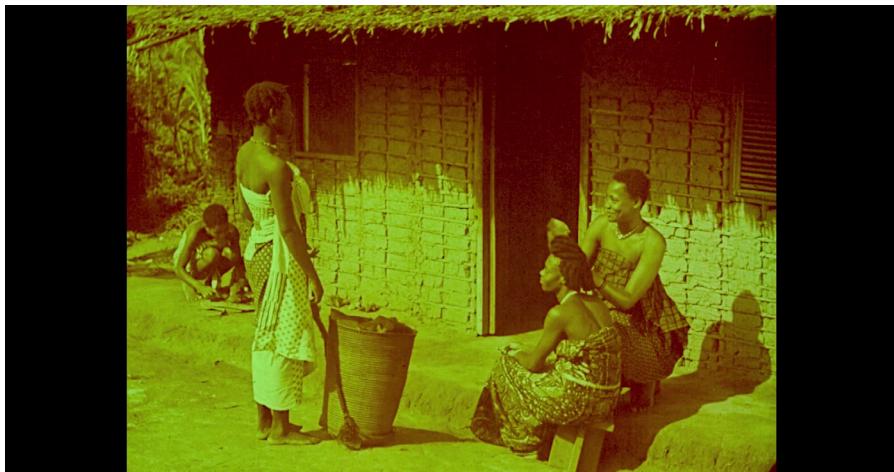


Figura 6. Fotograma de *Los espejos del bosque*. I0053175_1. Filmoteca Española ©. Imagen cedida por Filmoteca Española.



Figura 7. Fotograma de *Los espejos del bosque*. I0053175_2. Filmoteca Española ©. Imagen cedida por Filmoteca Española.

3. Las mujeres guineanas en la serie de Guinea Ecuatorial de *Hermic Films*. Introducción

A pesar de toda esa apariencia de moralidad estricta que se intentaba transmitir, la vida en Guinea funcionaba normalmente bien. Las relaciones entre blancos y “morenos” no era tan estricta como les hubiera gustado por ejemplo a los misioneros. No, no. De hecho

pienso que la relación entre blancos y nativos siempre fue buena y no por ser de un sexo o de otro la cosa cambiaba. Esa moralidad estricta que pregonaban oficialmente no se cumplía en la Guinea que yo conocí. Había chicas guineanas muy guapas y muchos colonos jóvenes y solteros. Morenas guapas de verdad eran las playeras y las de Corisco. Las del interior eran más bajas. Pero las playeras eran bien guapas. Su moreno tenía reflejos violetas, reflejos azulados del cielo y del sol en su piel. Al final te acostumbras y encuentras bonito su color. Mira, los españoles no somos muy santos y sí muy pecadores. Pero son esos pecadillos que te puedes imaginar. Como yo no los he vivido en primera persona tampoco puedo juzgarlos. Nos mezclamos bastante bien con ellos, nos llevamos muy bien con ellos y con ellas. En fin, prefiero que hablemos de otra cosa. Es que aquí en casa no me dejan hablar mucho de estas cosas del pasado (Ortíz y Pereiró, 2006: 31).

Con esta reflexión, Hernández Sanjuán resume en su entrevista para el libro *Mbini. Cazadores de imágenes en la Guinea colonial* (2006) la relación de los españoles y las mujeres guineanas, conocidas popularmente como “miningas”¹⁹. Como puede apreciarse, este resultó ser un tema espinoso tanto a nivel personal, pues las esposas casadas por poderes que tardaban meses en reunirse con sus maridos veían con recelo la familiaridad de estos con las mujeres nativas²⁰, como a nivel social, donde el escrutinio de las autoridades políticas y religiosas sobre la moralidad en la colonia era constante. Tanto era así que incluso se impuso por norma, a través del llamado “artículo quinto”, la expulsión de la colonia en caso de cometer graves faltas de moralidad. En la práctica, sin embargo, raramente fue aplicado y, como rememoraba el propio Hernández Sanjuán, solo lo vio aplicar en una ocasión, pero, curiosamente, la afectada no fue un hombre sino “la mujer de un practicante, que era pelotari y que fue coronel en Guinea. Se encariñó tanto de África y, sobre todo, de los africanos, que terminaron expulsándola. Fue el único caso que conocí de primera mano. Eso sí, el marido se quedó en Guinea” (Ortíz y Pereiró, 2006: 31).

La fascinación que la exótica belleza de las guineanas despertó en los españoles aparece claramente reflejado en el trabajo del equipo de Hernández Sanjuán, tanto en los documentales de forma puntual como, especialmente, en las numerosas fotografías tomadas durante su estancia en la colonia y que sirvieron para documentar el trabajo de rodaje y su estancia en Guinea. Así, entre imágenes de posibles localizaciones se incluyen puntualmente retratos individuales o en grupo de jóvenes con poses evidentemente sensuales y, a menudo, vestidas a la occidental y con actitudes modernas, fumando por ejemplo cigarrillos norteamericanos. En otras ocasiones, la sensualidad proviene, precisamente, de representarlas de manera natural, con sus vestimentas que a menudo dejaban desnudo el torso, como algunas jóvenes de los poblados “ndowe”, conocidos como “playeros”, fotografiadas por el equipo o posando, incluso, con algunos de ellos.

3.1. Una mujer, diferentes roles

Como señalamos, la sexualización de la mujer guineana no es exclusiva de las imágenes fijas, sino que también aparece como una estrategia dentro de los documentales. Sin embargo, como veremos, el férreo control de las autoridades, y quizás la autocensura, hizo que las connotaciones sensuales de las guineanas fueran minimizadas en estos documentales que, al menos en principio, iban a ser visionados por el público general en la metrópoli. Frente a las imágenes de

¹⁹ En la recreación realizada en el documental *Un día vi 10.000 elefantes* (Guimerà y Pajares, 2014), con guion de Pere Ortíz, Hernández Sanjuán anota en su diario narrado: “una de las primeras palabras que nos han enseñado los morenos que trabajan para nosotros es mininga. Mininga es una moza, una mujer, con poca gracia, sin mucha conversación, dócil”.

²⁰ En el citado documental, el personaje de Angono cuenta una anécdota que contradice la versión amable ofrecida por Hernández Sanjuán sobre la relación entre españoles y guineanas: “Nuestras mujeres no tenían nada que esconder, pero esto era un problema para los blancos. Recuerdo lo que pasó con una hermana que servía en casa de blancos. Era joven e iba con los pechos desnudos. Cuando la señora se recuperó, va a ir a discutir aquél asunto con el capellán y el capitán del pueblo, y después se va a ir a España. No lo va a poder aguantar. Para nosotros, aquel blanco va a cometer un grave error. ¿Qué le costaba pagar la dote y casarse? No entendían nuestras costumbres. La naturaleza no se esconde”.

uso personal, la dimensión pública de los documentales requería un tratamiento especial de las imágenes. Esto mismo puede explicar cómo uno de los rasgos predominantes en la presentación de la mujer en las producciones guineanas de *Hermic Films* fuera, paradójicamente, su notable ausencia. De hecho, son varios los documentales de la serie en los que no se muestra ninguna mujer, invisibilizando así su papel dentro de la sociedad guineana y también dentro del proceso colonial. Así ocurre, especialmente, en los trabajos rodados en tres ámbitos concretos: los relativos a los sectores productivos, a los vinculados con la educación y la investigación y los centrados en aquellos espacios donde tenía lugar cierta toma de decisiones.

Los dos últimos aparecen bien sintetizados en el documental *La técnica y la selva* (1945). En él, las mujeres indígenas están completamente ausentes, tanto en las labores de trabajo eminentemente físico como en las escenas dedicadas al trabajo en el laboratorio, donde sí aparecen, en cambio, mujeres españolas en actitud profesional mientras desarrollan su labor.

Sin duda uno de los sectores productivos que, debido a su interés económico, más personal movilizó fue el sector maderero, al que *Hermic Films* le dedica un capítulo monográfico en *Gigantes* (1945). A pesar del gran capital humano necesario, tampoco aquí aparecen mujeres. Ni en las actividades que requerían gran fortaleza física, reservadas a los hombres, como el corte de los roncos o su traslado a los ríos, ni en las necesarias de apertura y limpieza de caminos. Así, *Maderas de Guinea* (1945), que desarrolla la misma temática, vuelve a prescindir, por completo, de las mujeres aborigenes para relatar todo el proceso productivo.

Con todo, más sorprendente resulta la ausencia de la mujer guineana en otros sectores en los que sabemos que contribuyó de manera notable. Son los casos, por ejemplo, de la plantación y la recogida del cacao y el café. Pese al carácter educativo de estos documentales, con relatos detallados de los procesos de elaboración de estos productos clave en la economía colonial, la idea que transmiten es que las guineanas no contribuían de manera alguna en las muchas labores que debían llevarse a cabo. Así, por ejemplo, en *El cacao de Guinea* (1947) aparecen trabajos de desbrozado, desparasitado, poda, recolección, extracción de los granos del cacao, transporte al secadero y embalaje, y, en ningún momento, se observa la presencia de mujeres. Lo mismo sucede *En el trópico huele a azahar* (1954), dedicado a las plantaciones de café, donde no se detecta la presencia de guineanas en las cuadrillas de recolección ni en otras actividades como el chapeo, el transporte o la clasificación de los granos. La misma ausencia destaca en otro de los documentales dedicados a otro de los sectores clave de la economía ecuatorial, el aceite de palma, en *Los olivares del ecuador* (1945).

También resulta llamativa la ausencia de niñas en *La gran cosecha* (1946), documental dedicado al sistema educativo implantado en la colonia y uno de los más alabados por la Junta de Calificación²¹. Curiosamente, tan solo en el inicio del documental se observan algunas niñas en los grupos de menores que se dirigen a la escuela. A continuación, su rastro se pierde por completo en los demás espacios representados en la pieza: ni en las imágenes de aulas rurales, ni en las escuelas urbanas destinadas a adolescentes, ni en la Escuela Superior Indígena de Santa Isabel, ni en las clases de gimnasia de Santa Isabel aparecen niñas ni mujeres realizando labores docentes. La misma ausencia dentro del sistema educativo colonial se aprecia en la mayor parte de los espacios filmados en *Misiones de Guinea* (1946) –el colegio, la escuela de oficios y el seminario, por ejemplo.

Junto a los documentales dedicados a los sectores productivos estratégicos y vinculados a la educación, de nuevo destaca la ausencia de las guineanas, ahora en los espacios públicos donde se tomaban decisiones que afectaban a la comunidad, en aquellos diseñados siguiendo los

²¹ Esta obra fue calificada como Película de Interés Nacional. Para argumentarlo, el Director General de Cinematografía y Teatro, Manuel Andrés Zabala, afirmaba sobre el documental lo siguiente: “Una buena realización, un cuadro técnico de indiscutible valor, unido a un tema en el que se da a conocer la labor que España viene realizando en sus posesiones del Golfo de Guinea, exigen que no pase desapercibido el esfuerzo realizado por la casa Productora, a fin de que, no solo esta, sino también el resto de las productoras españolas tengan el estímulo necesario al objeto de crear una auténtica producción nacional que prestigie, tanto en el interior como en el exterior, nuestra cinematografía”. AGA,36,03255.

parámetros coloniales o en los más arraigados en tradiciones locales. En el primer caso, destaca su papel absolutamente testimonial durante la administración de justicia en el juicio mostrado en *Al pie de las banderas* (1946). En él, solo los hombres ofrecen el relato de lo sucedido, frente a la mirada pasiva de las mujeres que se limitan a sostener a sus hijos pequeños entre sus brazos. En otras ocasiones, se prescinde incluso de su presencia en este tipo de juicios, como el que se presenta durante el proceso de administración de justicia en la leprosería filmada en *Los enfermos de Mikomeseng* (1946). Tampoco en los procesos consultivos realizados por los aborígenes las mujeres parecen tener derecho a voz y a voto. Es más, en *En las chozas de Nipa* (1946), la reunión que tiene lugar en la *Casa de la Palabra*, donde los nativos se reunían para hablar y tratar asuntos propios de la comunidad, ni tan siquiera se observa la presencia de mujeres.

Frente a estas numerosas y llamativas ausencias – no solo a los ojos de hoy –, hemos de decir que la presencia de la mujer guineana sí es posible identificarla en la mayor parte de los documentales. Sin embargo, su rol en la sociedad y su contribución a la economía colonial quedan, en la mayor parte de las ocasiones, minimizado e infravalorado. Podemos, así, afirmar que su participación se reduce a tres papeles predominantes – salvo excepciones, no protagonista –: un papel pasivo, un rol auxiliar y como ejemplo de curiosidad etnográfica.

En su rol pasivo, las mujeres guineanas son presentadas en ocasiones como personas que necesitan todo tipo de cuidados y tutorización. El caso más evidente es cuando estas mujeres padecen algún tipo de enfermedad²². Esto mismo explica su papel, ahora sí destacado, en *Los enfermos de Mikomeseng*, donde se observan a muchas de ellas, de mediana edad, afectadas por una enfermedad que padecen todos por igual. De este modo, son protagonistas, incluso, primeros planos de sus rostros, así como los de las niñas a las que alimentan y muestran ante la atenta mirada de una monja española. Sin embargo, la imagen femenina desaparece cuando se exhiben algunas de las actividades productivas realizadas dentro de la leprosería, trabajos manuales realizados por los enfermos, caso de las labores de cestería. Por supuesto, de nuevo hay ausencia de mujeres en otras actividades que están exclusivamente reservadas a los hombres, como las guardias en el interior del recinto o la construcción de las viviendas.

El papel de la mujer guineana, como persona pasiva que necesita cuidados médicos, reaparece de manera fugaz en la ya citada *La gran cosecha*. El film nos muestra a una mujer que está siendo curada por un médico aborigen, cuya formación, como se indica voz en off, ha sido posible gracias a la generosa acción del gobierno colonial. Un tercer ejemplo, en este caso protagonizado por un médico español, lo apreciamos en *Médicos coloniales* (1946). En este, nuevamente una mujer y un niño están siendo atendidos por un facultativo, lo que confirma que se trata del grupo de población más vulnerable por antonomasia²³.

Al margen del contexto médico, la pasividad de las mujeres guineanas también es patente en aquellos documentales más amables, centrados en la vida cotidiana. En ellos se transmite la idea de una mujer que apenas aporta a la comunidad y parece vivir en calma y sin exigencias. Esta vida, aparentemente despreocupada, puede reflejarse a través de las mujeres en los primeros planos de *Los espejos del bosque* (1945). La cámara nos muestra a una mujer que duerme y se despereza con calma, para continuar con otros planos en los que varias mujeres hablan entre sí

²² A pesar de la insistencia en varios de los documentales de la encomiable labor sanitaria realizada por los médicos en Guinea, sus fines no eran siempre el cuidado de la población local. Como señalan Susana Castillo-Rodríguez y Alba Valenciano-Mañé (2020: 13): “The implementation of a health card, which the local population was forced to accept to have blood tests and anthropometric measurements, became one of the main control tools of the colonial state. The local population was forced to participate in severe medical surveillance for the sake of the implementation of a universal health care system. However, essential medicines for endemic illnesses like malaria were always scarce and not distributed to local health card holders, unless it was for a new medicine to be tested”.

²³ Es más, el propio argumento conservado en el expediente del documental así lo confirma. Según se indica en el apartado “argumento en líneas generales”, “este documental está dedicado a destacar la labor abnegada, patriótica y difícil que desarrollan los médicos en las posesiones españolas del Golfo de Guinea”. A continuación, indica entre los elementos que pretende destacar la “protección a la maternidad y a la infancia”. AGA,36,04681.

y sonríen sin aparente prisa. Además, resulta significativo que estas mismas imágenes, con diferente montaje, también fueran empleadas en la pieza *Tornado* (1945).

Con este mismo tono amable, que incide en el papel de la mujer como ser pasivo que necesita de cuidados, no solo físicos y materiales sino también atenciones banales, destaca el comentario en *off* de *Artesanía pamue* (1946). En él se nos indica quiénes eran las destinatarias de las piezas de joyería realizadas por los aborígenes: “las pesadas argollas que, a guisa de collares o pulseras llevaban las mujeres antiguamente, son excelentes piezas para forjar puntas de lanza y otros muchos objetos”. Ese mismo vínculo entre mujeres y joyas con una connotación banal aparece en *Fernando Poo (El País de los Bubis)* (1947), donde se incide en “una labor curiosa” como es la fabricación de pulseras. Sobre ellas, Santos Núñez señala que “las confeccionan con pequeñas conchas y antiguamente les servían de monedas. La coquetería femenina es universal y ha creado bisutería hasta en las mismas selvas africanas”.

Frente a ese papel pasivo, las mujeres guineanas aparecen en otros momentos con una imagen más relevante, pese a estar marcada, en la mayor parte de las ocasiones, por un carácter meramente auxiliar. Así, estas funciones asistenciales o complementarias a las labores fundamentales son desarrolladas tanto en relación con la comunidad de origen como respecto a las instituciones coloniales.

Con relación a su propia comunidad, los únicos roles activos que presentan las mujeres guineanas tienen que ver con labores domésticas, cuidado de los hijos y una aportación no trascendental al bienestar material del hogar. Trasladando así los patrones de la España del momento, los realizadores otorgan a las mujeres las funciones que, por su naturaleza, les han sido encarnadas con independencia de su origen. Solo así se entiende la sorpresa de la voz en *off* al ver que los hombres aborigenes asumen labores domésticas, tal y como demuestra un jocoso comentario incluido en *Fernando Poo (El País de los Bubis)*: “Los indígenas hacen muchos de sus trabajos domésticos, algunos tan prosaicos como lavar la ropa y es cosa que los hombres no encuentran denigrante para su condición”.

En línea con lo anterior, las mujeres aparecen, a menudo, portando cestas al tiempo que a sus propios hijos, con los que salen de casa a recolectar. Así lo vemos en *En las Chozas de Nipa*. Curiosamente, en los documentales no suele indicarse qué producto es el que recolectan o si las mujeres forman parte de una cuadrilla. Una excepción la localizamos en *Yuca*, donde el propio título de la cinta ya nos indica su temática. En ella vemos a mujeres recolectando y preparando el producto, al mismo tiempo que la voz en *off* señala con asombro que “en Guinea los hombres no suelen trabajar en estos menesteres a excepción del desbosque y la quema del terreno para preparar la finca, son las mujeres las que se ocupan de todas las operaciones”²⁴. Curiosamente y pese a esto, cuando se muestra el proceso industrial de la yuca, ya no con fines de autoabastecimiento, sino como actividad económica, sí que entran en juego los hombres en el papel clave de abastecer a otras tribus locales.

Esta misma relación de la mujer y la comida dentro siempre del ámbito doméstico aparece en *Costumbres pamues*, donde observamos cómo son ellas las encargadas de elaborar la recolección y el cocinado de productos como la yuca, el café o el aceite, pero, eso sí, siempre destinados al autoconsumo. Con ese mismo fin se prevé que sean las hierbas medicinales que recolectan las mujeres de *El desierto verde* (1946).

Además del proceso de recolección, las mujeres guineanas aparecen como las responsables de la preparación de los alimentos – además de la ya mencionada yuca –, cocinados invariablemente de manera sencilla y precaria en cuanto a medios. Las imágenes de *En las chozas de Nipa* da cuenta de ello.

²⁴ Esta idea aparece claramente reflejada en el guion, donde se insiste repetidamente en filmar a las mujeres y todos sus detalles. Así, en los comentarios de cámara del guion, se indican cosas como “grupo de mujeres que se dedican al chapeo de la fica (sic.). Detalles en primeros planos de los instrumentos que usan, pesados machetes, de sus vestidos y de los adornos que suelen llevar puestos o bien tatuados”. AGA,36,04680.

Las labores auxiliares de las mujeres guineanas no se ciñen solo a su propia comunidad y, en ocasiones puntuales, algunas protagonizan pequeñas labores dentro de las instituciones coloniales. Bien es cierto, como ya hemos visto, que la mujer guineana no asiste en los trabajos fundamentales llevados a cabo dentro de los sectores clave de la economía colonial, como el maderero o el agrícola. Sin embargo, aunque en contadas ocasiones, sí aparece realizando labores auxiliares dentro de estos sectores. Son los casos de las mujeres que echan tierra y hacen el chapeo (limpieza de maleza) para reparar la porción de carretera que pasa por su demarcación en *Al pie de las banderas*, o en los que aparecen dentro de ese mismo documental portando sacos para que, ya en las oficinas de la administración territorial, se puedan pesar, tasar y vender sus productos.

En otras ocasiones, las mujeres guineanas alcanzan un papel algo más activo. Para ello, sin embargo, parece necesario un proceso de adaptación, que incluye, por supuesto, la conversión a la religión católica y una clara occidentalización en la forma de vestir y comportarse²⁵. El caso más claro es el de las diversas novicias que aparecen puntualmente auxiliando a las monjas españolas y sirviendo como enlace con su comunidad de origen. Desde las abnegadas novicias que cuidan de los niños en *Los enfermos de Mikomeseng* o en *La siembra milagrosa*, a las que vigilan a los pequeños que han sido llevados para disfrutar de las *Danzas del Trópico* (1954) o que asisten a los facultativos en *Médicos coloniales*. En todos estos documentales su papel siempre es el de auxiliar y nunca intervienen como protagonistas o directoras de la actividad.

Sin llegar a formar parte de la Iglesia de manera formal, se observa también un proceso de occidentalización en otras mujeres que participan activamente en las celebraciones eucarísticas y otros eventos organizados por la Iglesia. Los casos más claros aparecen en los documentales donde la religión tiene un peso especial. Así, en *La siembra milagrosa* se observan mujeres nativas vestidas y peinadas a la occidental que acuden a misa y que protagonizan unos cantos que conforman la única excepción de toda la serie documental en la que es posible escuchar a los nativos entonando, en un español muy precario, la canción “Al cielo quiero ir”. En la misa de *Misiones de Guinea* se ven diversas mujeres con vestimenta occidental y pelo alisado, e incluso una guineana que de la misma guisa protagoniza una escena en la que porta a su hijo para ser bautizado en *Una cruz en la selva*. Este mismo proceso de adaptación queda perfectamente reflejado en diversas fotografías tomadas durante los rodajes, en las que Hernández Sanjuán mostraba, por ejemplo, las grandes congregaciones de devotos guineanos que acudían por centenares a las misas de domingo en algunas ciudades como Evinayong (Ortíz y Pereiró, 2006: 186).

Ese inexorable proceso de occidentalización como medio para integrarse en la vida de la colonia se evidencia no solo en el ámbito religioso. Las mujeres nativas que juegan al baloncesto con pantalón corto blanco y camiseta en *Bajo la lámpara del bosque* (1945) o las mujeres completamente occidentalizadas que aparecen trabajando en los mercadillos en la posterior *Escala en Guinea* (1956) muestran, con claridad, los requisitos físicos que las mujeres guineanas tenían que exhibir para ser integradas en la vida colonial. Para que este proceso de occidentalización pudiera completarse, las niñas y jóvenes guineanas debían recibir una instrucción, aunque fuese mínima y claramente orientada hacia su futuro papel dentro del ámbito familiar y doméstico. Por ello, de manera puntual, se representa en esta serie la formación que recibían estas mujeres. De esta forma, en la ya mencionada *Misiones de Guinea* y frente a la formación reglada recibida por niños y jóvenes, el documental muestra a un grupo de niñas que reciben instrucción de una

²⁵ La occidentalización en la apariencia ponía en evidencia un profundo proceso de transformación basado en la enseñanza. Como señalan Susana Castillo-Rodríguez y Alba Valenciano-Mañé (2020: 12): “Conceptionist missionaries instructed the women in their boarding schools to marry Catholic men and start Christian families. This teaching, in addition to literacy, created a divided society between Catholic-educated families and non-converted ones. Access to education had, however, little impact on the legal status of women, as according to colonial legislation their civil rights were contingent on the prerogative of men”. Esto dio lugar además a contradicciones evidentes entre el derecho colonial y el “derecho consuetudinario”. Por ejemplo, la introducción del matrimonio católico no abolió el pago del “precio de la novia” ni la posibilidad de que un hombre rico se casara con varias mujeres. Castillo-Rodríguez y Alba Valenciano-Mañé (2020: 13).

monja española, todas ellas sentadas en unos bancos de madera y frente una pizarra al aire libre como improvisada aula²⁶. En dicha pizarra observamos unos sencillos cálculos matemáticos y un dictado referido a los últimos días de Felipe II. Inmediatamente después, encadenado a ese plano y con un corte directo, se muestran las otras enseñanzas recibidas por las mujeres guineanas: cocinar, lavar, planchar y coser a mano²⁷. Todo ello nos muestra y enseña, sin vacilar, los dictados del Estatuto Colonial de Educación de 1943, centrado “en enseñar a los súbditos coloniales la ideología del nacionalcatolicismo y de madres y esposas en sus hogares” (Castillo-Rodríguez y Valenciano-Mañé, 2020: 14). Por si hubiera alguna duda, la voz en off deja claro que el objetivo no es formar a futuras trabajadoras cualificadas, sino que la labor de estas monjas es:

mejorar las condiciones de la mujer siempre menospreciada en los pueblos primitivos. Las niñas y las muchachas de Guinea también tienen escuela donde acudir. También pueden adquirir una educación que les permita redimirse de su oscuro destino. Frente al desamparo de otros tiempos en el que las mujeres eran consideradas como esclavas, se alza la protección y el cariño de nuestras abnegadas religiosas que han venido para dignificarlas y para colocarlas en el puesto que les corresponde, como compañeras del hombre y creadoras de la familia.

Junto al rol pasivo de persona necesitada de cuidados de todo tipo y a un papel algo más activo, pero siempre en una función subordinada o no relevante a nivel económico, las mujeres guineanas cumplen en los documentales de *Hermic Films* una tercera función: servir de ejemplo como curiosidad etnográfica. El objetivo de este papel no parece en ningún caso ahondar en el conocimiento de un pueblo culturalmente muy alejado al de la metrópoli, sino el del mostrar datos anecdóticos acentuados con un carácter condescendiente, cuando no jocoso, referidos especialmente a la apariencia física.

Sin lugar a duda, uno de los elementos destacados en varios documentales son los peinados que, a ojos del guionista, son una muestra inequívoca del primitivismo carente de valor estético que, en todo caso, debe ser modificado. Tal visión queda patente en el documental *Fernando Poo (El País de los Bubis)*, donde la voz en off afirma, mientras en primer plano se visiona un peinado típico:

Las mujeres además de embellecerse por el mismo procedimiento se adornaban con peinados cuyo principal mérito residía en su complicación. Afortunadamente las nuevas generaciones han abandonado tan primitivas prácticas.

Junto a los peinados, otro de los elementos que el equipo de Hernández Sanjuán destaca de las mujeres guineanas son sus tatuajes. Tratados con cierta profundidad en *En las chozas de Nipa* a través de unos primeros planos del rostro de una mujer, de manera más secundaria lo hacen otras piezas como *El desierto verde* o *Fernando Poo (El País de los Bubis)*. De hecho, en estos últimos la cámara se detiene en las escarificaciones de las mujeres de manera anecdótica.

Además de los peinados y los tatuajes, otro de los elementos que sirve para enfatizar el carácter salvaje de las guineanas es la costumbre de fumar en pipa. Esto mismo lo destacan varios documentales, como *La siembra milagrosa*, en el que se ve a una mujer fumando en pipa mientras la voz en off sentencia que “todo era primitivo en el principio y hasta casi bestial”. También en *Yuca*, en el que se establece una comparación negativa entre las costumbres nativas y las occidentales con respecto al tabaco, al afirmar que “incidentalmente habrán observado ustedes que la mujer fuma en pipa. Esto es corriente aquí donde no está de moda el tabaco rubio”.

²⁶ Como afirman Bayre y Valenciano sobre la escena (2011: 212), “la diferencia 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). 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”.

²⁷ Sobre este punto, el comentario del guion referido a la cámara puntualiza “planos de las niñas cosiendo y alguna muestra de sus trabajos. De preferencia bordados”. AGA,36,04664.

Pero si un elemento parece llamar la atención de la mujer guineana es, a ojos de los occidentales, la naturalidad con la que viven su desnudez. Este hecho produjo una significativa contradicción entre el deseo de mostrar un hecho llamativo y atractivo, y el temor a que las escenas en las que aparecían mujeres con el pecho al descubierto fueran eliminadas por la temida censura. El caso más evidente fue el *Balele* (1946)²⁸. Centrado en las danzas rituales aborígenes, el documental muestra sin cortapisas a mujeres con el torso descubierto. Tal y como al respecto recordaba el propio Hernández Sanjuán:

Nos censuraron varias de las películas, la mayoría de veces los de la censura solo querían quitar los planos que ellos llamaban “inmorales”, los de las chicas nativas con poca ropa y todo eso. No les gustaban mucho. Me acuerdo, por ejemplo, que en Balele nos dijeron que quitáramos todos los planos demasiado europeos. Se referían al tipo de las muchachas ya que las más europeas eran las más viejas y algunas ya estaban un poco deformes. Me dijeron que las quitase todas. Entonces les propuse a los censores que consultaran con unos misioneros especialistas en los indígenas de Guinea. Fui con los religiosos a la Dirección General de Cine para que les pidiera que dejases todos aquellos planos porque la película perdería toda su fuerza sin aquellos planos y los desnudos no eran inmorales en absoluto. Como les dijeron los misioneros, aquello era una cosa normal y natural en Guinea. Supongo que eran las cosas de aquellos tiempos. Al final les convencí y Balele se pudo ver con el montaje bueno (Ortín y Pereiró, 2006: 27-28).

A pesar de todo, también es posible apreciar cierta autocensura en el montaje, pues la gran mayoría de mujeres aborígenes surgen ante una cámara que desarrolla un *travelling*, perdiéndose así la connotación “inmoral” que hubiera tenido un primer plano. Estos desnudos aparecen de manera puntual, pero cuando lo hacen las mujeres suelen llevar en sus brazos a un niño pequeño, por lo que el seno femenino no se asocia a connotaciones sexuales sino a la maternidad y a la lactancia. Sus pechos, además, aparecen sin la turgencia propia de su juventud, quitando así cualquier lectura lasciva a la imagen.

Sin ese apabullante protagonismo, de nuevo mujeres con el torso desnudo aparecen puntualmente, por ejemplo, en *Artesanía pamue* o *Danzas de España en el Trópico*. En otras ocasiones, sin embargo, aparecen con el pecho cubierto, como en *La siembra milagrosa*, donde al ritmo de una danza ritual la voz en off señala que “los hombres de la tez oscura empezaron a aprender”. Por último, quizás como manera más rápida de sortear la censura, se optó en algunos casos por no incluir mujeres, como en la danza tribal de *Fernando Poo (El País de los Bubis)* o el baile mostrado en *En las chozas de Nipa*.

3.2. Mujer nativa vs. mujer colonia

Con el fin de atender a un análisis más completo sobre la imagen transmitida de la mujer guineana en la serie documental realizada por *Hermic Films*, consideramos necesario realizar una serie de comentarios sobre la presencia de otras mujeres, especialmente las españolas, que llegaron desde la metrópoli, la mayoría de ellas, para acompañar a sus maridos. En este análisis comparativo es posible identificar ciertas semejanzas, teniendo en cuenta la misma condición de mujer, pero también claras diferencias, esto último, sobre todo, en consideración al estatus social de ambas.

²⁸ El gran interés por el tema de la danza y los cuerpos puede apreciarse en la propuesta de documental, finalmente no realizada, que llevaba por título *La canción de la selva*. En la sinopsis de dicha propuesta destaca uno de los aspectos protagonistas de la pieza: los bailes. Para enfatizar un balele se pretendía establecer un peculiar enlace con estilos musicales considerados actuales en esos momentos, que incluían a Joséphine Baker, música negra a ritmo de foxtrot, bailes europeos de influencia afroamericana, etc. AGA,36,04664. Esto refuerza la idea señalada por Fernández-Figares sobre que Jaime de Foxá, autor de esta sinopsis e ingeniero forestal destinado en Guinea, tan solo habría realizado para *Hermic Films* una serie de “apuntes de los temas a tratar” (Fernández-Figares, 2003: 235). En este sentido, como señalan Lázaro y Sanz, Foxá consta como guionistas de algunos de los documentales (Lázaro y Sanz, 2015: 991).

Como señala el propio Hernández Sanjuán, la presencia de mujeres blancas era escasa en la colonia: "en aquel tiempo las mujeres solas no iban nunca como coloniales a Guinea. En los años que estuvimos allí no conocí a ninguna que hubiera ido sola. Solo iban las parejas casadas en España, que eran pocas, y las mujeres casadas por poderes en España" (Ortín y Pereiró, 2006: 31).

El escaso número de mujeres en Guinea procedentes de la metrópoli se confirma también a través de los documentales. En ellos, las mujeres blancas españolas aparecen de manera puntual. Además, es posible registrar y ordenar sus apariciones con relación a tres colectivos que desarrollan una serie de funciones concretas: religiosas, realizando labores auxiliares –especialmente en el ámbito sanitario–, y como acompañantes de sus esposos.

Sin duda, el grupo más numeroso de españolas presente en los documentales corresponde al de las religiosas, que tuvieron un activo papel en sectores clave de la colonia. Como enfermeras o gestoras del trabajo en las instalaciones médicas, orfanatos, escuelas rurales o guarderías, las monjas de María Inmaculada o las Concepcionistas atendían a los enfermos y cuidaban de los más pequeños huérfanos de Guinea (Ortín y Pereiró, 2006: 185). Su labor resultó clave en términos materiales e ideológicos y así lo enfatizan algunos de los cortometrajes de *Hermic Films*. En este sentido, los cuidados y la educación son mostrados, además, con especial dulzura en aquellos contextos marcados por la enfermedad o la ausencia de padres. El caso más significativo es el crucial papel que las monjas españolas tienen en *Los enfermos de Mikomeseng*, donde una de ella coge con ternura a un bebé en brazos e imparte clase a los más pequeños²⁹. Sin embargo, las supuestas loas a las religiosas no evitan que en ocasiones también surjan críticas, derivadas no de su encomiable actividad sino de su condición femenina. Es el caso del comentario que acompaña a la escena de las monjas que enseñan a leer y a escribir a jóvenes guineanas en *Misiones en Guinea*. En esta, la voz en off indica que "bajo su aparente debilidad femenina, se esconde un recio temple".

Junto a la labor de las religiosas, un segundo grupo de españolas presente en la serie es el de aquellas que realizan labores auxiliares dentro del sector sanitario y científico, representado habitualmente por enfermeras y asistentes de laboratorio. En ellas destaca su apariencia impoluta y su gesto serio y concentrado, como la enfermera que asiste en una sala de operaciones en *Bajo la lámpara del bosque* o las que trabajan sin descanso en el hospital de Bata en *Misiones de Guinea*. La labor que desarrollan en los laboratorios también se destaca en diversas ocasiones, como en *La técnica y la selva*, donde una diligente mujer de mediana edad realiza un trabajo de precisión con microscopios bajo las elogiosas palabras de la voz en off. Alejada del ámbito sanitario, destaca la presencia de una mujer blanca en el tribunal calificador que otorga el certificado a los "alumnos aventajados" en *La Gran Cosecha*, donde los hombres acaparan todo el protagonismo, como docentes y como alumnos.

Un tercer grupo de mujeres españolas lo conforman las esposas-acompañantes, de las que no se ofrece información y que, a menudo, aparecen en contextos domésticos sin un papel activo. Su presencia es casi anecdotica y solo se les concede un papel dentro de escenas de vida cotidiana en las casas de los colonos en *Bajo la lámpara del bosque*. En este cortometraje vemos a una mujer chapoteando en una piscina junto al mar, mientras otras dos charlan y conversan. En la misma escena se advierte la presencia de una tercera mujer, sentada a la mesa y dando de comer a su hijo. Esta cotidianidad se observa también en numerosas fotografías realizadas durante la estancia. En ellas vemos, por ejemplo, parejas jóvenes con hijos retratadas en sus fincas agrícolas, o mujeres sonrientes sentadas tranquilamente en los jardines que reflejan "un cierto estatus de clase media y tiempo libre" (Ortín y Pereiró, 2006: 190).

Un peculiar ejemplo de esposa acompañante lo ofrece una mujer española que aparece en el documental *En las playas de Eureka* que señalamos anteriormente. Durante el camino entre Moka y la playa, el grupo de expedicionarios se detiene para descansar durante la noche. Hasta

²⁹ Este tipo de estampas también se repiten en la colección de fotografías del grupo, donde se retrata a monjas sonrientes portando con gesto maternal a bebés o instruyendo a niñas muy pequeñas.

ese momento, durante la larga caminata, nada informa a los espectadores sobre la presencia de una mujer. De manera llamativa y significativa, vemos que la mujer cumple tan solo una función durante el descanso: servir la cena a los hombres. Por tanto, en el documental su presencia no es entendida como la de miembro más de la expedición, sino que más bien su aparición responde a que cumple una determinada función auxiliar y útil para los hombres. Curiosamente, durante esa expedición se le realizó una fotografía. Sobre ella, indica Hernández Sanjuán no recordar su nombre, pero sí que los acompañó en varias expediciones por la isla de Fernando Poo. Recordaba que se trataba de “la esposa de un ingeniero de Santa Isabel que nos ayudó mucho en los rodajes que hicimos por la isla” (Ortín y Pereiró, 2006: 192).

Otra peculiar inserción de la mujer española lo constituye su papel en la original pieza *En el trópico huele a azahar* (1945). En la primera escena aparece una mujer blanca fumando y tomando café con un hombre, en lo que podemos interpretar como una escena de galanteo. No vemos su rostro, pero se aprecia una mano cuidada, con manicura, reloj lujoso y ademanes elegantes a la hora de servir el café al hombre. Beben brandy Terry, ella fuma en boquilla y el hombre fuma un puro. La voz en off es la del hombre, que comienza diciendo “yo tengo una finca en Guinea” y muestra unas fotografías que se funden con la imagen en movimiento de la plantación. Al final del documental y tras narrar la vida diaria en la finca, se produce un encadenamiento final con una imagen de un nativo que está tocando un instrumento musical y que se convierte en una foto en la mano de la mujer.

Para completar la presencia de mujeres procedentes de la metrópoli en los documentales de la serie de Guinea Ecuatorial, encontramos un representativo grupo procedente de España en un documental realizado ya en los años 50: “las muchachas de coros y danzas de la sección femenina de Falange³⁰”, que protagonizan la obra *Danzas de España en el Trópico*. El documental fue realizado con motivo de la visita del Gobernador General de Posesiones en el África Ecuatorial y resume los principales eventos organizados para festejar la visita: desfiles, paseos por los ríos y, sobre todo, el espectáculo de danzas, tanto aborígenes como españolas, resumidas estas últimas por el narrador de la siguiente manera: “ante los indígenas absortos se despliega todo el colorido de nuestros trajes regionales y toda la gracia de nuestras danzas que estas muchachas de la sección femenina conservan y difunden del mundo”. Junto a ello, constantes alusiones a la belleza de las españolas parecen sus únicos méritos destacables, según lo informado por el documental.

Resulta llamativo, tanto en esta pieza audiovisual como en las fotografías tomadas durante el evento, la ambigua relación de las españolas con los nativos. En ellas es posible apreciar una mezcla de curiosidad y deseo que traslucen las miradas de las mujeres y que, en buena medida, resulta sugerente. Así lo percibió el propio Hernández Sanjuán, que justificaba una fotografía en la que se ve a dos mujeres mirando con descaro el torso desnudo de un atlético guineano por lo curioso que era “ver aquella mezcla de maneras, vestimentas y miradas” (Ortín y Pereiró, 2006: 192).

Pero, sin duda, la mayor antítesis e interés de la cinta³¹ se produce con el fuerte contraste en las actitudes de las mujeres del documental. Así, frente al gesto pasivo de las guineanas,

³⁰ Al margen de esta anecdotica vista, poco después la Sección Femenina llegó para quedarse en la colonia, creando una rama local del Servicio Social en Bata y Malabo. A mediados de la década de 1960, la Sección Femenina abrió Escuelas-hogar con el objetivo de aplicar políticas de higiene, como la vacunación y la revisión médica de los niños, y de formar a las mujeres en el “buen gobierno”. Poco después, en 1965, la Sección Femenina colaboró con institutos para formar a mujeres como profesoras, y con organizaciones religiosas como las hermanas de la Misión Católica conformada por Oblatas en la ciudad de Nkué, que era una congregación de mujeres misioneras nativas. Castillo-Rodríguez y Alba Valenciano-Mañé (2020: 14).

³¹ Por lo demás, la cinta recibió un fuerte varapalo por parte del tribunal de clasificación y censura, que lo calificó como “Documental mediocre”, “vulgarísimo, sin interés” o, como sentencia con dureza el miembro de la junta Alberto Reig, “absurdo y convencional mezcla de los más dispares elementos en la misma línea de anteriores documentales de la misma empresa. “Obra” vulgar y sin gracia. Como además se aprecia perfectamente que ha sido pagado por el Gobernador de Guinea, sería lo justo clasificarlo en tercera”. AGA,36,03517.

que parecen ignorar el espectáculo ofrecido por las españolas y no sentir ninguna curiosidad por sus vestimentas, estas muestran ante las danzas tribales gestos de asombro y de cierta condescendencia que desemboca por momentos, quizás, en burla. Resulta especialmente significativa la escena en la que aparecen las mujeres de la Sección Femenina en grupo y, delante y arrodilladas, las mujeres nativas posando para una fotografía. En medio de las bromas, una de ellas mueve el regalo tribal que ha recibido imitando burlescamente el gesto de la danza nativa. Ese mismo gesto se aprecia también en algunas fotografías del rodaje, como aquella en la que aparece una señora elegantemente vestida y probablemente familiar de algún político colonial, que aprovecha el baile para hacerse una fotografía “exótica” (Ortín y Pereiró, 2006: 192) junto a un par de bailarines convenientemente seleccionados, pues ella lleva el pecho tapado y él un vistoso crucifijo.

4. Conclusiones

Como acabamos de ver, la presencia de las mujeres guineanas en la serie de Guinea de *Hermic films* presenta interesantes matices que ligan la imagen de estas mujeres con la realidad socio-lógica de la colonia y también con las tendencias plásticas de la época, entre las que cabe destacar el pictorialismo dominante en la fotografía española todavía en ese tiempo. De esta manera, podemos afirmar que la imagen de la mujer colonizada en esta serie de documentales estuvo doblemente condicionada.

Por un lado, como hemos analizado, la compleja relación que los hombres españoles mantuvieron con las mujeres nativas y el férreo control por parte de las autoridades religiosas pudo condicionar no solo la presencia o ausencia de mujeres en estas piezas cinematográficas sino también la manera en la que estas fueron presentadas. De esta forma, como hemos comprobado en varios ejemplos, parece que existe una contradicción difícil de sortear entre el deseo de mostrar la belleza del cuerpo de las colonizadas y la necesidad de adaptarse a los dictados de la censura. El ejemplo de Balele, con esos *travellings* que muestran sin mostrar del todo, o el de algunas danzas, donde las mujeres aparecen convenientemente tapadas evidencian esa tensión. A pesar de ello, el más que evidente interés por las mujeres guineanas, confirmado por el propio director, se hace patente en algunas escenas puntuales de la serie, como en el insistente plano de una joven en *En las chozas de Nipa* y, de manera aún más clara, en las fotografías que se realizaron durante el rodaje, donde muchas mujeres aparecen con un marcado carácter sensual y con gran familiaridad respecto a la persona que las fotografía.

Junto a los condicionantes que impuso la realidad de las colonias y sus intentos de controlarla, la imagen de las mujeres guineanas no escapó tampoco a los condicionantes estéticos de la época, tanto en el caso de la fotografía como en el cine. A partir de ellos, la mujer guineana es presentada bajo tres papeles fundamentales. Con un rol pasivo, mostrándose como personas que necesitan todo tipo de cuidados y tutorización; con un rol auxiliar, tanto en lo que respecta a la comunidad de origen como respecto a las instituciones coloniales y, por último, como ejemplo de curiosidad etnográfica, basándose fundamentalmente en su aspecto físico (peinados, escarificaciones) o en comportamientos alejados de los patrones occidentales (fumando en pipa).

Sin embargo, algunos de los documentales y fotografías parecen mostrar el camino que las mujeres tenían para abandonar ese papel invisible o pasivo y participar más activamente en la sociedad colonial: adaptarse culturalmente, lo que incluía una adaptación física, especialmente en la forma de vestir y peinarse en la que tanto inciden los documentales, y una adaptación moral, que pasaba inexorablemente por la conversión al catolicismo. Aunque la situación social de las mujeres españolas distaba mucho del de las colonizadas, su papel en estos documentales, salvo excepciones, no es mucho más activo. Como mujeres ociosas y sin obligaciones, como madres o como reclamo, no parecen tener ningún papel de relevancia en el proceso colonial. Una excepción rompe esta norma: las religiosas españolas que, al frente de hospitales y colegios, realizan una labor fundamental y largamente alabada. A pesar de “su aparente debilidad femenina”, son ellas las únicas mujeres presentes en la toda serie que parecen tener un papel activo y decisivo en las colonias.

5. Referencias bibliográficas

- Alás, Montserrat (2007): "Tras los pasos de Conrad: la literatura de viajes sobre Guinea Ecuatorial en la narrativa española de posguerra", *Rilce. Revista de Filología Hispánica*, 23 (2), pp. 285-298. doi: 10.15581/008.23.26355
- Andrade, Rosane de (2002): *Fotografia e antropologia: olhares fora-dentro*, São Paulo, Estação Liberdade, EDUC.
- Bayre, Francesca y Alba Valenciano (2011): "Basta saber algo de nuestra historia...: alteritat colonial a la pel·lícula Misiones de Guinea (Hermic Films, 1948)", *Quaderns-e*, 16 (1-2), pp. 201-217. Disponible en: <https://raco.cat/index.php/QuadernselCA/article/view/247206> [Último acceso 5 Apr. 2024].
- Berger, John y Mohr, Jean (1982): *Another way or telling*, New York, Pantheon books.
- Castelló, Marta (2017): *Descripción etnográfica y propaganda colonial en la Guinea Española. Los documentales Hermic (1945-1948)*, Tesis Doctoral, Universidad Cardenal Herrera-CEU, Valencia. Disponible en: <http://hdl.handle.net/10637/8562> [Último acceso 5 Apr. 2024].
- Castillo-Rodríguez, Susana y Alba Valenciano Mañé (2020): "Women in Equatorial Guinea", en *The Oxford Research Encyclopedia of African History*, Oxford University Press. Disponible en: <https://oxfordre.com/africanhistory/display/10.1093/acrefore/9780190277734.001.0001/acrefore-9780190277734-e-657> [Último acceso 10 Abr. 2019].
- Castro, Mayka de (2015): "Músculo colonial: el imaginario del cuerpo masculino franquista en la literatura sobre, y desde, Guinea Ecuatorial en los años cuarenta del siglo XX", *Alcores*, 19, pp. 101-123.
- Elena, Alberto (2010): *La llamada de África. Estudios sobre el cine colonial español*, Barcelona, Bellaterra.
- Fernández, Julio M. (1947): *La Real Academia de San Fernando y la Escuela Central de Bellas Artes*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Disponible en: https://www.realacademiabellasartessanfernando.com/assets/docs/discursos_ingreso/moises_fernandez_de_villasante_julio_1947.pdf [Último acceso 5 Apr. 2024].
- Fernández-Figares, María D. (2009): "Imágenes de la colonia. Guinea en las fotografías de Manuel Hernández Sanjuán", *Imago Crítica*, 1, pp. 129-138. Disponible en <https://revistaseug.ugr.es/index.php/imago/article/view/28123/25638> [Último acceso 5 Apr. 2024].
- Fernández-Figares, María D. (2003): *La colonización del imaginario. Imágenes de África*, Granada, Universidad de Granada.
- Fernández Labayen, Miguel (2024): "Las consecuencias del colonialismo", en Hoja del Ciclo *Hermic Films y el documental colonial*, Filmoteca Española [en línea], s.p. Disponible en: <https://www.cultura.gob.es/dam/jcr:0486a22b-ad77-4143-8263-732fcc252eb9/06-ciclos-junio-2024-hermic-film.pdf> [Último acceso: 20 Nov. 2024].
- Gallo, Danae (2022): "Un viaje por el archivo colonial de Guinea Ecuatorial en el NO-DO", *Bulletin of Spanish Visual Studies*, 6 (2), pp. 263-364. doi: 10.1080/24741604.2022.2090824.
- Gómez, José L. (26 de enero de 1947): "Quien es quién en la pantalla nacional. Manuel Hernández Sanjuán", *Primer Plano*, 328, s.p. Disponible en: <http://hdl.handle.net/11091/28251> [Último acceso 5 Apr. 2024].
- Gonzalbes, Enrique (2015): "El africanismo del primer franquismo: la revista África (1942-1956)", *Misclánea de Estudios Árabes y Hebraicos. Sección Árabe-Islam*, 64, pp. 149-168. Disponible en: <https://revistaseug.ugr.es/index.php/meaharabe/article/view/14194/12186> [Último acceso 5 Apr. 2024].
- Guerra, Juan C. y Henar Pascual (2017), "La selva como argumento: imaginario geográfico, discurso forestal y espacio colonial en Guinea Ecuatorial (1901-1968)", *Cuadernos Geográficos*, 56 (1), pp. 6-25. Disponible en: <https://revistaseug.ugr.es/index.php/cuadgeo/article/view/4702/5307> [Último acceso 5 Apr. 2024].
- Laplantine, François (2007): "Penser en images", *Ethnologie française*, 37 (1), pp. 47-56. doi: 10.3917/ethn.071.0047.

- Lázaro, Francisco J. y Fernando Sanz (2015): "La serie de documentales sobre Guinea española (Manuel Hernández Sanjuán, 1944-1946). Manifestaciones tardías del cine colonial durante el primer franquismo", en Josep M. Caparrós, Magí Crusells y Francesc Sánchez, eds., *Memoria histórica y cine documental: actas del IV Congreso Internacional de Historia y cine*, Barcelona, Centre d'investigaciones Film-Història, pp. 989-1010. Disponible en: <http://www.ub.edu/congresocine/wp-content/uploads/2015/06/ACTAS-IV-CONGRESO-INTERNACIONAL-DE-HISTORIA-Y-CINE-DOCUMENTAL.pdf> [Último acceso: 2 Jul. 2024].
- Llinás, Francisco (1989): *Directores de fotografía del cine español*, Madrid, Filmoteca Española.
- Mead, Margaret y Gregory Bateson (2006): "Sobre el uso de la cámara fotográfica en antropología (1977)", en Juan Naranjo, ed., *Fotografía, Antropología y Colonialismo (1845-2006)*, Barcelona, Gustavo Gili, pp. 182-189.
- Moholy-Nagy, László (1947): *The new Vision and Abstract of an Artist*, New York, Witternborn.
- Nieto, Rafael (2014): *Juan de Orduña. Cincuenta años de cine español (1924-1974)*, Santander, Shangrila.
- Ortin, Pere y Vic Pereiró (2006): *Mbini: cazadores de imágenes en la Guinea colonial*, Barcelona, Altair.
- Reviriego, Carlos (2011): "[Segis] Segismundo Pérez de Pedro", en Emilio Casares, ed., *Diccionario del cine iberoamericano. España, Portugal y América* (vol. 7), Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, p. 857.
- Riambau, Esteve y Casimiro Torreiro (2008): *Productores en el cine español. Estado, dependencias y mercado*, Madrid, Cátedra/Filmoteca Española.
- Santana, Germán (2011): "Fotografía en el África occidental: Historia y conservación", *Cartas diferentes. Revista canaria de patrimonio documental*, 7, pp. 21-40. Disponible en: <https://hdl.handle.net/20.500.12285/cartas/218> [Último acceso 5 Apr. 2024].
- Sempere, Isabel (2020): "Afan-evú o el otro *El bosque animado* de Wenceslao Fernández Flórez", *Volvoreta: revistadeliteratura,xornalismoehistoriadocinema*, 4, pp. 61-71. Disponible en: https://www.fundacionwenceslaoff.com/_files/ugd/1b4cc4_c2f5830a186f4cc6a710224a9341f905.pdf [Último acceso 5 Apr. 2024].
- Urbano, Rafael (23 de diciembre de 1945): "En torno a un cine nacional 'AFAN-EVU'", *Primer Plano*, 271, s.p. Disponible en: <http://hdl.handle.net/11091/28113> [Último acceso 5 Apr. 2024].

Material audiovisual

- Guimerà, Alex y Pajares, Juan (dirs.) (2014): *Un día vi 10.000 elefantes* [Película], Several Studio.
ARCHIVOS
Archivo General de la Administración (Alcalá de Henares).
Filmoteca Española.