

USOS DEL ARCHIVO EN EL DOCUMENTAL POSTCOLONIAL ESPAÑOL*

MIGUEL FERNÁNDEZ LABAYEN

ELENA OROZ

I. IMAGINARIOS COLONIALES, ARCHIVO Y DOCUMENTAL POSTCOLONIAL EN ESPAÑA

Pese a que el colonialismo español se extienda hasta el último tercio del siglo XX, la memoria colonial es prácticamente inexistente en España; en particular, la referida a sus últimos enclaves en Guinea Ecuatorial (1968) y el Norte de África (1975). Si nos ceñimos exclusivamente al ámbito cinematográfico, el volumen y pregnancia de las representaciones culturales ha sido dispar en función del área, el periodo histórico y el devenir político de la metrópoli. Por ejemplo, el Norte de África jugó un papel clave en los discursos activadores de la regeneración de la *raza española* en las primeras décadas del siglo XX, la Guerra Civil y el Franquismo (García Carrión, 2016; Martin-Márquez, 2011), de manera que se produjo una cultura visual y cinematográfica vehiculadora de discursos nacionalistas y estereotipos raciales y de género más reconocibles para el público que los re-

lativos a la Guinea española (Ortega, 2001; Elena, 2010; Martin-Márquez, 2011).

En un contexto ya postcolonial, las películas españolas que miran al legado colonial en África son escasas y recientes. Significativa y sintomáticamente, una cinta pionera como *Lejos de África* (Cecilia Bartolomé, 1996) fue considerada un objeto elusivo de análisis, no solo por su complejo proceso de producción y puesta en forma, sino fundamentalmente por su condición de obra huérfana, lo que dificultaba su engarce con una tradición «para dialogar, romper, oponer o resistir» al recalcar en un entorno «no dominado por la imaginación popular, ni por discursos académicos y culturales de cierta visibilidad» (Ortega, 2001: 87-88).

Dos décadas después de esta lectura, y todavía en un marco sociopolítico en el que el colonialismo español no forma parte de los planes educativos y apenas comienza a calar en los debates públicos, encontramos un creciente número de producciones audiovisuales que tienen como objetivo

acercarnos a este legado en África, si bien su posicionamiento se alinea en ocasiones con miradas neocoloniales (Santamaría Colmenero, 2018). Series como *El tiempo entre costuras* (Antena 3, 2013-2014) y películas como *Palmeras en la nieve* (Fernando González Molina, 2015) —adaptaciones respectivas de las novelas homónimas de María Dueñas y Luz Gabás— o documentales de animación como *Un día vi 10.000 elefantes* (Alex Guimerà, Juan Pajares, 2015) conforman una serie de relatos que, de acuerdo con Sara Santamaría Colmenero, «toman como referencia estrategias narrativas utilizadas previamente por las novelas y películas sobre la Guerra Civil y el Franquismo, con el objetivo de restaurar públicamente la memoria de los ex-colonos, justificar su participación en el sistema colonial y reivindicar su legitimidad histórica» (2018: 447).

Frente a estas propuestas, imbuidas de nostalgia y exotismo, en el ámbito de la no ficción encontramos una serie de trabajos que abordan de manera menos complaciente el dominio español de Guinea, Marruecos y el Sáhara. Sin ánimo de exhaustividad, cabe destacar *Memoria Negra* (Xavier Montanyà, 2006), *Western Sahara* (Left Hand Rotation, 2013), *El ojo imperativo* (María Ruido, 2015), *Las ciudades imposibles* (Chus Domínguez, 2018), *Manoliño Nguema* (Antonio Grunfeld Rius, 2019), el webdoc *Provincia 53* (Laura Casielles, 2020) o *Memorias de ultramar* (Carmen Bellas, Alberto Berzosa, 2021). A ello se suman las exposiciones comisariadas por Juan Guardiola, como «Colonia apócrifa» (2015) o «Provincia 53. Arte, territorio y descolonización del Sáhara Occidental» (2018) que, junto con films propagandísticos, incluían vídeos artísticos contemporáneos.

Este auge, relacionado con la progresiva recepción y puesta en valor de la crítica postcolonial en el ámbito artístico, apenas ha encontrado eco en los debates académicos sobre el documental contemporáneo en España (Martin-Márquez, 2011; Cerdán y Fernández Labayen, 2013; Guardiola, 2017). Estas investigaciones se han centrado en la no ficción de carácter independiente y/o artístico

EL ARCHIVO, EN FORMA DE MEMORIAS ESCRITAS, SE PRESENTA COMO UNA ESPECIE DE ACCESO, CASI TRANSPARENTE, AL PASADO

y han contribuido a anclar los debates teóricos sobre los que giran estas prácticas y a cartografiar la producción documental reciente susceptible de calificarse como postcolonial. Específicamente, Guardiola (2017) analiza una serie de trabajos centrados en el contexto latinoamericano y vinculados al video-arte que abordan cuestiones de historiografía, epistemología, subjetividad y geografía postcoloniales.

Este artículo pretende contribuir a este campo de estudio mediante el análisis de tres documentales recientes que, centrados en las asimetrías derivadas de las lógicas imperialistas, escrutan fondos coloniales personales, científicos y/o institucionales desde una perspectiva cercana a la crítica postcolonial al archivo. Concretamente, analizamos *África 815* (Pilar Monsell, 2014), documental familiar centrado en imaginarios orientalistas vinculados al Sáhara Occidental; *De los nombres de las cabras* (Silvia Navarro, Miguel G. Morales, 2019), un ensayo sobre las proyecciones del imaginario colonial en las Islas Canarias; y *Anunciaron tormenta* (Javier Fernández Vázquez, 2020), una investigación historiográfica sobre la dominación colonial de la etnia bubi en Guinea Ecuatorial. Todos ellos forman parte de la mencionada corriente de documentales que engarzan con el pensamiento postcolonial¹ y su circulación ocupa un lugar intersticial entre los circuitos del documental independiente y el espacio museístico (Guardiola, 2017). Es el caso de *África 815*, posteriormente adaptada al espacio expositivo en la Virreina. Centro de la Imagen de Barcelona, bajo el título de *África 815. Paraíso perdido* (2017), y *De los nombres de las cabras*, obra que tuvo como antecedente la videoinstalación *Torrente de piedra quemada* (2017)

que también se nutría de fondos fílmicos y sonoros del antropólogo canario Diego Cuscoy.

En términos teóricos, compartimos la sucinta definición del cine postcolonial de Sandra Pon-zanesi (2017), como un espacio conceptual que abre marcos ocluidos y propone un compromiso decolonizador con lo visual, convirtiéndose en un modo de representación relacional que propicia historias a menudo reprimidas, omitidas y no oficiales, tanto de la nación como de comunidades o grupos subalternos. Por lo que respecta a la conceptualización del archivo, nos alineamos con enfoques contemporáneos que, deudores del «giro del archivo», entienden los archivos coloniales como dispositivos tecno-sociales que producen, a la par que excluyen, hechos e identidades culturales (Stoler, 2002, 2009). Esto es, partiendo de los trabajos fundacionales de Michel Foucault (2002) y Jacques Derrida (1995), estas perspectivas toman el archivo como un concepto que no solo regula los discursos históricos y establece jerarquías epistémicas, sino que también alberga «registros de incertidumbre» (Stoler, 2009) sobre su propia condición. En suma, destacan cómo el archivo colonial constituye un lugar conceptualmente privilegiado para realizar lecturas a contrapelo que permitan iluminar los hiatos de la historia, su solidificación y las contestaciones posibles (Burton, 2006; Stoler, 2002 y 2009; Amad, 2010).

A partir de estas delimitaciones conceptuales, el análisis se centrará en los usos creativos del archivo visibles en los films —su disposición y traslación fílmica— y en las representaciones de la otredad colonial presentes en los materiales que convocan, basadas en persistentes tropos coloniales destinados a naturalizar las diferencias raciales, nacionales y de género (Shohat, 1991). Estas lecturas nos permitirán asimismo inspeccionar lo que Paula Amad (2013) ha denominado «la historia de las estructuras coloniales de la visión», como una manera de comprender y cuestionar las violentas fórmulas de dominación y su materialización visual en el cine y la fotografía.

2. ÁFRICA 815: EL OTRO EN EL ARCHIVO FAMILIAR

El primer largometraje de Pilar Monsell, *África 815*, explora la vida de su padre, Manuel Monsell, centrándose en sus relaciones homosexuales, fundamentalmente con magrebíes, a partir de su servicio militar en el Sáhara en 1964. La directora alterna entrevistas con su padre en su apartamento frente al mar de Málaga con material de archivo, consistente en las memorias escritas de Manuel, los álbumes familiares, las instantáneas guardadas en cajas y los Super-8 de los viajes de sus padres. Como describe la directora, la película funciona como «una genealogía del romanticismo colonial familiar» (entrevista personal, 2 de noviembre de 2021), en la que se produce un acercamiento al pasado paterno como fórmula para comprender sus decisiones.

Tras un prólogo en el que Monsell le cuenta a su hija, sobre imágenes en movimiento del mar, un sueño sobre la destrucción de Barcelona, ciudad en la que reside Pilar, seguido de unas tomas en Super-8 de una gaviota volando y de un joven Manuel en bañador en la playa con uno de sus hijos en brazos y de un plano de Manuel durmiendo en su cama de Málaga, sus memorias se materializan frontalmente frente al público (figura 1). Se trata de un volumen cuidadosamente encuadrado, en el que se lee su nombre y el título de la obra: *Mis Memorias. Tomo II, 1957-1976. La vida en rosa*. A continuación, las manos de la directora hojean el libro, pasando por el certificado del registro de la propiedad intelectual, el índice y algunas páginas. Esta imagen funde a negro y escuchamos en *off* a la propia Monsell leyendo: «Me incorporé a filas el 5 de marzo de 1964: el día de mi liberación». Sobre el final de la frase, aparece una foto de Manuel con 27 años, desfilando como primero del regimiento de una larga fila de soldados españoles en el desierto. La voz en *off* sigue detallando la inmersión de Manuel en su «liberación»: «Mi número era el 815; mi destino El Aaiún, Sahara. Fue



Figura 1. Materialización de las memorias paternas en *África 815*

una gran alegría porque se cumplían todos mis deseos: irme lo más lejos posible de Madrid y de casa, conocer el continente africano y servirme de mi título de médico por primera vez».

Hay, en estos primeros minutos, una cuidada introducción y puesta en escena del archivo personal y, por extensión, familiar de los Monsell. El archivo, en forma de memorias escritas, se presenta como una especie de acceso, casi transparente, al pasado. Este pasado funciona como presente continuo para la audiencia, que va conociendo poco a poco, los otros deseos de Manuel: estar rodeado de jóvenes atractivos y poder mantener relaciones sexuales con otros hombres. En ese retorno a los orígenes vividos y a sus experiencias cotidianas en África, la película nos hace cómplices de sus memorias, que impregnan el sentido de su vida amorosa, profesional y, cómo no, familiar. A través de este juego con los textos escritos y visuales del pasado de Manuel y sus declaraciones conocemos cómo se vale de su autoridad profesional (médico), su experiencia vital (27 años al llegar al Sáhara frente a los 21 de la mayoría de sus compañeros) y su posición hegemónica racial y social (blanco y acomodado frente a los jóvenes marroquíes desclasados) para aprovechar su destino colonial en términos de experiencia sexual.

El archivo funciona aquí a la manera de lo que apunta Derrida (1995: 36): «No es una cuestión del

pasado. [...] Es una cuestión del futuro, del futuro en sí mismo, la cuestión de una respuesta, de una promesa y de una responsabilidad para el mañana». Es con este objetivo que Monsell escribe, registra, encuaderna y distribuye sus distintos tomos de memorias, en búsqueda de unos lectores que, como dice la dedicatoria del tomo tres, son sus tres hijos. Este aspecto futuro del archivo es recogido por la directora, quien organiza este legado como forma de respuesta personal al fracaso familiar plasmado en los diarios de su padre.

A su vez, el film, mediante un cuidadoso ejercicio de selección de materiales, nos hace partícipes de las experiencias de Manuel, que funcionan como sorprendentes revelaciones para el público, interpelado por sus historias sexuales y familiares. Esta interpelación, trabajada a partir de la lectura por parte de la directora de fragmentos de estas memorias, no se produce con la voluntad de que emitamos un juicio sobre su vida, sino que nos posiciona como audiencia empática de un hombre que, en varias ocasiones, se reconoce fracasado. Esta sensación se acentúa todavía más por el contraste entre los desplazamientos y vivencias de un joven Manuel, con una identidad en continuo flujo físico y emocional —mediante sus viajes por África, pero también con su mujer—, y su estatus actual, ya anciano y prácticamente inmóvil en su casa frente al mar.

Sintomáticamente, previos análisis de la película destacan como fundamentales las estrategias formales y narrativas desarrolladas por la cineasta para construir la tensión entre cercanía y distancia para con Monsell padre y los temas abordados (Oroz, 2017; Thomas, 2020). La directora opera como un médium para el espectador y como personaje, si bien secundario, en la trama orientalista y *queer* de Manuel. Como apunta la sinopsis de la película, el film se construye sobre el encuentro de Pilar con «el paraíso perdido al que él in-

tentará regresar» (Monsell, 2015). El tropo colonial del paraíso perdido queda reforzado por el aire de ensoñación que recorre el film, desde los sueños actuales de Manuel que abren y cierran la película hasta el carácter fantasioso de sus aspiraciones vitales. La liberación de Manuel en el Sáhara, dando rienda suelta a sus pasiones homosexuales, conecta con lo que José Esteban Muñoz (2009) denominara, en su revisitación de los procesos de *queerificación* post-Stonewall desde finales de los 60, como el «sentimiento utópico» y «la futuridad» generada por lo *queer*. Es tentador leer ese periodo africano del protagonista como una explosión sexual colectiva, una especie de celebración homoerótica al margen de la heterosexualidad patriarcal del Franquismo, aunque tolerada cultural y socialmente dentro de ciertos límites expresivos (Martin-Márquez, 2011). Sin embargo, el posterior enclaustramiento de Manuel suspende esa posibilidad y la mantiene en el espacio de la utopía individual, ejemplo si cabe del fracaso de la realización homosexual y la convivencia hispano-africana en el cuerpo nacional español.

Es en estos términos que Gustau Nerín (2017) ha criticado el film por naturalizar la posición de «dominio colonial y económica» del protagonista, víctima del sistema homófobo español, pero «invisibilizando la sumisión de los saharianos». Esta lectura cuestiona su capacidad crítica como artefacto postcolonial. Dicho de otro modo, y dentro de este relato sobre la institución familiar, cabe valorar el lugar que dedica a esos sujetos *otros* que son los amigos y amantes en los que se perpetuaban las tensiones y dinámicas coloniales.

Narrativamente, ya ha quedado dicho, el documental juega con esa odisea transnacional de Manuel, que arranca en 1964 con sus desatadas pasiones juveniles, prosigue en los setenta, con los silenciosos y distanciados viajes con su esposa, y culmina con los desengaños y explotaciones mutuas con sus amantes magrebíes en los ochenta, antesala de su soledad y progresiva decrepitud física. En términos fílmicos, esa movilidad trans-

nacional es refilmada por Pilar Monsell mediante la captura y reencuadre de imágenes de su padre. En estas instantáneas —en las que Manuel sonríe y posa, confiado, rodeado de colegas, pacientes y amigos— encontramos una extensión de prácticas visuales coloniales en las que los muchachos marroquíes forman parte de un escenario en el que los camellos, las dunas y las palmeras ejercen de exótico telón de fondo (figura 2). Como ha señalado Sarah Thomas (2020) en su análisis del film, las miradas a cámara de los hombres que acompañan a Manuel desafían al espectador. Encontramos así el eco de lo que Paula Amad ha denominado «visual risposte»; es decir, la respuesta visual de esos cuerpos colonizados y capturados por las cámaras de los Monsell recogidos como «intento ético de retornar, o al menos interrogar, la mirada» (2013: 52). La atención que la cineasta presta a estos momentos pone de manifiesto la pluralidad de miradas, que van desde la gozosa felicidad de Manuel hasta la expresión, menos entusiasta y más circunspecta, de los jóvenes a los que abraza. Esta triangulación de miradas —sujetos fotografados, cámara y espectadores— produce un singular proceso de reconocimiento, no exento de un alto grado de extrañamiento generado literalmente por lo que Sara Ahmed (2000) ha denominado «el encuentro con el extraño» (o extranjero). Estos encuentros, que como recuerda Ahmed nunca se producen en igualdad y armonía, desencadenan una sucesión de tensiones, que arrancan con la identidad sexual (de Manuel) y familiar (de Pilar y Manuel) y acaban con los conflictos económicos, amorosos y raciales derivados de las asimetrías sociales y afectivas de Manuel con sus amantes magrebíes. Es en este sentido que la película funciona como documental postcolonial e invita a reflexionar sobre el funcionamiento del colonialismo, su permeabilidad y complejidad a la hora de articular una identidad estable que parta del proyecto colonial. Podemos concluir, con Ahmed, que «necesitamos preguntarnos cómo los modos de proximidad contemporáneos reabren historias



Figura 2. Asimetrías de la mirada colonial en *África 815*

previas de encuentro» (2000: 13). En esa línea, el trabajo sobre el archivo familiar de *África 815* permite reevaluar cómo se codifican y se construyen esas líneas entre lo personal, lo familiar y lo extraño que hunden sus raíces en tropos orientalistas sobre la otredad colonial.

3. DE LOS NOMBRES DE LAS CABRAS: ARQUEOLOGÍA MEDIÁTICA DEL ENCUENTRO CON LA ALTERIDAD

De los nombres de las cabras es un documental construido exclusivamente a partir de materiales fílmicos, fotográficos y sonoros de diversa índole, compilados durante dos años mediante un laborioso rastreo de imágenes coloniales vinculadas a Canarias en archivos nacionales e internacionales, oficiales y privados. Si en el marco de los encuentros coloniales Monsell explora tecnologías visuales para problematizar, en primer lugar, la subjetividad desde una óptica interseccional, Navarro y Morales inciden en su papel al servicio de la construcción de un «antagonismo especular» (Amad, 2013: 50). El film yuxtapone registros sonoros y visuales sin identificar claramente su procedencia y datación, presentándose como un relato multicapa que expone, de manera algo críptica, una mirada de discursos sobre la identidad cultural canaria —sus sedimentaciones

y resemantizaciones—, a partir de las lógicas coloniales imperantes en los discursos políticos y científicos.

El hilo conductor son los registros sonoros y visuales realizados por el arqueólogo y antropólogo Diego Cuscoy (1907-1987), cuyos estudios sobre la sociedad rural y los aborígenes guanches tuvieron gran calado en el imaginario colectivo canario (Gil Hernández, 2021). Como señala Silvia Navarro (entrevista personal, 17 de noviembre de 2021), sus investigaciones ya estaban imbuidas en un complejo discurso marcado por las fantasías sobre el otro primitivo. En el primer audio de Cuscoy, este imprime a su empresa un carácter aventurero-explorador, una figura que no deja de remitir al portador de la civilización y la verdad (Fanon, 1967: 188). En *off*, sobre tomas de su equipo escrutando cuevas, afirma:

Para mí la arqueología no ha sido nunca un fin, sino un medio. Lo que me ha preocupado es la peripecia humana de este hombre que nos precedió. El pasado prehispánico de Canarias me pareció apasionante [...]. Trata de poner frente a frente dos mundos: el mundo de los conquistadores y el mundo de los aborígenes.

Esta disyuntiva entre indígena y colonizador ya había sido planteada en la secuencia de apertura, sugiriendo un *continuum* entre el colonialismo y la práctica científica de Cuscoy, cuyo propósito, como escribió, fue «demostrar la poderosa fuerza de las formas vitales del guanche y de qué manera resistió a la presión de otras formas extrañas a él» (Gil Hernández, 2021: 232). El film arranca con una serie de planos en blanco y negro desde el mar que muestran la condición insular del terreno y su escarpada orografía. Seguidamente, se alternan los rótulos de un informativo con planos de una película de ficción que remiten a la conquista de América. Si estas imágenes invocan el tropo colonial de una *terra incognita*, los intertítulos en inglés señalan cómo la conquista de un terreno, otrora virgen, implicó su radical transformación en clave de progreso, sustituyendo los primigenios

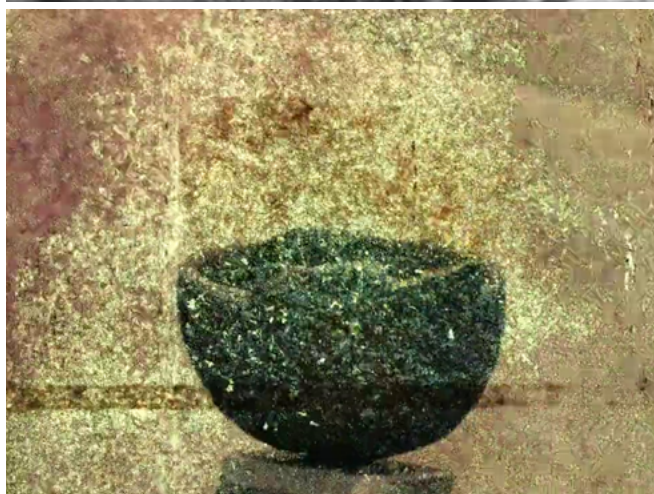
habitáculos de los guanches (las cuevas) por construcciones arquitectónicas.

Las entrevistas de Cuscoy y su selección de informantes —fundamentalmente pastores, labor indefectiblemente ligada a la figura del guanche— evidencian el exotismo que, según Fernando Estévez González (2011), ha marcado la aproximación etnográfica al archipiélago. En palabras del antropólogo: «Desde la conquista, los muy numerosos viajeros que recalaron por las islas, al no encontrar ningún atractivo en los canarios “vivos” y “reales”, aliviaron su pulsión exótica en los aborígenes “muertos” e “imaginados”» (Estévez González, 2011: 151). En sus registros sonoros se aprecia la vaguedad e inconsistencia de las respuestas de los pastores coetáneos frente a preguntas sobre la alimentación, creencias religiosas o ritos funerarios de los guanches. No obstante, como el film plantea, son las mismas técnicas de recolección de datos —entrevistas y documentación visual de costumbres, en ocasiones expofeso para la cámara²— las que producen una suerte de *animación* o *actualización* del objeto/sujeto de estudio, de manera que los pastores simultáneamente certifican y devienen la alteridad primitiva superviviente en la Modernidad. Resultan al respecto elocuentes las presentaciones/catalogaciones que Cuscoy hace de sus entrevistados incidiendo en su fisonomía y carácter, o en sus aperos y bodegas situadas en cuevas. En sintonía con recientes observaciones de Roberto Gil Hernández sobre el imaginario guanche, la película propone que estos no existen, pero «insisten bajo la apariencia de afectos que se transfieren entre los cuerpos y los objetos que aún los rememoran» (2021: 223).

Igualmente, el archivo visual compilado y remezclado, y que presumiblemente cubre desde 1920 hasta la década de 1970, documenta tanto a pastores y campesinos de ambos sexos en sus quehaceres como los objetos que rememoran a sus *ancestros*, hallados en las excavaciones arqueológicas (cerámica, momias o cráneos) y prestos a ser catalogados y exhibidos. La condición de pro-

yección fantasmática de estos vestigios se subraya mediante la inserción puntual de materiales filmicos en descomposición (figura 3) y una banda sonora electrónica que imprime una sensación de extrañamiento hacia el archivo.

El imaginario arqueológico adquiere protagonismo tras otra intervención de Cuscoy en la que señala el impacto que en el estudio etnográfico de Canarias tuvo la llegada de Sabino Berthelot (1794-1880), después de haber «descubierto al hombre de cromañón en 1868 y de encontrar la similitud la semejanza entre el hombre de cromañón y los guanches». En efecto, como señala Estévez González (2011), a partir de sus trabajos, la etnografía canaria se sustentó en la raciología y los supuestos avances de las técnicas craneométricas, adoptándose así a los marcos teleológicos, raciales y nacionales de la Modernidad. Como comentario irónico, el film —y de ahí su título— incluye la entrevista de Cuscoy con un pastor al que solicita que glose los nombres que emplean para clasificar los tipos de cabras; una taxonomía que, por su precisión y extensión, resulta jocosa. A la enumeración se superponen una serie de tomas frontales de pastores y plataneras que posan ante una cámara *voyeur* que invita a descifrar su fisionomía, trazándose una rima con un plano previo (figura 4) acompañado de la locución extraída del fondo del NO-DO que incidía en que «entre ellas [las mujeres trabajadoras] se ven buenos ejemplares de la raza primitiva». Esta secuencia no solo ejemplifica cómo la representación visual de los otros raciales y coloniales estuvo marcada por lógicas propias de la zoología (Amad, 2013; Burton y Mawami, 2020), sino que también recoge —al igual que el film de Monsell— una serie de «respuestas visuales» propias de las aproximaciones intelectuales y artísticas postcoloniales a este archivo, preocupadas por identificar aquellos momentos en los que de manera consciente y desafiante los sujetos devuelven o niegan la mirada colonial y que han sido leídos como gestos de una agencia escópica subalterna (Amad, 2013: 56).



Arriba. Figura 3. Condición fantasmática de los vestigios guanches en *De los nombres de las cabras*
Abajo. Figura 4. Taxonomías raciales en *De los nombres de las cabras*

Como hemos visto, el documental presenta a los guanches como un tropo colonial que parte de la compleja ubicación del archipiélago en el primigenio colonialismo español/europeo durante el siglo XV y que se asienta durante el siglo XIX gracias a la antropología. El último jalón en su articulación será el Franquismo, cuando se emprendió una «Segunda Conquista de Canarias», mediante una mayor intervención económica y política del Estado, una uniformización cultural y una reactivación del pasado precolonial para servir a los propósitos del ultranacionalismo español (Gil Hernández, 2021). El film incluye audios de la primera propaganda dictatorial en los que, según

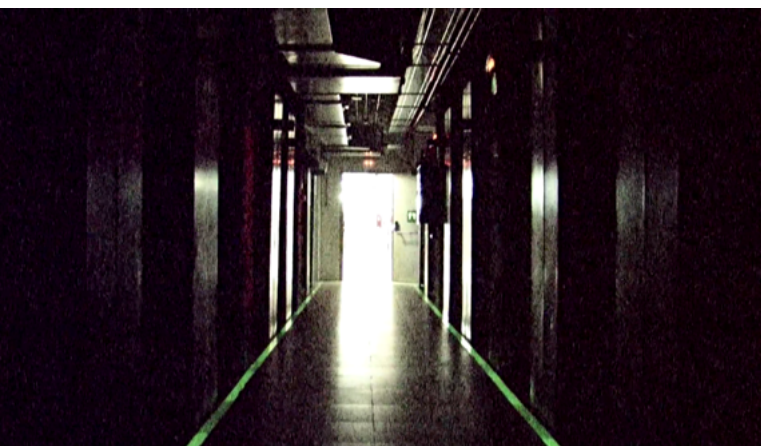
el precepto falangista de unidad de destino en lo universal, se amalgama el pasado nacional posicionando al archipiélago como intersección entre el continente africano y América a partir de sus cultivos:

Tomates y plátanos, rojo y amarillo, son la bandera española en las islas. El tomate canario traído por nuestros conquistadores de américa [...] Cochinilla que nos aportó nuestro imperio africano.

A través de este material propagandístico, dispuesto en su sección final, la película explicita las connotaciones de género propias de la retórica imperialista (Shohat, 1991), plagadas de metáforas como la *fertilidad* del terreno ocupado gracias a la aquí heroica y patriótica intervención española; sin olvidar, tampoco, la *misión espiritual* del expansionismo español a partir de las reiteradas alusiones a la Virgen de la Candelaria, abrazada como patrona sin aparentes contradicciones frente a otras deidades por ese oscuro y polisémico *primitivo* que es y ha sido el guanche. Si al principio la cinta presentaba a Cuscoy emergiendo de una cueva —y presuntamente desvelando los misterios de lo autóctono desconocido—, el último plano lo despide sumiéndose en una gruta, apuntando a la incertidumbre y al carácter especular de su proyecto. A su vez, los cineastas exponen el archivo colonial —anclado aquí en las intersecciones entre antropología, cultura popular y nacionalismo— como un espacio abierto a la contestación (Stoler, 2009), al tiempo que evidencian, parafraseando a Ella Shohat (1991), la implícita función arqueológica de las tecnologías visuales a la hora de descifrar a las civilizaciones soterradas.

4. ANUNCIARON TORMENTA: PARCIALIDAD DEL ARCHIVO Y CONTRA-MEMORIA ORAL

Nos detenemos, por último, en *Anunciaron tormenta*, un film que surge del interés de Javier Fernández Vázquez por la antropología visual y la memoria histórica en España (Maldonado, 2020); esta última, una preocupación ya abordada en su



Figuras 5 y 6. Efectos de extrañamiento frente al archivo en *Anunciaron tormenta*

trabajo dentro del colectivo Los Hijos, junto a Natalia Marín y Luis López Carrasco. En concreto, en *Los Materiales* (2009), un documental reflexivo que pone en escena el fútil intento por parte de los cineastas a la hora de recabar memorias sólidas sobre la Guerra Civil (Cerdán, Fernández Labayen, 2017) o en *Enero, 2012 o la apoteosis de Isabel la Católica* (2012), obra incluida en la citada cartografía del cine postcolonial en español (Guardiola, 2017). El colectivo retomará el colonialismo español en *Árboles* (2013), film que recoge tanto leyendas de la resistencia de la etnia bubi como las medidas de aculturación a través de las misiones, las instituciones penitenciarias o la construcción de ciudades.

Su primer largometraje en solitario ahonda en la revisión del colonialismo español en Guinea Ecuatorial, un proceso que se desarrolló plenamente desde la segunda mitad del siglo XIX, instaurándose una política de segregación, y que concluyó en 1968. La película se centra en un episodio paradigmático de la violenta represión española ejercida contra los bubis (García Cantús, 2008; Siale Djangany, 2016) en Fernando Poo (actual Bioko): la captura y muerte en oscuras circunstancias del rey Esáasi Eweera (1899-1904) por su resistencia a someterse a las autoridades españolas. Tras un preámbulo que narra el uso de la fuerza por par-

te de la orden claretiana en 1882 —ejecutada por krumanes, nombre con el que se conocía a los trabajadores africanos al servicio español— para que los bubis se sumaran a la misión, se suceden una serie de planos del Archivo General de la Administración cuidadosamente compuestos, con particular énfasis en la simetría, el carácter laberíntico del espacio y la apabullante cantidad de documentos que aloja. Mediante un efecto de postproducción se imprime ruido a la imagen de un pasillo (figura 5), confiriendo un aspecto espectral al conjunto de la institución: el archivo como andamiaje del Estado moderno-colonial. Tras una lenta apertura desde blanco, emerge en pantalla el dossier «Expediente 59, Detención y fallecimiento de Bokuto Sas» que recoge la documentación oficial del caso. Este efecto visual se repetirá cada vez que se presenten fotografías de archivo de los escenarios del caso (figura 6) —como la Misión de Concepción o el hospital y las mazmorras del puerto de Malabo— y que gradualmente se superponen a su vista actual, sugiriendo el olvido que se cierne sobre este episodio y, por extensión, sobre el colonialismo español.

Con estas manipulaciones, tan sencillas como eficaces, estos planos pautan una aproximación a los documentos históricos alineada con la ya mencionada perspectiva postcolonial de Stoler (2009), precisamente aplicada a los archivos burocráticos

del Estado colonial. Siguiendo a esta autora, examinar las intrincadas tecnologías de gobierno inscritas en el archivo exige atender la parcialidad de los registros, identificando las posibilidades de enunciación, la autorización de ciertos relatos, las repeticiones testimoniales mediante la cadena de mandos y las competencias que validan la producción del mismo archivo (Stoler, 2009: 21). En síntesis, como ya apuntara Foucault (2002), supone decodificar el sistema de lo que puede ser formulado.

Toda vez presentado el expediente, su contenido se expone literalmente, mediante el recitado por parte de una serie de actores españoles, bajo las órdenes del director, en un estudio de grabación. Cada uno de ellos pone voz a las diferentes autoridades coloniales que redactaron los informes: la Guardia Civil, el gobernador, el letrado de los Territorios Españoles y el Ministerio de Estado, interesado en clarificar las circunstancias de la muerte de Eweera y el presumible malestar entre los bubis. Esta crónica, como ya expresara Siale Djangany (2016: 181) escenifica una «retórica de la disimulación y el lirismo del mal gusto» exhibidos por las autoridades españolas en la isla como prerequisite para su impunidad. Por su parte, Fernández Vázquez ha señalado que estos documentos pueden leerse como «el guion del encubrimiento de un crimen» (Maldonado, 2020). El film evidencia las contradicciones entre los testimonios, la invalidación de unas autoridades en beneficio de otras o la ausencia de testigos clave, como el cabo africano de la guardia colonial que detuvo a Eweera. Lo que Stoler denomina «jerarquía de credibilidad» (2009: 23) se construye aquí a partir de ausencias, inconsistencias y tergiversaciones destinadas a salvaguardar la autoridad política y religiosa, ocultando la violencia y el exterminio selectivo y ejemplarizante de los bubis.

Hacia el final, un rótulo nos informa de una consecuencia directa de este hecho: la elaboración del Estatuto Orgánico de la Administración Local (1904), por el cual se establece que «los indígenas podrán ser obligados a trabajar para la adminis-

tración pública». Este sería solo un apunte de una nueva legislación que instauraba el Patronato de Indígenas para gestionar la fuerza de trabajo y que posicionaba a los indígenas bajo la tutela y ejemplo de las Misiones Claretianas (García Cantús, 2008). Si el prólogo ya anunciaba el destacado papel de los claretianos en la aculturación de los bubis —mediante el sometimiento religioso para su inserción en el tejido productivo—, la inclusión de un fragmento del film *Una cruz en la selva* (Manuel Hernández Sanjuán, 1946) de Hermic Films redunda en esta idea, y la pomposa voz en *off* califica a los misioneros como «la avanzadilla de nuestro imperio espiritual en el mundo».

Además de examinar la producción del archivo y sus efectos, *Anunciaron tormenta* contrapone la lectura del expediente con secuencias que recogen la memoria oral de los bubis. El film incluye el contrato al que llega con dos de las participantes: el cineasta puede registrar su voz, pero no su imagen, usando en su lugar tomas de los espacios donde acontecieron los principales sucesos. Este *collage* de memorias solapadas —y como se infiere activadas, por momentos, en grupo— desfigura la escritura colonial. El relato es prolijo en detalles y cuestiona la versión oficial, incidiendo en el carácter disciplinario de la muerte del rey y la consecuencia de una represión cuya violencia se agudizó en 1910 (García Cantús, 2008): una política del silencio y el olvido. La ya citada ausencia de imágenes de algunos entrevistados se extiende a un escrupuloso uso del archivo fotográfico propio de las lecturas postcoloniales y que aquí pasa por afirmar y negar simultáneamente al público contemporáneo la mirada colonial. Así, las fotografías que documentan el sometimiento de la población se muestran apenas unos *frames* para desaparecer súbitamente a negro. Si, como en última instancia propone Amad (2013: 64), la «mirada devuelta» es el efecto de unos modos de ver por parte de una audiencia temporal y/o racialmente distanciada, el director colapsa esa posibilidad paliativa que podría albergar el archivo.

La cinta, en suma, evidencia cómo el Estado colonial español, que a principios del siglo XX todavía tenía que ser apuntalado, moldeó las memorias personales y se presenta en sí misma como un archivo de relatos orales alternativos para futuras reivindicaciones colectivas. De hecho, Fernández ha señalado la voluntad de reparación simbólica de su proyecto (Maldonado, 2020) y que se concreta en un último gesto de transmisión de una memoria subalterna negada: el filólogo Justo Bolekia, participante en los relatos colectivos, junto a su hija, ambos mirando a cámara, y leyendo un poema escrito en bubi que recoge una versión alternativa de la muerte de Eweera.

5. CONCLUSIONES

Pese a la diversidad geográfica y temporal de las narrativas imperialistas españolas que abordan los films analizados, todos comparten una preocupación por exponer los archivos coloniales —privados, científicos o institucionales— como complejas tecnologías de poder, subyugación y exclusión. Estos trabajos revelan dolorosas historias derivadas de la Modernidad colonial: el imaginario orientalista como rasgo persistente de la colonialidad, la violencia epistémica propia de la etnografía tradicional y la conquista y represión de las culturas locales.

Como documentales que hemos calificado de postcoloniales, su aproximación al archivo implica la consideración simultánea de los documentos como fuentes y como objetos, como «experimentos epistemológicos» que revelan y ocultan hechos y saberes no legitimados (Stoler, 2009: 87). Atendiendo a esta dualidad, por un lado, los films identifican una serie de tropos coloniales clásicos —paraíso perdido, *terra incognita* o salvaje primitivo—, contruidos a partir de inextricables intersecciones entre raza, género y sexualidad y exponen sus fuentes visuales buscando gestos de resistencia a la mirada colonial que no siempre son posibles. Por otro lado, los tres films iluminan las elisiones,

tergiversaciones y contradicciones presentes en los archivos para evidenciar cómo las historias oficiales, nacionales y personales, se apoyan necesariamente en estas inconsistencias (Burton, 2006: 2) a la hora de articular una identidad estable de la que, empero, se derivan conflictos no resueltos. Lejos de solidificar el pasado, estos films ponen énfasis en cómo procesos de transferencia de conocimiento mediados por el archivo tienen ecos, personales y sociales, en el presente.

Cabe contemplar asimismo estas aproximaciones al archivo —resultado de investigaciones llevadas a cabo durante más de dos años— como «etnografías autoconscientes» (Burton, 2006: 6) que inscriben en el propio texto fílmico su encuentro con el archivo como una experiencia sociopolítica, pero también física y emocional. Las tres películas exponen la materialidad de los documentos y/o su ubicación como un rasgo inextricable de la historia que el archivo puede contar. Igualmente, en sus estrategias de enunciación/traslación —concretamente, las de los registros escritos y/o orales— se entrevé una posición *a priori* distanciada, pero abierta a complejas inflexiones afectivas. Si esto es claro en la lectura que Monsell realiza de las memorias de su padre o en los incisivos reflexivos del propio Cuscoy respecto a su práctica científica, también se vislumbra en las interrupciones del propio Fernández a la hora de orquestar las voces que encarnan a las autoridades coloniales.

En suma, desde la heterogeneidad y reflexividad estos films revierten la señalada oclusión del imaginario colonial o su reactivación neocolonial en España, participando de una expansión del archivo desde una mirada postcolonial —lo que supone visibilizar colecciones prácticamente desconocidas— y, al hacerlo, activan en el presente debates sobre la raza, la sexualidad, la identidad nacional y la memoria política que hunden sus raíces en los violentos encuentros coloniales. ■

NOTAS

- * Este artículo es resultado del proyecto de investigación «Cartografías del cine de movilidad en el Atlántico hispánico» (CSO2017-85290-P), financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación - Agencia Estatal de Investigación y los fondos FEDER.
- 1 Además, los tres films están dirigidas por cineastas generacionalmente cercanos nacidos durante los primeros años de la democracia: en 1978 (Morales), 1979 (Monsell), 1980 (Fernández) y 1986 (Navarro). En sus procesos de producción, por tanto, comparten interés por los procesos de construcción de la memoria y la historia colonial ya referidos.
- 2 Nos referimos a una filmación de Cuscoy que muestra a una mujer en un patio haciendo y tintando una tinaja de barro *para la cámara*, sin que el proceso corresponda al método tradicional (entrevista personal con Silvia Navarro, 17 de noviembre de 2021).

REFERENCIAS

- Ahmed, S. (2000). *Strange Encounters: Embodied Others in Post-Coloniality*. Londres, Nueva York: Routledge.
- Amad, P. (2010). *Counter-Archive. Film, the Everyday, and Albert Khan's Archives de la Planète*. Nueva York: Columbia University Press.
- Amad, P. (2013). Visual Riposte: Reconsidering the Return of the Gaze as Postcolonial Theory's Gift to Film Studies. *Cinema Journal*, 52(3), 25-48.
- Burton, A. (2006). *Archive Stories. Facts, Fictions, and the Writing of History*. Durham: Duke University Press.
- Burton, A., Mawani, R. (eds.) (2020). *Animalia: An Anti-Imperial Bestiary of Our Times*. Durham, Londres: Duke University Press.
- Cerdán J., Fernández Labayen M. (2013). De sastres y modelos: Entre el postcolonialismo y la transnacionalidad en el documental experimental español. *Arte y Políticas de Identidad*, 8, 137-155.
- Cerdán J., Fernández Labayen M. (2017). Memoria y fosas comunes: estrategias políticas del documental independiente. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 23, 187-198.
- Derrida, J. (1995). *Archive Fever. A Freudian Impression*. Chicago, Londres: University of Chicago Press.
- Elena, A. (2010). *La llamada de África. Estudios sobre el cine colonial español*. Barcelona: Bellaterra.
- Estévez González, F. (2011). Guanches, magos, turistas e inmigrantes: canarios en la jaula identitaria. *Revista Atlántida*, 3, 145-172.
- Fanon, F. (1967). *Black Skin, White Masks*. Nueva York: Grove Press.
- Foucault, M. (2002[1977]). *La arqueología del saber*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- García Carrión, M. (2016). Proyecciones imperiales: el espacio colonial en la cinematografía española de las primeras décadas del siglo XX. *Storicamente*, 12(6). <https://doi.org/10.12977/stor622>
- García Cantús, L. (2008). El comienzo de la masacre colonial del pueblo bubi. La muerte del Botuko Sás, 1904. En J. Martí Pérez y Y. Aixelá Cabré (eds.). *Estudios africanos. Historia, oralidad, cultura* (pp. 7-26). Barcelona: Ceiba.
- Gil Hernández, R. (2021). La Segunda Conquista de Canarias. Trabajo del duelo y fantasmas guanches en la cultura material de la España franquista. *Kamchatka. Revista de análisis cultural*, 18, 221-246. DOI: <https://doi.org/10.7203/KAM.18.18209>
- Guardiola, J. (2017). Colonia América. Notas para un cine postcolonial (en) español. *Secuencias*, 43-44, 155-175. <https://doi.org/10.15366/secuencias2016.43-44.009>
- Maldonado, S. (2020). Entrevista al director Javier Fernández Vázquez. Película «Anunciaron Tormenta». Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=wDX7egEEfQQ>
- Martin-Márquez, S. (2011). *Desorientaciones. El colonialismo español en África y la 'performance' de la identidad*. Barcelona: Bellaterra.
- Monsell, P. (2015). *África 815*. Pressbook. Recuperado de <https://africa815.wordpress.com/pressbook/>
- Muñoz, J. E. (2009). *Cruising Utopia: The Then and There of Queer Futurity*. Nueva York: New York University Press.
- Nerín, G. (2017). «África 815»: la visió més rosa del colonialisme espanyol. Recuperado de <https://www.elna->

cional.cat/ca/cultura/africa-815-monsell-colonialisme_150837_102.html

- Ortega, M. L. (2001). Memorias para un África olvidada, o el discurso colonial imposible. En J. Cerdán y M. Díaz (eds.). *Cecilia Bartolomé. El encanto de la lógica* (pp. 81-91). Barcelona: L'Alternativa & Ocho y Medio.
- Oroz, E. (2017). Líneas de fuga. *África 815* de Pilar Monsell. En *África 815. Paraíso Perdido* (pp. 3-12). Barcelona: La Virreina. Centre de l'Imatge.
- Ponzanesi, S. (2017). Postcolonial and Transnational Approaches to Film and Feminism. En E. A. Kaplan, P. Petro, D. Jelača, K. Hole (eds.) *The Routledge Companion to Cinema and Gender* (pp. 25-35). Londres y Nueva York: Routledge.
- Santamaría Colmenero, S. (2018). Colonizar la memoria. La ideología de la reconciliación y el discurso neocolonial sobre Guinea Ecuatorial. *Journal of Spanish Cultural Studies*, 19(4), 445-463. <https://doi.org/10.1080/14636204.2018.1524994>
- Siale Djangany, J. F. (2016). Ėsásasi Eweera: en el laberinto del Estado dual. *Ėndoxa*, 37, 169-198.
- Shohat, E. (1991). Imaging Terra Incognita: The Disciplinary Gaze of Empire. *Public Culture*, 3(2), 41 -70.
- Stoler, A. L. (2002). Colonial Archives and the Art of Governance. *Archival Science*, 2, 87-109.
- Stoler, A. L. (2009). *Along the Archival Grain: Epistemic Anxieties and Colonial Common Sense*. Princeton: Princeton University Press.
- Thomas, S. (2020). Queering the Paternal Archive: Photography, Hybridity and Embodiment in Pilar Monsell's *África 815*. *Hispanic Review*, 88(3), 289-316. <https://doi.org/10.1353/hir.2020.0024>

USOS DEL ARCHIVO EN EL DOCUMENTAL POSTCOLONIAL ESPAÑOL

Resumen

Este artículo analiza una serie de documentales recientes articulados a partir de material de archivo vinculado a los procesos e imaginarios coloniales españoles en el Sáhara, Guinea Ecuatorial y Canarias. En concreto, se centra en *África 815* (Pilar Monsell, 2014), *De los nombres de las cabras* (Silvia Navarro Martín, Miguel G. Morales, 2019) y *Anunciaron tormenta* (Javier Fernández Vázquez, 2020). Con el ánimo de contribuir a los escasos debates sobre el documental postcolonial español, esta investigación examina la aproximación creativa a diversos archivos y los tropos coloniales presentes en los mismos, para dirimir cómo estos documentales se interrogan por la historia y las estructuras imperialistas de la visión y el conocimiento. Dentro de esta historia, estos films toman los documentos institucionales y personales como experimentos epistemológicos (Stoler, 2009), en los que se inscriben relaciones de poder coloniales que producen hechos, taxonomías e identidades culturales.

Palabras clave

Documental postcolonial; archivo; colonialismo; estudios postcoloniales; cine español; Guinea Ecuatorial; Canarias; Sáhara.

Autores

Miguel Fernández Labayen (L'Hospitalet de Llobregat, 1976) es profesor titular del departamento de Comunicación de la Universidad Carlos III de Madrid y miembro del grupo de investigación Tecmerin y del Instituto Universitario del Cine Español de la misma universidad. Sus áreas de investigación son el cine español, el documental y el cine experimental desde una perspectiva transnacional. Codirige la colección «Ibero-American Screens/Pantallas Iberoamericanas» de la editorial Peter Lang. Contacto: mflabay@hum.uc3m.es

Elena Oroz (Soria, 1978) es profesora ayudante doctora en el departamento de Comunicación de la Universidad Carlos III de Madrid y miembro del grupo de investigación Tecmerin. Es autora de una veintena de capítulos de libro y artículos científicos, sus áreas de investigación son el cine documental, el cine español y los estudios de género. Contacto: elortega@hum.uc3m.es

Referencia de este artículo

Fernández Labayen, M., Oroz, E. (2022). *Usos del archivo en el documental postcolonial español*. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 34, 137-150.

USES OF THE ARCHIVE IN SPANISH POST-COLONIAL DOCUMENTARIES

Abstract

This article analyses a series of recent documentaries articulated from archival material linked to Spanish colonial processes and imaginaries in the Sahara, Equatorial Guinea and the Canary Islands, contributing to the limited debates on Spanish postcolonial documentary. Specifically, it focuses on *Africa 815* (Pilar Monsell, 2014), *De los nombres de las cabras* (Silvia Navarro Martín and Miguel G. Morales, 2019) and *Anunciaron tormenta* (Javier Fernández Vázquez, 2020). This research examines the creative approach to various archives and colonial tropes to address how these documentaries interrogate history and the imperialist structures of vision and knowledge. Within this history, these films take institutional and personal documents as epistemological experiments (Stoler, 2009), in which colonial power relations that produce facts, taxonomies and cultural identities are inscribed.

Key words

Postcolonial documentary; Archive; Colonialism; Postcolonial studies; Spanish cinema; Equatorial Guinea; Canary Islands; Sahara.

Authors

Miguel Fernández Labayen (L'Hospitalet de Llobregat, 1976) is Associate Professor in the Department of Communication at Carlos III University of Madrid and member of the Tecmerin research group and the University Institute of Spanish Cinema at the same university. He has written more than fifty chapters and academic articles, and his areas of research are Spanish cinema, documentary and experimental cinema from a transnational perspective. He is co-director of the collection «Ibero-American Screens/Pantallas Iberoamericanas» of the Peter Lang publishing house. Contact: mflabay@hum.uc3m.es

Elena Oroz (Soria, 1978) is Assistant Professor in the Department of Communication at Carlos III University of Madrid and member of the Tecmerin research group. Author of more than 20 book chapters and academic articles, her areas of study are documentary, Spanish cinema and gender studies. Contact: elortega@hum.uc3m.es

Article reference

Fernández Labayen, M., Oroz, E. (2022). *Uses of the archive in Spanish Post-Colonial Documentaries*. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 34, 137-150.

recibido/received: 30.12.2021 | aceptado/accepted: 28.03.2022

Edita / Published by



Licencia / License



ISSN 1885-3730 (print) / 2340-6992 (digital) DL V-5340-2003 WEB www.revistaatalante.com MAIL info@revistaatalante.com