

Homoerotismo, orientalismo y misoginia en *¡Harka!* (1941): Un análisis fílmico desde una mirada camp

Joan Vicent Chordá García
Investigador independiente



<https://dx.doi.org/10.5209/eslg.96874>

Recibido: 02/07/2024 • Aceptado: 20/05/2025

ES Resumen. En este artículo se analizará desde una perspectiva camp la película *¡Harka!* (1941) de Carlos Arévalo, protagonizada por Alfredo Mayo y Luís Peña, quienes interpretan al Capitán Santiago Balcázar, y al Teniente Carlos Herrera. En primer lugar, se ahondará en el homoerotismo implícito en el marco orientalista de esta manifestación fílmica de la cruzada franquista. En segundo lugar, se profundizará en la camaradería melodramática de Balcázar y Herrera construida bajo el pretexto de luchar por la patria y de su amor o devoción común por África. En tercer lugar, se abordará la misoginia que integra *¡Harka!* al no contar con presencia femenina hasta la mitad de la película, con la aparición del personaje de Amparo, interpretado por Luchy Soto, quien acaba constituyendo una figura antagonista frente a los harkeños al interponerse en la misión que unía a los protagonistas. Toda una serie de elementos esteticistas como la chilaba, el fez, la hoguera, el tabaco, la harka, los harkeños, la noche, el alcohol, el armario y el uniforme, las palmeras, la celosía, el gusto por la cultura árabe, el empleo de palabras polisémicas, la banda sonora o el carácter melodramático que integran la película, conforman un lenguaje camp que atestigua que el deseo homosexual está latente en *¡Harka!* más allá del discurso oficial que respondía a los intereses propagandísticos de la dictadura franquista.

Palabras clave. Homoerotismo; Orientalismo; Misoginia; Camp; Camaradería.

ENG Homoeroticism, orientalism and misogyny in *Harka!* (1941): A filmic analysis from a camp point of view

ENG Abstract. This article will analyse from a camp perspective the film *Harka!* (1941) by Carlos Arévalo, starring Alfredo Mayo and Luís Peña, who play Captain Santiago Balcázar and Lieutenant Carlos Herrera. Firstly, the homoeroticism implicit in the orientalist framework of this filmic manifestation of Franco's crusade will be explored. Secondly, it will delve into the melodramatic camaraderie of Balcázar and Herrera constructed under the pretext of fighting for the fatherland and their common love or devotion to Africa. Thirdly, the misogyny of *Harka!* will be addressed, as it does not have a female presence until halfway through the film, with the appearance of the character of Amparo, played by Luchy Soto, who ends up constituting an antagonistic figure against the Harkeños by interposing herself in the mission that unites the protagonists. A whole series of aesthetic elements such as the djellaba, the fez, the bonfire, tobacco, the harka, the harkeños, the night, alcohol, the wardrobe and the uniform, the palm trees, the lattice, the taste for Arab culture, the use of polysemous words, the soundtrack or the melodramatic character that make up the film, make up a camp language that testifies that homosexual desire is latent in *Harka!* beyond the official discourse that responded to the propagandistic interests of the Franco dictatorship.

Keywords. Homoeroticism; Orientalism; Misogyny; Camp; Comradeship.

Sumario. 1.Introducción 1.1. *¡Harka!* (1941) como manifestación fílmica de cruzada franquista. 2. Material y Métodos. 3. Propuesta de relectura camp de *¡Harka!* 3.1. Homoerotismo implícito en el marco orientalista de *¡Harka!* 3.2. Camaradería homoerótica de devotos por África. 3.3. Camaradería melodramática recargada de misoginia. 3.4. De Sidi Absalam Balcázar a Sidi Absalam Herrera. 4.Conclusiones y discusiones. 5. Referencias bibliográficas.

Cómo citar: Chordá García, J. V. (2025). Homoerotismo, orientalismo y misoginia en *¡Harka!* (1941): Un análisis fílmico desde una mirada camp, en *Estudios LGBTIQ+ Comunicación y Cultura*, 5(1), pp. 87-100.

1. Introducción

¡Harka! (1941) se trata de una película dirigida por Carlos Arévalo y producida por Cifesa Films. El guion está co-escrito tanto por el director como por Luís García Ortega. El primero era falangista mientras que el segundo fue un legionario que quedó mutilado de guerra. El director de fotografía fue Alfredo Fraile, y José Ruiz de Azagra se encargó de la banda sonora. El film tiene una duración de casi 67 minutos, y su reparto está protagonizado por Alfredo Mayo (Capitán Santiago Balcázar), y Luís Peña (Teniente Carlos Herrera). También, forman parte del elenco: Luchy Soto (Amparo), Luís Peña Sánchez (Comandante Prada), y Raúl Cancio (Capitán Peña). La trama del largometraje está ambientada en una harka marroquí durante los años 20, durante la guerra del Rif, en un contexto previo a la dictadura franquista. La RAE define una harka como: “En Marruecos, expedición militar de tropas indígenas de organización irregular”, y en la diégesis, esta tropa está supeditada por los personajes mencionados. De este modo, el argumento gira en torno a la camaradería del capitán y del teniente, quienes están dando su vida por su país. La fraternidad que se establece entre ambos enfrentándose al peligro ha constituido una relación muy cercana en un espacio diferente sin prácticamente presencia femenina hasta que en el minuto 00:40, en Tetuán, Herrera conoce a Amparo, se enamoran y formalizan una relación. Lo más conflictivo empieza cuando ella vuelve a Madrid, y por vía epistolar le exige elegir entre su relación o el ejército de África. Herrera decide volver España, y tras anunciar su decisión, su último encuentro con Balcázar resulta de lo más (melo)dramático. Finalmente, mientras está el teniente en un convite junto a su prometida en España, el capitán muere cumpliendo con su misión, y al enterarse Herrera de su fallecimiento, regresa a la harka dejando a Amparo por lealtad a la patria, y en homenaje a su capitán ocupa su puesto (Zurián y García, 2021).

1.1. *¡Harka!* (1941) como manifestación filmica de cruzada franquista

¡Harka! se estrenó el 12 de abril de 1941. Su producción comenzó a partir de noviembre de 1939, pero no fue hasta diciembre de 1940 cuando se inició el rodaje de la película en colaboración de la Alta Comisaría de España en Marruecos y de las fuerzas indígenas. Mientras que en gran parte del film se invisibiliza al supuesto enemigo (Berjano, 2014), *¡Harka!*, a su vez, se trataba de una manifestación de cine de cruzada ya que Tánger fue invadida el 13 de junio de 1940, y en consecuencia, se legitimó un imperio franquista en África (Aldea, 2012). De este modo, el cine de cruzada, cuyo término fue acuñado por Román Gubern en 1986, engloba un conjunto de películas de carácter propagandístico al comenzar una dictadura que impuso una moral nacionalcatolicista tras acabar con una democracia laica como fue la Segunda República Española (1931-1939) (Sanz, 2013). No obstante, Previtera (2021), menciona a raíz del artículo de *Los Moros Amigos* de Jose María Pemán, como éste mientras que apoyaba el golpe de Estado de 1936 del bando sublevado desde Radio Jerez, denominó cruzada a la proclamación de combatientes para recorrer los frentes, con el propósito de luchar por reconquistar España (p.82). La reconquista por parte del fascismo a modo de cruzada, tiene una raíz colonialista que se puede apreciar en el texto que introduce a la trama imperial de *¡Harka!*. Éste, se trata de un homenaje a las personas que lucharon en la guerra del Rif y que perdieron la vida por la patria logrando una hermandad hispanomarroquí (Arévalo, 1941). El mensaje persuasivo de exaltación militar del film, está fundamentado en el espíritu de sacrificio, la guerra y la propaganda imperial (Aldea, 2012). Para Franco, sus años en África vivían en él con indecible fuerza (Aldea, 2012), y de hecho, su régimen sostenía que Marruecos no se trataba de una colonia sino de un protectorado español (Epps, 2017, p.45). Así pues, con películas de cine de cruzada como *¡Harka!*, tal y como expone Santaolalla (2005), existe una doble vertiente, la que se centra en los aspectos exotizantes, y la africanista, con la que se pretendía mostrar la representación fiel del entorno del protectorado. Y dichos aspectos exotizantes y africanistas son cruciales como elementos *camp* integrados en la película.

2. Material y Métodos

El homoerotismo está implícito en *¡Harka!* dentro de un contexto orientalista bajo el pretexto de ser una de las primeras manifestaciones del cine de cruzada tras instaurarse la dictadura en 1939. De este modo, con la finalidad de conglomerar todo esta serie de factores, es preciso analizar la película desde una perspectiva *camp*. Sontag (1984), Dyer (2002), Mira (2007, 2008, 2021), Martín (2013), Muñoz, Orellana y López (2020) o Lomas (2020), Ingenschay (2021), Navarro-Gaviño (2021) o Zurián y García (2021b) son algunas de las autorías que reflexionan en torno a un concepto tan amplio como el *camp*. Así pues, el *camp* se trata de una genealogía desarrollada a partir de una estética compartida y una estructura comunitaria de sentimientos (Muñoz, Orellana y López, 2020), que nace a partir de un acto de apropiación bajo miradas oblicuas e irónicas del discurso oficial (Mira, 2007). La mirada *camp* transgrede toda lógica y cuestiona la realidad de una forma heterogénea, al reciclar tantas referencias que se van transformando en un imaginario (sub)cultural a lo largo del paso del tiempo (Sontag, 1984). Y en efecto, la mirada *camp* surge como consecuencia de la persecución hacia las personas homosexuales, convirtiéndose en un fenómeno de resistencia queer muy sutil y muy presente para personas cómplices en tiempos de opresión (Zurián y García, 2021b). En referencia a esta complicidad de la mirada *camp* con el contenido, Sontag (1984) afirma que “lo *camp* es esotérico: tiene algo de código privado” (p.303). También, lo *camp* trata de amar aquello que se considera inferior (Mira, 2008), como en este caso, África y los harkeños colonizados. De este modo, Mira (2021) propone que el *camp* se trata de una dinámica entre personas identificadas como homosexuales, y ciertos objetos leídos, interpretados o simplemente comentados desde esa posición, intercambiando así, un modo de leer la vida y la cultura (pp.6-7). Y en *¡Harka!*, debido a las circunstancias de su contexto, la mirada *camp* estaba codificada en la película de forma escurridiza para el régimen franquista (Navarro, 2021). A continuación, para definir qué

es el orientalismo, destacan autorías como Evans (1995), Said, Goytisolo y Fuentes (2003), Le Vagueresse (2010), Boone (2014), Epps (2017), Cuevas del Barrio (2020), Previtera (2021), o Zurian y García (2021). El orientalismo es una maniobra occidental de carácter colonial para legitimar su poder sobre oriente, tratándose de un fenómeno que puede ser descrito y analizado a partir de una institución colectiva que se relaciona con oriente, estableciendo un discurso y decidiendo sobre oriente en su lugar. En definitiva, el orientalismo legitima un alegato que no puede corresponder de forma directa con el poder, pero que se produce y está presente en el poder político (Estado colonial o imperial), el poder intelectual, el poder cultural y el poder moral (Said, Goytisolo y Fuentes, 2003, pp.34-35). Por tanto, la mirada colonialista a nivel estructural sobre oriente ha impuesto que occidente se defina en contraposición a su imagen, su idea, su personalidad y su experiencia. Así pues, mientras que occidente es masculina, heterosexual y racional, oriente es femenino, no tan heterosexual e irracional. De este modo, bajo una perspectiva colonialista a través de un contexto geográfico al margen de occidente se justifica que haya presencia criptohomosexual, ya que como afirma Cuevas del Barrio (2020): “El contexto marroquí será la excusa para rearticular un homoerotismo vinculado al mundo árabo-musulmán” (p.12). Así, la concepción del mundo musulmán relacionado estrechamente con la homosexualidad, también forma parte de la mirada implícita del cine de cruzada, que se puede apreciar con la melodramatización de los personajes que luchan por la patria como buenos camaradas a los que les une su pasión por África. ¡Harka! presenta una hibridación entre el cine de cruzada y el melodrama, un género cinematográfico asociado a lo femenino por su carácter sentimental y esteticista en las estrellas de Hollywood (Labanyi, 2001), y en el film se incorpora para idealizar a sus personajes, resaltar su virilidad, magnificar sus conflictos internos, y consolidar una visión misógina, bajo la que Amparo se convierte en un personaje antagonista frente a los propios harkeños que son mostrados como aliados. Precisamente, algunas autorías como Elena (1997), Santaolalla (2005), Aldea (2012), Sanz (2013), Hartson (2014), Berjano-Rodríguez (2014), o Labanyi (1999, 2001, 2002), reflexionan en torno a esta película de género melodramático que integra la ficción en un marco bélico en un espacio orientalista, y por tanto, escapista, a través del que poder representar emoción, deseo homosexual y muerte bajo una capa de hombría y patriotismo por España al margen de compartir espacio con mujeres. De forma contraria, Roxana (2012) discrepa acerca del criptohomoerotismo presente en la diégesis debido a una “malinterpretación” o estereotipación de todos los factores anteriormente nombrados (p.57). Así pues, frente a este tipo de discursos, películas como ¡Harka! en la que todo se difumina entre lo exótico y lo erótico, permiten lecturas alternativas o resistentes en las que las identificaciones no tienen porque ocurrir de forma directa (Epps, 2017), puesto que la censura introdujo a la audiencia en el arte de la resignificación (Labanyi, 1999).

Así pues, mientras que occidente es masculina, heterosexual y racional, oriente es femenino, no tan heterosexual e irracional. De este modo, bajo una perspectiva colonialista a través de un contexto geográfico al margen de occidente se justifica que haya presencia criptohomosexual, ya que como afirma Cuevas del Barrio (2020): “El contexto marroquí será la excusa para rearticular un homoerotismo vinculado al mundo árabo-musulmán” (p.12). Así, la concepción del mundo musulmán relacionado estrechamente con la homosexualidad, también forma parte de la mirada implícita del cine de cruzada, que se puede apreciar con la melodramatización de los personajes que luchan por la patria como buenos camaradas a los que les une su pasión por África. ¡Harka! presenta una hibridación entre el cine de cruzada y el melodrama, un género cinematográfico asociado a lo femenino por su carácter sentimental y esteticista en las estrellas de Hollywood (Labanyi, 2001), y en el film se incorpora para idealizar a sus personajes, resaltar su virilidad, magnificar sus conflictos internos, y consolidar una visión misógina, bajo la que Amparo se convierte en un personaje antagonista frente a los propios harkeños que son mostrados como aliados. Precisamente, algunas autorías como Elena (1997), Santaolalla (2005), Aldea (2012), Sanz (2013), Hartson (2014), Berjano-Rodríguez (2014), o Labanyi (1997, 1999, 2001, 2002), reflexionan en torno a esta película de género melodramático que integra la ficción en un marco bélico en un espacio orientalista, y por tanto, escapista, a través del que poder representar emoción, deseo homosexual y muerte bajo una capa de hombría y patriotismo por España al margen de compartir espacio con mujeres. De forma contraria, Roxana (2012) discrepa acerca del criptohomoerotismo presente en la diégesis debido a una “malinterpretación” o estereotipación de todos los factores anteriormente nombrados (p.57). Así pues, frente a este tipo de discursos, películas como ¡Harka! en la que todo se difumina entre lo exótico y lo erótico, permiten lecturas alternativas o resistentes en las que las identificaciones no tienen porque ocurrir de forma directa (Epps, 2017), puesto que la censura introdujo a la audiencia en el arte de la resignificación (Labanyi, 1999).

3. Propuesta de relectura *camp* de ¡Harka!

3.1. Homoerotismo implícito en el marco orientalista de ¡Harka!

Santiago Balcázar es presentado por el Capitán Peña y el Comandante Prada en el minuto 04:08 como una persona rara e incomprensible por renunciar los permisos para subir a España. No hay ni mejor amigo ni mejor oficial que Balcázar, ya que es una persona noble, leal y desprendido hasta la exageración. También, es descrito como un enamorado de África, que vive en ella por y para ella. Además, nadie comprende mejor la psicología del marroquí por lo identificado que se siente con ellos. Por ello se hace conocer como Sidi Absalam Balcázar pese a que “nadie es más español que Balcázar”. En efecto, todo esto concuerda con lo siguiente que manifiesta Mira (2007): “El héroe falangista queda revestido de cualidades nietzenianas: se trata de un hombre superior en cuerpo y alma, rebelde, con un fuerte sentido de su individualidad, en quien se reflejan las mejores virtudes de la raza” (p.333). A su vez, esto encaja con la escena posterior, en la que

aparece en un plano medio el capitán caracterizado como un Cid Campeador a caballo, que a su vez está «travestido» ya que porta un vestuario harkeño frente a vestir exclusivamente de uniforme como el resto de sus compañeros (Hartson, 2014). Por tanto, el personaje presenta una dicotomía entre ser un personaje *alteredo* del Cid, seguro, valiente y varonil y vestir orientalizado. También, Aldea (2012) añade que el nombre del capitán, Santiago, es el mismo que el del santo medieval Santiago Matamoros, y su apellido se aproxima a la palabra alcázar, la cual es de origen árabe, y uno de sus significados es el de fortaleza o recinto fortificado (RAE, 2025). No obstante, el mismo autor añade que el apellido del capitán fue extraído del *Diario de una Bandera* (1922) de Francisco Franco, en donde narró que un individuo llamado capitán Valcázar fue herido levemente luchando con un caballo blanco también contra harkeños, a los que finalmente derrotó. Sin embargo, ese militar era Luís Valcázar Crespo, y fue capitán de la segunda compañía que integraba la Primera Bandera, comandada por el futuro dictador (Aldea, 2012, p.116). Por tanto, su nombre supone una dicotomía entre un santo asociado a la lucha contra los musulmanes, pero simultáneamente, su apellido tiene procedencia árabe. Este factor exotiza y otorga más misterio a un personaje que reproduce una masculinidad férrea y que nada a dos aguas al permitirse desde una jerarquía de poder asimilar y reproducir códigos culturales de los harkeños como vestirse con una chilaba y llevar un fez en la cabeza, y este vestuario también se convierte en un recurso *camp* (fig.1). Bajo esta apariencia el capitán se convierte en Sidi Absalam Balcázar, cuyo apodo significa Señor de la Paz, otorgándose así un carácter heroico al personaje. De hecho, la palabra Cid procede del árabe Sidi, y resulta muy *camp* que el personaje se dé a conocer como Sidi en vez de Cid. Efectivamente, citando a Sontag (1984), lo *camp* es en cierto modo esteticismo ya que se trata de una manera de ver el mundo en términos de artificio y estilización, además de rendir culto al personaje (p.303). Esto, se puede relacionar por un lado, siguiendo a Santaolalla (2005) cómo para el franquismo la raza no se trataba de algo físico o somático, sino de un rasgo cultural o temperamental (p.38). Por otro lado, Epps (2017) expresa que para Labanyi (2001): “la diferencia colonial española reside en las prácticas de incorporación y asimilación de «aspectos raciales», en las que “la conquista territorial y la conquista sexual eran [...] vistas como las dos caras de un mismo proceso” (p.46).

Figura 1. Primera aparición de Balcázar



Fuente: González (s.f).

Esta conquista de carácter territorial y sexual tiene relación con que la asociación de la extranjería con lo exótico y lo perverso era habitual en Europa, destacando la intensidad fantasmática con la que occidente ha asociado el mundo musulmán con lo homoerótico a lo largo de los siglos. Destaca el ejemplo de la revista satírica italiana *Marco Aurelio*, que en los años 30 publicó el siguiente poema: “A lomos de un camello ejercicios hice un millar, e infringí más de un culo a la sombra del Palmeral” (Previtera, 2021, p.84). Paralelamente, la misma autora expresa que son numerosos los testimonios tanto de viajeros como de militares españoles de este contexto colonial que mencionaron las prácticas sexuales pecaminosas de los soldados norteafricanos. Epps (2017) añadió que hubo un respeto con reticencias hacia los marroquíes por parte de los franquistas tras haber luchado con ellos durante la Guerra Civil, aunque la reputación del ardor sexual de los marroquíes generó una ambigüedad y una inquietud importante que pone de manifiesto el carácter carnal frente espiritual de la hermandad hispano-marroquí (pp.44-45).

3.2. Camaradería homoerótica de devotos melodramatizados por África

Otra de las manifestaciones *camp* en *¡Harka!* se trata de la hiperbolización de la masculinidad sujeta a la camaradería melodramática entre Balcázar y Herrera. Dicho vínculo está consolidado por su devoción común hacia África, su zona de confort. Precisamente, la harka se trata de un oasis frente al modelo masculino de compañerismo expresado por el fascismo que repugnaba cualquier insinuación homosexual, pese a que de puertas para dentro hubieran casos (Mira, 2007, pp. 332-333). El mismo autor, califica *¡Harka!* como una

buddy film (película de compañeros), que presenta la particularidad de representar el antiguo modelo de camaradería con toda la misoginia y el sentimentalismo que suponía, ajena a la homofobia imperante en el contexto de la Segunda Guerra Mundial. En cuanto a la camaradería melodramática que integra *¡Harka!*, Lomas (2020) defiende que el melodrama fue una manifestación *camp* durante el franquismo. Dicho autor añadió que Martín (2013) ha analizado el género cinematográfico durante el franquismo como un escenario de tensiones y contradicciones ideológicas, matizando que estas películas a menudo presentaban un potencial disidente en forma de excesos que contrastaban con el orden narrativo y simbólico franquista (p.57). En efecto, el melodrama fue un espacio cultural donde podía tener lugar la máxima verbalización posible de lo que no se podía decir o nombrar a viva voz, al exponer de forma abierta los conflictos entre sujetos y el orden social dominante. Otra de las referencias de Lomas (2020) acerca del melodrama es Laura Mulvey (1975), quien desarrolló que éste se trataba de una válvula de escape de las mujeres frente a la sociedad machista, y se subdividía en dos tipos: Por un lado, en el melodrama de carácter trágico la figura femenina representa una crítica contra la opresión patriarcal que produce el final fatídico. Por otro lado, el melodrama de estilo *Women's Picture*, se caracterizaba por focalizar el punto de vista del deseo femenino, en el que se tratan aspectos como el sufrimiento de una mujer por disidir de lo que espera su entorno de ella, o su necesidad de escapar de su situación mediante la fantasía, la estética y el exceso, con los que se busca la complicidad del público con la protagonista. Y Lomas (2020) matiza que los creadores queer del franquismo optaban por esta segunda vertiente, como en *¡Harka!* en la que el artificio está presente en toda la retórica fílmica, ya que la transgresión de lo normativo podía conllevar a la represalia (pp.56-57). Precisamente, otro de los recursos *camp* en *¡Harka!* es el de la hoguera, que aparece en el minuto 00:15 y se repite en la secuencia en la que se conocen Balcázar y Herrera en el minuto 00:26. A diferencia de la escena anterior, el capitán está vestido con chilaba y fez en lugar de uniforme. En la toma aparece Carlos Herrera, al que Balcázar le observa mientras está firme y es el fuego dentro del contexto nocturno quien organiza y presenta esta relación entre los dos (figuras 2 y 3). En ese momento, Herrera se presenta a Balcázar, y este le pide que se siente a conversar mientras que un harkeño les sirve el té.

Figura 2. Balcázar frente a la hoguera
Figura 3. Herrera se presenta.



Fuente: Arévalo (1941).

Conforme se entabla más cercanía entre los dos, se les encuadra dentro de planos medios frente a los planos generales iniciales. Una vez están sentados fumando o tomando el té, hay un cambio de plano medio a primer plano o incluso primerísimo plano cuando Balcázar le hace a Herrera la siguiente pregunta (figuras 4 a 6): “No le haría esta pregunta si no supiera que es usted una buena opción. Si le parece indiscreta no conteste. Mi pregunta es esta: ¿Por qué ha venido usted a la harka?”. A lo que le responde a semejante indiscreción: “Ni yo mismo se lo puede decir. Vine a África recién salido de la Academia buscando riesgo [...] Poco a poco comenzaron a interesarme las costumbres de esta gente, aprendí unas nociones de árabe, desee mandarlos y ahora estoy aquí. Tal vez porque me siento un poco semejante a ellos” (figuras 7 a 9). Es decir, al capitán le llama la atención un legionario, al que le pregunta sobre harka como si hablaran de algo prohibido o un tabú, al que confiesa entre líneas su admiración, su deseo de someterlos, su identificación y su asimilación cultural por África y por los harkeños. Por tanto, el vestuario orientalista de Balcázar es intencionado puesto que estaba interesado en conocer a Herrera.

Figuras 4 a 9. Herrera confiesa a Balcázar su devoción por África.

Fuente: Arévalo (1941).

Tras la confesión, Balcázar contempla a Herrera. El deseo contenido va *in crescendo* conforme le responde la pregunta y se va sintiendo identificado con él. El primerísimo plano de Herrera con una luz sublime nos coloca al público dentro de la mirada de Balcázar, que en un contraplano en primerísimo plano le mira con deseo y admiración, al leer entre líneas la respuesta del teniente (figuras 10 a 13). Además, en ese preciso instante la banda sonora suena apasionadamente, como si se alegorizara la temperatura elevada del fuego. Este es el momento del clímax en el que conectan. De hecho, Mira (2007) añade que las miradas y los recursos técnicos tienen un significado que va más allá. Los planos cargados de énfasis se quedan sin palabras. Predomina el silencio a falta de un beso, que no puede ser, pero la intencionalidad a nivel técnico está latente (p.335).

Figuras 10 a 13. Miradas cómplices entre Balcázar y Herrera.

Fuente: Arévalo (1941).

Precisamente en el momento en que Herrera le declara a Balcázar que se siente identificado con los harkeños, Balcázar le aparta la mirada como señal de sentirse cómplice al pecar los dos de lo mismo, y conforme desvía su mirada bajo una iluminación de lo más esteticista, Herrera se le queda mirando hasta que él también aparta la mirada sintiéndose identificado con su silencio y con su pesar. Acto seguido, Balcázar rompe el silencio al observar la mirada melancólica de Herrera y tuteándole le expresa: “Te comprendo perfectamente muchacho”. Herrera se levanta y se pone firme y le pregunta: “¿Manda alguna cosa mi capitán?”, a lo que le responde este: “Sí, que me tutees” (figura 14).

Mediante esta última frase, ya le manifiesta el tú a tú entre los dos por la fascinación orientalista que les une rompiendo con la jerarquía militar. De hecho, Mira (2008) defiende que en esta escena, que cuenta con el recurso de la hoguera, las insinuaciones homoeróticas entre camaradas no pudieron pasar desapercibidas por su grado de intensidad (p.336). En efecto, el melodrama de la escena está implícito en el esteticismo que irradia la escena en su conjunto. La mirada *camp* está presente en el vestuario, la música, el contexto nocturno y harkeño, los harkeños, el té, el tabaco, las pausas, los planos, las miradas y la hoguera se convierten en una serie de elementos estéticos que cargan la escena de artificio y de exceso. Lomas (2020) justifica el énfasis de todo esto a partir de citar a Dyer (2002), puesto que “los homosexuales han desarrollado una especial atención por la superficie es como las apariencias y las formas por haberse visto obligados durante una parte de sus vidas a aparentar e imitar los modelos dominantes de masculinidad” (pp.46-47). El diálogo presenta una teatralidad propia del *camp*, importa cómo se están comunicando ambos por su pasión por África bajo la retórica oficial del cine de cruzada de dominar al harkeño.

Figura 14. Balcázar rompe el silencio tras la confesión de la pregunta indiscreta.

Fuente: Arévalo (1941).

3.3. Camaradería melodramática recargada de misoginia

A partir del minuto 00:50, el teniente se reúne con el capitán en el bar, pero éste había llegado previamente, y justo rechaza a Maruja, quien quería bailar con él, y se sienta a beber (fig.15-17). Ella se vuelve a sentar con un hombre al que no desea, quien le pregunta “quién es ese”. Ella le dice que un amigo, y le pregunta si le molesta. Él le responde: “No te conviene. Esos militares no quieren nada más que la pana. A ti lo que te hace falta es un hombre que te... ¿Me comprendes?” (tras susurrarle al oído).

Figuras 15 a 17. Balcázar necesita beber.

Fuente: Arévalo (1941).

En efecto, pana es una palabra polisémica, y uno de los significados de la palabra según la RAE es: “Amigo, colega, compinche, camarada o compadre”. En pocas palabras, el hombre está asociando a los militares como homosexuales, y a su vez se está ofreciendo él como alternativa posible para Maruja. Acto seguido, llega Herrera acompañado de un pasodoble. El teniente se sienta y le dice que se marcha porque se casa ya que Amparo le exige que deje África, y en ese momento de anunciación la música deja de sonar porque implícitamente no hay nada que celebrar. Herrera se excusa diciendo: “Comprendo que tiene razón”, y deja de mirarle a la cara. A lo que Balcázar, de forma irónica responde mirándole: “Completa” (hace una pausa, baja la mirada y le mira el teniente sintiéndose mal). “La vida aquí no es nada grata. Es mucho mejor en Madrid. Lo ideal sería que consiguieras un destino burocrático. Así tendrás menos molestias (apaga su cigarro con desdén). Tú estarás bien de fortuna. Ella creo que también, y podréis vivir magníficamente. Golf, tenis, tiro de pichón, cenas en el Ritz.... La verdadera vida”, y se bebe todo de golpe mientras le mira el teniente y mantiene la dirección de la mirada hacia el vaso hasta que lo apoya en la mesa, como si fuera cómplice de ese trago y se miran. El capitán mientras intercala su mirada hacia el vaso y hacia el teniente comienza a recriminarle: “Así, únicamente cuando abras el armario, y veas tu uniforme arrinconado te acordarás de que eres oficial”. Acto seguido, le responde: ¡Santiago!, como queriéndole decir que no se lo ponga más difícil de lo que lo tiene. En los planos, se puede apreciar como la estética orientalista está presente en la escena.

En la figuras 18-20, aparece una puerta que presenta un estilo autóctono, y también, entre el teniente y el capitán está presente una palmera que adorna y hace de sobreencuadre de la situación dramática entre ambos su escena.

Figuras 18 a 20. Tenso encuentro entre Balcázar y Herrera.



Fuente: Arévalo (1941).

Y lo que más llena de melodrama, recargando el conflicto sentimental entre ambos, es la celosía de luces y sombras romboidales que envuelven al capitán (fig.21-23). La RAE define celosía como: “Enrejado de listoncillos de madera o de hierro, que se pone en las ventanas de los edificios y otros huecos análogos, para que las personas que están en el interior vean sin ser vistas”. También, la institución relaciona el término arquitectónico con la palabra celotipia, que significa: “Celos enfermizos de la persona amada o de otras personas cercanas”. Ambas definiciones reafirman que por un lado, hay una mirada interior que no se puede apreciar a simple vista, y por otro, los celos que tiene el capitán de Amparo.

Figuras 21 a 23. Balcázar le habla despechado mientras bebe.



Fuente: Arévalo (1941).

A continuación, Balcázar le mira con dignidad, e irónicamente le expresa desviando la mirada: “No hace falta que nos invites a la boda. Lo leeremos en los *Ecos de Sociedad*. Me encantan los *Ecos de Sociedad* (Herrera agacha la mirada y le vuelve a mirar con firmeza haciendo de tripas corazón). Ahora que no he comprendido nunca porqué las señoritas son siempre bellísimas y los militares bizarros por el mero hecho de casarse”. Entonces, Herrera le contesta: “Santiago, no merezco que me hables así”. Uno de los significados del adjetivo bizarro lo define el Diccionario de Americanismos de la Asociación de Academias de la Lengua Española: “bajo, despreciable o malsano”. Dada la respuesta del teniente y el contexto misógino, encaja que tenga una connotación negativa, puesto que para Balcázar, Herrera se ha rebajado. Y esta contestación le decepciona todavía más al capitán quien le reprocha acercándose a él bajo una capa de sentido del humor: “Siento mucho que te moleste. Hasta hace poco, no supuse nunca que pudiera hablarte así (se pone otro chato mientras hace una pausa). Desde luego no es correcto. Lo ideal sería que fuéramos a despedirte al barco con la nuba de la harka tocando una marcha nupcial” (figuras 24 a 26). A lo que responde ofendido el teniente (figuras 27 a 33): “No soy el primero que se marcha. Ya he dado bastante” (desvía su mirada). En ese momento le indigna al capitán y le responde muy tajante: “Yo pensaba que eras de los que creías que nunca habías dado bastante. Por eso te he querido como un hermano (se le endulza el tono aproximándose más a él, contrastando con lo anterior). Casi como un hijo, porque creí que eras como yo (deja de mirarle a los ojos). Creía que cuando Sidi Absalam Balcázar tuviera su final Sidi Absalam Herrera continuaría su obra y ocuparías su puesto (mira despechado al horizonte y le vuelve a mirar)”. En efecto, la situación de Herrera (figuras 34 y 35) encaja con que “el conflicto sentimental radica en que el deseo del individuo choca con la presión del entorno” (Mira, 2008, p.222).

Figuras 24 a 33. Balcázar se abre con Herrera.
Figuras 34 y 35. Herrera reacciona.



Fuente: Arévalo (1941).

Así pues, Herrera se siente vulnerable ante el despecho del capitán, al que le reprocha mientras comienza a sonar un pasodoble: “Pero es que tú no has querido nunca. No sientes necesidad de cariño, de un poco de ternura. ¿O es que eres de bronce?”. En consecuencia, hay un silencio y se miran. Entonces, Balcázar se levanta y ante la frustración y la impotencia le mira a la cara con el vaso en la mano, lo tira, le vuelve a mirar, y se dirige hacia Maruja empujando a su acompañante de baile. Así, el capitán la fuerza a bailar con él a modo de mujer florero para darle celos al teniente, y en efecto, tras contemplarlo el teniente, éste se bebe el chato de un trago y se marcha para no seguir presenciando la escena (figura 36). De hecho, la cosificación de Maruja también se aprecia con su falda a cuadros, muy similar al mantel que cubre la mesa, como metáfora de la tapadera que crean las mujeres entre ambos pese al conflicto sentimental. En efecto, “El melodrama utiliza las superficies para ahondar en las emociones: el entorno físico parece estar ahí para reflejar los sentimientos, para proyectar realidades internas” (Mira, 2008, p.225). Y en toda la escena, el vaso con el alcohol se convierte en el elemento complice de sus emociones, que justifica el exceso emocional entre ambos (figuras 37 y 38). Así pues, el franquismo no se postuló contra los sentimientos, sino contra una manifestación muy concreta de ellos que pueda tener un componente erótico. Y desde luego, en *¡Harka!*, está latente la exaltación de la virilidad sin ambigüedades bajo un subtexto homoerótico, que en ocasiones emerge en la superficie de las imágenes y de las palabras (Le Vagueresse, 2010).

Figura 36. Balcázar fuerza a Maruja a bailar con él.
Figuras 37 y 38. Herrera se pone a beber para digerir la escena.



Fuente: Arévalo (1941).

También, conviene reflexionar en cómo Amparo se ha convertido en la antagonista de la trama. Si África es la coartada de la trama homoerótica, y Herrera regresa a España con la intención de casarse con ella, no puede seguir conquistando a los harkeños junto a Balcázar. El rol antagonista que adquiere Amparo se debe a que su personaje no lo posicionan como una mujer enfermera que salva las vidas de los soldados, acorde a la visión piadosa de una mujer sumisa y ángel del hogar que apoye a su prometido en su carrera militar pese a la distancia. Amparo pone contra las cuerdas a Herrera para que elija entre su carrera militar en África o ella (Labanyi, 2002, p.44).

Figura 39. Cartel de ¡Harka! (1941).



Fuente: Zurian y García-Ramos (2021).

Para reafirmar esta visión antagonista y misógina hacia Amparo, resulta interesante cómo aparecen los tres personajes representados en el cartel de la película (fig.39). En una composición triangular, han situado a Herrera frente a Balcázar y discretamente interpuesta entre los dos la han situado a ella. Este factor visual la posiciona como la causante de que ambos se separen. Aparentemente, parece que se vayan a enfrentar por ella, aunque en cierto modo sí, porque Balcázar además de sentir celos por ella, está decepcionado con la decisión del teniente de dejarlo todo por Amparo. También, destaca que el teniente Herrera aparece caracterizado como un legionario, mientras que el capitán Balcázar aparece representado como un harkeño, con el fez de color rojo. Por tanto, a primera vista, mediante la orientalización de una figura masculina occidental ya se está dotando de otredad a un miembro respetable del ejército español. Además, los nombres de los actores aparecen escritos en una composición en forma de aspas, alegorizando la relación inextricable de ambos tras cruzarse sus caminos en la harka (Zurián y García, 2021). Entre ambas aspas está interpuesta una estructura lunar en la que pone el nombre de Luchy Soto (Amparo). También, resalta la jerarquía sobre las imágenes de los tres personajes. Mientras que el rostro de Herrera es el que más tamaño presenta, el de Balcázar que es el héroe nacional de la película aparece con menos tamaño, aunque presenta más dimen-

siones que el rostro de Amparo. Por tanto, se está dando más protagonismo al teniente, que mira al horizonte con una mirada gallarda, y tal vez las diferencias jerárquicas entre Balcázar y Amparo podrían indicar simbólicamente que Herrera prefiere estar acompañado del capitán bajo la tapadera de luchar por la patria en Marruecos.

3.4. De Sidi Absalam Balcázar a Sidi Absalam Herrera

A partir del minuto 00:57, el montaje presenta paralelamente, por un lado, la última escena de Balcázar acompañado de Sei Lau, quien está dispuesto a morir junto al capitán, y por otro lado, Herrera está un convite junto a Amparo. El teniente muestra remordimientos por no estar en la harka. Amparo nota que su prometido no está como debería de estar y no se siente correspondida. De hecho, lo melodramático de la escena está presente a través de la música, la ausencia del diálogo, y elementos como el fez que llevan ambos, que a su vez hace de elemento de contraste entre la frivolidad de Amparo y la nostalgia y culpabilidad de Carlos al no estar donde desearía estar, y ella se lo quita de las manos de forma brusca (figuras 40 a 42).

Figuras 40 a 42. El fez le lleva a Herrera a pensar en su portador y Amparo se lo quita.



Fuente: Arévalo (1941).

El fez se podría tratar de una referencia a Balcázar puesto que él portaba ese atributo marroquí, y en efecto, podría estar añorando a Balcázar ya que en la escena siguiente, el teniente se aleja del resto, y en la toma se ve cómo está el armario abierto con el uniforme, que cae y lo recoge. Entonces, se gira con una mirada perdida a modo de crisis existencial. Efectivamente, el uniforme en el armario se convierte en otro *leitmotiv camp* de la película, en referencia a la última conversación con el capitán (figuras 43 y 44).

Figuras 43 y 44. Herrera ve su uniforme en el armario.



Fuente: Arévalo (1941).

En la escena posterior, Herrera se entera a través de un sargento de que Balcázar ha muerto. Herrera está conteniéndose a nivel facial y a nivel corporal, manteniendo la compostura para no desmoronarse (figuras 45 a 47). El hecho de esforzarse por reprimir sus emociones carga la escena de *pathos*. A continuación, en una escena de lo más existencialista, el teniente es seguido por un *travelling* sobreencuadrado por palmeras mientras camina sobre una alfombra hacia una determinada dirección. Entonces, a través de unas cortinas, ve a Amparo hablando muy a gusto con otro hombre en el convite. Su reacción no representa los celos de un hombre de la época, ya que parece que el otro le haya hecho un favor decidir que regresa a la harka (figura 48 a 50).

Figuras 45 a 47. Herrera se entera de la muerte de Balcázar y contiene sus emociones.
Figuras 48 y 49. Las palmeras y la alfombra orientalizan Madrid.
Figura 50. Herrera ve Amparo en compañía de otro hombre.



Fuente: Arévalo (1941).

Tras regresar Herrera a África, recibe una carta de Amparo en la que le dice que rompe su relación con él (puede que se haya sentido más correspondida por el caballero con el que estaba sentada en el convite). Acto seguido, él rompe y quema su retrato, suprimiendo la identidad femenina en la diégesis, y destruyendo así, simbólicamente lo que le ataba a España (figura 51). Acto seguido, les manifiesta a los soldados la misma frase que se expresó al principio del largometraje: “Hay que tener más corazón que el harkeño más bravo de una harka”, convirtiéndose también en otro *leitmotiv* de la película. En efecto, se está apelando a los soldados que de cara a combatir como camaradas, se centen en su misión y sean más viscerales todavía que los propios harkeños, sobre todo del más salvaje.

Figura 51. Herrera destruye la foto de Amparo.
Figura 52 y 53. Herrera mira al horizonte y su figura se desdibuja y se funde con otra.
Figura 54. Sei Lau cristianizado.



Fuente: Arévalo (1941).

Es decir, desde una perspectiva colonial se está incitando a los militares que sean tan emocionales como ellos o más. La película culmina con un primerísimo plano de Herrera dirigiendo la mirada hacia el horizonte, como si estuviera evocando a Sidi Absalam Balcázar al estar ocupando el cargo en el que Sidi Absalam Herrera quería que estuviese si él ya no estaba (figuras 52 a 54). La mirada final de Herrera supone todo un homenaje a Balcázar, y por tanto, siguiendo a Sontag (1984), lo *camp* también aborda la glorificación del

personaje (p.313). Además, tanto Aldea (2012) como Epps (2017) abordan cómo durante el franquismo Eros es reemplazado por Tánatos, a la vez que muere sirviendo a Eros a modo de acto de amor por la patria, y por camaradería. Así, Balcázar logra con su muerte, no sólo quedar como un héroe nacional, sino que Herrera en lugar de casarse con Amparo, regrese a la harka a cumplir la misión patriótica en su honor. En efecto, “el fantasma es el hueco que deja la presencia, y es más persistente que la presencia misma” (Previtera, 2021, p.21).

Sin embargo, según Berjano (2014), quien aparece finalmente como un Cid, armado y portando a caballo es Sei Lau. Por tanto, éste habiendo podido sobrevivir, parece estar asegurándose de que se cumplan las últimas voluntades del capitán. La jerarquía se subvierte al intercambiarse los roles entre ambos, puesto que mientras Balcázar vestía como un harkeño, Sei Lau está caracterizado como un caballero medieval propiamente cristiano, factor que también resulta de lo más queer. Así, el melodrama presenta la dicotomía de representar tanto la ortodoxia como la disidencia (Lomas, 2020, p.57). En definitiva, los desenlaces se trataban de mecanismos de estabilización ideológica con las que el orden social afín a la dictadura era restaurado, reprimiendo los excesos previos de las tramas donde se podían establecer relaciones con lo prohibido (Lomas, 2020).

4. Discusión y conclusiones

¡Harka! está realizada antes de que se decretara el Código de Justicia Militar de 1945 que penalizaba actos en contra de la honestidad como tener relaciones homosexuales en el ejército con castigos de prisión militar entre seis meses y seis años (Mira, 2007). En efecto, como señala el autor, “el homoerotismo es uno de los posibles resultados de la estrecha camaradería” (p.335). Galán (1984) declaró que *¡Harka!* fue un título que despertó polémica y suspicacia tras su estreno. Se evidenció en su día, que lo que se presentaba como amistad era, claramente, algo más. De hecho, Arévalo, tuvo a partir de entonces una carrera poco cierta tras traspasar la línea que distinguía homoerotismo y camaradería. Este hecho iba en contra del régimen franquista de carácter castrense, puesto que el estatus masculino que representaba el ejército quedaría en una situación vulnerable. El régimen franquista mediante la camaradería, quería transmitir el ideal de patria que consolidaba unión entre los soldados para engrandecer a su país, y mostrarlo poderoso y rico como potencia colonial en África. Un año después, Juan de Orduña seleccionó a la misma pareja de actores para protagonizar su película *A mí la Legión* (1942), tres años antes del código militar mencionado antes. Cabe añadir dos factores. El primero, que Juan de Orduña fue un director de cine con una filmografía repleta de referencias *camp*, como *El último cuplé* (1957) protagonizado por Sara Montiel. En segundo lugar, Arévalo en 1959 realizó una película llamada *Misión en Marruecos*. Se trataba de un *thriller*, para el que contó también con Alfredo Mayo, quien interpretó a un soldado marroquí, cuya identificación con el marroquí fue más allá en este film también con una trama homoerótica (Le Vagueresse, 2010, p.24). Evidentemente, la homosexualidad no se mostraba de forma explícita durante el franquismo, pero sí que han habido miradas extradiegéticas entendidas que pudieron leer el subtexto de *¡Harka!* y visualizar las referencias *camp* de la película analizadas. En *A mí la legión*, Orduña otorgó una segunda vida cinematográfica a la misma pareja de actores. En consecuencia, hubo por parte de Juan de Orduña, el director que sucedería a *¡Harka!* y por parte del público del momento, «una comprensión audiovisual» de la historia encriptada entre Carlos Herrera y Santiago Balcázar dentro de los parámetros franquistas que promovía el cine de cruzada de los años 40.

5. Referencias citadas

- Aldea Agudo, M. E. (2012). *Rhetorics of empire: The Falangist discourse of war (1939-1943)*. University of Kentucky.
- Arévalo, C. (Director). (1941). *¡Harka!* [Película]. Cifesa.
- Asociación de Academias de la Lengua Española (2025). *Diccionario de americanismos*. Recuperado el 15-01-2025 de: <https://www.asale.org/damer/bizarro>
- Berjano-Rodríguez, D. (2014). *¡Harka!*: Del Homoerotismo a la Opresión de Género y Raza. *Revista Latino-Americana de Geografía e Género*, 5(2), 11-18.
- Boone, J. A. (2014). *The homoerotics of orientalism*. Columbia University Press.
- Colmeiro, J. F. (2019). Sexualidades periféricas: Masculinidades alternativas en el cine español. In *Repensar los estudios ibéricos desde la periferia* (pp.161-175). Edizioni Ca Foscari.
- Cuevas del Barrio, J. (2020). Pelayo: arqueología y usos de la imagen desde la perspectiva queer. *Images Re-vues. Histoire, anthropologie et théorie de l'art*, (17).
- Dyer, R. (2002). It's being so camp as keeps us going. *The culture of queers*, pp.49-62. <https://doi.org/10.4324/9780203996393>
- Elena, A. (1997). «Harka (1941)», en Julio Pérez Perucha (ed.). *Antología crítica del cine español* (Madrid, Filmoteca Española, 1997), pp.132-134.
- Epps, B. (2017). Impressions of Africa: Desire, Sublimation and Looking 'Otherwise' in Three Spanish Colonial Films. *Spanish Erotic Cinema*, pp.37-54.
- Evans, P (1995). Cifesa: Cinema and Authoritarian Aesthetics. En Graham, H., y Labanyi, J. (Eds), *Spanish Cultural Studies: An Introduction: The Struggle for Modernity*. (pp.215-222). Oxford: Oxford University Press.
- FundéuRAE (2025). *Consultas*. <https://bit.ly/43pYpte> (Consultado el 15-01-2025).
- Galán, D. (1984, enero 22). «¡Harka!», patriotería y ambigüedad. *El País*. <https://bit.ly/4hVhIk0> (Consultado el 22-11-2024).
- González A. (s.f). *¡Harka!*. <https://bit.ly/4dpuPZf> (Consultado el 15-01-2025).

- Gurpegui Vidal, J., & Sánchez Moreno, J. Á. (2007). La imagen y sus laberintos. Entrevista con Román Gubern. *Con-ciencia social: anuario de didáctica de la geografía, la historia y las ciencias sociales*, (11), pp.57-78.
- Hartson, M. (2014). Masculinity and “Cine de Cruzada”: The Crusade Against Self-Indulgence in Early Francoist Spain. *Hispanófila*, 170 (1), pp.97-112.
- Ingenschay, D. (2021). *From Sensibility to Performativity. Susan Sontag's Theory of Camp, Revisited from a Hispanic Perspective. Estudios LGBTQ+, Comunicación y Cultura*, 1(1), 15-24. <https://doi.org/10.5209/eslg.75261>
- Labanyi, Jo (1997), ‘Race, Gender and Disavowal in Spanish Cinema of the Early Franco Period: The Missionary Film and the Folkloric Musical’, *Screen* 38:3, pp.215–27.
- Labanyi, J. (1999). Raza, género y denegación en el cine español del primer franquismo: el cine de misioneros y las películas folclóricas. *Archivos de la Filmoteca*, (32), pp.22.
- Labanyi, Jo (2001), ‘Internalisations of Empire: Colonial Ambivalence and the Early Francoist Missionary Film’, *Discourse* 23:1, pp.25–42.
- Labanyi, J. (2002). Historia y mujer en el cine del primer franquismo. *Secuencias*, (15). <https://doi.org/10.15366/secuencias2002.15.004>
- Le Vagueresse, E. (2010). Un “canon” peut en cacher un autre: les ambiguïtés de la virile camaraderie militaire dans les films espagnols de guerre nationalistes, à travers ¡Harka! (1941) de Carlos Arévalo et ¡A mí la legión! (1942) de Juan de Orduña. *Lectures du genre*, 7, pp.20–42.
- Lomas Martínez, S. (2020). *Creadores queer en el cine español del franquismo: subcultura homosexual y género* (Doctoral dissertation, Universidad Carlos III de Madrid).
- Martín, A. (2005). *La gramática de la felicidad: Relecturas franquistas y posmodernas del melodrama* (Vol. 32). Ediciones libertarias.
- Martin, A. (2013). Melodrama: Modernity’s Rebellious Genre. En Labanyi, J. y Pavlovic, T (Eds.), *A Companion to Spanish Cinema* (pp.224–240). Malden: Wiley-Blackwell.
- Mira, A. (2021). *Engaged Detachment: Camp and Homosexual Subjectivity. Estudios LGBTQ+, Comunicación y Cultura*, 1(1), 5-14. <https://doi.org/10.5209/eslg.75522>
- Mira Nouselles, A. (2007). *De Sodoma a Chueca una historia cultural de la homosexualidad en España en el siglo XX* (2a. ed). Egales.
- Mira Nouselles, A. (2008). *Miradas insumisas : gays y lesbianas en el cine*. Egales.
- Previtera, R. (2021). *El cuerpo sin límite: el orientalismo queer de Antonio Fabrés y Gabriel Morcillo*. Cuadernos del Vig’a.
- Mulvey, L. (1975). 1989. Visual pleasure and narrative cinema. *Visual and other pleasures*, pp.14-28.
- Navarro Gaviño Á. (2021). Sensibilidades queer en la exposición Camp: notes on fashion (2019). Una cita con Sontag en el Metropolitan Museum of Arts. *Estudios LGBTQ+, Comunicación y Cultura*, 1(1), pp.53-65. <https://doi.org/10.5209/eslg.76650>
- Nowell-Smith, G. (1987 [1977]). Minnelli and Melodrama. En Gledhill, C. (Ed), *Home is Where the Heart is: Studies in Melodrama and the Woman's Film* (pp.70-74). BFI Publishing.
- Pemán, J.M (1972). *Catálogo de la exposición homenaje a Gabriel Morcillo* [Catálogo de exposición]. Granada: Fundación Rodríguez-Acosta.
- Real Academia Española (2024). *Diccionario de la lengua española* (Edición del Tricentenario). <https://dle.rae.es/harca> (Consultado el 15-01-2025).
- Rodríguez, F. A., & Domínguez, N. R. (2016). Travestismo cultural y mestizaje latinoamericano: Apuntes para un análisis antropológico. *Alternativas*, 17(2), pp.52-59.
- Roxana Jorza, D. (2012). Triunfalismo nacional y mística guerrera en ¡Harka! y ¡A mí la Legión!. *Bulletin of Spanish Studies*, 89(7-8), pp.49–59.
- Said, E. W., Goytisolo, J., & Fuentes, M. L. (2003). *Orientalismo*. Debolsillo.
- Santaolalla, I. (2005). *Los otros : etnicidad y raza en el cine español contemporáneo*. Prensas Universitarias de Zaragoza.
- Sanz Ferreruela, F. (2013). *Catolicismo y cine en España (1936-1945)*. Colección de Letras. Institución Fernando el Católico.
- Sontag, S. (1984). Notas sobre lo Camp. En Horacio Vázquez (trad.), *Contra la interpretación y otros ensayos*. Barcelona: Seix Barral, pp.303- 321.
- Zurian Hernández, F. A., & García Ramos, F. J. (2021a). *Una mirada queer sobre el cine español del siglo XX : guía didáctica* (1ª ed). Fundamentos.
- Zurian Hernández F. A. y García Ramos F. J. (2021b). Presentación dossier: Repensar lo camp, investigar lo queer. *Estudios LGBTQ+, Comunicación y Cultura*, 1(1), pp.3-4. <https://doi.org/10.5209/eslg.76619>