

¡Harka!: del homoerotismo a la opresión de género y raza

Harka!: from homoeroticism to gender and race oppression

Daniel Berjano Rodríguez

Universidad Carlos III Madrid - España

dberjano.r@gmail.com

Resumen

En este ensayo se analizan los vínculos homosociales en *¡Harka!* (CARLOS ARÉVALO, 1941) como exponentes de una idiosincrasia general respecto a la sexualidad y el género en la España de la posguerra franquista. Esta película, de carácter castrense y propagandístico, ya ha sido señalada por estudiosos del cine (JULIO PÉREZ PERUCHA, 1998; FELIX FANÉS, 1982) que precisamente ahondaron en la relación turbia de los dos protagonistas, Santiago Valcázar y Carlos Herrera. Vinculando esta tradición de perspectiva con estudios post-feministas y de psicoanálisis, me propongo analizar las formas cinemáticas de la peculiar relación entre Valcázar y Herrera y sus implicaciones en cuanto a las analogías de represión en el género y la raza. El mismo contacto homoerótico se refiere a un compendio más amplio de interacciones sociales relativamente reguladas en un sistema en el que determinados tipos de género y de sexualidad son pilares incuestionables.

Palabras-clave: Cine; Homoerotismo; Sexualidad.

Abstract

This essay discusses the homosocial bonds in *¡Harka!* (CARLOS ARÉVALO, 1941) as examples of a general idiosyncrasy regarding sexuality and gender in postwar Franco's Spain. This film, that reveals militaristic and propagandistic features, as has been noted by film scholars (JULIO PÉREZ PERUCHA, 1998; FELIX FANÉS, 1982) precisely delved into the murky relationship of the two protagonists, Valcázar Santiago and Carlos Herrera. Linking this traditional perspective with post-feminist and psychoanalytic studies, I propose to analyze the cinematographic forms assumed by the peculiar relationship between Valcázar and Herrera and their analogies with gender and race repression. The homoerotic contact is here related to a broader compendium of social interactions that are relatively regulated in a system in which certain types of gender and sexuality are unquestionable pillars.

Keywords: Cinema; Homoeroticism; Sexuality.



Harka!: del homoerotismo a la opresión de género y raza

¡Harka! comenzó a producirse en noviembre de 1939. Su guionista, como indica Alberto Elena (1998), Luis García Ortega, era un ex-oficial de la Legión mutilado. La película se estrenó el 12 de abril de 1941, y pese a su moderado éxito de público (el 30 de abril desaparecía de las carteleras), representa un claro ejemplo de cine castrense propagandístico cuyo esquema sería repetido pocos meses después en las producciones de *Raza* (Sáenz de Heredia, 1941) y *¡A mí la Legión!* (Juan de Orduña, 1942). Es interesante observar cómo el filme incide en un vínculo español-marroquí (en realidad típicamente colonialista) que es representado a través de modos especialmente significativos. El texto tras los créditos iniciales de la película reza que la producción es un homenaje a aquellos que 'hicieron con su sangre la ruta imperialista y el pacto español-marroquí'; del mismo modo, la insistencia en la política de reconciliación es representada por el Teniente Valcázar y el rebelde del Majzen, Sei Láu. Este último aparece en el último plano de la película; observando cómo el Teniente Herrera continúa la estela más puramente castrense, eso sí, desde la lejanía, y en un plano fundido con el rostro de Carlos mirándole.



Fotograma 1. El Teniente Herrera mirando al rebelde marroquí, min. 66.

Es necesario insistir en las interacciones con Marruecos puesto que en 1940 el gobierno franquista reiniciaba batallas territoriales en Tánger, dentro de un contexto en el que la Segunda Guerra Mundial acababa de estallar. Elena informa de que la película, rodada en mayor parte en exteriores, contó con "la colaboración de la Alta Comisaría de Marruecos y tribus indígenas" (ELENA, 1998, p. 134).

Elena (1998) coincide con Julio Pérez Perucha en cuanto a las connotaciones de la "invisibilidad del enemigo" (1998, p. 133), puesto que apenas hay planos que muestren al bando enemigo. Esto cuestiona la misma personalidad de Santiago Valcázar, vendido desde el inicio de la película como un oficial que "ama África", donde "no hay nadie tan español como él". ¿Quién es Santiago Valcázar? Se suceden más primeros planos de este personaje que de ningún otro con diferencia; y su muerte, al final del film, es motivo de catarsis y recupera la moral de Santiago.

En la película sólo Herrera cuestiona, de forma sutil e implícita, el españolismo de Valcázar (sinónimo aquí de perfección espiritual y humana, de hombre) en una escena que se comenta más adelante; más allá solo hay una admiración que casi convierte al personaje en un misterio. Fanés advierte de que Valcázar 'es un personaje altamente auto punitivo, que sólo disfruta con el sufrimiento y que detesta cualquier placer' (FANÉS, 1982), cuya *neurosis* es - si no *neurosis* como la entendemos ahora - la más alta de las virtudes castrenses en el filme.

Más allá de entender el conflicto de Valcázar como una dicotomía en que entre

Harka!: del homoerotismo a la opresión de género y raza

la vida y la muerte se elige la segunda como categoría moral y estética (FANÉS, 1982), parece necesario cuestionar la misma visión que Fanés hace implícita sobre la vida, cuyo único sostén, aparentemente, es sobrevivir. Si la alternativa de Valcázar es casarse y, en la ciudad, realizar toda esa serie de actividades que el personaje califica irónicamente de 'verdadera vida', éste parece estar más seguro que cualquier otro personaje por su elección, y de hecho eso es lo que le caracteriza con respecto a los demás. Hay una escena especialmente interesante que implica un punto de inflexión en la narrativa de la película. Valcázar reprocha a Herrera por abandonar la harka, describiéndole el futuro que elige: 'golf, tenis, tiro de Pichón, cenas en el Ritz'; en definitiva: una vida alto-burguesa (esa verdadera vida) que, en plena posguerra, estaba limitada a un reducidísimo sector de la población, pero cuyo rechazo remite a un imaginario casi romántico que se adscribe a la construcción del ideal militar.



Fotograma 2. Santiago y Carlos en la escena comentada anteriormente, min. 54.

La anterior escena presenta una conversación entre Valcázar y Herrera en la que hay numerosos flujos de comunicación que merecen una mención especial. Para empezar, el espacio es una novedad en la

película: vemos a Valcázar y al Teniente Hernández entrando en un cabaret de Tetuán. Santiago rechaza impasible a Maruja, caracterizada como una prostituta; se sienta en una mesa solitario y exige con la mirada que el camarero le sirva más whisky. Entra a continuación Herrera, y lo vemos encontrarse con Santiago, al que ha 'buscado por todas partes'. Hay tres fases en su interacción: en la primera, Herrera le transmite la noticia de que abandona la harka para casarse siendo consciente de que la comunicación será problemática con Santiago. Éste aparenta que él es el primero que lo entiende, apoyándole incluso al decir: '¿Por qué las señoritas son siempre bellísimas y, los militares, bizarros por el mero hecho de casarse?' 'Sabremos por tu vida por los ecos de sociedad, ¿me encantan los ecos de sociedad!' Herrera nota un tono irónico que a los espectadores contemporáneos puede parecer incluso sorprendente. '¡Santiago, no merezco que me hables así!' Santiago se disculpa ('Hasta hace

poco nunca supuse que podría hablarte así') y parece que el flujo se estabiliza. El conflicto se reinicia cuando Herrera, ante la sinceridad de Santiago, se defiende afirmando que él ya ha dado demasiado por la harka. Santiago se indigna y a continuación, pasando de un par de elecciones de planos medios bastante estáticos, Santiago exhorta: 'Yo pensaba que eras de los que nunca creían que habían dado bastante. Por eso te he querido como a un hermano; casi como a un hijo. Porque creías que eras como yo'. Las decisiones formales de luz

iluminan el rostro de Santiago, en un plano medio desde el punto de vista de Herrera; en el fondo, las sombras de unas rejas engloban el fondo (fotograma 2).

La respuesta de Herrera, en un plano comunicativo de sinceridad semejante, cuestiona el carácter 'incassable' (como el mismo Santiago reconoce en otra escena) del protagonista: '¿Pero es que tú no has querido nunca?' Santiago, agresivo, mirándolo fijamente, se levanta violentamente, estampa la copa contra el suelo y, precipitado, interrumpe a Maruja y a su pareja de baile y la agarra con fuerza. Esta escena es la más característica de un continuo teje maneje entre Santiago y Carlos que refleja, sin lugar a dudas, la flexibilidad de un *continuum* (SEDWICK, 1985) entre su relación homosocial y el deseo erótico.

Pérez Perucha (1998) sugirió una lectura similar al afirmar que el filme "se desliza de la epopeya civil a la apología homosexual, pues Arévalo trata el conflicto entre los dos protagonistas como un conflicto amoroso adobado con una voluminosa dosis de misoginia" (p. 134). Se ha de señalar que tanto Luis Peña como Alfredo Mayo, los intérpretes, cuentan con un atractivo físico considerable. La relación homosocial entre los personajes y la carga erótica que muestran tanto los elementos narrativos como las elecciones formales (los primeros planos; el montaje en algunas escenas, a cargo de Margarita Ochoa; las interpretaciones de Mayo y Peña) no representan, ni mucho menos, una relación explícita en la que se sugiere el deseo sexual; recogen, al igual que otras muchas películas en las que el espacio es enteramente masculino y las relaciones de complicidad entre hombres (lealtad, compañerismo) son parte fundamental de la narración (Yvonne Tasker, en Timothy Corrigan, 2011), una idiosincrasia del género masculino que nunca termina de ser problemática.



Fotograma 3. Santiago Valcázar.

Se crea un triángulo erótico asimétrico (SEDWICK, 1985) en el que el vínculo entre Valcázar (que tiene el poder primariamente) y Herrera se fundamenta en un elemento que representa el rol pasivo y maleable de la mujer. El hecho de que la primera mujer sólo aparezca en el minuto 40 podría hablar por sí sólo, pero en ¡*Harka!*, las relaciones masculinas de poder en las que el hombre tiene el control se estructuran desde el principio de formas semejantes a aquéllas en las que la mujer es parte. La figura del marroquí puede entenderse como el objeto pasivo que el hombre desea y manipula. Repiten varias veces en la película la necesidad de entender y empatizar con los marroquíes, y tanto Valcázar como Herrera se sintieron atraídos por África de maneras semejantes. No sólo el intento multi-étnico de la película fracasa por la ya mencionada 'invisibilidad del enemigo': el marroquí no existe más que como objeto para manipular, juguete del español. Las jerarquías y formas de opresión del género y de la raza se cruzan y se confunden en esta película, pues. Santiago, cuya figura representa un ideal masculino superlativo (pues no desea a la mujer sino el honor, que de por sí es puntual; por eso la interpretación de que escoge la

muerte), también anula a todos los demás hombres que pretendan ser tan masculinos como él. Extrañamente, ninguno tiene un problema con ello salvo el Teniente Peña, celoso por los privilegios merecidos que el Comandante Prada le concede. El Teniente Peña, único con familia, único deseoso de volver, muere en batalla; Santiago le cierra los ojos y Herrera le comunica a su mujer la noticia.

En la escena en la que Santiago pacta con Sei Láu, se posterga un juego de miradas por el que se recrea el pulso de fuerzas entre los dos hombres. Para un espectador contemporáneo, intercambios de miradas en primeros planos entre un viejo (a cuyos lados descansan ociosos dos chicos jóvenes) y Santiago, o al menos para un espectador familiarizado con la temática homosexual, están cargados de erotismo. Podría decirse que incluso Santiago está seduciendo a Sei Láu, que finalmente colabora con los españoles. Salvo en esta escena, no vuelve a aparecer ningún marroquí en el plano no subordinado a una narrativa interna que dominan los españoles. De hecho los marroquíes sirven comida y bebida constantemente: las voces de los tenientes dándoles órdenes se repite sin cesar.



Fotograma 4. Santiago hablando con Sei Láu, min. 17.

Se puede construir una estructura en la que el binario marroquí/África aparece como un elemento naturalmente subordinado al hombre, poseído por él, perteneciéndole; que a la vez le motiva para llevar adelante un estilo de vida determinado, enraizado en lo más glorioso del esquema del imaginario social de entonces. La mujer, por otra parte, cuyos derechos ganados en la República se eliminaron rápidamente por el bando franquista (el Fuero del Trabajo de 1939, que 'liberaba a la mujer de la fábrica y del trabajo' [citado por Soto Marco] es claro ejemplo de ello), participaba como género social en un esquema de relaciones de poder semejante. En *¡Harka!* su rol muta ligeramente: Amparo (interpretada por Luchy Soto) existe como personaje para recordarle a Carlos su función como hombre moderno, para recordarle esa parte de su masculinidad que se impone por medio del matrimonio, de la familia y de la reproducción. Se puede observar incluso una contradicción latente entre diferentes valores masculinos: uno sería el castrense, que explícitamente repudia a la mujer en detrimento del marroquí, representado por Santiago. Un segundo tipo, siempre a ojos contemporáneos, es el moderno o urbano, cercano al Capitán Peña, cuyo interés por volver a la península y ver a su familia repercute negativamente en él.

Continuando con la analogía mujer-marroquí como fenómenos de opresión fundamentados en la masculinidad, el vínculo homosocial entre Valcázar y Herrera basado en una serie de ideas naturalizadas (defender España, amor por África) es casi la excusa para su relación. Es curioso que Santiago lleve constantemente un gorro marroquí; su propio cuerpo se

Harka!: del homoerotismo a la opresión de género y raza

funde con el objeto que posee, y es esta confusión la que le lleva a perder los estribos con Herrera. Claude Lévi-Strauss analizó en una obra publicada en 1949 el intercambio de mujeres en las sociedades patriarcales como una realidad que "tiene en sí mismo un valor social: proporciona el medio para relacionar a los hombres entre sí y para superponer a los vínculos naturales del parentesco los vínculos (...) regidos por la regla" (1982, p. 557). Pese a que según Lévi-Strauss el intercambio fundamente la familia y la relación entre Valcázar y Herrera excluya esa posibilidad como tal, tampoco la rechaza de forma explícita. Como ya se ha mencionado, la única forma que tiene Valcázar de responder al cuestionamiento de Herrera en el cabaret es robando a una mujer, mostrando que precisamente por la facilidad del acto él prefiere algo más grande, más valiente, más desconocido.

El deseo homoerótico se integra así en la misma estructura social que margina la homosexualidad como algo normal:

Podríamos ir incluso más lejos afirmando que en cualquier sociedad dominada por lo masculino, hay una relación especial entre el deseo homosocial (incluyendo el homosexual) y las estructuras que mantienen y transmiten el poder patriarcal: una relación fundada en una congruencia estructural inherente y potencialmente activa. (SEDWICK, 1985, p. 25).

Como última parte del ensayo, es interesante analizar una reseña crítica de la película publicada en el ABC de Sevilla el 22 de abril de 1941, diez días después de su estreno y una semana antes de que desapareciera de las pantallas. 'La heroica lucha española en tierra africana ha sido llevada a la pantalla con un gran acierto de expresión y realidad.', dice el crítico, que vuelve a obviar cualquier atisbo de diferencia

entre la realidad y su representación audiovisual en la siguiente afirmación: 'La bravura de nuestros oficiales y del elevado concepto de honor están logrados con esta cinta por encima de toda otra consideración', y ese logro es meramente descriptivo: ¡Harka! es honor, ¡Harka! es valentía; también es 'netamente española'. La producción, tal y como señalan los expedientes de censura, no tuvo ningún problema con la Comisión de Censura Cinematográfica, que calificó a la película como apta y sin cortes, película cuyo género fue, con letras mayúsculas, PROPAGANDA:



Fotograma 5. Cartel publicitario de Harka, publicado en la Vanguardia el día 9 de abril de 1941.

Hay dos datos significativos en relación con lo anterior que deben ser resaltados. José Enrique Monterde (1995) afirma que "la pieza maestra de ese sistema de protección era la

concesión de licencias de doblaje a cambio de la producción de cine nacional" (p. 197). Los baremos de la Subcomisión Reguladora de la Cinematografía, que regulaban a partir del coste y la calidad el número de licencias (permisos de importación de películas extranjeras que eran proyectadas, verdadera fuente de ganancias), solían contar con tres categorías; posteriormente cuatro, abriéndose espacio a aquellas películas de interés nacional. ¡*Harka!* sólo obtuvo una licencia de dos que CIFESA pidió; en concreto para la distribución de un film italiano titulado *Beatrice Cenci* (el filme excluido era una película sueca cuyo nombre no aparece en los certificados oficiales). Monterde informa de que "En esos primeros momentos se concedían entre 3 y 5 permisos por producción española y ya se aceptaba su transferencia a terceros." (p.197). Además, contamos con el dato de que ¡*Harka!* no recibió ningún Premio Nacional de Cinematografía (fundados en 1940), aunque los "títulos premiados correspondieron a lo más oficialista de la producción nacional." (p. 197). ¿Se puede hablar de razones para un éxito moderado? Monterde también recuerda que "Un aspecto obsesivo es el problema de la españolidad del cine nacional, que en su límite llegaba a posturas de reivindicación de la racialidad hispana como sostén de nuestra cinematografía" (p. 212), lo que pone en clara contraposición la recepción de una obra que, de todas maneras, animaría a CIFESA a producir ¡*A mí la Legión!*.

Alberto Elena (1998) comenta que la crítica de entonces "oscilaba entre el elogio generalizado de la fotografía de exteriores del debutante Alfredo Fraile y la relativa insatisfacción por el desarrollo dramático del film". (1998, p. 134). ¿A qué tipo de insatisfacción se refiere el autor? Quizá una hipótesis sugiere la amenaza directa que la masculinidad idealizada de Valcázar supone para todos aquellos que consiguieron un

'destino burocrático' y se reunían en el hotel Ritz; para esos pocos hombres que, en las esferas del poder, fueron espectadores de ¡*Harka!* mediante modos perceptivos que sólo podemos suponer.

¡*Harka!* Se muestra a los espectadores contemporáneos como un digno producto de su época. La construcción de una estructura social en la que los individuos performatizan determinados roles de género y de raza, remite a unos valores más enraizados en el tradicionalismo católico decimonónico que en el fascismo. Alfonso García Seguí, en un artículo sobre Cifesa (1989), comenta que:

El análisis temático e ideológico de estas producciones [cine franquista propiamente dicho, 4 de un total de 32 producciones, como *Raza*, *Harka*, *Porque te vi llorar* y *Escuadrilla*) demuestran que no admiten el calificativo de cine fascista. Constituyen una defensa a ultranza de la ideología del estamento más reaccionario de la clase dirigente de una sociedad agraria pre-industrial y la exaltación del militarismo como garante del inmovilismo socio-político. (SEGUÍ, 1989, p. 2).

Recuperar las formas por las que la sexualidad reprimida y el ejercicio de pensamiento narrativo que remite a un imaginario social son realizados, recupera también el acercamiento a una realidad intrahistórica. Por lo tanto, el hombre español protagonista (blanco por antonomasia, su raza y su sexo intrínsecos al mismo concepto de hombre) se define por sus relaciones con los marroquíes; pueblo al que pretende entender e incluso amar, pueblo al que realmente desprecia y limita a la condición de subordinados. Semejante mecanismo se aplica a la mujer, que sólo aparece en la segunda parte de la película y tiene un rol específico que la hace hasta antipática por la presión (liviana, no justificada por un amor

Harka!: del homoerotismo a la opresión de género y raza

tempestuoso, puesto que se la muestra hablando con otros hombres) que le ejerce a Herrera para abandonar un estilo de vida que le hacía feliz. Existe una analogía en la película en estructuras de poder diferenciadas, de elementos definatorios y represores en cuanto al género y la raza: Los marroquíes cumplen el rol de la mujer en cuanto al carácter pasivo que justifica y rodea la existencia del hombre, primaria y hacedora de los anteriores.

Por último, la relación entre Valcázar y Herrera es el paradigma de cómo la sociedad de entonces reprimía la sexualidad que fluía, inexorablemente, por las relaciones homosociales masculinas. El homoerotismo, narrativo y formal, vincula esta película de Carlos Arévalo (cuyo primer largometraje, *Rojo y negro*, supone otra representación más que curiosa sobre las estructuras de género) con una narrativa general de occidente en cuanto a la construcción de lo masculino.

Referencias

CORRIGAN, Timothy; WHITE, Patricia (et al eds.). **Critical Visions in Film Theory**. Classic and Contemporary Readings. Boston: Bedford/St. Martins, 2011.

ELENA, Alberto. ¡*Harka!* In: PÉREZ PERUCHA, Julio (Coord.). **Antología crítica del cine español**. Cátedra, 1998, p 132 – 134.

FANÉS, Felix. **Cifesa, la antorcha de los éxitos**. Valencia: Institución Alfonso el Magnánimo, D.L., 1982.

GARCÍA SEGUÍ, Alfonso. **Cifesa, la antorcha de los éxitos (1939-1945)**. Archivos Filmoteca Valencia, número 4, 1989. Edición DVD.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **Las estructuras elementales del parentesco**. Buenos Aires: Editorial Paidós, 1983.

PÉREZ PERUCHA, Julio (Coord.). **Antología crítica del cine español**. Cátedra, 1998.

SEDWICK, Eve. **Between Men. English Literature and Male Homosocial Desire**. New York: Columbia University Press, 1985.

SOTO MARCO, Adela; MONLLEO PERÍS, Rosa (Coord.): **La mujer bajo el franquismo (proyecto)**. Fonte: <<http://mayores.uji.es/proyectos/proyectos/la-mujerbajofranquismo.pdf>>. Acceso: 15/02/2014.

Hemerotecas de La Vanguardia y el ABC

<http://hemeroteca.abc.es/>

<http://www.lavanguardia.com/hemeroteca/>

Recebido em 15 de dezembro de 2013.
Aceito em 09 de fevereiro de 2014.

Daniel Berjano Rodríguez

