



**Bwana, Bwana.
Cine y colonialismo en África**

Pepe Gutiérrez-Álvarez

Índice.

Unas notas introductorias.

Primera parte: La cuestión de la trata de negros en Hollywood.

1. La trata de negros.
 2. El precio de la esclavitud.
 3. Caballeros del Sur. Acotaciones: a. El tío Tom; b. Twain. C. El "extremista" Joe Brown. D. Otras aportaciones africanas de Richard Fleischer.
 4. Pesadilla negra. Acotación. A. Toni Morrison.
- Anexo: Las aportaciones sudamericanas.

Segunda parte: Los grandes exploradores.

1. Las dos caras. Acotaciones: a. Una escena en Bulawayo. B. Bula matari.
2. Burton y Speke. Acotación: a. El mercado de esclavos de Zanzíbar.
3. Ciudades míticas de África.

Tercera parte: Religiosas en el Congo.

1. Mujeres intrépidas.
2. Pioneras protestantes.
3. Monjas católicas sacrificadas.
4. Un Nobel misionero. Acotación: El rey Leopoldo IIº.

Cuarta parte: Trilogía zulú.

1. Los zulúes.
2. Un general prepotente.
3. El Álamo sudafricano.
4. El rey Shaka.

Quinta parte: La tribu bóer.

1. El "Greak Treck".
2. Otros "padres de la patria".
3. La guerra anglo-bóer. Acotaciones: a. Campos de concentración. b. Lord Kitchener.

Sexta parte: Gordon en Jartum.

1. Una película importante. Acotaciones: a. El Mahdi. b. Gordon.
2. Las cuatros plumas.

Séptima parte: Grandes cazadores.

1. Sí, Bwana. Acotaciones: a. Hijo nativo. b. Otros pioneros.
2. El África Negra en technicolor. Acotación: a. El novelista.

Octava parte: Kenia y la crisis del Mau-Mau.

1. Kenia.
2. La inocencia liberal.
3. La propaganda británica. Acotaciones: a. La intervención de Churchill. B. Un lejano documental.

Novena parte: Tarzan, rey de otra selva.

1. El novelista.
2. El rey de los Tarzanes.
3. Weismüller en serie B. Acotaciones: a. El "verdadero" Tarzan. b. Boy.
4. El trono vacío.
5. Tarzanes execrables.
6. Curiosidades varias
7. Tarzanas.
8. Greystoke. Acotaciones: a. Tarzanes ignotos. B. Las monas. C. Sueños interrumpidos. D. El estereotipo del negro salvaje.
9. La versión de la Disney.

Décima parte: Los novios de la muerte.

1. Legiones.
2. Clásicos de los años treinta.
3. "Canallas" franceses.
4. Muestras del declive.
5. Variaciones crepusculares.
6. Legionarios españoles. Acotaciones: a. Abd El-Krim. b. El "Desastre de annual2.
7. Los "marines" contra las Kábilas.

Bibliografía sumaria.

Unas notas introductorias

Este trabajo está hecho por el gusto de hacerlo, como una manera de ampliar y aclarar mis propias ideas, y fue redactado en una época en la que me venía de gusto hacer este tipo de cosa, como una suerte de escapada a otras realidades, entre ellas la de ocupar la responsabilidad de regidor de urbanismo en el Ayuntamiento de Sant Pere de Ribes (1995-1999), representando a EUIA en una colación con la Unitat Municipal 9 (la "Nou" adscrita a las CUP)...El esquema es el propio de la preparación de lo que podía ser un buen cine-forum, una actividad que llevé con un grupo de amigos durante los noventa y en la localidad mencionada. Se trataba de reconocer lo que me había fascinado, y al mismo tiempo buscarle su potencial educativo, de reflexión...

En algún momento, he hecho alguna sugerencia a tal o cual editor, pero ninguna de ellos "han visto" la posibilidad de un libro de estas características, sobre todo considerando que, el interés sobre África era lamentablemente muy escaso, y su proyección escolar es muy exigua. Mis argumentos sobre el recrudescimiento de los estereotipos, y el papel del cine, así como sobre las posibilidades que este medio encierra para llevar África a través de la pantalla en casas, colegios y entidades, no han sido convincentes. Libros de este tipo – se me ha dicho- tendrían que tener un mayor soporte institucional, pero la verdad no sabría a qué puerta llamar.

Por otro lado, las películas analizadas formaban parte de un tiempo lejano, y se considera que las nuevas generaciones no llegan ni a *Memorias de África*...He reunido los diversos capítulos escritos, y he dejado los extensos apuntes de otros (los novelistas, los animales), por sí surge una oportunidad. También he dejado de lado un apartado sobre el "apartheid" en Sudáfrica que ha cobrado vida propia para llegar hasta *Els Arbres de Fahrenheit*, y también he apartado algunos trabajos y apuntes sobre el cine anticolonialista, tema sobre el que publicado diversos trabajos (en *Kaosenlared*), específicamente sobre la revolución argelina, así como sobre el "affaire" Ben-Barka...Pido disculpas sobre errores y posibles erratas, y subrayo mi agradecimiento a esta editorial virtual por la oportunidad.

Primera parte: La cuestión de la trata de negros en Hollywood.

1. La trata de negros. Aunque las muestras del «orgullo» racial y social de los afronorteamericanos venía de lejos, y había producido ya una abundante literatura, no será hasta la teleserie *Raíces*, uno de los fenómenos televisivos más importante de todos los tiempos, justo con una temática que Hollywood había desdeñado. Con una duración de 12 horas fue emitida por la cadena ABC desde enero de 1977 a septiembre de 1978, que se hace visible al gran público una historia crítica y plural de los Estados Unidos. Escrita por Alex Haley jr. La trama comienza en 1750, en la pequeña aldea mandinga de Juffure, en Gambia, con el nacimiento de Kunta Kinte (un nombre que hoy se puede encontrar detrás de productos como pueden ser unas naranjas), Es hijo de Omoro (Moses Gunn) y de Binta Kinte (Maya Angelou), y al cumplir los quince años se prepara para el gran ritual que marcará su paso a la edad adulta. Será un hombre libre hasta que a los 17 años es raptado. Entonces Kunta K (LeVar Burton) descubrirá a los blancos, concretamente al barco negrero del capitán David (Edward Assner), que le llevará a Norteamérica, donde comenzará una larga lucha por su libertad, y en muchos casos, no llegaron a someterse a su opresor blanco. La hija de Kunta será Kizzy (Cicely Tyson), que pagará como todas las esclavas por una violación de la cual nacerá su nieto, Gallo George, que vivirá durante 30 años en Gran Bretaña y volverá a su país cuando éste se prepara para la guerra civil...En *Raíces* trabajó toda una generación de actores afronorteamericanos, y prestaron su colaboración actores blancos de primera.

El impacto de *Raíces* motivó otras series, aparte de una segunda parte que empezaba en 1882, y seguía el hilo de la historia hasta el presente. Menos conocida pero mucho más rigurosa y descriptiva, *La lucha contra la esclavitud*, un docudrama que combinaba el documental con la reconstrucción dramática y que se dio en la 2 de TVE a principios de los ochenta. No obstante, solo unos años después, ya en plena restauración conservadora, la serie creada por Mitchell Beazley TV y RM Arts para el Chanel Four británico, *Historia de África*, dirigida por un especialista tan comprometido contra el colonialismo como el británico Basil Davidson (1992), fue agriamente contestada en los «medias» conservadores por sus «demagógicas» referencias al esclavismo. El viento de los diversos mayos del 68 que produjo el fenómeno del «orgullo negro» de *Raíces* comenzó a cambiar de dirección durante hasta la restauración conservadora consagrada por la presidencia de Reagan, un férreo adversario de los Derechos Civiles. No es abusivo pensar que en este ambiente de ascenso reaccionario, que un posible equivalente de *Raíces* en el cine no llegará hasta *Amistad*. Su director decía que había realizado *La lista de Schindler* porque «sentido desde muy joven había sentido y vivido --el «shoah»-- como judío», y en respuesta al Reverendo Jackson se había mostrado dispuesto a «contar diferentes historias que sirvan para destapar errores históricos cometidos contra otras razas y culturas». La oportunidad se la brindó la productora y actriz Debbie Allen --su papel más recordado fue el profesora de baile en *Fama* (Alan Parker 1978)--, cuya determinación sería decisiva por realizar una aproximación a la historia del barco negrero español gracias al descubrimiento casi casual de dos volúmenes de artículos titulados *Amistad* y *Amistad 1*, escritos por historiadores y filósofos afronorteamericanos.

Después de estas lecturas, Debbie no llegaba a comprender como era posible que jamás hubiera oído hablar del aquel incidente, ni del líder rebelde Senghe Pieh, al que los españoles llamaban Cinqué. Así ocurrió que, mientras que por un lado se «llenaba de orgullo y entusiasmo (por) que hubiera ocurrido algo

así», por otro, se sintió «robada y estafada porque nunca me habían hablado de ello siendo estudiante». A lo largo de trece años Debbie tanteó con su proyecto a directores como Jean-Jacques Annaud (*La victoria en Chantant*) y Barry Levinson (*Good Morning Vietnam*), llevada por la «fe», convencida de que estaba delante de «una historia verdadera, de un momento de importancia histórica que el mundo debía conocer». Debbie veía la historia «como un gigantesco tapiz en el que aparecían implicados todos nuestros antecesores: africanos, abolicionistas, esclavistas, españoles, cubanos, británicos...». En apoyo al proyecto la escritora (y «madre» de Kunta Kinte en *Raíces*, aparte de directora de cine) Maya Angelou, escribió por su parte: «Algunas historias son pequeñas, conciernen sólo a una familia. Otras son largas, describen a una nación entera. La historia del «Amistad» es las dos cosas a la vez. A mí, la crónica de Cinqué y su heroísmo me trajo luz en un tiempo de gran oscuridad: mi infancia. Cuando un grupo de hombres blancos cogió a un hombre negro y lo linchó en mi pequeña ciudad de Arkansas, escuché esta historia de Cinqué, y recuerdo que recobré la esperanza».

A continuación de una primera entrevista con Debbie, Spielberg aceptó inmediatamente un proyecto «comprometido» justo a continuación de *El mundo perdido* como parte de un intento de equilibrio que marca una filmografía en la que se incluye otro esforzado canto a la «negritud», *El color púrpura* (1985), una adaptación de la novela homónima de Alice Walker (editada por Plaza&Janés en 1987), y cuyo eje son unas relaciones femeninas que se enfrenta a la opresión racista pero también al machismo de sus hombres; en una de las escenas «más líricas» de la película, la protagonista viaja a África como parte de su propio reconocimiento y autoestimación. Al justificar su opción, Spielberg declaró que se sintió «impresionado por las imágenes de los africanos que había plasmado en unos bocetos un dibujante del tribunal. No se le veían las caras, sólo sus perfiles silueteados. Pero mirándoles podía sentir quienes habían sido aquellos hombres...basándome en un ángulo lateral de sus rostros». De esta manera la historia caía en manos de un director y productor «más importante del siglo» (Djimon Hounsou) con posibilidades de «hacer cualquier cosa». Spielberg encargó el guión a David Franzoni que había obtenido numerosos galardones por su trabajo en *Citizen Cohn* (1992) una película de Frank Pierson sobre un judío reaccionario, Cohn (James Woods) que trabajó voluntariamente al servicio del senador fascista McCarthy. Spielberg dejó claro a Franzoni que «era vital contar el drama desde la perspectiva de los africanos. Lo más interesante que hay que tener en cuenta respecto a Cinqué es que no era un esclavo ni nunca lo había sido». Con estos criterios, el director más influyente de Hollywood ponía en marcha una producción lo suficiente seria y ambiciosa sobre un tema «tabú» de manera que establece fílmicamente un antes y un después en este ignominioso capítulo de nuestra historia.

Al margen de su interés cinematográfico, es la primera vez que en la pantalla (y en una producción “por todo lo alto”) que se evoca con detalles la historia de los abolicionistas, de una “minoría profética” situada en el dominio de la moral y de la solidaridad que realizan una tarea literalmente revolucionaria, y que a los ojos de la mentalidad de la época vienen a ser unos verdaderos “extremistas” sobre los que el cine tampoco ha prestado mucha atención.

Amistad es una hermosa palabra castellana que en la historia de la trata de esclavos adquiere una dolorosa resonancia irónica ya que la mayoría de ellos ostentaban nombres dulces como el norteamericano “Esperanza”; un hábito que luego sería reproducido con los bellos nombres de muchos campos de

concentración. El historiador cubano Moreno Fragnals cuenta que, hacia 1820, este barco español embarcó en el África occidental a 733 cautivos de los que, después de una travesía de 54 días, cuando llegó a La Habana únicamente vivían 188. Este resto fue vendido bien por previo acuerdo en lote bien en una «venta pública» en la que sus rasgos más potentes se valoraban como aspectos más o menos valiosos, y a continuación eran enviados como esclavos a trabajar en las plantaciones. Allí les esperaba una muerte rápida y muy poco piadosa. Los que se rebelaban o escapaban» --los llamados "cimarrones»- eran perseguidos como fieras. Los castigos eran terribles, pero uno habitual era el despellejamiento. Ninguna ley prohibía asesinar a un esclavo; fueron innumerables los asesinados durante los momentos de capturas, los arrojados por la borda, y los muertos a golpes o a latigazos, eso cuando no agonizaban en una atmósfera tan irrespirable que hacía que los barcos de negreros se olieran a kilómetros de distancia.

La película cuenta una historia olvidada, pero cuya significación sobrepasa cualquier exageración. Se trata de un momento excepcional en el desarrollo de la conciencia humana, el momento en que, por una vez, un cargamento de esclavos logró imponerse a la exigua tripulación, superar las dificultades de una navegación cuyos secretos desconocían, de un océano que no podían reconocer, llegar a tierra, provocar una auténtica crisis nacional en los Estados Unidos, escapar de las presiones legales animadas desde la mismísima presidencia del país, y por una vez, los que sobrevivieron, lograr la libertad, o sea volver a sus orígenes. Esta extraordinaria y desconocida historia que tuvo lugar años después, entre 1839 y 1841 fue archivada durante décadas, lo que nos plantea una simple pregunta, ¿cuántas películas se habrían hecho de haber sido esta una hazaña protagonizada por blancos? Ahora la trama era recuperada con dos objetivos, realzar la lucha de los africanos por escapar de la esclavitud, pero ante todo, exaltar la democracia norteamericana convirtiendo en símbolo lo que, en definitiva, no fue más una excepción fruto de, al menos cuatro factores, a) la existencia de una magnífica rebelión de los esclavos; b) la existencia de un importante movimiento abolicionista, sin cuya influencia los libertadores del "Amistad" no habrían tenido ninguna oportunidad; c) la existencia de un separación de poderes que entonces pocos países tenían, y finalmente, la decisión de un político liberal capaz de lo peor, pero también de lo mejor.

Su prólogo es fulgurante. En medio de una noche oscura y tormentosa, un negro cautivo consigue dolorosamente deshacer sus cadenas, e inicia una rebelión que, por una vez, concluye con la muerte de la mayoría de una tripulación de la que sobreviven solo dos marinos españoles. En este tiempo, el porcentaje de tentativas de este tipo venían a ser aproximadamente de una por cada diez viajes y transcurrían por lo general a la hora de las comidas, cuando el «cargamento» era congregado en cubierta. El caso del «Amistad» fue una de las pocas excepciones, ya que normalmente las revueltas eran sometidas sin ninguna piedad, y fruto de una suma de casualidades que convirtieron el caso en una auténtica excepción. De ahí que fuese tan fácil de olvidar, y que de alguna manera llegará a los herederos actuales de los antiguos esclavos, tan necesitados de revalorizar su propia historia. En uno de los numerosos «flash-back» de la película, se cuenta como su protagonista, Cinqué, fue secuestrado en un poblado mendí, cerca de lo que hoy conocemos como Sierra Leona. Se trata de un acto que tiene algo de cotidianidad. Cinqué tiene una deuda impagada con unos vecinos, y promete inútilmente pagarla pero será arrastrado hasta la costa donde será entregado a un mercader de esclavos español. Cinqué se había convertido en una «persona disponible», castigada de una de las

formas utilizadas en el antiguo tráfico de esclavos realizada en África desde tiempos inmemoriales. Pero aunque el caso de Cinqué fue bastante habitual, en su gran mayoría esclavos fueron secuestrados en redadas como la que describe Cornel Wilde en *La presa desnuda* (*The Snaked Coat*, USA, 1966)

La historia de Cinqué establece claramente la relación entre la trata de negros y las normas esclavistas presentes en la sociedad africana, aspecto que durante el juicio es remarcado por el abogado esclavista Holabird (Pete Postlethwaite), quien recuerda además que la esclavitud ha sido inherente a la historia de la humanidad, un argumento también esgrimido por Calhoun durante una recepción al embajador español Calderón, en la Casa Blanca. Lo cierto es que, hasta la Ilustración, no existía una conciencia de que la esclavitud era un pecado, o un crimen contra los otros, sino un negocio que se justifica bien por sí mismo, bien añadiendo dos razones más, que siempre hubo esclavitud, y que los africanos eran unos paganos salvajes. Unas escenas muestran como Cinqué y los demás fueron trasladados a bordo del barco portugués «Tecora» a La Habana para ser vendidos, y describe en una corta escena el mercado de esclavos. Será en este barco donde tiene lugar algunas de las escenas más terribles de la película, donde los esclavos son vejados y maltratados por los marineros, y como son lanzados por la borda simplemente porque no había comida, o más llanamente por el cerco de la Marina británica, una escena que ocupa unos minutos del metraje de *Los asesinos de Kilimanjaro*, (*Killers of Kilimanjaro*, USA-GB, 1959) y durante la cual el «chico» (Robert Taylor) trata de «hacer algo» sin cambiar de expresión.

Amistad también confiere un papel significativo a la Marina británica que en esta época estaba comprometida contra dicho comercio aunque no siempre por motivos tan idealistas como los mostrados por el teniente Charles Fitzgerald en un inserto de *Amistad*, quien durante el juicio establece con claridad la «siniestra aritmética» mediante la cual los barcos negreros bajaban su peso, En una secuencia retrospectiva se veía como el enérgico teniente arremetía expeditivamente a cañonazos contra el infame fuerte de Lomboko, cerca de la colonia británica de Sierra Leona donde los esclavos eran retenidos en barracones infectos hasta que venían a buscarlos. Este fuerte que disponía de potentes cañones para defenderse de los competidores europeos, es destruido por un Charles Fitzgerald pletórico que proclama que, efectivamente, como presumen los esclavistas, Lomboko no existe aunque sea gracia a los bombardeos.

Sin embargo todo esta riqueza en los detalles fotografiados en tonos oscuros «goyescos» por el fotógrafo de Schlinder's list, Janusz Kaminski, no están al servicio de la prometida «perspectiva de los africanos», sino que se estaciona, nada menos que en tres procesos judiciales que, cinematográficamente, carecen de capacidad de engarce con el resto de la historia que permanece sometida a las controversias entre los abogados. Durante estos juicios, Cinqué y sus compañeros, aparecen prácticamente como comparsas, y curiosamente, es únicamente en el momento en que hablan que la película alcanza su mayor grado de autenticidad. Es una secuencia --ciertamente inolvidable-- en la que Cinqué, después de observar los presentes, proclama enseñando sus argollas, «¡Libres nosotros!, ¡Libre nosotros!». Tampoco adquieren vida los negros «libertos», ni siquiera Theodore Joadson (Morgan Freeman más perdido que nunca) el único personaje inventado de la trama, y el traductor encontrado gracias a la brillante sugerencia de John Quincy Adams a Joadson para que trate de saber «quienes son» los cautivos además de «lo que son». "Son" cuando pueden hablar gracias a un traductor que les presta la voz, y que además trata

de explicarle a Cinqué la historia de Jesús a través de las láminas de una edición del Nuevo Testamento podía figurar perfectamente en una de las películas de «estampitas». De hecho parece que Spielberg se pierde, que no encuentra el nexo entre la historia, sus personajes y el público, de manera que la película “funciona” como un ambicioso docudrama para ilustrar una tesis sobre un acontecimiento histórico, para “plantear” todas las cuestiones del debate, incluyendo apéndices sobre la destrucción de Lumboko, la guerra civil norteamericana, y el incierto destino de Cinqué liberado, pero las “tesis” acaban convirtiéndose en un auténtico lastre que prolonga la película hasta conseguir el cansancio (incluso entre los espectadores que podían estar interesado en dicho debate).

Como decíamos al principio, Spielberg lleva la película a otro terreno. Hasta entonces, se da a entender que el comercio de esclavos era un hecho infame llevado a cabo por latinos despreciables como los españoles y los portugueses», si bien cuando transcurre el episodio del «Amistad», y prácticamente no existía el comercio de esclavos con Estados Unidos, si hubieron barcos, capitanes y marineros estadounidenses implicados en este comercio, por lo general en nombre de comerciantes brasileños y cubanos. El propio «Amistad» había sido construido en Baltimore con el nombre de «Friendship» y vendido en La Habana, como otros tantos otros barcos negreros. Es más, siendo este caso parecido al que se cuenta en la película, la esclavitud siguió siendo perfectamente legal durante varias décadas más, no obstante, confirma varias cosas, primero la existencia de una actitud de revuelta entre los propios esclavos, segundo, la existencia de un movimiento abolicionista, alimentado en muchos casos por personas que antaño estuvieron implicadas en el comercio de sus semejantes, y tercero, que aunque tenuemente, todavía brillaban las “luces” que habían iluminado la revolución de 1776, sobre todo a través de la pasión de los abolicionistas.

Se ha tratado un tanto despectivamente entre nosotros, el enfoque con que Spielberg subraya la nacionalidad española de los infames Montes y Ruiz, el carácter infantilóide y arbitrario de la reina Isabel II (Anna Paquin) en cuya monarquía Cinqué jamás habría gozado de la cobertura legal facilitada por la joven democracia norteamericana. Por no hablar del papel maquiavélico del «embajador» (en realidad ministro) español, Ángel Calderón de la Barca (soberbio como siempre Tomas Milian), cuya esposa según Hugh Thomas fue «la extraordinaria Fanny (...) autora de uno de los mejores libros de viajes, en el que relata la misión de ella y su marido en México unos años después». Serán los «diplomáticos» comentarios de Calderón con el decidido apoyo del frío y dogmático James Calhoun (que por cierto, fue vicepresidente con Adams) que adora las leyes del mercado; o sea que las monarquías absolutistas y los “demócratas” racistas se entendían a la perfección. Es la “conciencia mercantil sobre todas las posibles «consecuencias» del fallo favorable a los esclavos, lo que moverá al presidente Van Buren (Nigel Hawthorne) a recurrir al Tribunal Supremo, y a crear una nueva dificultad a la libertad. Pero aún sin negar la voluntad «patriota» de Steven Spielberg orientada claramente a «blanquear» la bondad de la justicia norteamericana, resulta bastante difícil negar una diferencia derivada tanto de los márgenes de una acción legal mínimamente democrática como de la existencia creciente de un movimiento abolicionista, inexistente entre nosotros más allá de alguna toma de posición personal honrosa, como por ejemplo la de Blanco White.

Empero -detalles históricos aparte-, es evidente que las proclamas de Adams en el segundo juicio viene a ser como la aplicación de la filosofía democrática

revolucionaria de 1776 al caso. Adams declara su (nuestra) admiración por el verdadero héroe de la función, Cinqué, un personaje soberbiamente interpretado por Djimou Hounsou que antes de modelo había sido un «sin papeles» en París, y al que recientemente hemos podido volver a ver en *Gladiator*. Adams subraya que éste debería caer por el peso de las medallas, sobre el que se escribirían libros de historias y cuya hazaña deberíamos contar a nuestros hijos. Sin embargo nadie lo hizo, nadie se acordó de él hasta que Debbie Allen lo descubrió en unos voluminosos libros de historia desconocidos incluso en las Universidades, y a la que, con todos los defectos que se quieran, Spielberg ha hecho una contribución imborrable desde el momento en que ha convertido en una verdad que ya no se puede ocultar; lo que no es poca cosa para tratarse de una película tan irregular. Evidentemente, esta es una valoración más sociológica que cinematográfica, pero incuestionable. Spielberg ha planteado y popularizado una cuestión que necesitaba a gritos una visualización. Ha hecho una película que se ajusta como un «anillo al dedo» para las escuelas o para un cine-forum. Para recuperarla en discusiones en las que la trama puede perfectamente seguir de guía.

Como obra ha sido maltratada por la crítica que no ha tenido por lo general piedad. Este es el caso, por citar un ejemplo ilustre, de Ángel Fernández Santos (*El País*, 8-3-98). En su reseña remarca que mientras que al ocuparse del Holocausto judío, Spielberg tuvo «la osadía de dar forma a lo informe y de representar lo irrepresentable, vertebrando el relato del inabarcable crimen genocida nazi mediante un sencillito, pero sagaz y eficazísimo, esquema de puro melodrama», y salió airoso. Pero en este caso, ni «la fuerza metafórica de aquel suceso -del motín en el «Amistad»-, ni las bonitas composiciones con sabor pictórico del fotógrafo polaco Kaminski (...), ni un reparto encabezado por gente de la talla de Morgan Freeman y Anthony Hopkins, ni la esmerada producción, nada redime a Spielberg de su incapacidad para encontrar para este aterrador asunto un enfoque formal con fuerza de enganche, que atrape y conmueva». Y si bien encuentra a veces «destellos vigorosos», el conjunto del relato le parece «endeble y tristón, epidérmico y carente de ritmo», de manera que «convierte el espantoso genocidio esclavista en un álbum de colegial». Quizás hartado de los dinosaurios. Spielberg regresaba a los comprometidos territorios que ya ocuparon el grueso de su genio en *La lista de Schindler*. El objetivo vuelve a ser el mismo: acoplar un argumento mayor (esta vez la esclavitud) al patrón de un género del que él se reconoce heredero y maestro. De hecho, la historia del holocausto respira inmensa en el esquema desafortunado del mejor melodrama. Ahora, el relato de un motín de esclavos se eleva como modelo para hurgar en las miserias cotidianas de un sustantivo abstracto: la injusticia. Todo ello, siguiendo la más asolerada tradición de dramas judiciales. Los problemas surgen cuando la esmerada puesta en escena se pone al servicio de un desarrollo dramático inerte. El intento de rescatar la tragedia de la esclavitud desde el punto de vista de los blancos se descubre al final tan arriesgado como retórico. Discute el blanco, sufre el negro" reducido al papel de testigo de su propio sufrimiento.

2. El precio de la esclavitud. Aunque el abolicionismo puede parecer como la causa más controvertida y popular de la guerra civil, estuvo lejos de ser la más importante. El conflicto iniciado en abril de 1861 y que se prolongó durante más de cuatro años, enfrentó a 23 Estados del Norte contra 11 del Sur y que tanta base argumental ha dado al cine, tuvo como trasfondo ideológico el conflicto entre un Norte proteccionista porque quería ante todo sostener su industria,

mientras que el Sur quería exportar su algodón e utilizar utillaje de Gran Bretaña y era, por consiguiente, librecambista. Además de la esclavitud -que tenía muy poco peso económico en el Norte-, se debatía entre el derecho de «Secesión» que querían los sudistas y la Unión proclamada por Lincoln. Este mismo dejó claro al declarar: “Mi objetivo supremo en esta lucha es salvar a la Unión, y no el de salvar o destruir la esclavitud. Si pudiera salvar la Unión sin liberar ningún esclavo, lo haría, y si pudiera salvarla liberando a unos y no a otros, también haría eso”

El esclavismo era ante todo un argumento de los «confederados» contra los «federales» cuyo principal representante intelectual sería el ya conocido John Calhoun (1782-1851), que en *Amistad* aparecía como un influyente consejero del presidente, y que insistía en comparar la «libertad» norteamericana con la antigua democracia ateniense aunque en esta no existía ni el turbio componente racista ni la sobreexplotación de una mano de obra barata. Calhoun era además de un potentado, un discípulo de Hobbes (tan vigente actualmente a través del neoliberalismo), y estimaba que la civilización suponía la existencia de esclavos y que la prosperidad del Sur estaba directamente ligada al cultivo del algodón, que la extensión de este cultivo solo era posible mediante el sistema imperante. En la otra “barricada”, el abolicionismo movilizaba a una amplia base social democrática y religiosa de la que la escritora Harriet Beecher Stowe se erigió en adalid con una novela, *La cabaña del tío Tom* (Uncle Tom’s Cabin, 1851-52) de la cual se vendieron trescientos mil ejemplares en medio año para convertirse en un «best-seller» internacional. Anteriormente, otros escritores como Mark Twain habían denunciado la esclavitud y se habían hecho eco de las ideas abolicionistas, pero fue la novela de Stowe la que creó un estado de solidaridad con una opresión que al acabar la guerra, lejos de finalizar, entraría en una nueva fase de la que se hace eco *Beloved* cuando un negro liberto pesimista, le dice al más bien optimista Paul (Danny Glover jr): «Las cadenas están ahí, aunque no se vean. Y así será mientras que el mundo sea blanco». Sin embargo, el mundo blanco estaba dividido, y cuando Lincoln alcanzó la presidencia en 1860, este hecho fue sentido por los abolicionistas como una victoria propia, y por los esclavistas como una derrota

Aunque en el ámbito de las artes en general, y de la literatura en particular, las ideas abolicionistas alcanzaron tempranamente un poderoso eco como lo testimonia el éxito de la novela de Stowe, en el cine, los abolicionistas gozaron de poca y en general mala imagen, mientras que los negros tendían a reproducir los estereotipos sudistas, y de hecho, no será hasta después de la Segunda Guerra Mundial que, se comienza a abordar abiertamente la temática antirracista, y los negros aparecen como seres humanos con una personalidad propia, no estereotipada. Rene Jeanne y Charles Ford ofrecen los datos de *Home of the brave* (1949), una producción del inconformista Stanley Kramer que dirige el primer Mark Robson en la realización, muestra cómo un soldado negro, herido en una batalla del Pacífico y que se cree responsable de la muerte de uno de sus camaradas blancos, es curado y liberado de sus complejos por el médico blanco que le atiende: No menos valiente es *Lost boundaries* (1949), de Alfred L. Wesker, donde se trata de un joven médico negro, pero de piel blanca, a quien todo el mundo, en su ciudad, cree de pura raza blanca, y que mantiene cuidadosamente este error, de importancia vital para él, hasta el día que al estallar la guerra la marina que no admite negros, rehúsa su enrolamiento. El tema negro está tratado aquí con todo lo que en la vida cotidiana tienen de hipocresía e inconsciente crueldad. Muy bien interpretado por Mel Ferrer y por Canada Lee, este filme ingenioso muestra con qué seriedad Hollywood deseaba

“jugar un papel en la vida social” (1974). A continuación, entre finales de los años cuarenta y principios de los cincuenta vendrán obras liberales mucho más avanzadas, normalmente interpretadas por Sidney Poitier, y en menor grado por Canada Lee o Harry Belafonte, con títulos, entre otros de, Joseph L. Mankiewicz (*Un rayo de luz*), Richard Brooks (*Semilla de maldad*), o Stanley Kramer (*Fugitivos*), lejanos antecedentes liberales de izquierdas del cine “negro” más consciente y avanzado (aunque no necesariamente mejor) de los primeros cineastas afronorteamericanos tan importantes como Spike Lee.

3. Caballeros del Sur. Normalmente, Hollywood suele ofrecer un retrato enaltecedor de los “caballeros del sur”, protagonistas o coprotagonistas en tantas ocasiones de algunos de los “westerns” más reputados de la historia del cine, y en los que aparecían poco menos que como caballeros del rey Arturo dispuesto a jugarse la vida por una dama o por una comunidad amenazada. Uno de estos “caballero” fue Lelie Howard en *Lo que el viento se llevó*, aunque no menos inolvidable fue el compuesto por John Carradine en *La diligencia*, sin olvidar la tranquila prestancia de Gary Cooper en *Veracruz*, por citar únicamente algunos ejemplos al vuelo. También sucedía que, salvo contada excepciones, la imagen de estos “caballeros” no resultada contrastada por la enojosa cuestión de la esclavitud, cuanto menos eran representados como amistosos y benevolentes con los criados de color.

En *El Álamo*, Jim Bowie (Richard Widmark), concede la libertad a su esclavo negro, un regalo que, por cierto, éste se digna a rechazar porque solo debe agradecimiento a su señor, aunque la verdad histórica pasa por otra, los tejanos rechazaban las leyes antiesclavistas mexicanas. No vamos a discutir aquí si estos “caballeros” realmente existieron, y si se llegaron a parecer (aunque fuese lejanamente) a los cinematográficos, pero de lo que no hay duda es que su cara oscura si que camparon por su respeto, actuando en no pocos casos como miserables negreros. El problema está en que esta cara oscura resultaba muchísimo menos atractivo cinematográficamente (¿qué chica se a enamorar de un miserable negrero?), y durante más de medio siglo fueron prácticamente inéditos en la pantalla hasta que el antiguo Red Buttlar lo encarnó en una ambiciosa producción de la Warner: *La esclava libre* (*Band of angels*, 1957)...

Esta película llevó a soñar a sus productores que, tanto por la categoría de su director, Raoul Walhs como de sus protagonistas, Clark Gable e Ivonne de Carlo, con una posible emulación de *Lo que el viento se llevó*. No fue así, aunque la cuestión de la esclavitud está abordada desde un enfoque mucho más honesto. El tiempo no había pasado en vano, y había llegado la hora en que los esclavistas aparezcan como unos auténticos impresentables en tanto que el protagonista, Hamish Bond (Gable), fue un sórdido negrero, que ahora vive atormentado por su pasado. Por otro lado, lo más recordable de la película popularmente radica en el hecho que apunta la titulación castellana: la heredera Amanda Starr es una bella muchacha educada en una familia bien que acaba siendo vendida como una esclava más por el simple hecho de ser hija de una esclava, negra por supuesto.

Esta era la primera vez que una película de altos vuelos presentaba esta parte oculta de la historia norteamericana, y hay que pensar que el mérito radica en su base literaria, en la novela homónima de Robert Penn Warren al que el cine debe la base para una obra mayor con contenidos sociales radicales: *All the King's Men* (Todos los hombres del rey, Robert Rossen, 1949), una denuncia de la capacidad de corrupción del poder con la que ganó el Premio Pulitzer. Curiosamente, la trama amorosa de *La esclava libre* encierra una cierta

moraleja crítica. La Srta. Starr es pretendida simultáneamente por el antiguo negrero y por un convencido abolicionista (un bobalicón Rex Reason) cuyos rasgos biográficos coinciden con los de Robert Gould Shaw, el joven coronel que pasaría a la historia como el creador del 54 Regimiento de Massachussets, constituido exclusivamente por antiguos esclavos, y cuenta para ello con la colaboración de un joven negro educado por el negrero (Sidney Poitier).

Este personaje está presentado exclusivamente por sus reacciones ante el ambivalente "amo" blanco, se debate como Starr entre dos sentimientos opuestos, el aborrecimiento --compartido por el que Bond no deja de sentir por sí mismo-- por su dependencia, y el agradecimiento por alguien que, a pesar de todo, le salvó la vida, le dio estudios y la libertad que le podía dar; cabe decir que en la historia del esclavismo no faltaron personajes con estas características, más de uno de un antiesclavista compartía el pasado de Bond. Claro que Walhs seguramente lleva demasiado lejos la paradoja, y mientras que el idealista muestra torpemente su trasfondo racista, el negrero arrepentido la conseguirá para soñar con un nuevo horizonte en el que el amor por su antigua esclava y el arrepentimiento serán la base en un futuro marcado por la victoria de Lincoln.

Lástima que ni el guión ni en esta ocasión Walhs, estuvieron a la altura de las circunstancias, lo que no implica que ésta sea una película totalmente desdeñable en la que destaca la música de Max Steiner y la fotografía de Lucien Ballard. La historia del joven coronel de 25 años, Robert Gould Shaw, un ilustrado e idealista abolicionista que se mueve en un ámbito familiar muy alto, recibió esta misión que partía de una sugerencia del liberto Frederic Douglas, esclavo e hijo a su vez de una esclava negra. Frederic se fugó en 1838 y recibió instrucción de manos de los abolicionistas, y se convirtió en uno de los símbolos del movimiento. Publicó el periódico *North Star*, amén de una autobiografía. Gore Vidal lo hace portavoz de las inquietudes de los negros en una animada discusión con Lincoln que se recoge casi íntegramente en *Raíces de gloria* una serie de televisión dirigida por Lamont Johnson, uno de los exponentes menores de la "generación de la televisión" que cuenta con una filmografía no exenta de títulos notables.

Otro gran título comercial que ofrece un panorama aterrador sobre la cuestión es *Mandingo* (1975) fue antes que nada un encargo que Richard Fleischer (Brooklyn, 1916) que el autor de *Los vikingos* recibió del nefasto Dino de Laurentiis. Se trataba de un guión basado en un novelón de Kyle Onstoff, en el que la acentuada complacencia por la violencia sádica alcanzaba una medida correspondencia con el ambiente de opresión descrito, y con el que Fleischer realizó una de sus últimas grandes obras, un alegato que se convirtió en un éxito extraordinario a pesar de que el montaje concebido por el autor duraba 225 minutos, que en la versión comercializada, quedó (en manos del productor) en 126; según el propio Fleischer en su "versión, tenía un aliento épico que no existe en la versión de dos horas. En efecto, los diferentes elementos melodramáticos tienden a acumularse de manera muy rápida, acentuando así el lado comercial del film". Con todo, la tensión dramática alcanza en esta película una intensidad difícil de rastrear en otras obras del director.

El escenario es una de aquellas hermosas haciendas del Sur glosadas por Margaret Mitchell, el protagonista, Hammond Maxwell (Perry King), padece una visible cojera, lo que le hace ser bastante introvertido, incluso a los ojos de las muchas esclavas negras que poseen él y su padre, el influyente Warren Maxwell (enorme James Mason), en la plantación familiar. «Lo cierto es que ando mal», le comenta Hammond a la esclava Ellen (Brenda Sykes), convertida en una de

sus amantes preferidas. "Pero te comportas bien, amor", le contesta la muchacha, que siempre preferirá a un amo comprensivo, incluso dulce en la cama, que a uno de los muchos hombres blancos que la han poseído con asco y violencia. Aunque Hammond es, en comparación con sus amigos, mucho más sociable con los esclavos, en ningún momento se atreve a poner duda que los blancos son superiores a los negros, porque ha sido educado en esa creencia. Así resulta que los Maxwell no representan el sector más despiadado de los hacendados, y sin embargo, la trama va poniendo en evidencia algunas de las vejaciones que sufren los esclavos. Algunos detalles, son bastante chocante: el padre cree que durmiendo con un niño negro enrollado a sus pies le traspasará a éste su reumatismo.

La lectura está totalmente prohibida entre los esclavos, consideran que los que leen lo mejor es quitarles un ojo, y el único negro de la plantación que sabe leer, Cicero, enseña a los demás, y cuando alguien es descubierto con un libro, el castigo resulta más brutal, porque su acto es peor al hecho de escaparse o insultar al amo. Después de azotar a sus esclavos, Mr. Warren les da un unguento de pimienta fresca, limón y sal, que duele mucho pero limpia las heridas. El señor proclama que no tiene problemas en aparear a Mede con su hermana Pearl porque si da buenos resultados con los animales, debe darlos también con los negros mandingos, los más codiciados. En una escena memorable, una viuda alemana mide el pene de Mede antes de comprarlo, y que lo adquiriera para darse placer escandaliza de tal manera a Hammond que acaba comprándolo él para convertirlo en un luchador. Pero Mede, a pesar de su simpleza, no deja de tomar conciencia lentamente, tras atrapar a un esclavo huido, matar a otro en un sangriento combate y convertirse en amante de Blanche. «Si matas a dos negros más, conseguirás tener la piel blanca", le reprocha un compañero. Las reglas de estas relaciones están establecidas según la siguiente regla expresada por el viejo Maxwell: las esposas blancas soportan bien que sus maridos tengan amantes negras, porque así las dejan en paz. Los maridos blancos no toleran los amantes negros de sus mujeres, y Hammond trata de matar a Mede en un barreño de agua hirviendo, por eso, al final, cuando estalla la rebelión, la pantalla respira ansias de liberación.

Se trata pues, de un enfoque sensacionalista que, sin embargo resultado cinematográficamente asimilado, y que le permite paralelamente a Fleischer bosquejar detalles de la vida cotidiana en una arquetípica plantación de esclavos en unos Estados Unidos, una democracia guiada por la Declaración de los Derechos del Hombre en un esquema de sociedad dual que recordaría la antigua Grecia sino fuera por aquí el esclavismo no solo resulta más anacrónico, sino muchísimo más cruel e infecto. También *Mandingo* ofrece una visión opuesta – mucho más despiadada que la de *La esclava libre*-, siendo seguramente la más cruda de todas las que el cine había ofrecido hasta entonces. En *Mandingo*, sus caballeros intachables, son tratados como unos miserables, las mansiones de columnas griegas blancas, ocultan el horror...

En su momento, *Mandingo* fue un auténtico éxito de público, presumiblemente más por sus elementos eróticos y sensacionalistas que por sus virtudes cinematográficas. Tavernier-Coursodon que la consideran la última película importante de Fleischer: "La perversión de las relaciones sexuales (violaciones, brutalidad, sadomasoquismo ambiental) no es más que un ejemplo de la perversión más general, de todas las relaciones humanas que la hacen inevitable, de la institucionalización de la esclavitud (baste por lo demás consultar los documentos de la época). Esta perversión y la atmósfera de corrupción general, de degradación general resultantes, aparecen notablemente

expresados a través de la dirección (obsérvese, por ejemplo, el tratamiento de los interiores, esa inmensa morada de habitaciones medio vacías, siempre sumidas en la penumbra, lo que reviste una especie de valor metafórico). Las secuencias de acción y de violencia (el combate a muerte de dos esclavos brindadas como espectáculo por sus propietarios, escenas de insostenible brutalidad, la caza del hombre y el linchamiento final que, ciertamente, no puede evitar la caída en lo excesivo y grandilocuente) aparecen tratadas con un dinamismo, una amplitud de movimientos de cámara y una fuerza visual tal que les hacen difícilmente olvidables» (1995).

(Cabe anotar con interés otro título que fue la única secuela digna de mención entre las muchas derivadas del éxito de *Drum* (Steve Carver, 1976), que reincide en la misma combinación de melodrama con una fuerte tensión erótica, animadas aquí por la explosiva mexicana Isela Vega en el papel de mestiza en compañía del inquietante Warren Oates (con el que formaría pareja en *Quiero la cabeza de Alfredo García*, de Peckipah), y el propio "mandingo", Ken Norton. Sin alcanzar el alto nivel del original (Carver no es Fleischer), se trata de una película bastante estimable. Otras secuelas de *Mandingo* formaron parte de la carnaza más "carroñera" del cine clasificado como "S", en la misma línea de la descripción pormenorizado de los malos tratos infligidos a las esclavas y esclavos, un pretexto como lo pudieron ser las atrocidades nazis en las secuelas de *Portero de noche*).

Aunque se trata de un título realmente "maldito" (es casi imposible encontrar pistas suyas ni siquiera en manuales tan prolijos como el de Aguilar o en *Dictionnaire* de Charles Ford), le corresponde a *Slaves* (1968) el mérito de ofrecer un análisis profundo, de clara inspiración marxista, sobre la cuestión. Se trata de un título «maldito» a pesar de que fue la siguiente película de Abner Biberman, catorce años después de la mítica *La sal de la tierra* (Salt of the Earth), posiblemente la película más reprimida por el fervor represor que ahogó a Hollywood al principio de los años cincuenta. El autor de estas líneas que vivía en París en la época del estreno de *Slaves* recuerda la decepción generalizada, incluso en la prensa izquierdista, de forma que a pesar del prestigio del autor y de la relevancia del tema, *Slaves* fue directamente de los cines de estreno al olvido, y nadie parece haberla visto desde entonces. Sin embargo, en el Tavernier-Coursodon se dice que «las cualidades y defectos» de *Slaves* «son justamente lo contrario que la película anterior: no es ahora el lirismo ni el tono apasionado de las palabras lo que nos emociona, sino la sutileza de las relaciones humanas y sociales. Aunque la planificación siga siendo anacrónica -- lo que por otra parte refuerza el sentido de la época, de la Historia-- las escenas de dos personajes muestran una excepcional madurez humana.

Nunca podremos ya olvidar este complejo personaje de negrero, hombre torturado, roído por la mala conciencia, y que se sirve de esa mala conciencia para reforzar su poder cínico y de impecable lucidez, magistralmente interpretado por Stephen Boyd. Cuando se esperaba de Biberman una «obra revolucionaria», hete aquí que nos da un estudio vertical que analiza en profundidad las relaciones de clase y de color, resaltando el aspecto económico, la fascinación amo-esclavo con una humildad y una renuncia a lo espectacular que tanto harían reír a los «listos». Sin embargo, *Slaves* convierte en execrable la mayor parte de las películas realizadas sobre el mismo tema y su conclusión, de implacable lógica, rechaza todo compromiso» (1995).

La silueta del venerable liberto Frederic Douglas también sobresale fugazmente entre los prohombres que apoyan el contenido abolicionista de la contienda. *Tiempos de gloria* (Glory, 1989), incide en este mismo tramo de la

historia. Basada en un guión escrito por Kevin Jarre, autor reconocido también del de *Rambo* (George Pan Comatos, 1985), que puede figurar como una apología de la supremacía racial blanca (y norteamericana) menos tosca (pero también infinitamente inferior cinematográficamente), pero no menos malvada que la de *El nacimiento de una nación*. Su director sería el mediocre Edward Zwick, un cineasta con una carrera en la que abundan las mediocridades, y responsable también de *Estado de sitio* (The Siege, 1998), una auténtica y burda apología de la «razón de Estado» que no duda en criminalizar a la comunidad de origen árabe en los Estados Unidos. Como se puede ver, unas credenciales nada aleccionadora que contribuyen a aclarar el contenido final de la película.

Ésta se desarrolla sobre la base de las siguientes antinomias: a) la existente entre el discurso abolicionista y el racismo abierto o soterrado predominante en todos los estamentos del ejército nordista (algo que también se subraya en la película de Walsh); b) las existentes entre el propio Gould (Matthew Broderick), y su amigo el mayor Cabot Forbes (Gary Elwes) que ejemplifican dos aptitudes, la del primero dispuesta a convertir el Regimiento en un parte integral del ejército, y la del segundo a adaptarse a lo que quiere el Estado Mayor, un Regimiento que desfile y que realice tareas subalternas; c) también entre la tropa tiene lugar conflictos, concretamente los provocado sobre todo por un joven airado con las espaldas repletas de cicatrices y que habla en clave «Black Power» (proclama que no es posible ninguna adaptación al poder blanco sin mutilar tu propia identidad)

Este último papel lo interpreta Trip (Denzel Washington, Oscar al Mejor Actor Secundario), mientras que moderado amigo negro del coronel, el refinado intelectual Júpiter Sharts que cree que la «ilustración» les igualara, y como elemento «superador», es Jihmi Kennedy. Entre uno y otro emerge un antiguo enterrador, cuya larga experiencia en la vida le permite comprender que la guerra y el ejército suponen una oportunidad, y que se convertirá en el primer oficial de color, en el Sargento Rawlins (Morgan Freeman), al igual que el personaje de Sidney Poitier. Al final, se impondrá el abolicionismo «radical», el que se sitúa en primera fila ante la muerte, y el negro posibilista, al tiempo que el 54 Regimiento de Massachussets se gana la admiración del mando militar y del propio Lincoln, después de que la mayor parte de sus componentes morirán en el frustrado intento de asaltar Fort Wagner, en un momento en que Zwick filma como algo realmente más grande que todos los conflictos. Con lo que acaba dando la razón a los argumentos «integradores», perfectamente en consonancia con el mismo cenagoso «espíritu» de admiración por lo militar que destilaba *Rambo*, y todo en un envoltorio cinematográfico determinado por los estereotipos y por el énfasis (Shaw muere al ralenti en olor a santidad), iluminados por una adecuada fotografía de tonalidades oscuras a cargo del británico Freddie Francis, que fue justamente nominado al Oscar.

La bondad sin embargo no garantiza el buen hacer artístico. Así mientras que casi nadie recuerda ninguna de las múltiples adaptaciones filmicas de *La cabaña...*, cualquier aficionado al cine conoce la película basada en su más furibunda réplica, *El nacimiento de una nación*, estuvo justamente basada en la obra del abogado sureño y sacerdote bautista Thomas Dixon, que escribió *The Clansman* (*El hombre del clan*, 1905) animado por la indignación que le provocaba la bondadosa novela de Stowe. La obra se convirtió en una obra teatral de enorme éxito, y llegó a las manos de David Wark Griffith que realizó un film «constituyente», determinante en la evolución del medio, y uno de los mayores éxitos de taquilla (todavía) del siglo. Aunque resulta extrañamente

habitual entre críticos e historiadores priorizar su trascendencia cinematográfica, y subestimar su contenido paleonazi, se puede asegurar que una visión difícilmente soportable, y que no tiene nada que envidiar en la maldad de sus estereotipos al título quintaesencia de cine «ario»: *El juicio Suss*. Dixon era lo que cabría llamar un «nazi prematuro». Creía en la superioridad aria, en la violencia, en la supremacía del blanco sobre el negro, del hombre sobre la mujer. Cuando accedió a vender su novela al cine, se reservó la supervisión sobre los términos que sería adaptada».

Como declaró S.M. Eisenstein que tanto debía técnicamente a Griffith: «La desgraciada propaganda de odio racial contra el negro empapa a ese film no puede quedar redimida por los efectos puramente cinematográficos de su producción». Obviamente, el éxito de *El nacimiento...* no estuvo exento de movimientos de denuncia y rechazo y Hollywood se guardó mucho de permitir otras vehemencias sudistas. *Lo que el viento se llevó* nació con la conciencia de que no se podía efectuar ya una apología sudista tan desmesurada y aunque la famosa obra de Margaret Mitchell se prestaba en buena medida para ello, el verdadero «padre» de la película, David O'Selnick, atenuó en lo posible su racismo trazando un cuadro de negros mansos y fieles como la incondicional «Mami» (Hattie McDaniel) al frente, eliminando del guión las exaltadas referencias al Klu Klux Klan que se puede intuir en un momento en que Red Butler (Clark Gable) emplea su relación con la comprensiva «madame» de un prostíbulo como coartada a favor del «caballeroso» Ashley Wilkes (Leslie Howard), que es interrogado junto con su grupo por una patrulla mandada por torpe oficial nordista (Ward Bond) por unas actividades que en la novela resultan muchos más claras.

Homero Alsina Thevenet, *Guerra de Secesión y cine norteamericano* en Joaquín Romaguera&Esteve Riambau, 1983, p. 86. Alsina Thevenet detalla el peso de Dixon en muchos de los comentarios, pero no exonera a Griffith al que «no se le ocurre insinuar siquiera que el cuadro social auténtico pudo ser muy distinto al pintado. Aquí no aparecen terratenientes blancos que explotan a los esclavos negros en los campos de algodón, ni se insinúa los excesos cometidos por norteamericanos y por negros contra el sur derrotado eran la consecuencia inevitable de dos siglos de explotación previa. Todo ocurre como si Griffith contara la Revolución Francesa desde el punto de vista de Luis XVI y de María Antonieta, cuya reposición en el trono le gustaría ver» (ob. cit. p. 88).

Acotaciones

a. El tío Tom. Harriet Beecher Stowe (1811-1896), formaba parte de una familia de ministros calvinistas (su padre y cinco hermanos lo eran), que combinaba la religión y la difusión cultural, se estableció en Cincinnati donde adquirió una experiencia de primera mano sobre el drama de la esclavitud. Su obra literaria importante se reduce a *La cabaña del tío Tom* cuya trama estaba inspirada directamente en la Ley del Esclavo fugitivo de 1850 y por la visión de la muerte de Tío Tom durante un servicio de comunión en 1851. Mirada con perspectiva, su novela no es un mero alegato sentimental como se le ha atribuido, sino un vigoroso análisis que contribuyó poderosamente a la causa abolicionista incluso en Rusia, Siam, y que en Escocia se creara un «fondo para la emancipación» de un penique. Aunque bebe en las bases del folletón de la época. A pesar de sus limitaciones *La cabaña...* sigue siendo una fuente documental insustituible sobre la tragedia de los esclavos negros, y buena parte de su pretendida blandenguería es fruto del menosprecio de sus adversarios,

pero también el aprecio de gente como el mismo Lenin, que la tuvo entre sus lecturas favoritas de juventud.

En el caso de *La cabaña del tío Tom* se cuentan al menos siete adaptaciones al cine. En la primera (O. Turner, 1913), la joven negra es una actriz blanca pintada de negro, con una boca pintada de blanco y lacitos blancos en el pelo; la última es quizás también la más curiosa ya que se trata de una coproducción (Geza von Radvanyi, Alemania-Francia-Italia, 1965), y con un elenco muy singular en el que sobresalen el negro John Kitzmiller (descubierto por Rossellini en *Paisa*), el olvidado O.W. Fischer, Herbert Lom que fue uno de los mejores villanos de su tiempo, y Juliette Greco de vuelta de sus aventuras africanas con Zanuck. La cantante negra Eartha Kitt canta una preciosa balada que sirve de pórtico en la película.

b. Twain. Quinto hijo en una familia que tenía dos esclavos, Mark Twain (1835-1910) dejó claro testimonio de su afinidad con la causa abolicionista en la mejor y más célebre de sus obras, *The Adventures of Huckleberry Finn* (1885), de la que existen varias adaptaciones al cine, siendo seguramente sino la mejor si la más conocida la del último Michael Curtiz (1960), en la que el famoso boxeador Archie Moore interpreta al esclavo negro que busca con el muchacho la libertad mientras es perseguido por un padre brutal (Neville Brand). Es muy famosa la respuesta que Moore le dio a un periodista cuando ganó el campeonato mundial de los pesos pesados. A la pregunta sobre si los de su "raza" estarían contentos, Moore respondió, "Mi raza es la raza humana". En comentario célebre sobre el antisemitismo, Mark Twain se refirió a "esos malditos judíos que son tan canallas como nosotros".

c. El "extremista" John Brown. Aunque ya en 1937 se puede registrar un primer intento de denunciar las actividades criminales del Klan en *Black Legion*, un insuficiente melodrama social de la Warner dirigido por el artesanal Archie Mayo con Humphrey Bogart en uno de sus primeros papeles. Por otro lado las apologías sudistas abundan. Una de las más representativas fue *Camino de Santa Fe* (*Santa Fe Trail*, 1840), es un buen ejemplo de cómo, al menos en ocasiones, Hollywood trató peor a los abolicionistas que al Klan. Esta película puede considerarse como un alegato contra John Brown (1800-1859), que en 1854 organizó un grupo antiesclavista radical en Osawatimie, Kansas, y declaró la guerra sin cuartel a los esclavistas. También trató de crear un refugio para esclavos en las montañas de Virginia. Se convirtió en una pesadilla para los racistas, y después de haberse apoderado del arsenal de Harper's Ferry, fue capturado, juzgado sumariamente y ahorcado, pero su muerte acentuó el radicalismo abolicionista en el Norte, y se compuso un canto a su nombre *John Brown's body*, que se convertiría en un canto universal por la libertad. Sin embargo, Brown es descrito como un personaje absolutamente siniestro en este producto de «primera», curiosamente dirigida por el incansable Michael Curtiz, el autor de *Casablanca* (1942) y *Mission to Moscow* (1943), dos títulos emblemáticos donde los haya de las izquierdas rooselvetiana (y ocasionalmente proestalinista).

Curtiz pone imagen al guión del escritor Robert Brucker que se basó en su novela *The Grenadiers*. El enfoque sudista es tan evidente que llega a presentar a los negros liberados por John Brown (Raymond Massey) como víctimas suyas en una escena en la que emergen de la zona liberada como de un infierno se tratase y agradecen al ejército su verdadera liberación. El odio de Brucker contra Brown es tal que llega a justificar la delación (efectuado por Rader -Van Heflin-, un «traidor» al que algo le "quedaba" del "honor" militar de cuando estuvo en West Point), mientras que Jeb Stuart (Errol Flynn) y George Custer

(Ronald Reagan) se plantean que si debe haber abolición esta debe ser cosa del Estado, aunque el primero no pierde la oportunidad que el problema de la esclavitud es algo que debe "resolver el Sur por sí mismo".

Otras películas mucho menos conocidas (y menos valoradas) sobre esta cuestión serán; *Seven Angry Men* es un título desconocido entre nosotros que también evoca la historia de John Brown (igualmente interpretado por Raymond Massey, que fue casi un «especialista» en encarnar a Lincoln). Fue dirigida por el inepto Charles Marquis Warren y suscita el siguiente comentario en Tavernier-Coursodon: «...resulta pasmoso que un tema tal inspirara a Daniel B. Ulman, un guión tan banal (que el menor texto de Brown, o el menor documento histórico deja en ridículo)» (1995), y *Freedom the road* titulada en castellano *En busca de la libertad* (Janos Kadar, 1975), es una versión televisiva de una de las novelas más militantes de Howard Fast, célebre autor de la novela *Espartaco*. Interpretada por Kris Kristofferson y Muhámmad Ali más conocido en el mundo del boxeo como Cassius Clay, cuenta la larga historia de como el esclavo Gideon Jackson, un ex-esclavo que es elegido miembro del Senado, constituyéndose en el líder natural de su pueblo al que demuestra que la libertad no solo es necesaria sino posible si se está dispuesto a superar toda clase dificultades. No será hasta muy recientemente que el cine abordará sin tapujos los crímenes cometidos por el KKK, el cine ha producido en los últimos tiempos alegatos basados en terribles casos concretos como en: (*Mississippi Burning-Arde Mississippi*, Alan Parker, 1988) *Sendero de la traición* (Betrayed, Costa Gravas, 1988), *Fantasmas del pasado* (Ghost from the past, Rob Reiner, 1997), etc. Películas que, al margen de su calidad, resultan novedosas desde este punto de vista

d. Otras aportaciones africanas de Fleischer. En su extensa filmografía, Richard Fleischer cuenta con dos películas que benévolamente podemos tachar de "aventuras africanas". La primera permanece inédita el España, *The Big Gamble* (USA, 1961), algo que no es para lamentar demasiado aunque se ha podido ver en Antena con el formato Scope destruido. Su argumento viene a ser una acumulación de tópicos del peor cine hollywoodiense cuando se empeñaba en introducir inquietudes intelectuales en sencillas películas de aventuras africanas. En el caso se trata de una pareja singular formada entre un camionero irlandés (Stephen Boyd), y una joven corsa (Juliette Gréco, extraordinaria cantante pero una actriz bastante insoportable a la que ya el productor, Daryl F. Zanuck, ya había impuesto a John Huston en *Las raíces del cielo*), en la que él trata de abrir un negocio en África, para el cual necesitan un cuantioso préstamo. La película opone el personaje de ella, como una antigua mujer "perdida", que sabe lo que es la vida, y que contribuye decisivamente a conseguir el dinero necesario para la empresa de su marido, de la insoportablemente estrecha familia de éste. En general se trata de una trama bastante descabellada, presentada como una prueba que tiene que superar la pareja para acabar instalándose en África como colonos, con las ineludibles escenas folklóricas, y sus obreros negros saludando tiernamente a los protagonistas.

La segunda es una descabellada adaptación de una novela de Alberto Vázquez-Figueroa, *Ashanti-Ébano* (USA, 1979), una producción de la Universal que empezó a dirigir el autor del (mediocre) guión, Stephen Geller, y luego pasó a manos de Richard C. Sarafian, para acabar en las de Fleischer que aceptó dirigirla porque su productor, le prometió costearle después un proyecto que llevaba años preparando, *Tai-Pan*, según la novela de James Clavell. El fracaso de *Ashanti* arruinó a Vuillé y no hubo *Tai-Pan*. Esquemática y previsible, esta adaptación de una novela del español Vázquez Figueroa (un novelista popular

con preferencias por los escenarios africanos) aborda la singular historia de la reacción de un pacífico médico (Michael Caine) cuando se entera que un traficante de esclavos (Peter Ustinov) ha secuestrado a su esposa (Beverly Johnson). Pasa de la medicina a la violencia a través de un itinerario aventurero filmado sin inspiración ni energía, y su alusión a la existencia de trata de esclavos en el África moderna es tan imprecisa como la que la alimenta la acción de *Shaft en África* (*Shaft in Africa*, John Guillermin, USA, 1973). El reparto estaba complementado por los veteranos Peter Ustinov, Omar Shariff, William Holden y Rex Harrison. El propio Fleischer la detesta, por lo tanto no es extraño que pasara inmediatamente al olvido, mucho antes que *Tuareg*, una película de serie B también basada en una novela de Figueroa.

4. Pesadillas negras. El caso de *Beloved*. Como en el caso de *Amistad*, la adaptación de *Beloved* también tuvo detrás una intrépida mujer negra, en este caso Oprah Winfrey, actriz ocasional que seguramente el lector recordará como la rechoncha y enérgica Sofie de *El color púrpura* (Steven Spielberg, 1985)). Oprah hace en esta adaptación de la novela de Alice Walker algo que quizás "Mamie" Hattie McDaniel ni se habría atrevido a pensar, darle una sonora bofetada o un racista y estúpido alcalde. Su actuación le valió a Sofie una dura pena de cárcel y a Oprah una merecida nominación al Oscar en el apartado de Mejor Actriz de reparto. Oprah es actualmente el personaje más popular de la TV norteamericana, lo que, según parece, no le impide ser áspera y reivindicativa como la representaba Tim Robbins con una indudable admiración a través de una trasunta suya en su «opera prima», *Citizen Bob Robert* (1992) defendiendo "las conquistas de los años sesenta", aunque otros enfoques la presentan como alguien capaz de cualquier cosa por mantener la audiencia. Su prestigio (cuestionado desde el punto de vista de "hacer lo que sea" por mantener sus niveles de audiencias) es tal que se atreve a desafiar la guerra de audiencia con algo tan inusual como un «Club literario» desde el que Oprah contribuyó en 1992 a multiplicar en un 25% las ventas de *Jazz*, una novela de Toni Morrison que a pesar de haber ganado en 1988 en Premio Pulitzer por *Beloved*, estaba todavía lejos de ser una autora de éxito. Al año siguiente del "empujón" que le dio Ofrey,

La obra de Morrison penetra en el mundo de los primeros esclavos que vivieron el paso histórico hacia la libertad, gente proveniente de la más extrema pobreza, el dolor y la ignorancia. Una historia para la que Morrison busca un lenguaje propio basado en expresiones, colores y ritmos que resultan muy próximo a los de la música negra, de manera que *Beloved* puede leerse y casi escucharse. Un universo literario que no es fácil de reproducir en el cine. Entre Oprah y la Morrison se dio una fuerte coincidencia de criterios, un reencuentro en la revalorización de los movimientos democráticos que en los años sesenta movilizaron buena parte de la ciudadanía en contra de las leyes segregacionistas o de los que, con toda su buena fe e impaciencia, se levantaron para acelerar un cambio radical en una situación de opresión racial que les parecía insostenible. Oprah ha contado como se «obsesionó» literalmente con *Beloved*, la novela más rigurosa y emblemática de entre todas las de Morrison, y que estaba convencida de «que podía ser Sethé», la madre dispuesta a matar a su hija antes de consentir que fuera una esclava; «y si no aprenderé», declaró a la prensa. Hasta puso su propia productora, Harpo (que además de ser el nombre del mudo de los Marx Brothers es también el suyo al revés) Productions en el empeño.

Con la novela *debajo del brazo*, Oprah tuvo muchas dificultades para encontrar un director capaz de asumir un proyecto tan ambicioso y con un contenido social de lo que los medios más conservadores llaman «izquierda dura». Se trataba además de hacer algo nuevo. Finalmente logró el borrador de un guión que consideró satisfactorio de Richard LaGravenese que se había hecho famoso con su adaptación de la novela de Robert James Waller *Los puentes de Madison* (1996). Luego tropezó con Jonatham Demme que no dirigía cine desde los tiempos de *Philadelphia* (1993), la ambivalente y ambiciosa película sobre los avatares de un auténtico lobo (Tom Hanks) al servicio de una empresa de abogados sin escrúpulos que se humaniza mientras se deteriora contaminado por la enfermedad del SIDA. Demme es un cineasta bastante irregular pero con tendencias inconformistas, manifestadas sobre todo en sus trabajos en el ámbito de documental con aportaciones muy valoradas en zonas como Haití y Sudáfrica, donde la cuestión de la «negritud» tiene una gran trascendencia-, se sumó a un proyecto que, al decir de Tomás Fernández Valenti, se convertiría con esta película «en una cineasta más marginal que cuando era «independiente» (*Dirigido*, nº 280, p. 14). Demme por su parte tuvo claro desde el principio que *Beloved* debía ser «una película que no se parece en nada que hayan visto antes. Tiene un ritmo completamente propio que exige mucho esfuerzo...».

En la obsesión de Oprah en su triple función de productora, coguionista - con LaGravenese y la también actriz Akosua Busia- y protagonista, se trataba de dar vida a una metáfora sobre la esclavitud, una película hecha a la memoria de las víctimas del esclavismo, y hacerlo además siguiendo unos cánones estéticos y culturales que, como en la novela, se apartan de los clásicos establecidos por Hollywood. En la trama subyace la conciencia que ser negro «implica pasarse la vida intentando explicar y defender la propia humanidad», una humanidad mutilada desde el momento en que su origen norteamericano tiene un sentido inverso al de las demás inmigraciones, ya que mientras que estos venían libremente en busca de unas oportunidades que la vieja Europa les negaba, los negros fueron secuestrados y transportados en contra su voluntad y cargados de argollas, y al llegar fueron considerados una mercancía cuyas vidas dependían de la bondad o la maldad de sus amos, y que una vez liberado continuaron estigmatizado porque con el tráfico y la esclavitud surgió el prejuicio racista que tendía a considerarlos sin derechos a tener un destino propio. Y mientras que las comunidades inmigrantes europeas pudieron encontrar con mayor o menor dificultad su propio lugar en el suelo norteamericano, los negros siguieron estando estigmatizados, segregados, oprimidos. Se trataba pues claramente de tratar el holocausto negro «en casa», algo sobre lo que el cine más bien se había orientado exaltando o por lo menos justificando el esclavismo. Mientras que los sudistas tuvieron una influencia excepcional en Hollywood, los negros se limitaron a ocupar el lugar que les atribuían, el de maleantes, tontos o bondadosamente serviles, en resumen, inferiores y dignos de permanecer esclavizados.

La esclavitud no solamente fueron las cadenas, y la ausencia radical de los derechos individuales más elementales, también fue una loza que siguió oprimiendo a sus víctimas, a muchas de las cuales dirigió a muchos por un camino de locura, forzándoles a hacer cosas que el ser humano no haría y cuyas consecuencias aún vivimos». Y trata de hacerlo desde la propia perspectiva afroamericana, a través de un ambicioso proyecto en el que la gran industria se pone al servicio de una causa que viene avalada por las dos mujeres negras más influyentes de los Estados Unidos en la no se trata de

santificar a los esclavos, no los idealiza como se está haciendo bastante visual, sobre todo en algunos telefilmes dirigidos por cineastas negros. Los trata como víctimas que al quedar sin cadenas se han de enfrentar a la lucha por la vida sin más recursos que su capacidad de trabajo y en un contexto en el que el color de su piel les convertirá en un no-ser, en gente a las que pueden menospreciar y maltratar hasta los últimos, hasta esos trabajadores «concienciados» que no les querrán en sus sindicatos, hasta por esos italianos pobres que en las películas de Martin Scorsese tratan de «desquitarse» con ellos, y por supuesto, hasta por el último policía.

Este melodrama a la vieja usanza está localizado en el Estado de Ohio y alrededor de 1873, en las postrimerías de la guerra civil. Sethé es una esclava con las espaldas curtidas a latigazos que logró huir del tormento, pero que por el camino perdió a su marido y a su hijo, y a la que solo le queda su hija Denver (Kimberly Elise). Instalada en el presente, Sethé intenta recomponer su vida al lado de un viejo amigo, el optimista y comprensivo Paul D. Sethé que es una persona que no se rinde, trata de lidiar con los terribles fantasmas del pasado a través precisamente de una aparición real, la de la joven que se hace llamar Beloved (Thandie Newton) y cuyos delirios desequilibran la armonía del grupo, ya que bien podía ser una de las hijas de Sethé, la recién nacida que llegó a degollar para evitar que su antiguo amo la convirtiera también en esclava.

En la novela, Beloved es el nombre una mujer-niña surgida de no se sabe donde que amenaza con revivir las contradicciones de lo que ya parecía superado por el paso del tiempo. Aunque Demme trata de racionalizar lo que está contando, la evolución mágica marca un relato lleno de signos rituales. Embarazada de Paul, Beloved extiende su maléfica influencia sobre el grupo, aunque su figura desaparece tan instantáneamente como había aparecido. Los personajes son casi todos antiguos esclavos, muchos de los cuales intentaron inútiles escapadas y siguen viviendo presos de inconfesables terrores. Y ocurre que las paredes de la cabaña «constituyen, efectivamente, el escenario donde campan los fantasmas que acechan la vida de una mujer negra que intenta disfrutar de su libertad tras haber sufrido las vejaciones propias de la esclavitud. Espíritus, pesadillas y, finalmente, la locura afloran sucesivamente del subconsciente de este personaje» (Esteve Riambau, *Fotogramas* n° 1867, 5-99). Es evidente que *Beloved* no pretende ser fiel a la novela sino «a sí misma». No está enfocada según las reglas de David Wark Griffith de «Hazles reír, hazle llorar, hazles esperar», sino con un tono muy cercano al «realismo mágico» latinoamericano. Morrison lo explica al declarar: «La mayoría de las películas que se hacen en Estados Unidos van dirigidas a una mentalidad infantil, de modo que cuando se hace una película un poco más seria, las cosas cambian. La película ha suscitado un considerable debate, pero no se puede decir que sea la versión de un «hit» hecha al estilo de Hollywood». M. Torreiro escribe que Demme «ha ordenado los elementos narrativos según un recurso de cajas chinas, cada una de las cuales contiene un secreto cuya solución nos llegará al final. Además, con su perfecta mezcla entre realismo y surrealidad, novelista y director terminan creando un mundo en el que muertos y vivos conviven a veces plácida, a veces desgarradamente; en el que los seres condenados a la excepcionalidad llegan precedidos de insectos y se desmaterializan en un vendaval de mariposas...» (*El País/El Espectador*, 2-5-99).

El ya citado Riambau la define como «valleinclanesca, casi esperpéntica, en la que la Historia se infiltra en lo más profundo de unos personajes atormentados por el pasado» (idem). Nos encontramos ante una película

extraña, difícilmente abarcable, sobre la que caben diversas interpretaciones, y que destaca por la solidez de sus elementos siendo el capítulo interpretativo el más unánimemente elogiado. En los elogios de la crítica se subraya la injusticia que supone que este «sorprendente híbrido entre melodrama racial y relato fantástico que, aun sin estar completamente conseguido, muestra a un Demme con más inventiva y sentido del riesgo que en otros productos suyos más aplaudidos» (Fernández Valenti, art. citado). También ha existido bastante unanimidad en atribuirle un metraje excesivo, aunque este es un elemento que depende de sí se «entra» o no en la película. Y como ocurre en *Amistad*, la familiaridad y el interés por la realidad que representa ayuda mucho más que las actitudes frívolas sobre la «causa negra». También *Beloved* marca un antes y un después en el tratamiento de una realidad habitualmente falseada u ocultada.

Acotaciones.

a. Toni Morrison . La escritora negra Toni Morrison ganó el Premio Nobel por su extraordinaria contribución a dar a conocer literariamente la vida de las personas de distinción y carácter negro. Morrison asume abiertamente su «negritud» así como sus concepciones marxistas, y se reconoce «afroamericana y no norteamericana», y reconoce que su propia vida quedó marcada al crecer «como una niña que sufrió más de un desprecio de los blancos»...El verdadero nombre de Toni Morrison es el de Chloe Anthony Wolford (n. 1932, Lorain, Ohio), es hija de un obrero soldador católico y de una criada en una familia de narradores natos, su abuela anotaba en un cuaderno sus sueños...A los 13 años, Toni trabajaba como asistente en casa de blancos, gracias al apoyo familias cursó estudios universitarios, y después de haber ejercido una impresionante labor como editora, posibilitando la publicación de hombres y mujeres negros, escribiría siete novelas, *Ojos azules* (1970), *Sula* (1973), *La canción de Salomón* (1977), *La isla de los Caballeros* (1981), aparecida en Anagrama, Barcelona), *Jazz* (1992), y *Paraíso* (Ed. B. Barcelona, 1998). *Beloved* (1987) es hasta ahora la única adaptación cinematográfica de una de sus obras.

Anexo: Las aportaciones latinoamericanas. Entra las aportaciones sudamericanas sobre la cuestión que han sobrepasado las barreras invisibles de la hegemonía comercial del cine norteamericano, cabe reseñar en primer lugar *La última cena* (Cuba, 1976), que resulta un más que inteligente aproximación del cine sudamericano a esta cuestión, normalmente olvidada de su historia (apenas sí se habló de la esclavitud durante los fastos del V Centenario). Se trata de una singular incursión del más interesante director de la isla, Tomás Gutiérrez Alea, en el cine de época, concretamente a los últimos años del siglo XVIII, marcados por la revolución francesa y su correspondiente revuelta en Haití, que repercutieron en una mayor demanda mundial del azúcar sobre Cuba.

Como los hacendados eran incapaces de asimilar los adelantos técnicos que ofrecía la pujante revolución industrial, solo pudieron incrementar la producción llevando hasta el límite las posibilidades de trabajo de los esclavos, tarea que queda en mano de un capataz que representa el capitalismo sin reglas, ajeno al teatral acto de magnanimidad representado por un conde habanero (Nelson Villagra), propietario de un ingenio, que llevado por sus remordimientos, reproduce buñuelescamente una «última cena» con sus esclavos, a la manera que Jesús hizo con sus discípulos. Animado por el alcohol el conde promete que el Viernes Santos será festivo, una promesa que al día siguiente el capataz no

reconoce a pesar de las buenas palabras del cura, y los esclavos que creen que el conde les apoyara, se rebelan. La represión no se hará esperar. La cabeza de once de los doce esclavos participantes en la cena penderán colgados de unas picas, justo en el lugar donde quiere erigir una iglesia en honor al capataz; solo escapa de la matanza uno que se convertirá en «cimarrón». Basada en un hecho real, esta película le da la vuelta a los símbolos del cristianismo incluyendo San Francisco de Asís. Gutiérrez Alea pone en evidencia la complicidad de la Iglesia con el esclavismo en un ejercicio cinematográfico tranquilo con una «última cena» que transcurre durante 50 minutos repletos de detalles y humor negro para estallar al final con la rebelión, la muerte, y la libertad del esclavo que había asistido a la cena con señas evidentes de haber sido torturado.

Aunque como no podía ser menos, resulte desconocida en estos pagos, *Ganga Zumba* (Brasil, 1964) de Carlos Diegues, es una de las películas más emblemáticas de lo que se llamó «Cinema Novo» brasileño. Describe la insurrección de un grupo de esclavos en el famoso Quilombo de Palmarés del siglo XVII que fue sofocada por los portugueses, y fue una de las películas más características del Cinema Novo. Diegues volverá en 1984 a tratar el mismo tema en *Quilombo* que Alberto Elena estima como «muy interesante» (1993). *Revolución en Haití* (Lydia Bailey, Jean Negulesco, 1952), es la aproximación más conocida efectuada por Hollywood a la revuelta democrática antiesclavista en Haití. Aunque no se cuenta entre las más interesantes de este cineasta de procedencia rumana que rodó algunos títulos de valor entre la segunda mitad de los años cuarenta y principios de los cincuenta, se puede ver con cierto agrado por el color y su buena factura. Narra las vicisitudes amorosas y políticas de un norteamericano (Dale Robertson), enamorado de la protagonista (Anne Francis), y adversario de un esclavista intrigante (Charles Korvin). En una escena ecuménica el chico da el visto bueno en nombre de Jefferson al líder revolucionario, Toussaint Louverture (William Marshall). Este controvertido personaje fue retratado por Eugene O'Neil, en *El emperador Jones* (Dudley Murphy, 1933), que supuso uno de los pocos papeles estelares del cantante y actor comunista negro Paul Robeson en su país, los Estados Unidos

Muchísimo más interesante es la adaptación efectuada por Humberto Solas de la extraordinaria novela de Alejo Carpentier: *El siglo de las luces* (Cuba-Francia, 1992), interpretada por Jacqueline Arenal, François Duneyer y Rustan Urazaev. El espejo deformante que ofrece Carpentier sobre el destino de una revolución con dos almas, la democrática-radical y la colonialista, adquiere en esta película un vigor y un brillo muy singular. Con unos apuntes sobre la relación entre el ideario de la revolución francesa y su concreción en la cuestión de la esclavitud en las colonias en la que no se esconden terribles contradicciones.

Obviamente, durante los largos años de la dictadura franquista, el cine español -es de suponer que el portugués todavía menos-, nunca tuvo la menor intención de abrir las páginas de los desafueros coloniales, sino era, justamente para realizar una exaltación patriótica en la que los nativos acababan siempre haciendo sus loas a la "evangelización". Algunas de las "estampas" de esta burda falsificación son, literalmente inenarrables, tal es el caso de *Alba de América* (Juan de Orduña, 1951), en la que el primer indígena que llega a la corte de los Reyes Católicos de la mano de Colón, se postra por los suelos para bendecir su "liberación". Al menos en lo que respecta a la historia colonial, tampoco después de la conquista de las libertades, aparecen aportaciones dignas de consideración sobre este punto, y mucho menos referidas a la trata de esclavos, y quizás la única excepción digna de mención que poder registrar se

encuentra *Havanera*, una aportación catalana al Quinto Centenario del "Descubrimiento" (1992), que fue planteada como una serie de televisión, aunque también fuese distribuida en formato cinematográfico. Se trató de una verdadera "superproducción" autonómica que contó con el apoyo de la Generalitat para un esfuerzo de prestigio que, por una vez, no abordaba una adaptación literaria de fuste sino un guión escrito a ocho manos, por tres reconocidos escritores catalanes como lo son Jaume Cabré, Jaume Fuster, Vincenç Villatoro, así como el propio realizador, Antonio Verdaguer.

El hecho de que pudiera ser rodada en Cuba –en sistema de coproducción–, contribuyó a crear la atmósfera adecuada de exotismo, la vistosidad de la ambientación, así como la inapreciable contribución de actores secundarios y de extras que permitirían a la película respirar unos grados de autenticidad que no tienen siempre su correspondencia en este melodrama ambientado en la Cuba de 1820. Cuenta la historia de Amelia Roig, una joven catalana (Aitana Sánchez-Gijón) que parte en un bergantín llamado "El Catalán" desde Canet de Mar hacia Cuba, donde debe encontrar al hombre, Ton Massana (Abel Folk) un rico hacendado con el que se ha casado por poderes su tío Francecs Valeri (Jordi Dauder). Tras cargar esclavos en la costa africana, el bergantín llega finalmente a Cuba. Entonces Amelia descubre una realidad contradictoria en la isla, un mundo lleno de secretos, o sea una realidad paralela a la oficial en la su marido tiene relaciones con la esclava Consuelo (Ikay Romay), y otras mujeres, se dan pactos comerciales y familiares oscuros, etc. Mientras se está gestando una conspiración relacionada con el cruel tráfico de esclavos que ya ha generado un pequeño imperio económico, del que su esposo es máximo beneficiario. El bergantín esclavista regresa a Cataluña con el encargo de recargar más esclavos, y con la promesa de Alfons Rovira (Fernando Guillen Cuervo), hijo del propietario del barco, que tienen además la intención de ayudar a Amalia de escapar de su agobiante vida matrimonial, para una liberación para la que encontrará también la ayuda inapreciable de consuelo. Se trata por lo tanto de una historia en la que la libertad de una mujer va ligada a la lucha contra la esclavitud, y que conforma un fresco con el que se ofrece una visión muy crítica de la época.

El principal lastre de la película resultante reside, en sus dificultades para condensar para el cine una historia pensada para un serial de TV. Vista como serial resulta mucho más atractivo, y ofrece una de las pocas aproximaciones española sobre un tema que en Cataluña fue la otra cara de la moneda de la riqueza de "los Indianos", y cuyos beneficios fueron uno de los factores más dinámico en el proceso de industrialización ulterior y uno de los factores que impulsaron la Reinaxença, lo que no impide que a la hora de una nueva emigración los "negritos" sean mal vistos, y que causen pavor en sectores muy representativos de algunos altos dignatarios y representantes de la Cataluña democrática realmente existente....

Segunda parte: Los grandes exploradores.

1. Las dos caras de los pioneros. En un momento de la película *Las montañas de la luna*, mientras se dirige a la fría y mercantilista entidad que había financiado y extraído los primeros beneficios de sus peripecias, Richard Burton se interroga sobre como se atreven al hablar de descubrimiento de lugares en los que los nativos han hecho sus cosas, entre ellas, lavar sus ropas y mear, cuando lo más propio sería decir que se trataba de un "descubrimiento"

para ellos. En la misma elocución, Burton se cuestiona los objetivos de los mercaderes porque, si la ciencia geográfica tiene un sentido, ese sería el deslumbramiento por las maravillas que contenía. Las grandes aventuras de los exploradores tuvieron desde el principio esa doble cara. La lista de grandes exploradores del interior de África es amplia.

Llegaron a África como el paso siguiente de el holocausto del tráfico de esclavos y siguieron los caminos ya trazados por éstos; un detalle subrayado por la misma película, cuando Burton y Spike, después de haber "descubierto" lo que hasta entonces era un incógnita para los europeos, se encuentran con el hijo de un antiguo mercader de esclavos árabe instalado en una ciudad en la que, por primera vez, encuentran toda clase de comodidades. De entre muchos, podemos citar a James Bruce, el descubridor de las fuentes del Nilo Azul), a Mungo Park que recorrió el curso del Níger al término del Siglo XVIII y durante los primeros años del XIX. También a Barth que exploró el Sahara, Sudán y el Tchad, y por supuesto a Livingstone y Stanley que llegaron hasta el África occidental y austral durante el tercer cuarto del siglo XIX; e incluso al ruso V. V. Yunker, que exploró el África Central, así como Burton y Spike.

En un principio, las potencias europeas sólo intervinieron en la parte oriental del continente africano para asegurar a sus navíos el libre acceso a los puertos principales del Océano Índico, y para ello se vieron obligados a mantener estrechos contactos con los árabes de la costa, aunque comenzaron a inmiscuirse en los asuntos locales en la medida en que se fueron perfilando sus intereses. La entrada de Alemania en aquel escenario contribuyó a precipitar la anexión de territorios, y los británicos, en respuesta a la actuación alemana en Tanganika y Zanzíbar, no dudaron en penetrar, primero en los highlands de Kenia de la mano de lord Ludgard y luego también en la región del lago Victoria. Más que en cualquier otro continente, África se convirtió en un ejemplo sobre hasta qué extremo explorar y evangelizar eran misiones indisolublemente ligadas a los intereses expansionistas. Romanticismo y expansionismo fueron las dos caras de una misma moneda. Tanto fue así que entre los cuatro mayores protagonistas de esta historia, dos, Livingstone y Burton, representaron la primera cara, mientras que Stanley y Spike lo hicieron con la segunda, algo que el cine no ha contribuido a aclarar cuando convirtió al siniestro Stanley en un héroe romántico...

El caso es que África, planeó sobre la imaginación de los hombres del siglo XIX todo un nuevo imaginario que hasta entonces había pasado inadvertido desde las proximidades de las costas. Desde los mares, el mundo parecía geográficamente ya concluido. Fueron suficientes unos cuantos libros de algunos audaces exploradores y del testimonio de algunos afortunados como Nemrods que mostraban trofeos fabulosos para que la vieja Europa recordara que todavía quedaban muchos miles de kilómetros de tierra con formas de vida profundamente primitivas, amén de bestias atroces o gráciles, sin olvidar todas las promesas del tiempo detenido a la aurora del mundo abiertas de nuevo ante la curiosidad temeraria. África fue el nuevo nombre del riesgo: "banderín de enganche de la gran tarea, el susurro que reclama a lo desconocido, y todo es to en pleno siglo XIX, "cuando el mundo parecía acabado, cuando el individuo audaz parecía condenado a verse desplazado por la monotonía".

En África, "los ingredientes clásicos de la aventura, renacieron con fuerza desusada: *lo peligroso*, en su punto extremo y desesperado de clima insalubre, animales feroces y hombres hostiles; *lo exótico*, cuando los ojos más acostumbrados a maravillas geográficas o a peculiaridades antropológicas se emborracharon de florestas impenetrables, desiertos, caníbales, rarezas

botánicas y zoológicas, pigmeos, cataratas. súbitas cordilleras en la sabana, etc. *lo misterioso*, al tropezar los primeros exploradores con enigmas como el de fuentes secretas del Nilo, las montañas de nieves eternas en pleno desierto, los desiertos que se convertían en cuestión de horas en vergeles para volver poco después a su aridez los animales cuya existencia parecía legendaria, etc; *lo noble y redentor*, pues el casi desconocido nuevo mundo plante de inmediato el reto del tráfico de esclavos, del paganismo su secuela de bárbaras costumbres, a aquellos europeos decimonónicos cuya ferviente voluntad regeneracionista sólo er igualada por su buena conciencia imperturbable de cúspide de la civilización y no era incompatible con una rapacidad más colonialista que colonizadora. Pronto los nombres de lo grandes exploradores, de los apóstoles de la jungla, de lo cazadores, de los generales que se enfrentaron en Sudán, las hordas de fanáticos derviches, de los sabios que clasificaron las nuevas especies, de los primeros colonos, etc...alcanzaron rango mítico: cada crónica de hazañas africanas d cualquier tipo suscitaba cien, mil nuevas vocaciones de aventureros. El emprendedor e irreverente sueño europeo, mezcla de ambición de dominio y de ansia de novedad, se volvió demoledoramente sobre el continente negro. Pero más allá de toda pretensión regeneracionista o civilizadora, la gesta africana siempre tuvo un matiz peculiar que no marcaba a la empresas de la India ni siquiera a las de aquella otra Indioamericana cuyo sueño demoníaco y resplandeciente escribió a sablazos España, sino algo más impersonal y originario, opaco al designio percedero del hombre, inmanejable como volcanes o como el océano, un sello telúrico que sin duda sólo la desolación helada de la aventura polar ha vuelto a propiciar las hazañas espaciales y la exploración lunar están necesariamente marcadas por un predominio técnico que transfigura radicalmente su sentido en relación a lo «natural» (Fernando Savater, *La aventura africana*, prólogo a la serie africana editado por Legasa, Madrid, en "Clásicos de la aventura").

Dentro del cine clásico de aventuras, *El explorador perdido* (1939), cuyo título original era mucho más explícito (*Stanley and Livingstone*), es una "rara avis" que, al parecer, a pesar de su prestigio, resulta poco menos que inasequible (Latorre reconoce que no la ha podido ver; Javier Coma ofrece algunos detalles sobre su rodaje y su argumento; pero ninguna valoración crítica). Desde los tiempos de *Trader Horn*, Hollywood no había desplegado tantos esfuerzos por rodar en escenarios naturales africanos, a tal efecto el director de la segunda unidad, Otto Brower viajó en 1937 por Kenia, Tanganika y Uganda con el objetivo de filmar exteriores, aunque el rodaje, iniciado a principios de 1939 transcurrió en Sun Valley, Idaho, y Victorville, California, y las escenas africanas se montaron en los estudios. Su director fue el minusvalorado Henry King (1886-1982), uno de los grandes de Hollywood que mejor sabía del oficio, y responsable de una carrera que se extiende durante 55 años: desde 1915 hasta 1959. Entre ambas fechas, King ofreció una larga lista de títulos en los que las mediocridades resultan una excepción, con obras mayores como *Las nieves del Kilimanjaro*, y encargos insalvables como *Umtamed*, dos títulos que con esta evocación del encuentro entre Stanley y Livingstone forman una peculiar trilogía africanista.

Seguramente el encuentro entre Livingstone y Stanley en 1871 es el más famoso de la historia de África (y ya que estamos, parece que la célebre pregunta de Stanley, ¿El Dr. Livingstone, supongo?, suena a perogrullada), y ambos son los exploradores africanos más populares de la historia; también resultan muy diferente, mientras el primero representa más netamente la parte romántica y humanista, el segundo lo es a su vez de su cara más despiadada,

pero este contraste resulta escamoteado en la película donde Henry Morton Stanley (le soberbio Spencer Tracy) resulta ser el continuador de la obra filantrópica de Livingstone (el muy profesional Cedric Hardwicke que también fue Allan Quatermain). Dicho encuentro viene argumentalmente precedido por el encargo que hace a Stanley el editor del *New York Herald*, James Gordon Bertlett, Jr. (Henry Hull, un actor muy considerado para este oficio; lo fue en otras ocasiones célebres como en *Jesse James y Objetivo Birmania*).

Stanley es también un periodista, y está convencido de que puede encontrar a Livingstone al que se le había dado por muerto, gracias a la expedición que financia el diario, y al frente de la cual se encuentra el guía Jeff Slocurn (Walter Brennan). Antes de salir, Stanley conocía a Eve Kingsley (Nancy Kelly), de la que se enamora. Al final de un laborioso viaje lleno de dificultades y peligros. Stanley encuentra al mítico Livingstone dedicado beatíficamente a la medicina y a la evangelización, en un poblado indígena. El encuentro liga el destino de ambos exploradores. En esta época, las exploraciones ya ocupan las portadas de la prensa, y Stanley facilita al diario que le ha financiado el viaje la sensacional noticia. También King juega con el contraste de "selvas", en la urbana, la noticia provocaba una enorme polémica, animada por la actitud negativa de Lord Tyce (Charles Coburn) que no acepta la información de Stanley por intereses propios. El esfuerzo de Stanley no resulta recompensado, sobre todo considerando que, en su ausencia. Eve se había enamorado de Garet Tyce (Richard Greene). El círculo se rompía con otra noticia: Livingstone había muerto, y antes de hacerlo había solicitado a Stanley que continuara su obra, por lo que el periodista huía de la "selva" urbana para regresar a África. Como escribe que King "modificó el guión según sus conveniencias e imbuyó al film de sentido religioso, con una conclusión al efecto mediante el empleo del himno de A. Sullivan *Onward, Christian Soldiers*" (1995), algo muy propio en un cineasta que no desaprovechó ninguna ocasión (por ejemplo en algunos de sus "westerns"), para introducir unas notas de sencilla religiosidad.

Acotaciones.

a. Una escena en Bagamoyo. En su sintética historia general de África, Davidson encuentra un espacio para narrar una pequeña historia muy diferente del final de Livingstone de la que ofrece *El explorador perdido*: "Un estrecho camino desciende suavemente desde la pequeña ciudad afrooriental de Bagamoyo hasta la orilla del océano Indico. Viejas casas de madera, algunas con puertas bellamente labradas, se alzan a ambos lados del sendero. Parecen vestigios de una historia antigua, aunque, en realidad, Bagamoyo es un producto de la primera mitad del siglo XIX (...) En los últimos años del XVIII se inició un nuevo tráfico de esclavos en el África oriental, adquiriendo grandes proporciones en el curso del siglo siguiente Bagamoyo se convirtió en uno de los puntos terminales de ese tráfico de esclavos que transcurría desde el interior hasta la costa swahili del océano. Hoy, el calor del sol de mediodía en el último tramo del penoso sendero que conduce al mar, parece inmovilizar los pensamientos, aunque más valiera no tener recuerdos. Con todo, Bagamoyo, pese a su cruel historia, es también un santuario a la causa de la solidaridad humana (...) En 1872, a muchos cientos de millas del oeste, exhaló su último suspiro el gran misionero escocés David Livingstone, que fue hallado por sus compañeros africanos aliado de una hamaca. La enfermedad y el agotamiento habían podido con él. Sus compañeros, dirigidos por Chamah y Susi, tomaron una decisión extraordinaria. Pensaron que era su deber llevar el cuerpo de su venerado maestro a la costa, con el fin de que pudiera hallar un último lugar de

reposo en su propio país. Habiendo desentrañado el cuerpo y enterrado el corazón, expusieron el cadáver al sol por espacio de dos semanas, lo envolvieron luego con corteza y paño y emprendieron el camino hacia la costa. (...) Fue un largo y penoso viaje, y pasaron muchos meses hasta que lograron entregar el cuerpo al cónsul británico en Bagamoyo, quien lo envió a Zanzíbar en un barco de guerra para su ulterior expedición a Europa. Chamah, Susi y los demás fueron cortésmente despedidos, y es reveladora la manera en que ello se hizo: «Tan pronto como llegaron al final de su viaje -escribía Horace Waller, editor de los diarios de Livingstone-- se les comunicó gravemente que, una vez liberados de su carga, ni siquiera se les podía ofrecer un pasaje a la isla de Zanzíbar. El propio Livingstone había adoptado en su momento una cierta actitud racista. Escribió en una ocasión: "Llegamos a ellos como seres de una raza superior y funcionarios del gobierno que desea sacar del lugar que ocupan a los elementos más degradados de la familia humana. Somos adeptos de una santa y benigna religión, mediante una conducta coherente y sensatos y pacientes esfuerzos, podemos ser heraldos de paz para una raza hasta ahora confundida y oprimida". Livingstone no era un tosco racista, pero tales eran sus convicciones. En parte éstas obedecían al espíritu europeo de aquellos tiempos, y en parte, simplemente a informaciones erróneas. En cierta medida, coincidían con las convicciones de los exploradores contemporáneos, en especial Burton. Pero, ante todo, eran una consecuencia más de la maldición de Colón" (Bruce Davidson, 1992, p. 169-170).

b. Bula Matari. En la historia no hay ni rastro del Stanley-Spencer Tracy que vuelve a África para seguir el ejemplo de Livingstone. Ya el novelista alemán, Jacob Wasserman (1873-1934) trazó lo describió como un modelo del tenebroso Marlow de *El corazón de las tinieblas*, de Joseph Conrad, en su estupenda novela *Melosina Bula Matari* (Plaza&Janés, 1958). Más recientemente, Javier Reverte lo describe así: "Stanley y Brazza eran hombres muy distintos. Primero, por clase social. Henry Morton Stanley, nacido en una humilde aldea galesa, había crecido pobre y abandonado por sus padres, y emigró muy joven a Estados Unidos, donde logró abrirse camino en la vida con enormes dificultades antes de lograr fama y dinero (...) Stanley se sentía maltratado por la vida y guardaba un rencor profundo hacia sus semejantes. "Aquellos en los que, cuando estaba en la edad de confiar --escribió--, llegué a depositar la esperanzas y los intereses secretos de mi corazón, invariablemente me traicionaron". Y en otra ocasión, cuando tenía 44 años, anotó: "No he hallado un solo hombre -y he recorrido 'más de 750.000 kilómetros de este globo-- que se privara de decir algo desagradable sobre mí apenas le daba la espalda". Ese rencor profundo de Stanley hacia el género humano le convirtió en un hombre implacable. Buscaba su propio éxito, su fama y su gloria. Y pasaba por encima de todo y de todos para lograrlo. A sus hombres los trataba con extrema dureza, llegando incluso a ejecutar a los desertores, y sus expediciones eran mortíferas, no dudando en exterminar a cañonazos cuanta tribu hostil encontraba en su camino. Ganó más enemigos que amigos a lo largo de su vida y los pocos escrúpulos que mostró como explorador le cerraron la puerta del panteón de los hombres ilustres de la abadía de Westminster. Sólo respetó y admiró en vida a David Livingstone, a quien consideraba como una especie de padre" (2000, p. 364-365).

2. *Burton y Spike*. Aunque entre los grandes viajeros por África, el más carismático e influyente sería Livingstone, el más subyugante sin duda fue el capitán Richard Burton que, al contrario que su colega, fue un personaje

conflictivo e indomesticable, había nacido en Torquay en 1821 y falleció en Trieste en 1890, y en ese tiempo vivió “románticamente”, siendo el que mejor representaba el espíritu del hombre inquieto del siglo XIX, que podía ser admirado por sus adversarios por su audacia y erudición, pero también alguien que no “cuadraba” con la sociedad establecida, y rozó abiertamente lo prohibido, fue por lo tanto, un personaje más bien molesto, y parte de sus aportaciones serían gravemente censuradas.

Para Burton, cualquier descubrimiento geográfico significaba la oportunidad de lograr un enriquecimiento vital y cultural, era un viajero nato que huía literalmente de las comodidades caseras. Repudiaba abiertamente los victorianos y pusilánimes de su época, ataviado de forma casi rudimentaria, autor de libros de viajes que son clásicos y de ensayos tan curiosos como unas instrucciones sobre el uso del sable y la bayoneta. Que Richard Burton fascinó a sus contemporáneos lo demuestra el hecho de que Rudyard Kipling lo adoptó como referente para el personaje del espía británico de su novela *Kim*, el mismo que en el cine interpretó Errol Flynn en la adaptación que Victor Saville realizó en 1950; y que fascina todavía lo demuestra su bibliografía reciente que comprende traducciones, libros de viajes, y evocaciones biográficas. Su talento pues era de signo muy diferente al del teniente John Speke (Jordans, 1827-Bath, 1864), oficial del ejército de la India, cuya inquietud viajera le llevó por el Himalaya, el Cáucaso y las tierras de Uganda. Coincidió con Burton en la mayor experiencia de su vida: descubrir el lago Victoria como fuente del Nilo. Esta relación no podía por menos que representar una combinación de afinidad y contradicción. Speke era un miembro de una familia distinguida que no se cuestionaba su rango social, era también más militar que aventurero nato, aparte de la caza, amaba las jerarquías y tenía un acendrado sentido del deber. Así pues, una evocación cinematográfica de su historia contaba de partida con un enfoque elemental: el contraste entre la aventura y la sociedad de la que – según ya remarcaba el poeta romano Horacio- todo gran viajero huye, y de otro el dilema que enfrenta el pragmatismo de Speke con el sentido casi utópico que en muchos momentos ejerce el carácter de Burton...

La crítica encontró chocante que fuese un director tan urbano como Bob Rafelson el productor, coguionista y director, el encargado de llevar a buen puerto *Las montañas de la luna* (Mountains on the moon, 1989), basada en la obra biográfica *Burton and Spike*, de William Harrison, coautor con Rafelson de un guión que plantea la historia en línea de lo que promete: “La aventura en una tierra salvaje creó su amistad. Después, el mundo civilizado les hizo enemigos”. Rafelson es un director de temas contemporáneo, con una primera fase abiertamente inconformista, y cuya carrera ulterior resulta cuanto menos errática (más comercial, pero también menos creativa), por lo que sorprende que asumiera este desafío, un desafío en el que trató de dejar su propio sello abordando la historia en abierta negación a las cánones de la tradición de Hollywood en el África subsahariana. Más que en la grandeza de la naturaleza y en lo exótico, Rafelson se centra en la compleja relación entre los dos exploradores cuyas contradicciones emergen desde el primer momento. En la primera escena en Zanzíbar, un uniformado Spike (Ian Glenn) busca a Burton (Patrick Bergin). Un soldado lo describe como alguien al que “le gusta tratar con esta gente”, y cuando intenta entrar en una mezquita sin más, es expulsado mientras uno de los árabes que rezan se descubre como Burton. La primera expedición rompe con todos los esquemas del cine clásico de aventuras. El paisaje es terriblemente inhóspito, y la expedición es diezmada por una tribu asaltante, al final, Speke escapa de milagros, y Burton es malherido; la crudeza

será una de las tónicas del relato. Ambos son bastante opuestos, pero juntos forman un equipo más que compenetrado, y lo mostraron en la metrópolis, uniendo su esfuerzo para reanudar la expedición hacia las ignotas fuentes del Nilo.

Durante el trayecto, Rafelson anota de forma sumamente sencilla, a momentos algo cándida pero siempre intensa, los primeros amagos de amistad entre ambos personajes para introducirse con delicadeza en sus formas de pensar y, a medida que la acción avanza en la aventura, superando penalidades sin cuento; Speke sufre una espantosa invasión de un escarabajo en un oído, y Burton le cuida, luego, cuando es Burton el que está a punto de fallecer a consecuencia de unas fiebres, es Speke quien le cuida tiernamente; en un momento dado besa en la boca a su compañera. Es la única indicación de algo que uno de los biógrafos más recientes de Burton, Edward Rice, no se atreve a confirmar. Rafelson deja en el aire, sugiriendo si acaso que en el duelo que les enfrentará luego había una historia de amor. El viaje está desprovista de cualquier tentación "de cine", el paisaje es naturalista, lejano de cualquier estampa a lo *Memorias de África*, únicamente resulta acogedor cuando llegan a las fuentes. Entre medio suceden algunas cosas, una de ellas conecta con el tema de la esclavitud. Liberan a un nativo encadenado (el soberbio Delroy Lindo, uno de los mejores actores norteamericanos actuales), que luce dos orejas humanas colgadas en la suya y que finalmente, será cruelmente asesinado por miembros de su propia tribu, donde –se dice- había sido un personaje. La relación con las tribus no se parece en nada a las ya vista. El diálogo es posible gracias al guía árabe cuyo papel en la trama es secundario, pero que aparece como el del verdadero conocedor del terreno, y su intervención resulta fundamental. No hay ninguna empatía con dichas tribus que tienen sus propias motivaciones y costumbres, únicamente el esclavo liberado mantiene con ellos una relación que parece de camaradería (bromea con Burton).

De un lado está pues la convergencia, y de otro la divergencia. Esta desde lo más recóndito de sus posturas de clase y educación social, y en un terreno en el que los intereses creados prevalece sobre la acción y la palabra. Mientras Burton quiere que se aprenda de las culturas ajenas, y trata de explicarlas, aunque, al igual que Livingstone, a veces sus opiniones fueran prisioneras con los prejuicios de la época, como cuando declaró "el negro es vago porque en el Ecuador la temperatura impide a una persona poder pensar más allá de lo elemental, y cuando lo consigue, ya tiene suficiente; y es que, aún siendo un acendrado inconformista, Burton no escapaba a los esquemas de su tiempo, y por ejemplo, en 1860, tras alcanzar las orillas del lago Tanganika, escribe: "El estudio del negro es el estudio de la mente rudimentaria del hombre. Parecería una degeneración del hombre civilizado más que un salvaje que accede al primer escalón si no- fuera por su total incapacidad para mejorar. Todo indica que pertenece a una de esas razas añejadas que, sin elevarse nunca al estado de hombre, se desprenden como eslabones gastados de la gran cadena de la naturaleza animada".

Después de "descubrir" el lago Tanganika, aquejado de una enfermedad, Burton tuvo que quedarse en Tábora. Cuando regresó Speke, que aspiraba ante todo en dotar a su país de un gran descubrimiento, proclama que habían llegado a las fuentes del Nilo; cuando regresó Burton se negó a admitirlo. Para Burton se trataba de aprender a lo largo de todo el viajar, disfrutar de todo lo que sucedía en el transcurso y al llegar a las fuentes, quería estar completamente seguro del lugar donde habían llegado. Está claro que para el

director, Burton es el que representa el papel más atractivo, el de alguien capaz de medir sus cicatrices con las del propio Livingstone (Bernard Hill), aunque finalmente, y gracias a la intervención de la esposa burguesa de Burton (Fiona Lewis, que insiste en conseguir honores y altas responsabilidades como recompensa), se precipita el desenlace de la historia, cuando Speke se suicida con su escopeta de caza tras comprender que le han manipulado para que se enfrentara a Burton. Al final, e Burton ayuda a modelar el rostro de arcilla que la familia de Speke, una vez muerto, le ha encargado a un escultor, un detalle que señala que los dos hombres han vuelto a encontrarse, por más que el intrigante que interpreta Richard E. Grant, sentencie al referirse a Burton: "Él también está muerto". Se trata de una "muerte" social, sus talentos ya no son importantes para los mercaderes.

Acotaciones.

a. Burton. Erótologo experimentado, su traducción del Kama Sutra desarrolla, enmienda y mejora un texto en opinión de algunos estudiosos occidental puede ser considerado como pobre y pedante. A hilo de la traducción, que tanto revuelo levantó en la puritana Inglaterra victoriana, Burton trató por su parte de expresar algunas de sus propias opiniones -sobre el deber del hombre de complacer sexualmente a la mujer, sin olvidar para nada otros placeres del varón "como los que procuran las maravillosas muchachas de la tribu Galla, con sus contracciones vaginales sobre el miembro viril". Se casó a los 39 años con la católica Isabel Arundell, después de haber recorrido los prostíbulos de medio mundo a pesar de la diversidad de opiniones, ella fue una ayuda inapreciable durante muchos años como secretaria y viajera, aunque ya viuda actuó como rígida censora de algunas de sus obras y traducciones.

En 1952, el escritor americano Edison Marshall, autor de *El hijo de la furia* y *Los vikingos*, escribió en el prólogo de su novela *El teniente de Bengala*: "Buscando en la Enciclopedia Británica, tropezaron mis ojos con la biografía de un hombre eminente que vivió en la época victoriana y cuyos trabajos me eran conocidos de tiempo. Sirvió en el Servicio Secreto de la India, peregrinó a la Meca disfrazado de árabe, hizo una traducción de *Las mil y una noches* y sus exploraciones en e África Oriental le hicieron famoso y le dieron un lugar en la Historia. El artículo de la Enciclopedia que habla de él dice lo siguiente: Hasta hubieron quienes que vieron en sus extraños ojos y en su carácter, los rasgos del gitano puro, puesto que fue independiente y rencoroso, vagabundo por naturaleza, e intolerante para todo lo que fuera convención y freno..." Su biógrafo norteamericano, Edward Rice, dice de él: ".fue un personaje tan fabuloso que de haber sido inventado por un autor romántico habría sido rechazado por inverosímil" (*El capitán Richard F. Burton*, Siruela, Madrid, 1992).

b. El mercado de esclavos de Zanzíbar en 1856. «Hileras de negros permanecían como bestias mientras el intermediario voceaba *bazar khush*; los menos horribles de los oscuros rostros, algunos de los cuales apenas parecían humanos, estaban coronados por gorros de dormir de color escarlata. Todos estaban terriblemente delgados, con las costillas salientes como los cercos de un tonel, y no pocos se hallaban agazapados en el suelo, demasiado débiles para tenerse en pie, Los más interesantes eran los muchachuelos, los cuales hacían muecas, mostrando los dientes, como complacidos por el degradante y nada decoroso reconocimiento al que personas de ambos sexos y de todas las edades eran sometidas. La exhibición de las mujeres resultaba un espectáculo pobre y despreciable; había sólo una muchacha de aspecto decente, con las cejas cuidadosamente ennegrecidas. Parecía modesta, y probablemente habla sido

expuesta a la venta a consecuencia de alguna inexcusable ofensa contra el decoro. Por regla general nadie compra esclavos domésticos (para distinguirlos de los salvajes) adultos, varones o hembras, por la simple razón de que los dueños no se separan de ellos hasta que se los encuentra insoportables... Los tratantes nos sonreían y estaban de buen humor. Luego había el barrio de las prostitutas, donde las mujeres tenían «rostros con de pelados simios y flacas piernas embutidas en piezas de seda encarnada». (...) Eran los esclavos salvajes del interior quienes, aún cuando vendibles, causaban la mayor parte del desorden en Zanzíbar. Vagaban por las calles en busca de comida como jaurías de perros hambriento: y se hallaban dispuestos a cualquier violencia, cualquier forma de pillaje. Nadie daba vueltas por la ciudad sin llevar armas encima, y de noche todas las puertas y postigos se atrancaban para protegerse de los merodeadores de las desiertas calles (...) Los esclavos domésticos, por otro lado -los que habían nacido o sido adiestrados en Zanzíbar eran más o menos civilizados-, presentaban otros problemas. Eran los más perezosos, los más sucios, los más deshonestos de los criados; pero sus dueños árabes no podían concebir la vida sin ellos., Con frecuencia, tales esclavos eran incorporados a la familia y no recibían un duro trato: si una concubina tenía un hijo de su dueño era enseguida declarado libre y adoptado como hijo o hija de la casa Sin embargo, la embriaguez y los pequeños hurtos continuaban siendo la regla entre los domésticos en la mayoría de las casas, y esclavos y dueños yacían apresados en una telaraña de mutua desconfianza y aun de odio. Había por aquel tiempo unos cinco mil árabes en Zanzíbar, y algunos de ellos tenían hasta dos mil esclavos... (Cita extraída de *El Nilo Blanco*, de Alan Morehead. Plaza&Janés, Barcelona, 1974,)

3. Ciudades míticas en África. Recuerdo que en más de una ocasión se me ocurrió pensar que tipo de relación podía existir entre unas ignotas minas africanas y el rey Salomón, y la respuesta la encontré en la lectura de Davidson, no se me ocurría que relación existía entre el rey Salomón y las selvas africanas. Éste cuenta que cuando los primeros occidentales contemplaron las murallas del Gran Zimbabwe, que "constituyen las estructuras de piedra más impresionante de África, al sur del Ecuador", pensaron que se encontraban delante del legendario territorio de Ophir, de donde mil años antes extraía el sándalo para el templo del rey Salomón de Israel

La primera referencia a esta relación corresponde a un joven geólogo alemán Carl Mauch, quien, partiendo del río Limpopo, avanzaba trabajosamente hacia norte a través de regiones hasta entonces desconocidas para los europeos. Los que le siguieron, atizaron la leyenda de que en aquel país, al norte del Limpopo, existían tesoros de valor incalculable. Los europeos decían que era la tierra de las minas del rey Salomón, el país de la reina de Saba la avanzadilla de la empresa colonial fenicia, o bien una antigua colonia de al otro pueblo lejano de allende los mares, quizás de roma, como se apunta en Arenas de muerte. Todos coincidían en afirmar que construcciones como la del Gran Zimbabwe no podían ser un producto de la propia África. Todavía en 1910, Leo Froebius, "destacado estudioso europeo del África y hombre de indiscutida erudición, hizo un viaje a Nigeria (...) Logró adquirir allí siete esculturas de terracota, que eran notables por su soberbia calidad artística, pero también porque constituían vívidas representaciones de rostros humanos y, en este sentido, se diferenciaban notablemente de otras tallas africanas. Frobenius volvió con ellas a Europa, donde aseguró a un vasto auditorio que eran obra de una colonia griega que desaparecida en la noche de los tiempos, había existido

en las lejanas costas del África occidental, y constituía quizá un eco del legendario continente de la Atlántida" (1993).

La Atlántida y Ophir son los nombres más usuales de las ciudades legendarias que los primeros exploradores europeos creyeron posiblemente situadas en África, y ambas cuentan con numerosas evocaciones literarias, y por ende cinematográficas, la primera de las cuales resulta deudora de la imaginación de un exótico escritor francés de vida singular, Pierre Benoit (1886-1962), que facilitó al cine "africanista" su título más reconocido *L'Atlantide* (1919), y que le sirvió de consagración. Fue un auténtico best-seller en su época, y cuenta la historia del teniente legionario Saint-Avit que es encontrado medio muerto y delirando en el desierto. Cuando se recupera un poco revela existencia de una ciudad maravillosa, Atlantis, gobernada por la reina Antinea, entre cuyos atributos mágicos se encuentra el convertir a sus amantes en estatuas de oro. Precisa entonces como fue seducido y como pudo escapar.

Existen al menos tres versiones de esta obra de Benoit que emparenta la aventura legionaria con el género de las fantasías orientales, derivadas a su vez de los cuentos de *Las mil y una noches*. La primera (1921) fue la producción francesa más cara de su historia hasta entonces y un éxito, alentado sin duda por el de la propia novela; también fue una película pionera en la descripción de una mítica ciudad perdida, tan cara al género fantástico. Su autor fue Jacques Feyder, que cimentó con ella su prestigio. Sobre ella se ha escrito: «Sus imágenes saharianas exhalan la misma magia documental que la recién estrenada *Nanuk el esquimal* de Robert) Flaherty, y, por una extraña mezcla de estilos. Feyder confirió una credibilidad sorprendente a las ensoñaciones irónico-fantásticas de la novela».

La siguiente fue realizada once años después por G.W. Pabst en Alemania se «la considera la mejor adaptación cinematográfica de la mágica y desbordante novela homónima de Benoit, no en vano el personaje de la diabólica e irresistible Antinea no se encuentra demasiado lejos del de Lulú, la más celebre de las heroínas de Pabst. La tercera (1948) es la más asequible pero sin duda la menos interesante. Se tituló originalmente *Siren of the atlantis*, y supuso un fracasado intento de la inexpresiva reina de la «fantasia oriental» en la Universa, María Montez, cuya carrera la United Artists intentaba relanzar. Aunque la inició el interesante John Brahm, tuvo que abandonar por problemas de producción, y en ausencia del seudónimo de Allan Smithee apañado por Hollywood para estos casos, sería atribuida indistintamente a George Gregg y a Arthur Ripley. A diferencia del original, aquí en vez de uno son dos legionarios que antes eran buenos amigos, interpretado Jean Pierre Aumont, consorte de la Montez, y Dennis O'Keefe, pero que finalmente, ambos acaban rivalizando por conseguir los favores de la enigmática diosa del Hoggar targui, hasta que uno muere en manos del otro y el superviviente es sepultado por una tempestad de arena del desierto cuando trata de regresar a su destacamento.

Otra novela famosa de Pierre Benoit, *La castellana del Líbano* (1924), que supone una variante de La Atlántida, conoció diferentes adaptaciones, siendo la más reciente y conocida la coproducción francoitaliana de 1956 dirigida por el prolífico Richard Pottier entre una versión de *La máscara de hierro* y *El cantor de México*, con Luis Mariano. Contó con un extenso reparto en el que sobresalen la musa de Riccardo Freda, Gianna M^a Canale, aquí en una émula moderna de Antinea, los franceses Jean Claude Pascal, Jean Servais, Juliette Greco, el cómico Jean Lefevre, la pasional Lucciana Paluzzi, y el luego célebre actor egipcio Omar Shariff, que aparecerá en la cabecera del reparto en la edición en video titulada *Conspiración en el Líbano* de la que se dice "cuenta la historia de

un grupo de personajes movidos por la ambición y la codicia. Un aventurero y su amigo, al que ha conocido en el fragor de los combates en el desierto, enfrentados a un influyente personaje sin escrúpulos. El hilo de la trama lo mueve una bellísima y ambiciosa mujer capaz tanto de la seducción como del engaño. Rodada íntegramente en escenarios naturales de Oriente Medio, su acción se desenvuelve entre accidentadas persecuciones en el desierto, cabarets de Beirut y lujosos palacios donde anida la traición".

Escasamente atractiva es la producción Universal *La legión del desierto* (Desert Legion, 1953) que comienza cuando una compañía de la Legión Extranjera de filiación gala resulta diezmada por rifeños rebeldes. Su capitán (Alan Ladd) es curado por una bella joven llamada Morjana (una rubia africana encarnada por la exuberante Arlene Dahl), hija del emir Khalil (Akim Tamiroff, un antiguo legionario y fundador) cuyo reino está siendo amenazado por la sublevación de un conspirador ambicioso un tal Omar Ben Kalif (Richard Conte), quien resulta no ser otro que el hombre más poderoso de Magara después del gobernador, y aspirante también a la mano de la hermosa. Antes de sufrir la derrota, los legionarios evocan la existencia de una mítica ciudad escondida en las montañas Iraouth. Una ciudad fantasma, se dice que creada por Satanás. Se trata del mítico reino de Morjana, al que sus habitantes la llaman «la ciudad de la paz». Gracias al romance, el capitán podría permanecer allí el resto de su vida como el nuevo gobernador, pero como buen soldado lo que más le preocupa es cumplir su misión. Pero felizmente, dicha misión y los problemas de Magara pasan por el mismo hombre, por Omar, también responsable de su humillante derrota. Aunque los escenarios del desierto (californiano) cuentan con algunos bellos encuadres desérticos, y se nota un innegable gusto en la composición paisajística, por las calidades terrosas de un technicolor Universal (muy dada al subgénero de la fantasía oriental que cuidaba mucho estos aspectos), la película no consigue convertirse en lo que el espectador anhela, una hermosa cinta a medio camino entre las aventuras de legionarios y la fantasía oriental, sobre todo porque su director, el antiguo actor, Josep Pevney, carecía de talento para tal cosa, y porque los actores se limitan a cumplir convencionalmente con la función.

La búsqueda de una ciudad perdida es también el pretexto argumental de *Arenas de muerte* (*Legend of the lost*, United Artist, 1957), otra de las realizaciones africanas de Henry Hathaway, que en esta ocasión trabajó para la compañía Batjac, propiedad de John Wayne, el actor protagonista, amén de un factor que subraya más claramente la tentación Hathaway de reproducir esquemas del "western" en el continente africano. El guión estaba escrito nada menos que por Ben Hecht (y Robert Presnell Jr) y la trama está centrada en la búsqueda de otra mítica ciudad perdida que, tras atravesar las arenas de muerte del Sahara, encuentran los expedicionarios. La reconocen en unas ruinas que identifican como los restos de una antigua urbe romana construida por la Duodécima Legión de Roma, en la época del emperador Trajano.

Una de las más llamativas fue, película construida sobre la base del descubrimiento del deseo por parte de un puritano disfrazado de altruista., la acción se centra en el viaje que efectúan tres personajes a través del desierto del Sahara: una prostituta, Dita (Sofía Loren), un guía aficionado al alcohol, Joe January (John Wayne), y un ciudadano francés, Paul Bonnard (Rossano Brazzi), que contrata los servicios de aquél con objeto de que le ayude a encontrar a su padre, desaparecido diez años atrás en el desierto cuando buscaba la ciudad perdida de Ophir (donde, según dice Paul, hay oculto un fabuloso tesoro cuyo hallazgo le permitiría dedicarse a las actividades filantrópicas que, según él,

deseaba ejercer su padre). El interés teórico de la película consiste en que Paul Bonnard descubre su sexualidad dormida gracias a su relación viajera con la prostituta (quien mantenía relaciones profesionales con el guía Joe en Tombuctú), y en que, a causa del perturbador efecto que le produce el descubrimiento, su conducta experimenta un violento cambio a raíz del hallazgo de los restos paternos. Al parecer, el padre de Paul se había llevado consigo a una prostituta como compañera de viaje en su busca del tesoro de la ciudad de Ophir, y los celos le empujaron a asesinar a la mujer y al guía. Paul descubre a la vez que su padre estaba lejos de ser ese hombre de moral intachable que él creía y el incontenible deseo que siente por Dita. Gracias al atractivo de la pareja protagonista la película --seguramente la menos interesante que hicieron juntos Wayne y Hathaway-- resulta muy asequible tanto por sus pases por TV, como por diversas ediciones en video.

En un escenario muy próximo transcurre una de las últimas y más desconocida película producida por Edward Small que sería una de las últimas realizaciones de Jacques Tourneur, *Tombuctú* (Tombuktu, United Artists, 1959), inédita en estos parajes (se ha emitido en el canal autonómico catalán), cuya trama aventurera oscila entre el melodrama torrencial y la aventura exótica. La película tiene su punto, y sus partidarios: «El inevitable encantamiento de gestos y acciones, el vuelo de capas negras sobre la blancura de la arena al sol, la misteriosa fatalidad de las miradas que parecen proceder de otro mundo, hacen de *Tombuktu* uno de los films más mágicos de su autor», (Barbet Schroeder).

Tombuctú oscila entre el melodrama torrencial y la aventura exótica: Sudán francés en el año 1940, rebelión de las tribus tuaregs, legionarios al mando de un indómito Victor Mature, un traficante de armas norteamericano, la belleza cobriza de Ivonne de Carlo las más árabe de todas las estrellas de Hollywood, proyectándose sobre las dunas de un desierto bellamente retratado en color y en cinemascope por Maury Gertsman proyectándose sobre las ondulantes dunas del desierto...Tourneur parece encontrarse relativamente a gusto con este relato, urdido entre otros por el especialista en temas africanos Anthony Weiller y por Paul Dudley, aunque no consigue proyectar sobre la historia ese tratamiento abstracto e interiorizado, a pesar de las abundantes secuencias de acción y en exteriores, que transmiten sus anteriores aportaciones al género de aventuras, más fúnebres en su sentido último (*Dirigido*, 243).

Tercera parte: Monjas en el Congo belga.

1. Mujeres intrépidas. Al igual que en tantos "westerns" sobre la colonización del Oeste, los pioneros que se adentraron en aquellos territorios que en las películas de Tarzan aparecen como "tabú" para los nativos (que normalmente huyen despavoridos al escuchar los tambores, o al recibir el primer ataque), aparecieron con la Biblia en una mano y con el fúsil en la otra. Sobre esta asociación "románticamente" idealizada en el cine, el sindicalista africano J. H. Mphemba, vertía la siguiente opinión en 1929: "Primero, el hombre blanco trajo la Biblia. Luego vino con escopetas, y a continuación con cadenas; después, construyó una prisión; y por fin, obligo a los nativos a pagar impuestos" como señala Bruce Davidson, opiniones como esta pasaron a formar parte del folklore africano. Cuando los blancos vinieron por primera vez -se decía-, "tenían la Biblia, y nosotros teníamos la tierra. Al cabo de algún tiempo, vimos que los términos se habían invertido. Ahora, ellos tienen la tierra, y nosotros la Biblia.". Davidson reproduce la anécdota del emperador etíope

Teodoro que, dijo, con ocasión de la invasión británica: "Conozco su juego. Primero, son los mercaderes y misioneros. Luego, los embajadores. Después, traen las escopetas. Mejor haremos yendo directamente a las escopetas."

Esto obviamente no cuestiona ni el afán científico de algunos de ellos (Burton), ni humanitario (Livingstone) de algunos de ellos, ni la "épica" del cazador Seles-Quatermain, pero lo cierto es que la dinámica fue esa. Después de los exploradores y de los misioneros (exaltados como espejo de la colonización, lo mismo que el Vaticano haría en el V Centenario del "Descubrimiento" con su "oveja negra", Fray Bartolomé de las Casas), emergieron las sociedades geográficas. Davidson resume así el sentir común al evocar como el "elevado celo evangélico (por), salvar a los africanos de sí mismo se convirtió en una especie de furor popular". Éste fervor comprendía "una aviesa interpretación" de la trata de negros: "Los europeos habían iniciado el tráfico en el Atlántico, pero esto se había olvidado. Siguiendo el criterio de los apologistas de la esclavitud de los tiempos anteriores, se sostenía que ese tráfico no era sino una extensión de lo que torcidamente se consideraba una práctica de la esclavitud siempre presente dentro de la propia África. Por entonces, el argumento tenía ciertos visos de verosimilitud, pues el tráfico de esclavos había generalizado la condición de la esclavitud en África (...) La exploración geográfica y el celo misionero se conciliaban en el trabajo de "liberación". En 1832, el gobierno británico, al financiar una expedición al Níger desde el mar, ordenaba que "se hicieran tratados con los jefes nativos para la supresión de ese horrible tráfico, y se les señalaran las ventajas que se lograrían si se sustituyeran las guerras y agresiones a que da lugar por un comercio inocente y legítimo" (1993, p. 167). .

Aunque debe de existir una filmografía más o menos amplias sobre la labor misionera en África de la que servidor recuerda cuanto haber visto durante alguna Semana Santa al principio de los años sesenta una producción en color, *Dos misioneros* (Un missionnaire, Francia, 1953), dirigida por el convencional Maurice Cloche (Commercy, 1907), responsable de otros títulos tan edificantes y parroquiales como *Monsieur Vincent* (1947), y de una inenarrable *Nuits andalouses* (1954), con Mario Cabré y José Isbert. En esta misión de "negritos" que parecía propaganda del Domunts se contaban las andanzas y problemas generacionales entre un anciano misionero (Charles Vanel), y otro más joven (Ives Masard). Como es sabido, salvo unas pocas excepciones, el cine de monjas resulta convencional e hipócritamente edificante, y exceptuando la admirable *Black Narcissus* (Michael Powell, 1947), con una maravillosa Deborah Kerr (que pesar de su tono místico fue vista con desconfianza por la censura), los títulos con un mínimo de seriedad y honestidad la vida de las monjas, resultan inexistentes. Por otro lado, después de que el pensamiento crítico penetrará en los claustros. Éste tipo de cine se ha tenido que orientar hacia una visión mucho más descarnada y auténtica (las monjas son heroínas porque se enfrentan al nazismo o a los "milicos" en Sudamérica), o bien ha quedado tan obsoleto que hoy resulta prácticamente imposible de encontrar, aunque durante mucho tiempo fueron el material fílmico preferente para las actividades misioneras de las Iglesias.

Lo que queda al alcance son algunas pocas películas, todas ellas protagonizadas por mujeres idealistas (y/o fanáticas) católicas o protestantes (las primeras trabajan en los hospitales, las segunda directamente en las tribus), y, lo que no deja de resultar curioso, todas ellas tienen como escenario el Congo belga, un territorio marcado por la historia más trágica del continente, y en la que emerge como una montaña de crueldad la administración impuesta

por el rey Leopoldo, obviamente con el beneplácito de la Iglesia. Esta tragedia apenas si ha dejado huella perceptible en la pantalla, y sobre la este cine de misioneras sugiere en algunos casos como una premonición o como un testimonio de martirio. Significativamente, la potencia de este estereotipo piadoso/a emerge hasta en los productos más militaristas como *Último tren a Katanga* donde en una escena se presenta a un misionero para el que la fe es más importante que la vida, y se mantiene con sus feligreses rezando mientras espera la llegada de los sanguinarios "simbas".

2. Pioneras protestantes. El título más antiguo viene a ser una combinación de aventuras con una intrépida misionera protestante (la enérgica Susan Hayward) cuya misión se desarrolla circunstancialmente en el Congo, concretamente en el año 1907, antes de que esta región pasara a ser colonia belga. Se trata de la producción de Twentycy Century Fox *La hechicera blanca* (White Witch Doctor), realizada por el eficiente Henry Hathaway en 1953 entre *Niágara* y *El príncipe valiente*, en pleno auge del cine "africanista", y que otras circunstancias, como ocurre en otras películas de la época, seguramente el marco hubiera sido el del "western", y la trama que tiene lugar en el territorio wakuba donde se enfrentaron un aventurero, Lonni Douglas, hecho a la medida de Robert Mitchum, y un grupo de aventureros liderados por un "malo" que puede figurar en cualquier antología: Walter Slezak, aunque ninguno de estos elementos tienen la menor relevancia histórica ya que África y los wakubas resultan perfectamente intercambiable con, pongamos por ejemplo, Oregón y los comanches, exceptuando obviamente al paisaje, que cuentas con un abundante material de primera mano, y con la capacidad suficiente para que la ambientación en el estudio no obligara a los actores a conocer las inclemencias que conocieron los de *La reina de África*.

Inmersa en su santa labor, ella se muestra dispuesta a ser coherente con el médico y filántropo que la ha precedido, él es capaz de salvar la vida del jefe de una tribu hostil, herido por un león), que a su vez, y por ella (que no otra cosa) se las tendrá con un grupo de blancos, cuyas motivaciones son antagónicas a las de Miss Norton, ya que son buscadores de oro, y no les importa nada con tal de conseguirlo. Al mismo tiempo, cuando cura a la mujer del jefe de una tribu pacífica, la "hechicera blanca" sufrirá la enemistad del hechicero que ve usurpada sus funciones, y que también intentará matarla. Pero mientras ella viene, crecida en otro ambiente y con una educación muy distinta, trata de establecerse en el Congo para disculpar su pasado. El por el contrario, ha nacido en África, pero quiere abandonar el continente y olvidar así el pobre legado de su padre muerto.

Una línea argumental melodramática que llevada de la mano firme y rica en detalles de Hathaway, imprimen a *La hechicera blanca* el marchamo de un hermoso film de aventuras africanas, sino de los míticos, sino de los que mejor han soportado el paso del tiempo. José M^a Latorre destaca "el memorable asalto nocturno del hechicero a la tienda donde duerme la doctora, ataviado con piel y garras de leopardo (el plano de sus garras rasgando la tela de la tienda es espléndido); el movimiento de grúa sobre la empalizada adornada con calaveras en el poblado wakuba...Todo ello con la insistente presencia física de las mosquiteras sucias, de aguas pantanosas, de sudores, de amenazas ("antes de ponerse las botas por la mañana conviene sacudirlas, las arañas anidan en ellas por la noche"); y con el apunte etnológico que no solía faltar jamás en las buenas películas de Hathaway: durante el viaje por el río los viajeros asisten a una escena de pesca indígena en la que los pescadores se sirven de unos

curiosos embudos que Hathaway filma con la misma simpatía con que, posteriormente, filmará la secuencia del adolescente wakuba y el rito de la caza del león" (*Dirigido*, nº 196).

Menos conocida resultó *The sins of Rachel Cade* (USA, 1961), que aquí se estrenó muchos años después con el título menos pecaminoso de *Misión en la jungla*, cuando su posible "morbo" ya no escandalizaba tanto. Se trata de una producción de Henry Blanke, con guión del "black liste", Edward Anhalt (que escribió entre otros el guión de la extraordinaria *El estrangulador de Boston*) que se basó en la novela *Rachel Cade*, de Charles Mercer. Fue dirigida por el todoterreno Gordon Douglas, un realizador menor que, empero fue responsable de alguna obra maestra, por ejemplo de *Río Conchos*; la fotografía corrió a cargo de J. Perverell Marley, y la música fue del consagrado Max Steiner (célebre desde *Lo que el viento se llevó*). Seguramente se trata de un proyecto pensado para el lucimiento de la protagonista.

Cuenta la historia de la joven Rachel Cade (Angie Dickinson, uno de los mitos más eróticos del cine norteamericano desde *Río Bravo*), una misionera y enfermera, que llega a Dibela, un poblado del Congo, para ayudar al doctor Bikel. El coronel Henry Derrode (de nuevo el inteligente Peter Finch), gobernador del distrito, advierte a Rachel, de las graves dificultades con la que se encontrará en este apartado rincón del mundo. Lo que no imagina es que, en ese viaje, cambiaría radicalmente su vida y su propio proyecto al conocer, a un aviador accidentado, Paul Wilton (Roger Moore), con el que tendrá un apasionado romance, y como consecuencia, un hijo. Poco después de la llegada de Rachel, a la misión-hospital del doctor Bikel, muere de un ataque al corazón. Rachel descubre que en el hospital no ha habido nunca ningún paciente porque el gran sacerdote del poblado, Muwango (Woody Strode), tiene prohibido acudir allí. Rachel se arriesga y opera a un niño de apendicitis, obteniendo una victoria sobre el gran sacerdote que le echa una maldición. El hospital precisa un médico, sin embargo Europa está en plena IIª Guerra Mundial y Rachel no recibe ningún tipo de ayuda. Pero está (también) decide a ser consecuente, y cuando su amante le comunica que únicamente viviría con ella en la comodidad de la civilización, Rachel decide tener su hijo en el poblado, y seguir allí, para lo que cuenta con la complicidad del gobernador (Finch), que aunque silenciosamente, también está enamorado de ella, y de los nativos, que finalmente se han distanciado del brujo. El reparto se cuenta también con Errol John, en el enfermero que tiene que superar las hostilidades del brujo, y Juano Hernández, un actor afronorteamericano muy habitual en el cine antirracista liberal, y que interpreta magníficamente a un opositor del brujo encarnado por Woody Strode, un pequeño mito gracias a su colaboración con Ford.

La película es casi tan larga como *Historia de una monja*, pero a diferencia de ésta, y a pesar de resultar mucho más explícita en el tratamiento amoroso (se trata de una monja seglar, protestante, sin los hábitos de las "hijas de María"), pasó completamente desapercibida, quizás por que era excesivamente larga y morosa, y porque la tensión amorosa está servida con delicadeza, además se trata de una misionera protestante. Por lo demás, la película distingue en todo momento entre los nativos buenos (los fieles), y los malos (los que se dejan engañar por el hechicero), y todo transcurre prácticamente entre las cuatro chozas de un poblado que se ubica en Bélgica, pero que podía haber estado en Nueva Guinea o en el Amazonas, aunque no fue muy lejos de los estudios.

(Como parte de una abundante y muy irregular filmografía, Gordon Douglas realizó después, *El amo de la selva* (Call me bwana, 1962), un vehículo al

servicio del "chistoso" Bob Hope en compañía de la despampanante Anita Ekberg, de la cómica Eddie Adams, y del británico Lionel Jeffries, especializado en papeles de cascarrabias. El pretexto lo pone una expedición que busca en la selva una capsula espacial, y sin mucho mayor esfuerzo se pretende realizar una sátira de las películas de "safaris" en la que, como es de prever, el "cazador" es un redomado cobarde y además cuenta horribles chistes).

3. Monjas católicas sacrificadas. La más popular de todas las películas de misioneros o monjas en África quizás fuera *Historia de una monja* (*The Nun's Story*, USA, 1959), que conoció un cierto éxito en su momento y que cuenta con una buena distribución televisiva. Aunque se trata de una de las películas menos valoradas de Fred Zinnemann (Carlos Aguilar, por citar un ejemplo, la cataloga como lo "suficientemente pretensiosas para aspirar a un reconocimiento crítico un poco halagador, y lo bastante "glamorousa" como para satisfacer a los sectores más amplios del público, un "jugar con dos barajas" muy típico en Zinnemann"), tiene sus defensores, y una revisión ayuda a situarla mucho más justamente. Recordemos que en su momento Fred Zinnemann (Viena, 1909-1999) era todavía un director de prestigio, autor de títulos míticos como *Solo ante el peligro* (1951) y *De aquí a la eternidad* (1953), aunque entonces ya había mostrado que podía caer en el peor de los ridículos con *Oklahoma* (1955). La historia está contextualizada en los años treinta, en una época en la que el colonialismo belga en el Congo, auspiciado por el más siniestro monarca, Leopoldo II^o, una auténtico émulo de Hitler o Stalin, comenzaba a ponerse en cuestión.

No obstante, vista a luz del tiempo *Historia de una monja* (una producción de la Warner Bros), basada en una novela autobiográfica de bastante éxito escrita por Kathryn C. Hulme, y en un buen guión escrito por Robert Anderson, no se encuentra entre sus películas más reputadas, obtuvo –a pesar de larga duración, y de no hacer ninguna concesión a la comercialidad un cierto éxito, e incluso sirvió de referente para otras películas (como las comentadas a continuación). A este éxito no fue ajena la presencia de la extraordinaria actriz belga Audrey Hepburn, seguramente la monja más bella de la historia del cine, que confió plenamente en el proyecto y en Zinnemann –un gran director de actores-; Hepburn consiguió ser nominada al Oscar por una interpretación de muy pocas palabras, en la que la mirada supo ser su mejor medio de expresión. Estas notas nos puedan dar una idea del material que se enfrentaba Zinnemann en su momento, nota a la que hay que añadir la existencia de un abrumador rechazo mediático a la revolución congoleña.

El argumento trata de una vocación religiosa sincera pero finalmente frustrada, o mejor dicho, realizada en un sentido muy diferente al misionero. Considerando –insistimos– en las dificultades inherentes a esta clase de temática, la se aborda, de manera prudente pero no por ello menos abierta, en la superficie del misterio de la vocación y de la fe, que, empero, tiene todas las características de una huída. El film comienza el día en que la joven Gabrielle Van Der Mal entra en el convento, en 1930. Lo hace sin decir nada sobre las razones de una decisión, que afecta especialmente a su padre, un probo representante de la burguesía (un sobrio Dean Jagger) y a sus hermanas que no entienden como, la hermana más guapa e inteligente ha escogido este camino. Únicamente se ofrece un pequeño detalle: el impacto que le causa las palabras con las que Jesús se dirige al muchacho rico que se ofrece a ser su discípulo para decirle que abandone primero sus riquezas, y cuando se va asegura a los apóstoles que será más fácil que un camello pase por el ojo de una aguja que

los ricos entren en el reino de los cielos. Se trata de uno de los pasajes más "socialistas" de los Evangelios.

Los que la conocen están convencidos de que es demasiado independiente y orgullosa para someterse a la disciplina religiosa, pero allá está plena de decisión, aunque finalmente, la vida le mostrará, después de doce años, que su lugar está en el mundo, concretamente en la resistencia contra la ocupación nazi de su país, y entonces es cuando renuncia a sus votos, tras un proceso de desgarramiento interior que la Hepburn hace palpable. La trama está dividida cronológicamente en tres partes. En los oscuros años de convento; le siguen los años de servicio en el Congo belga como enfermera, en un mundo en el que nunca acaba de penetrar, y finalmente, el regreso a Bélgica a principios de la guerra, y la decisión final. Los ritos del noviciado y la vida en el convento están vistos "desde dentro" de la novicia, y se puede decir que el cine nunca había representado con tantos detalles y con la precisión documental, dicho proceso orientado por dos "madres superiores", que también lo eran de la interpretación: Edith Evans y Peggy Ascroft. Su finalidad podía parecer "normal" en su momento, y es evidente que la Iglesia no vio en dicho proceso nada objetable, sin embargo, visto en perspectiva, aparece como algo semejante a lo que hemos visto en películas como *La chaqueta metálica* (Stanley Kubrick, 1987) sobre el entrenamiento de los Marines, con las técnicas de anulación de toda autonomía personal.

De hecho, el paralelismo no es gratuito. Ambas formaciones buscan idéntico objetivo: la total sumisión del individuo a la autoridad y a las reglas disciplinarias. Ambos practican iguales métodos: confinamiento, disciplina implacable, humillaciones sistemáticas. Como han escrito Tavernier-Coursedon, que hacen una apasionada defensa de la película: "Se ha dicho también la longitud del film y su lentitud propician los comentarios, puesto que da tiempo a decirse muchas cosas) que todos los ritos a que son sometidas las novicias, y las monjas en general, tienen su réplica exacta en las prácticas masoquistas eróticas: prosternaciones, besamientos de pie impuestos como penitencia, regla del silencio y de los ojos bajos, flagelaciones (Gabrielle, convertida en hermana Luke, recibe un pequeño látigo con orden de infligirse disciplina dos veces por semana -pero sin excesos, precisa la superiora, puesto que el valor de esta práctica es "sobre todo simbólico»: "demasiado es tan reprehensible como demasiado poco" (1995).

Sin recurrir nunca al dudoso sensacionalismo de ciertos documentos "reveladores" de la vida conventual (en este caso, todas las monjas muestran comprensión y compasión), en su objetividad, *The Nun's Story* parece condenar (probablemente sin quererlo) una mística un poco aberrante que confunde humildad y humillación (o más bien cree alcanzar la primera mediante la práctica de la segunda) y en la que, en nombre del servicio de Dios se afana en quebrar todas las facultades, todos los talentos más notables, todos los impulsos más loables de la criatura (se llega hasta pedir a Gabrielle que demuestre su voluntad fallando voluntariamente en el examen de medicina necesario para su misión en África, cuando ella es la estudiante más brillante de la cátedra). La película deja en un plano secundario la vida real en el Congo, y únicamente una vez emerge un conflicto (un asesinato atribuido a un enfermo manipulado por la hechicería local), lo que puede entenderse en clave paternalista, pero también en el sentido de que se trata de una realidad muy lejana a las religiosas; Gabrielle pasa de la estación al hospital, y no intima con nadie, la persona más próxima es el doctor Fortuninatti (Peter Finch), que, aunque muestra tanta preocupación como ella por los enfermos, es crítico y

agnóstico, y tiene la costumbre de hacerles preguntas a la que ella no quiere responder. Está claro que lo que ella quería hacer no tiene nada que ver con lo que está haciendo en un Congo visto desde las cuatro paredes de un hospital en el que la hermana Grabielle, debido a las malas condiciones climatológicas y al exceso de trabajo, contrae la tuberculosis..

Zinnemann se limita a sugerir una posible atracción física y sentimental entre los dos personajes, y está claro que esta relación tiene un peso decisivo en su actuación final. Zinnemann mantiene la contención durante un extensísimo metraje, y la impone en la música de Franz Waxman, como lo pone en evidencia la escena final, cuando Grabielle se muda la ropa de monja por las comunes, y sale silenciosamente hacia la calle en medio de un silencio tenso. No hay música celestial, sino unas palabras que nos dice que esta historia tuvo lugar, y que durante la IIª Guerra Mundial, antigua hermana Lucas (Grabielle) tomó parte en la Resistencia antinazi. Una acción que si corresponde con lo que pensaba hacer, pero para lo que no necesita los hábitos.

A un nivel muy distante se sitúa *Encrucijada para una monja*, que fue en su momento (1967), todo un éxito nacional, y la primera que, aunque fuera desde un enfoque integrista, abordaba una historia de monjas con un apartado que podía considerarse turbulento para un público acostumbrado a soportar el cine de "estampitas" y cine de monjas cuidadoso y detallista como *Diálogo de carmelitas*. Se trataba de una de las coproducciones hispano-italiana tan habituales de una época en la que todavía llegaban ecos sensacionalistas sobre las barbaridades cometidas en el Congo, que desde aquí se atribuía inequívocamente a los nativos que tenían nombres que parecían extraídos de las películas de Tarzan, y a las revueltas provocadas por los "extremistas" como se encargaba en comentar el No&Do sugiriendo infiltraciones "comunistas" en una época en que la muerte de Patricio Lumumba daba la medida de la tragedia en un sentido muy diferente.

La trama no tiene desperdicio. Una monja belga (la exuberante Rosanna Schiaffino, una de las últimas grandes "maggioratas") es violada por los "simbas" en los inicios de las revueltas que darían pie al proceso de independencia del Congo, un momento descrito como una abominable sublevación de "los salvajes" sanguinarios contra la civilización, encarnada por supuesto, por el cristianismo, dentro del cual las religiosas representaban la parte más pura y sacrificada. Poco después descubre que está embarazada, una auténtica tragedia considerando el voto de castidad de su condición, a lo que se añade la angustia del "que dirán". El drama está servido, y las interpretaciones tienen su morbo. ¿Qué hacer en semejante circunstancia? La respuesta no es sencilla, ¿será primero monja o sea fiel a su voto de virginidad, o madre? Rossana no tiene duda: contra viento y marea, decide tener el hijo, consiguiendo así la admiración de los nativos buenos, y la comprensión final de los suyos, no en vano entonces se vivía en pleno "aggiornamento" y en algunos centros de opinión se debatía abiertamente sobre el asunto del celibato. En el reparto figuran también, el galán John Richarson (el "chico" rubio de *Hace un millón de años*), y las guapas actrices hispanas Mara Cruz y Paloma Valdés, que encarnan sendas monjitas tal como las ha había representado tradicionalmente el cine franquista. Su director fue el veterano Julio Buchs (1926-1973), que sería a continuación uno de los artífices del cine llamado de "destape". Olvidada en los años siguientes, *Encrucijada para una monja* quedará como todo un ejercicio de sociología parda, como el alegato cinematográfico más representativo de la reacción conservadora frente a los trágicos acontecimientos que acompañaron la independencia del Congo, el que más claramente asume la

exoneración beatífica de la actuación de las autoridades coloniales, en las que, por supuesto, no podía faltar la excepción de un colono malvado como tampoco los nativos sencillos y sumisos.

4. Un Nobel misionero. Existe un poco conocido "biopic" dedicado a exaltar la figura de Albert Schweitzer, médico y filántropo francés de origen alsaciano (1875), muerto en el hospital Lambarene en 1965, junto con su esposa Helene, que sirvió como enfermera en el hospital con la misma dedicación. Consiguió el Premio Nobel de la Paz en 1952, según su ayudante Lionel Curtis porque no solamente llevó a la medicina a la selva africana sino también "la civilización", tal como se dice al final de la película, *Lamberene* (1990) que aquí fue difundida como *Corazón africano* (o con el más explícito *Schweitzer, luz en la oscuridad*) través de la TV, y del vídeo. La película está pensada claramente en rendir homenaje al personaje, al que presenta como músico y teólogo de fuertes convicciones pacifistas, y en algún momento se evoca sus artículos contra la bomba atómica, también se subraya su rechazo a un "progreso" que puede significar el fin de la civilización.

En la presentación se dice: "En 30 años Albert Schweitzer (Malcom McDowell muy lejos de sus registros más perversos), consiguió más de lo que la mayoría de hombres consiguen en toda una vida. Fue médico, músico, filósofo y se ganó el respeto de toda la sociedad europea. Pero no era suficiente para una persona poseída por la pasión de servir a toda la humanidad. Junto con su mujer Helene (una complaciente y sonriente Susan Strasberg), viajó al corazón de África. En la exuberante y exótica selva tropical de Gabón fue recibido por una gente que al principio desconfió de él. A pesar de las constantes batallas y las arraigadas costumbres tribales, Schweitzer pudo llevar a cabo su sueño de crear la Clínica Lamberene. Armado sólo de su sabiduría y una terca convicción luchó contra el pasado y sus propios colegas para combatir la necesidad de los habitantes del corazón africano".

La trama nos presentan sin muchas complicaciones a Albert y Helene en dos fases distintas, una cuando se conocieron, entonces aparecen jóvenes, con un abundante cabellera negra, y una vez están instalados ya en la clínica en la orilla del río Lamberene. Sus problemas se desarrollan en varios frentes, uno es el interior de la clínica donde los materiales llegan con cuentagotas y sufren las inclemencias del calor y de los monzones, y sus ayudantes no tienen claro sus objetivos. Están de otro lado los nativos, todavía muy ligados a unas tradiciones muy alejadas de la medicina, en particular con el brujo Nobongo (el imponente Henry Cele que fue Shaka), que trata de ejecutar a un retrasado mental primero, y luego al segundo componente de unos mellizos, hijos de una pareja que colabora con el hospital, aquí la autoridad de Schweitzer es llanamente la de "civilización" contra la superstición, y al final la trama consagra su victoria, sin ofrecer mayores detalles sobre las razones de los nativos, que acaban victoreando al filántropo. También están los mercaderes que tratan de ayudar al hospital pero con la condición de que éste se convierta en una gran empresa, en algo rentable. Estos personajes son representados como burgueses odiosos que menosprecian a los nativos y maldicen las incomodidades, y a los que Schweitzer trata sin contemplaciones, y los echa. Haciendo que su ayudante, Lionel Curtis cambie de opinión, y reconozca la labor integral de Albert que no permite las armas en su territorio, y que cuida todos los animales, incluyendo a las hormigas, a las cuales se ofrece una parte del pescado cortado. Todo esto transcurre apáticamente, hasta las tomas sobre la selva carecen de vida, de hecho se trata de una película hecha a la medida de un personaje cuya

importancia se trata de realzar por la voz en off, y al que se le confiere un carácter y unas razones que se imponen a todos los demás.

Producida por los británicos, escrita por Michel Potts, con música de Zane Cronie, y dirigida por el anodino Gray Hofmeyer (responsable de otros títulos africanos como la insufrible Yankee Zulú), *Lamberene*, aparte de resultar una película mediocre, ilustra involuntariamente sobre una experiencia paternalista en la que el maestro viene a ser como un profeta en una tierra en la que la gente aparece como más humana en la medida en que acepta sus magisterio. Algo que no dejó de ser también agriamente criticado, por ejemplo por Sartre que tenían vínculos parentales con Schweitzer, y sobre el cual polemizó para escándalo de la gente bienpensantes.

Acotaciones

a. El Rey Leopoldo II^o. Vivimos en una época en la que hasta los reyes más tenebrosos encuentran sus historiadores comprensivos, pero aún y así Leopoldo lo tiene tan mal que, hasta un escritor tan complaciente con los poderosos como Vargas Llosa se ha atrevido a denunciar como "una gran injusticia histórica que Leopoldo II, el de los belgas que murió en 1909, no figure, con Hitler y Stalin, como uno de los criminales políticos más sanguinarios del siglo veinte. Porque lo que hizo en el África, durante los veintiún años que duró el llamado Estado Libre del Congo (1885 a 1906) fraguado por él, equivale, en salvajismo genocida e inhumanidad, a los horrores del Holocausto y del Gulag. A quienes creen que exagero, y al resto del mundo, ruego que lean a Neal Ascherson (*The King Incorporated: Leopold the Second in the Age of Trusts*) o un libro más reciente, (...) *King Leopold's Ghost*, de Adam Hochschild. Así tendrán una noción muy concreta y gráfica de los estragos del colonialismo y serán más comprensivos cuando se escandalicen con la anarquía crónica y los galimatías políticos en que se debate buen número de repúblicas africanas. (...) Leopoldo fue una inmundicia humana; pero una inmundicia culta, inteligente y desde luego creativa. Planeó su operación congoleza como una gran empresa económica-política, destinada a hacer de él un monarca que "al mismo tiempo, sería un poderosísimo hombre de negocios internacional, dotado de una fortuna y una estructura industrial y comercial tan vasta que le permitiría influir en la vida política y en el desarrollo del resto del mundo. Su colonia centroafricana, el Congo, una extensión de tierra tan grande como media Europa occidental, fue su propiedad particular hasta 1906, en que la presión combinada de varios gobiernos y de una opinión pública alertada sobre sus monstruosos crímenes lo obligó a cederla al Estado belga...Fue, también, un astuto estratega de las relaciones públicas, que invirtió importantes sumas comprando periodistas, políticos, funcionarios, militares, cabilderos, religiosos de tres continentes, para edificar una gigantesca cortina de humo encaminada a hacer creer al mundo entero que su aventura congoleza tenía una finalidad humanitaria y cristiana: salvar a los congolezes de los traficantes árabes de esclavos que invadían y saqueaban sus aldeas. Bajo su patrocinio, se organizaron conferencias y congresos, a los que acudían intelectuales -algunos mercenarios sin escrúpulos y otros ingenuos o tontos- y muchos curas, para discutir sobre los métodos más funcionales de llevar la civilización y el Evangelio a los caníbales de África. Durante un buen número de años, esta propaganda goebbelsiana tuvo efecto. Leopoldo II fue condecorado, bañado en incienso religioso y periodístico, y considerado como un redentor de los negros" (*El corazón de las tinieblas, El País*, 10-XI-00)

Cuarta parte: Trilogía zulu.

1. Los zulúes. Imbuidos en la idea de la superioridad blanca sobre la raza negra, los colonizadores lo fueron afirmando en cada paso que daban en África, con la ayuda de la fuerza militar, fueron sometiendo a los africanos a una nueva forma de esclavitud, justificando esto en nombre de la civilización y de los evangelio, aunque en realidad lo que imponían era ante todo el derecho del más fuerte. La Biblia no solamente había dado paso a la escopeta, también ayudaba a proclamar una supremacía moral agitada desde la prensa, los púlpitos, y por supuesto, los libros, a veces por autores tan reputados como Rudyard Kipling.

El genial autor de *Kim* fue el heraldo de la "supremacía blanca" en versos que decían: *"Alzad la carga del hombre blanco/ Enviad lo mejor que habéis engendrado/ Lanzad vuestros hijos al exilio/ A atender la necesidad de vuestros cautivos/ A esperar en ruda tarea/ En agitados pueblos y tierras yermas/ A vuestras recién capturadas gentes taciturnas/ Mitad demonios, mitad niños"....*No obstante, estos pueblos que eran "mitad demonios, mitad niños" (demonios los que se oponían; niños los que sometían), situados en una fase del desarrollo más primitiva, pero que tenían también sus propias normas civilizatoria, no se doblegaron tan fácilmente. Antes de la hora de la "pacificación" (y aún después), la tierra de África se cubrió con sangre de los resistentes que no se enfrentaron precisamente a los "argumentos" de la Biblia, sino a las ametralladoras, primero a las Gatling manuales de manivela, y luego a las Maxim, totalmente automáticas; la misma que concluyó la "pacificación" del Far West. Otro poeta y escritor inglés, Hilaire Belloc, efectuó dicho complemento al escribir: *"Sea como fuere, nosotros tenemos/ La ametralladora Maxim, y ellos no"*.

Entre los pueblos que mayor resistencia opusieron estaban ante todo los zulúes, un pueblo ganadero de origen bantú que había descendido del norte hasta los territorios que ahora ocupaba durante los siglos XVII y XVIII, cuando eran conocido como pueblo Ngoni (un nombre muy propio en las aventuras de Tarzan), y se organizaba en clanes que lucha por los pastos y por el ganado. Eran una tribu muy belicosa, en la que el hábito de robar ganado estaba perfectamente instalado, y no conocían más ley que la de la fuerza. La riqueza de los hombres se medía por el número de reses que poseían. Fue un jefe de los mtetwa --grupo del sector nguni de los pueblos de lengua bantú de la región-- llamado Dingiswayo quien se convirtió en un jefe importante en el Natal septentrional (como luego se llamaría la región) poco después de 1780. Habiendo visitado las zonas pobladas por los blancos y observado sus costumbres e intenciones, Dingiswayo quedó convencido de que era necesario unificar los territorios vecinos en un solo reino y, según un observador inglés que le conoció, argumentó esa ambición del modo siguiente: No era la intención de quienes primero vinieron al mundo que hubiese varios reyes de igual poder, sino que hubiese un gran rey que ejerciera el control sobre los pequeños. Dingiswayo se hizo el propósito de convertirse en un rey importante y derrotó a los jefes de los alrededores tras numerosas y pequeñas guerras, pero acabó asesinado por un jefe vecino, pero antes de que esto ocurriera había puesto al mando de su ejército a un hombre que habría de hacerse mucho más famoso en los anales de Sudáfrica. Se trataba de Shaka, del clan zulú, quien sucedió en el trono a Dingiswayo y prosiguió la obra de unificación con una habilidad y una crueldad que sobrepasaron con mucho todo lo anterior. A comienzos del siglo XIX, los tres principales clanes ngonis, que dominaban el territorio de Natal se

convirtieron en la única comunidad negra que logró infligir graves derrotas militares a los británicos antes de que su territorio fuera finalmente anexionado en 1887.

Esta historia cuenta con tras significativos momentos cinematográficos que, si nos atenemos a la cronología de los acontecimientos, consta de una evocación biográfica de Shaka realizada para la TV, y que fue distribuida en vídeo; una ambiciosa producción que narra la derrota de las tropas británicas en Insadhawana, una historia que evoca la hazaña de Sitting Bull y de los sioux, y la derrota del Goliath gubernamental en «Little Big Horn», el desastre militar del general Custer tantas veces plasmado en el cine (y desde perspectiva diferentes), que con el título de *Amanecer zulú*, se atiene a la óptica más anticolonialista, por último, *Zulú* que reconstruye épicamente el episodio siguiente a la derrota británica, pero que en el orden cinematográfico, aparte de resultar con mucho la mejor, es la que las antecede con su éxito internacional. Un éxito que permitió que miles de personas que antes lo ignoraban todo sobre el lugar de los zulúes en la historia africana, llegaron a familiarizarse con ellos, hasta el extremo de aparecer como reclamo en algunos subproductos.

2. Un general prepotente. Nos podemos acercar a *Amanecer zulú* (Zulu Dawn, Gran Bretaña-Holanda, 1979), desde diversos puntos de mira. Si empezamos por el más obvio, el cinematográfico, hay que decir que no resiste la comparación con su precedente, Sin embargo, su interés como reconstrucción histórica de los acontecimientos está fuera de toda duda. Su título resulta extraño, todo indica que los productores querían subrayar su relación con un título emblemático, pero lo de "amanecer" no se acaba de entender, ya que como metáfora no tiene demasiado sentido, primero porque la nación zulú ya tenía detrás de sí una larga historia. Por otro lado, a pesar de su victoria; ya habían sido derrotados por los bóers, y lo acabaron siendo por los británicos, aunque esta batalla, lejos de resultar un esfuerzo inútil, permitió que fueran mucho más respetado, por ellos mismos, por las tribus blancas, y que, en consecuencia lo fuesen también por las demás comunidades africanas.

El guión, escrito por Cy Enfield junto con Anthony Storey, trata de reproducir en líneas generales el esquema de *Zulú* al tiempo que refuerza los detalles históricos, añadiendo mayores registros sobre los grupos sociales en conflicto., sin embargo, su ideología global connota, aunque sea crepuscular y críticamente, con las señas de identidad establecidas por la tradición fílmica de la epopeya colonial, la épica, el sacrificio patriótico, la grandeza de los civilizadores británicos por encima del primitivismo autóctono, ya que, en definitiva, se concentra sobre el Comisario Chelmsford (un estirado Peter O'Toole), una responsabilidades de delirio militarista similares a las, de alguna manera, cierto cine liberal norteamericano ha hecho recaer sobre el general Custer, y si acaso sobre algún que otro subordinado.

El subrayado sobre las razones nacionales, y la capacidad de los zulúes ya existían en la anterior, la comunidad primitiva no lo era tanto, tienen su valores que hay que reconocer, pero a la postre, la historia fue marcada por Inglaterra. Es más, lo que no aparece en la pantalla es que el odioso general Chelmsford logró superar sus responsabilidades militares por haber tratado de invadir el territorio zulú junto con el comisario británico en el Natal, Sir Henry Bartle Frere, desobedeciendo las órdenes de primer ministro Disraeli. Y que existe otro capítulo más en el que Chelmsford recibió nuevos refuerzos y consiguió invadir de nuevo la zona, y acabó imponiendo su ley para dividirla en ocho principados que constituyeron el protectorado de Zululandia, imponiéndole leyes restrictivas,

y sometiendo por lo tanto a los altivos zulúes a los que, al final de la película, se les elogia con una frase de Disraeli que se había sorprendido de la derrota británica contada en la película.

La película cuenta con un esquema simple, comienza presentando los dos sectores contendientes, y perfila los rasgos de algunos de los soldados que no saben muy bien que se les ha perdido allí. Al principio, la cámara se detiene en la gente que toma parte en un acto social presidido por la "crema" del microcosmo británico en la zona. el enrolamiento, toma nota de la vida cuartelaria, con retratos como el de sargento brusco (Bo Hopkins), que sin embargo, también tiene buen corazón o como el del "chusquero" responsable de la distribución de la munición (Peter Gray), que sigue al manteniendo las normas, y su actitud despectiva por la tropa hasta que el último minuto. Luego sigue con las escaramuzas militares que preceden a la batalla para dejar clara la actuación del responsable militar británico, y sus contradicciones con También se intenta precisar cuales eran la razones de los zulúes, y se opone a su rey, Cestwayo (Simon Sabela) con unos renegados que llegan a su poblado con una prepotente respuesta de rendición, y a los que trata con desprecio. Sus soldados jalean el enfrentamiento lanzando su grito de guerra: "¡Usuthu, Usuthu!", el nombre del *sub* clan del que era jefe Cestwayo antes de acceder al trono zulú. Su respuesta es obvia, ellos están en sus tierras, y no han ido a decirle a la Reina Victoria lo que tiene que hacer.

No obstante, aunque el guión ofrece mucho más detalles autocríticos, también se cuida de hacer caer la responsabilidad del desastre militar en el general Chelmsford. Entre otras cosas, éste desoye los consejos del mando veterano que conoce mejor el terreno (un desvencijado Burt Lancaster en un papel hecho a su medida para realzar el reparto), que también brama contra "los políticos", desconfía de la prensa, y menosprecia a los nativos a los que considera como un estorbo para Inglaterra, y lo suficientemente primarios como para resultar incapaces de planificar estratégicamente una batalla con un ejército moderno, con soldados profesionales, armamento moderno, etc. En el grupo británico coinciden diversos puntos de vistas, y los nativos incorporados desertan en masa. Llevado por su prepotencia Cuando Chelmsford –informado por un sucio y oscuro bóer que coincide con él en su menosprecio a los zulúes--, creía que tenía a los zulúes acorralados, resulta que el grueso de sus tropas se encuentran divididas, una inmensa ola negra compuesta de guerreros asomó en las colinas del noroeste, y las fuerzas que formaban las primeras defensas comenzaron a retroceder, estableciendo nuevas líneas de protección alrededor del campamento.

La segunda parte de la trama informa del desastre militar. Ansioso de acabar con esa "chusma", el general confiaba en unas primeras líneas integradas por menos de 600 hombres, pero el frente era de más de un kilómetro y medio. Por otro lado, el depósito de municiones, que almacenaba medio millón de cartuchos en el centro del campamento de Pulleine, permanecía muy alejado de las líneas de tiradores, y el trasiego se hacía interminable y los zulúes penetraban por doquier, unos prisioneros logran liberarse y amplían el boquete. Seguro de su victoria, los zulúes se detuvieron rodeando el campamento tras las primeras y letales descargas de los fusiles Martini-Henry. Luego, se tendieron en la yerba, "murmurando como un gigantesco enjambre de abejas, en palabras del historiador Donald Morris (recogidas por Javier Reverte). El mando militar británico pensó que se trataba del inicio de su retirada, que tenían la batalla ganada. En su descripción del acontecimiento, Reverte detalla: "No era así; los zulúes tan sólo dejaban pasar el tiempo para que algunos de sus regimientos se

desplazaran a la retaguardia británica, cortando la retirada hacia Rorke's Drift, en las orillas del río Buffalo. La espera no fue muy larga. Alrededor de las tres de la tarde, el grito de un induna, uno de los comandantes principales, se levantó en las filas zulúes. Los guerreros se pusieron en pie, alzaron sus escudos y azagayas e iniciaron el ataque. Las tropas nativas incluidas entre los batallones británicos comenzaron a huir aterradas de Insandlhwana, sin que los oficiales pudieran detenerlas. En las llanuras que conducían a Rorke's Drift, la carnicería continuaba" (200). Finalmente, las partidas de guerreros zulúes enviadas con antelación a fin de cerrar la retirada británica, rodeaban a los nativos serviles y los soldados que huían aterrorizados, de manera que apenas un par de centenares lograron alcanzar el río Buffalo con vida. El desastre fue total y en el Imperio se cortó la respiración (2000).

Concebida como una superproducción *Amanecer zulú*, tendrá su punto más débil en su director, Douglas Hickox, que tuvo aquí su mejor ocasión, pero que siguió siendo un ilustre desconocido después. La empresa contó con un cuadro actoral mucho más conocido que *Zulú*, al frente del cual aparecía el ya declinante Burt Lancaster al que acompañan un grupo de actores británicos de primera, empezando por Peter O'Toole, y continuando con John Mills, Simon Ward, Richard Jayston, Bo Hopkins, Nigel Davenport, Delhom Elliot, etc..

2. El Álamo sudafricano. Los primeros años sesenta conocieron un intento, ciertamente exótico, de introducir en el mercado un cine africano patrocinado por hombres procedentes de las cinematografías británica y estadounidense concretamente con el mecenazgo de Irwin Allen y la distribución de Columbia. El primer fruto de esa tentativa fue *Llegan cinco forajidos (The Hellions, 1962)*, del prolífico Kenn Annakin, una especie de "western" realizado en Sudáfrica a mayor gloria de la "supremacía blanca", y con un reparto compuesto por Richard Todd, Anne Aubrey y Jamie Uys. Otras tres películas que siguieron tuvieron el apoyo financiero de Joseph E. Levine (Embassy Pictures) y fueron distribuidas por la Paramount. En este contexto hay que destacar la intervención del importante actor Stanley Baker (1927-1976), el "alma mater" de *Zulú*, actuó como productor de la siguiente coproducción, *Dingaka (1965)*, que fue dirigida por Jamie Uys quien obtuvo así su primer éxito internacional, fue interpretada por el propio Baker (que falleció poco después cuando preparaba la adaptación televisiva de *!Que verde era mi vallej*), y la bailarina sudafricana Juliet Prowse. *Dingaka* era el nombre de un nativo (Simon Sabela) que se venga del asesinato de su hija sobre la base de sus propias leyes tribales, y su caso es asumido por un abogado blanco (Baker) que utiliza las mismas coordenadas teóricas del *apartheid* para establecer su apasionada defensa de su defendido y en la que cual no era difícil entrever con mayor o menor maldad una apología indirecta del "desarrollo separado".

Su colaboración con Cy Endfield prosiguió después de *Zulú* con la extraña historia de aventuras al límite en el desierto en *Arenas del Kalahari (Sands of Kalahari, 1965)*, en la que intervenían un vistoso reparto con la estupenda Susannah York como la única fémina en una historia de hombres (los duros Stuart Whitman, Stanley Baker, y Nigel Davenport, Harry Andrews y Theodor Bikel), y cuenta una historia extrema: un aeroplano sufre un accidente en el inmenso desierto del Kalahari, y los supervivientes tienen que superar toda clase de pruebas, incluyendo sus propias contradicciones agravadas por las actitudes fascistoídes del personaje --encarnado por Baker--, para salvar la vida cuando todo el mundo les da por muertos. Se trata de una película seca, terrosa, agobiante...

Todas estas películas resultaron eclipsadas por el éxito de *Zulú*, una coproducción de Diamond Films (propiedad del actor Stanley Baker y del director Cy Endfield) y la Embassy de Joseph Levine seducido por el guión que había escrito John Prebble sobre el hecho histórico de la resistencia de un centenar de soldados británicos en Rorke's Drift, África del Sur, ante cuatro mil guerreros zulúes el 22 de enero de 1879... Fue un éxito internacional que dio pie a la precuela arriba reseñada, así como a una conocida serie televisiva sobre el más célebre rey zulú, Shaka. Su director, Cy(ril) Endfield, un cineasta norteamericano que había nacido en Sudáfrica (1914) comenzó a trabajar como guionista en Hollywood, y en 1941 debutó como director en películas de serie B (entre ellas, un Tarzan-Baker), y cuando comenzaba a destacar, sobre todo en el "thriller", se convirtió en un "black liste" por sus simpatías comunistas, de manera que, como Joseph Losey (que antes había aupado a Stanley Baker), se exilió a Gran Bretaña, donde rodó varias películas, entre ellas la trepidante *Ruta infernal* (1957), con un mano a mano entre Baker y un bisoño Sean Connery. Antes de *Zulú* realizó una simpática adaptación de *La isla misteriosa*, de Verne, y después, una curiosa aproximación a *De Sade* (1963), que significó un extraño fin a su irregular carrera.

El "secreto" del atractivo de una película como *Zulú* radica en su capacidad por combinar la visualización detallada gran batalla entre un ejército moderno y el más poderoso ejército nativo de África con otras dos historias que convierten la trama en algo muy próximo, concreto. Junto con los trazos llenos de vida que describen la situación de un amplio abanico de soldados británicos atrincherados con la ayuda inapreciable de las armas modernas e inmersos en un tipo de relación social jerarquizada en la que bullen sentimientos muy contradictorio en contraste con el universo de la tribu y de los guerreros zulúes que aquí, al contrario que en tantas otras películas –sin ir más lejos, *Umtamed*- tienen una entidad y una identidad.

Una primera línea argumental nos lleva a la cúspide del mando británico donde se coinciden dos arquetipos, de un lado el teniente de ingenieros John Chard (Stanley Baker), un militar de baja extracción social y poseedor de una fe inquebrantable en la razón del esfuerzo personal y colectivo que es el de construir un puente con el que el imperio quiere llevar "su" civilización a aquellas tierras, y de otro el teniente Gonville Bromhead (Michael Caine, que comenta con altivez "incluso en estas latitudes un oficial debe ser un hombre elegante») que, por el contrario, procede de una familia aristocrática de tradición militar, y que mantiene una concepción del ejército como el depositario de los valores de una élite. Gonville se dedica a cazar (un ejercicio que será objeto de un cruel detalle satírico por los Monty Pyton en *El sentido de la vida*) mientras que Char se afana en su labor de ingeniería. La segunda historia está llevada de la mano de dos misioneros, Otto Witt (el siempre soberbio Jack Hawkins) y su hija Margaret Witt (Ulla Jacobson, la olvidada protagonista de *Ella bailó un solo verano*), que, por su parte, efectúa el enlace entre británicos y zulúes. Ellos son, precisamente, los que introducen en la trama bélica (la noticia de la guerra) y los que acusan más la diferencia entre las costumbres europeas y la de los zulúes son como un puente que hacen perceptibles las diferencias abismales que separan a unos de otros en las costumbres; con ella se pone el énfasis en el sentimiento humanitario, con él y su incipiente locura la batalla adquiere unos ribetes apocalípticos.

La película comienza donde acaba *Zulú Dawn*, en un campo de batalla visto en panorámica y ocupado por los victoriosos guerreros zulúes, varios de los cuales recogen los rifles de los muertos. A continuación, se nos ofrece una

agitada ceremonia zulú que consiste en un rito matrimonial (una boda colectiva), y Margaret acusa en su rostro el impacto que le produce una abigarrada danza de iniciación (e incitación) sexual. En ella las mujeres saltan con los pechos desnudos, esgrimen unas pequeñas lanzas de sentido fálico y los hombres alardean ante ellas de su fuerza y virilidad, y para la percepción de los espectadores, el reverendo Witt explica el significado de aquellos signos rituales que le abruman: «Son costumbres, lo entiendo, pero es horrible, ¿no?», dice ella. La cámara sigue con primeros planos que dejan al espectador apabullado por la potencia física y el fervor de los zulúes, uno de ellos que ha intentado aproximarse a Margaret es atravesado por una lanza sin mayores complicaciones. Está claro, los zulúes son gente habituada a la muerte, a vivir al límite, dispuesta a defender sus costumbres y sus tierras, algo que, a pesar del tiempo transcurrido, sigue marcando su mundo. Un guerrero con la noticia de la victoria contra los británicos interrumpe la ceremonia, y convierte la celebración en algo todavía más frenético.

Los misioneros se convierten en los testimonios de que los se disponen a atacar la misión militar de manera que su salida del poblado adquiere un doble sentido. Escapan de una ceremonia turbadora para su integrismo moral, de la celebración de la muerte de miles de soldados, y al mismo tiempo en los mensajeros para advertir a los mandos de lo que se aproxima. El prólogo concluye con la precipitada huida de ambos, y el enfoque de la historia, hasta el momento pasa a ser en un carronato es consentida por los zulúes que saben lo que van a hacer, y anticipa con un giro desde el punto de vista narrativo la temible batalla en un ambiente en el que el paisaje se torna en la pantalla un espacio de terror casi geológico.

La tensión crece en intensidad desde el momento en que los zulúes aparecen por los alrededores de la misión en un cerco que recordaría al de El Álamo con la diferencia primordial del armamento. Esta aparición se presenta de manera aterradora, anunciada con oportunas panorámicas sobre planos generales de las colinas lejanas, con una tierra que parece temblar ante el obsesivo sonido de tambores y cánticos rituales (que el teniente Bromhead asocia con el sonido de un tren en marcha), a veces con el contrapunto de un travelling lateral sobre los soldados expectantes. Finalmente, los guerreros emergen por millares, desplegados, en lo alto de las colinas, primero en plano general, luego seguidos en una elegante panorámica que, después de subrayar el número de los atacantes, concluye con la imagen de los resistentes (el plano no sólo advierte sobre la inminencia de la lucha sino que sintetiza espléndidamente la desproporción numérica de los dos bandos adversarios).

La locura místico-etílica del reverendo Witt confiere a la atmósfera de esos preparativos un cierto touch fatalista: «Os aguarda la muerte» son las palabras que, invariablemente, les dedica a los soldados británicos hasta que es obligado por Chard a abandonar la misión junto con su hija. La batalla, o, mejor dicho, la sucesión de batallas están filmadas con gran fuerza dramática, aprovechando las características del terreno (ejemplar es en este sentido la secuencia dentro de la capilla-enfermería incendiada, con la fuga de los heridos) y el desarrollo táctico de ofensiva y contraofensiva para crear una sensación de totalidad. No hay lugar para caídas de tono ni para la monotonía: ruidos y silencio poseen la misma densidad; la cámara se hace omnipresente sin caer en la dispersión. Al final del film, los zulúes saludan con su cántico «a unos hombres valientes» y se alejan hacia las colinas; Bromhead ríe, Chard pone expresión de perplejidad, ambos en plano medio; se recupera el encuadre que antes había mostrado la llegada de los guerreros zulúes: el rey de éstos saluda desde lo alto y la colina

queda libre de presencia humana ante la mirada de los británicos.

4. El rey Shaka. El jefe más celebrado de los zulúes fue sin duda, Shaka (1786-1823), nombrado jefe de los zulúes en 1812, conquistó una gran parte del Natal (la actual República Sudafricana) fundando un verdadero imperio en el África austral tras lograr la unión de los diversos clanes capaces de hacer frente a los bóers. Fue asesinado por su hermano y sucesor, Dingaan, que heredó un Estado militarista. Sobre él escribe Javier Reverte: "Si Shaka hubiera nacido y luchado en Europa, tendría cantares y romances como el Cid, Roldán y el Rey Arturo. Si hubiera nacido en Estados Unidos, Hollywood se hubiera hartado de hacer películas sobre su vida y sería más famoso que "Toro Sentado" y que "Caballo Loco". Este caudillo inteligente y feroz, bravo en el combate y un verdadero canalla en la paz, posiblemente impotente, probablemente homosexual, con un complejo de Edipo que Freud habría puesto como ejemplo de haber conocido su biografía, convirtió los territorios de Kwazulu-Naat en un campo de sangre y fuego. Inventó armas y estrategias para la guerra que derrotaron a enemigos mucho más poderosos. Nunca fue vencido en la batalla..." (1998).

La historia de Shaka dio lugar a una exitosa miniserie televisiva británica, *Shaka Zulú (Grupo Águila, 1986)*. Aunque no se ocultan las crueldades de Shaka y de los zulúes, la serie enfatiza la importancia de Shaka como un héroe nacional, tal como es sentido por todos los nativos que lo han tomado en su particular Partenón desde el que tratan de motivar su orgullo como pueblo negro con un proyecto de nación. Ya habían pasado los tiempos de los «clichés» del cine colonial, y la serie reconstruye rigurosamente las costumbres y las formas de vida de este pueblo al que los políticos británicos (que solían bromear diciendo «África es un continente inventado por la providencia para fastidiar el Foreign Office») subestimaban.

Brillantemente fotografiada por Alec Mills con unos olores rojos muy apropiados, y dirigida por Willian C. Faures, *Shaka Zulú, a true Story* abarca tanto las vicisitudes de Shaka y su pueblo como la de las autoridades británicas, aunque la notoriedad del reparto recae especialmente sobre éstos, entre los que sobresalen: Robert Powell (doctor Hevy Flynn), Edward Fox (teniente Francis Farewell), Trevord Howard (Lord Charles Somerset), Christopher Lee (Lord Bathurs), Gordon Jackson (profesor Bramston), y Fionella Fullerton). Por su parte, Henry Cele –un actor después bastante habitual en el cine "africanista"- representa al ambicioso Shaka y Dudu Mkhize, a Nandy, su compañera. Ni que decir tiene que esta serie fue producida al amparo del considerado éxito de la película de Cy Endfield, *Zulú*, cuyos esquemas narrativos trata de reproducir aunque, la trama resulta un tanto alambicada,. Y el director hace lo posible por equilibrar la objetividad con un enfoque que explique como un rey tan extremadamente cruel permanece en el Partenón de la mayoría negra.

Quinta parte: La tribu bóer.

1. El "Greak Treck". A lo largo de las tensas controversias que acompañaron la aplicación del sistema del apartheid, sobre todo a partir de los años ochenta, cuando la polémica irrumpió en la prensa internacional, sus partidarios o amigos "liberales" (que no fueron pocos; de hecho, toda la derecha neoconservadora y democristiana, y muy especialmente el sionismo), llegó a ser muy socorrido el argumento de que, al fin de cuentas, la conquista blanca de Sudáfrica vino a ser

una odisea bastante parecida a la conquista del Oeste, y a esto se añadía cínicamente el certificado de que dicha conquista significó el práctico exterminio de los nativos norteamericanos; de hecho, las reservas fueron como los "bantunstanos": Un argumento atroz, primero porque, por supuesto, un horror no puede servir para justificar otro, pero también, porque, a pesar de todo, los nativos siguieron siendo la gran mayoría en Sudáfrica, además las medidas del "apartheid" no correspondían a las medidas colonizadoras sino que se insertaban en un compromiso histórico anglo-bóers, y en una época de expansión capitalista industrial, moderna.

No obstante, la similitud histórica pareció pertinente durante mucho tiempo, y no faltaron tentativas de sacar partido a la "gesta" de los colonizadores, aunque la verdad es que no fueron muchas. De hecho, el cine comercial de Hollywood apenas si cuenta con unos pocos títulos, desde luego muchísimos menos de los realizados a la mayor gloria de la colonización de la India y la resistencia de los hindúes "fanáticos". Concretamente, la filmografía reconocible dejamos para otro apartado el capítulo de la guerra de los zulúes contra los británicos, la filmografía relacionada con la historia sudafricana se reduce básicamente a dos capítulos, el relacionado con la «gran hazaña nacional» de los bóers, el «Greak Trek» (1830-1941), y el de la guerra anglobóers que tuvo el dudoso mérito de ser la primera del siglo XX. *Caravana hacia el Sur (Umtamed, USA, 1955)*, una producción de la Twentyc Century Fox en un espectacular technicolor y cinemascope --éste birlado en el pase televisivo de Tele 5-, obra de un clásico «todo terreno», Henry King, que contó con un reparto encabezado por dos de sus actores favoritos, Tyrone Power y Susan Hayward, secundados por Richard Egan, John Justin, Rita Moreno y Agnes Morehead.

Esta ambiciosa película de aventuras en la que los zulúes juegan el papel de los comanches o sioux de tantos «westerns»--servidor la tenía por tal en sus recuerdos de cartelera--, es un abierto canto a la «gran hazaña nacional» de los bóers, el «Greak Trek» (1836-1844), una «larga marcha» que emprendieron justamente para poder implantar sus criterios esclavistas parcialmente cuestionado por los británicos sin cortapisas en el «Estado Libre de Orange», y por si existe alguna duda, el protagonista se llama Van Riebeck, igual que el «padre» fundador, el líder de la colonia calvinista holandesa creada en 1652. Basada en una de esas novelas río de Helga Moray en la que, según parece, hay de todo, menos un atisbo de conciencia sobre la situación de los "kaffirs", y en *Caravana hacia el Sur*, una granjera irlandesa instalada en Sudáfrica «ha aprendido» tanto que les trueca a los nativos algunas pertenencias suyas (ropas usadas, objetos cotidianos...por...!pepitas de oro! Encima tacha de estafador a uno de ellos porque pide algo más a cambio de su mercancía, un gran diamante.

En *Umtamed* se cuenta sintéticamente la historia del encuentro y el desencuentro entre una pelirroja irlandesa que tiene que emigrar a Sudáfrica, Kate O'Neill (Susan Hayward) y un guapo bóers que resulta ser el líder de uno de los «comandos» que abren el camino de la «caravana hacia el sur», hacia un lugar donde los nativos carezcan absolutamente de derechos. La película no se detiene en ningún episodio central, transcurre como un sume de acontecimientos que en ningún momento logran interesar. La importancia de otros personajes como el holandés rival de Van Riebeck en el corazón de la orgullosa irlandesa (Richard Egan), como del primer marido de ésta (John Justin), o los tópicos devaneos de la mestiza (Rita Moreno), queda totalmente diluida en un montaje que sin duda abusó de las tijeras. Hecha con tanta desgana como desconocimiento de causa, la película adolece además de un

mediocre guión (escrito por Talbot Jannings, Michael Blankford y Frank Fenton), Se trata presumiblemente la peor película de Henry King. Fue el mayor regalo que Hollywood hizo al régimen del apartheid sin encontrarse con ningún tipo de oposición o crítica, y posiblemente, desde este punto de vista, satisfacción a las autoridades bóers sedientas de apoyos propagandísticos, un objetivo claramente asumido por el en otras ocasiones humanista Henry King que no olvidó un detalle de buena conciencia: es gracias a la intervención de un nativo leal que Van Riebeck puede salvar su piel poco antes de que aparezca el «*The end*». La película fue un fracaso en la taquilla, al menos fuera de Sudáfrica.

En cuanto a la desconocida *The Fiercet Heart* (USA, 1961) fue la otra aportación de Hollywood al «poder blanco». Realizada del destajista y raramente inspirado George Sherman entre un "western" con Audie Murphy y un musical con Maurice Chevalier, fue interpretada por Stuart Whitman, Juliet Prowse, los veteranos Raymond Massey Geraldine Fitzgerald, y Eduard Franz. Cuenta las aventuras de unos desertores del ejército británico estacionado en Ciudad del Cabo en 1880 que acaban integrándose a una caravana bóers después de superar sus diferencias y sobrevivir heroicamente al asedio de los zulúes, y obviamente, integrarse en la "causa blanca". Aquí no se vio, y parece que, como ocurrió con tantas otras películas del mediocre Sherman, se limitó a cumplir su objetivo de crear una película de aventuras entretenida y barata.

2. Otros "padres" de la "patria". Es una auténtica lástima que el "biopic" que la Gaumont dedicó a Cecil Rhodes, *Rhodes of África* (1936), que en España fue certeramente titulada *Rhodes, el conquistador*, resulte un film invisible, sobre el que apenas existen noticias. Sin embargo, se trataba de un proyecto ambicioso, parte del cual fue rodado en los escenarios naturales de Sudáfrica, obviamente con todos los plácemes gubernamentales, en tanto que los interiores se rodaron en Gran Bretaña. El papel de Rhodes lo encarnó Walter Huston, mientras que Oscar Homalka fue Krüger. La realización corrió a cargo del guionista y cineasta norteamericano de origen austriaco, Berthold Viertel (Viena, 1885-1953), padre del célebre guionista de *La Reina de África*, y por lo tanto suegro de Deborah Kerr.

Entre los méritos de Berthold constan colaboraciones con Marnau (*Los cuatro diablos*) y Vidor (*El pan nuestro de cada día*), también destacó en el cine mudo en Europa, por lo que fue fichado por Hollywood, aunque su filmografía carece de reconocimiento, y este *Rhodes* se cita sin más. No es mucho suponer que se trataba de una hagiografía en la que el papel de los "malos" estaría exclusivamente a cargo de las hostiles tribus negras asediando las caravanas y las expediciones civilizadoras, como es posible ver perfectamente en los fragmentos reproducidos en algunos documentales sobre el "apartheid" en los que se cita la película como fuente.

Existe también otro "biopic" de apología colonialista, esta vez referido a *El presidente Krüger (Ohm Kröger)*, (Alemania, 1941), que aborda con un enfoque todavía más delirante la época de la guerra anglobóers, que fue seguida por el nacionalismo alemán como algo muy propio. Obra de uno de los cineastas más representativos del III Reich, Hans Steinhoff, que se contabilizó como uno de los mayores éxitos de Goebbels en el frente propagandístico. Es desde este ángulo, y no desde la menor exigencias de rigor histórico, desde donde hay que situar esta película empeñada en trazar un peyorativa división entre el imperialismo bueno, el germano por supuesto, y otro malo, el británico, siguiendo las pautas marcadas por Adolf Hitler en su credo *Mein Kampf*.

La película que es un canto elegíaco al presidente Krüger, interpretado por el célebre Emil Jannings, en una de sus enérgicas caracterizaciones, le concede una gran importancia a la denuncia las brutalidades cometidas por Lord Kitchener al mando de las tropas imperiales durante la guerra anglo-bóers, la primera del siglo XX. Una verdad incuestionable y reconocida que la película muestra a través de campos de concentración repletos de ancianos, mujeres y niños bóers, 26.000 en total. Es una muestra cierta sobre como los británicos trataban a los vencidos de la guerra del Transvaal. La denuncia no comprende, por supuesto, a los nativos que ocupan su «lugar natural» y a los «liberales» que engañan y confunden a estos con sus palabras sobre las libertades, lo que, cuanto menos para este caso, no resulta difícil encontrar ejemplos para componer una denuncia aunque sea tan falsa como la que se pueda hacer desde el arianismo nazi. En resumen: toda una nuestra de brutal cinismo, sobre si consideramos la fecha de producción.

3. La guerra anglo-bóer. A finales del siglo XIX, Gran Bretaña vivía un momento de exaltación imperialista después de recuperar la legendaria Kartum (1898), y comenzó la intimidación provocadora con los bóers, que perturbaban su hegemonismo en Sudáfrica, El pretexto estuvo constituido por la cuestión de los derechos políticos de los 60.000 británicos (uitlanders) que trabajaban en las repúblicas bóers. La Corona quería crear otro Canadá, y lo que surgió fue otra Irlanda, mientras que parte de la opinión pública inglesa estaba persuadida de la escasa utilidad de esta guerra. Pero Chamberlain, secretario de colonias, argumentaba que si no se intervenía se acabarían perdiendo las posesiones inglesas, amalgamadas en unos Estados Unidos de África del Sur por supuesto republicanos.

Como última medida se presionó a Guillermo II, cuyo apoyo tanto había envalentonado a Kruger, para que mediante un acuerdo secreto cesara la ayuda alemana a los bóers y se dejara vía libre a Gran Bretaña. Una vez logrado esto por Salisbury, y cuando los afrikaners creían lo contrario, se produjo un ultimátum del presidente Kruger el 9 de octubre de 1897, exigiendo que Gran Bretaña retirara todos los cañones que tenía en las fronteras del Transvaal. Era el pretexto que Chamberlain había deseado, y como no se retiraron los cañones, los bóers, convencidos de contar con el apoyo alemán, atacaron las líneas inglesas. Al principio los atacantes, acostumbrados a las largas cabalgatas, el uso de armas de fuego y la vida al aire libre, llevaron la iniciativa y obtuvieron muchos éxitos. Los bóers movilizaron 30.000 hombres de Transvaal, 20000 de Orange y 2000 voluntarios procedentes de Natal y El Cabo. Pero nunca llegaron a concentrar en una sola batalla más de 35.000, y su artillería no tuvo más de setenta piezas de campaña.

Por el contrario los británicos, faltos de tropas entrenadas al principio --y de ahí sus primeras derrotas--, concentraron 448.725 hombres de todo el imperio. Antiguos miembros de la policía montada del Canadá, el ejército de la India con elefantes y las unidades formadas por las llamadas razas marciales. Gorka, y sikhs, y por último los conquistadores de Kartum e intimidadores del ejército colonial francés en Fashoda, con su general en jefe, lord Kitchener, a la cabeza. La principal ventaja de los bóers era su conocimiento del terreno y de la climatología. Además eran excelentes jinetes y grandes tiradores y contaban con la ayuda de mestizos y hotentotes igualmente valiosos cabalgando y disparando. El general Piet Joubert, con 16.500 hombres, invadió Natal venciendo a los ingleses en Dundee y Modderspruit, y obligando al general sir

George White a retirarse a Ladysmith, donde fue sitiado. Más del 80 por 100 de las tropas británicas quedó atrapado.

El general Piet Cronjé, con 5000 hombres, subió desde el Transvaal para cortar el ferrocarril que a través de Kimberley y Mafeking unía Ciudad del Cabo y Rodhesia, en el protectorado de Bechuanalandia, y derrotó a los ingleses que se refugiaron en Mafeking. El coronel británico Baden-Powell prolongó el sitio durante siete meses, llegando a utilizar niños en su ayuda, dando lugar al nacimiento de los Boy Scouts. Baden-Powell ganó un tiempo precioso y entretuvo los hombres suficientes para impedir la conquista de Kimberley, donde Cecil Rhodes había quedado atrapado. Los bóers estaban luchando en territorio británico en todos los frentes, durante casi cuatro meses, y después de diversas vicisitudes, la guerra concluyó con la victoria de los británicos, aunque los auténticos vencedores fueron los nativos (y los indios), que le habían servido de carne de cañón durante el conflicto.

No creo que haya dudas sobre que la más rigurosa y mejor película que se haya hecho hasta el momento sobre la segunda guerra bóers es la australiana *Consejo de guerra (Breaker Morant, 1980)*, una de las primeras firmadas por interesante Bruce Beresford (Nueva Gales del Sur, 1940), que es, junto con Peter Weir, el principal representante del nuevo cine de su país, donde después de una larga experiencia en el campo de cortometraje (más de cien), no tardó en hacerse un nombre inmediatamente con películas como ésta, y como *Asalto al furgón blindado (Money Moven, 1989)*, una auténtica joya del "policiaco", un nivel que luego le costaría mucho alcanzar en Hollywood a pesar del prestigio de *Paseando con Mis Daisy*; Beresford, volvería a ajustar sus cuentas a la moral victoriana en África en otras películas (*Mr. Johnson, Un buen nombre de África*). *Consejo de guerra* está basada en la adaptación de una celebrada obra teatral de Kenneth Ross, así como en el propio testimonio de uno de los acusados, el teniente Witton, que al cumplir su condena escribió una obra titulada *Chivos expiatorios del Imperio*, en defensa de su causa y con un contenido crítico del que Beresford se hace bastante eco.

Estamos en Transvaal en 1901 y las tropas británicas, entre las cuales se incluye una compañía formada en su mayoría por australianos, los llamados carabineros de Bushveldt. Todo comienza cuando éstos atacan un puesto, aparentemente tranquilo, ocupado por los bóers que han preparado una emboscada. El capitán de los carabineros, Hunt, es mutilado y luego asesinado y solo sobreviven unos pocos. Su mejor amigo, el teniente Morant, llamado «El Domador» (Edward Wooward), lleno de odio y de rabia, ataca un campamento bóers y hace ejecutar a un prisionero que lleva la guerrera del capitán (los bóers carecen de ropa, pasan frío, dirá luego uno de los testigos). Ulteriormente tiene lugar la ejecución de un misionero alemán, y se hace constar las simpatías de Alemania por los afrikaners. Esto ocurre en el filo que separa la guerra y la paz, y Lord Kitchener, el mismo que no ha dudado en emplear a fondo la "guerra sucia" contra la guerrilla, decide promover un consejo de guerra contra Morant (Edward Wooward), un amante de la poesía épica militar, y los tenientes Handkock (Terence Donovan, luego conocido como Barry Brown, el fotógrafo de *Gorilas en la niebla*) y Witton Charles Tingwell). que tiene una novia que le está esperando.

La sorpresa la aporta su abogado defensor, Thomas (Jack Thompson), que a pesar de su grado de comandante, carece de cualquier experiencia fuera de las pequeñas querellas provincianas. La trama transcurre entre la austera sala del tribunal, y los *flahs back* que puntean lo que se cuenta allí. Un esquema sencillo pero sumamente eficaz para entrar en las entrañas de las guerras, de

las guerras sucias en general, y de la guerra bóers en particular. Los acusados no son precisamente inocentes, únicamente Witton ha mostrado un atisbo de conciencia. Su "crimen" fue el de tantos otros que cumplieron las órdenes del inatacable lord Kitchener (el presidente del tribunal, que quiere zanjar pronto la cuestión, considera insultante la petición del abogado defensor para que éste comparezca), solo que lo cometieron justo en el momento en que la victoria militar británica, ya estaba sancionada, y el Alto Mando quiso demostrar que era capaz "de hacer justicia", tomando a los reos como "chivos expiatorios" del Imperio, o sea también por ser no británicos. El guía bóers que toma parte en la matanza ya será ejecutado por los suyos nada más acabar de comparecer como testigo (y ser inculpado de tomar parte en la ejecución; quería demostrar su lealtad a la Corona).

Se da la circunstancia, en unas escenas propias de un "western", que durante el proceso, el campamento donde se celebra el juicio es atacado por los bóers, y los tres prisioneros participan decisivamente en la defensa, pero a pesar de ello, y de una máxima de lord Wellington que exonera a los que en esta condición, se comportan como soldados, el proceso continúa...El debate procesal pasa de lo concreto a lo general, si los soldados que formaban el pelotón de fusilamiento no están inculpados porque obedecía órdenes, los inculpados se encuentran en la misma situación, con la variante que ahora Lord Kitchener y sus colegas, quieren borrar sus órdenes de hacer prisioneros, hacer caso omiso a la bandera blanca, engrosar en campos de concentración a mujeres y niños bóers (como si fueran nativos, podrían decir estos). Se comprueba que el propio abogado, conoce lo ocurrido, lo había visto muchas veces, de ahí que, al tiempo que muestra su desprecio por estas normas, mantiene una relación de complicidad con los acusados. No justifica lo que han hecho, pero los comprende. En algunos momentos, los protagonistas se cuestionan el imperio, y desprecian su oficio. Al final la sentencia, avalada por el gobierno y el parlamento australiano, se cumple parcialmente, mientras que Morant y Handcok son fusilados, Witton es condenado a tres años de cárcel. Rodada en los mismos escenarios de la trama, en una Sudáfrica pedregosa y árida, la película no entra en la cuestión racial, los bóers son descritos como gente muy endurecida que no son más civilizadas que los británicos, y que no dudan en torturar. Solo en una ocasión aparece un nativo, un silencioso escribiente al servicio del tribunal. En el momento de la ejecución, Morant pide que se recite el versículo de San Mateo (10/16) que dice que «los enemigos del hombre son los enemigos de su propia casa».

Consejo de guerra es la única película de la primera época de Beresford que se estrenó entre nosotros, y constituye un auténtico clásico del cine antimilitarista que, «al contrario de lo que pudiera pensarse «a priori», elude la consabida coartada sentimental a la hora de efectuar una crítica institucional. No hay héroes ni antihéroes, los bóers aparecen como sucios y feroces guerrilleros, algunas de sus mujeres no soportan la soledad; los nativos que aparecen ni siquiera son testigos, simplemente estaban allí al servicio de unos u otros (por ejemplo, el que transcribe el proceso). Eso sí, se insiste coléricamente en la denuncia de la doble moral del Imperio británico, narrando como el mismo Lord Kitchener había dictaminado «no más prisionero, no más caballerosidad». Se compara el juicio sumario del fusilamiento por unos soldados airados, en contraste con las formas legales de un tribunal cuyos hilos están directamente movidos por Lord Kitchener. El fondo de la cuestión, la clave de bóveda de toda esta trama es que, como una ironía de la historia, los vencidos de la guerra lograron serían a la hora de la paz, también los

vencedores, mientras que los nativos negros, que lo mismo que los indios, habían luchado junto a los británicos para librarse de la condición de casi esclavitud que les imponían los bóer, fueron los auténticos perdedores de la paz firmada en 1902 de la que nacería el Estado que daría lugar años después al sistema de "apartheid". Los generales rebeldes se convertirían a continuación en entusiastas dirigentes del imperio.

Entre los títulos ignotos hemos podido contemplar una producción Mayflower, *The Adventurers*, también conocido como *Fortune in Diamonds* (Gran Bretaña, 1950), rodada en Sudáfrica por David MacDonald, más conocido por realizar una controvertida biografía de Colón (con Fredric March) que suscitó las furias del régimen franquista, se basada en un argumento escrito por Robert Westarby y contó con una fotografía sombría de Oswald Morris, como corresponde al tono trágico del relato. Estamos en 1902, ya ha acabado la guerra anglo-bóers, pero dos guerrilleros bóers que quedan de una diezmada cuadrilla están perdidos y no lo saben. Uno de ellos, John Brown (imponente Jack Hawkins), descubre que en el cadáver de su compañero hay una bolsa de diamantes. Al regresar a la mísera ciudad minera en la que trabajaba en las proximidades de Johannesburgo, se encuentra con un antiguo amigo, Johnson (Dennis Price quien por cierto había interpretado a un oscuro Lord Byron en otra película de MacDonald), éste le lleva a su casa en la que éste vive con la esposa de Brown (Siobhan MacKenna), que le había dado por muerto. Borracho a su vez, Brown discute con el jefe de policía (Bernard Lee) si vale la pena o no seguir viviendo en aquel país, para él se trataría de recuperar la fortuna y marchar a Inglaterra. A tal efecto organiza una arriesgada expedición que atraviesa desiertos y montañas hasta conseguir su objetivo, sin embargo, el hallazgo comporta un enfrentamiento durante el cual Brown acaba asesinando a uno de sus compañeros. Descubierta por otro, pelean en el pasillo de una mina, y muere allí a consecuencia de un derrumbamiento provocado por la pelea. Los nativos aparecen como podrían hacerlo en cualquier película bóers, se les ve ejerciendo silenciosamente tareas subalternas, Brown los abronca por borrachos e inútiles al principio de la expedición a los portadores, y en un momento de ésta, negocian de paso con una tribu que canta y danza como en cualquier película de Tarzan.

Acotaciones.

a. Campos de concentración británicos. Los prisioneros de guerra bóers fueron trasladados, para apartarlos de su tierra natal, a campos-prisión establecidos en Ceylán, Bermudas y Santa Elena Pero la más trágica decisión fue reunir en campos de concentración a la población civil que se consideró que ayudaba a los bóers Desde octubre de 1901 fueron concentrados 118.000 blancos y 43.000 negros La mortalidad entre los primeros fue de 344 por 1 000, y entre los niños del campo de Kroonstand de 878 por 1 000 en un año. Los negros, por su superior resistencia física, tuvieron menos mortalidad. Las causas fueron: falta de atención médica, condiciones alimenticias deficientes, ineficacia de los administradores e incluso corrupción en la contratación de suministros Toda una generación de afrikaners murió en los campos de concentración, y la mortalidad tan grande hizo propalar el rumor de que habían sido envenenados por los ingleses La posición liberal condenó en el Parlamento británico estos indignos métodos bárbaros que causaron horror en toda Europa. Hasta entonces se habían admitido los tremendos abusos realizados con las poblaciones indígenas especialmente por los alemanes, pero que no se podía comprender que se utilizasen esos mismos métodos para colonizar un pueblo blanco y

cristiano. Desde entonces, los bóers han contado este hecho como una prueba de la voluntad de los británicos por subyugarlo, y también como una forma de martirologio cristiano, sin considerar por supuesto su propia historia con los nativos, ni el hecho incontestable de que, al final de cuentas, los británicos tenían claro que resultaban imprescindible para su proyecto colonial, y pasaron la factura de la guerra a los nativos.

b. Lord Kitchener. Lord Kitchener ha sido, aunque sea un tanto tangencialmente, un héroe cinematográfico de primera magnitud, y como tal aparece en Jartum para "vengar" a Gordon. En la guerra anglo-bóer estuvo al mando de un poderoso ejército de más de doscientos mil hombres para combatir a veinte mil insurgentes, por lo que decidió que, si no podía rendir al enemigo en el campo de batalla, utilizaría otros medios para conseguirlo; era un general curtido en la guerra contra los nativos armados de lanzas. Con el visto bueno del Alto Comisario británico, sir Alfred Milner; siguiendo principios como mi país primero, aunque sea por error, y el de "en la guerra como en la guerra", Kitchener diseñó una sencilla estrategia para imponer la "pax británica". Creó grupos móviles de caballería, concebidas como partidas de cazadores, y cuyo éxito se mediría por el número de bóers muertos, heridos o prisioneros que lograsen sumar cada semana. Luego convirtió el territorio del Transvaal en un paisaje de alambradas dentro de las cuales serían encerrando a toda la población que pudiera sostener a las guerrillas, incluyendo caballos, ganado, mujeres y niños. Kitchener construyó una serie de campamentos "protegidos" a lo largo de las líneas de ferrocarril, y sus tropas recorrieron todo el territorio del Transvaal quemando granjas y cosechas y conduciendo a las mujeres y niños afrikaners a aquellos campos de concentración para "refugiados". El desastre humanitario fue innumerable, no había médicos para atender a tanto personal y las raciones de comida eran escasas, sin carne ni vegetales, sin leche para los niños. Pronto se desataron las epidemias y la mortandad fue enorme. Las protestas de las organizaciones humanitarias inglesas, las denuncias de la prensa, las quejas de otras naciones, no sirvieron para disuadir a Kitchener de su estrategia. El político liberal Lloyd George llegó a decir del general: "Ese hombre es un bruto, una vergüenza para el uniforme que viste". Pero el Gobierno conservador de Salisbury hizo la vista gorda. Kitchener ganó la guerra y los comandantes bóers firmaron la rendición en Vereeniging el 31 de mayo de 1902. Londres nombró al general gobernador militar de la India, y el cine lo presentó como un caballero intachable.

Sexta parte: Gordon en Jartum.

1. Una película importante. Salvo excepciones –en general, parciales-, el cine de aventuras colonialistas mostraban grupos de hombres, enardecidos por una atmósfera machista, de jerarquía militarista representada fundamentalmente por mandos intachables (también con las excepciones de rigor), el desarrollo de la instrucción, las juergas y las peleas, la camaradería o la conquista de alguna mujer, y por supuesto los combates en los que se imponían sobre una masa oscura de nativos. Estos, sobre todo cuando eran rebeldes aparecían eclipsados como colectivo humano organizado; no se les reconocía ninguna identidad cultural, ningún derecho sobre el territorio que pisaban, y por supuesto no se les atribuye ningún programa político, a no ser una reacción pagana y visceral contra la "civilización". En ningún momento se les reconocen aspiraciones nacionalistas, ni se cuestionan las expansiones de las potencias coloniales, so pena que sean extranjeras, por ejemplo los rusos, o los

nazis, que pactan con los cabecillas de los revoltosos.

En un extremo u otro, sea de los africanos subsaharianos, o del árabe, resultan divididos por las diferentes actitudes que manifiestan con los colonizadores: la leal, o sea colaboracionista (sirvientes, guías, exploradores, soldados, espías, etc, capaces de morir por su "sahib" o "bwana", como *Gunga Din*, arquetipo de nativo agradecido. Viendo este tipo de película, se pueden comprender textos como *Los condenados de la tierra*, de Frantz Fanon. En estas películas, los nativos, los moros, cuando no son sumisos, son presentados como traidores, conspiradores, asesinos, crueles; a veces siguiendo a un renegado o líder religioso. Esta gama de estereotipos fueron moneda de corriente durante décadas, y ayudaban a vender un producto de talante épico en el que la historia era un instrumento de prestigio y de legitimización; una historia en la que los ocupantes estaban "en su casa", eran seres humanos reconocibles con sus componentes realmente heroicos mientras que los nativos aparecían como hostiles, extraños, sin rasgos propios, y traidor. A estos los abuelos le llamaban "cafres", y cuando eran inocentes, se hacían merecedores de nuestras limosnas. Como hemos dicho, estos esquemas empezaron a cuestionarse tardíamente, cuando el cine de aventuras clásico entraba en su decadencia.

Recordemos que fue con Benjamin Disraeli, líder del partido conservador, que se puede decir que se consolidó el imperio inglés en África a partir de 1876. No obstante, este proyecto expansionista (manifestado por los jefes militares que en *Amanecer zulú* proclaman a la Reina Victoria como "La Reina de África"), fue muy controvertido durante la época de Gladstone, jefe de los liberales, la "izquierda" británica de entonces (algunos líderes "whigs" habían apoyado la revolución francesa), que se alternó con Disraeli en el poder y que lo ocupó entre 1880 y 1885. En esta época, la abominable Conferencia de Berlín (15-XI-1884 al 22-2-1885) traducía en hechos el reparto del enorme 'pastel africano' entre unas cuantas potencias europeas que ya habían sobrepasado su inicial revolución industrial y precisaban reforzar su "espacio vital" a base de obtener mercados para sus productos manufacturados y materias primas baratas para su factorías.

A pesar de todo, lo cierto es que, el impulso colonial, suscitado principalmente por intereses comerciales, penetró a trompicones en el conjunto de la sociedad, de manera que se puede decir que el imperialismo, que alcanzó su apogeo con la celebración de los cincuenta años de la llegada al trono de la reina en 1897, no pudo ser más controvertido. Existió un nacionalismo xenófobo y popular que encontró su manifestación colonial bajo la forma del jingoísmo, neologismo popularizado en 1878, a partir de una canción belicista, para describir el apoyo a la política imperialista del primer ministro Disraeli (y que es cantada al final de *Consejo de guerra*), aunque también es cierto que hubo una oposición, parte de la cual se manifiesta en el agrio desencanto de la tropa perceptible tanto en *Zulú* como en *Amanecer zulú*.

Aunque oficialmente todo parece indicar que el hecho colonial era básicamente aceptado por el pueblo inglés, y así lo parece si nos atenemos a la visión que ofrecía el cine comercial, que no comenzó a ser abiertamente por lo menos hasta *Mirando hacia atrás con ira* (1958), cuando el personaje interpretado por Richard Burton (quien por cierto, tomó el nombre artístico del famoso explorador) echa pestes del imperio. El mismo director, Tony Richardson, uno de los más emblemáticos del "free cinema", realizará después una cruel sátira anticolonial con *La última carga* (1968), que ofrece una visión contrapuesta a *La carga de la brigada ligera* (Michael Curtiz, 1936), una célebre epopeya de aventuras, aunque todo hay que decirlo, cinematográficamente, la

versión colonialista resulta desdichadamente muy superior. Se puede decir que, a pesar del jingoísmo existió una desconfianza popular hacia el colonialismo, y que el jingoísmo, presentado a veces como la quintaesencia del imperialismo popular, nace de la crisis inglesa de la época, de una pérdida de confianza en la supremacía del país, de la conciencia de estar compitiendo con otras potencias, pero no por ello dejó de existir una corriente anticolonialista, especialmente viva en la izquierda del creciente Labour Party y en los sindicatos. Un ejemplo de esta disidencia la expresa el escritor Balford Bax que, en un artículo titulado "El pillaje, continúa alegremente", escrito para el socialista *Commonweal* del mítico escritor y artista socialista William Morris en 1885, y en el que se podía leer: "El explorador escudriña el terreno, el misionero prepara el suelo, y el "comerciante" trabaja. Ha llegado el momento de los protectorados y las anexiones".

Los acontecimientos que se narran en *Jartum* son más significativos que lo se cuenta en la pantalla. Cuando, en 1885, el Mahdi se apodera de Jartum y extermina a la guarnición británica, el primer ministro, el antiimperialista Gladstone (que había ganado en las urnas con un programa opuesto a la expansión territorial), que no era sin más un hábil maniobrero, fue acusado por los "tories" de haber abandonado a su jefe, el general Gordon. Hasta entonces la prensa que lo había apodado "el gran viejo", lo llamó "asesino de Gordon"; y ofreció de éste la imagen de un mártir de su causa; lo cual no era, en absoluto, cierto. La campaña mediática que siguió a la muerte de Gordon (de la que se informa al comienzo en *Las cuatro plumas*), explicada casi como un martirio cristiano, no reflejaba forzosamente un apoyo popular a la idea de expansión colonial. Fue preciso esperar hasta 1896, cuando se enviaron tropas contra el Mahdi.

La superproducción *Kartum* (United Artist, 1966), título anglosajón cuya traducción castellano tendría que haber sido "Jartum", estuvo a cargo de un director británico, Basil Dearden (1911-1971), al que la crítica habitualmente le aplica tanto la categoría de "artesano" que se dice "dirigió con su flema habitual". Lo cierto es que, sin negar esta vena, Dearden ocupaba un lugar distinguido, entre lo primeros de los directores británicos de segundo orden, o sea en un escalón bastante inferior al de David Lean. Formado en los Estudios Ealing desde principios de los años treinta, Deardem desarrolló una carrera en la que trató de transgredir su corrección y convencionalismo con aportaciones próximas a cierto cine "comprometido", siendo sus títulos más notables los relacionados el "thriller" como *Shapphire* (1959). Pero lo mejor de Dearden es un valiente alegato sobre la homosexualidad, *Victim* (1961), con un soberbio Dirk Bogarde. En su última fase abordó producciones más ambiciosas como *Kartum* que fue su primer y único "colosal", amén de uno de los mayores esfuerzos económicos del cine británico que en la época trató de reproducir este tipo de cine tanto en su vertiente más medievalista (con historias de los Tudor), y con diversas aventuras coloniales ahora observadas desde un punto de vista más crítico. Para ello, Deardem contó un sólido guión de Robert Audrey (que fue nominado al Oscar) que adaptaba su propia obra, con la fotografía de Edward Scaife que empleaba los colores habituales para retratar el abigarrado mundo de la civilización nilótica, y con un música apropiada de Frank Cordell que combinaba la grandilocuencia sinfónica con motivos árabes. La producción corrió a cargo de Julián Blaustein. Conviene destacar igualmente una magnífica ambientación en todos los sentidos, la belleza y las frescura de los escenarios, la esmerada labor de la segunda unidad en las acciones militares, y el tono general, en el que se advierte una atracción anticolonialista subyacente por

debajo del canto épico a una general que competía en "santidad" con el ardiente defensor del Islam.

Una sinopsis periodística de esta película rezaba así: "La batalla de diez mil soldados egipcios mandados por oficiales británicos contra un fanático", mientras que en la carátula del vídeo, se lee: "Una de las más impresionantes batallas históricas (...) 100.000 fanáticos musulmanes guiados por su jefe religioso El Mahdi, sitiaron la ciudad de Kartum", dos muestras de las pautas bastante explícitas de un contenido, todavía más claramente si cabo delimitadas en su cartel publicitario donde la claridad y el gesto bondadoso de Gordon-Heston contrastaba con la mirada pérfida y la oscuridad de El Mahdi-Olivier sobre un fondo del sitio de la ciudad en llamas. Aunque no repitió el éxito de *Zulú*, obtuvo una buena acogida de público y de crítica, siendo reconocida como una muestra específica de la capacidad de los británicos de llevar a cabo un cine histórico de una manera mucho más detallada y rigurosa que la escuela de Hollywood, y admitir un enfoque en el que el patriotismo aparece contrastado por claras matizaciones críticas. En el caso, no se niega grandeza ni representatividad al líder insurrecto, y su contraste con Gordon se deduce del desafío de éste con "los políticos", y con los jefezuelos locales que no le perdonan sus actividades en la zona en su convencida acción por erradicar el esclavismo. Este énfasis en los detalles histórico suelen ser dilatados, y se sitúan entre batalla y batalla, con un final que recuerda bastante a la de *El Cid* (1961), ya que Gordon gana su propia batalla después de muerto.

Aunque no pueda considerarse como uno de los grandes "clásicos" del cine de aventuras, resulta desde el punto de vista históricos un film mucho más maduro y ajustado, contiene un enfoque lo suficientemente amplio como para que los oscuros nativos tengan cara propia y razones de peso, y resulta perfectamente adecuada para estudiar y comprender un episodio consecuencias fueron de primera magnitud, y cuya naturaleza simbólica, resulta más que evidente; de hecho, no sería exagerado decir que es uno de los pocos títulos que abordar abierta y directamente, un acontecimiento capital en la evolución del colonialismo decimonónico. Su interés sobre los "pasillos del poder", muy propio del afán demistificador de los años sesenta, tienen un efecto un tanto contradictorio, mientras que el esfuerzo de Gordon adquiere rango de grandeza épica, los movimientos de Gladstone pueden interpretarse en clave reaccionario como un juego más de "los políticos" cuando se trató del político liberal más progresista de su época. El título nos advierte de alguna manera que la productora confiaba más en la atracción del lugar que, como en tantos otros casos similares, la fama del general Gordon fuera de Inglaterra. También se preocupó en enfatizar lo que ahora se llama insistentemente el "enfrentamiento entre culturas", con la cuestión de la revuelta del Islam además como fondo; *Kartum* es por lo tanto una película que encajaría como un guante en el debate abierto por el 11 de septiembre de 2001.

La trama comienza cuando un ejército de diez mil soldados, al mando del general británico Hicks, es aniquilado por las tropas del Mahdi sudanés en el Alto Nilo, apoderándose de una cantidad impresionante de armas. La prensa informa de la manera más sensacionalista del evento, que atenta contra el "orgullo nacional", y provocó un rudo debate en el Parlamento. El "espía" gubernamental en la zona, coronel J. D. H. Stewart (Richard Johnson) regresa a la metrópoli para dar cuenta del desastre ante el gobierno de la reina Victoria presidido por el "premier" liberal Gladstone (Ralph Richardson). Este, que desde 1880 rige nuevamente los destinos del imperio británico, en un principio es partidario de no enviar ni un solo soldado más a la región: pero esta actitud puede ser

interpretada por las potencias europeas, Alemania sobre todo, como un retroceso del expansionismo británico, por una parte. Y por la otra, como el abandono explícito a su propia suerte de los súbditos británicos, sobre todo comerciantes y funcionarios, residentes en la ciudad de Jartum.

Por ello, Gladstone decide finalmente pedirle al célebre general Charles George Gordon que regrese al Sudán, recupere su cargo de gobernador general de la zona y sofoque la rebelión de los fanáticos nativos conducidos por el Mahdi: el flamante general tendrá muy poco apoyo por parte gubernamental y, en cambio, será controlado estrechamente por el propio coronel Stewart, que recibe órdenes directas de Londres. Una vez en El Cairo, primera etapa de su viaje hacia el Sudán, Gordon, se entrevista con el cónsul general inglés, con el jedive (gobernador de Egipto en nombre de Turquía, la llamada "Sublime Puerta" a partir de los tiempos de Muhámmad Alí) y con otras personalidades que pueden colaborar de forma importante y destacada en su tarea de pacificación. Tras unos 3.000 Km. de viaje fluvial por el Nilo hasta la ciudad de Jartum, comprobando de paso las regiones que obedecen las consignas del Mahdi, Gordon organiza la defensa del recinto amurallado, a pesar de que el propio ex gobernador egipcio del Sudán, Zobeir Bajá, a cuyo hijo ha hecho ejecutar públicamente hace años por incumplimiento de las leyes británicas relativas a la trata de esclavos años, y le niega su apoyo.

La ciudad es asediada por unos 30.000 musulmanes. Gordon, que tiene de nuevo a su lado a su antiguo sirviente nativo, el locuaz e inquieto Jali (Johnny Sekka) con el que mantiene duras controversias religiosas. También se entrevista personalmente con el Mahdí, quien le augura la fulminante caída de Jartum. Londres ordena a Gordon que se retire de la ciudad mientras que el general solicita ayuda militar, por medio de Stewart, que puede proceder tanto de la metrópoli como de la guarnición estacionada en Egipto. Nada da los resultados apetecidos: Stewart es vencido y capturado y Jartum cae en poder de los rebeldes. El general Gordon, en lucha cuerpo a cuerpo, es finalmente asesinado y decapitado; su cabeza es paseada como trofeo en la punta de una espada. La película no esconde que el Mahdi gozaba del apoyo entusiasta de la mayor parte de los musulmanes sudaneses, pero no aparece ningún sudanés que explique sus razones, su lugar histórico siempre es externo, es el peligro que amenaza y su inteligencia se enfoca como una prueba para Gordon. Sin embargo, como proclama la voz en "off" que cierra el comentario de un narrador presenta al principio y al fin para enmarcar la historia, y resaltar la importancia del escenario como un reino de leyendas, el Mahdí murió poco después de la captura de Jartum.

Acotaciones.

a. El Mahdi. El líder carismático que habla en nombre de Alá era el Mahdi, Mohámmad Ahmad Abd Alláh, nacido en 1844 cerca de Jartum, hijo de un constructor. Conoció una educación intensamente religiosa, se hizo maestro y con el título de jeque se autoproclamó en 1881, Mahdi [el bien amado por Dios], el Salvador de los musulmanes, miembro de la familia de Mahoma, que ha de venir al final de los tiempos para restablecer la fe en su pureza primitiva, palabras que él mismo pronuncia insistentemente en la película. Entre los diversos movimientos mahditas, el más importante es el de Muhámmad, que proclamó mahdi en Nubia (1881). En un primer momento, las autoridades en Egipto no dieron demasiada importancia a lo que parecía ser un movimiento religioso local. Pero cuando, tras la captura de la columna comandada por Hicks

por los jinetes baggara del Mahdi en 1883, tomaron conciencia de su gravedad, era ya tarde para ponerle coto, excepto por una expedición militar de envergadura, que superaba con la situación de bancarrota de las finanzas egipcias. La situación creada en la zona había predisposto a los nómadas a seguir al dirigente religioso que prometía acabar con la dominación que, a sus ojos, era impía y herética y, además, a veces, opresiva, los nómadas situados al oeste del Nilo, especialmente los *baggara*, árabohablantes, ganaderos, que viven en las montañas Nuba y en las del Kordofán. Los nómadas fueron los que se unieron al estandarte de la revuelta. Estaban descontentos con los intentos del gobierno egipcio de establecer impuestos así como un control mayor que el que tenían los agricultores sedentarios del el Nilo al norte y al sur de Jartum. Estos "árabes" ribereños, correspondientes de la antigua población del reino fundch, se colocaron desde el primer momento en una situación de espera, hasta ver si el Mahdi tenía éxito, antes de unirse a él. Desde el punto de vista económico sus protestas se debían a que en los primeros días el gobierno sólo había reclutado a buena parte de su mano de obra esclava, de la que dependía económicamente.

Más recientemente, a partir del ido de Ismaíl, el gobierno había prohibido la importación de esclavos del sur, y había tomado en sus manos incluso el tráfico de marfil. Las quejas religiosas también eran importantes: cada vez en mayor medida, los egipcios habían llevado a Sudán a sus maestros y notables musulmanes, pero el Islam sudanés tenía ya a sus u hombres santos, y sus propias días religiosas, que soportaban mal a los llegados de fuera y sus nombres diferentes. Después de tomar Jartum, el Mahdi se adueñó del Sudán. Lo correcto es justificar la emergencia del movimiento mahdista con la clave de la "Nahda" o Renacimiento Islámico en el África Negra, y pocos reconocerán en este concepto una definición similar a la del "Risorgimento" italiano (o a la "Renaixença" catalana En el Sudán, beneficiándose con el prestigio de los antiguos imperios, apoyados ya en el prestigio moderno de la riqueza comercial, el islamismo conoció una difusión que puede explicarse de forma paralela a la del cristianismo. Durante el siglo XIX exigió rara vez una alteración del orden tradicional: la ortodoxia y el puritanismo sólo se manifestarían más adelante. Por otra parte, llevado a los africanos por africanos, iba a crear un ambiente favorable para el nacimiento de reacciones dirigidas contra este mismo orden, El Islam intervino así como un factor de consolidación en la misma medida que lo fue de destrucción. Cuando murió el Mahdi, le sucedió general Abdallahi, que sería conocido como jalifa (califa, en árabe sucesor o lugarteniente), que sobrevivió la empresa. Abdallahi instauró una administración fuerte en lugar de la imaginada por el Mahdi basada en la religión, semejante al Estado islámico de los primeros días del Islam. El gobierno del califa duró trece años. Podría haber durado más las potencias europeas no hubiesen estado repartiéndose África en aquel momento. Con todo, el régimen de la Mahdiyya continuarán en Sudan; por lo menos hasta finales del siglo XIX. La reconquista del Sudán por las fuerzas anglo-egipcias se produce en el periodo final del reparto.

b. Gordon. La biografía más célebre de todas las existentes sobre el general Gordon fue escrita por un escritor inconformista y genial Lytton Sttachey (Londres, 1880-1932), al que desde el cine se puede conocer por la magistral composición de Jonathan Pryce efectuada en *Carrington*. Strachey estudió en el Trinity College, de Cambridge y fue compañero del economista Keynes y del escritor E. M. Foster. En 1907, después de haber conseguido una notable reputación literaria pasó a ser el principal animador del celebre "grupo de

Bloomsbury" en el que sobresalió sobre todo la escritora Virginia Woolf. Consecuente con las posiciones inconformistas y antivictorianas del grupo, Lytton se declaró objetor de conciencia con ocasión de la Guerra Mundial y llevó a cabo una campaña antibelicista un poco particular ya que, cuando se le preguntó si estaba contra la guerra, respondió: "En absoluto. Solamente contra esta guerra." En 1918 escribió *The End of General Gordon* (El fin del general Gordon), que la traducción al castellano ha preferido retitular de manera más descriptiva.

Este texto formaba parte de un libro llamado *Victorians eminentes* que incluía tres personajes más actualmente olvidados, Strachey declara la guerra en esta obra a la tradición biografista convencional en Inglaterra que presentaba, en el caso concreto de Gordon, al general como un héroe de cartón piedra, un mito pétreo y positivo para los fines del Imperio. En ella y en concreto en este capítulo dedicado a Gordon, evoca a un hombre contradictorio, lleno de dudas, de flaquezas, 'grande y pequeño, y detrás del mito, nos describe todo el entramado político, económico y militar en el que se desarrolla la vida de Gordon hombre increíble. El General Charles Georg Gordon (Woowich, 1833-Jartum, 1884), era un escocés que empezó su carrera militar desde abajo. Apenas empezar el libro Lytton lo describe una silueta muy lejana a la de Charlton Heston: 'Su figura discreta, bajita y delgada, con su movimiento mitad deslizante y mitad ágil y ligero, le daba un aspecto juvenil que contrastaba extraña, pero no desagradablemente, con el toque de plata en su cabello y sus patillas. El mismo contraste -enigmático y atractivo- existía entre su tez rojiza de ladrillo cosido -la tonalidad del viajero avezado-, y sus grandes ojos azules, con su mirada de sinceridad infantil..."

En la Academia de Artillería enojó a los mandos por su indisciplina; el capitán de su compañía predijo que nunca sería un buen oficial. Desde luego no sería un oficial como los demás. Se diferenciaba del resto por sus virtudes intrínsecas (era capaz de llevar adelante la empresa más descabellada como de cantarle las cuarenta a cualquiera), como por sus profundas convicciones. En el clásico retrato de un militar el ornamento que destaca es el arma, en un retrato de Gordon habría que hacer notar sobre todo la Biblia. Este endiabrado romántico no se separaba del libro en el que creía que estaba la verdad revelada y dividía el mundo entre los que, como él, anteponían el espíritu al cuerpo y los que hacían al revés. Sufrió depresiones místicas en los momentos más inverosímiles y cuando era una celebridad después de su victoria en China, se recluyó en una vida casi monacal y se dedicó a ayudar a los pobres. No era un vulgar patrioter, es más, ni siquiera estaba convencido de las ventajas del colonialismo. Su carrera no parecía en un principio que iba a ser diferente a la de los demás hasta que estalló la guerra en China y fue llamado a combatir. Este viejo imperio conocía una de las revueltas más singulares de su historia en la que las revueltas terminaban e iniciaban dinastías. Esta revuelta se llamó la de los Tai-ping (1863-1864), y estaba encabezada por un campesino, Hong Sieu-ts'iuán, que había sufrido las influencias de las misiones protestantes y se creía hijo de Dios y hermano de Jesucristo. Su carrera militar fue meteórica hasta que un frente unido de potencias extranjeras, con Gordon al mando, logró engañarle y derrotarle. Cuando fue ejecutado Gordon se enfrentó furiosamente con las autoridades. Su fama mítica le valió ser convocado por el Gobierno inglés para enfrentarse a otra rebelión religiosa. El conflicto de Gordon con Gladstone, y sobre todo su enfrentamiento con el Mahdi resulta, en manos de Strachey, una de las páginas más alucinantes de la historia de la aventura o de la aventura de la historia, como prefiera el lector.

2. Las cuatro plumas. Para poner coto a los avances de las tropas del Mahdi, una fuerza anglo-egipcia, adiestrada por el tristemente célebre comandante británico Kitchener, penetró en el Sudán en 1896. En el 98 sus tropas derrotaron a los ejércitos mahdistas en la batalla de Mdurmán, en la que 20.000 sudaneses fueron muertos. Posteriormente Jartum cayó en manos de Kitchener, que llegó rápidamente por el Nilo Blanco con un contingente mucho más numeroso. En este contexto se comprende que la penetración de Gran Bretaña en el Sudán no fuese sino la prosecución lógica de la intervención que se había iniciado en Egipto el 1 de septiembre de 1882 con el pretexto de aplastar la agitación nacionalista y antioccidental. Lo que importaba realmente era abolir, como se hizo, el condominio que británicos y franceses habían mantenido en Egipto a raíz de la compra de acciones del canal de Suez por parte de Disraeli (1879). El jedive Ismaíl (que en Suez es descrito como un tonto), con su increíble venta, abría la puerta definitiva al eje. El Cairo-El Cabo que pretendía plasmar el control del continente africano por parte de la Gran Bretaña; dos momentos ampliamente tratados por el cine.

El argumento más atractivo lo facilitó Alfred Edward Woodley Mason (1865-1945), es un autor conocido sobre todo gracias al cine, concretamente por las adaptaciones de *La cuatro plumas* (*The four feather*, 1902). Ésta fue la novela más conocida de un actor que acabó dedicándose a la literatura y cuya narrativa se halla en la misma línea denominada angloindia, de autores como Kipling y Wren. Mason cultivó diversos géneros, y un don especial para sugerir y evocar a las llamadas "fuerzas malignas". Aunque escribió más de treinta libros, y es reconocido por títulos como *La hija del bucanero*, *El zafiro*, será con *Las cuatro plumas* la que permitirá que permanecerá actual como clásico de la aventura, y cuyo prestigio ayudará a reconocer otras obras suyas, entre ellas, la última, una recordada intriga con briosos filibusteros *Fiver Over England* (1936,) y que fue llevada al cine (William K. Howard, 1937) con un reparto formado por Laurence Olivier, Vivien Leigh, Flora Robson y Raymond Massey; y en la que se evoca el conflicto entre España e Inglaterra en el siglo XVII (lo que ya fue suficiente para que no se estrenara la época franquista, y siga resultando un título desconocido por aquí).

De las cuatro diferentes versiones cinematográficas de *Las cuatro plumas*, la primera fue una producción norteamericana (1939) rodada parcialmente en África en los escenarios cercanos a la acción bajo la dirección de Lothar Mendes y del equipo de documentalistas formado por Merian C. Cooper y Ernst Schoedsack, inmortalizados luego por su realización de *King Kong*. Mendes era un judío alemán nacionalizado inglés que fue discípulo de Max Reinhardt, responsable de algunas obras importantes –entre ellas una réplica al *Judío Sús* de los nazis-. Esta versión fue en su momento fue uno de los primeros hitos del cine colonialista del sonoro y un auténtico éxito de público. Ripoll Soria destaca una escena en la que Richard Arlen llora encima del cuerpo del indígena "leal", de Alí, chico de color, que ha muerto intentando librarlos de su cautividad. El equipo actoral estaba formado por estrellas de la época como Richard Arlen, Fray Wray, Clive Brook y William Powell, y cuenta con escenas memorables. Sin embargo, a pesar de sus méritos resultó "secada" por la versión de Korda rodada inmediatamente después. La tercera fue también dirigida por Zoltan Korda (con la estrecha colaboración de Terence Young que figura en muchas partes como el único director), y además del color, gozó de la pantalla panorámica del Cinemascope, y titulada *Tempestad sobre el Nilo* (1956). Aunque se trataba de un trabajo vistoso e interpretado por reconocidos actores

de la época (Anthony Steel, Laurence Harvey, Mary Ure, James Robertson Justice, etc), resulta mucho más funcional. Todavía inferior resulta la última (Don Sharp, 1977), una producción televisiva con actores muy propios del medio (Beau Bridges, Robert Powell, Simon Ward, Jane Seymour), que resultaba mucho más decepcionante considerando que la primera de Korda se había podido ver recientemente, y como se suele decir: no había color. Últimamente se habla de una nueva versión en la que, cabe esperar, que el sentido crítico que inspiró la del 39, resulte mucho más desarrollado, y los nativos tienen vida y razones propias.

Como todos los amantes del cine saben, *Las cuatro plumas* (1939), es uno de uno de los mejores films de aventuras rodados durante los años treinta, un título que se encuentra en la mente de cualquier aficionado al cine, reestrenado en más de una ocasión; el mismo equipo ya había adaptado el año antes otra novela de Mason, *The Drum* (Revuelta en la India), con resultados muy inferiores. Curiosamente, este equipo estaba formado en su mayor parte por húngaros reunidos en torno al "clan Korda". Fue producida por Alexander Korda para la London Films -con Irving Asher como adjunto-; dirigida por Zoltan Korda (nacido Zoltan Kellner, 1985-1961), Vincent Korda fue el responsable del genial diseño de producción. Anotemos que la música la puso Miklos Roza, igualmente de procedencia húngara y cuya carrera se inició con una producción de Alexander; otro húngaro de nacimiento; otro húngaro, Andre de Toth, se encargó de la segunda unidad. La fotografía en flamante technicolor la puso George Perinal, mientras que Jack Cardiff se encargó de la segunda unidad. Otro famoso que intervino fue Henry Cornelius como responsable del montaje. Estrenada en vísperas de la Segunda Guerra Mundial, la película fue sentida como una manifestación de las grandezas del imperio, y como una (heterodoxa) vindicación de la tradición militar británica que consiguió honores de reestreno entre nosotros en los años sesenta

Todo comienza en una Inglaterra con la opinión pública enervada y conmovida por las exaltadas noticias de la muerte de Gordon y de la caída de Jartum a manos del Mahdí y los derviches, que ya antes habían derrotado en el desierto a un ejército egipcio pabajo el mando de un (ya olvidado) general británico. Otro general, Faversham obsesionado por la continuidad del apellido dentro de ámbito castrense, descubre con espanto que su único hijo, Harry (John Clements), se siente más atraído por la poesía que por la así llamada carrera de las armas, y reacciona tratándole con dureza como una deshonra para la tradición. Unos años después, y tras muerte de su padre, Harry Faversham (John Clements), enamorado de la joven Ethne Burroughs (la delicada June Duprez, recordada por *El ladrón de Bagdad*), hija de militar asimismo, que también es cortejada por el capitán John Durrance (Ralph Richardson), decide renunciar al ejército en el preciso momento en que se recibe la orden de dirigirse hacia Egipto con objeto de emprender la reconquista del Sudán, de manera que las noticias de la caída de Jartum se asocia al pacifismo poético, y el inicio de sus peripecias, se relacionan con las acciones de la reconquista. Harry es, pues, un militar atípico, como lo era el general Gordon, un militar tan atípico como *El sargento York*, otra gran película que aborda la misma cuestión, o sea como un pacifista convencido acaba amando la guerra y convirtiéndose en un héroe, por no hablar de una variante mucho más burda como la que John Wayne trasplanta al territorio vietnamita en *Boinas verdes* a través del periodista pacifista que le acompaña su expedición, para acabar finalmente convencido. Se entra por el pacifismo, y se sale con el militarismo.

Se trata de un prólogo que está rodado con una firmeza que diferencia

claramente esta versión de las otras en color; el contraste ha quedado perfectamente delineado; hay un hombre enamorado que antepone sus principios, no ya solamente a un padre que se adivina tiránico, o a unos compañeros que no hacen le menor ademán por comprender. Incluso su amada le endosa una cuarta pluma, la más dolorosa de todas. Ya se sentía ajeno en un medio tan militarista como la Academia de West Point, y en el que todos parecen divertirse contando hazañas bélicas que impresionan al muchacho. Una de las anécdotas que cuentan subrayan el código dominante: se trata del suicidio de un oficial cobarde. Algo que "no puedo tolerar es la cobardía", refuerza el general Faversham, mirando a su hijo con severidad, y por si hacía falta, subraya: "no hay cabida en Inglaterra para los cobardes". El espectador ya está dentro del conflicto. Harry ha crecido, huérfano de madre, agobiado en un ambiente en el que el orgullo militar tenía que pesar como una losa. Esto queda más patenta todavía cuando la cámara nos pasea por los retratos de las castrenses de sus antepasados. Está claro que la única forma que tiene para demostrar que no es un cobarde, es demostrar su valor de otra manera. El significado del título resulta perfectamente explicitado. Los amigos de Harry ya le han tomado la medida, y cuando se disponen a marchar con Kitchener a Egipto, le han regalado tres plumas, o sea lo han tratado de "gallina". El padre de Ethne, el general Burroughs (el imponente C. Aubrey Smith, seguramente el cascarrabias más convincente de la pantalla), que tiene el hábito de "contar batallitas", lo trata con un desprecio altanero; pero el tramo más doloroso es el que le reserva Ethne. A pesar de ser una mujer refinada, tiene claro la cuestión del honor: "hemos nacido dentro de una tradición, de un código que debemos obedecer aunque no nos guste», le dice, reafirmando la convicción del grupo social.

Después de este prólogo, a Harry solo le quedan dos cosas, el suicidio como el oficial cobarde, o lo que acaba haciendo: marchar solo de manera extraoficial para reunirse con el ejército al que antes ha renunciado. Está pues dispuesto a lavar la mancha que pesa sobre su nombre, y antes de partir, se entrevista con un antiguo médico militar del círculo familiar al que le explica sus intenciones, y le deja el encargo de que, de vez en cuando, le escribirá una carta para demos que sigue con vida; su despedida es tajante: si en el plazo de un año" ha recibido noticias tuyas, ese silencio significará que ha muerto. De esta manera comienza la odisea informal de Harry Faversham, un poeta decidido a devolver las cuatro plumas, tres concretas, y la más dura, la figurada, que había recibido; en ningún momento se cuestiona el esquema colonialista. Se trata de una opción individual, el punto de vista de alguien que no había rechazado el militarismo, como se cree, por las cobardías, sino por el "fruto de la reflexión, de una actitud ante la vida" que únicamente se manifiesta, inicialmente, en forma de rechazo.

En lo que sigue la película también ofrece una óptica muy particular. No se trata de una lucha dentro de un ejército engalanado, sino de una acción persona, desde fuera del ejército y desde dentro de la guerra. Para encardinarse con la situación, al llegar a Egipto, Harry se hace pasar por un nativo. Para ello no duda en una prueba inolvidable que consiste en hacerse marcar a fuego en la frente con el objeto de simular ser miembro de una tribu mahdista. La suerte pues, está echada. A partir de aquí emprende un itinerario de setecientos kilómetros que le lleva desde Suakim, en el Mar Rojo, hasta el mismo enclave de Jartum (al que finalmente contribuye a reconquistar por "su país", con el que habría que estar con razón o sin ella). En su singular "batalla", Harry tiene la ocasión de ir salvando las vidas a los tres compañeros que lo habían

menospreciado. Otro acierto de la película es que esta hazaña no ocurre por el genio militar, sino por un esfuerzo imponente en el que no se olvida el horror de la guerra, aunque sus razones no se cuestionan. Además, el heroísmo no es representado como algo abstracto sino como la razón de ser de una prueba en la que el "chico" se juega lo que quiere más que nada, mucho más evidentemente que sus opciones por la literatura (como lo podía haber hecho por ejemplo, Lytton Strachey). El triunfo por lo tanto, también tiene una traducción muy concreta: Harry regresa a Inglaterra con todos los reconocimientos (ante todo del espectador) y, cuando se reúne de nuevo con su amada Ethne, es ya otro hombre para todos. Es el momento de asistir a otra velada, muy diferente de aquella tan vejatoria, y, Harry ya es capitán del Royal North Surrey. En una especie de epílogo asistimos a otra fiesta en la que Harry tiene que devolver la cuarta pluma, la que le confirma como merecedor de la bella dama.

Es el momento de la revancha de Harry. Ahora ya cuenta con una biografía militar fuera de toda duda, se atreve a desafiar las baladronadas del general Willoughby. Se trata en realidad de una falsa hazaña que él sitúa durante la batalla de Balaklava, y que era escuchada con respeto por un auditorio dominado por el peso de la jerarquía, de la historia oficial, la ideología militar y la suma de medallas, Harry no duda en desenmascararlo delante de todos. Ahora sabe de qué iba todo: su avance hacia las filas del enemigo no fue tal sino que la consecuencia de que el caballo que montar se espanta, y echa a galopar, motivo para que, por un error, todos los demás jinetes fueron detrás (una escena que se reproducirá cómicamente en *La última carga*). Harry ya ha entrado en el club, podrá mirar de frente su pasado, y podrá echar la llave la puerta de ese pasillo en el que cuelgan los retratos de unos antepasados militares que ya no le abruman. Así se confirma la historia que se anuncia en el cartel: el chico civilizado con su flamante uniforme militar abraza la chica en un cuadro en el que la luminosa imagen de ambos se contrapone al grupo de oscuros derviches que habían servido como telón de fondo para una prueba de valor.

La "clave" de una lectura crítica de esta epopeya colonialista rodada por los Korda no está en Mason, sino en la personalidad del guionista, Robert Cedric Sherriff; que "en 1928 había estrenado con éxito la obra teatral *Journey's End*, alegato antibélico con base en sus experiencias en la anterior contienda mundial, en cuyo curso llegó a capitán de infantería". Sin negar la posibilidad de este enfoque, cabría considerar a mi juicio otros factores, el menor de los cuales no es que "para todo el mundo" (incluyendo el que esto escribe que la habrá visto no menos de seis veces), se trata de una apología colonialista, claramente enfatizada en los carteles, como hace notar Xavier Ripoll Soria (2000). Otro sería lo que podíamos llamar la manipulación de la disidencia, como anotamos en el comentario. Se entra por la vía del sarcasmo de los excesos militarista y de la fanfarria, para demostrar que, a la postre, el poeta acaba siendo el mejor militar. Se podía definir este "izquierdismo" como propio de cierto laborismo, igualmente presente en la película de Deardem. De un punto de vista que cuestiona algunos aspectos –incluso el militarismo y el imperialismo–, pero al final el imperio sale reforzado.

Septima parte: Grandes cazadores.

1. Sí, *Bwana*. Considerando que, aparte de los documentales de Martin Johnson y su intrépida señora, el cine de aventuras africanas se rodaba en los

estudios, y con muy escaso presupuesto, el estreno de *Trader Horn* puede considerarse un acontecimiento de tanta importancia como le tendría veinte años más tarde *Las minas del rey Salomón*, que marcó un punto de inflexión en el cine de aventuras en technicolor, y a pesar del tiempo transcurrido, todavía mantiene un interés testimonial de primera magnitud.

Trader Horn (1929) fue producida para la Metro por Irving Thalberg y James McKay, con guión de Richard Schayer y diálogos Cyril Hume a partir de la adaptación por Dale Van Every y John Thomas Neville del libro homónimo (1927) de la periodista sudafricana Ethelreda Lewis que había sido un auténtico "best sellers", la fotografía corrió a cargo de Clyde de Vinna, y conoció éxito considerable cuyo principal mérito recae sobre su inquieto director, W. S. Van Dyke (San Diego, California, 1889-Los Ángeles, 1943), formado en el campo del documental. Durante el primer lustro del sonoro cultivó el cine de aventuras desde el documentalismo, con expedición arriesgado incluida, hasta la fantasía, con base en los Estudios de Metro-Goldwyn-Mayer, la compañía para la que trabajó ininterrumpidamente desde el ocaso de los años veinte hasta su fallecimiento, *Tarzan de los monos* ejemplifica el segundo extremo, así como el film mudo reconvertido en sonoro *White Shadows in the South Seas* (con intervención de Robert J. Flaherty, 1928, *Sombras blancas*), *Trader Horn* (1931, y *Eskimo* (1933) son célebres paradigmas del primero, fundamentados por itinerarios a los mares del Sur, el África negra y la zona ártica de Alaska. En aquellos tiempos realizó también *The Pagan* (1929, *El pagano de Tahiti*) y *Nevel the Twain Shall Meet* (1931, *Prohibido*), dos melodramas en los parajes del Pacífico. Van Dyke fue pionero en el respetuoso tratamiento de los nativos de territorios ajenos a la civilización occidental y en la captación auténtica de paisajes remotos.

El rodaje en África duró siete meses y requirió la colaboración de un extenso equipo formado, en palabras de Van Dyke, por treinta y cinco blancos, ciento noventa negros, cuatrocientos camiones un generador y dos unidades de equipo para el sonido. Este equipo se vio obligado a recorrer más de 20.000 kilómetros Según los títulos de crédito, los exteriores se rodaron en el Congo Belga, el Sudán anglo-egipcio, Tanganika, el Lago Victoria, Masdini, Butabia, Panaymur, Murchison, el Lago Alberto y Kenia. Gran parte del material filmado en África tenía enorme valor desde el punto de vista documental y enriqueció extraordinariamente la película, y de paso, toda la serie de Tarzan producida por la MGM. Partió del Havre, luego atravesó el continente europeo para tomar otro buque en Génova y llegó hasta Mombasa, con la actriz Edwina Booth enferma a causa de una insolación en la travesía. Ésta no se recuperó totalmente sino que, falta de defensas, tuvo continuos problemas de salud a lo largo de un ya de por sí penoso y arriesgado itinerario por tierras africanas que incluiría el paso por Kenia, Tanganika, Uganda, Sudán y el Congo belga y se extendería hasta el mes de noviembre; pero, imitando a su personaje, se unió sentimentalmente al actor Duncan Renaldo. Para colmo tuvieron graves complicaciones médicas con la protagonista Edwina Booth que se haría célebre como la «Diosa blanca». Pero el viaje tuvo la recompensa de un material filmado inapreciable que cubren la parte documental, sin duda la más atractiva todavía de la película, sobre todo en el veraz retrato que ofrece de las diferentes tribus, algunas de las cuales son descritas en su vida cotidiana, hablando su propia lengua, forjando hierro, con sus mujeres, ancianos y niños, así como por el impresionante despliegue de fauna animal. Se puede afirmar que el cine no alcanzaría ya nunca más semejante grado de veracidad, y el propio Trade Horn comenta al iniciar la película que la manada de elefantes que

acaban de ver ya nada tiene que ver con las que había visto antes.

La película relata durante dos horas de metraje abigarrado las vicisitudes del veterano cazador de Trader Horn (Harry Carey, un actor muy apreciado por Ford con un gran prestigio en el "western" mudo, y al que John Wayne imitó en su estilo, encarna a un inocente traficante de marfil que consigue a cambio de bolsas de sal, y que él mismo se autocalifica como el «hombre que más sabe de África». Bien equipado de quincalla, armas de fuego, alcohol o, incluso, dinero, sabrá ganarse el interés y el respeto del autóctono, atónito ante un espejo de mano. Por contra, el blanco consigue mercancías valiosas en el mundo «civilizado»: pieles, metales preciosos, colmillos... El protagonista les cambia a los africanos marfil por un saco de sal. En una de sus excursiones al interior de la selva se dedica a adiestrar a Peru (Duncan Renaldo), un jovencito hijo de uno de sus mejores amigos y provisto de tanta curiosidad como encantadora ingenuidad, y que de tanto en tanto suelta alguna frase en castellano. Les acompaña el muy sobrio ayudante negro Renchero (Mutia Omoolu), que se muestra tan fiel y sumiso con Trade como despótico con sus subordinados en el safari para los que reserva su ración de látigo. En su trayecto se encuentran con la misionera Edith Trent (interpretada por Marjorie Rambeau que sustituyó a Olive Golden, la señora de Carey impuesta por éste), que es también la madre de la chica protagonista, y viuda de otro misionero al que los indígenas habían matado. Aparece animosamente, y Horn le dice al muchacho: «Es tan valiente con su Biblia como yo con mi fusil». Más tarde la encuentra muerta, y la entierran bajo las piedras, al resguardo de los cocodrilos

El grupo atraviesa la selva en una paseo repleto de anotaciones documentales, en busca de Nina (Edwina Booth), que trata a su tribu, los canibales isorgis, a latigazos y que aparece vestida únicamente con su larga caballera rubia. La encuentran en un poblado de aguerridos salvajes dispuestos a combatir ferozmente cualquier invasor. En un principio, ella aparece como su despótica reina, y se muestra extremadamente cruel con los componentes del safari, incluso el trío está a punto de ser asados vivos en una cruz invertida. Sin embargo, Nina, que no entiende más que el dialecto de la tribu, no resulta indiferente a las lánguidas miradas de Peru, lo gran escapar después de superar las pruebas de atravesar la sabana sin armas, y disputar la comida a las fieras, son casi alcanzados por la tribu despechada, y en la movida por escapar, Renchero que ha optado por quedarse con su amo, muere, lo que provoca un momento de ternura varonil en la que Carey (todavía con los registros expresivos del cine mudo) llora la pérdida del "mejor portador de rifles de toda África". Al final, la romántica pareja abandona el lugar en un barco que provoca en ella el estupor, mientras que Trader Horn rechaza la invitación de acompañarles, y se queda en su África esplendorosa, acompañado por unos nativos que «son como niños», junto momentáneamente a un comerciante amigo que tiene el rostro familiar de C. Aubrey Smith.

La película fue un éxito considerable, y se convirtió en un "clásico" en el sentido más pleno de la palabra, al verla es fácil recordar muchas películas de después. De ahí que los votantes de la Academia lo eligieron como candidato al premio para el mejor film de la temporada 1930-1931. También suscitó cierta polémica, y fue percibida por los negros norteamericanos como un claro manifiesto sobre la superioridad racial blanca. Durante muchos años se llegó a decir que la escena en la que un nativo muere en las fauces de un cocodrilo fue real, y sirvió de acusación contra los autores, sin embargo, vista en perspectiva, *Trader Horn* no resulta más racista que otros títulos célebres, e insistimos, y respira mucho mayor autenticidad que todo lo rodado que otras

realizaciones posteriores gracias al trabajo documental de su director, quien además de cineasta fue un aventurero. Todavía sorprende la proximidad agresiva de algunas escenas con animales salvajes que fueron rodadas con cámaras a dos pasos por lo que resume una autenticidad que raramente se advertiría en películas posteriores.

Cuando se estrenó el film, Renaldo fue detenido por entrada ilegal en Estados Unidos, lo que le supondría después cerca de dos años de estancia en prisión, y murió al poco tiempo a causa de su enfermedad contraída en África. Esta historia dio pábulo a las revistas de la época, y se llegó a decir que *Trader Horn* fue la primera y la última película de Edwina. Pero la verdad es que Duncan rodaría algún título de la serie B junto a su pareja en la selva y la vida real, Duncan Renaldo; de hecho continuaba viva en la década de los cincuenta. En lo que a Renaldo se refiere, alcanzó una relativa popularidad en el mercado doméstico interpretando el serial del Far West, *Cisco Kid*. Si bien la publicidad pretendía que era oriundo de México, en realidad era rumano aunque hablaba castellano como lo ponen en evidencia la propia película, y a falta de otras virtudes tuvo el mérito de vivir lo que rodaba con bastante proximidad.

En 1973 el director alemán el exótico director húngaro Geza Radvanyi nacionalizado alemán que acababa de obtener un inesperado éxito con una nueva versión de *La cabaña del tío Tom*, realizó para la MGM un "remake" naturalmente en technicolor con Rod Taylor como *Trader Horn* mientras que blando galán el francés Jean Sorel fue un émulo del primitivo Duncan Renaldo sin apenas despeinarse y la desaprovechada Anne Heywood como alguien de enloquecer a cualquier tribu. A pesar de la "renovación" tecnológica y argumental el espectador que había visto (aunque fuese en la pequeña pantalla) el original, no podía por menos que suspirar por su recuerdo.

Acotaciones.

a. *Hijo nativo*. Richard Wright fue sin duda un espectador especial de esta película. Wright fue, junto con Ralph Ellison y James Baldwin, uno de los escritores que con más asiduidad, eficacia y desconsuelo, trataron el problema negro en Estados Unidos. La casi totalidad de su obra, desde *Los hijos del tío Tom* (1940), hasta *El largo sueño* (1958) incide en la misma problemática el comportamiento del negro ante una sociedad que lo oprime - el negro es un símbolo sin identidad propia. A la brutalidad con que es tratado, muchas veces se enfrenta con la evidencia en un intento desesperado, por otra parte, de autoafirmarse. Una de sus obras más representativas es *Hijo nativo*, escrita en 1940 (Versal. Barcelona, 1987). Militante comunista, luego disidente antiestalinista, Wright tuvo una vida que cuenta con no pocos paralelos con el trágico protagonista de la obra *Bigger*, que asesina a una joven blanca involuntariamente, por miedo a las consecuencias del trato con ella. *Trade Horn* causó el natural impacto en la gente, provocó auténticas colas en los cines de barrio de la América de la, Depresión, y fue recordada durante mucho tiempo por los espectadores. Obviamente, esas visiones de África, cazadas al natural, tienen que impresionarnos necesariamente, mientras que ayudan a evadirnos de la agobiante realidad cotidiana. Wright utiliza la película de Van Dyke como un referente claro del lugar desquiciado que el cine ofrecía del negro, y lo apunta cuando *Bigger* deambula con sus amigos a la deriva:

"En el Real dan *Trader Horn* otra vez. Vuelven a proyectar muchas películas antiguas (...) *Bigger* caminó seis manzanas en silencio al lado de Jack. Cuando llegaron a la esquina de la calle Cuarenta y siete y South Parkway era mediodía. Estaban abriendo el Regal. *Bigger* vagó por el vestíbulo mirando las carteleras

mientras Jack compraba las entradas. Se anunciaban dos películas de importancia: una, *La mujer alegre*, estaba representada por unas imágenes de blancos y de blancas tumbados en una playa, nadando, y bailando en cabarets; la otra, *Trader Horn*, aparecía en los carteles en forma de unos negros y unas negras que bailaban contra un fondo frenético de selva bárbara. Bigger alzó la vista y vio a Jack a su lado (...) --Anda, vamos -le dijo Jack (...) Bueno (...) Siguió a Jack en la oscuridad del cine. Después del resplandor del sol, las sombras eran un alivio para los ojos. La película no había empezado. Bigger se repantigó en uno de los asientos de las primeras filas y escuchó el órgano, cuyo sonido temblaba en unas ondas de nostalgia como una voz cuyo susurro le obsesionara dentro. Luego se movió intranquilo mirando en derredor como si esperara que alguien se deslizara furtivamente hacia él. El órgano cantó a plena voz y fue extinguiéndose casi hasta el silencio..." (p. 39).

b. *Otros pioneros*. Olvidados en las enciclopedias y por los manuales de historia del cine, sería injusto no ofrecer constancia de las extensas actividades documentalistas desarrolladas por la pareja formada Martin (1884-1937) y Osa Johnson, parte de la cual se desarrolló en los mares del Sur (donde Martin se inició como fotógrafo de la expedición del Snark, con Jack y Charmian London). Durante 20 años -entre 1917 y 1937- recorrieron África, y consiguiendo imágenes fabulosas de un mundo que, en algunos aspectos, ya ha desaparecido, y que se encontraba en trance de desaparición. Con un ferviente espíritu de pioneros, los Johnson con el apoyo del Museo de Historia Natural de Nueva York, pudieron reflejar (con un estilo de subrayados sensacionalistas y "naifs") los últimos esplendores de África: tribus de Kenia y del Congo, pigmeos de la selva iturí, imágenes aéreas del Kilimanjaro y corriendo riesgos sin cuento, ofrecieron imágenes de la fauna en su habitat natural, otorgando protagonismo a leones y elefantes, a la manera de la serie de Tarzan. Uno de sus títulos más renombrado, *Congorilla* (1931), se cuenta como un claro antecedente de *King Kong*. Acusado por su paternalismo racista, los Johnson fueron, empero, muy criticados por los blancos kenianos por su liberalidad en el trato con los nativos con los que, sobre todo Osa, sabía mantener una relación muy amistosa; antes de fallecer Martin realizaron también *Simba* (1934) y *Barboana* (1936). Ella le sobrevivió y siguió reciclando viejas películas y rodando otras nuevas, ahora para la TV. También fue contratada como asesora para *Mogambo*. La cadena Arte cuyas producciones son emitidas aquí por el programa *La noche temática* en TV2, le dedicó un extenso documental: *Los amantes de la aventura* (Michael Viotte, 1999), en el que se reproduce ampliamente los materiales rodados por la olvidada pareja.

Otro pionero del primer cine de aventuras africanas fue Frank (Lyn Howard) Buck (1884-1950) conocido experto como cazador y como domador de animales salvajes, fue también actor y productor. En su relación con el cine, narró y protagonizó el documental *Bring Em Back Alive* (1932), aquí titulado *Cazando fieras vivas* basado en el libro homónimo que había firmado con Ed Anthony. El éxito fue considerable, de manera que la productora Van Beuren y la distribuidora RKO, presentaron otros films entre 1934 y 1935 de las mismas características con Buck haciendo su función. En 1937 Buck entró, como actor, en el cine de ficción mediante el serial de Columbia *El rey de la jungla* (*Jungle Menace*). Su última aparición sería en una colaboración al lado de la pareja del "gordo y el flaco" Bud Abbott&Lou Costello. *Africa Screams* (1949) aquí oportunistamente rebautizada como *Las minas del rey Salmonete*.

Entre las películas de "aventuras africanas" en blanco y negro que precedieron la segunda versión de *Las minas del rey Salomón* cabe citar *Safari*,

una producción en estudios de la Paramount (1941), totalmente olvidada. Estuvo dirigida por Edward H. Griffith, un «artesano» bastante activo en esta época, tuvo protagonistas a una pareja relativamente famosa: compuesta por Douglas Fairbanks jr., y Madeleine Carroll.

2. África en technicolor. El estreno de *Las minas del rey Salomón* (1950) convirtió de un tirón en “antiguos” todos los anteriores del cine de aventuras en las selvas africanas. Su producción se inserta en una ambiciosa programación por parte de la MGM por recuperar éxitos reconocidos del cine clásico con mayores medios, actores famosos, y con la brillantez del technicolor que comenzaba a hacerse imprescindible en toda gran película de aventuras. El método funcionaría perfectamente en la primera mitad de los cincuenta con títulos como *Quo Vadis?* o *El prisionero de Zenda*.

Ya se había realizado una versión ignota de *Las minas...* en 1920, sobre la que no existen noticias, y otra en 1937 que presenta no poco puntos de interés. Producida por la Gaumont, fue dirigida por el entonces prometedor Robert Stevenson mucho antes de ser escogido como el director predilecto en todo tipo de películas familiares de la Disney Factory, aunque antes se distinguiría en diferentes géneros en Hollywood en general con bastante solvencia. El director de la segunda unidad fue Geoffrey Barkas, quién rodó las escenas africanas. Aquí nos encontramos con un más bien profesoral Allan Quatermain interpretado por un nada galante pero muy convincente Cedric Hardwicke, aunque el protagonista en la cartelera fue el famoso cantante negro norteamericano Paul Robeson, como el rey destronado que, aparte de saber luchar por reconquistar su reino milenario, también muestra que sabe cantar desde los lugares más insospechados. Le acompañaron, Roland Young que pone el moderado toque humorístico como el comandante Good, John Loder como el intrépido Henry Curtis, y Ann Lee como una sonriente muchacha irlandesa, Kathy O'Brien que busca también a su padre, un minero un tanto beodo que, después de tratar de encontrar el diamante que lo haga rico en Kimberley, se une a la expedición del mítico Quatermain. Entre los secundarios aparecen algunos nativos. La película comienza con el diario de Allan Quatermain entre 1881 y 1882, que narra en primera persona lo que acontecerá hasta que el rey cruel, junto con la matusalén que guarda las minas, sean depuestos. Stevenson no se distrae apenas con la fauna y la flora africana, y se atiene más fidedignamente a la obra literaria. Aunque haya sido olvidado por la versión en technicolor, todavía resulta un film agradable, aunque también muy apagado en contraste con la novela.

En cuanto a la famosa adaptación de 1950 la abigarrada trama novelesca fue debidamente aligerada, hasta el punto que la lectura de la novela ofrece la sensación de tratarse casi de una historia diferente. Aquí, más que las míticas y fabulosas minas del rey Salomón, e incluso que las preocupaciones paternas con los “amateurs” por parte del escéptico cazador inglés, tienen menos peso que el despliegue de fauna salvaje que ahora era contemplada con los brillantes colores de la Metro, y compone la parte más seductora y memorable de la película. Es el viaje el que realmente importa, más que el objetivo de una expedición llena de peligros, en la que el grupo humano blanco (ningún nativo adquiere siquiera la entidad del “Renchero” de Trader Horn) se interna en territorios desconocidos e Inexplorados, en los que se encuentran tribus hostiles, una de ellas liderada por un oscuro alcohólico, pero sobre todo con una estampida tan apabullante como la carrera de cuadrigas de Ben-Hur; no en vano fue también obra de Andrew Marton. A pesar de sus atractivos, la película

sacrifica claramente el espíritu de una aventura filosófica y moral, de conquista de un mundo nuevo descrito en tonos fantásticos, de la pasión de Hagard por un paisaje que recuerda el de la creación. El peligroso safari se ha convertido en una excursión por los bosques, las selvas, los pantanos y los ríos, con un repertorio de animales salvajes que recuerdan un instructivo recorrido zoológico que causaron la admiración de un público que hasta entonces no había podido contemplar semejantes maravillas con las maravillas del color technicolor; se puede decir que –como ocurría en *Trader Horn*, lo que mayor impacto causó fueron sus aspectos documentales en color, algo que iluminó la imaginación africana del público.

Aunque, con su tono impersonal, la trama no consigue suscitar la impresión de graves peligros, el rodaje si que necesitó de la organización de una verdadero e imponente expedición. Se trataba de un equipo compuesto por más de 200 personas, a las que se unieron 5.000 extras de la tribu masai. En avión, en coche, en barco ya pie, actores, técnicos y sirvientes recorrieron más de 20.000 kilómetros a través de Kenia, Tanganika (hoy Tanzania), Uganda y Ruanda. El lago Victoria, las alturas del monte Kenia, el Nilo en las cataratas de Murchinson y las llanuras del parque Serengeti fueron el escenario. Así resultó que si bien en la película, el "safari" da la impresión de resultar un paseo, también era verdad lo que el actor Richard Carlson, escribió en sus crónicas para la revista "Collers", y en las que se hacía eco de las penosidades del rodaje. Como era de rigor, Granger cazó un gran león de melena negra en un día de descanso, y el equipo destacó la entereza con que la Kerr asumió el rodaje de las escenas más incómodas de la producción. Los rigores de clima hicieron fuerte y amplia mella en el equipo, y en contraste con lo que sucedía en la película, resultó ser la delicada Deborah Kerr la que mostró más resistencia y vitalidad, aparte del talento.

No obstante, hay constancia de la existencia de un conflicto entre uno de los directores, Campton Bennett (1900-1974), que será recordado por su primera y mejor película, *El séptimo velo* (con un pletórico James Mason) quien al parecer había deseado al ya decadente Errol Flynn como el veterano y forjado guía antes que un Stewart Granger que contaba entonces con 37 años, y que se convertiría en unos de los galanes más notables del cine de aventuras de la Metro a lo largo de la década), a su parecer mucho más blando. Sin embargo, Granger resultó hasta tal punto convincente que se convertiría en un Allan Quatermain insuperado, y por extensión en un actor "modelo" para el personaje como demostrará una década más tarde en *El último safari*. Al regreso a Hollywood la Metro decidió apartar a Bennett del rodaje y confiar los interiores restantes a Andrew Marton (Budapest, 1904), que se había encargado hasta entonces solamente de la segunda unidad, sería quien realizaría más de la mitad de lo seleccionado en el montaje final. Luego, a pesar del éxito de la película, ni uno ni otro gozarían de una oportunidad similar.

Como es sabido, para cumplir con las convenciones de Hollywood, la guionista Helen Deutsch no dudó en transformar al profesor Curtis en una linda Elizabeth Curtis quien, acompañada de su hermano, está dispuesta a correr todos los riesgos posibles para encontrar el rastro de Henry, su marido perdido durante la búsqueda de las inaccesibles minas del rey Salomón (que, por cierto, luego no son para tanto; todo se resuelve en el último tramo del film). El papel de la señora Curtis se le encomendó a Deborah Kerr, un prodigio de profesionalidad que inmediatamente después sería otra delicadísima dama en *Quo Vadis?* (USA; 1951).

Curiosamente, a pesar de su fragilidad y delicadeza, Deborah Kerr al parecer se moría de ganas de hacer una película en África; luego se casó con el guionista, el también recientemente fallecido Paul Viertel, muy versado sobre el continente, y autor de guiones de maravillas como *La Reina de África* y de engendros reaccionarios como *Safari*, un infame alegato contra el Mau-Mau. Las vicisitudes de Elizabeth Curtis recuerdan a los de "Jane" en *Tarzan de los monos*, con sus distinguidos y deliciosos modelos "estilo cacería" y, su tesón por superar duras pruebas como cuando se le enredan sus largos y dorado cabello (se lo corta sin contemplaciones). Gesto y actitudes que serían luego debidamente imitados, y tienen mucho mayor encanto que consiguiendo, en plena selva, unos rizos envidiables. Les acompañó Richard Carlson (un habitual del cine fantástico, en el que destacó en títulos como *La mujer y el monstruo*), en el papel del lacónico hermano de la esposa del explorador perdido.

El personaje de color Umbopa, determinado a reclamar sus derechos al trono de la tribu watusi, corrió a cargo de un individuo de esta altísima etnia, Siriaque; y aunque su papel es escueto y de escasas palabras, causó una gran impresión en una época en la que los documentales sobre África estaban todavía por inventar. Umbopa, el guía, en realidad el legítimo rey de la tribu que guarda las minas, y que, después de haber guiado a los protagonistas blancos hasta ellas, aún les salva la vida. La impresionante presencia del Watusi Barlga, como el rey Umbata, cuya figura es "como el espíritu de un antiguo faraón" según Haggard, causaron sensación

Como es sabido, *Las minas...* se convirtieron en un verdadero yacimiento, y conoció diversos reestrenos, el último a principios de los años ochenta, amén de conocer ediciones de todo tipo, la última claro está en DVD, remasterizada y todo lo demás. A pesar de su tono convencional, de sus evidentes torpezas narrativas (amén del absurdo argumental de contar una historia sin regreso), contiene elementos que la hacen memorables ("entrañables" para toda una generación) como la gran variedad de sus paisajes, un territorio que abarcó una extensión de 14.000 millas cuadradas, las vistosas tribus nativas con sus bailes, sus cantos a y sus ritos auténticos, la utilización de la entonces prácticamente desconocida música africana perfectamente "calzada" en el conjunto de una acción que alcanza mayor relieve por la ambientación.

Esto sin olvidar, el "feeling" de la pareja protagonista de Granger-Kerr (que repetiría en una obra maestra como *El prisionero de Zenda*). La fotografía "sentó cátedra" y le valió un merecido Oscar al norteamericano Robert Surtees (1906-1985), que lo volvería a ganar con *Cautivos del mal* (1952), y con *Ben-Hur* (1959). Quizás, por primera vez en Hollywood, se vistió de espíritu conservacionista, lo que se muestra ya inicialmente con el repudio de Quatermain por la frivolidad de los turistas, y sobre todo por una frase lapidaria del guión: "Hay veces que prefiero a los animales antes que a los humanos", con la que la mayor parte de los espectadores estarían de acuerdo, aunque seguramente también a ellos suspiraban por hacer un "safari de película". El caso es que ya se estaba llegando al momento en que ya no quedarían especies para cazar.

Acotaciones.

a. *El novelista.* En la abundante producción de la literatura británica sobre las aventuras de sus colonizadores en África, nadie alcanzó tanto prestigio como Henry Rider Haggard (Norfolk, 1856-1925), hijo de un abogado y educado en Ipswich. La casualidad quiso que cuando se preparaba para seguir sus estudios de etología en 1875, un vecino de Norkfolk, un tal sir Henry Bulwer, fuera

nombrado vicegobernador de la colonia surafricana de Natal. Entonces, el padre de Rider decidió recomendar a su hijo para que fuese al continente, de donde regresó en 1880 con la intención de acabar ejerciendo la abogacía a pesar de sus tímidas tentativas de novelista con dos obras *Amanecer* y *La cabeza de la bruja*, muy poco valoradas. Sin embargo, en 1885 Haggard leyó *La isla del tesoro*, que constituyó un gran éxito de venta (y lo sigue siendo), se entusiasmó, y decidió que él también haría una novela para público infantil, un nuevo libro para el que reunió varios materiales: "las minas del oro del Gran Zimbabwe, la figura de gran cazador blanco que era todo un mito en Sudáfrica, Frederick Selous, y una tribu a la que admiraba profundamente, los zulúes. En el Gran Zimbabwe situó minas de Ophir, convirtió a Selous en Allan Quatermain ya los zulúes en kukuanas. El rey kukuana fue utilizado en la ficción como Umbopa. Umbopa tenía también un modelo en la realidad: el hijo de un antiguo jefe de la tribu Swazi, llamado Umslopogaa. Este príncipe swazi había servido como guía a Haggard durante su primer viaje a Pretoria, cuando atravesó la cordillera Drakensberg.

Rider Haggard escribió de Umslopogaas que tenía "una estatura artúrica", en referencia al Rey Arturo, héroe de la mitología inglesa" (Javier Reverte). Aunque claramente inferior a R. L. Stevenson, Haggard fue magnificado por autores tan dispares como Rudyard Kipling y Graham Greene, y sus principales libros siguen siendo reeditados en ediciones populares. En 1887 publicó una continuación "Allan Quatermain", y el mismo año la mejor de todas su novelas, *Ella (She)*, ambientada en una África mítica, y sobre la que el cine puso los ojos en algunas ocasiones, la primera fue una producción de Merian C. Cooper dirigida por Irving Pichel (más tarde unidos en la extraordinaria *El malvado Zaroff*), con Helen Hahagan, Randolph Scott, y Nigel Bruce, y que, por cierto acaba de aparecer una edición en DVD. La segunda producida por la Hammer, dirigida por el mediocre Robert Day, con Ursula Andress, John Richardson y Christopher Lee, y bastante más decepcionante, sobre todo si consideramos la fuerza y la belleza de la novela.

Se sabe que el modelo que utilizó Haggard para componer su Quatermain no fue otro que el prestigioso cazador Frederick Selous, uno de los héroes míticos de la colonización británica, y según la leyenda, todo un señor (aunque –como veremos– no tanto). El novelista inglés, le muy conservador pero no por ello menos inteligente, Evelyn Waugh, que recorrió la colonia de Tanganika en 1958 para escribir *Un turista en África*, contaba que, en Salisbury, la actual Harare, aún vivía en esos días una nieta mestiza de Selous, ya que el gran cazador tuvo una novia negra antes de regresar a Europa para casarse con una noble inglesa. Todavía en Zimbabwe, los descendientes de Selous explotan las ricas tierras que ganó por sus favores a Rhodes, y hay una marca de excelentes botas de caza, fabricadas con piel de búfalo, que llevan su segundo nombre: Courtenay. Aparte de sus míticas peripecias como cazador, Selous contaba con otros méritos como haber escrito contra la voracidad colonialista de Rhodes y denunciado su actitud frente a los nativos. Y es que hubo colonizadores con conciencia, como el célebre Livingstone.

Tampoco su opinión sobre los bóers fue precisamente diplomática: "Mentalmente son las más ignorantes y estúpida de toda las razas humanas, no tienen ni una décima parte del valor de los zulúes". Pero hubo un momento en que Selous tuvo que pagar la prueba de toda persona honrada según Esquilo, la de rechazar el premio de la riqueza. Así ocurrió que, cuando Rhodes lo necesitó en junio de 1890, cuando las tropas de éste estaban dispuestas a partir desde el Transvaal hacia el norte. A pesar de que se componía de doscientos colonos

bien pertrechados, la Pioneer Column, a los que, además, protegían doscientos policías montados, el Pioneer Corps. Al mando de la expedición estaba otro caballero, el oficial inglés, Frank Johnson. Pero esto era insuficiente dado el terreno. Entonces Rhodes tuvo claro que, como en las películas, estaba necesitado de buen guía con la capacidad de Selous, el único que conocía bien las tierras de Lobengula que se disponía a conquistar pasando por encima de todos los acuerdos y tratados.

A primera vista Selous, con todos sus lacerantes artículos contra el Rhodes, dispuesto a trabajar en una empresa semejante, digna de un miserable dispuesto a todo por conseguir unos yacimientos. Sin embargo, Rhodes era de los que opinaban que todo hombre tenía un precio, y no se equivocó. Claro que Haggard ya había escrito sus novelas sobre Quatermain. Su precio fue dos mil libras esterlinas al contado, más cien concesiones de la compañía De Beers para explotar las minas de los nuevos territorios, así como una granja de veintiún mil acres en el Mashonaland, la región de los shonas, aparte de un salario diario de dos libras y media.

Pero el caso es que por la importancia de su cometido, Selous fue nombrado adjunto de Johnson en el mando de la expedición. La expedición fue un éxito, y cuando llegó la noticia, Rhodes declaró "Sin disparar un solo, hemos ocupado lo que probablemente son los yacimientos de oro más ricos del mundo". El precio sin embargo fue terrible. Uno de sus biógrafos, G. Millais, escribió luego estas encendidas líneas: "Selous descansa junto a otros gentiles, camaradas que cayeron a su lado en el corazón de África, lejos de su hogar y de sus seres queridos. Parecía justo que reposara en la tierra de sus sueños, donde tanto trabajó y donde su nombre no será; nunca olvidado. Ningún mausoleo registra sus proezas, sólo una simple cruz de madera lleva su nombre al pie de un tamarindo y en la densa selva, donde el canto del cuco anuncia el alba y el rugido del león entona su réquiem al anochecer". Selous fue, sin duda, un acabado prototipo de la cultura imperial británica. Respetaba a los nativos, sin embargo, y en especial el valor de los zulúes. No obstante, a cambio de un salario imponente para la época, participó en la aventura de Rhodes en Matabeleland y ayudó a acabar con la independencia del pueblo ndebele. Era un aventurero de corazón romántico (aunque no tanto) muy admirado en su tiempo, inspiró a Rider Haggard para crear su personaje de Allan Quatermain y él mismo escribió buenos libros sobre África.

Otra cuestión es que acabó siendo cómplice del peor colonialismo, algo sobre lo que el cine nunca haría la menor alusión. Desde luego, no lo iba a hacer en el "pastiche" que interpretó Sean Connery como uno de los legendarios componentes de *La liga de los hombres extraordinarios* (Stephen Norrington, Reino Unido, 2003), una mediocridad con pretensiones culturales.

Octava: Kenia y la crisis del Mau-Mau

1. Kenia. Este país ha sido uno de los escenarios privilegiados de las películas de "safaris" en cuyos títulos citan algunas de sus ciudades como Nairobi (la última, *Nairobi*, del televisivo Marvin Chomsky, con John Savage, Charlton Heston y Maud Adams, con una trama de cazadores con problemas amorosos y familiares que se estrenó directamente en vídeo, donde pasó sin pena ni gloria) o Mombasa; también cuenta con no pocas páginas referidas a la "trata de negros", o la olvidada *El aventurero de Kenia* (Ronald Neame, 1965), cuyo título original, Mister Moses resulta mucho explícito. Se trata de una coproducción angloestadounidense basada en una novela de un escritor

entonces en boga, Max Catts, y en la que intervino un vistoso reparto compuesto por Robert Mitchum, Carroll Baker, Iann Bannen y Alexander Knox, y cuenta la historia de un médico occidental que, a la manera de Moisés, lidera a una tribu africana convertida al cristianismo para llegar a su Tierra Prometida, una fórmula por la cual al parecer el escritor y los guionistas pensaban se podría dar una alternativa a pueblos que ya vivían en sus propias tierras. A pesar de que se trataba de un proyecto ambicioso pasó desapercibida totalmente.

Kenia es una de las maravillas de África, tiene costas con el Océano Índico, y limita con Etiopía, Somalia, Tanzania y Uganda. Se trata de un país con grandes recursos naturales: produce café, maíz, trigo, avena, sésamo, sorgo, arroz, tabaco, caña de azúcar, etc. Es el primer productor mundial de pelitre. En cuanto a sus bosques, no abundan pero se obtienen de ellos diversas maderas preciosas; la ganadería es muy cuantiosa, produciendo contingentes importantes de carne, leche, mantequilla, queso y otros derivados. La pesca se practica tanto en los lagos como en las Costas marítimas del país. La minería keniana, ofrece oro, cianita, sosa, sal, cobre: amianto, magnesita, etc. Entre las etnias autóctonas las principales son los kikuyu" lua" luhya" kamba" kisii" meru" mijikenda" kipsigis" turkana" nandi" masais" pakat, etc. Algunas de éstas, tan caracterizadas como kisii y masais, conservando intactas muchas de sus características ancestrales, lo cual no deja de ser un atractivo más para el turismo exterior. La inmensa mayoría, en efecto, conservan sus religiones tradicionales

Durante mucho tiempo, Kenya fue colonia británica, y precisamente una de las más precoces en manifestar signos de inquietudes independentistas. En 1888, la Ibea (Imperial British East Africa) Company obtuvo el sultán de Zanzíbar lo que se conoció como Protectorado del África Oriental y que en 1920 se convirtió en colonia de la Corona. Sobre su significado, el socialista fabiano H.G. Wells, más conocido como el autor de *La guerra de los mundos*, escribió: "En un cuarto de siglo se completó el reparto de África». En este marco describe la famosa compañía como "un Estado casi independiente; un Estado, sin embargo, con una predisposición muy marcada a enviar riquezas al Occidente" (o sea a los poderosos que la controlaban en Inglaterra). "En este asunto -añade Wells- ninguna potencia europea tiene las manos limpias". Después de la IIª Guerra Mundial, Kenia tenía alrededor de cuatro millones de habitantes, de los cuales únicamente 35 mil eran blancos. Sin embargo, éstos controlaban el gobierno, el parlamento, el poder judicial y todos los puestos importantes, estatales... De hecho, como ocurriría en la Sudáfrica anglo-bóers. Al principio de los años 50, el gobernador del protectorado de Kenia, declaró ilegal el partido de la Unión Africana de Kenia, puso preso a su presidente, Famel Odede, clausuró las escuelas del partido y persiguió a sus miembros.

Fue en este contexto donde nació el Mau-Mau, una organización caracterizada unilateralmente como terrorista que aprovechó el descontento habitual y un reciente impuesto sobre las chozas, para iniciar una guerra de liberación que conmovería la opinión pública internacional durante los años cincuenta, o sea en la época de esplendor del cine de "safaris". El juramento secreto, las pangas (machetes indígenas), los "raids" amparados en la oscuridad con el asesinato de blancos, asiáticos (y negros considerados desleales), crearon un ambiente de estupor y pánico (nadie imaginaba que existiera tanto rencor). Pero, con la perspectiva que ofrece medio siglo de historia, hoy se puede aseverar que el Mau-Mau, no era, al menos no únicamente, una organización bárbara y salvaje, porque en ella había médicos,

abogados, escritores y políticos tan admirados como Jomo Kenyatta. De alguna manera, el Mau-Mau puede considerarse una rebelión primitiva que, empero, tuvo el valor de "plantear" la cuestión central de la independencia nacional. A continuación surgieron los estrategas de la Unión Democrática, con líderes como Dedan Kimathi, y los ingleses tuvieron que reconocer que los kikuyus sabían entablar con eficacia la guerra de guerrillas. El Mau-Mau tuvo su origen en una dominación que transformó el habitat tradicional del kikuyu, y que acabaron convirtiéndole en esclavo en su propia morada, de un dominio que acabó destruyendo los viejos ideales y creencias del negro, y que acabó con sus tradiciones, sus tierras y el respeto que vertebraban la familia y el clan kikuyu, fuertemente centrado en el patriarcado y el respeto a los ancianos, concepciones que el colonizador tildó de "salvajes". No son de extrañar, pues, estas palabras de unos rebeldes en una reunión clandestina del Mau-Mau en Nairobi: «Somos esclavos y mendigos. El hombre blanco nos trata como criados (...) Nosotros somos millones y ellos un puñado. Entonces, ¿por qué nosotros somos los criados y ellos los amos?».

Finalmente, aunque los europeos con recursos abrumadoramente superiores lograron dominar el brote rebelde, eso sí, con armamento que ningún (des)informativo se atrevería a considerar como "terroristas" pero que incluyó el exterminio en masa de sectores de la población, con dos famosas operaciones, la Operación Yunque y la Operación Escoba, mediante las que se acabó arrasando literalmente el barrio negro de Nairobi, y durante las cuales se llegaron a emplear bulldozers para derribar las chozas de paja y madera y cartón. Durante este tiempo fue encarcelado Jomo Kenyatta, que estaba llamado a ser uno de los líderes de la emancipación africana. Finalmente, Kenya obtuvo una situación de autonomía en 1961, logrando la plena independencia el 12 de diciembre de 1963.

2. La inocencia liberal. De entre todas las películas que abordan directamente la crisis política derivada de la insurrección del Mau-Mau, la más conocida e importante es, sin duda *Sangre sobre la tierra (Something of Value*, USA, 1956); también es más representativa de una visión que se pretende liberal y "centrista". Esto venía garantizado por su director Richard Brooks (Filadelfia, 1912), un liberal en el sentido más auténtico de la palabra, autor de películas tan comprometidas en su época como *Semilla de maldad* (1955), y que en su última fase radicalizará sus concepciones como ponen en evidencia su sólida apología revolucionaria contextualizada en México como evidente metáfora de lo que sucedía en el Vietnam, *Los profesionales* (1966). No falta quienes interpretan *Sangre...* en clave norteamericana, es decir como una decidida apuesta por el encuentro entre el blanco y el negro, algo que en la Norteamérica "profunda", anterior a los "derechos civiles", todavía podía parecer algo de "comunistas"; valga como ejemplo frases como la que dice, en relación al coprotagonista: "Su único delito es haber nacido negro".

Fue producida por Pandro S. Berman, y estaba basada en la novela *Algo que estimar*, un *best-sellers* al calor de los acontecimientos del columnista-escritor Robert Ruark, calificado en ciertos medios como un "Hemingway sumergido en una tina de sangre". Todo indica que para Ruark lo único evidente fue la violencia ciega, la sangre de los blancos inocentes, como si la verdad fuese lo que consagraron los diarios de la época (un paseo por las hemerotecas de la época pueden hacernos creer que las únicas víctimas fueron blancas, que los únicos terroristas fueron los negros del Mau-Mau; que eran meramente los "cafres" de los que nos hablaban los abuelos). No obstante, según informa

Coma: "En la novela, más brutal y decididamente pesimista, Peter había perseguido a Kimani por motivos de venganza y lo estrangulaba. Brooks se había decantado en favor de un enfoque posibilista, cuya llamada a la esperanza se refería más al problema mundial del racismo que a la lucha surgida en Kenia" (1995)

En su esquema argumental, Brooks aboga claramente por la reconciliación, lo que aparece claro en el film mediante una estructura didáctica que marca el comienzo y el final de la trama. En la infancia, el colono Peter McKenzie (Rock Hudson) y el indígena Kimani (Sidney Poitier) se habían criados como hermanos pero, con los acontecimientos de ruptura, una vez adultos, tuvieron que enfrentarse violentamente, para concluir con una nueva unidad tras la trágica muerte del segundo. Marca pues una diferencia entre el prólogo ubicado en 1945, y un después marcado por el inicio de la revolución anticolonial cuyos motivos resultan difuminados. La historia efectúa un salto hasta 1952. En este momento, el padre de Kimani ha muerto en la prisión por prácticas ancestrales que chocan con las normas británicas imperantes. Kimani por su parte, espera un hijo con la hija (Barbara Foley) de Njogu, el jefe rebelde (Juano Hernández, magnífico como siempre). El movimiento Mau-Mau emerge como un desafío a la autoridad británica, y el ambiente se enrarece, sus componentes aparecen como oscuros y amenazadores. En cuanto a McKenzie se casa con Holly Keith (Diana Wynter), una bella joven que no se adapta a una situación tan tensa.

Como buen liberal, Brooks no esconde su repugnancia delante de los colonos como el representado por Jeff Newton (Robert Beatty, un "malo" muy habitual en las aventuras africanas) que es abiertamente racista y cruel. En una secuencia, Kimani realiza mal una tarea y Peter le riñe. Pero Jeff, que lo ha presenciado, se acerca a su colega y le dice: "¡Pégale! ¡Hazlo fuerte! ¡Lo haré yo mismo!". En otra ocasión, un colono dice: «Los negros son negros. No se puede bromear con ellos (...) Si me dejasen, yo sabría tratar a estos salvajes". Ligado involuntariamente a pesar de todo, al Mau-Mau, Kimani es obligado a atacar la granja de su antiguo amigo pero su intención es contraria a la de sus camaradas, y evita que estos maten a la hermana de McKenzie (Wendy Hiller) pero no al resto de la familia. Inmerso ya en la lucha, una patrulla encabezada por el colono racista Joe Matson (Michael Pate), aborta una rendición pactada de los rebeldes. Luego, Matson mata a la mujer de Kimani y este acaba con él. McKenzie que busca a Kimani para salvarlo, se encuentra como éste rabioso de ira por todo lo ocurrido, y luchan. Kimani muere al caer en una trampa para animales, y McKenzie se hace cargo del hijo de Kimani con la intención de educarlo junto con su hija, Elizabeth.

En su momento, al lado de las campañas de prensa, y de las sensacionalistas producciones británicas, la película apareció como una opción humanitaria y de izquierdas, como una opción intermedia entre los colonos fascistoídes y los rebeldes primitivos y fanáticos. El modelo de esta opción estaba claramente explícito en la relación entre los dos protagonistas, y esto era lo que aparecía en primer plano, más que su contenido "aventurero" que hace que Comas la incluya en su antología sobre el cine de aventuras, y como tal lo vimos muchos espectadores en su día. Sin embargo, como hace notar G. Caín, dicha relación está determinada por la hegemonía blanca, ya que el que se redime no es otro que el negro bueno (una vez más el arquetípico Sidney Poitier), de hecho, el mártir, que al final de cuentas, un *Gunga Din* que después de oscilar, acaba actuando de colaboracionista. De alguna manera, a pesar de la crítica a los "extremistas" blancos (no a las autoridades británicas que

hicieron su faena), la película no se cuestiona la naturaleza dominante de la presencia blanca. Hace por ejemplo que un personaje se asombre ante el rechazo nativo y proclama: "¡Yo también nací aquí! ¿Por qué me voy a ir?". No obstante, en ningún momento los autores se cuestionan la existencia de dos caras en la misma moneda, la que convierte a los colonos en terratenientes, y a los nativos en gente sin tierras. Como guionista Richard Brooks, adoptó de la obra las situaciones *clisés*, así como los personajes más estereotipados dado que no podía olvidar para quien trabajaba, amén de unos esquemas que fueran reconocibles por los espectadores, predispuestos a creer a sus gobiernos.

Como cine, se puede decir que "entretiene", pero que de las películas de Brooks que peor ha resistido el paso del tiempo. En su equipo técnico destaca ante todo la hermosa fotografía de Russell Harlan, lo que no se puede decir de Miklos Rozsa que tuvo menos inspirado que otras veces. También destacan los actores secundarios, especialmente la británica Wendy Hiller, Ken Renard (Karanja, el padre de Kimandi) y Juano Hernández. Rock Hudson aparece más blando de lo habitual (seguramente porque a su personaje le faltan aristas), Sidney Poitier era demasiado norteamericano y razonable. Por su parte, Dana Wynter compone un personaje femenino ambivalente que se debate entre la locura y la razón, y deviene posiblemente el personaje más verosímil de toda la trama. Su escisión resultaba representativa como es de suponer de muchísimas personas desbordadas por su entorno, lo que provoca además una crisis matrimonial fruto de su inadaptación a una violencia que no acepta, por una situación enloquecida que tienen dificultades para saber si están o no viviendo una pesadilla. De *Sangre sobre la tierra* queda la impresión de que se trata de un film en que buenos y malos --blancos o negros-- disputan sobre injusticias o justicias y no sobre todo un sistema de explotación del nativo por el europeo, y acumula horrores y mentiras contra el Mau-Mau, al tiempo que, en la lógica liberal más abstracta, trata de reconciliar al conquistador y al conquistado en una fórmula de compromiso en la que el primero sigue siendo el poseedor de la razón, de las tierras y además, es capaz de redimir al hijo del amigo rebelde. Demasiado.

3. Propaganda británica. No menos representativas resultan tres producciones británicas que también abordaron la misma historia, las dos primeras realizadas al calor de los acontecimientos, *Simba* y *Safari*, y la tercera, *The Kitchen Toto*, que al ser un producto de los años ochenta ofrece una mayor perspectiva y distanciamiento, y se sitúa más honestamente al lado de las víctimas..

Simba (1955), filmada en Kenia por el olvidado Brian Desmond Hurst (1900), un irlandés que era primo de John Ford (con el trabajó en Hollywood como asistente), y que dirigió películas tanto en Irlanda como en Inglaterra, la más importante quizás fuese *The Malta Story* (1954), ambientada en la Segunda Guerra Mundial, e interpretada por Alec Guinness y Jack Hawkins. *Simba* es seguramente la película británica más "oficial", a diferencia de *Sangre sobre la tierra*, que fue recibida con disgustos en los medios del "Foreign Office". Cuando se estrenó, los acontecimientos estaban todavía latentes, y en los carteles se ofrecía algo así como un subtítulo *Contra el terror del Mau-Mau*, y se remarcaba ostentadamente el contraste entre la ferocidad de los indígenas y la serenidad de los blancos. La película está concebida como una clásica investigación policial: el chico (Dirk Bogarde) llega a Kenia con la finalidad de averiguar lo ocurrido con su hermana, sobre la que no tiene noticias desde hace tiempo, y que según todas las indicaciones, fue brutalmente asesinada por el

Mau-Mau. Naturalmente, será la comunidad blanca la destinataria de sus pesquisas, y pronto se encuentra con la existencia de una división entre los colonos. Dicha dualidad resulta comprensible, el sector más agresivo e intolerante se manifiesta en una asamblea, y sus razones se derivan de diversos asesinatos a cargo de los Mau-Mau. Representan a una mayoría que aboga por la represión policial y por armarse, a la vez que detestan a "todos" los africanos por igual. Sólo una minoría de los asistentes, entre ellos el personaje interpretado por un joven Dirk Bogarde, ven que se ha de diferenciar entre los nativos. En otro momento del film, una granjera (Virginia MacKenna) no racista les dice: «Si todos los europeos se comportasen como David (un granjero asesinado) lo hizo, no habría africanos descontentos y los Mau-Mau no podrían existir».

Por su parte, *Safari* (1956) es una película de aventuras funcional, como todas las realizadas por Terence Young (1915) quien acababa de realizar un "remake" de *Las cuatro plumas*, y haría a continuación otra de aventuras coloniales en la India, *Zarak*, con un reparto encabezado también por Victor Mature, todas en technicolor y Cinemascope. Después se haría célebre con los primeros títulos de James Bond al servicio del mismo productor, Albert S. Broccoli. Todo comienza cuando Ken, un mítico cazador profesional (el estólido Victor Mature con el cabello visiblemente teñido), no permite que su hijo le acompañe a una cacería, durante la cual por las torpezas del turista de turno, se ve obligado a disparar sobre un impresionante elefante que los ataca. Recibe una llamada urgente, y mientras regresa a casa se nos ofrece la escena de cómo es el valiente niño el que organizado la resistencia. La casa es como un fuerte, y los atacantes, oscuros nativos del Mau-Mau, atacan como los indios.

El paralelismo viene subrayado además por el nombre del criado traidor que ha asesinado desde el interior a los resistentes: "Cherokee". Temiendo que "se tome la venganza por su mano", las razonables autoridades blancas que sustraen a Ken el permiso de cazador. Pero la perspectiva cambia cuando se en su camino se cruza en su camino un prepotente "Sir" Vincent (Roland Culver), obsesionado por poner con su inapreciable ayuda una expedición de cacería de "Matari", un león temible que se come a los indígenas. Mientras que para el "Sir", la expedición es un pretexto para humillar al débil "Brian" (John Justin), ante la presencia de su novia (Janeth Leigh en un papel sin ninguna entidad, hay una escena de "peligro" en un río con cocodrilos fuera de escena que resulta patética); el de Ken es seguir el hilo de los juramentados del Mau-Mau para seguir la pista del asesino. Aunque se nos asegura que la película está basada en una novela (de Robert Buckner), y a pesar de cuenta con un guionista de prestigio (Anthony Veiler), la trama hace aguas por todas partes. La caza del león no tiene apenas sentido, los peligros que acechan (sobre todo a la chica), son irrisorios, y como "Sir" no permite que Ken arregle sus asuntos personales cuando está "bajo sus órdenes", será el propio "Cherokee" el que se pone a tiro de la expedición al encabezar una cuadrilla que tiene por objetivo arrebatarse las armas a los expedicionarios. Ni que decir tiene que Ken mata al león, ajusta las cuentas con el Mau-Mau, y recibe como premio la chica con la que reconstruirá su vida en África como cazador. Otros detalles son que su criado fiel, le salva la vida, que casi adopta a un niño de color (que ríe bobamente enseñando la hilera de dientes)...Los Mau-Mau son torvos asesinos sin causa, como los sicarios del Dr. No, y el británico prepotente es un turista. Los demás parecen caídos del cielo (o del infierno en el caso de los rebeldes).

Realizada décadas más tarde, cuando el rigor histórico comienza a

pesar igual que las glorias coloniales, *The Kitchen Toto* (1985), es bastante diferente aunque cabía temer lo peor dado que sus productores ejecutivos son los terroríficos Menahen Golan y Yoram Globus. Estrenada entre nosotros en el formato vídeo con el nerudiano título de *África en el corazón*, se trata de un alegato con pretensiones humanistas dirigido por el director británico Harry Hook, responsable de una poco celebrada adaptación de *El señor de las moscas* (1990), la impresionante novela de Willian Golding. En este caso, el protagonista es un niño negro, Mwangi (Edwin Mahinda), que en 1949, cuando tiene doce años es forzado a hacer el juramente sagrado "senge", lo que le liga a los rebeldes políticos del Mau-Mau. Previamente nos enteramos de dos datos fundamentales, uno, que Mwangi es huérfano porque los Mau-Mau asesinaron a su padre. Éste se negó a hacer el juramento, lo mismo que el párroco nativo que antepone Jesús y el amor hacia todos como antídoto contra las exigencias del Mau-Mau. En un sermón el párroco se pregunta si Jesús volviera a nacer, y se encarnara en un niño kikuyo, alguien lo reconocería.

De alguna manera, Mwangi es como Jesús, se sacrificará por la reconciliación. Esta apariencia cristiana y centrista tiene sin embargo su contradicción en la presentación de los campos, de un lado está la oscuridad conspirativa, la fiereza salvaje de los juramentados que obligan a un sirviente a matar a su amo, y como no es capaz de hacerlo, se suicida. Del otro están los colonos con dos caras, la civilizada y positiva del jefe de policía (Bob Peck, el cazador de *Jurassic Park*), que acoge a Mwangi en su casa, lo que le convierte en compañero inseparable de su hijo; del otro está el colono que –mientras el hijo del policía se esconde- confunde a Mwangi con un furtivo, lo maltrata, y lo deja amarrado en un árbol por la noche; lo liberan los del Mau-Mau mientras que el "bwana" sigue haciendo su vida normal. En un ataque a la casa del policía, los rebeldes raptan a su pusilánime señora (él tiene amorios con otra más joven, pero este detalle no se desarrolla argumentalmente), y el hijo, que dispara contra ellos, acaba matando a su propia madre. Los raptos se han llevado a un bebe que, finalmente es recuperado valerosamente por Mwangi, que será duramente interrogado por el jefe de policía. Como no tienen claro que papel juega, una patrulla le da el alto cuando vuelve con la criatura, y un policía nativo, le dispara y lo mata. Rodada en hermosos escenarios, *África en el corazón* es un producto "evolucionado", más en línea de las pretensiones conciliadoras de Brooks, aunque deja clara algunas cosas más. Una es que en la amistad infantil uno es el amo y el otro el criado, y que esta composición puede tener consecuencia terribles, y la otra aparece al final de la película proclamando que en el conflicto murieron 14. 000 nativos, y 80 blancos. Una cifra que habla por sí sola, y que permite una reflexión sobre la palabra "terrorismo", unilateralmente otorgada a los insurrectos.

Acotaciones

a. *La intervención de Churchill*. Cuenta Javier Comas que muy imbuido en su papel de "mensajero de la paz", Richard Brooks "logró que Sir Wiston Churchill aceptase hablar a las cámaras, en su domicilio del sur de Francia, para que su parlamento figurase en el film como introducción". No obstante, esta idea no fue aceptada por los jefes de la MGM que temieron que el público pensara que estaba ante una producción británica, algo que no sería comercial (quizás porque el cine británico no se había distinguido precisamente en el tema). Aunque la escena ya estaba rodada, fue suprimida y la presencia de Churchill se limitó a la frase final del film: "Los problemas del África Oriental son hoy los problemas del mundo", lo que, en verdad, es decir

todo y nada. Cabrera Infante (cuando era G. Caín) hace la anotación de que las palabras del "viejo imperialista" tendría que ser sustituidas, "por otra frase de Ngoju, el líder Mau-Mau del film: "Los pueblos de color del mundo están despertando".y añade: "Esto quiere decir África. Pero también quiere decir Asia, Oceanía y, sobre todo, América. No existen constancia que Churchill mantuviera alguna distancia de la actuación británica cuando casi todos los rebeldes fueron eliminados, y cerca de 80.000 sospechosos fueron retenidos en capos de concentración o "pueblos protegidos". Davidson cita su comentario cuando un pueblo de Kenia, el de los kisii, perdió un centenar de almas, y el baño de sangre continuó. En aquel momento (1908), como ministro colonial, Wiston Churchill envió un telegrama a las autoridades británicas de Kenia en el que se podía leer: "Ciertamente, no puede ser necesario seguir matando a esas gentes indefensas en tan enorme escala". Posiblemente ahora habría escrito algo parecido.

b. *Un lejano documental. Mau Mau* (United Artists) es un documental de mediano tamaño, destinado a presentar a los famosos nacionalistas africanos como una turba de asesinos. El film, sin embargo, no puede evitar que escapen por entre las rendijas de la mentira unas cuantas verdades. El Mau-Mau no es una secta terrorista por mero placer de asesinar (como no lo han sido los chipriotas ni los argelinos), sino un movimiento organizado contra el imperialismo inglés. En realidad se trata de un partido, la Unión Africana de Kenya, declarado ilegal por los ingleses y reducido a una banda de proscritos. Sus jefes -entre ellos el formidable Jomo Kenyatta -no son bárbaros nativos, sino políticos educados en Europa. Las condiciones de vida en que agonizan los africanos (después de todos los verdaderos dueños del África) son narradas en el film en forma más malvada que ingenua. Dice el narrador: "En estas tierras vivían los kikuyus, tribu diezmada por las guerras y las epidemias. Los misioneros ingleses fueron quienes se fijaron primero en África; trajeron la fe y los colonizadores convirtieron aquella tierra bárbara en campos de cultivos. Por supuesto, al eliminar las guerras tribales y las epidemias, los kikuyus proliferaron, pero la tierra no aumentó...Algunos marcharon a las ciudades, donde se entregaron al vicio y al desenfreno...Veían con rencor al asiático y al blanco próspero (en la pantalla se ve una pareja inglesa, bien vestida, que pasa junto a unos negros harapientos tirados en el suelo), y el descontento fue capitalizado por agitadores...» El resto es narrar cómo fueron cerradas las escuelas nacionalistas, los periódicos nacionalistas y encarcelados los nacionalistas. También se da una pasada al nacimiento del Mau-Mau y se ofrece una versión desagradable (y evidentemente falseada) de la juramentación de los terroristas. Más tarde se muestran escenas de la vida peligrosa de los colonos ingleses y de la batida (con tanques, ametralladoras, aviones y radar) de la secta Mau-Mau (corrientemente armada tan sólo de machetes y lanzas). Al final, se reconoce la necesidad de mejorar al nativo... después que se liquide a los terroristas. El film no es más que una avanzada de la propaganda (...). Esta mentira no será desmentida, porque el Mau-Mau no tiene igualdad de armas con los ingleses: según no posee tanques, ametralladoras, aviones, tampoco puede realizar cintas como éstas". (G. Caín, *Un oficio del siglo XX: 1954-60*, Seix Barral, BCN, 1973).

Novena parte: Tarzan, rey de otra selva

1. El novelista. A lo largo de la historia del "africanismo", ningún otro mito puede compararse al de Tarzan en cuanto a la popularidad. Tarzan, que había

nacido en 1912 gracias a una novela publicada inicialmente por entregas en la revista *All Story*, acabó convirtiéndose en el mayor mito subcultura relacionado con África. Desde entonces la serie iniciada con *Tarzan of the Apes* escrita al dorso de un fajo de hojas que lucían incongruentes mambretes de las distintas empresas que apenas le daban de comer a su autor, Edgar Rice Burroughs, no ha dejado de tener un lugar privilegiado entre los clásicos de la literatura de aventuras. El creador de Tarzan, Edgar Rice Burroughs (Chicago, 1875) era un culo de mal asiento que nunca imaginó hasta qué punto podría hacerse de oro escribiendo. No era lo que se dice un buen estudiante, no solo fue expulsado de la Universidad de Massachussets, sino también (lo que dice mucho a su favor) de la Academia Militar de Michigan. Siendo Tarzan una criatura de la literatura popular, cuya carencia de rigor intelectual y de complejidades morales o psicológicas, no son obstáculo para evidenciar una gran capacidad para describir un "mundo perdido" insólito y casi tan quimérico como el de Conan Doyle, aprovechando un material tan diverso como el África descrita por Stanley o Rider Haggard, el mito del "buen salvaje" roussoniano o de Rómulo y Remo, recreada con anterioridad por Kipling en *El libro de la selva*, con cuya temática tiene no pocos puntos de contacto (de esta novela existe una edulcorada versión clásica (Zoltan Korda, 1942), y una más reciente perfectamente olvidable. Burroughs, que comenzó a escribir su serie para la revista *All Story* en el año 1912.

La primera entrega narra las aventuras del hijo único de lord Greystoke y su esposa, Alice, una historia que únicamente es recogida por la renovadora versión de la Disney. El barco en el que ambos viajan a África naufraga y la aristocrática pareja logra llegar a una isla, donde nace su hijo, al que ponen de nombre John. La madre muere poco después, enloquecida, y el padre va a parar a las manos de una tribu de gorilas. Uno de éstos se lleva consigo al pequeño John, hace que lo amamenten y se encarga de cuidar de él durante quince años. Un día, el muchacho descubre por azar la que fuera la cabaña paterna, se coloca al cuello el medallón de su madre y se apodera del cuchillo que será su única arma para ayudarlo a sobrevivir... Se ha escrito mucho sobre las raíces antropológicas del personaje de Tarzan quien llegó a ser definido, entre otras cosas, como la encarnación del "buen salvaje" tan caro a Rousseau y a algunos ilustrados que tenían como referentes los nativos hawaianos. También se ha hablado de la pretensión de Burroughs de crear una moderna leyenda folklórica a partir de la clásica historia de Rómulo y Remo (en cine: Bruno Corbucci, 1961). Su mérito radica en condensar todo esto, y situarlo en una fascinante África totalmente imaginaria; conocida –insistimos– de segunda mano, y cuyos rasgos enteramente fantásticos, serán diferentes incluso a los escenarios creados por la MGM para Weismüller. De todos los personajes de Burroughs, Tarzan es sin duda el más inolvidable, el único que nos resulta verdaderamente imprescindible, el único que mantiene su nombre en las bibliotecas, las librerías y en las historias de la literatura (popular), y de todas las tentativas de héroes de las mismas características, será el único que gozará del apoyo de los lectores...

Desde aquellas fechas, más de 25 millones de libros se han vendido en el mundo sobre las andanzas del rey de la selva, aunque de 30 títulos en España sólo se editaron 11. Un conocido especialista, el francés Francis Lacassin podía hacer a finales de los años setenta el siguiente balance: "27 novelas o antologías de novelas, de 1912 a 1964, traducidas en 31 lenguas o dialectos, sin incluir el braille y el esperanto, y vendidas con más de setenta millones de ejemplares; 42 films difundidos en un centenar de países, de 1918

a 1971; más de doce mil "comics" publicados cada día desde 1929; varios centenares de programas radiofónicos emitidos desde 1932 hasta 1954, y 38 films producidos para la TV entre 1966 y 1968". Y la lista continúa. Muchos hemos viajado a África empujados por el Tarzan de nuestra infancia. Porque Tarzan, como África, es la aventura suprema en una lista que cuenta además con dos grandes hitos, la versiones fílmicas protagonizadas por Johnny Weismüller, sin olvidar algunos celebrados "comics" (como los ya clásicos de Hogarth), a los que se podría añadir la multitudinaria revisión del mito producidos por la Disney Factory.

Una suma de detalles confirma su vigencia en los tiempos que corren, tan olvidadizos. Todavía el Tarzan, y más concretamente, su iconografía cinematográfica clásica, sigue siendo el principal referente asociado con África para muchísimas personas que lo ignoran prácticamente todo sobre el continente, para generaciones que, igual que han olvidado otros mitos de su tiempo, siguen manteniendo su punto de fascinación, de manera que Tarzan sea quizás la única garantía para un posible conversación "africana" entre la gente más común, un referente sobre el que en nadie puede objetar total ignorancia... Ante algo así, cabe preguntarse, ¿por qué gusta tanto el Tarzan de Weismüller? La respuesta nos lleva directamente al cine, sin el cine la serie literaria no habría alcanzado ni de le lejos la influencia que llegó a tener, y que hizo a su autor un multimillonario capaz de crear una ciudad entera, Tarzania, naturalmente en los Estados Unidos. Y cuando hablamos de Tarzan y el cine, cabe distinguir dos partes diferenciadas, una, la saga de la Metro con Weismüller y Maureen O'Sullivan, y las demás, incluidas las de la RKO protagonizada por Tarzan y su hijo (Weissmüller&Sheffield), y también las auspiciadas por el propio novelista, y cuantas se hicieran antes o después. Seguramente, lo más llamativo en esta constatación es que mientras el África en technicolor de *Las minas del rey Salomón* (y las otras de "safaris" de los años cincuenta), consiguieron enterrar literalmente las que le precedieron en blanco y negro, con Tarzan ocurre todo lo contrario, sigue gustando más su blanco y negro por lo que tiene de "imaginario", de paisaje hecho a la medida de la historia.

Así, ocurre en un mercado como el del vídeo, donde la mayoría de los teleadictos no aceptan cintas que no sean en color, este Tarzan sigue reinando en sus reediciones, o en sus pases televisivos que se reproducen con cierta periodicidad durante la época estival, y se recomiendan de padres a hijos. No hay duda, ningún escenario "auténtico" del África en color ha sugestionado tanto como aquella combinación de decorados en los estudios con transparencias rodadas en África, quizás porque uno de los factores más seductores del Tarzan-MGM sea que se trata de un África hecho a la medida de la imaginación. Atractiva no tanto por su realidad sino por los atributos míticos que, sin ser nada del otro mundo (no pueden compararse al creado por los autores de *King Kong*, por ejemplo), tienen un sabor "misterioso", el carácter de un reino donde es la relación que establece Tarzan lo que realmente importa, y no tanto la fauna y la flora que hoy podemos ver reiteradamente en los documentales con una fascinación más racional. Este mismo contraste entre el Tarzan clásico y el resto resultan patente en detalles como la relación con sus animales domésticos, ninguna "Chita" fue tan encantadora como la primera, y no digamos de su dimensión erótica; todos los desnudos de Bo Derek reunidos no valen lo que un insinuante "dehabelle" de Maureen O'Sullivan.

Quizás las "claves" de porqué nos sigue gustando Tarzan estriba en una combinación de factores que colman nuestras más profundas y más

simples exigencias. Tarzan encarna en al menos tres mitos diferentes. En su sola presencia se encarnan el mito del buen salvaje, el de superhéroe, blanco, guapo, enamorado, defensor de los débiles, capaz de conseguir la complicidad con los animales más singulares. Es un aventurero siempre dispuesto, que no duda en correr toda clase de riesgos con tal de imponer la verdad y la justicia. Tarzan es el héroe más "familiar" para el espectador medio, es grande pero al mismo tiempo sencillo, alguien con el que se podría hablar, incluso enseñarle algunas cosas. Su escenario es una selva a su medida, reúne el misterio y el exotismo y lo hace a través suya, o sea como sobre lo que Tarzan ofrece una medida que parece familiar, abarcable. Por otra parte, toda la serie está planteada como una "defensa" contra lo que más odiamos de la civilización: la mentira, la falta de escrúpulos, la voracidad económica, el desprecio por los animales libres; los enemigos son como "gangster" en una jungla en la que reina la "humanidad" de la familia Tarzan. Es él quien impone sus sencillas leyes, comer bueno, matar malo, etc. Y también, obviamente, el racismo. Hay una escena que nos ofrece una pista de lo que esto significa, y que podía resultar chocante entre los que hemos visto a Tarzan con "toda naturalidad". Ocurre en una excelente película que marcó el regreso de John Berry a los Estados Unidos, *Claudine* (1974), interpretada exclusivamente por actores negros, y en la que se evoca el ambiente en el que emergieron los "Black Panthers". Un muchacho rebotado contra el pasivo ambiente familiar contempla por un aparato de televisor "una de Tarzan", y estalla con todos los demonios, él no es un ululante pigmeo. Con los estereotipos que aparecían en la pantalla, no era de extrañar que los afronorteamericanos sufrieran el peso de unos estereotipos que los convertían en gente con mucho menos atributos que los animales que animaban la función, de auténtica "carne de cañón".

Y si miramos hacia otro lado cuando se nos presenta esta realidad (con todas sus consecuencias de subestimación del "continente negro"), Tarzan nos guía por un mundo por el que nos sentiríamos fascinados, irremisiblemente perdidos. Los animales están cerca, bien para corresponder nuestra admiración como los monos y los elefantes, bien como un peligro sobre el que Tarzan actuará segura y enérgicamente, de manera que, por más descomunal que sea el cocodrilo, el león o el rinoceronte. Incluso los espectadores que han logrado distanciarse con la crítica y la ironía, que son capaces de distinguir todas sus debilidades, sus transparencias, su acrobacias suplidas, sus cocodrilos de goma, el conservadurismo de sus relaciones, lo descabellado de la historia, también quieren sentirse "como niños", y siguen disfrutando una tarde "con una de Tarzan".

2. El rey de los tarzanes. Aunque la saga ya contaba con un extenso prólogo (del que la MGM tomó buena nota aprovechando no pocas ideas que luego aparecerían como aportaciones propias), el "primer" Tarzan reconocido por casi la práctica totalidad de los aficionados al cine es *Tarzan de los monos*, realizada en 1932 por el experimentado W. S. Van Dyke, y sin duda la más memorable de toda, y escrita por Cyril Hume e Ivor Novello (autor de unos diálogos en nada memorables por su ingenio o talento, pero tan increíblemente eficaces que hasta llegaron a hacerse "lenguaje" común en los juegos de los niños; en expresiones habituales entre los mayores para efectuar alguna indicación sobre el mundo de Tarzan.

Más que una adaptación de la novela, o el resultado del punto de vista del Dyke, fue ante todo un producto de la MGM, (en concreto el mítico Irving Thalberg) que puso en marcha su experimentada y formidable maquinaria, el

buen oficio del equipo técnico, la pericia de sus realizadores, así como el extenso plantel de secundarios, algunos característicos de relieve como C. Audrey Smith, Barry Fitzgerald, Laraine Day, Ian Hunter, Charles Bickford, Henry Stephenson, Henry Wilcoxon, etc, o sea con una conjunción de elementos que consiguieron trascender las flaquezas del producto y elevarlo a la categoría de "clásico". La productora del león enfocó la serie a la medida del carácter elemental de Weismüller, y comercialmente, no se equivocó: Weismüller aunque era un actor tan execrable que era incapaz de interpretar una emoción dramática, o de memorizar unos diálogos que fuesen un poco más allá de los célebres "Yo Tarzan...tú Jane" amén de algunas palabras que sonaban por arte de birbiloque a lo que se pensaba que debía ser el lenguaje de las oscuras, rencorosas, y ululantes tribus salvajes se convirtió en uno de los actores-personaje más emblemático de la historia del cine, únicamente comparable con el que Boris Karloff representaría con la "Criatura" del Dr. Frankenstein. Entre los actores de la Metro que se presentaron a las pruebas para protagonizar *Tarzan de los monos* en 1933 coincidieron algunos actores famosos, como Clark Gable. El director W. S. Van Dyke rechazó al primer vistazo a éste sin camiseta, dijo: "Es un canijo. No tiene cuerpo".

Ni los tarzanes de antes ni después alcanzaron nunca la aureola que rodeó y rodea todavía al Tarzan insuperado que encarnó, el simplón de Johnny Weismüller. Este Tarzan fue uno de diez filmes más taquilleros de 1932, y todavía sigue dando beneficios, sus resultados convencieron a la MGM para invertir en una nueva serie que se amplió en cinco títulos más

El argumento fue pensado teniendo más en cuenta los comics de Hal Foster que las realidades y sugerencias del original novelesco Burroughs. O sea, no solamente es otra selva, es también otro Tarzan, todavía más simplificado; más identificable, con rasgos y atributos que también pertenecen a la pequeña tradición cinematográfica, todo vale para componer un nuevo mito. Se trata de un Tarzan carece de pasado y las relaciones que mantiene con Jane son menos conflictivas, todo está hecho a la medida funcional del espectador medio. Se trataba de un Tarzan más civilizado, más aburguesado y por supuesto más trivial, que el original. Se le podía calificar más de un "buen samaritano" que un "buen salvaje", de hecho transportaba su faceta de "self made man" por la simplicidad de los decorados en Toluca Lake (California), una selva que reconstruía un mítica África de hojarasca en blanco y negro que podan ser de cualquier bosque, pero para que resultaban más que idóneo para la ocasión. Además, en su casa situada en una frondosidad repleta de animales peligrosos tal como el tigre, inexistente en el continente. La casa familiar llegó a tener todas las comodidades imaginables, y se podían cenar unos huevos de avestruces cocidos que habrían hecho las delicias de un sibarita; incluso hasta le llegaba el correo con las cartas de Jane cuando pasaba algunas vacaciones en Londres. Tampoco le importó a nadie que Tarzan se paseara por Nueva York (y más tarde por las costas mexicanas, la ciudad de las amazonas, amén de la India o el Amazonas), ya que lo que importaba no era su "realismo", sino cumplir un verosímil filmico plenamente aceptado desde las butacas de varias generaciones. Ni que decir tiene que en su conjunto, la serie traicionó ampliamente las intenciones de la obra de Burrough. Más que una "versión" de sus novelas se trata de una "libre adaptación" o de una fuente de "inspiración" en los "caracteres" de sus personajes.

Vista desde la perspectiva actual, *Tarzan de los monos* aparece como un film rematadamente ingenuo y muy artesanal. No se sorprende de no haberse percatado en otros tiempos de las numerosas transparencias algunas

de las cuales se repetirán en más de una ocasión en otras entregas, como la del rinoceronte furioso que está punto de matar a Tarzan, a Boy y también a "Chita". Su trucajes suenan a descarado, las peleas de Tarzan con las fieras están resueltas en un santiamén, y resulta evidente que Weismüller no tiene ninguna entre manos, el monstruoso gorila del pozo de los pigmeos cobraba sin duda su mensualidad, y los planos generales no pueden ocultar que Weismüller (como Jane y "Boy"), están doblados, en el caso del primero por famoso trapecista mexicano Alfredo Codona. La puesta en escena es tan elemental como la de tantas otras películas de aventuras ya olvidadas, y está claro que, como en *Trader Horn*, se busca el efecto con la acumulación de las apariciones de animales gracias al abundante material rodado por el intrépido equipo de esta influyente película. No se puede hablar con propiedad de personajes, ni quiera el señor Parker tiene su tiempo para decirnos algo sobre quien y sus intenciones, y a los "malos" solo les mueve la ambición, apenas se nos dice nada sobre Tarzan, aunque se nos advierte que es un mito que hace retroceder a los salvajes.

Tampoco sabemos mucho sobre Jane Parker (Maureen O'Sullivan) no tiene relación alguna con los aristócratas Greystoke, sino que es la hija de un comerciante, el adusto James Parker (C. Aubrey Smith), que viaja a la selva con la misma soltura que Deborah Kerr, y como el pretexto argumental para que Tarzan entre en contacto con la "civilización", y por lo tanto con una trama aventurera. Cargada con seis baúles de ropa («sólo traigo lo imprescindible», comenta, con un evidente rasgo de autoironía "femenina"). Todo descansa sobre la suma de efectos, y sobre una trama sencilla: Tarzan domina la jungla, es el único que respetan los nativos más feroces, los expedicionarios se dividen, el señor Parker y su hija aprenden a respetar la "ley" de Tarzan, una sencilla regla sobre lo que es bueno y es malo, que luego servirá para tratar de ofrecer una lección de jurisprudencia comparada en la última de la serie, en la "selva" de Nueva York.

La civilización, con lo bueno y lo malo, está representada por los blancos que encabezan una expedición, con un "malo" capaz de disparar por las espaldas sobre un pobre porteador supersticioso que huye. Vienen de lejos, pero su camino comienza cuando llegan al umbral del escarpado y casi inaccesible monte Muthia, cuya silueta de cartón piedra que yergue oscura y amenazante sobre los expedicionarios que se introducen a pesar de las amenazantes advertencias de que se trata de un territorio salvaje, "tabú", se establece por los tambores de fondo y por la utilización de signos tan concluyentes como una calavera fijada en un árbol. A lo lejos suenan los tambores de una tribu que tendrá que ser caníbal por lo menos. Los infelices porteadores que son tratados a latigazos por su capataz, muestran inquietud, uno de los exploradores blancos comenta: «Gaboni. Si nos cogen nos matarán». Después de varios días de marcha, la expedición se aproxima a su objetivo y como contrapunto a los terribles "gabonis", aparece Tarzan precedido por su grito, quien se lleva consigo a Jane, ante la cual no tarda en mostrar una exhibición de proezas. Entre otras cosas, Tarzan se desplaza ágilmente por la selva a través de unas lianas que siempre están a disposición; ahuyenta a una ruidosa manada de hipopótamos; nada a gran velocidad (aquí sí que era Weismüller), combate cuerpo a cuerpo nada menos que con un tigre, se desplaza a lomos un elefante; y ayuda a otro a salir de la trampa en la que ha caído. No hay duda, es el rey de la selva. Se comunica con sus vasallos, los animales, con palabras que será reconocidas hasta por los elefantes de un circo

de Nueva York. Una vez diluidos los efectos del primer susto, la relación entre ambos les hace más cómplice, casi llegan a hablar fluidamente. .

Sin embargo, raptar el malo, y Tarzan le dice a Jane que vuelva con los suyos. «Él pertenece a la selva», comenta el padre. «Ya no, ahora me pertenece a mí», es la réplica de la hija. Los expedicionarios caen en manos de los temidos "gabonis", que resulta ser una tribu de pigmeos que cantan a coro como *Trader Horn*. Estos –afronorteamericanos caracterizados-, los llevan hasta su poblado por medio de canoas, y los arrojan a un foso donde aguarda un feroz gorila de guardarropía. Pero Tarzan, ayudado por su ejército de elefantes, llega hasta la aldea de los pigmeos y libera a los prisioneros mientras los animales destrozan las chozas y cuanto se les pone por delante. Como uno de los elefantes ha quedado malherido, se convierte por sí mismo en la pista que llevará a los "malos" al mítico cementerio donde se nos aseguraba que se congregaban todos los paquidermos muertos. Cabría esperar al final de esta pista un escenario "de película", pero no es así, y la acción se resuelve pronto. Jane Parker decide quedarse en la selva con Tarzan.

La segunda entrega fue *Tarzan y su compañera* (Tarzan and his mate, USA, 1934.), fue nominalmente dirigida por el decorador norteamericano de origen irlandés Cedric Gibbons, tarea por la que recibió hasta 11 oscars, pero en realidad estuvo a cargo de Jack Conway, responsable entre otras grandes películas de *Historia de dos ciudades* (1935). Este capítulo pasará a la historia porque es cuando se inician las relaciones entre Tarzan y su compañera, y en la que se advierten ráfagas de un erotismo nada ingenuo que llegaría a convertirse en marca de fábrica de esta primera serie, y sobre la cual no tardaron en posar su mirada los censores de todo el mundo (en la España de la postguerra fueron censuradas de nuevo), y el que escribe da fe de haberla visto con un caluroso estupor durante la adolescencia. Recordemos en este extremo la sorprendente secuencia en la que la recién llegada Jane se desviste ante su padre Parker (Neil Hamilton), que precisamente acaba de oler la ropa de su hija pero para recordar los aromas de la metrópolis, y que reacciona volviéndose de espaldas, con evidente nerviosismo, mientras ella sonríe restando trascendencia a lo que haciendo y continúa paseándose en combinación delante del azarado padre (el juego de miradas que intercambian ambos se apoya sobre de la carnalidad, sobre la consideración de la excitación sexual. Luego se suceden las escenas de juego románticos, y en los que la relación entre ambos se muestra un especial refinamiento. Es célebre la escena en la que ella se rasga la falda para vendar una herida de Tarzan, éste se desprende de la venda a lo que ella responde diciendo que ya no le queda ropa hacerle nuevos vendajes; no hacía falta que lo dijera, el público ya lo había advertido, no estaba habituado a contemplar semejantes alegrías.

No obstante, la trama es mucho menos interesante, se repiten los clichés de la anterior mientras que la búsqueda del cementerio de elefantes aparece al principio y al final como dos tiempos durante el cual se demuestra la codicia y la brutalidad de los cazadores que no dudan ante nada con tal de conseguir sus propósitos: apoderarse del yacimiento de marfil, un sueño de Eldorado africano. A falta de otro pretexto, la expedición ejecuta un periplo turístico-aventurero durante el cual se intercalan como ya es propio planos de animales de todo tipo, huyendo o dando caza a otro animal, el pase de una montaña sobre la que pende un abismo insondable sobre el que caen algunos temerosos guías, hay una absurda matanza de hipopótamos, y los cocodrilos acechan siempre en las proximidades del agua. La descripción del peso de las supersticiones en la tribu salvaje de los gabonis que más que hablar, apenas

consiguen emitir algunos sonidos. Resulta muy significativa en este sentido la escena en que, al perseguir a los expedicionarios blancos, tienen que afrontar un pasaje por la montaña Muti donde vive Tarzan, y que por lo tanto es tabú. Consciente de ello, se detienen y no quieren avanzar llevados por el temor. Cuando uno de ellos trata de hacerlo, se da cuenta de su atrevimiento y retorna con los suyos que le sacrifican por haber transgredido la prohibición. Al final aparece tribu de enanos que parece extraída de los escritos de Stanley. Resulta original la idea de que el ambicioso grupo llegue al cementerio siguiendo los pasos de un elefante moribundo que transporta, precisamente, al agonizante James Parker. Ambos mueren justo a la llegada. Lo demás, no da mucho de sí, pero en realidad esto quizás no importa mucho, se trataba de ver, se veía, y aun se ve, "una de Tarzan", y por más que el espectador las

Las cuatro siguientes fueron realizadas por Richard Thorpe (1896-1991), que ya había dirigido algunas excursiones primitivas al subgénero de aventuras africanas. El significado de su nombre en castellano, Thorpe, llevó a más de un crítico a jugar negativamente con ello (también lo hacían con la estatura de Alan Ladd), sin embargo, aunque se trata de un cineasta de pocas ambiciones, siempre dispuesto a lo que le ordene el estudio (MGM) como musicales que superan el ridículo, también es cierto que resulta un artesano más que notable cuando tiene un guión y unos medios adecuados, lo que demostró especialmente con algunos thrillers, y en la mítica lista de películas de aventuras que rodó en la primera mitad de los años cincuenta que incluye algunos de los mayores clásicos de aventuras de una fase dorada, en particular con El prisionero de Zenda. Thorpe es también responsable de dos de los mejores tarzanes de la historia. Se trata de La fuga de Tarzan (Tarzan Escapes, USA, 1936), El tesoro de Tarzan (Tarzan's Secret Treasure, USA, 1941). La primera, aunque firmada también por un tal James Charles McKay, normalmente le es reconocida exclusivamente a Thorpe que con el material ya trillados, supo conferirle a ambas un tono mucho más dinámico y entretenido. No obstante, quizás la más conocida sea Tarzan y su hijo (Tarzan find sason, USA; 1939).

En esta última lo más significativo es que la pareja Tarzan-Jane se encuentran fortuitamente con un niño abandonado (de manera muy similar a como le había sucedido al propio Tarzan), que se convierte en su hijo adoptivo al que llamaran expresivamente "Boy". Al no estar Tarzan y Jane casados legalmente, la aparición de un hijo amenazaba con crear verdaderos problemas con las Ligas de Decencia. Así pues, el bebé fue encontrado en un accidente aéreo, y se eludió toda referencia sexual. El "Boy" ideal fue Johnny Sheffield, un pequeño actor elegido por Weismüller y adiestrado personalmente por él en todos los deportes que debían compartir en la pantalla. En el Hollywood clásico, la verosimilitud no tenía nada que ver con la realidad. Los grandes artesanos conseguían hacer creíbles las cosas más disparatadas. La fábrica de sueños se ganó este título porque funcionaba con reglas muy distintas a las de la vida cotidiana: creó un mundo aparte, un puñado de películas que nunca envejecen, los grandes clásicos. A veces, como en La fuga de Tarzan, se intenta incluso tender un puente con las "razas oscuras", y haciendo travesuras Boy se pierde en la selva, y hace su camino junto con otro niño nativo que, a pesar de ayudarse mutuamente, no llega convertirse en su amigo, quizás porque la tribu del "negrito" quiere hacerle a Boy un yu-yu para aplacar a algún dios aberrante. El inicio de una amistad se convierte en pretexto argumental para que Tarzan

con la ayuda de Chita y de Jane, intervenga y para que después de diversas vicisitudes, ponga las cosas en su sitio, y al simpático "negrito" con su tribu ya calmada.

La última aportación del equipo MGM fue *Tarzan en Nueva York* (*Tarzan's New York adventures* USA, 1942), que significó la despedida de Richard Thorpe y de Maureen O'Sullivan, que si bien nunca fue la gran estrella que quiso ser, si fue una gran actriz y desde luego, una Jane incomparable, con una franqueza erótica que se cortó drásticamente con el abominable Código Hays pero que subió la temperatura de varias generaciones de espectadores. Curiosamente, la muy católica Maureen se casó con el interesante director australiano John Farrow, que incluía su mensaje católico casi en todas sus películas, hasta en sus "westerns, y tuvo con él dos hijas actrices, Mia, y la menos conocida, Tisa. El reparto lo complementó Ian Hunter, y un avieso, Charles Bickford, un cazador de fieras para los zoos, que atraído por las artes de "Boy" con los elefantes, lo rapta con un avión y se lo llevó a New York, "la jungla de cemento". De alguna manera, la película parece una premonición de *La ciudad no es para mí*, con Paco Martínez Soria, pero aquí no son tribus ignotas, a las que se les puede atribuir cualquier extravagancia las que crean el peligro, sino el pequeño grupo de ambiciosos cuya deshonestidad desentona con un ambiente social armonioso y claramente agradable de la gran ciudad. Tarzan se ve obligado a acompañar y (tratar de) obedecer, aunque sea por la veteranía de ésta en la ciudad. Mientras que Weismüller pone cara de paleta que compara la ciudad con su jungla, la justicia norteamericana con su justicia (y, naturalmente, acaba convencido de que en los Estados Unidos ambas cosas funcionan), tiene también la oportunidad de mostrar sus habilidades como trapeceista y nadador para darle vida al más deleznable argumento de toda la serie. El plato fuerte lo pone, indiscutiblemente, Chita, que hace alguna que otra gamberrada e interviene decisivamente para que todo acabe bien; aquí también con la ayuda inapreciable de los elefantes de un circo que, aunque nunca habían oído hablar a Tarzan, entienden perfectamente lo que éste les ordena.

3. Weismüller en la serie B. Después de su paleta aventura neoyorkina -- que todavía fue un éxito--, la Metro decidió prescindir de Tarzan y "Boy", por su parte Jane ya había decidido a partir de *El tesoro de Tarzan*, reconducir su carrera. Padre y hijo se fueron a la RKO contratados por Sol Lesser. En las producciones de éste, la trama resulta todavía mucho más simple, se orientan más hacia el "fantástico", la ambientación resulta mucho más pobre, lo mismo que las "transparencias" e inserciones con escenas de la fauna, o sea se agotó el filón documental creado por el equipo de Van Dyke, aunque, por lo general, se sostienen por su ingenuidad y porque la acción no decae. Se trató de una serie en la que un Weismüller mucho más ajado y torpe interpretó otros seis títulos más que se beneficiaron claramente del "gusto de boca" dejado por la serie de la Metro; en algunos de ellos se mantuvo la presencia de "Boy", mientras que el papel de Jane fue interpretado por Brenda Joyce, quien además le daría la "alternativa" a Lex Barker. Todos ellos fueron dirigidos por directores europeos afincados en Hollywood como:

William (Wilhem) Thiele (Viena-1890-Los Ángeles, 1975), un austriaco nacionalizado norteamericano que había destacado en la UFA de Berlín con grandes melodramas, y que luego cimentó su fama con las comedias

musicales de Lilian Harvey, y que antes de encontrarse con Weismüller consiguió un notable éxito con *La princesa de la jungla* (The Jungle Princess, 191936), que significó el lanzamiento de Dorothy Lamour como una especie de Tarzana. *El triunfo de Tarzan* (*Tarzan triumphs*, 1943) y *Tarzan el temerario* (*Tarzan's desert mystery*, 1943), que presenta como curiosidad la ausencia de Jane (debidamente justificada por una carta), y la presencia de Nancy Kelly, como una alocada aventurera que se envuelta en una vulgar trama en el marco de una ciudad árabe en la que un rey bueno es asesinado, y sustituido por otro cuya ambiciones son alimentadas por unos blancos realmente péfido, cuyo jefe es Otto Kruger, un actor de origen alemán, y muy habitual en el "cine negro". Se trata de una de las entregas menos conocidas de la serie, y en la que para alimentar un poco la acción se incluyen elementos fantásticos, propios de un "mundo perdido", y por lo tanto el Rey de la Selva tendrá que enfrentarse con varias monstruos prehistóricos, sin olvidar una planta carnívora, amén de una araña gigante que esta a punto de zamparse a "Boy", y que finalmente quedará satisfecha con Kruger. En su reposición (para los programas dobles) fue restituida la denominación original.

Kurt Neumann (1908-1958), realizador norteamericano (aunque nacido en Hamburgo), fue responsable de varias películas de aventuras olvidadas, y quedará para la historia del cine por su penúltima película, *La mosca* (1958). A éste otro germano exiliado se deben tres títulos con Weismüller: *Tarzan y las Amazonas* (*Tarzan and the amazons*, 1945); y *Tarzan y la cazadora* (*Tarzan and the huntress*, 1947) que significó la despedida de un crecido Johnny Sheffield. La primera fue estrenada en España a principios de los años cincuenta. Los guionistas (Hans Jacoby & Marjorie L. Pfaelzer), se inspiraron vagamente en los "caracteres creador" por Edgar Rice Borroughs. A registrar algunos secundarios de peso: Henry Stephenson, la anciana rusa Madame María Oupenskaya como la maternal reina de las Amazonas, y el avieso Barton MacLane como el aventurero dispuesto a cualquier cosa para enriquecerse. Aunque habían pasado 13 años desde que se había iniciado la serie; y Johnny, a pesar de sus carnes, estaba en forma para llevar a cabo sus proezas (incluso las simuladas). En este caso se trata de una historia claramente alejada de África, y que vagamente nos remite a la mitología griega. Obviamente son igualmente mujeres guerreras que no aceptan varones en su comunidad, pero que desde luego ni se han extirpado el pecho derecho para que no les estorbe el manejo del arco; ni desdeñan los favores de Tarzan y su hijo que las salvan de la codicia de los "malos"; y finalmente, *Tarzan y la mujer leopardo* (*Tarzan and the leopard women*, USA, 1946) El guión fue escrito por Carroll Young, y también basado en los "caracteres creados por Edgar Rice Borroughs". Esta es una de las pocas películas de la serie interpretada por el antiguo campeón olímpico que no llegó a ser distribuida en España. Alimentándose el género cada vez más del resorte fantástico. Se recurrió a la fascinante Acquanetta para que interpretara la extraña mujer blanca que habita en el seno de la tribu negra de los hombre-leopardos, que emplean su disfraz para aterrorizar a los nativos. Acquanetta es hoy un objeto de culto para los aficionados al cine fantástico y bizarro, ya que intervino decisivamente en su especialidad de mujer asilvestrada en una serie de títulos del género en las modestas producciones de la serie B. Junto a ella, el musculoso atleta, tal vez más reflexivo y sentimental que en sus primeros tiempos, sigue manifestando su carisma personal

El colofón lo puso Robert Florey (París, 1900-Sta Mónica, 1979), autor de algunos títulos importantes del "fantástico" (suya es la mejor versión de *El*

doble asesinato de la calle Morgue, con Bela Lugosi) responsable de algunos títulos memorables del "fantástico". La despedida tendrá lugar en los parajes de Acapulco con *Tarzan y las sirenas* (*Tarzan and the mermaids*, 1948), rodada en escenarios costeros mexicanos como Acapulco y en un antiguo templo azteca en el que George Zucco ejerce de sacerdote de un falso dios que engaña a los nativos para que sustraigan perlas del fondo del mar; como también exige el sacrificio anual de una doncella, la fuga de una de ellas (la señora de Tyrone Power, Linda Christian) es la que motiva la intervención de la familia Tarzan, por lo que, aparte de derrocar a los farsantes, la chica puede volver con su novio (Ruben Rojo), y entre tanto tenemos que soportar las cancioncillas de un cantante cartero que, según todas las indicaciones, no volvió a ser contratado por los estudios. Menos mal,

Acotaciones.

a. *El "verdadero" Tarzan*. Para la posteridad, Johnny Weismüller, Windber, Pennsylvania, 1904-Acapulco, 1984), fue el "verdadero" Tarzan. Fue campeón olímpico de natación en 1924 y 1928 y el primer hombre en nadar lo 100 metros en menos de un minuto. Contratado por la Metro, su primera aparición en el cine se produjo en un número musical del film de Busby Berkeley, *Glorifying the American Girl* en la que apareció como Adán sosteniendo a Eva (Mary Eaton) sobre sus hombros, y ambos sólo con una hoja de parra tapando la parte más atrevida de su anatomía, lo que motivó una protesta de la empresa de bañadores a la que servía ya que entendió esto como una forma de anti-publicidad. Weismüller fue descubierto por el guionista de *Tarzan de los monos*, en la piscina de su hotel donde exhibía su musculatura y sus dotes para la natación ante las atónitas clientas del establecimiento. Weismüller trabajó en total en 12 películas como Tarzan y murió en 1984 tras años de demencia en los que decía crearse Tarzan como si fuese un niño pequeño, una imagen terrible que se paseó antes de su muerte por las pantallas de la TVE y que causaba verdadera grima; un anciano arrugado y achacoso que reía como una criatura que trataba de imitar el legendario grito de Tarzan. Al dejar su corona, Weismüller continuó actuando en ambientes seudoselváticos mediante su rol estelar como cazador de fieras en la serie producida por Sam Katzman para la Columbia en los siguientes títulos *Jungle Jim* (1948), *The Lost Tribe* (1949), *Captive Girl* (1950), *Mark of the Gorilla* (1950), *Pygmy Island* (1950), *Fury of the Congo* (1951), *Jungle Manhunt* (1951), *Jungle Jim in the Forbidden*, *Voodoo Tiger* (1952), *Savage Mutiny* (1953), *Valley of the Headhunters* (1953), *Killer Ape* (1953) y *Jungle Man-Eaters* (1954).

Según Javier Coma (de quien he tomado esta relación) "siguió en la serie, pero con el cambio del personaje principal al del propio actor, con *Cannibal Attack* (1954), *Jungle Moon Man* (1955), y *Devil Goddess* (1955).., cuando ya tenía 51 años, y aparecía cada vez más desgarbado y su sonrisa era cada vez un rictus tan ingenuo como al principio. Detrás de algunos de estos estuvieron directores de cierta solvencia artesanal como Lew Landers. Recientemente, el novelista y crítico Marcos Ordóñez ha contado en una novela, *Tarzan en Acapulco* (Ed. Destino, BCN, 2001), una historia que parte de una información sobre últimos días de Weismüller, quien en su delirio imaginaba al parecer que era el propio Tarzan y que vivían su más apasionada historia de amor como Jane.

b. Boy. *El personaje del hijo de Tarzan, que en principio se llamaba Korak y no Boy, aparecía ya en alguna de las películas de la etapa muda. En El hijo de Tarzan le daba vida el actor hawaiano Kamuela C. Searle, que falleció durante el rodaje cuando el elefante que le tenía sujeto con la trompa le arrojó violentamente contra el suelo Tarzan pues se convirtió en una de las pesadillas de los censores --lo ha contado con detalle en la serie televisiva Imágenes prohibidas- en la España de Franco, e incluso cuando ya "trasquilada" por la censura central, llegaba a los pueblos y movilizaba a la censura local, a las parroquias que encontraban insoportable todo lo que el gran público anhela contemplar. El mejor ejemplo de la timoratería que las Ligas de la Decencia impusieron a la serie la tenemos en el hecho de que Jane-Tarzan a pesar de convivir en un hogar cuyas diferencias con uno norteamericano radicaba únicamente en que se encontraba en el corazón de un hermoso árbol, no les fue permitido tener un hijo propio por carecer de licencia matrimonial, de manera que el pequeño "Boy" (Johnny Sheffield, otro puntal de la serie que aparecía una edición selvática de los "niños prodigios" de Hollywood y que apuntalaba una identificación infantil tan devota que fueron innumerables los niños que estaban convencidos --soy testigo de ello- que Tarzan, Jane, "Boy" y "Chita" eran personajes de la realidad) les cayó literalmente del cielo. Cuando el productor Sol Lesser se llevó a Tarzan a la RKO para seis títulos consecutivos (de 1943 a 1948), Weismüller se dedicó a engordar y el ya adolescente Sheffield a crecer ventajosamente. No tardó en demostrar que podía pilotar su propia nave, pasando a protagonizar la serie de aventuras Bomba the Jungle Boy (1949), especie de Tarzanito de bajo presupuesto y objeto de culto en la actualidad. Se retiró de la pantalla tras rodar Lord of the Jungle (1955), donde amenazaba con la misma tendencia a la gordura que su papá en la ficción. Otros títulos fueron, Bomba o Panther Island (1949), El volcán perdido (The Lost Volcano), Bomba and the Hidden City (1950), The Lion Hunters (1951), Bomba and the Elephant Stampede (1951), African Treasure, Bomba and the Jungle Girl (1952), Safari Drums (1953), El ídolo de oro (The Golden Idol 1954), La isla de la pantera (Killer Leopard, 1955)...El actor fue más conocido como "Boy" que por su verdadero nombre, se retiró poco después.*

4. El trono vacío.

1. Tarzan Barker. Entre 1949 y 1953 nos encontramos con un nuevo Tarzan, (A)Lex(ander) Barker (Nueva York, 1919-1973) un atlético rubio, fino y de buena familia que sería quizás más conocido por sus amoríos y matrimonios --estuvo casado, por breves períodos, con señoras de bandera como Arlene Dahl, Lana Turner y Carmen (Tita) Cervera- que por sus apariciones como actor de reparto, y fuera de esta serie apenas gozó de papeles importantes. Barker recorrió la jungla en zapatillas para la RKO en cinco ocasiones escasamente memorables, y en las que se mantuvo el tono "fantástico" de la última fase de Sol Lesser-Weismüller, con una selva todavía más de estudio, "más clara", menos boscosa, con menos transparencias, y con mucho menos animales feroces que las anteriores. Los escenarios parecen más bien algunos maltrechos decorados con lánguidos insertos de animales que denotan no tener nada que ver con la película. Chita ya no era la de antes...

Eso sí, todo va con unos toques pretendidamente más "liberales", más en consonancia con los tiempos. Detalles que no cuestiona que Tarzan es la imagen del héroe aventurero blanco por definición. La figura mítica del

«mono blanco de la selva»; que en el fondo, encarna la superioridad de la raza blanca, salvando a los nativos de algunos blancos sin escrúpulos. Tarzan por lo tanto, sigue siendo el portador de los valores civilizatorios... Éste es un Tarzan que se enfrenta contra aviesos esclavistas, defiende la naturaleza contra los cazadores, es amigo de algunas tribus, etc. Sin embargo, cinematográficamente, esta nueva entrega significa también otro nuevo retroceso en la calidad media de los productos, y actualmente solo se pueden seguir mediante un amplio ejercicio de benevolencia.

Un par de ellas estuvieron dirigidas por Leo Sholem y contaron con la discreta presencia de Brenda Joyce como Jane en *Tarzan y la fuente mágica* (*Tarzan's Magic Fountain*, 1949) -seguramente la más presentable y cuidada, el guión está firmado por Curt Siodmak, la fotografía la puso Karl Freund, y el "malo" fue uno de categoría: Albert Dekker; y en *Tarzan y la esclava* (*Tarzan and the Slave Girl*, 1950). La tercera *Tarzan en peligro* (*Tarzan's Peril*, 1951), estuvo a cargo del interesante Byron Haskin ("Cuando rugen las marabuntas. Contiene algunos "detalles" como la presencia de una orgullosa reina (la gran Dorothy Dandridge, que también habla "wajili"), cuya seráfica tribu es puesta en peligro por la acción conjunta de un ambicioso reyezuelo al que ha despechado (dice que prefiere ser la reina de una piara de cerdos antes que casarse con él), y por un perverso y ambicioso traficante de armas blanco escapado de la prisión colonial, llamado, papel interpretado por el notable George Macready (el marido de *Gilda*), dispuesto a promover la guerra en loor de un oficio que sigue siendo muy respetado como se puede ver en una notable película, *El señor de la guerra*, con Nicolas Cage...El título en francés fue *Tarzan y la reina de la jungla*. Virginia Huston fue una Jane un poco más "picante"; aún siendo la primera en rodarse en color luego se distribuyó en blanco y negro.

La cuarta, *Tarzan, furia salvaje* (*Tarzan's Savage Fury*, 1952), la firmó en su aprendizaje Cyril Enfield, y cuenta con una trama tan pobretona como las anteriores. De nuevo aparecen unos pérfidos occidentales que quieren apoderarse de un tesoro, y mientras Tarzan ocupa su lugar, aparece una selva de pacotilla, cuatro animales, y poca cosa más. El papel de Jane lo hizo otra desconocida: Dorothy Hart. La última entrega *Tarzan y la mujer diablo* (*Tarzan and the She-Devil*, 1953) volvió a recaer en Kurt Neumann. El factor desencadenante lo provocan un grupo de cazadores blancos furtivos encabezados por Raymond Burr y por la "mujer diablo" (Monique Van Dooren, una de las olvidadas imitadoras de Marilyn Monroe), que llegan en busca de colmillos, y que irrumpen en un poblado y esclavizan a sus habitantes, obligándoles a golpe de látigo a hacer de porteadores.

Fracasado en Hollywood donde pasó desapercibido en algunos papeles de secundario, Barker se trasladó en 1957 a Europa donde rodó una serie de películas de de todo los subgéneros de aventuras de serie B y en los más diversos paisajes, hasta anduvo con *El secreto de los hombres azules* (1960), de un tal Edmund Agabre que cuenta la historia de unos tuaregs que guardan un tesoro ambicionado por aventureros europeos. Le acompañaron Marpessa Dawn recién salida de «Orfeo negro», Frank Willard y nuestro Rafael Luis Calvo, y pasó directamente a rellenar los programas dobles, de hecho, un conjunto bastante mediocre por lo que sería más justamente recordado por su breve aparición en *La dolce vita*, de Federico Fellini.

2. Tarzan-Scott. En el escalón siguiente nos encontramos con otra serie, esta vez coproducida por la MGM con el concurso británico, y con la evidente

intención de "resucitar" gracias al technicolor y a nuevos enfoques otro de los grandes mitos del Hollywood de los años treinta, en línea a lo que la Hammer había conseguido plenamente en el fantástico, sobre todo con Drácula y el Dr. Frankenstein (gracias Terence Fisher sobre todo). En esta ocasión, Tarzan se paseó por una África "de verdad", con abundancia de escenarios naturales y de buenos documentales sobre la fauna salvaje. Su protagonista sería un tal Gordon Wersch Kull, un fornido guardaespaldas más conocido como nombre artístico de Gordon Scott, y que también acabaría reciclado en el cine B italiano, aunque su especialización fue el "peplum", con especial predilección a interpretar prohombres de la Roma primitiva como Remo, Mucio Escévola, Coroliano, etc. Esta serie Tarzan-Scott comprende seis aventuras, en general escasamente memorables. La primera fue *Tarzan y la selva escondida* (*Tarzan's hidden jungle*, 1955), una producción con ribetes ecologistas --Tarzan defiende a los animales de unos torvos cazadores-, fue dirigida por el ignoto Harold Schuster, y contó con el reparto más importante de toda la saga: la fordiana Vera Miles, además de Peter Van Eyck y Jack Elam, dos "malos" de categoría.

El siguiente lo realizó el veterano Bruce Humberstone, un director conocido sobre todo por sus comedias al servicio de Danny Kaye, y que después de trabajar en un "western" con otro Scott (Randolph), se despidió de su carrera como director iniciada en 1932 con tres entregas tarzanescas al cual más mediocre: *Tarzan y el safari perdido* (*Tarzan and the lost safari*, 1956), con el "rey de la selva" echando una mano a un safari encabezado por el perverso Robert Beatty, que, como es natural, se ha perdido en la selva, un argumento que no daba para mucho, de manera que de la película apenas cabe recordar la participación de característicos como Peter Arne, Wilfrid Hyde-White o George Coulouris y Betta St. John; *Tarzan lucha por la vida* (*Tarzan Fight for live*, 1958), y *Tarzan and the Trapper* (1958), que fue pensada en un principio como serial cinematográfico con actores poco conocidos, pero que sólo se exhibió por TV.

Las siguientes fueron producidas por la Paramount. La primera fue realizada por un "artesano" con fama de eficiente John Guillermin (su título más célebre será *El coloso en llamas*) con el título de *La gran aventura de Tarzan, Tarzan's greatest adventures*, 1959), en el que las crónicas hacen notar la presencia de un Connery todavía sin "licencia para matar". La última con Gordon Scott sería *Tarzan el justiciero* (*Tarzan, the magnificent*, 1960), y aparte de la intervención del gran John Carradine, su mayor "originalidad" radica en que fue dirigida por el muy mediocre Robert Day culpable de haber desaprovechado algunos proyectos de la Hammer como *She*,

5. Tarzanes execrables. Robert Day sería también el realizador de la siguiente de la serie, pero ya con Jack Mahoney que en ésta le correspondió un papel de "malo". El primer Mahoney-Day se llamó *Tarzan en peligro* (*Tarzan's three challenges*, USA, 1963), y contaba con Woody Strode en el reparto. Narra el enfrentamiento del más feo de los tarzanes con una ignota tribu indígena que son tan crueles que llegan a torturar a Tarzan atándolo con lianas para que lo embista un elefante furioso. El peor Guillermin rodó otro Tarzan-Mahoney: *Tarzan en la India* (*Tarzan goes to India*, 1962), un desplazamiento que suponemos con voluntad de cambiar de aires (ya que lo que se refiere a la inspiración... El mismo Robert Day fue también un habitual en la serie (descendiente) protagonizada por Mike Henry, que había hecho sus "pinitos" como actor secundario en algunos "westerns", comenzando por *Tarzan 66* (*Tarzan and the Valley to Gold*, 1966), a la que corresponde otra

“singularidad”, la de resultar la más militarista de todas, ya que si bien Tarzan ya se había paseado entre ruinas aztecas, aquí lo hace para enfrentarse a toda una División Acorazada, arrojando granadas mediante una improvisada honda como un nuevo David. Memorable es la escena en la que el «malo» (David Opatthusu) perecerá ahogado entre el polvillo de oro que ambicionaba, del antiguo tesoro azteca. Le siguió *Tarzan en el Amazonas* (*Tazan and the great river*, 1967). Henry se despidió con *Tarzan y el niño de la jungla* (*Tarzan and the jungle boy*, USA, 1969), que ve de periodistas y de niño perdido.

La dudosa antorcha pasó entonces a la televisión, y entre las diferentes tentativas destacaron la protagonizada en 1966 por el también olímpico Ron Ely, al que le sustrajeron Jane, y la de los noventa con Wolf Larsen, en 20 capítulos gozando de la compañía de Jane (Lydie Denieren). En la primera, Lord Gresystoke deja las comodidades de la ciudad y opta por la selva en compañía de Jai (Manuel Padilla), y con la compañía de "Chita" y de otros animales, se impone contra diversas tribus belicosas y contra los avariciosos aventureros blancos. Para convertirlas en largometrajes se "cosieron" dos episodios en los que figuran directores como Harmon Jones y William Witney, amén de un grupo de actores de la categoría de la cantante cómica Ethel Merman la gran Julie Harris (lejos de *Rebelde sin causa*), el entrañable Woody Strode que tuvo que apechugar con papeles como éste para sobrevivir, lo mismo el estupendo Sam Jaffe.

6. Curiosidades y desechos. A señalar también a título de curiosidad: *Tarzan and Jane regained sort of* (1964), con Andy Warhol como director; el desastroso "remake" de la MGM de *Tarzan de los monos* (1959), de Joseph M. Newman, que demuestra que la MGM había perdido los papeles y la todavía más deleznable excursión de John Derek con *Tarzan, el hombre mono* (1981), enfocada para el lucimiento de las curvas de su señora Bo Derek, luego "musa republicana" de Bush jr. Si seguimos descendiendo nos encontramos con abismos producidos en Italia, donde en los años 60 y 70 se rodaron una serie de subproductos como *Tarzan, el fabuloso hombre de la jungla* (1971), protagonizados por un tal "Johnny Kismuller", o por Ralph Hudson, primero entre un grupo de actores escondidos bajo llamativos seudónimos yanquis en títulos como *Tarzan contra los hombres leopardos* (1964). Aunque más patético si cabe es el caso del hijo del verdadero Johnny Weismüller, que en 1975 dobló la voz y los paródicos gritos en *Tarzan, la vergüenza de la selva*, una versión erótica y en dibujos animados del personaje que hizo famoso a su padre. Inspirándose en un famoso "cartoon" televisivo de los años 60 creado por Jay Ward, la Disney produjo otra parodia rodada en Hawai, *George de la jungla* (USA, 1999), con Brendan Fraser y Leslie Mann, que aunque obtuvo un sonado éxito en los Estados Unidos, en Europa no hizo la menor gracia.

Todavía quedaban escaleras por descender si tenemos en cuenta algunos de los subproductos rodados en lugares como Río León (en Tarragona), entre los que se cuentan *Tarzan en las minas del rey Salomón* (José Luis Madrid, España, 1973), o sea un título con dos mitos al precio de uno, con un Tarzan (David Carpenter), "descubierto" por Eloy de la Iglesia en uno de sus títulos más desaforado, *Una gota de sangre para seguir amando*, que esconde una celebrada broma "gai" a la censura franquista; Jane sería Nadiuska, que aprovecha los rasguños de los zarzales para aligerarse de ropa, amén de un malo sin miedo al ridículo: Paul Naschy. Constan dos dirigidas por el inepto Manuel Caño con un tal Steven Hawke, *Tarzan en la gruta de oro* (España-Puerto Rico, 1969), que contiene dos detalles, Tarzan no aparece (el chico se

llama Surimán), y la "chica" es Krista Nell, la inolvidable *Alicia en el país de las pornomaravilla* (*Alice in Wonderland, USA, 1975*), y *Tarzan y el Arco Iris* (1972), que fue escrita por el prolífico dramaturgo Santiago Moncada; sin olvidar (aunque sea fácil) *Tarzan y el misterio de la selva* (1973), de Miguel Iglesias Bonns, posiblemente el peor director del cine español, que ya es decir, con Richard Yesterán con las simpáticas las intervenciones de Didi Sherman en su habitual papel de «gatita» y Julián Ugarte de maquiavélico villano, y un largo etcétera que incluye un *Tarzan contra el Mau-Mau* (Turquía, 1957), cuyo título original fue *Tarzan istambulda*, y que cuyo protagonista fue una gloria del fútbol nacional turco, así como *Gorilas a todo ritmo* (España-USA, 1981), en la que la monina Victoria Vera luce su palmito como una periodista que viene a caer en un ridículo territorio Kagala (lorito) donde se encuentra un Tarzan y algunas amazonas dignas de un programa de TV tipo *Un, dos, tres*.

El última Tarzan producido por Hollywood (en el Reino Unido, una sucursal) con mucho más dinero y por lo tanto más efectos que las precedentes, pero no mucho más imaginativa) es *Tarzan y la ciudad perdida* (1997), que siguiendo cierta tradición fue dirigida por el alemán Carl Schenkel, mientras que el papel de Tarzan lo interpreta Casper Van Dien, quien en vísperas de su boda tiene una visión de la destrucción del hogar de su infancia. Dudoso entre quedarse con su novia o volver a África, se decide por esto último y parece que no haya hecho otra cosa en su vida. Tarzan, Señor de Greystoke, vuelve a su casa adoptiva donde se enfrenta con un grupo de exploradores europeos empeñados en descubrir y saquear la legendaria ciudad de Opar. En esta última aventura, Tarzan vuelve a la selva para demostrar que, al menos en su caso, se podría afirmar aquello de "cualquier tiempo pasado, fue mejor".

7. Tarzanas. Animados por los sucesivos éxitos de Tarzan, Hollywood trató también de lanzar su Tarzana, dando los primeros pasos de lo que vendrá a ser una suerte de subgénero que encontró inspiración en casos célebres como el de Luana, una niña perdida en la selva brasileña que se convirtió en diosa de una tribu salvaje del lugar, como la "diosa blanca" de *Trader Horn*. La primera que de alguna forma responde al esquema es *La princesa de la jungla* (*The jungle princess, 1936*), a través de belleza morena y tropical de Dorothy Lamour con una película de Lee Sholen, que tuvo una buena acogida de público, y en cuyo reparto se contaban además Ray Milland y Akim Tamiroff. Otra Tarzana, o más precisamente una mujer-gorila fue Acquanetta, al menos en un par de ocasiones, la primera fue de la mano de un incipiente Edward Dmytryk, en *Captive Wild Women* (1942), con John Carradine en el papel de un "científico (que) transforma un rudo gorila en una bellísima jovencita, que sólo es capaz de recuperar su forma original cuando se ve dominada por los celos. La fórmula se repitió con *Jungle Women* (Reginald Le Borg, 1944), con Acquanetta junto con el torvo J. Carroll Naish, como el travieso científico. De alguna manera, también fue una Tarzana la mismísima María Montez en *La diosa blanca* (*White Savage, 1943*), de Arthur Lubin.

Años más tarde, la italiana Femi Benussi, una de las pioneras del cine de "destape" que ya había trabajado en un primer "peplum" de signo erótico, será una vehemente *Tarzana, sesso selvaggio* (1969), que se inspira directamente en Burroughs sólo que cambiando el sexo, el rey es reina, además mucho más feroz que Weismüller, aunque a pesar de lo prometido, todo se limita a cuatro paseos por la selva acompañada por el hosco Ken Clark, y por otra chica (Franca Polesello), que es la que convence a la tarzana en cuestión para llevar una buena vida burguesa; la Benussi se emplearía más fondo en

otras tentativas. De Italia también procedía *Eva, la bella salvaje* (Robert Morris, 1968), con una tal Esmeralda Barros y el "peplumita" Brad Harris; de la misma época data otra variante mucho más atrevida, *Moana* (1971) protagonizada por la reina del *soft-core* Edwige Fenech. Bastante olvidada está la rubia Luana Yarnall en una coproducción USA-España (1968), *Eva en la selva*, de Jeremy Summers, adaptación encubierta de la célebre historia de Luana, y que, a pesar de contar con un respetable elenco de característicos (Robert Walker jr, Herbert Lom, Christopher Lee, así como Maria Rohm y la mexicana Rosenda Monteros); resulta bastante decepcionante; sin olvidar *Eva Miller*, una profesional del circo lo sería en la especialmente irrisoria, *La diosa salvaje* (Miguel Iglesias Bonns, España, 1974). Con un mayor nivel industrial se encuentra la popular *Sheena, reina de la selva* (*Sheena, the queen of the jungle*, 1984), con la estupenda Tanya Roberts. Se trata de la más ambiciosa de todas las variaciones, lástima que fuese dirigida por el insípido John Guillermin. Estaba basada en un famoso "comic" norteamericano, y sobre la que se haría una lejana serie televisiva en los setenta, y más recientemente otra, emitida en el 2.001.

8. Greystoke. La tentativa teóricamente más seria para aproximarse al mito desde el punto de mira del original novelesco sería *Greystoke. La leyenda de Tarzan* (*Greystoke: The Legend of Tarzan, Lord of the Apes*, 1984), que trata de algún modo de responder a la constante exigencia de Edgar Rice Burroughs de que las adaptaciones cinematográficas fueran más respetuosas con la historia original. Fue dirigida por Hugh Hudson que acababa de ser encumbrado injustamente por la efectista *Carros de fuego*, que tuvo cierta aceptación en su momento. La designación no era, en principio, descabellada, ya que existe un cierto paralelismo entre el "fair play" de este Tarzan y los atletas olímpicos que se realizan rechazando la hipócrita moral victoriana. También iba incluida en la opción un tratamiento estético muy cuidadoso, de manera que las escenas de la jungla son, a pesar de su naturalismo, hermosamente recreada. Su primera parte, rodada en las junglas del Camerún con el concurso de los magníficos vidrios pintados por Albert J. Whitlock, los primates disecados por Rick Barker -autor de los célebres del prólogo de *2.001: una odisea en el espacio*, y nominado Oscar al Mejor maquillaje--, un guión muy cuidado de P.H. Vazak y Michael Austin, amén de un tono que recuerda notablemente *L' enfant sauvage*, de Truffaut, hacen que la película respire unos visos de rigor y autenticidad que situaban el proyecto a la altura de lo que ofrecía el célebre original. *Greystoke* (Christopher Lambert) viene a ser como un epílogo en la saga cinematográfica de Tarzan --un intento de reenfoque-- aunque temáticamente se sitúa como prólogo.

La historia nos sitúa en el "nacimiento" de la leyenda, a la reconstrucción de la asimilación de un humano recién nacido por una tribu de simios, un hecho sobre el que existen alrededor de medio centenar de casos conocidos. De origen social aristocrático, Tarzan, autodidacta por excelencia, se cría en la jungla entre primates y mediante la intervención del capitán Philippe D' Arnot (un magnífico Ian Holm), da el salto a la civilización, primero en un antro perdido en África, luego en la mansión familiar donde su abuelo (Ralph Richardson en su última intervención), trata de reintegrarlo a las costumbres y códigos que imponen su hábito. Después de una experiencia en la que se enamora de Jane Porter (Andie MacDowell), y en la que constata el paralelismo entre un mundo y otro, Tarzan escoge la autenticidad y la libertad de la jungla. Producida por la Warner, *Greystoke* fue un éxito en su momento y suscitó una pequeña polémica filosófica, un debate que no se prolongó más allá del ámbito

de la crítica quizás porque a los espectadores solamente les interesó lo que había de reivindicación de la aventura. Y desde este último punto de vista, *Greystoke* se dilata demasiado, y se puede decir que el resultado fue poco estimulante: el film se asemejaba a una lección de divulgación antropológica, o de antropología de baratillo, filmado con el tono de un anuncio publicitario de cigarrillos Camell.

Sin embargo, entre ambas opciones, *Greystoke* no duda en escoger la jungla. A pesar de sus peligros y de su violencia, éstos son más inocentes y cristalinos que las contradicciones sociales de la especie humana que él ha tenido la oportunidad de conocer para después rechazarla voluntariamente. De este modo, Hudson retoma algunos de los elementos presentes en *Carros de fuego* para reinterpretar lo que en Burroughs no distaba excesivamente de una benévola imagen del colonialismo entendido como la superioridad del hombre blanco en cualquier contexto geográfico. Para *Greystoke*, el cambio, no es tan importante el apasionamiento por la jungla como el rechazo de la moral victoriana por un «fair-play» ingenuo próximo al que alentaba al atleta olímpico de *Carros de fuego*. Por otra parte, las similitudes entre ambos films superan también el marco temático para aproximarse en un tratamiento estético que confirma el exquisito buen gusto –probablemente heredado del cine publicitario propiciado por la sensibilidad británica de Hudson, Las escenas de la jungla no por naturalistas dejan de resultar extraordinariamente cuidadas, mientras los interiores de los palacios escoceses cumplen también su cometido ambiental en la nueva etapa del personaje.

Por todo ello, aun tratándose de un producto surgido de los programas prefabricados de una multinacional, *Greystoke* constituye algo más que la simple reivindicación de la aventura. Es la manifestación de la voluntad decidida de convertir un gran espectáculo en un debate filosófico o forzosamente inútil; al mismo tiempo que el exponente de que no toda referencia al pasado debe considerarse como una operación generadora de subproductos. El reto frente a futuras revisiones del redescubrimiento de Burroughs será la mejor confirmación de la honestidad de éste finalmente. Sin embargo, un reconocimiento de su esquizofrenia cultural: «La mitad es de un conde de *Greystoke*. La otra el salvaje».

De este modo, el film precedente literario en la presentación de una dicotomía geográfica y cultural, mucho más contradictoria de lo que aparenta, en la definición de unos términos como «la libertad de la jungla» o «el orden de la sociedad». Para Hudson, como para Burroughs, en ambos casos se trata de comunidades sociales que rigen jerarquías y normas que mantienen rigurosos paralelismos. *Greystoke* encontrará en su abuelo, un padre adoptivo tan eficaz como lo había sido la chimpancé que lo crió; ambos recibirán el mismo tratamiento funerario con motivo de su muerte y ambos tendrán un nuevo heredero en la figura del simio evadido del laboratorio que el protagonista reconoce como su «padre» ante los atónitos ojos de los representantes de la justicia y el orden.

Acotaciones

a, Tarzanes ignotos. El fulgurante éxito de la primera novela aconsejó una rauda adaptación para el cine fruto del acuerdo del novelista con el productor William Parsons en 1916. La primera entrega fue *Tarzan (Tarzan of the Apes)* tuvo dos partes que fue dirigida por Scott Sidney y

recaudó más de un millón de dólares --algo extraordinario entonces--, mientras que la segunda, *The romance of Tarzan* fue obra de Wilfred Lucas, y el papel de "hombre mono" le correspondió al principal antecesor del "rey" Weismüller, Elmo Williams, que volvió a interpretarlo en un serial de quince capítulos llamados *Las aventuras de Tarzan (The adventures of Tarzan)*, cuya dirección corrió a cargo de Robert F. Hill. Burroughs que no estaba satisfecho con la primera, vendió los derechos de *El retorno de Tarzan (The return of Tarzan)* a la Numa Pictures Corporation que produjo su adaptación con el título de *La venganza de Tarzan (The revenge of Tarzan)* que protagoniza un bombero de Nueva York llamado Joseph C. Pohler que cambió su nombre por el de Gene Pollar. Otros dos tarzanes fueron James H. Pierce, un atleta universitario que se convirtió en yerno del novelista y en el primer Tarzan radiofónico, protagoniza *Tarzan and the golden lion*, y Frank Merrill, un campeon de gimnasia que lo encarna en dos producciones de la Universal, en un largometraje *Tarzan the mighty* (1928), y al año siguiente en otro serial de 15 episodios *Tarzan the tiger*. La Universal fue la primera productora importante que compró los derechos e introdujo dos elementos que se harían característico en la saga: en la primera las lianas como medio de transporte, en la segunda --que se distribuyó también con música y efectos sincronizados-- el célebre grito. Menos conocido fue P. Dempsey Tabler que utilizó una gran peluca en *El hijo de Tarzan (The son of Tarzan)*. Olvidados competidores contemporáneos de Weismüller.

Después, existieron otros tres tarzanes simultáneos a Weismüller que obtuvieron un cierto reconocimiento, incluso a posteriori, entre adictos y especialistas. El primero fue el Tarzan apócrifo de la Paramount producido por Sol Lesser y encarnado por Larry "Búster" Crabbe (el futuro Flash Gordon en un serial que gozó de mucha popularidad en los años treinta (*Marte ataca la tierra*) que apareció como el "hombre león" en *Tarzan the peerless* (1933). El segundo fue el producto de las desavenencias de Burroughs con la MGM y tuvo el rostro del atleta Hermann Brix (cuyo nombre auténtico era Bruce Bennet con el que se convirtió en un actor de reparto relativamente conocido, por ejemplo es el buscador que se añade al grupo de *El tesoro de Sierra Madre*) en dos entregas dirigidas por Edward Kull para la Republic: *The news adventures of Tarzan* (1935) y *Tarzan y la diosa* (*Tarzan and the green goddess*) (1936). Más ignoto que éstos resulta todavía el de Glenn Morris, en un último intento con *Tarzan 's Revenge* (Ross Lederman, 1937).

b. Las monas. *El papel de Chita o "Cheeta" ha sido interpretado por varios chimpancés, y su popularidad es solamente inferior a la de Tarzan y Jane. Sus "números" hacían las delicias de los niños (de todas las edades), y durante décadas, mucha gente ha llamado a todos los chimpancés "Chitas". Alguno de estos números resultan francamente sorprendente, y en ocasiones (como en Tarzan y su compañera, al lado de Barry Fitzgerald, sus piruetas etílicas tienen bastante ingenio; en no pocos casos, "Cheeta" es la que propicia la acción, provocando por ejemplo a una leona, pero en otras muchas, su actuación es primordial, a veces, dicha actuación ocupa parte del metraje como cuando en la citada entrega, tiene que recorrer numerosos peligros para avisar que Tarzan está herido; "Cheeta" también resulta muy solidaria, y siempre que puede, no duda en abrir las jaulas de los animales capturados. Es amiga de juegos de "Boy", y el contrapunto para muchas escenas románticas, y a veces para poner el broche con su actuación antes de poner el "The End", el más chabacano es cuando un nazi la confunde con el "Führer", algo totalmente*

inmerecido. Uno de los más famosos, que llegó a trabajar con Weismüller, vive hoy en día en una granja de California donde recibe visitas de curiosos y admiradores. Tiene 67 años y, según su cuidador, el secreto de su longevidad está en su afición a la cerveza, bebida de la que consume unos cinco litros al día. Cabe decir que también en este aspecto la serie inicial sería la más cuidada de las interpretaciones del celeberrimo chimpancé. No es abusivo suponer que "Chita" contribuyó a crear una corriente de simpatía por los chimpancés; algo que no se puede decir con otros familiares suyos como el "gorila" de Tarzan de los monos, que reproduce el estereotipo de monstruo de pesadilla.

c. *Sueño interrumpido.* Como uno de los acendrados adictos a todas aquellas sesiones infantiles del domingo tarde a lo largo de los años cincuenta, servidor nunca tuvo más que una ocasión para ver "una de Tarzan", lo cual no puede dejar de resultar sorprendente considerando que entonces nos llegaban hasta las más arcaicas series "del Oeste" con Ken Maynard o Bob Steele. Supongo que por las fechas, los de Weismüller eran historias de los papas, y los de Lex Barker pasaron de largo, o a lo mejor ni me enteré, pero esto me resultaría sorprendente dado que mi adicción comprendía también un fervor por los carteles. De entonces recuerdo haber delirado con algunos de los tebeos de Hoggard, que eran muy caros para nuestros dos reales semanales. Sin embargo, a pesar de esta ausencia, creo que la mayoría de los niños estábamos ampliamente familiarizado con el personaje aunque solo fuese "de oídas", y los había quienes también creían que Tarzan y Weismüller eran la misma persona; lo digo porque recuerdo que mis amigos más campesinos no dudaban que era el propio Kit Carson el que aparecía en la pantalla contando su vida. Dos reales fue el precio del único Tarzan que nos llegó, concretamente el que se encuentra con las míticas Amazonas. Aquel domingo el cine de verano se quedó sin entradas, hasta cubrió ampliamente hasta los salientes de los patios adyacentes. Sin embargo, nada más empezar, justo cuando el impresionante Weismüller hacía su aparición para salvar a una frágil Amazona, se fue la luz. Llovía sobre mojado porque unas semanas antes no nos dejaron ver a Errol Flynn en *Kim de la India*. Fue como despertar en medio de un sueño que no acababa más que comenzar, y el pequeño público persistió en sus asientos parlotando y dando algún que otro grito referido al "Chispa" de la localidad. Sin embargo, pasó más de una hora, y todo siguió igual. Entonces, los más exigentes se plantaron en las taquillas reclamando la devolución de su entrada, pero el dueño consideró que esta era una exigencia inadmisibles, años después emergió como el jefe local de "Fuerza Nueva". Aquella nos pareció demasiado, e inopinadamente estalló un verdadero motín. Las víctimas propiciatorias fueron las sillas de madera plegables y los carteles que yo miraba como reliquias religiosas. Luego un apretado grupo irrumpió por la calle llamada "de la Victoria", reclamando sus dos reales. Todo acabó con la aparición de los "hombres armados", cuya reputación no era muy diferente a la que se indica en la película de John Sayles del mismo título. Fue algo tan intenso que durante años los niños del lugar, incluidos los que no podían saber lo ocurrido, gritaban las mismas consignas cuando se apagaba la luz, como algo que se dice tradicionalmente. Nunca había ocurrido nada semejante, ni volvió a ocurrir, y a mí no me cabe pensar más en no poca medida influyó la abrupta decepción de las expectativas creadas entre los niños por "una de Tarzan", algo que no habría podido suceder con cualquiera otra, porque las otras nos gustaban después de haberla visto, y la de Tarzan ya nos gustaba desde antes.

d. El estereotipo del "negro salvaje". En algunos países (como México, como España, pero se podría ampliar por casi todos los rincones del globo), existe una tradición de rechazo a los estereotipos nacionales creados por Hollywood, incluyendo no pocas obras maestras. Si esto ocurre –se ha dicho– sobre países con una historia cultural como la europea, ¿qué no será en relación a países "sin historia"?. De hecho, no es necesario salir de los Estados Unidos ya que durante décadas el cine norteamericano ha presentado a los norteamericanos genuinos (a los indios) como meros estereotipos, no hay más que ver los "apaches" que aparecen en un título tan brillante como *La diligencia* (1939). Una respuesta a estas quejas saldría de Hollywood, y en un paseo por los cines nacionales, nos encontramos, por citar un ejemplo cercano, el del cine español más convencional bajo el franquismo describía una gente absolutamente irreconocible en la calle. Con estos parámetros, no deja de resultar "natural" que Hollywood en general, y la "pelis" de Tarzan en particular, describiera unas tribus salvajes, así como unos porteadores nativos, tan vacíos de cualquier entidad humana que sus continuas muertes (los porteadores siempre son los primeros en caer por los precipicios, en ser devorados por las fieras, en ser atravesado por las flechas o sacrificados en los tormentos, en ser eliminados por Tarzan en sus tareas heroicas, en ser barridos por las balas de los "gangster" de la selva, etc), de manera que su destino nos dejaba completamente fríos, por supuesto mucho más indiferente que la muerte de algunos animales "amigos".

No hay seres humanos nativos en el cine de Tarzan, si acaso algún niño, naturalmente para salvar, es lo que ocurre, por citar un ejemplo, con el niño que se hace amigo en la primera aventura de "Boy", una vez la aventura ha terminado, hace mutis por el foro. No hay tribus con gente que trabaja y realiza quehaceres domésticos, y por supuesto no hay pobladores con historia y cultura. Las danzas y los cánticos podrían ser de cualquier parte con tal con que cumplieran su función. Cuando los nativos tienen un nombre, como es el caso de los llamados "gabonis", concentran todos los estereotipos amenazantes, y de inferioridad, incluso en la talla. Son tribus perdidas destinadas a crear peligro, a esconderse entre la maleza, hacer sonar tambores de muerte, y se distinguen por sus atuendos y sus armas primitivas. Su respeto y su temor por Tarzan son propios de gente que reconocen la superioridad de un "rey" blanco escrito por un febril novelista para el que África era un escenario tan familiar como Marte, y que en ningún momento se planteó ninguna duda ética sobre el colonialismo y sus consecuencias. Su racismo era tan natural como el que profesamos en nuestra infancia.

9. La variación de la Disney Factory. Uno de los problemas de la producción era decidir qué parte de la historia relatar. Cuando empezamos a buscar en el libro, recuerda el director (responsable de otro film Disney, Goofy e hijo, pensamos en cómo contar la historia de Tarzan de una forma distinta a la de otras películas. Pensamos en explorar un lema tan actual como el de la familia. También decidimos que los animales tenían que hablar. El productor Bonnie Arnold también consideraba que la relación de Tarzan con Kala era fundamental: el lazo que los unen constituyen el hilo conductor de la película. Un aspecto crucial era mostrar cómo lo que le ocurría a Tarzan de pequeño iba a influir el resto de su vida. Otro aspecto sorprendente era el personaje del villano, que no se parece a ningún otro, dice Lima. Al fin y al cabo, el propio Tarzan es su peor enemigo. Él tiene la culpa de que su familia de gorilas se venga abajo. Con Tarzan, Disney incorpora una nueva técnica que permite añadir profundidad a las

películas animadas e integrar a los personajes en los fondos. El mundo de Tarzan se sitúa en lo que llamamos la última selva, explica el director artístico Daniel St. Pierre. Seleccionamos lo más atractivo de todas las selvas del mundo y las sintetizamos para crear un lugar a gran escala en el que Tarzan iba a vivir. El resultado es extremadamente natural. Se utilizaron también gran variedad de técnicas tradicionales para conseguir el efecto de que los personajes se fundieran con la selva, entre ellos la utilización de la luz y los colores.

El mito regresa con una potencia que no tenía desde los años treinta de la mano de la factoría Disney en un producto que se encuentra entre los mejores de la casa. Éste nace con la pretensión de combinar la "marca" de la primera empresa de dibujos animados de todos los tiempos con uno de los mayores mitos del cine, y con la intención de prolongar su éxito —que sobrepasa ampliamente el ámbito del cine—, e incluso dar pie a algunas secuelas como las ofrecida últimamente, por lo menos desde *Aladino*. Arguyendo un escrupuloso respeto al original, la película evade la aberrante presencia de las tribus nativas evitando así las acusaciones vertidas contra *El Rey León* en la que los papeles de "servicio" lo ocupaban animales oscuros, y ofrece una doble imagen del colonizador. La noble representada por la familia de Tarzan y por Jane y su padre, y la depredadora representada por Clayton y sus compinches.

Su finalidad la ha proclamado el presidente Thomas Schumacher de la factoría en los siguientes: "Cuando lees el libro te llama la atención el hecho de que Burroughs había creado un modelo perfecto para hacer una películas de dibujos animados. Hemos sido los primeros realizadores en llevar a la pantalla el libro página a página, y el primero en presentar a Tarzan tal como lo creó Burroughs: entiende a los animales, habla con ellos y vive con ellos. La combinación del revolucionario concepto de animación que utilizamos y esta magnífica historia sobre la identidad y la familia nos precedió una gran idea". Escrita por Tab Murphy, Bob Tzudiker y Nomi White, dirigida por dos realizadores reconocidos, Kevin Lima y Chris Buck, con canciones de Phil Collins, el que ser conocido como el "Tarzan de la Disney" ha menguado el toque más infantil tan presentes en productos anteriores, aunque no faltan los números musicales y más de "comedia" aquí a cargo de monos y elefantes.

Y parece ser que este nuevo y singular *Tarzan* no sólo ha conseguido emular sus mejores éxitos en la taquilla, sino que también ha logrado una buena acogida crítica. Indudablemente tiene la virtud de romper con la tradición más prenazí del mito sometiendo a Tarzan a un conflicto de identidad con...su familia adoptiva. La historia pues potencia los aspectos más atractivos del original, y acierta planamente en detalles como el que ande a cuatro patas o en los que se debate con su diferencia. También rinde culto a la tradición cinematográficamente plenamente en detalles lejanos al original como lo son sus rasgos de trapezista o su grito, que al estar patentado el original, resulta ser un plagio aceptable. El caso es que, más allá o más acá de sus atractivos, este Tarzan tiene la virtud de atraer a las nuevas generaciones hacia un personaje fílmico que vuelve a resucitar --sobre todo con reestrenos en vídeo--, y le insufla vida a una mitología fascistoíde sobre una África. Lo que quiere decir que Tarzan nos seguir seduciendo con todo lo que comporta, y por lo tanto planteando un intenso debate sobre su doble condición, la del "inocente" héroe de aventuras y la del mito exaltador de la superioridad racial blanca. Disney. Después de dos años de complicado trabajo técnico, por fin ve la luz la primera película de dibujos animados centrada en Tarzan. Las modernas técnicas de animación han permitido desarrollar la relación del personaje con su familia animal de forma inédita y les ha dado la oportunidad de que se mueva tal y como su creador,

Edgar Rice Burroughs, había imaginado. Al crear una película de animación sobre la historia, Disney hace realidad el sueño del propio Burroughs, quien ya en 1936 pensaba que convertir Tarzan en una película de dibujos animados sería el modo más fiel de llevarlo a la pantalla.

El dibujo animado tiene que ser bueno y acercarse a la perfección de los trabajos de Disney, le escribió en una carta el propio Burroughs a su hijo. Pese a los numerosos proyectos posteriores, hasta hoy ninguno se hizo realidad. Para su versión, el equipo de Disney decidió explorar el trayecto emocional de un héroe que intenta encontrar un sitio entre dos mundos: la familia animal que lo ha educado y la familia humana que le dio la vida. Los orígenes reales de la película se sitúan en 1995, cuando el guionista Tab Murphy (*Gorilas en la niebla*) recibió el encargo de escribir una primera versión del film. Posteriormente, Bob Tzudiker y Noni White se centraron en el concepto de familia y en el lado más sentimental de los personajes, y el veterano Dave Reynolds incorporó al guión los necesarios toques de humor.

Décima parte: Los novios de la muerte

1. Legiones. La palabra «legión» (de «legere», reclutar) es una de las más características del léxico militar del imperio romana. Aunque la Legión francesa ya fue utilizada en la fallida expedición colonial a México en apoyo del rey títere, Maximiliano, su mitología «heroica» se crea sobre todo en las guerras del desierto sahariano, en Argelia, en la larga campaña de conquista de Marruecos, y más recientemente en las guerras de Indochina (1945-1954) y Argelia (1955-62), a continuación de la cual se replegó a Córcega, como una reliquia que se ha mantenido como cuerpo expedicionario «duro». En España, se llamó también Tercio de Extranjeros y su creación fue obra del más característico de nuestros militares «africanista», el siniestro Millán Astray cuyo grito de ¡Viva la muerte!, ¡Abajo la inteligencia!, representará uno de los «slogans» más característicos de la historia del fascismo. Ulteriormente sería utilizada como sinónimo de contingentes mercenarios en diversas latitudes y momentos, y aunque seguramente el más siniestro sea el la «Legión Cóndor», al servicio del tan ligada al experimento exterminador de Guernica, en realidad su historia de atrocidades III Reich ha quedado ocultada por los mares y los desiertos, pero su historia comienza en nuestro caso a ser, aunque sea tardíamente, tratada entre nosotros en obras como la de Sebastián Balfour, *Abrazo mortal. De la guerra colonial a la guerra civil en España y Marruecos (1909-1939)* (Península, Barcelona, 2002).

Orientada primordialmente hacia la colonización del norte de África, la Legión Extranjera ocupará ya un lugar central en la guerra de ocupación promovida por el colonialismo francés en Argel en 1831. Entonces sus huestes estaban integradas por fuerzas de infantería y caballería, pero más tarde también lo serán por paracaídas, «paracas». En el siglo XX, su principal originalidad radica en la apertura del reclutamiento de toda clase de individuos (asesinos, delincuentes, desesperados, con problemas psiquiátricos, etc) dispuestos a someterse a una total disciplina a condición de escapar de su pasado; o sea se trata de un reclutamiento en gran escala de los que por ejemplo se muestra en películas como *Doce del patíbulo*, de Robert Aldrich, y por lo tanto, sin nada que ver con el imaginario desarrollado, primero por la literatura colonialista, y después por el cine, aunque esta es una apreciación que, como se verá, requiere de importantes matices.

Si bien en los años veinte y treinta, escritores y cineastas no tuvieron demasiados problemas en impulsar su idealización como un cuerpo compuesto por aventureros que frenaban las tropelías de los "moros", después de la Legión fuese empleada como cuerpo represivo inmune a los vientos democráticos y socialistas de la España republicana, actuando bajo el mando del general Franco en Asturias en 1934, y jugando un papel decisivo en la guerra civil, sobre todo en los momentos iniciales, comienza a ser reconocido su verdadero carácter, una nueva mirada que se apunta aunque sea parcialmente en algunas películas como en *Beau Geste*, de Wellman, o *La bandera*, de Duvivier, el cine nunca llegará a registrar su naturaleza eminente fascista. Franco no tuvo que hacer con sus tropas ningún reciclaje, simplemente las empleó contra los "rojos como antes lo había hecho contra el nacionalismo magrebí, contra los que empleó armas químicas prohibidas internacionalmente con tanta impunidad que el hecho ha permanecido en la sombra hasta el presente. Después de un período clásico en los años treinta, la aventura legionaria conoció un radical declive tras la victoria de los Aliados contra el Eje, y sus expresiones más brutales y exaltadas quedaron circunscritas al peor cine franquista de la postguerra.

2. Clásicos de los años treinta. Mientras que los años veinte pueden considerarse de «ensayo» y a partir de los cuarenta de evidente decadencia, los años treinta fueron por excelencia la década en la que vinieron a coincidir el mayor número de obras importantes tanto norteamericanas como francesas sobre la Legión como escenario y pretexto argumental, o el serial *Los tres mosqueteros en el desierto*, cuya mayor relevancia radica en que fueron protagonizado por un John Wayne prefordiano. Entre los abundantes títulos de la década son muy pocos los que aparecen registrados para los libros de historia, y cuando lo hacen, como es el caso de *Hombre o diablo (Renegades)*, Victor Fleming, 1931), no se le presta ninguna atención. De esta manera llegamos a uno de los más emblemáticos, *Marruecos (Morocco)*, 1930), el primer fruto del éxito de *El ángel azul*, e inicio de la fructífera relación norteamericana entre su director Josef Von Sternberg y Marlene Dietrich, para la que significó su debut en Hollywood, contratada y debidamente adaptada físicamente para ser una «estrella». Está claro que no decepcionó, Marlene ofreció en la pantalla un tipo de mujer extremadamente audaz, capaz de besar a una chica en medio de una canción, y de seguir a su amante por el desierto como hacían las famosas "soldaderas" de la revolución mexicana, y en la historia real de la legión, las prostitutas que se ganaban la vida ofreciendo sus servicios a los legionarios. Aunque a estos se les ofrecía "buen haber, primas de enganche, comida sana y abundante y excelente vestuario, cruces pensionadas, medallas, ascensos, honores, ¡¡GLORIA!!", habían al menos dos cosas más que les importaba mucho más, el pasar la página a su pasado, y la facilidad erótica auspiciada por las prostitutas nativas.

Como prácticamente en todos los demás títulos, a los autores de la película no les importa en absoluto el trasfondo histórico, social o político que envuelve a los personajes. Este *Marruecos* español de Sternberg es simplemente un espacio extremo, un abismo que sirve de punto de encuentro y de reunión para desesperados, por eso se trata de un lugar decididamente irreal, como la selva de Tarzan, producto de un elaborado decorado de Hollywood de los últimos años veinte, pero sumamente estilizado, un decorado que vale por sí mismo, ordenado para contar una historia. Desde el principio, más que la trama militar (Gary Cooper parece un soldado que tanto hace servicio como parece estar de vacaciones), lo importante son las miradas. Miradas muy diversas que enmarcan

la narración. Entre legionarios que llegan y nativas que esperan; entre los pasajeros del barco que llega al puerto, etc, y que establecen los papeles en la función, el de los arquetipos cinematográficos. A los legionarios les corresponde el de valientes soldados, las nativas resultan enamoradizas, hay un contrapunto con elegante hombre de mundo, y una mujer que, como los legionarios, huye de su pasado...Estamos pues en una ciudad del Marruecos español, pero podía ser otro lugar, Alaska en la época de los pioneros, una ciudad franca en tiempos de guerra, etc. La mujer (Amy Jolly) es cortejada por un mísero legionario (un juvenil Gary Cooper), y al mismo tiempo por un burgués que le ofrece todo (Adolphe Menjou), y después de diversas vicisitudes, decide seguir al primero descalza por la arena del desierto...El punto crítico de Marruecos radica en la ausencia de una inquietud moral en la época sobre lo que significaba la legión, en su olímpico desinterés por el puesto colonial, o por las razones de los nativos, que en este caso, ni tan siquiera aparecen como los enemigos terribles. Título mítico adornado por la aureola de su director y de sus protagonistas, Marruecos es, sintetiza en su nota crítica José M^a Latorre, es "un film sobre la emoción de los instante, un film mágico sobre esa coincidencia espacial y temporal del impulso amoroso".

Menos celebrada desde el punto de vista estético, pero mucho más representativa del cine de aventuras colonial es el siguiente clásico: *Bajo dos banderas* (*Under Two Flags*, Fox, 1936), que fue producida por Darryl F. Zanuck y Raymond Griffith, y dirigida por el eficiente Frank Lloyd, uno de los artesanos que forjaron la reputación del cine de aventuras, recordado sobre todo por dirigir la primera versión de *Motín a bordo*. Se basaba en un guión de W. P. Lipscomb que adaptaba la novela homónima (1867) de Ouida, seudónimo de Marie Louise de la Ramée (1839-1908), novelista británica afincada en Italia, muy influenciada por Dickens, y que manifestó una actitud muy crítica contra la mojigatería femenina de la época victoriana. Esta fue su novela más conocida que ya había conocido hasta dos versiones mudas, y desarrolla en un entramado propio de la novela romántica de aventuras decimonónicas, un dilema amoroso y simultáneamente un dilema militar, dos caras de una misma realidad colonial magnificada, y en la que la actuación de las tribus nacionalistas árabes en el desierto del sur de Argelia, resultan casi tan difusas como en *La patrulla perdida*, de John Ford.

Fue interpretada por uno de los «cast» más caros del momento como se encargó de subrayar cierta publicidad: Ronald Colman, Claudette Colbert (en el papel de «Cigarette», la hija de un cantinero, la desenvuelta mascota de la Legión, la verdadera heroína de la historia, un papel en el que la gran Claudette estuvo tan bien como siempre, pero cuya representatividad es meramente literaria), más Victor McLaglen como un celoso y despiadado militarote, y una dulce Rosalind Russell, sin olvidar un notable soporte de excelentes secundarios como Gregory Ratoff, Nigel Bruce, John Carradine... La trama no presenta demasiadas complicaciones. Una aristócrata inglesa (Russell) y "Cigarette" (Colbert), la hija del propietario de un bar se enamoran del mismo apuesto cabo legionario, Doyle (el siempre eficiente Colman) por lo que no es difícil imaginar que se impondrá la primera mas aún teniendo en cuenta que detrás del legionario se esconde un noble británico (los héroes del pueblo no contaban en esta literatura) con turbio pasado al que se le devuelve la honorabilidad perdida, pero no lo será porque el amor de la segunda sea menos intenso, al contrario, su pasión le llevará inevitablemente a la muerte como consecuencia del enfrentamiento entre los dos legionarios.

En un intenso final, mientras que la patrulla que lidera el obediente cabo Doyle es impecablemente cercada ante la satisfacción del coronel acusa en su expresión (magnífico Victor McLaglen) el impacto moral que le producen las sucesivas noticias de las bajas de los legionarios que él mismo había enviado a la muerte con la única finalidad de desembarazarse del cabo, la cantinera "Cigarette" cabalga con los soldados para llegar a tiempo de salvar la vida del cabo, y morir por las balas de las kábilas. Un trágico final que provoca un más bien agrio *happy end*, ya que mientras que el coronel es puesto en evidencia, Doyle puede regresar al paciente regazo de su antiguo amor. Con todo, el espectador podía seguir creyendo que la Legión podía ser un cuerpo en el que un lord inglés podría volver a su país lleno de gloria y con todas las plumas en el bolsillo.

Sí hay un título que representa lo mejor del cine "sobre legionarios", ese es *Beau Geste* (1939), que permite una lectura sombría e inteligente en la que el idealismo militarista y colonial no resulta precisamente bien parado. Rodada en un magnífico blanco y negro, la película logra un tono que favorece decisivamente el tono luctuoso y sombrío de lo que no es otra cosa que el entierro cruel de espejismos falsamente idealistas. Basada en una célebre obra clásica de la literatura popular escrita por Sir Percival Christopher Wren en 1925, como parte de la trilogía compuesta además por *Beau Sabreur* y *Beau Ideal*, tres títulos sobre los que el cine insistió en varias ocasiones, aunque solamente en este caso, se puede hablar de una película realmente memorable, gracias sobre todo a la capacidad mostrada por su realizador, William A. Wellman, que era uno de los maestros de Hollywood en toda clase de géneros y que se encontraba entonces quizás en su mejor momento. Wellman tomó buena nota de las versiones anteriores y se ajustó en lo fundamental a la densa obra literaria operando varios «flashback» con los cuales ofrece una magnífica síntesis de una prolija historia. Con el primero encadena su ya célebre secuencia inicial (muy plagiada, véase sino *Chuka*, de Gordon Douglas) en la que el destacamento que llega a Fort Zinderneuf, en pleno desierto, se encuentra con que los legionarios que controlan las almenas, están todos muertos. Entonces la acción retrocede quince años hacia varios años atrás, hasta la mansión Brandon Abbas, en Inglaterra, para presentar a tres muchachos que juegan a representar personajes aventureros y caballerosos en la estela artúrica (que tanta influencia tuvo durante mucho tiempo; un idealista como John Reed por ejemplo creció soñando con estas lecturas), y casualmente, uno de ellos (Beau, primero un infantil Donald O'Connor y luego Gary Cooper) descubre que su protectora, Lady Brandon, se veía obligada a vender un zafiro, el "Blue Water" (Agua azul), su mayor riqueza. Sorprendida por el anuncio de la llegada de Sir Héctor, a quien no podrá ocultarle que ha vendido el zafiro sustituyéndolo por otro falso, Lady Brandon recibe la inesperada ayuda de «Beau»: éste roba el falso zafiro y en ese gesto encuentra también la excusa para abandonar la mansión y enrolarse en la Legión Extranjera. Tras él va Digby. Tras Digby, John. Éste pronto descubre que no se le permite saludar a sus dos hermanos, quienes figuran en la fila de los legionarios ya instalados, y que el sargento Markoff no saluda a los recién llegados como héroes sino como basura.

En un segundo «flash back», ya adultos, los tres hermanos, Beau, Digby (Robert Preston) y John (Ray Milland), se enteran que el esposo de su protectora quiere vender el «Blue Water», la copia del zafiro que desaparece misteriosamente a continuación,.. Un tercer «flash back» nos devuelve al desierto, a la legión, donde los tres hermanos se encuentran con un submundo que nada tiene que ver con sus sueños caballerescos, y en el que se impone un

sádico sargento, Markoff que, curiosamente, en la novela se llama Lejeune, y es francés. Este papel fue bordado por Brian Donlevy que fue nominado al Oscar. Enterado del inmenso valor de la piedra gracias a otro ruso perverso, un ladrón reenganchado llamado Rasinoff (J. Carroll Naish), mandara arbitrariamente a los hermanos con un destacamento que marcha al fuerte en el que serán sitiados hasta la muerte...La historia alcanza su punto culminante cuando, en el momento en que Markoff trata de abortar un turbio motín y en el que los hermanos, aunque estén en contra del sargento se niegan a participar en nombre de su honor, aparecen los tuaregs. Cuando ejercía de crítico Graham Greene fue uno de los pocos espectadores que apreció su carácter «mórbido a causa de la ausencia de relación entre la brutalidad aparente y el mundo real».

También Latorre subraya esta singularidad al escribir: *Beau Geste* comienza de una manera sorprendente si se tiene en cuenta la época de su realización: unos legionarios descubren un fortín poblado de cadáveres. La osadía por parte de Wellman de iniciar la película con un tono de inusitada dureza en el género, denso, sombrío, violento como los latidos disonantes del cine negro, resulta hoy tan efectivo como su construcción. Es más, diría que son las osadías de Wellman lo que han conservado a *Beau Geste*, convirtiéndola en un clásico. Después del inicio, el film da un salto temporal de quince años hacia atrás para explicar el desarrollo previo de la historia, y vuelto de nuevo al presente, la concluye en pocos minutos mezclando elementos tan dispares (y, en apariencia, tan reacios a la mezcolanza) como un funeral vikingo en el desierto, la solución de una intriga detectivesca, un amor desmedido entre hermanos, la rebelión de las tribus tuaregs, la lucha de los legionarios, el árido paisaje del desierto y una refinada y aristocrática mansión inglesa, añadiendo además unas reflexiones nada desdeñables sobre la ambición, la crueldad y la esterilidad del heroísmo» (1995).

Solo aparentemente convencional, fue --según anota uno de sus biógrafos- junto con *Tres lanceros bengalíes*, una de las películas favoritas del general Franco que adoptó algunas de sus ideas argumentales para su guión de *Raza*. Sin embargo, con la perspectiva que ofrece el tiempo, parece evidente que el Caudillo no era siempre muy consciente de lo que admiraba, ya que aquí nada es lo que parece. La aristocrática familia está arruinada. El zafiro que queda y por el que se matan y mueren unos legionarios sin escrúpulos es el falso. La legión no tiene nada que ver con los caballeros del rey Arturo, más bien es su reverso, Sus mandos son como el gangster del cine negro, brutales y corruptos. En la tropa abunda sobre todo la gente de mala calaña, no existen soldados como los que aparecen con la caballería fordiana. No hay enemigos contra los que ganar "la gloria", los tuaregs, no son como los hindúes, amigos de los colonizadores. En realidad, no son ni buenos ni malos, si acaso son como los indios de tantos «westerns», forman parte de un escenario en el que sus héroes, falsos o equivocados, deambulan como seres extraños, alucinados. Todos los hermanos morían, y el desierto se lleva cualquier evocación patrioter... *Beau Geste* no ganó ningún Oscar de Hollywood al tener que competir ese mismo año 39 con *Lo que el viento se llevó*, sin embargo, con el tiempo ha ido adquiriendo reconocimiento y emerge como una viva prueba sobre como a veces algunos cineastas le daban la vuelta al guante de la épica colonial.

Anotaciones.

a. Antecedentes, secuelas y sátiras. El autor de la obra, Percival Wren (1885-1941) estudió en Oxford, animado de su espíritu aventurero fue viajero,

cazador y periodista, también formó parte de la caballería británica y tomó parte en la Legión francesa, vivió durante diez años en la India y durante la Iª Guerra Mundial fue oficial con las tropas indias en África oriental. Se estableció en Londres con la estampa del oficial retirado, y escribió diversas novelas hasta que en la mitad de los años veinte, se convirtió en un autor de éxito con: *Beau Geste* (1924), *Beau Sabreur* (1926), *Beau Ideal* (1928) y *Good Geste* (1929). Legasa reeditó la primera en una bella edición prologada por Fernando Savater.

Como ocurrió con otros tantos clásicos del cine, la versión definitiva en cuanto calidad estuvo precedida por una destacada adaptación en la época muda, *Beau Geste* (USA, 1926), rodada en los desiertos de Yuma por Herbert Brenon (1880-1958), un cineasta británico que tuvo su época dorada en el cine mudo, estimado como un buen director de actores, de plasticidad delicada, cómodo tanto en las películas para niños --realizó una magnífica versión muda de *Peter Pan*-- como en el melodrama, siendo éste su título más famoso y de mayor éxito, un auténtico hito en su tiempo aunque sería eclipsada por su versión sonora. Fue adaptada al cine por John Russell, el guión fue escrito por Paul Schofield mientras que Roy Hunt se ocupó de una fotografía que empleó el coloreado en varias escenas. Su importante reparto estuvo encabezado por otro notable caballero legionario, Ronald Colman, al frente de un extenso reparto en el que cabe recordar unos primerizos Willian Powell, Victor McLaglen y Noah Beery, amén de Alice Joyce, Neil Hamilton, Mary Brian, Norman Trevor y Ralph Forbes. De «*Beau Sabreur*» se conoce una única versión, la dirigida en 1928 por John Waters --que estuvo a punto de hacer el propio Willian Wellman-- con un bisoño Gary Cooper, sin duda el actor más emblemático del subgénero, en tanto que de *Beau Ideal* existe la constancia de otra versión datada en 1931, que fue también una de las últimas realizaciones de Herbert Brenon, y estuvo protagonizada por el olvidado galán Ralph Forbes y una juvenil Loretta Young. Narra como el norteamericano Otis Madison, enamorado de la misma mujer que John Geste, y animado por las mismas motivaciones caballerescas, ingresa en la Legión en el Norte de África, y se hace responsable de un motín motivado por "la locura del desierto", todo con la secreta intención de llegar hasta las mazmorras donde sobrevive John Geste. Aparte de subrayar un extremado idealismo solidario entre camaradas militares, y de describir con notas muy agobiantes la vida en el desierto --los prisioneros agonizan en un pozo vacío del desierto, la arena casi entierra a una expedición--, el argumento incide sobre la falsedad de los jeques árabes, y salva la función por la traición de su favorita (Irene Rich), que además de saber ejecutar la danza del vientre, lo que quiere es que Madison la lleve a París, gracias a lo cual los amigos no solamente se salvan del consejo militar, sino que resultan finalmente condecorados por el ejército francés, sin duda agradecido por esta considerable ayuda británica.

En 1966 se efectuó una versión en color que trató de seguir palmo a palmo la versión de Wellman aunque poniendo más énfasis sobre sus aspectos aventureros más tópicos. Dirigida por un director habitual de telefilmes (suyos son algunos títulos de *Hitchcok presenta* y de *Dimensión desconocida*--), pasó sin pena ni gloria con un reparto compuesto por Guy Stockwell --que fue el pasable Zorro con Joaquín Romero Merchant--, Leslie Nielsen, Doug McClure y Telly Savalas que trató vanamente de hacernos olvidar Brian Donlevy. No mereció más atención *Mi «bello» legionario*, título que no recoge el toque humorístico del original *The last remake of Beau Geste* (1978), muy propio, fue protagonizada por el estrábico Marty Feldman, todavía con el halo de su «revelación» en *El jovencito Frankenstein*. Su llamativo reparto --ampliado por Michael York, Ann Margret, James Earl Jones y Peter Ustinov--, resultó lamentablemente

desaprovechado. Tampoco parece que resultara muy memorable *Abbott and Costello in the Foreign Legion* (1950), una más entre las tantas que el «gordo y el flaco» que nunca nos harían olvidar a Stan Laurel y Oliver Hardy protagonizaron bajo la batuta de Charles Lamont y en compañía de Patricia Medina, aquí perseguidos por un sargento que fue el impresionante nazi de *Náufragos* de Hitchcock, Walter Slezak. Más vale olvidarse de otros cómicos como Fernandel y Totó, que también hicieron sus bromas al respecto

2. "Canallas" franceses. El cine de aventuras francés en el marco de la Legión Extranjera, salvo contadas excepciones, yace en el más completo olvido. El autor de estas líneas recuerda vagamente algunas imágenes de la infancia, pero no ha encontrado apenas pistas en la bibliografía consultada. Las excepciones se inscriben en la tendencia del llamado «realismo negro» francés, sobre el que Roman Gubern dice «que no es casual» que «entre las más significativas», se encuentren dos emblemáticos títulos *El signo de la muerte* (*Le grand jeu*, 1933), y *La bandera* (*Le Drapeau*, 1935), y que ambas «estén situadas en el marco de la Legión, refugio último de los peores depósitos de la resaca social». En esta escuela, los personajes están «arrancados de las capas más bajas del escombros social: desheredados de la fortuna, legionarios, desertores, chulos, mujerzuelas, echadoras de cartas, maleantes, suicidas...». No menos deprimente oscura resulta «la topografía que componen sus sórdidos ambientes: muelles, suburbios industriales, tabernas, hoteluchos equívocos, callejuelas brumosas, paredes desconchadas...» (1974).

Le grand jeu ha sido calificada como una de sus obras maestras de su autor, al lado de otras tan indiscutibles como *La Atlántida* o *La Kermesse horoique* (1935). Recién llegado del Hollywood que acaba de imponer el cine sonoro, Jacques Feyder (1885-1948), realizador francés de origen belga que llegará rodar en doce países, y compañero de la sin par Françoise Rosay, causa con esta película un «Golpe maestro no tanto por la explotación de un ambiente frecuentemente explotado y casi siempre muy mal --el de la Legión Extranjera--, como sobre todo, por una nueva idea con respecto al sonido», o sea con los actores doblando la voz de sus personajes. Además la película convence, traza un cuadro lleno de realismo y de vida, describe una atmósfera turbia. Feyder despliega su dominio sacando un partido excepcional de Françoise Rosay en «un asombroso personaje de echadora de cartas más o menos proxeneta», sin olvidar Marie Bell y un joven Charles Vanel". Se trata empero de un cineasta olvidado con excepción de *La Kermesse* (cuyo estreno en los años setenta fue un éxito), y en el caso, el primero que aborda una historia legionaria desde una óptica antiromántica. En Feyder, el "desierto y las grandes soledades, simultáneamente exaltan e impiden el amor (...) El mismo hecho, la misma persona y el mismo afecto se transforman en varios hechos, varias personas y varios afectos diversos (...) el amor material no se produce jamás de un modo "natural" sino que siempre debe ser alcanzado, más o menos bien, a través de un amor más simple"

En 1954, en el inicio de su decadencia, Robert Siodmak, que había dejado los Estados Unidos por los efectos de la "caza de brujas", rodó a continuación de *El temible burlón* un «remake» de *Le grand jeu* que, pro su "atrevimiento", no fue estrenado en España hasta los años setenta, y con unos cortes que la hacen bastante confusa. Su atractivo comercial radicaba ante todo por la presencia de Gina Lollobrigida que interpreta dos papeles, el de la una atractiva y turbia esposa que arruina la vida de su marido (Jean-Claude Pascal, un galán francés arrinconado tras la "nouvelle vague"), que acaba ingresando en

la Legión en Argelia, donde se encuentra con la prostituta que es como la "doble" de ésta, provocando una relación enfermiza, posiblemente reflejo de su propia situación entre la metrópolis y la ocupación colonial. Raymond Pellegrin, y un retorcido Peter Van Eyck que trataba de emular a Eric Von Stroheim, son los que crean problemas al chico, mientras que la gran Arletty hace el papel de «celestina» que en la primera versión hizo famoso Françoise Rosay.

Jean-Claude Pascal volvió a vestir el uniforme al menos en otra ocasión, *Alerta en el sur* (*Alerte au sur*, Francia-Italia, 1953), con una temática que recuerda bastante a la de la novela de Pierre Benoit, *La castellana del Líbano*. Aunque se trató de la obra más ambiciosa del mediocre Jean Devaivre, y contó con un vistoso reparto complementado por Gianna M^a Canale, Peter Van Eyck y el legendario Eric Von Stroheim, la película pasó pronto al olvido. Lo mismo ocurrió con otro proyecto con otro título de cierta envergadura como *Betsábe* (1947), obra del muy religioso Leonard Moguy (responsable de *Mañana será otro día*), también con un buen reparto compuesto por la estupenda Danielle Darrieux, así como George Marchal, Jean Murat y Paul Meurisse, y en la que los colonos dirimen sus problemas alrededor de una mujer fatal al tiempo que se enfrentan con la hostilidad oscura de las tribus rifeñas. De fechas más reciente (1981), es *Faut s'les faire légionnaires*, de Alain Noury, que desarrolla una tétrica trama criminal en la que la Legión es un último refugio y al mismo tiempo la trampa para los cuatros protagonistas sean fusilados. Danny Carrell repite su papel de atractiva muchacha nativa.

Mucho más asequible es *La bandera*, ofrecida en diferentes ocasiones por TV, e involuntariamente conectada con "nuestros" generales africanistas, a uno de los cuales, el entonces oscuro general Franco, le fue dedicada por las facilidades que dio a su rodaje. Por otro lado, el personaje que interpreta Pierre Renoir contiene una benevolente semejanza con la figura de Millán Astray. Dirigida por Julien Duvivier, escrita por Charles Spaak que también lo había hecho en *Le grand jeu* (padre de Catherine, y hermano de Paul Henri Spaak, en la época líder de las izquierdistas juventudes socialistas belgas), protagonizada por Jean Gabin, Annabella (que se especializaría en papeles de nativa), y por Robert Le Vigan, ulteriormente la "voz" del escritor antisemita y colaboracionista Louis-Ferdinand Céline, *La bandera* conforma, junto con la no menos célebre *Pepe Le Moko* (1937), la expresión más reconocida y ambivalente del cine colonialista en la historia del cine francés, y la piedra de toque del reconocimiento de Duvivier y Gabin por parte de Hollywood donde se refugiaron durante la ocupación nazi...

Este abigarrado entramado se complementa con la significación de la novela original, obra de Pierre Mac Morlan, seudónimo de Pierre Demarchey (1883-1970), poeta y novelista, cruz de Guerra en la I^a Guerra Mundial, autor igualmente de otro de los títulos más representativos de esta ambigua y pesimista fase del cine francés, *Quai de Brumes* (Marcel Carné, 1938). En su Orlan se «fija preferentemente en el aspecto humano, en los pequeños protagonistas, «adolescentes socialistas» o «fillettes» sudorosas bajo el maquillaje, mecanógrafas o prostitutas. Este aspecto central y originario de su espíritu, es la raíz de su obra narrativa, con su obsesión sobria y sinsentimentalismo, unida a una buena dosis de ironía, y que oscila entre dos polos: la observación de seres pacíficos y vulgares, entregados a sus íntimas reflexiones». Su mundo «bajo la doble invocación de Stevenson y de Marcel Schwob, es un mundo de residuos humanos coloniales, de legionarios, de antiguos piratas, revolucionarios alemanes y soviéticos, en una captación de ambiente que anuncia al primer Simenon 1981).. Existe una edición de *La*

Bandera (tr. de Mariano Tudela, Biblioteca Caralt, Barcelona, 1974).

Su protagonista es un «mauvâis garçon», que se hace llamar Pierre Guillet, interpretado con su natural convicción por Jean Gabin que deambula por un barroco «barrio chino» barcelonés repleto de cafés cantantes en los que ejercen su cometido prostitutas y travestís. Desde el principio está claro que huye de su responsabilidad en un crimen, el de la rue Saint Vincent que es ampliamente tratado por la prensa francesa y en el que hay por medio una mujer. No tiene un duro, sobrevive en pensiones de mala muerte, causa camorras, etc, hasta que, a sabiendas que un policía (Le Vigan) le sigue los talones, ingresa en la Legión. Lo hace junto con otro aventurero que resulta ser el policía que sigue sus pasos. En *La Bandera*, se muestra turbulento pero también un buen soldado, valor que le es reconocido por un mando (Pierre Renoir), con todas las características de Millán Astray. Este le aconseja la terapia religiosa, pero Guillet le responde que es ateo. Se enamora y se casa con una audaz bailarina nativa (Annabella), y trata de rehacer su vida. No obstante, después de diversas vicisitudes, entra en una guerra contra los nacionalistas marroquíes. Es cercado junto con sus compañeros en un refugio donde el calor y la sed van provocando la locura entre los sitiados con menos temple (como el soldado que interpreta Gastón Modot, el protagonista de *Le Chien Andalou*). Guillet morirá manteniendo el bastión, y su valor será reconocido por el policía que cuando, al final de una larga lista de nombres en castellanos, se oye decir, «Pierre Guillet», y los legionarios gritan una consigna de homenaje que parece forjada por Astray: «!Muerte al enemigo!», autor como es sabido de otras dos «!Viva la muerte!», «!Abajo la inteligencia!».

La bandera cimentó el prestigio de su director y su protagonista, aunque fue duramente repudiada por la izquierda francesa. Existía un buen motivo, y es que a pesar del carácter «gorkiano» de la primera parte, y de la ambivalencia del personaje y la historia, no por ello deja de plantearse la épica colonial como una vía de redención. Tuviera la culpa que tuviera en un crimen pasional, Guillet muere como un héroe frente a un enemigo que no reconoce. De hecho, el que se hubiera casado con la más guapa de las nativas no era más que una convención argumental, ya que en ningún momento se percibe una humanidad en los colonizados, quizás por todo esto la película si fuera valorada desde la banda franquista.

4. Muestras del declive.

Después de la Segunda Guerra Mundial son muy escasas las películas de «legionarios» dignas de mención. Un auténtico especialista fue el francés Robert Florey que obtuvo sus mejores títulos del «fantástico». Florey realizó tres films en la década:

El primero fue *The Desert Song* (1942), una producción de la Warner desconocida en estos pagos, y su primera película en color constituye asimismo su única incursión hollywoodiana en el género de la opereta. Película durante mucho tiempo invisible, el guión se esfuerza sin éxito en infundir un cierto aura de actualidad y una cierta credibilidad al polvoriento libreto de Sigmund Romberg y Oscar Hammerstein II cuyo héroe es un personaje tipo "el zorro" (la Warner había producido ya una adaptación en 1929). La acción se transpone al año 39 y gira entorno a la construcción por los franceses de un ferrocarril transahariano codiciado por los alemanes y que los rebeldes árabes sabotean regularmente. El "chico" (Dennis Morgan) es, además de un músico norteamericano, un tráfuga de la guerra española que se disfraza de árabe y

se convierte El Kobar, jefe de todos los rebeldes de Rif, una ambivalencia que no deja de resultar curiosa considerando que hasta el momento los rebeldes se atenían al doble rasero, taimado y sanguinarios si eran hostiles, buenos si eran colaboradores. Victor Francen y Marcel Dalio hacen de árabes malos conchabados con los nazis, y Bruce Cabot de oficial francés corrompido pero simpático, un papel claramente inspirado por el Claude Rains de *Casablanca*. El presupuesto es bastante generoso y Florey dirige con vigor espectaculares cabalgadas por las dunas, multitudes que se agitan, persecuciones en los mercados árabes, danzas exóticas. Después realizó dos más en 1948, la primera protagonizada por Dick Powell, *La legión de los condenados* (*Rogue's regimen of the french foreign legion*), en la que el "chico" persigue a un criminal nazi ocultado en la legión (Vincent Price), y conquista a la bella y desaprovechada Marta Toren, y *La última carga* (*The last charge*, también citada como *Outpost in Morocco*), contó con un reparto compuesto por George Raft, Marie Windsor, Akim Tamiroff y Eduard Franz.

Esta opinión vale incluso en el caso de la producción (de Harold Hecht para la compañía de Lancaster, Norma Productions distribuida por la Columbia), *Diez valientes* (*The tall men*, 1951), la única realización de Willis Goldbeck cuyo nombre pasará a la historia del cine por otro motivo: fue el productor de *El hombre que mató a Liberty Valance*. Cuenta con un extenso reparto masculino en el que aparte del siempre vivaz y enérgico Lancaster como el sargento Kincade se añade Gilbert Roland, Kieron Moore y George Tobias, John Dehner y Mike Amurki y con el apaño de dos discretas damas, la morena Judy Lawrence como la hija del jefe moro que prepara el asedio de la ciudad de Tarfa, y la rubia Mari Blanchard como la venal señora de un ambicioso y estúpido coronel, cuenta una convencional historia en la que, como ocurre en *Gunga Din*, serán los legionarios más juerguistas e indisciplinados los que acaban derrotando a las tribus más amenazantes y hacen las paces con las más tranquilas. Se trata de una película de aventuras sin ninguna clase de pretensiones, de aquellas que alegraban y hacían aplaudir el "gallinero". También está la ignota *Desert Hell* (1958), dirigida por Charles Marquis Warren, un especialista menor en el "western", y fue protagonizada por Brian Keith, Bárbara Hale y Richard Dennis, y según parece es un "remake" de *La legión de los condenados*.

5. Variaciones crepusculares. Cuando el cine francés de legionarios permanecía cubierto bajo el polvo del más absoluto olvido, llegó una última tentativa de abordar su oscura historia con una costosa producción, *Fort Saganne* (1984), una producción de Albina du Boisrouvray con un amplio apoyo de dos productoras ligadas a la TV. Su director fue Alain Corneau (1943), uno de los jóvenes airados del mayo del 68 (militó en el trotskismo), quien después de haber mostrado su pericia en el cine negro (*Policía Python 357*, Francia, 1976), abordó esta larga (162 minutos) y costosa superproducción adaptación de la novela homónima de Louis Gardel, que había sido un importante éxito editorial. Con un guión escrito por Gardel, Henri de Turenne y el propio director, que trata de combinar el sentido del espectáculo y el retrato íntimo, cuenta con una música de gran belleza compuesta por el prestigioso Philippe Sarde. Rodada en Mauritania, *Fort Saganne* demuestra las grandes dificultades inherentes a la tentativa de un cine colonialista de izquierdas. Con todo fue un importante éxito en Francia, sin embargo aquí pasó directamente al vídeo, sin su formato Scope, y así se ha emitido por el canal autonómico catalán.

La historia cuenta las peripecias de Charles Saganne (Gérard Depardieu que parece salido de *Novecento*), que siendo un niño hijo de

campesinos, sueña con poseer un día la mayor mansión del lugar, de cuya entrada es echado por su dueño burgués en un prólogo que antecede los títulos de créditos, al final obtendrá la mansión, y se instalará en ella con su esposa, Madeleine (Sophie Marceau con 16 años) sobrina de un ministro venal en la Francia anterior a la Gran Guerra, para acabar sus días muriendo en las trincheras en el curso de dicha guerra en la que sus hombros, soldados coloniales son utilizados como carne de cañón. En el intervalo de este principio y fin, Charles, tras dejar su familia presidida por un padre autoritario y ahorrador para estudiar la carrera militar en la Academia de Saint-Cyr, y se enrola en la Legión Extranjera. Entonces conoce muy directamente las miserias de la política colonial encarnada por las maniobras, los hábitos y las relaciones de su superior, el general Dubreuilh (el siempre espléndido Philippe Noiret); sufre los desprecios de la "gente bien" a la que sirve que lo consideran indigno de la mano de Madeleine; experimenta una fugaz aventura amorosa con la periodista y novelista liberal, Louise Tissott (una "participation exceptionnelle" de Catherine Deneuve, una presencia inevitable en toda gran producción gala), que le admira por su valor y franqueza, y a la que luego encontrará como enfermera en el frente contra los alemanes...

Pero ante todo, Saganne será un militar clásico francés que contribuyó a someter el Sahara a principios de siglo, en una "odisea" que no es cuestionada, aunque a diferencia del cine de legionarios más clásico, aquí la película "reconoce" a los nativos, e incluso exalta a uno de ellos, alguien que va en su propia dirección (Said Amadis), y que a la postre, oficiará el verdadero reconocimiento a su carrera prolongando su relación con el pequeño Charles Saganne que asiste con su madre a la inauguración del Fort Saganne del título, sobre el que inmediatamente comenzará a soplar el viento del olvido. Saganne es un individualista, un héroe de otro tiempo que descubre la parte oscura de los valores militares en las guerras coloniales, casos tan escalofriantes como la locura del mando encarnado por Michael Duchaussoy, que se considera el poder único de su pequeño territorio y que provoca una matanza atroz de nativos...El sueño de Saganne es una antiutopía que le lleva al campo de la muerte. Se trata por lo tanto de una aproximación trágica a medio siglo de historia de un hijo de campesinos que trata de conseguir el poder y la gloria a través del ejército colonial.

Pasaran alrededor de 25 años para que Hollywood produzca otra "de legionarios" con una cierta ambición. Se trata de una coproducción anglonorteamericana con Sir Lew Grade al frente, y con Dick Richards detrás de la cámara: *Marchar o morir* (*March o die*, 1977). Éste acababa de realizar con un buen acabado técnico sus dudosos «homenajes» al «western» en *Sangre, sudor y pólvora* y al «thriller» con una revisitación de *Adiós muñeca* (1975), con Robert Mitchum, y desembarca ahora en una evocación de la Legión tratando de recuperar la fascinación de un cine que suscitaba nostalgia. La Legión es un último lugar donde coincidían aventureros y otros personajes más que dudosos, pero la historia comienza mal centrando su atención en uno de ellos, el temible irrisorio Terence Hill (a) de Mario Girotti, ésta vez sin Bud Spencer, con el que había protagonizado algunos de los éxitos más deleznable de la historia del cine europeo. Haciendo el gracioso, trata de enterrar su pasado bromeando con todo el mundo, pero a la Legión no le gustan las bromas. El mando obliga a los recién llegados a superar las terribles pruebas de un entrenamiento brutal y despiadada amén de soportar el clásico despotismo de los mandos. Situada en el sur de Marruecos en las postrimerías de la Iª Guerra Mundial, cuenta una «historia real», la del comandante Foster (Gene Hackman) que recibe la orden

de mandar un cuerpo expedicionario destinado a proteger una expedición arqueológica con un obstinado arqueólogo (Max Von Sydow) y su señora (Catherine Deneuve), que tratan de excavar una tumba de valor histórico incalculable. Foster sabe que el cuerpo que le precedió fue destruido por las tribus beréberes comandadas por el mítico El Krim (Iam Holm). Perfectamente ambientada, con una escenas de batallas muy cuidadas, Richards, como hijo de su tiempo, nos ofrece una óptica desencantada de cuerpo legionario liderado por un mando sin escrúpulos, e incluso exalta la lucha épica de los nacionalistas,. Sin embargo, fuese por la presencia de Terence Hill y/o las debilidades del guión, la película no resultó y pasó al olvido. De paso se llevó a su directo que ya no volvió a dirigir. Lo mejor quizás sea la música de Maurice Jarre.

Lo que viene después es más bien penoso, una lista que queda definida por títulos como: *Aventuras en el Sáhara* (Sahara, USA, 1983, un producción de la temible Cannon, basada en una historia escrita al socaire del éxito de Indiana Jones por el espantoso Menahem Golan, convertida en guión por James R. Silke, y con Andrew McLaglen detrás de la cámara., todo a la mayor gloria de la bella Brooke Shields que todavía no había aprendido a autoparodiarse, y que a pesar de contar con un vistoso reparto (Lambert Wilson, Horst Buchholz, John Rys-Davies y John Mills), merece enteramente los lapidarios comentarios de Carlos Aguilar: "...tiene todo lo que no debe tener una película de aventuras: situaciones forzadas, monotonía narrativa, códigos de honor poco convincentes, y un exotismo descaradamente turístico".

Convertido en un "chico para todo" del cine más comercial, Mc Laglen realizó otra expedición "africanista" que habría sido del gusto de Millán Astray con *Patos salvajes»* (*The wild geese*, USA-Gran Bretaña, 1978), cuyo éxito permitió más de una secuela «carroñera». La primera contó con un nutrido reparto de «viejas glorias» como Richard Burton, Roger Moore -el actor favorito de Margaret Thatcher-, Richard Harris y Hardy Kruger, y en su trama incide también en una aventura mercenaria en la línea del cine violento que se fue imponiendo en la época neoliberal, y "narra" las vicisitudes del grupo para liberar a un importante líder político africano secuestrado por una guerrilla compuesta por enemigos de Occidente.

Anotemos también la inenarrable *El secreto del Sáhara* (1984), una coproducción televisiva europea concebida como una serie de la se hará un montaje de 105 minutos para la pantalla grandes contando con el atractivo de un largo reparto que congrega nombres como Michael York, Ben Kingsley, David Soul, Andie MacDowell, James Farentino, Daniel Olbrychski y Miguel Bosé. Fue dirigida por el italiano Alberto Negrin, antiguo ayudante de dirección de Giorgio Strehler en Piccolo Teatro, que trató de hacer carrera en el mundo televisivo, trabajando intensamente para la RAI. Entre sus títulos más conocidos está la serie *Mussolini y yo*, con Susan Sarandon como Clara Petacci y Anthony Hopkins como el líder fascista, y que no convenció ni por su calidad ni por el rigor de su enfoque, próximo a las tesis llamadas revisionistas. El guión fue escrito por Nicola Badalucco, Sergio Danati, y el propio Negrin basándose vagamente en una novela de Emilio Salgari. La música la puso el ilustre destajista Ennio Morricone. Su argumento, que toma elementos de *La Atlántida*, de Benoit y de *She*, de Haggard, resulta alambicado, sobre todo en el montaje para la pantalla grande, y su conexión extraterrestre resulta irrisoria: Desmond Jordan (York), un arqueólogo norteamericano, descubre un manuscrito en el que se habla de la existencia de una montaña que alberga secretos legendarios. Su curiosidad le hace buscarla con afán en las temibles arenas del Sáhara. En estas inhóspitas tierras conocerá la aventura, el riesgo, el sufrimiento y el amor, en compañía de

personajes tan dispares como Shomon, amo de un oasis, Ryker, militar loco, El Hallen, perro del desierto, y Anthea, hermosa reina...

El escalón todavía da un paso más bajo con *Soldado de fortuna* (*Soldier of Fortum*, USA, 1999) realizada a la mayor gloria del karateka belga afincado en Hollywood, Jean-Claude Van Damme por el responsable del tercer (y afortunadamente último) *Rambo III* (que podía haberse subtítuloado *Rambo va la cruzada de los talibanes*), el oscuro Peter MacDonald. No hay mucho que reseñar, el argumento cuenta como Alain Lefevre (Jean-Claude Van Damme) es un boxeador de lo más cabezota que haya existido; hasta tal punto llega su tozudez, que no duda en enfrentarse a la mafia local con el fin de rescatar a su amante de las manos de un gángster. Todo se confunde y, al final, Alain es acusado de unos crímenes que él no cometió. Así que, tras ganar el combate más importante de su carrera, se ve obligado a escapar ya encontrar refugio con una identidad totalmente nueva: como un soldado mercenario de la Legión Francesa, con un tal sargento Berkoff tomado del molde creado por Brian Donlevy. Con su nueva condición, Alain se despierta a la mañana siguiente en medio de un conflicto bélico en un país extraño y desconocido para él. Allí aprenderá cosas que transformarán su vida para siempre. Tentativa de resucitar el cine de legionarios en combate contra oscuros islamistas que aparte de resultar obviamente masacrada hasta por la crítica menos exigente, no ha sido precisamente un éxito.

6. Legionarios españoles El interés cine «de legionarios» español no sobrepasa el más estricto interés sociológico. El cine africanista-franquista español hizo su aportación al tema con la película *iHarka*. Ya en los años veinte se registran títulos como *Alma rifeña* (dirigido por el prolífico José Buschs y protagonizado por Florián Rey), amén de *Héroes de la Legión*, *Por la Patria* (1922), *Memorias de un legionario* (1923) o *El héroe de Cascorro* (1929). En resumen un cine propagandístico auspiciado por la dictadura de Primo de Rivera y posiblemente por el propio Millán Astray. En la década siguiente, tenemos *Aixa*, una de las producciones españolas rodadas en Berlín por gentileza de Goebbels. Parece una película «mora», y cuenta la historia de Aixia (Imperio Argentina), una mestiza, a la que pretenden dos musulmanes (Manuel Luna y Ricardo Merino) con graves contradicciones familiares sin que los legionarios tengan que intervenir; no se encuentran entre las mejores de Rey. El subgénero vino como anillo al dedo al régimen franquista que produjo algunos títulos «clásicos» del cine adicto comenzando por una ignota coproducción con la Italia de Mussolini rodada en Cinecittá, *El hombre de la legión* (1940), dirigida por Romolo Marcellini e interpretada por Roberto Rey, Pastora Peña y Juan de Landa, o como *Harka* (1941), de Carlos Arévalo, sin olvidar *Alhucemas* (José López Rubio, 1948), o *Balarrasa* (1950), que viene a cerrar significativamente el ciclo, y que fue uno de los pocos éxitos del «hedillista» José Antonio Nieves Conde que adaptó un guión escrito por Vicente Escrivá, un auténtico especialista del cine nacional-católico.

También tuvo un cierto éxito *Harka* (Carlos Arévalo, 1941), interpretada por Alfredo Mayo y Luis Peña, film fascistoíde al uso localizado en paisajes rifeños en los que se enfrentan fuerzas "nacionales" y rebeldes marroquíes. El protagonista es un heroico teniente español (Luis Peña), que por patriotismo acaba renunciando a su prometida (Luchy Soto) para sustituir a un compañero (Alfredo Mayo) al mando de su sesión. Se glorifica de paso a los oficiales que mandaban las «harkas», nativos fieles a quienes combatían a los rebeldes. Naturalmente, el proyecto contó con el apoyo de miles de excombatientes marroquíes de las filas franquistas (parte de las cuales formaba

la famosa "Guardia Mora" de Franco) y de la Alta Comisaría de España en Marruecos. Curiosamente, en la realización del montaje se aprovecharon muchas tomas del documental *Romancero marroquí* (Carlos Velo, 1939), sin mencionar su procedencia: Velo estaba exiliado en México donde realizó al menos un par de títulos importantes.

Otros títulos de «exaltación de los eternos valores militares», tal como rezaba la prensa del momento, fueron *¡A mí la legión!* (Juan de Orduña, 1942), localizada también en la guerra del Rif, y *Legión de héroes* (A. Seville -J. Fortuny, 1942), en donde un oficial de la policía indígena del Sahara encargado de una misión muy importante -tratar de someter a las tribus rebeldes- acude a cumplirla sin atender las súplicas de su novia que, atemorizada, desea retenerle a su lado. Una vez en el frente, y cumplida su misión, el oficial pierde la vida para salvar una situación crítica.

Pero será sobre todo *¡A mí la legión!* (1942) el título más celebrado y fue uno de los mayores éxitos del autárquico cine español en los años de autarquía. Imbuída en el espíritu del 18 de julio, la película de Juan de Orduña muestra su voluntad de trascender al discurso militar-fascista, en tratar de reproducir a su favor las fórmulas del cine de aventuras. Seguramente a los espectadores -y censores- de la época les pasó bastante por alto las singularidades de su argumento escrito por el actor Raúl Cancio y Jaime García, calificado de involuntariamente surrealistas, por no decir claramente homosexuales. Llama la atención que en la pareja de legionarios, un delincuente de escasa categoría redimido por el ejército (Alfredo Mayo consagrando su arquetipo de héroe militar fascista) y el príncipe de un país llamado Eslonia (Luis Peña), las coordenadas de un enamoramiento. Ambos -absorbidos por la milicia- rechazan a las mujeres, y cuando el príncipe va a ocupar su trono, el otro cae en una depresión. Después de abortar un atentado antimonárquico, ambos amigos coincidirán en la guerra de España. También llama la atención el retrato que se ofrece de un usurero judío, inspirado claramente en la del judío Suss del cine nazi, curiosamente interpretado por Arturo Marin que también hará lo propio en *Locura de amor* (Orduña insiste en su toque antisemita en *Alba de América*).

En *Balarrasa*, el legionario que lleva dicho apodo por su carácter juerguista (un sobrio Fernando Fernán-Gómez), sufre una crisis de conciencia cuando un compañero muere por él en el campo de batalla. Estamos ya en los años cincuenta, y el régimen desplaza su subrayado de una épica militarista que provoca cansancio en la gente, por otro de signo religioso, llamado de estampistas, y pocas películas reflejan tan meridianamente esta mutación. En todos los casos, los moros forman parte de malos de la historia con la misma funcionalidad que los exóticos decorados.

Durante la segunda mitad de los años setenta y al socaire «retro» de la base social del régimen en descomposición, tuvo lugar una especie de «revival» como parte de un tipo de cine «retro» que tuvo una nada desdeñable éxito de público compuesto en plan «resistencia» por los nostálgicos de la dictadura. Escritas por el novelista falangista Rafael García Serrano y dirigidas por Rafael Gil, un joven cineasta republicano -trabajó para la brigada de «El Campesino»- que en la postguerra se convirtió en el realizador más pródigo y premiado por el régimen. *Los novios de la muerte* (1974) fue la primera y todo un éxito, en tanto que la segunda y queda bastante bien definida por su título, *A la legión le gustan las mujeres (y a las mujeres la legión)* (1975), y fue, afortunadamente, un fracaso. Como sus «hermanas» de los años cuarenta, estas películas carecen del más mínimo valor cinematográfico, y por supuesto, del más exiguo rigor documental como no sea el de reflejar como hace Raza (Saénz de

Heredia, 1941), los delirios mentales del nacional-catolicismo. El protagonista de la primera (Juan Luis Galiardo), se permitió satirizar su personaje en una película de José Luis García Sánchez, *El vuelo de la paloma* (1988) en un trabajo que posiblemente influy para que fuera escogido por Francisco Regueiro a la hora de componer su magistral perfil de Millán Astray en *Madregilda* (1993).

Aunque sea a título de curiosidad se podrían añadir diversas coproducciones de aventuras como es el caso de *Tres hombres van a morir* (La Patrouille des Sables, Francia-España, 1954), obra conjunta de los olvidados René Chanas y Feliciano Catalán. Cuenta con tan buena voluntad como torpeza las vicisitudes de un grupo de tres amigos legionarios y aventureros compuestos el ingeniero Premont (Michel Auclair), el guitarrista español Luis (Julio Peña), y el evadido Maillard (Marcel Dalio) en busca de unas míticas minas de oro. Para lograrlo tienen que enfrentarse a un territorio sumamente hostil, con los conflictos derivados de sus ambiciones, y con la hostilidad de los «guerreros azules», los celosos guardianes de las montañas, que cumplen un papel tan funcional como los indios de cualquier western sin entidad. En todo esto se cruzan dos mujeres (una europea, Emma Penella y una nativa con los rasgos de la insinuante Dany Carrell), y una brigada de la Legión ocupante en Argelia cuyo capitán (Marc Casot) acaba enamorando a primera vista en presencia de un Fernando Sancho que trata de hacer el gracioso...

En otra perspectiva se sitúa la coproducción hispano-italiana *Tuareg* (1983), una adaptación de una novela del prolífico Alberto Vázquez Figueroa, buena parte transcurren en África, producida por Vicente Escrivá y dirigida por el infumable Enzo G. Castellari, responsable de algunas de las peores películas de la historia del cine. Contó incluso con una «estrella» yanqui tan menor como Mark Harmon como el improbable jefe tuareg Gacel, para el que el desierto no presenta ningún secreto. Un día da asilo a un anciano y a su acompañante, y a partir de aquí se ve envuelto en una trama aventurera en oposición contra unos mezquinos invasores. Este factor «liberador» le confirió incluso una cierta aureola «progre» de poco calado, y detrás la cual se encuentra la corriente de simpatía suscitada por los polisarios. Entre los principales secundarios señalemos la presencia de Luis Prendes, Claudia Gravy y Aldo Sambrell. A pesar de su escaso interés, fue un cierto éxito, posiblemente porque para un cierto público cubría el hueco de una cierta necesidad de este tipo de cine, y contenía una coartada progresista muy propia del autor.

Más orientada hacia el "thriller" se encuentra: *Morirás en Chafarinas* (1995) es reciente muestra del cine español relacionada geográficamente con el ambiente próximo al de la Legión, en el caso un cuartel de Regulares en las cercanías de Melilla que «respira» el ambiente legionario. El argumento está llevado por dos soldados (Sanz y Albala), que sin quererlo al principio, se ven envuelto en un sórdido caso de drogas y corrupción y está tomado de la adaptación de la novela homónima de Fernando Lalana adaptada por él mismo y por su director, el esforzado Pedro Olea, que se vio limitado por un guión bastante desajustado, y se apoyándose en un reparto bastante irregular (Jorge Sanz, María Barranco, Oscar Ladoire, Javier Albalá, Toni Zenet, Ramón Langa...). Su trata transcurre en un opresivo ambiente cuertelario encerrado a su vez en un ambiente colonial en el que los nativos siguen siendo meros comparsas, y en el que se agradece un generoso toque antirracista y suavemente antimilitarista, lo que quizás no sea poco tratándose de algo tan intocable e innombrable como el ejército español, y se puede hablar por lo tanto de un loable intento de ampliar el horizonte del cine negro y de recuperar ciertas constantes del clásico

norteamericano. La fotografía saca partido de la luminosidad y la belleza de los escenarios.

(Olea es responsable de otros dos títulos relacionados con África, el primero es de 1986, *Bandera negra* cuya trama centrada en la historia de unos traficantes de armas, los piratas que ondean la "bandera negra" en nuestro tiempo, transcurre entre Euzkadi y la Guinea Española, tiene algunos puntos de interés, sus detalles de crítica política al colonialismo, y su buena intención por emular el mejor cine de aventuras, sin embargo, al guión le falta verosimilitud y no acaba de cuajar a pesar del trabajo voluntarioso de su equipo actores compuesto por Alfredo Landa, Imanol Arias, Virginia Mataix y Carlos Lucena...La segunda, *Más allá del jardín* (España, 1996) va de un burguesa (Conchita Velasco) que abandona su ambiente para trabajar con los más pobres en África, y allí conoce a un médico (Giancarlo Giannini), todo de la mano de Antonio Gala ya que se basa en su novela...en resumen, un auténtico disparate que lleva al arrepentimiento como espectador.

Acotaciones.

a. Abd El-Krim. Seguramente el único nombre "moro" contemporáneo que llegaron a aprender buena parte de los españoles fue el de Abd El-Krim, caid de la tribu rifeña de los Beni Uryagil (Ajdir, Rif, 1882-El Cairo 1963), al menos mis abuelos los mencionaban a menudo como jefe de los "cafres" o de las "kábilas" (cuando alguien era muy malo se decía que era "muy kabila"). Hombre ilustrado, estudió en España, y durante un tiempo albergó la sincera ilusión de que el colonialismo podría traer el progreso a su atrasado país, y cuando era cadí de Melilla estuvo al servicio de España hasta 1921, sin embargo no tardó en decepcionarse; el colonialismo venía a llevarse no a traer. Entonces organizó la sublevación en masa contra los españoles, agrupó varias tribus bajo su mando y predicó la guerra santa, recurriendo al Islam como un elemento unificador. Con la victoria de Annual (julio 1921) sobre el general Silvestre, creció su poderío e influencia, que culminó con la captura de su rival Raysüli (1925). Abd el-Krim decidió entonces atacar la zona francesa de Marruecos, para apoderarse de Fez. Temerosos de su avance, los gobiernos de Francia y de España acordaron una acción militar conjunta contra el jefe rifeño, y se llevó a cabo el desembarco de Alhucemas, "gesta" que fue conmemorada en una película con el mismo título de 1948, y en la que el heroísmo hispano no deja espacio ni para los franceses, ni por supuesto para los rifeños. Dirigida por el veterano José López Rubio (1903), cineasta, dramaturgo y académico, fue interpretada, por Nani Fernández, Julio Peña y ofreció a Sarita Montiel uno de sus primeros papeles. En realidad, todo se redujo a una aplastante superioridad en el armamento, ya que mientras las tropas coloniales contaban con varias escuadras y con armamento moderno, los rifeños apenas si contaban con unos pocos rifles, y fueron traicionados por el sultán Mulay Yussef. La ofensiva, desencadenada en febrero de 1926, dio como resultado la derrota total de las fuerzas rifeñas y la rendición sin condiciones de Abd el-Krim (mayo de 1926), que se entregó a los franceses. Fue deportado a la isla de La Reunión, donde permaneció hasta 1947. Se le permitió entonces regresar a Francia, pero se fugó durante el viaje y pidió asilo al rey Faruk de Egipto. Desde El Cairo prosiguió la lucha contra el dominio francés en África, como presidente del «Comité para la liberación de África del norte».. Desde entonces, la figura carismática del emir rifeño simbolizó la insumisión y la resistencia a todo poder foráneo, incluida la dinastía alauí, en el norte del país, y no ha sido hasta fechas reciente que ha sido reconocido...

Su presencia en el cine no ha llegado ni por parte española ni por parte magrebie. Aparece como un audaz e inteligente jefe guerrillero que pone contra las cuerdas a los franceses en *Marchar o morir*, y lo volverá a hacer en una modesta aportación italiana al cine de "legionarios *El sargento Klems* (Sergente Klems, 1971), obra del todoterreno Sergio Griego (también conocido como Terence Hathaway) con el luego famoso Peter Strauss. Éste interpreta a un joven oficial alemán que es confundido con un espía durante la Gran Guerra, consigue escapar adoptando la personalidad del sargento Klems, se alista en la Legión Extranjera y después de diversas peripecias es capturado por las tropas de Abdelkrim (Pier Paolo Caponi) que es representado como un nacionalista que tiene toda la razón contra los ocupantes. Se trata de una película en absoluto menospreciable en la que la aventura y el toque de erotismo (servido por Tina Aumont), van de la mano de una ambientación agobiante en la que la arena y hostilidad de las tribus rifeñas complementan el sentimiento de tragedia que acompaña al protagonista.

b. El Desastre de Annual. Al igual que los británicos en Kartúm o contra los zulúes, y los franceses en Vietnam, el colonialismo español conoció una estruendosa "debacle", el conocido como *El desastre de Annual*. Han tenido que pasar más de 75 años para que se empiece a hablar del un acontecimiento como el "desastre de Annual", cuando el Ejército español en África fue destrozado por los rebeldes rifeños. Ni siquiera se sabe bien cuántos españoles murieron. Se valora entre 8.500 y 13.000, y no se sabe porque el número de soldados destinados en África había sido hinchado: algunos oficiales se quedaba con el dinero de las pagas. La corrupción reinante, además de la cobardía, la ineptitud y la absoluta infamia de gran parte de los mandos fueron los verdaderos causantes del desastre. La carnicería duró veinte días, y hubo escenas dantescas, horripilantes. Los españoles fueron aniquilados a pedradas, a machetazos. Los heridos eran torturados y mutilados hasta la muerte: les ataban las manos con sus propios intestinos, les clavaban a las paredes. Algunos oficiales se comportaron (y murieron) con increíble heroicidad; pero muchos otros huyeron en los coches rápidos (vehículos a motor) dejando a las tropas atrás. Entre las ruindades destaca la del general Navarro, que se rindió en Monte Arruit con 2.300 hombres, aun sabiendo que los rifeños asesinaban a los vencidos, y así fue: mientras Navarro, nueve oficiales más y siete de tropa disfrutaban cobardemente de la protección de un moro principal, los 2.300 españoles fueron exterminados...Fue el precio de los horrores cometido en la colonización, una acción liderada por Abd El-Krim, que antes había confiado en una colonización "positiva". Pero quizás el mayor desastre fue que los responsables no solamente no pagaron por ello, sino que, por ausencia de una alternativa democrática fehaciente, el ejército colonial se rehizo y se reafirmó en su despiadada crueldad, utilizando contra los rifeños armas químicas prohibidas e imponiendo un tipo de ejército y una manera de hacer la guerra que entre 1936 aplicarían en sueño español contra el pueblo republicano. Esta victoria explica que una pequeña producción titulada *El desastre del Annual* (1970), de Ricardo Franco rodado en 16 mm, su autor fue incluso detenido con ocasión de su presentación en el Festival de Benalmádena, y la película para a convertirse con el tiempo en un título tan «maldito» que ni tan siquiera se ha podido ver en las sesiones nocturnas de TVE. Martínez Torres la considera en su *Diccionario del cine español* «como una obra muy personal sobre la decadencia de una familia burguesa envuelta en los recuerdos del desastre sufrido por el ejército en 1921 en Marruecos» (1994).

7. Los "marines" contra las kábilas. Después de Abd El-Krim (que acabó con él), el otro líder rifeño que adquirió una gran importancia en el contexto de la ocupación española del norte de África fue Raisüni o Raisüli (1875-1925), que en cine sería encarnado por un pletórico, descabellado y excesivamente distante Sean Connery en la importante producción *El viento y el león* (The wind and the Lion, USA, 1975), con el que se enmarca un enfrentamiento entre el viento (salvaje) encarnado por este destacado líder de la tribu de Beni Arós, el cherif Muley Ahmed el Raisüni, y el león, que representa el presidente Teddy Roosevelt (Brian Keith), algo así como dos mundos opuestos. En la realidad, Raisüni era descendiente del santo patrón de Marruecos, Muley Idris, y por tanto formaba parte de la teocracia que gozaba de toda clase de privilegios, pero su familia había perdido gran parte de su fortuna cuando fue atacada por una familia rival, y siguiendo una tradición de la zona, se "vio obligado" a dedicarse por entero al bandidaje, con la intención de recuperar las riquezas de su familia. Encarcelado en unas condiciones espantosas por el sultán Mulay Abdel Aziz en 1895 y liberado en 1900, Raisüni apareció en la primera década del nuevo siglo como el cabecilla más poderoso del noroeste, en un momento en que el Imperio marroquí se encontraba en plena desintegración, y levantó la bandera del nacionalismo y del Islam contra los cristianos. El Sultán trató primero de doblegarle, pero no tuvo más remedio que reconocer su autoridad, y le nombró Caid de la región que rodea Tánger y pachá de su propio territorio en Arcila.

Una de sus hazañas más atrevidas fue secuestrar a Walter Harris, a Sir Harry McLean (ambos, diplomáticos ingleses) y al millonario grecoamericano Ion Perdicaris (junto a su yerno). Todos pasaron varios días cautivo en el cuartel general de Raisüni en las montañas, hasta que fueron liberados a cambio de sustanciosos rescates y de toda clase de concesiones, y una muestra de la importancia añadida de estos personajes es que hasta el propio Theodore Roosevelt se involucró en el rescate, y envió dos cruceros de guerra a las costas marroquíes para asegurarse de la liberación de Perdicaris. En este caso, el lugar de los legionarios lo ocupan los "marines", y la joven e impulsiva bandera norteamericana sobresale sobre la de los venales colonialistas que comparten la corrupción de los poderosos del lugar

Partiendo de esta realidad histórica, el guionista de *El viento y el león*, impuso una serie de modificaciones haciendo que el caudillo berberisco, raptara a una viuda norteamericana y sus dos hijos que asisten atónitos a una brillante trama político-aventurera en la que, entre otras cosas, se ponen en juego la idea del intervencionismo estadounidense, y la amenaza de una conflagración mundial tomando a Marruecos como centro neurálgico. A pesar de sus limitaciones, *El viento y el león* resultó un título bastante apreciado en su momento, cuando apareció como una apuesta renovadora del cine de aventuras sobre el contexto árabe, con un nacionalista audaz como protagonista, lleno de propósitos liberadores, aunque vista más en perspectiva dicha impresión necesita ser muy matizada. Como película de aventura, su inicio está pleno de energía. Unas olas estrellándose contra una playa y el vuelo de unas gaviotas constituyen la tarjeta de presentación de un grupo de jinetes berberisco que cabalgan hacia Tánger; las olas hablan de su ímpetu, las gaviotas de su naturaleza de hombres libres, en su audacia avanzan impetuosamente por las calles modernas de Tánger... su objetivo se encuentra en un jardín de un palacete mientras se oye en off la conversación que mantienen un hombre y una mujer; ella, Eden Pedecaris (Candice Bergen), es una viuda norteamericana que no pierde de vista a sus dos hijos. Cuando se

dispone a tomar el té, su hijo es testigo atónito de la súbita muerte del mayordomo cargado con la bandeja. Los berberiscos irrumpen el ágape, y cuando el espectador aún no ha tenido tiempo de respirar, se llevan a los dos niños y a la mujer. Entonces descubren la presencia electrizante del Raisuli (Sean Connery), el caudillo de la tribu. Desde entonces se establece un contrapunto entre ambos, a ella le importan sus hijos, a él el rescate que ayudará a su causa, ella lo trata de «bárbaro», a lo que él responde con orgullo que es un guerrero, el jefe de un pueblo oprimido, y que su justicia es más limpia que la que impone la civilización de ella. Dirigida por en un principio prometedor (*Dillinger*), pero luego cada vez más siniestro John Milius que en sus delirios ultraconservadores realizaría una de las películas más brutales y fascistas de la época *Amanecer rojo* (Red dawn, USA, 1984).

Se puede decir que *El viento...* pertenece todavía a la primera fase, pero su comienzo prometedor, defrauda cuando la acción se detiene para ofrecer una alternancia metafórica en la tanto sus aguerridos berberisco como la señora Eden se ajustan a clichés cinematográficos convencionales, y el enfrentamiento de caracteres Eden-Raisüli, está resuelto con escasa elegancia a base de recurrir a lugares comunes y de agudizar verbalmente unas diferencias que parecen entresacadas de otras películas, y en las que la "brillantez" desplaza cualquiera verosimilitud. Aunque Milius toma decididamente partido por Raisuli y los secuestrados (es decir, por el viento y por quienes se inclinan a favor del viento), y arremete contra el presidente norteamericano o a sus hijos (recuérdese que la hija mayor de Roosevelt le pide a éste que lleven allí a Raisuli encadenado), también su descripción del sultán de Tánger y de los militares de una y otra nacionalidad resulta claramente sarcástica. En resumen, se trata de un explosivo cóctel cuyo efecto se malogra por culpa de una realización que no acierta a extraer provecho de las muchas posibilidades de la historia y de un guión que pone excesivamente el acento sobre aspectos que están bastante explícitos sin necesidad de recurrir a subrayados verbales.

Bibliografía sumaria.

El libro que más he consultado de historia de África ha sido el Basil Davidson (Folio, Madrid, 1991). En la parte del cine ya contaba con un extenso "dossier" de recortes de todo tipo, así como la colección completa de la revista "Dirigido por...", el "Dossier" aventuras correspondientes a los números 126, 127 y 128 (julio-agosto-septiembre 1985)...También contaba con los "Diccionarios" de Javier Coma, y he consultado muy específicamente el dedicado al cine de "aventuras clásicas" (Plaza&Janés, 1994), y claro está el ya clásico de José M^a Latorre, *La vuelta al mundo en 80 aventuras*, aparecido en la misma editorial de la revista "Dirigido por...". También tuve al alcance *El cine de aventuras*, de Ramón Freixas y Joan Bassa (Notorius Ed., Madrid, 2008). Y claro está, he tenido mi propio fondo de libros que he ido consultando, y que sería muy prolijo citar, tanto más cuando muchos de ellos no tienen ninguna relación aparente con el tema.