



CIEA7 #1:

GUARDIANES DE LA HISTORIA Y DE LA MEMORIA: 'TRADICIONES',  
COLECCIONES Y OTRAS MANIFESTACIONES (IN)MATERIALES DEL PERÍODO  
COLONIAL.

Alba Valenciano Mañé<sup>◉</sup>

avalen@imf.csic.es

Francesca Bayre<sup>◉</sup>

francesca.bayre@gmail.com

### **Objetivos cruzados (Guinea Española 1944-1946).**

Abriendo el archivo de Hermic Films para una reflexión múltiple

*En 1944, un equipo de cineastas españoles llegaba a las posesiones del Golfo de Guinea por iniciativa y parcial patrocinio de la Dirección General de Marruecos y Colonias con el objetivo de retratar la vida en la colonia. La expedición cinematográfica, encabezada por Manuel Hernández Sanjuán y su productora Hermic Films, produjo 31 películas documentales y más de 5.000 fotografías que nunca alcanzaron una difusión masiva. Este archivo, que recoge la mirada colonial española en África pasando por la experiencia personal de un grupo de jóvenes cineastas, ha quedado lejos de la atención académica, salvo puntuales excepciones, durante décadas. Tras la minuciosa obra de restauración de Pere Ortín, culminada en la publicación Mbini en 2006, nos planteamos volver a ese testimonio fílmico y fotográfico que, con su carácter refractario, se presta a múltiples investigaciones. Expondremos nuestra propuesta común para abrir el archivo y esbozaremos el estado de nuestras investigaciones individuales.*

Guinea Ecuatorial, Colonialismo español, Archivo audiovisual, Cine y fotografía colonial.

---

<sup>◉</sup> Institució Milà i Fontanals.  
<sup>◉</sup> Universitat de Barcelona.

## IMÁGENES E IMAGINARIOS COLONIALES

Paul S. Landau, en su introducción al relevante libro *Images and Empires, visibility in colonial and postcolonial Africa* (Landau, 2002:1-40) apunta algunas de las cuestiones que se han discutido en las reflexiones sobre el cine y la fotografía colonial, partiendo de la premisa de que la gente usa imágenes para obtener significados sociales incipientes de sus *propias* sociedades y después los utiliza para “reconocer” a gente de *otras* sociedades. De su propuesta recogemos la evidencia de que con las imágenes coloniales podemos construir un archivo elocuente sobre la visión de una «África» asociada a la alteridad absoluta que, desde Europa, con sus demandas y prejuicios, se ha ido construyendo. Es frecuente, entonces, hablar de imaginarios coloniales que se construyen y reproducen en diversos canales, como la literatura, la fotografía o el cine. Sin embargo, y sin olvidar el carácter indexical de toda imagen, que requiere de la presencia del objeto o sujeto representado, nos interesa explorar las relaciones sociales que se establecen en el acto mismo de la representación y en el posterior consumo de las imágenes.

Al contextualizar y aproximarnos al material que queremos presentar aquí, un amplio archivo visual procedente de una expedición cinematográfica a la Guinea Española de los años 40<sup>1</sup>, surgen algunas preguntas de carácter general: ¿Existe en España un imaginario sobre Guinea Ecuatorial, la única colonia española en el África subsahariana? ¿Qué hay de Guinea Ecuatorial en el imaginario que los españoles tienen de África? Si existe un imaginario sobre Guinea Ecuatorial, ¿qué papel han tenido las imágenes que analizamos en su creación, o bien, hasta qué punto éstas reproducen una mirada específica (española y franquista) hacia la colonia y los colonizados? Entendemos «imaginario» como el conjunto de imágenes mentales prefijadas que se recrean y reproducen en imágenes materiales. Jaques Aumont destaca la continuidad existente entre las formaciones imaginarias del sujeto y la producción de imágenes materiales (Aumont, 2000: 125). Asimismo, el historiador Peter Burke considera que para entender la construcción de los imaginarios es imprescindible el análisis de las imágenes materiales producidas en un contexto histórico determinado.

Aunque la investigación que planteamos ha dado sólo los primeros pasos de un largo recorrido, estamos de acuerdo con Benita Sampedro (2008) cuando afirma que el imaginario popular español sobre Guinea está construido a partir de clichés

---

<sup>1</sup> Estamos muy agradecidas a Pere Ortín por su disponibilidad y la posibilidad que nos ha brindado de trabajar con el material de Hermic Films que ha minuciosamente restaurado.

fuertemente relacionados con la época colonial. Además, son relativamente escasas las referencias iconográficas que los españoles tienen de la excolonia subsahariana: anuncios de Cola-Cao, Copito de nieve y los niños «negritos» de los carteles y publicaciones del DOMUND constituyen el exiguo corpus de referencias imaginarias de la excolonia española en la generación que vivió su independencia. Quizás sea esta escasez de referentes, este olvido, una de las motivaciones por la cual, junto con un incremento del interés académico, económico y político sobre el emergente y país petrolífero, se ha producido la eclosión de numerosas publicaciones y páginas web nostálgicas promovidas por colectivos de excolonos que se han dedicado a recuperar y mostrar un conjunto de imágenes materiales hasta hoy relegadas a los legajos de las colecciones y archivos familiares.

Para Benita Sampedro Vizcaya (2008), las narrativas de María Paz Díaz, Elsa López, Fernando García Gimeno y María José Barry o la cineasta Cecilia Bartolomé Pina, entre otros, responden, aunque en distintos niveles de introspección y de crítica, a una misma temática: la vivencia de una juventud dorada interrumpida por la repentina expulsión del paraíso en el momento de la independencia, en 1968 (Sampedro, 2009: 344). Todos estos autores o bien vivieron las últimas décadas de la colonia o bien tienen familiares que lo hicieron. Un ejemplo elocuente del tipo de publicaciones a las que nos referimos es la reciente *Crónica gráfica de la Guinea Ecuatorial*, que con la intención de aportar información gráfica de una etapa importante de la historia de España que considera insuficientemente recordada sin pasarla por el «tamiz de un análisis crítico que desvirtuaría la intención no polemizante del escrito» (Centurión, 2010: 19) recopila un conjunto de textos acompañados de imágenes, la mayoría de ellas del periodo comprendido entre los años veinte y cincuenta del siglo pasado. Estas imágenes, que salen a la luz después de 40 años de silencio, recuperan y retoman acriticamente el discurso y el imaginario colonial como una forma de reivindicación de la memoria histórica de un colectivo directamente heredero de sus productores. Parece que las imágenes sólo pueden interpretarse o utilizarse en una dirección: se usan como una confirmación de lo que se considera una verdad histórica y han quedado al margen de la reflexión en torno a las relaciones coloniales.

En el ámbito académico, María Dolores Fernández-Fígares de la Cruz (2003) ha realizado el trabajo más relevante, hasta la fecha, de recuperación de las representaciones literarias y visuales de «el otro» africano, contextualizándolas e identificando las constantes y los estereotipos fijados desde el colonialismo. Si bien en su obra *La colonización del imaginario: imágenes de África* recopila producciones culturales ambientadas en el continente africano en general, se propone realizar un

tratamiento diferenciado entre las producciones de los territorios marroquíes y los del golfo de Guinea. La autora recoge, en cierto modo, el trabajo de Eloy Martín Corrales, quien, de forma pionera efectúa un recorrido por las representaciones españolas del magrebí en el período comprendido entre 1492 y 2002 (Martín, 2002). Eloy Martín Corrales, que goza de una relevante colección personal y de un generoso trabajo de archivo, se sirve de imágenes de soportes y productores diversos para dibujar la evolución de las “actitudes con las que la producción gráfica española ha tratado la figura de los musulmanes en general y de los marroquíes en particular” (Martín, 2002: 23) estableciendo relaciones entre los hechos y cambios en las coyunturas históricas que participan en la creación de ésta percepción.

Eloy Martín Corrales inserta el tipo de representación del «otro» dentro de la corriente general del orientalismo, cuestión que es ampliamente discutida por Susan Martin-Márquez, quien elaborando otro recorrido, ésta vez incluyendo las representaciones filmicas y literarias, explora cómo la representación dell «otro» es un elemento fundamental para la construcción de la identidad nacional franquista y concluye que los mecanismos de representación difieren de los del resto de metrópolis europeas, tratándose de «desorientaciones» en vez de «orientalismos» (2008: 62-63). Martin-Márquez explora también las representaciones literarias y audiovisuales del «otro» guineano, pero sin embargo, el peso más importante su reflexión recae en la representación del marroquí, extremadamente presente en el discurso franquista dada la relevancia de las relaciones entre España y sus territorios del norte de África en ese momento histórico.

En la reciente publicación de Alberto Elena (2010), especialista en cine colonial español con un largo recorrido en el estudio de las producciones audiovisuales coloniales de los territorios españoles del norte de África, se dedica un capítulo a la producción audiovisual sobre la Guinea Española. Para Alberto Elena, la escala y relevancia del cine colonial español sobre Guinea Ecuatorial, que es sustancialmente menor al producido sobre los territorios marroquíes, no justifica la falta de atención que producciones como la de Hemic Films, en la que centramos nuestro trabajo, ha suscitado entre los estudiosos del cine o del colonialismo franquista. Dentro del panorama de la producción cinematográfica colonial española, que encuentra una de sus especificidades en el peso que tuvieron las empresas privadas en detrimento de las producciones oficiales, Hemic Films representa la productora más relevante en términos de cantidad y calidad de producciones y de variedad de contextos (Elena, 2010: 88).

## HERMIC FILMS Y LA BIOGRAFÍA DE UN ARCHIVO

Hermic Films fue fundada en 1941 por Manuel Hernández Sanjuán junto con un socio italiano, Damberto Micangeli, que regresó a Italia poco después dejando a Sanjuán como único representante. En 1944, el Director General de Marruecos y Colonias, el General José Díaz de Villegas, encargó a la productora la realización de una serie de películas documentales sobre la Guinea Española. El equipo que se desplazó a Guinea, entre 1944 y 1946, estaba formado por el director, Manuel Hernández Sanjuán; el cámara, Segismundo Pérez de Pedro (Segis); el montador, Luís Torreblanca; y el guionista y narrador, Santos Núñez. El resultado de esta expedición cinematográfica, parcialmente subvencionada por la Dirección General de Marruecos y Colonias, fueron 31 cortometrajes propagandísticos y 5.500 fotografías.

Sin embargo, tras el regreso a España y tras el montaje del material para la creación de las 31 películas documentales (de 10 minutos de duración aproximada cada una), parece que desde el Gobierno no hubo interés en apoyar la difusión de la producción y la única presentación pública del proyecto, con una selección de películas, se hizo en el Palacio de la Música de Madrid el 22 de mayo de 1946 (Ortín y Pereiró, 2006:35).

El vacío de documentación sobre la difusión tras el regreso del equipo a España deja muchas preguntas sin respuesta. Por un lado, Susan Martin-Márquez atribuye esta falta de difusión a la incomodidad que podía provocar cierta disonancia entre la voz en *off* y la imagen. En su opinión, las películas de Hermic Films no tuvieron la acogida esperada por el tono casi irónico de la narración. En la conferencia ofrecida en la Universidad de Hofstra en Nueva York en abril de 2009, Martin-Márquez comentaba algunos de los elementos que podían haber influido en la desvinculación del régimen franquista del proyecto cinematográfico en la fase de distribución y difusión del material. Entre estos, considera que el factor más relevante puede ser la disyunción entre una voz narradora que elogia la fuerza y el sacrificio de algunos héroes coloniales cuyos esfuerzos y luchas contra la naturaleza tropical les hace destacar, y unas imágenes que, en cambio, muestran a estos personajes blancos acompañados de guineanos, a veces hasta niños, que hacen todo el trabajo para ellos. Esta contradicción entre los dos niveles podría producir un efecto de poca credibilidad, a pesar de que la voz en *off* de los documentales subraye en varios momentos cómo «la cámara sólo capta la realidad».

Alberto Elena (2010: 90-91), en cambio, considera que no se puede evaluar de manera fehaciente el tratamiento que recibió el material al finalizar su producción, dada la poca documentación existente sobre las exhibiciones de las películas de Hermic en España después de su presentación en el Palacio de la Música de Madrid en 1946. Asimismo, la continuidad de la relación entre Hermic Films y el régimen franquista se hace evidente en las siguientes producciones y el manifiesto apoyo que éstas recibieron (Elena, 2010: 90), hasta el punto que este autor considera sospechoso el victimismo de Manuel Hernández Sanjuán cuando se quejaba porque las películas “casi no se vieron en público” (90-91).

Es innegable que hace falta explorar el vacío que parece haber entre los años 40 y la recuperación del material (y su parcial publicación) en los últimos diez años. Es cierto también que el «victimismo» de Sanjuán podría por supuesto haber sido una estrategia políticamente correcta para desvincularse del proyecto franquista y una forma de promover la atención ante la apetitosa oportunidad de que se reconociera su trabajo y se le rindiera homenaje en los últimos años de su vida, tal y como le ofreció el proyecto *Mbini*. Sin embargo, es cierto que las películas no son conocidas, de la misma manera que, por otra parte, muchos de los hechos relacionados con la colonia subsahariana han sido relegados al olvido público. Éste podría ser, en nuestra opinión, uno de los posibles factores que hicieron que las películas tuvieran poco éxito.

Una segunda cuestión a explorar es la falta de organización de la que habla Sanjuán en las entrevistas publicadas. El director de la expedición ha afirmado el carácter libre e improvisado de la expedición (Ortín y Pereiró, 2006), extremadamente plausible dada la inexistencia de unas instrucciones explícitas sobre el desarrollo de la cinematografía de propaganda colonial, sobre todo si comparamos su funcionamiento en la metrópoli española con el de otros países. Por otra parte, si bien es innegable el afán propagandístico del material, que reproduce fielmente el discurso franquista elaborado en otros ámbitos, como el de la literatura, ¿cómo influyó el régimen el desarrollo de la producción? En las entrevistas publicadas (Fígares, 2003; Ortín y Pereiró, 2006), Sanjuán pone de manifiesto la falta de financiación directa cuando el equipo llegó a Guinea. Sin embargo, sabemos que si Hermic Films dejó de tener un explícito respaldo del Gobierno español, es innegable, y tanto Sanjuán como los documentos lo testimonian, que hubo un apoyo al proyecto desde la administración colonial local, a través de las facilidades logísticas ofrecidas para los desplazamientos, como por ejemplo mediante la puesta a su disposición de grupos de portadores para el material cinematográfico. Por lo tanto, consideramos necesario buscar una complejidad en esta dirección, mediante comparaciones y trabajo de archivo, ya que

podría resultar demasiado apresurado y erróneo pensar tanto que la expedición fue controlada y dirigida por la mano invisible de Franco, como que el material es fruto, únicamente, de la vivencia personal de los cineastas en esas tierras lejanas.

Lo cierto es que también en esa dirección tendrá que orientarse una parte de la investigación que nos proponemos desarrollar sobre este material. Así como deberemos defender unas decisiones de investigación, ya que una de las problemáticas más considerables, a la hora de abarcar un material tan rico, es la necesaria oscilación entre una mirada de conjunto y un conocimiento muy minucioso del material en sí. Es así que decidimos, tras el necesario paso de situar el contexto histórico de la producción, tarea en la que, por otra parte, mucho hemos podido recoger de los trabajos anteriores sobre el tema (Fígares, 2003; Ortín y Pereiró, 2006; Martín-Márquez, 2008; Elena, 2010) y las complejidades por ellos levantadas, dedicar nuestra atención a partir de una mirada muy próxima hacia el material mismo<sup>2</sup>.

En 1992, en la Universidad *L'Orientale* de Nápoles, en un congreso dedicado enteramente a la reflexión sobre fotografía e historia de África, se discutían las cuestiones metodológicas para abordar el estudio de las imágenes como un tema de investigación en sí mismas. En esa ocasión, si Christaud M. Geary insistía en las posibles consecuencias de una contextualización poco cuidada, Alessandro Triulzi recordaba la importancia de articular el trabajo de análisis en tres etapas: el texto de las imágenes, el conjunto del corpus y el contexto de referencia. En relación al corpus, Triulzi recalca que su consideración como conjunto es la única herramienta que tenemos para «la reconstrucción de la trama cultural ideológica, estético-visual, que presidió y caracterizó la producción de las imágenes» (1992: 148).

Dos años antes, la reflexión sobre las fotografías históricas como documentos antropológicos había sido el centro de un debate publicado en dos volúmenes especiales de la revista *Visual Anthropology*. En esa ocasión, Joanna Cohan Scherer subrayaba el valor que el material visual adquiere cuando está reunido en grupos de imágenes y no separado en piezas aisladas (1990:134-5). En este sentido, la envergadura del material que resultó de la expedición cinematográfica de Hermic nos ofrece la oportunidad de enfrentarnos con un corpus considerable, un archivo de imágenes cinematográficas y fotográficas que se presta a múltiples perspectivas de análisis.

---

2 La importancia de ahondar en las especificidades de los documentos visuales ha sido subrayada con insistencia en diferentes ámbitos disciplinarios. Por un lado, el historiador Peter Burke considera la importancia de situar las imágenes en su contexto, empezando por reconstruir los objetivos que están en la base de su creación (2005: 22). Desde la antropología visual, el interés se centra en las relaciones sociales que están implicadas en la creación de documentos visuales y en las prácticas sociales en las que estos tienen sentido. En este sentido véase, entre otros, a: Buxó, 1999; Ardèvol, 2001; Grau, 2005.

Considerando la producción de *Hermic* como un conjunto, nos encontramos delante de un archivo muy importante para la investigación de un episodio de las relaciones coloniales entre España y su única colonia del África subsahariana. Manuel Hernandez Sanjuan, en el corto *Cazadores de Imágenes* (Ortín y Pereiró, 2006) afirma que «No dejamos nada de Guinea por explicar». Y es que la riqueza de temas, de lugares retratados, y el tiempo en que se registraron nos proporcionan un punto de vista exhaustivo. Sin embargo, es obvio que no consideramos al pie de la letra las palabras de Sanjuán y que su visión de la Guinea Española en las 31 películas y las más de 5.000 fotografías únicamente constituye una de las infinitas selecciones posibles de las imágenes que se podrían mostrar y, por supuesto, forma parte de una elección consciente del qué y cómo se quería mostrar.

En este sentido, extendemos al cine la consideración de Susan Sontag (1996), según la cual la fotografía es un acto de selección operada por el fotógrafo que decide lo que merece la pena ser visto y capturado. La relación de las imágenes con la realidad o con una verdad representada, a pesar de que la voz en *off* de las películas se empeñe en reiterar que «la cámara sólo capta la realidad», no constituye un tema de discusión en nuestro planteamiento. Sin embargo, la intencionalidad explícita de ofrecer un cuadro completo de la colonia nos ofrece la oportunidad de observar un material realmente amplio en su variedad interna. Más allá de la calidad estética de las imágenes, tanto fotográficas como cinematográficas, son varios los elementos que confieren a este material un interés privilegiado para la investigación.

En primer lugar, la diversidad de soportes, el cinematográfico y el fotográfico, abre caminos cruzados para el análisis. Y, si por un lado la narración fílmica nos ayuda a situar la imagen fotográfica dentro de un discurso colonial específico y el montaje hace evidente la intencional división en temas relevantes, la posible reconstrucción cronológica de las fotografías, la ordenación de los carretes en los negativos, es de una enorme ayuda a la hora de tratar de reconstruir los rodajes, los movimientos del equipo cinematográfico en territorio guineano y la vida cotidiana de los cineastas.

La excepcionalidad de esta producción dentro del panorama cinematográfico colonial español, por cantidad de película rodada, por la experiencia relativamente larga del equipo en el país y por su aspiración documental es otro de los elementos que impulsan nuestra investigación. Nos atrevemos, por lo tanto, a considerar esta producción cinematográfica y fotográfica como un archivo visual colonial, valioso objeto de estudio para el análisis histórico y antropológico de las relaciones coloniales entre España y Guinea. En contraste con el desinterés académico recibido desde su producción, obviando las excepciones ya citadas, creemos que es fundamental dedicar

a la producción de Hermic Films en Guinea una atención parecida a la que han recibido otros documentos a la hora de analizar las relaciones coloniales. Estamos de acuerdo con Benita Sanpedro, cuando, retomando las reflexiones de Derrida (1996) afirma que la importancia del archivo no reside sólo en su capacidad de contener parte del pasado sino «en sus posibilidades como base de la producción de conocimiento, de la formación de identidad y de la proyección de imaginarios de una comunidad no sólo en el pasado y en el presente, sino también, en particular, en el futuro» (2008: 342). Invitando a una aproximación etnográfica hacia los archivos coloniales, en contraste con una mera extracción de datos, Ann Laura Stoler recuerda la importancia de no estudiar sólo los documentos sino la creación de éstos, en el interesante proceso de selección que tiene que pasar por el cedazo de lo que puede ser dicho y lo que no, identificando las condiciones de posibilidad que dan forma a las historias que se acaban contando en un determinado momento. De esta forma, podemos dirigir nuestra atención hacia las condiciones sociales y políticas que están en la base de la producción de los documentos (2002).

En este sentido, la categoría de archivo se atribuye a un corpus de documentos (en este caso imágenes) no sólo a partir de sus características materiales, sino a partir de la aproximación que hacia éste se construye.

## PLANTEANDO UNA METODOLOGÍA

En el proceso de reconstrucción de la vida social del archivo de Hermic nos encontramos con varias problemáticas que nos obligan a delimitar nuestro campo de estudio. Dadas las dificultades a la hora de poder documentar la difusión y el consumo de la producción, y, por lo tanto, la recepción del material en España, tal como hemos visto en relación con las hipótesis formuladas por Elena y Martín-Márquez, tendremos que renunciar, en esta primera fase de investigación, al estudio de la audiencia y el consumo de las imágenes. Tener que abandonar este tipo de enfoque, desarrollado por varios estudiosos en el marco de la antropología visual y de la semiótica, no significa no considerar algunos datos históricos relevantes. Sabemos, gracias a los estudios de Elena y también al testimonio de Hernández Sanjuán recogido por Pere Ortín y a M. Dolores Fígares, que el exiguo cine colonial rodado en y para Guinea estaba pensado para un público blanco y metropolitano. De forma parecida a la

literatura (Nerín, 2010), no se contemplaba la posibilidad de una audiencia «indígena», aunque fueran en parte los protagonistas de las imágenes. Asimismo, esta disyunción entre sujeto y público parece extenderse también a los colonos: la voz en *off* parece referirse (y Elena lo corrobora) a los españoles que viven en España. En este sentido, podríamos considerar la producción de Hemic como material de propaganda colonial con la finalidad de promover el éxito de la obra colonial española en las posesiones del Golfo de Guinea.

De esta manera, se reduce el triángulo productor/sujeto/receptor a los primeros dos elementos. Sin embargo, esto no significa que no se pueda explorar la dimensión de la creación imaginaria del material. Sobre todo si consideramos, como ya hemos destacado citando a Aumont y a Burke, que las imágenes materiales (en este caso las fijadas en la película fotosensible) a menudo reflejan y cristalizan las imágenes mentales (los puntos de vista concretos sobre una realidad). Estas imágenes mentales, a su vez, están producidas a partir de la confluencia de otras imágenes materiales. Por esta circularidad que podemos detectar entre la producción y recepción de imágenes, que hace especialmente difícil el estudio riguroso de los imaginarios, no podemos decir que se excluya por completo la recepción en esta primera fase de investigación, en la medida en que la producción siempre es en parte reproducción de imágenes previas.

Es así como reivindicamos la necesidad de centrarnos en el material mismo, para conseguir alcanzar las lógicas que rigieron en su producción y las relaciones políticas y sociales que su creación implicó. Es por eso que, si por un lado creemos necesaria la consideración de todo el material en su conjunto, dada la extensión de la producción, diseñamos una aproximación que intente abarcar una buena porción del material audiovisual, alternada con una mirada más centrada en elementos concretos de la producción.

Por ejemplo, para el primer análisis desarrollado conjuntamente en 2009, interesadas en los mecanismos de representación del otro, centramos la mirada en los cuerpos, considerándolos centro de la acción social (Turner, 1997) y, por lo tanto, también centros de la acción civilizadora (Martí, 2010). Para efectuar este análisis nos hemos centrado en la producción audiovisual y hemos dirigido la mirada a la relación discursiva que se establece entre la voz en *off* y la misma representación fílmica. Efectuando esta lectura, hemos discernido unos temas, cualidades que, de forma recurrente, se atribuyen a los cuerpos colonizados. La representación hace especial hincapié en las cualidades corporales, que adquieren una posición opuesta a las cualidades intelectuales que se atribuyen al colonizador (Valenciano y Bayre, 2009).

El problema de ésta primera aproximación surge justamente de la voluntad de recoger el discurso sobre el cuerpo, que supuso una limitación a la hora de abarcar las especificidades de las imágenes. Conscientes de ello, decidimos, en nuestro siguiente paso, concentrarnos en una sola película para poder observar de una forma muy detallada la interrelación de la narración fílmica y la retórica colonial explicitada por la voz en *off*, sin abandonar el interés hacia la representación del cuerpo colonizado. La película elegida para tal cometido fue *Misiones de Guinea* (Bayre y Valenciano, 2010).

Como estos dos ejemplos clarifican, la dirección de la investigación es un proceso que se desarrolla en el intento de acercarnos y entrar en las especificidades del archivo mismo, sin la pretensión de agotar las posibilidades que este material ofrece. En cambio, el objetivo de nuestro trabajo es el de encontrar una forma de abrir el archivo a nuevas lecturas, desde puntos de vista diferentes.

Es evidente que las líneas de investigación que pueden surgir a partir de las películas rodadas por Hermic Films son infinitas. Los temas abordados por los cineastas, con el objetivo de retratar la vida en la colonia, abarcan ámbitos muy diferentes: la administración colonial, el trabajo, la educación, las misiones, la vida cotidiana de los colonos, técnicas locales de construcción, danza, etcétera. Además de ofrecer informaciones de la época sobre una infinidad de detalles: la cultura material, la naturaleza, el paisaje, la arquitectura, la indumentaria... Con un conocimiento previo del territorio y de la población es posible reconstruir información geográfica y cultural, ya que muchos fueron los sitios visitados por el equipo dentro del territorio continental e insular y hubo contacto con todos los grupos étnicos reunidos bajo el régimen colonial.

Otra fértil línea de investigación es construir comparaciones a partir de otras formas de representación de la misma época. Para intentar buscar la especificidad del cine colonial español, sería necesario un análisis comparativo sistemático con otras producciones de distintos soportes y contextos coloniales, así como de otra cinematografía de la época que no se inscriba directamente dentro del ámbito de la propaganda colonial. De esta forma, un conocimiento de la literatura colonial española en Guinea, de otros materiales parecidos rodados en otros contextos, por ejemplo el trabajo de Hermic Films en Marruecos, o los NO-DO, nos aportaría la perspectiva necesaria para comprender la especificidad y excepcionalidad del material de Hermic.

Con un abanico tan amplio de posibilidades, es fundamental crear una agenda de investigación que determine las prioridades del trabajo en común, así como las inquietudes individuales. Por un lado, es fundamental poder alcanzar una visión de conjunto del material con la aportación de otra documentación de archivo, tanto en la

Filmoteca Nacional Española como en la Biblioteca Nacional de España y el Archivo General de la Administración con el objetivo de reconstruir de forma más completa el contexto de producción y de difusión del material. Considerando este corpus como un artefacto social, es de importancia indudable la reconstrucción de su vida social, desde el proyecto impulsado por la Dirección General de Marruecos y Colonias en el 1944 hasta hoy en día.

Por otra parte, es necesario alcanzar un conocimiento profundo del muy rico material fotográfico producido durante los dos años en los que el equipo de Hermic Films estuvo en Guinea. En este sentido, vamos a proceder por caminos separados con el objetivo de volver a poner en común los resultados de nuestras investigaciones individuales de cara al proyecto compartido.

Por un lado, Francesca Bayre quiere dedicar una atención privilegiada al análisis detallado del material fotográfico, con una perspectiva que se enmarca dentro de las líneas de la antropología visual. A partir de una catalogación del material, basada en la división por categorías temáticas e iconográficas, se quiere avanzar en dos sentidos: por un lado, poder ofrecer una guía de navegación dentro del archivo a cualquiera que pueda tener interés en su consulta, desde investigadores interesados en aspectos muy concretos del momento colonial retratado hasta curiosos de la historia de Guinea; por otra parte, a partir de la definición de las categorías principales detectables en la producción fotográfica, se quiere ahondar en las formas de representación de la alteridad a partir del análisis de los retratos y del trabajo manual.

Por el otro, Alba Valenciano complementará una investigación más amplia sobre la evolución en la presentación social del cuerpo en Guinea Ecuatorial y el papel del colonialismo como punto de inflexión que marca parte de las prácticas actuales. La intersección entre el discurso fílmico de los documentales de Hermic Films y la representación de los sujetos vestidos puede ofrecer un interesante campo de investigación. El vestido y la presentación social del cuerpo en general, a la vez que expresa y reproduce valores sociales, constituye una forma extremadamente visible y palpable de manifestar el funcionamiento de una sociedad. Las imágenes de Hermic Films devienen un documento privilegiado para ahondar en este campo y explorar el poder simbólico del vestido en la representación de la alteridad y de los valores de la «civilización».

## BIBLIOGRAFÍA

- Ardèvol, E. (2001) Ardèvol, Elisenda. «Imatge i coneixement antropològic.» *Anàlisis: Revista de Comunicació Audiovisual*. Barcelona: Bellaterra. 43–64.
- Aumont, J. Aumont, Jacques. *La imagen*. Barcelona: Paidós, 2000.
- Bayre, F. y Valenciano, A. (en proceso de publicación) «*Basta saber algo de nuestra historia* : alteritat colonial a la pel·lícula *Misiones de Guinea* (Hermic Films, 1948)», Quaderns-e.
- Belting, H. (2007) *Antropología de la imagen*. Buenos Aires/Madrid: Kats.
- Burke, P. Burke, Peter. (2005) *Visto y no visto: el uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Crítica.
- Buxó, M. J. y De Miguel, J. M. (eds.). (1999) *De la investigación audiovisual: fotografía, cine, vídeo, televisión*, Barcelona: Proyecto A Ediciones.
- Centurió, J.L. (2010) *Crónica gráfica de la Guinea Española*. Madrid: Sial/Casa de África.
- Derrida, J. (1996) *Archive Fever. A Freudian Impression* (Religion and Postmodernism Series). Chicago and London: U of Chicago P, 1996.
- Elena, A. (2010) *La llamada de África: estudios sobre el cine colonial español* Barcelona: Bellaterra.
- F-Figares Romero De La Cruz, M. D. (2003) *La colonización del imaginario. Imágenes de África*, Granada: Universidad de Granada.
- Grau, J. (2005) Grau, Jorge. «Antropología, cine y refracción. Los textos fílmicos como documentos etnográficos». *Gazeta de antropología*, 21 (2005): 3–21.
- Greary, C. (1992) «Photographic practice in Africa and its implications for the use of historical photographs as contextual » en Triulzi, Alessandro a c. di, *Fotografia e Storia dell’Africa*. Atti del Convegno internazionale Napoli-Roma 9-11 settembre
- Landau, Paul S. (2002) «An amazing distance: pictures and people in Africa.» *Images and Empires: Visuality in Colonial and Postcolonial Africa*. Ed. Paul S. LANDAU i Deborah D. KASPIN, Berkeley: University of California Press: 1-40
- Martí, J. «Cosos colonitzats, cosos com a identitats» ponencia presentada en las II Jornadas de América y Africa de la Universidad de Barcelona. Barcelona: mayo de 2010.
- Martín Corrales, E. *La imagen del magrebí en España: Una perspectiva histórica siglo XVI–XX*. Barcelona: Bellaterra, 2002.
- Martin-Márquez, S. (2008) *Disorientations. Spanish Colonialism in Africa and the Performance of Identity*, Yale: Yale University Press.
- Nerín, G. (2010) «Imaginar África: los estereotipos occidentales sobre África y los africanos» a Castel, A., Sendín Gutierrez, J. C. *Nuestro sur. La imagen de Guinea Ecuatorial y de los Guineanos en las literaturas española y catalana*. Madrid: Los libros de la Catarata ; [Las Palmas de Gran Canaria] : Casa África: 107-128
- Ortín, P. i Pereiró, V. (2006) *Mbini. Cazadores de imágenes en la Guinea colonial*, Barcelona: Altaïr.
- Sampedro, B. (2008) «Rethinking the archive and the colonial library: Equatorial Guinea», *Journal of Spanish Cultural Studies*, 9:3,341 — 363
- Scherer, J.C. (1990) «Historical Photographs as Anthropological Documents: A Retrospect.» *Visual Anthropology*, 3(2-3): 131-155.
- Sontag, S. (1996) *Sobre la fotografía*. Barcelona: Edhasa
- Stoler, A. L.(2002) *Colonial Archives and the Arts of Governance: On the Content in the Form Refiguring the Archive*. Ed. Carolyn Hamilton et al. Dordrecht: Kluwer, 83-100.
- Triulzi, A. (1992) «Fotografia e storia dell’Africa: alcune questioni di metodo.» Triulzi, Alessandro a c. di, *Fotografia e Storia dell’Africa*. Atti del Convegno internazionale Napoli-Roma 9-11 settembre
- Turner, B. (1997) *The body and the society. Explorations in social theory*. SSGE : London
- Valenciano, A. y Bayre, F. (2009) “Cuerpos naturales, mentes coloniales: Las imágenes de Hermic Films en la Guinea Española” a *Afro-Hispanic Review* num. 28-II: 245-268.