

Historia y arqueología

Dels camps d'Àfrica a les pantalles de cinema: guerra, africanisme i ficció fílmica.

From the fields of Africa to the movie screens: war, Africanism and film fiction.

De los campos de África a las pantallas de cine: guerra, africanismo y ficción fílmica ⁽¹⁾.

[Igor Barrenechea Marañón](#) 

Universidad Internacional de La Rioja (UNIR)
Correspondencia: igor.barrenechea@unir.net

[Daniel Macías Fernández](#) 

Universidad de Cantabria (UC)
Correspondencia: daniel.macias@unican.es

Resumen: Este artículo aborda desde una doble dimensión, historiográfica y cinematográfica, la influencia crucial que tuvieron las guerras de Marruecos en España. Historia y cine cobran aquí, por lo tanto, una perspectiva paralela que ayuda a comprender la realidad de esta etapa del pasado y su influencia en la sociedad. El estudio parte de analizar el devenir de las campañas en el norte de África a nivel bibliográfico (etapas y características principales), para pasar a tratar su reflejo y tratamiento en el cine, el modo en el que fue evolucionando su percepción y realidad hasta las primeras etapas del franquismo donde se perfiló su imaginario y mitificación finales.

Palabras clave: Guerra de Marruecos; España; Siglo XX; Cine; Africanismo

Abstract: This article takes a twofold approach, historiographical and cinematographic, to the crucial influence that the Moroccan wars had on Spain. History and cinema therefore take on a parallel perspective that helps to understand the reality of this period in the past and its influence on society. The study starts by analysing the evolution of the campaigns in North Africa at the bibliographical level (stages and main characteristics), to move on to their reflection and treatment in the cinema, the way in which their perception and reality evolved until the early stages of Franco's regime, where their imaginary and final mythification took shape.

Keywords: Moroccan Campaigns; Spain; XX Century; Cinema; Africanism.

Resum: Aquest article aborda des d'una doble dimensió, historiogràfica i cinematogràfica, la influència crucial que van tenir les guerres del Marroc a Espanya. Història i cinema cobren aquí, per tant, una perspectiva paral·lela que ajuda a comprendre la realitat d'aquesta etapa del passat i la seva influència a la societat. L'estudi parteix d'analitzar l'esdevenir de les campanyes al nord d'Àfrica a nivell bibliogràfic (etapes i característiques principals), per passar a tractar-ne el reflex i el tractament al cinema, la manera com va evolucionar la seva percepció i realitat fins a les primeres etapes del franquisme on es va perfilar el seu imaginari i mitificació finals.

Paraules clau: Guerra del Marroc; España; Segle XX; Cinema; Africanisme.

Introducción

Con la aparición del cinematógrafo en 1895, en París, el mundo asistía al nacimiento de un nuevo arte, al tiempo que medio de comunicación y lenguaje, que iba, rápidamente, a expandirse. Al principio, no dejaría de ser un divertimento popular. Se trataba de pequeñas escenas cotidianas grabadas con cámaras fijas que asombraban al público, nada acostumbrado a ver imágenes en movimiento. Algunos espectadores se asustaron incluso cuando observaron por primera vez la escena de la entrada de un tren en la estación, haciendo efecto de creer que se les venía encima (Cousins, 2011).

Justo en el mismo momento, comenzaba en la Cuba española una insurrección motivada por las ansias independentistas, y espoleada por lobbies estadounidenses (Elorza y Hernández, 1998).

De hecho, ese año de 1895 fue para España el inicio del ciclo final del imperialismo ultramarino: conflictos bélicos que llegaron a 1898, cuando Washington entró en liza, uniéndose a antillanos y filipinos. La joven potencia americana se impuso y fueron especialmente contundentes sus victorias en las batallas navales de Santiago (Cuba) y Cavite (Filipinas) (Solar, 1998). Tras lo cual, España se quedó prácticamente sin Armada para operar en un escenario de combate ultramarino. La rendición, en la Paz de París, y el *encierro* peninsular del antaño poderoso imperio, a excepción de territorios insulares canarios y baleares y enclaves africanos, constituyeron un aldabonazo para la conciencia colectiva del país. No es baladí que tales acontecimientos fueran denominados, simple e ilustrativamente, como *el Desastre*. Ante lo que se percibió como un grave estado de decaimiento nacional, se impusieron todo tipo de recetas reparadoras, y ahí surgiría con fuerza el denominado regeneracionismo español (Rivas, 2007).

Este regeneracionismo fue el magma intelectual que trató de dar con las fórmulas vigorizantes a administrar a la vieja potencia, a una *dying nation* (Álvarez Junco, 2001). Uno de los sectores sociales que se preocupó, en extremo, por la salud del Estado-nación fue el ejército (Jensen, 1995). Éste era su brazo armado y era imposible concebir su supervivencia sin el esqueleto administrativo y el corazón identitario. Por ello, militares aislados y familias castrenses empezaron a teorizar sobre la mejor manera de restituir la potencia patria. Una buena parte de ellos, empujados por convicciones, el *realismo conservador* (Huntington, 1957), y por su propio devenir profesional, argumentó vehementemente en favor de la militarización de la sociedad (Fanjul, 1907; Ruiz Fornells, 1909). Otros agregaron el necesario engrandecimiento de la milicia, la reconstrucción de la Armada como prioridad (Chocano, 2008). Muchos acabaron llegando a la conclusión de que la unión de las dos cuestiones anteriores había de ser la base para la consiguiente expansión imperial: la reconstrucción imperial *manu militari*. Por otra parte, la Conferencia de Berlín (1884-1885) no había dotado a España de demasiados territorios ni de demasiado interés. El escenario pacífico quedaba fuera de las miras de una potencia de segundo o tercer orden, con una Marina de Guerra menguada. Por ello, los objetivos de ese ansiado nuevo imperio se pusieron sobre el Sultanato de Marruecos, uno de los pocos territorios africanos que a principios del siglo XX quedaba sin ocupar, y a escasos kilómetros de la Península (Aránguez, 2021).

Como se indicaba al principio, en ese mismo contexto, el cine, además de ser un destacado divertimento, se iba a convertir en un medio de comunicación al ocuparse de las cuestiones que interesaban a las sociedades, reportajes, documentales y, por ende, el cine de ficción iba a imbuirse de las preocupaciones de su tiempo; y la situación en el África colonial española y su mitificación posterior (una vez se pacificó el territorio) no iba a ser una excepción —más bien al contrario—. Por ello, este artículo abordará a partir de dos perspectivas diferentes y complementarias las campañas marroquíes. Por un lado, desde la historiografía, se destacará la relevancia de los periodos que constituyeron las diversas campañas emprendidas (sus fracasos y sus éxitos), la mentalidad castrense y

la configuración de una nueva generación de militares: los africanistas, cuya estrecha relación con la Guerra Civil (1936-1939) estuvo determinada por sus experiencias coloniales. Y, por otro lado, desde su reflejo en el cine, principalmente de ficción, donde se distinguirán dos etapas. La primera partirá de las primeras realizaciones españolas, dejando reflejada su preocupación social por dicho escenario (recogiendo inquietudes y perspectivas de este), hasta ese punto de ruptura e inflexión que marcará 1936, donde se impondrá la idealización, la (re)construcción en base a una determinada cosmovisión de su pretendido legado histórico. Este estudio, por lo tanto, actualiza esas interpretaciones que ya hicieron los influyentes trabajos de Balfour (2001), Bello Cuevas (2010), Elena (2010), La Porte (2001), Madariaga (1999, 2005) Martín Corrales (1995, Pérez Perucha (2015) entre otros, y adiciona el enfoque de las relaciones historia y cine, en la línea de lo sostenido por Ferro (1995), Rosenstone (1997) y Caparrós Lera (1997); así como las nuevas miradas de Treacev (2016), Thanouli (2018) y Utterson (2020) (2).

El protectorado español en África

El contexto: las campañas militares (1909-1927)

El territorio de Marruecos no se había *repartido* en la Conferencia de Berlín, fundamentalmente, por su importancia geoestratégica. Dichas tierras cerraban desde el sur el fundamental paso marítimo de Gibraltar, un punto neurálgico del comercio y las comunicaciones mundiales del periodo (Pack, 2019). Había demasiadas potencias interesadas en esa área. Tras una serie de negociaciones secretas a varias bandas, la tesis franco-británica pareció triunfar, posiblemente más la londinense que la parisina por la inclusión de España en el trato (Sueiro, 2003; Pereira y Aránguez, 2021). Esta última potencia tuvo el encargo francés de establecer un área española en el norte del recién creado Protectorado (1912). Eran unos 22.000 kilómetros cuadrados con una orografía muy complicada (Fernández Navarro, 1921) que estaban poblados por unos 500.000 nativos (3). Hay quien sintetizaba el área otorgada a España de la siguiente manera: «la parcela más abrupta, seca y pobre, poblada por las cabilas más guerreras de todo Marruecos» (Ibn Azzuz, 1953).

En cualquier caso, previamente a la fecha de la instauración oficial del protectorado, Madrid ya había iniciado operaciones militares en el área. Destaca la Campaña de Melilla de 1909, si bien se puede aludir al desembarco franco-español de Casablanca (1907) y, especialmente, las operaciones de ocupación de la Restinga y cabo de Agua (1908) (García y García, 1909). Incluso se solapó con la importante Campaña del Kert (1911-1912) (Fontenla, 2017). Hay quienes entienden que las guerras de Marruecos incluyen los ciclos bélico-expansivos decimonónicos, a saber: la denominada Guerra de África de 1859-1860 y la Guerra de Melilla de 1893 (Servicio Histórico Militar, 1947). Sin embargo, su desarrollo previo a 1898 y al *Desastre* los dotó de características diferenciales (La Porte, 1997). En aquel entonces, no era tan acuciante la reconstrucción imperial puesto que aún se tenían los restos de Ultramar. En cualquier caso, el ciclo de las Campañas de Marruecos pertenece al siglo XX, aunque dependiendo del autor, modificaron su extensión. Algunos hacen coincidir su inicio con el año 1900 (Rodríguez, 1989), otros lo llevan al desembarco de Casablanca de 1907 (Fontenla, 2017) y, mayoritariamente, se sitúa en la Campaña de Melilla de 1909 (Macías, 2021). Tampoco es completamente extraño quien lo hace coincidir con el Protectorado (1912). En cuanto a su cierre, hay un mayor consenso y tanto 1926, rendición de Abd el Krim y conquista del Rif, como 1927, pacificación de Ketama y Senhaya, son las fechas icónicas.

Sea como fuere, lo cierto es que las campañas militares no fueron un *continuum* bélico. La naturaleza de estas operaciones coloniales fue más bien estacional y muy discontinua. Además, se pueden establecer dos grandes etapas. La primera va de 1909 a 1921, cuando se sucedieron una serie de acciones castrenses que muy habitualmente estaban intercaladas con la denominada «acción política», es decir, políticas de atracción (sobornos en muchos casos) a los líderes de las distintas facciones tribales. No se ha de olvidar, tampoco, el parón operacional más o menos estricto en el intervalo de la Gran Guerra (1914-1918), que buscaba no generar suspicacias entre los contendientes (4). De este ciclo inicial, la Campaña de 1909 emana, sin duda, la más famosa y conocida de todas las acciones, debido al impacto que supuso en la sociedad del periodo: el desastre del Barranco del Lobo (Gajate, 2014).

La prensa madrileña cifró en medio millar los muertos en una operación a las afueras de Melilla, que acabó en una emboscada. Aunque el número de fallecidos reconocidos por el Ejército era mucho menor que el aireado por los tabloides capitolinos, la población quedó asustada (5). El número de muertos era mayor que en batallas relevantes de la guerra hispano-estadounidense de 1898, aquella que había traumatado y permanecía en la retina de buena parte de los españoles. La relevancia de esta emboscada quedó reflejada en productos fílmicos del periodo, como se verá más adelante.

La segunda etapa también viene marcada por un descalabro militar, de proporciones infinitamente mayores que el anterior: Annual, en el verano de 1921. En este caso, también hay un baile de cifras que van de unos 7.000 muertos al doble. Desde los primeros estudios académicos hasta las últimas revisiones de la cuestión, tales cifras no han dejado de ser controvertidas (Woolman, 1971; Moradiellos, 2023, p. 318). Esta derrota militar no fue una batalla, aunque hay quien incluye esa denominación o la eufemística «campaña de 1921» para referirse a la debacle militar. Fue el producto de una caótica retirada del frente de la Comandancia General de Melilla, la cual acabó en una desbandada que incentivó una insurrección cuasi general de las cabilas sometidas hasta ese momento. Ello provocó que las fuerzas españolas en retirada no sólo tuviesen que preocuparse de la ofensiva rifeña liderada por Abd el Krim, sino que entre ellos y Melilla había hostilidades que cortaban su paso. Esta *traición* de tribus supuestamente sometidas y los incumplimientos de los pactos de rendición de fuerzas sitiadas, el más destacado fue el de Monte Arruit, indignaron a militares y, en general, a la opinión pública española (6).

Annual constituyó un punto de inflexión en las Campañas de Marruecos y marcó el inicio de la denominada Guerra del Rif (1921-1927), un episodio con entidad de conflagración bélica que no sólo implicó a España, también Francia se vio sacudida por la *rebelión* rifeña, teniendo su propio Annual en la ofensiva sobre el valle del Uarga (1925) (Pennell 2001). Por lo dicho, se puede entender así la gran cantidad de productos fílmicos asociados a esa contienda. Más aún, el ilustre africanista Millán-Astray, siempre interesado en los medios de comunicación y la propaganda, espoleaba la difusión de los valores del africanismo y sus unidades insignia: el Tercio de Extranjeros, fundada en 1920. En concreto, acerca del cine, comentaba: «Últimamente la película, que da vida a la figura y aire de realidad a lo representado, que interesa, que atrae y emociona, los buscó con predilección y llevó la vida de los legionarios a todas partes proporcionándoles el público homenaje de efectivos aplausos» (Millán-Astray, 1922, p. 83). Por eso mismo, hay quien incluso señala un tipo específico de cine del periodo: el «legionario», que hay quien hibrida con la denominación de «patriótico» e, incluso, con la de guerra civil (Elena, 2010; Viadero, 2016). En el siguiente apartado se incidirá en tales realizaciones.

El desastre de 1921 fue uno de los pocos puntos de soldadura entre opinión pública y los colonialistas (Gajate, 2014): la venganza ante los muertos era necesaria. Los sucesivos gobiernos se vieron obligados a dotar de más medios y más fuerzas al alto comisario para, al menos, estabilizar la situación. Los «cuotas» se integraron en las fuerzas expedicionarias (7), se hizo compra de material militar y se autorizaron operaciones sin las

clásicas cortapisas políticas (8). En palabras del general Berenguer (1923, p. 168) «se había hecho un ejército de [...] unidades sueltas, y se le había dotado de todo el material necesario y organizado sus servicios; pero, además, en esos seis meses había desarrollado toda la labor que se le pidió». El problema de la denominada operación de *reconquista* fue que, una vez asegurada la integridad de Melilla y habiendo tomado posiciones fuertes, la clase política volvió a presentar las tradicionales dudas acerca de la labor colonial y el coste al que debían enfrentarse para poder cerrar tal tarea con éxito (Cabrera, 2021). No se ha obviar, tampoco, que tras la explosión nacionalista consecuencia de la derrota y los muertos en los campos de África, se empezaron a reclamar las responsabilidades por lo que había pasado (Gajate, 2014). Alguien había de pagar por los miles de soldados perdidos. Más aún, hubo cientos de prisioneros españoles en manos del enemigo, quien los trataría con una «infame conducta» (Gómez Jordana, 1976, p. 183), un asunto que era aireado en la prensa a diario.

Los *problemas* de España justificaron el golpe del general Primo de Rivera en septiembre de 1923, que fue apoyado por los sectores africanistas disgustados con las cuestiones antedichas y que, paradójicamente, fiaban su suerte colonial a un declarado abandonista de la causa marroquí. Una serie de factores que aún se discuten en la historiografía hicieron que el general jerezano apostase por la resolución militar del *problema de Marruecos* ((Ben-Ami, 1984; Gómez Navarro, 1991; González Calleja, 2005; Paniagua, 2019; Quiroga, 2022; Sueiro, 1993). Fruto de lo cual fue la colaboración franco-española para derrotar la *rebelión* nativa (después de que París sufriese su propio Annual en el Uarga, tal y como se ha mencionado) que acabó convergiendo en el primer desembarco aeronaval combinado —dos Estados— exitoso de la historia: Alhucemas (1925). Con ello se realizó un viejo plan español de conquista, vía operación anfibia, de la bahía de Alhucemas (Díez Rioja, 2019).

El dictador se anotó una gran victoria y selló una alianza con el sector colonialista del ejército español, aquel que se había beneficiado de los ascensos por méritos de guerra y recibía un mayor sueldo (Cardona, 1983). Pero Alhucemas no sólo fue una victoria militar, fue el comienzo del fin de la Guerra del Rif, que se cerró definitivamente en 1927. Gracias a lo cual, la propaganda primorriverista pudo vender que había sido capaz de acabar con un problema que llevaba acosando al país desde 1909 y que Primo de Rivera había conquistado la paz. Lo cual, en un país netamente antimilitarista y muy poco proclive a aventuras castrenses era un gran eslogan (Alpert, 1982; Puell, 1996).

Africanismo, Guerra Civil y franquismo

Uno de los reconocimientos, recompensas, a aquellos militares colonialistas que se curtieron en Marruecos, que mayor impacto histórico tuvo, fue el nombramiento del jovenísimo general Franco como director de la Academia General Militar —segunda época— entre 1927 y 1931. También que el claustro de profesores, acorde a la dirección, se seleccionó entre sus allegados africanistas, quienes se hicieron con el control de la institución encargada de formar a los cadetes. La importancia de la impronta dejada en tales jóvenes está fuera de toda duda. El propio Franco hablaba de su experiencia como discente en la Academia, precisamente destacando la transmisión de valores y, en cierta medida, despreciando los conocimientos técnicos cuando se refería a la admiración que despertaba uno de sus profesores: un comandante que «conservaba, en su cabeza, las gloriosas cicatrices de los machetazos recibidos. Ello solo nos enseñaba más que todas las otras disciplinas». El propio dictador sentenciaba: «De aquí la gran importancia que tiene la elección del profesorado en estos centros» (Blanco, 1989, 175).

Algo más desarrollado y con una prosa más cuidada, el mariscal francés Lyautey venía a incidir en lo mismo al afirmar que los docentes de las academias militares eran:

«apóstoles persuasivos, dotado en el más alto grado de la facultad de encender el ‘fuego sagrado’ en las almas juveniles; estas almas de veinte años, [...] a las que una chispa puede inflamar la vida entera [...] huella imborrable de sus primeros instructores» (Lyautey, 1940, 55). Estos oficiales eran, a su vez, maestros de la nación puesto que se entendía que el servicio militar obligatorio era la escuela ciudadana (Fanjul, 1907; Ruiz Fornells, 1909). Por ello, encargarse de la formación de los futuros oficiales era tan importante. En la teoría, la impronta dejada sobre ellos sería la misma que estos dejarían en la sociedad. Franco parecía tenerlo claro y siempre asumió que su labor en la Academia General Militar fue una de las más importantes desarrolladas. Su hermana Pilar declaraba que tal institución era su «ojito derecho» (Vicente, 2016, 777).

Más allá de las teorías que entendían el ejército como una escuela ciudadana-patriótica, lo cierto es que la segunda etapa de la Academia General Militar hizo que una serie de promociones de cadetes fuesen formadas en los valores africanistas; de paso, se establecieron lazos entre docentes y discentes (9). Parece evidente una cierta vinculación entre esta realidad y los números de la sublevación militar de 1936: cerca de tres cuartas partes del total de militares profesionales eran partidarios del golpe de Estado o simpatizaban con la causa rebelde (Puell, 2022). Ello llevó a una falta estructural de mandos experimentados en las filas republicanas (Alía, 2011). Lo cual, incidió en el liderazgo miliciano de ciertas unidades, algo que, a su vez, disgustaba profundamente a los militares profesionales –republicanos en este concreto– y, en ciertos extremos, los llevó a cambiar de bando o a trabajar para los rebeldes a modo de quinta columna (Bahamonde, 2014).

El sector africanista contaba con las fuerzas de choque coloniales, aquellas que habían aplastado la Revolución de Asturias de 1934 en base a la experiencia de la Guerra del Rif (González Calleja, 2024). Los 40.000 militares presentes en África constituían eran la élite del ejército español: tropas profesionales, fogueadas, bien equipadas y dirigidas. Poco tenían que ver con los bisoños reclutas peninsulares. De ahí, la importancia del control de los aeródromos andaluces para generar un puente aéreo que permitiese cruzar a las citadas fuerzas rebeldes (Salas, 1989).

El imaginario africanista hizo que la guerra civil fuese entendida como una continuación de la guerra colonial. El enemigo fue caricaturizado y sus caracteres humanos fueron desdibujados en favor de un cliché: el «moro malo» y el «rojo» pasaron a compartir atributos, tras pasados del primero al segundo y que se concretaban en contrarios a la civilización, salvajes e iletrados (Balfour, 2001). La estrategia y las tácticas también fueron importadas de los campos de África, así como la brutalidad bélica (Iglesias, 2016). Las razias, la quema de poblados, el fusilamiento indiscriminado, la tortura o la violación fueron prácticas salvajes provenientes de los campos magrebíes (Madariaga, 1988: 589; Balfour, 2002: 176). Ya en los primeros compases del conflicto fratricida, en las instrucciones secretas del general Mola para el golpe de Estado se especificaba la necesidad de ejercer una «gran violencia» para que triunfase el movimiento insurreccional (AGMA, Guerra Civil, armario 31, legajo 4, carpeta 8).

Una vez derrotado el bando gubernamental, el poso africanista acompañó al régimen dictatorial, al menos en su primera época. El propio Franco decía que no se podía explicar su persona sin sus años en África e incluía en tal afirmación a sus compañeros de armas, africanistas, aquellos que masivamente habían apoyado el golpe de Estado (Balfour, 2002). De una manera más gráfica, el *caudillo* insistía en esa realidad, en la década de

1950, cuando hablaba de la amistad —hermandad— que vinculaba a los que habían compartido *trinchera*: «sellada con nuestras sangres que corrieron juntas» (Anónimo, 1952).

Más allá de la lírica y elementos simbólicos como la Guardia Mora que gustaba a Franco tener a modo de tropa pretoriana, el magma africanista era reconocible cual mito-logema del régimen dictatorial: un rabioso antiliberalismo encauzado a través de un supuesto «apoliticismo»; es decir, los militares eran los custodios de la patria y no tenían intereses políticos, estaban por encima de ello (Kindelán, s.f.; Schulze, 2003). También presentaban una concepción organicista de la nación y, acorde a la misma, asumían la necesidad imperial conforme a los principios del darwinismo social (Suárez Blanco, 1997; Nerín y Bosch, 2001; Nerín, 2005).

Otro de los elementos más llamativos fue la continuidad en el enemigo externo: los africanistas estaban obsesionados con el complot obrerista —comunista— y fue algo heredado por el régimen franquista (Macías, 2016). En consonancia con su propio periodo de forja sito en las Campañas de Marruecos, un escenario bélico brutal, y acorde al modelo castrense africanista —infante heroico— hubo una continuidad en la retórica belicista, si se prefiere de exaltación militarista (10).

Todo lo dicho, muestra que el africanismo no murió en los campos de África una vez conseguido el *triunfo pacificador*. Fue una familia militar que formó nuevos miembros en su *ethos* a partir del control de la práctica docente en la Academia General. Sus fuertes lazos de solidaridad y su sustrato ideológico les hizo dar o apoyar un golpe de Estado e implementar una guerra civil. Su victoria militar los llevó a controlar el país y sus instituciones e impulsar una política propagandística que, para el caso de estudio, incluía, por supuesto, y con gran importancia, la cinematografía (un aspecto afín a otras dictaduras de la época como la italiana o la alemana) (Hueso, 1998). De ahí la relevancia del estudio de las realizaciones de temática bélica colonial norteafricana o matriz africanista en tiempos franquistas que se pasará a abordar en el apartado siguiente.

Marruecos copa las pantallas (1909-1948)

La aventura colonial: dramas y desventuras

Como sintetiza Iglesias, lo que se iba a percibir sobre la aventura colonial en el primer tercio del siglo XX, fue que los nuevos espacios a civilizar eran, mayormente, «una tierra de desastres, de sufrimiento, de muerte» (2021, 420). Así, prácticamente, a partir del desastre en el Barranco del Lobo (1909) y a pesar de los intentos gubernamentales de minimizar el impacto mediático, los reportajes, noticiarios y documentales, que apenas habían tratado la cuestión marroquí, pusieron su foco de atención sobre las aventuras y desventuras coloniales españolas. Después de todo, «el público deseaba conocer la verdad, y el poder de convicción de los reportajes, su credibilidad, les confería un éxito seguro» (Martínez Álvarez, 2022, 816).

Previo permiso del ministerio de la Guerra, las grandes productoras europeas, principalmente galas, Gaumont y Pathé, así como la aragonesa Producciones Coyne y las catalanas Hispano Films y Films F. H. Cuesta, enviaron a sus operadores con premura, dando lugar a un sinfín de documentales y reportajes que, en algunos casos, también fueron distribuidos y exhibidos a lo largo y ancho de los cines de toda Europa. Entre las más destacadas realizaciones estarían *Tetuán* (1908), *Guerra del Rif. Guerra de Melilla* (1909) (11), que provocaría graves disturbios en su proyección contra la movilización de quintas en Aragón y Cataluña (encenderá la chispa de la Semana Trágica (12)), *España en el Rif* (1909), *Visita del rey al Rif* (1909), *Guerra de Marruecos* (1909), *Guerra en el*

Rif. Desembarque de heridos en Valencia (1909), con imágenes dolorosas de heridos y convalecientes, etc. Le seguirían otras extranjeras como las francesas, *Marruecos* (1909), *El combate del 20 de septiembre* (1909), *España en el Rif* (1909), *En las gargantas del Gurugú* (1909) y *La batalla de Taxdir* (1909). Posteriormente, la fiebre por ese cine colonial menguaría considerablemente, dando como resultado esporádicos reportajes como *Salida del Rey de Málaga* (1911), *Revista de tropas en Melilla* (1911), *Guerra de Marruecos* (1916) o *La toma de Xauen* (1920).

A pesar de la enorme cantidad de reportajes, Hueso (1998), los caracteriza como piezas que abordaban de forma muy superficial el tema de la guerra y todo lo vinculado con la presencia española.

En todas ellas prevalecía un mensaje positivo, mostrando hechos victoriosos, despliegue de tropas, desfiles, sin momentos escabrosos o violentos, bajo la misma consigna general para todos ellos (para España y Europa), como indica Martínez Álvarez, que no apareciese «nada que pudiera molestar a las madres» (2022, p. 829). Es interesante apreciar que eso distará mucho de lo que se observará en algunas películas de ficción que se tratarán a continuación desvelando algunos aspectos crudos de las campañas.

En una etapa siguiente sería, una vez más, otro desastre militar el que marcaría el signo de los tiempos, *Annual* (1921), hasta el desembarco en Alhucemas (1925), con una activa colaboración gala y la pacificación del territorio por el general Primo de Rivera (y ya se ha visto en los puntos anteriores cómo eso forjó el ideal africanista).

Esta suerte de hechos y los posteriores animaron al rodaje de innumerables documentales, Poniendo en práctica los nuevos planteamientos cinematográficos desarrollados a partir de la Gran Guerra en el cine internacional (Cousins, 2011), como *La toma de Xexauen* (1920), *España en África* (1921), *Los novios de la muerte* (1922) -apología de la recién creada Legión-, *Los troyanos de Zaragoza* (1922), *Los que dieron su sangre por la patria* (1922), *Las baterías gallegas* (1922), *Los Regulares* (1922) y *Los defensores de la patria regresan* (1922), *Últimas operaciones militares en Marruecos* (1924). A los que siguieron *La toma de Alhucemas* (1925), *Los jinetes de Alcántara* (1925), *Marruecos y los reclutas de Ceuta* (1925), *España en Marruecos* (1925), *Guerra de África* (1925), *El viaje de los Reyes a Marruecos* (1927), *Marruecos en la paz* (1927), *Los regulares de Ceuta* (1928) y *Para la paz en Marruecos* (1929) (13) y *Marruecos en la guerra y en la paz* (1929), entre los más destacados (Bros Durán, 1992; Elena, 2010; Bello Cuevas, 2010; Martín Corrales, 1995; Pérez Perucha, 2015). Aunque se sucedieron ciertos periodos de tregua y de calma, la inestabilidad e inseguridad reinante en el Protectorado dio lugar a que el papel jugado por los militares fuera primordial (convirtiéndose en su *coto privado*, por decirlo de otra manera gráfica).

Más amplios de miras de lo que se les suponía, pronto se dieron cuenta de la importancia del cine como un elemento propagandístico de primer orden, para ofrecer una mirada de la guerra colonial, acorde a sus intereses y gustos, ocultando, eso también, una parte esencial de la cruda realidad que allí se vivía. Por eso, aunque no se impusiera una censura directa, sí controlaron los permisos y los rodajes (los militares participaban como asesores), lo que les permitía asegurarse de que las realizaciones cumplieran con sus criterios (o lo que es lo mismo, revelando lo heroico y la misión civilizadora que se perseguía y ocultando lo que pudiera comportar reticencias en su participación, horrores y padecimientos). Así y todo, como se señalará más adelante, no lograron evitar que se trasladara una visión amarga, dolorosa y pesadosa sobre las campañas marroquíes.

El cine de ficción hallaría allí un territorio de inspiración, dando a entender que se recogía un tema que interesaba al gran público. Así, la primera película que recoge Elena (2010) relativa a este contexto sería, prontamente, *Amor de pescadora* (1914), de Tогores y Doria. Aunque el filme no se centra en la guerra en el Rif propiamente, sí menciona

los efectos negativos de la guerra. La trama versa sobre un soldado que regresa ciego de su experiencia africana y, pese a todo, su novia acaba casándose con él.

De esta manera se reflejan más las nefastas consecuencias que el heroísmo clásico, zafándose de una manera muy hábil, por eso, del control impuesto por los militares en los reportajes antes señalados que rara vez recogían ese lado oscuro y desalentador de los conflictos. No era una buena publicidad para animar a ir voluntario ni a animarse a irse destinado fuera de la península comprobar las secuelas que podía traer consigo la experiencia en el campo de batalla (como los traumas psicológicos, las graves heridas -amputaciones-, y toda otra gama de efectos lastrando un retorno normal).

La siguiente realización sobre el tema tardó en aparecer cuatro años, sería *La España trágica / Tierra de sangre* (1918), de Salvador. Cuenta la historia de un bandolero andaluz que acaba cumpliendo servicio en el Protectorado, redimiendo con ello de sus pecados de juventud. Esto es lo que se sabe de ella. Desafortunadamente, como ocurre con muchas películas de este primer periodo del cine español, únicamente se conservan unos pocos segundos de esta, pero desvela el gran interés y atractivo que tenía la representación de la presencia española en el norte de África.

Un año más tarde del filme de Salvador, se vería en las pantallas españolas *Los arlequines de seda y oro* (1919), de Ricardo de Baños. Aunque es el típico melodrama folletinesco de amores desgraciados, muy de la época, reserva una escena en la que uno de los protagonistas, el capitán Álvaro de Valdés, es enviado al Protectorado y herido en combate en los alrededores de Melilla. Aquí, por primera vez, aparece la figura del *paco* (el francotirador o emboscado), subrayando con ello un elemento que va a caracterizar buena parte del cine colonial y cuya presencia estuvo muy viva en el imaginario. Por un lado, el *paco* representa, después de todo, en su figura un conflicto *no convencional*, un adversario artero y cuya falta de caballerosidad y códigos habituales, identificado con el espíritu noble castrense, demostrando con ello el carácter civilizador de la presencia española (14). Por otro lado, la película tampoco explica, ninguna lo hará en este periodo, el porqué de la aventura marroquí (dejando claro que los espectadores españoles conocían la *misión civilizadora* en ese territorio hostil), sino que se presenta como una guerra contra el *moro* (una especie de continuismo de la mitificada Reconquista). Así mismo, el *moro* se verá caracterizado como un enemigo feroz, anónimo y mortal, cuyo único retrato se resume que ataca a traición o vive para y por la violencia, en rebeldía permanente, no aceptando la paz, el orden cristiano y el desarrollo material que se le ofrece (se le presenta siempre viviendo en condiciones míseras y arcaicas).

En palabras de Marín Molina se le ve «como un animal al acecho, siempre parapetado detrás de las rocas de los acantilados o de arbustos, esperando *dar caza* al soldado-colonizador» (2017, 1189). La imagen del *paco* es muy simbólica al respecto, y el cine, por su fuerza expresiva, enfatiza aún más su mezquina y artera figura. La película fue estrenada el 28 de septiembre de 1919, en los cines Eldorado y Palace cine de Barcelona, aunque con la particularidad de que sería presentada en tres partes. Tras su notorio éxito fue llevada a Madrid. Como curiosidad, cabe destacar que sería reestrenada, en 1923, con otro título, *La gitana blanca* o *La gitana de Barcelona*, pero reduciendo el metraje. Los productores quisieron aprovechar el éxito y repercusión tanto a nivel nacional como internacional de la protagonista, Raquel Meller, cantante y cupletista, para sacar un poco más de réditos económicos a la producción (Ruíz Álvarez, 2004; Claver Esteban, 2012).

Habría que esperar unos años más, tras el desastre de Annual, para ver otro filme de ficción, esta vez enteramente ambientado en África, con otro nuevo acercamiento. Se trata de *Alma rifeña / Sangre española / Una aventura en el Rif* (1922), de José Buchs (fue estrenada con varios títulos distintos). De nuevo se presenta al *moro* como un ser contrario a la civilización, culpable de secuestrar a varios ingenieros españoles (lo cual rememora, indirectamente, la guerra de Melilla, de 1893). Se les perfila como piratas o bandoleros modernos, desde un punto de vista discriminatorio, reforzando esa idea

falseada de que se estaba en las ardientes tierras norteafricanas en una misión policial-civilizadora (Macías, 2022). Para Hueso el filme trató, además, de ayudar a «superar el profundo trauma popular que había supuesto la derrota de Annual» (1998, 143).

Le seguirían *Ruta gloriosa* (1925) de Fernando Delgado y *Águilas de Acero (Los misterios de Tánger)* (1927), de Florián Rey. De la primera sólo se conserva un minuto de rodaje, insuficiente para desgranar sus claves, y la segunda está desaparecida. Sin embargo, sí cabe destacar que en la película de Delgado se aborda por primera vez el tema de los prisioneros de guerra (lo cual tenía mucho interés). La historia se centra, precisamente, en la huida de dos oficiales capturados por los rifeños y rescatados, finalmente, por un hidroavión. Mientras que la segunda es un homenaje a las fuerzas aéreas españolas en el marco de su pugna contra el líder Abd-el-Krim (Martín Corrales, 1995). Esta última, concretamente, sería muy alabada por la crítica del momento y calificada asimismo como «la mejor, más emocionante y patriótica producción española» (Marín Molina, 2017, 361-362). Ambas de haberse conservado habrían podido haber completado y aportado sus matices a este imaginario que se tenía de las campañas marroquíes y sus consecuencias, pero lamentablemente, no ha sido así. Sólo por las temáticas mencionadas se puede deducir que en ellas se destaca la dureza del escenario africano (y la fiereza del adversario) y el enaltecimiento del heroísmo castrense que propiciaría, con el tiempo, la cristalización del africanismo (Macías, 2019).

La película que sí se conserva es *El cura de aldea* (1926), de Florián Rey. Inspirada en un folletín literario de Pérez Escrich, se centra en la figura de Roque, un huérfano abandonado y que es educado por el sacerdote de una pequeña localidad salmantina, el padre Juan. Roque encarna a un joven sencillo y generoso, enamorado de María, sobrina del cura, pero que se ve forzado a acudir a la guerra de Marruecos, para reemplazar a Diego, hijo del cacique local, don Gaspar (15). Una vez en tierras africanas Roque vivirá las típicas vicisitudes del soldado español en el Rif. Defenderá con heroísmo un blocao del ataque de los rebeldes de las cabilas. Caerá herido y regresará más tarde al pueblo. La parte dedicada al escenario colonial se aparta completamente del original literario en el que se inspira la trama fílmica, al desarrollarse la novela enteramente en Cuba, lo cual es de por sí bastante indicativo. Deja claro que el marco colonial africano sustituye en importancia e interés al caribeño, orillando con ello el trauma del 98.

Como en las anteriores películas, en *El cura de aldea* no se explica la situación ni la realidad del conflicto, pero sí deja pinceladas de aspectos que van a ir configurando esos aspectos del complejo y específico imaginario de la guerra en el Protectorado: los blocaos, el envío de las quintas (y soldados profesionales) y la pugna contra un adversario escurridizo, feroz e implacable (*el moro*). De hecho, el protagonista, Roque, acabará presentándose como voluntario a defender al que se denomina *blocao de la muerte*. Se da con ello a entender que el porcentaje de fallecidos en el lugar es muy elevado. A pesar de ello, no dudará, lo que demuestra su abnegada devoción al servicio y su alto código del honor como gallardo español. Por fortuna, Roque, frente a otros compañeros que no tienen la misma suerte, sobrevivirá a tal exigente prueba, aunque será herido en uno de los ataques y trasladado para ser atendido en un hospital.

Como no podía ser menos, la representación que se hace del protagonista y otros heridos tratados en la retaguardia por unos médicos eficientes y atentos, en un entorno pulcro y salubre. Tal recreación de la sanidad en las Campañas de Marruecos, cuanto menos, elude parte de la realidad del soldado español en tal conflicto bélico: carencia de medios, hospitales masificados por la enorme cantidad de bajas, entornos insalubres, enfermedades que se propagaban sin control (Macías, 2021). A modo de ejemplo, en una fecha posterior a la *pacificación* (verano de 1930), es decir, cuando los recursos no se focalizan en las operaciones militares y se presupone un mayor cuidado en aspectos colonizadores *civiles*, el teniente coronel médico jefe de la Sanidad Militar de la circunscripción del Rif señala los aspectos a mejorar en Villa Sanjurjo y, además de referirse al

necesario saneamiento de aguas estancadas (paludismo) también señalaba un sinnúmero de deficiencias en las instalaciones hospitalarias, del cuidado de las ambulancias, la incineración de basuras, estudio del agua, etc. El mismo militar se refería a la falta de letrinas, con sus consiguientes derivadas (contaminación de fuentes hídricas), y a una deficiente salubridad. Aunque las condiciones generales del soldado español en África fueron duras, la oficialidad tuvo una realidad menos dramática, por su propia condición de mandos, su mayor salario y mejores pertrechos (Villaplana, 1930, 8).

Así y todo, hay que considerar el mérito e interés de la película en la recreación de algunos aspectos de las campañas de una forma *más realista*, dentro de lo que es el cine mudo de la época, alejándose de los corsés impuestos a los reportajes por los militares (donde se blanqueaba convenientemente la guerra), dejando entrever su dureza y peaje en vidas. Aunque es evidente que lo que se busca es subrayar el heroísmo propio del carácter español, indirectamente radiografía una realidad terrible, como fueron los blocaos y la alta exposición que se tenía a la muerte destinado en ellos (García del Río & González Rosado, 2009; Sáez Rodríguez, 2018).

El cura de aldea fue estrenado en el Real Cinema de Madrid, el 14 de febrero de 1927. Se sabe que el coste de la realización fue mayor de lo previsto, lo que no impidió recuperar lo invertido, validando su buena acogida. Sin embargo, sería la última realización de la productora, Atlántida S.A.C.E, que arrastraba graves problemas financieros y económicos previos, y que no pudo solucionarlos pese a todo (García Fernández, 2002).

Ese mismo año, se produciría *Malvaloca* (1926), de Benito Perojo, uno de los más reputados realizadores españoles del cine mudo, que se conserva de manera incompleta. Inspirada en una obra teatral homónima de los hermanos Álvarez Quintero, publicada en 1912 (16), cuenta la desventurada historia de Malvaloca, de nombre Rosa, una mujer que vive toda una serie de vicisitudes negativas hasta que conoce a Leonardo, un ferrero, con el que redimirá sus malas decisiones. La trama acaba trasladándose a un pequeño pueblo en donde viven Leonardo y su amigo Salvador. Este último, debido a un grave percance, se compromete a fundir una vieja campana hace tiempo rota y muy querida por los lugareños. Cuando se va a producir este hecho, aparece una anciana en la ferrería que regentan los dos amigos, y les hace entrega de las medallas de su hijo fallecido en la guerra contra el *moro* para que las fundan con la campana. Un breve *flashback* retrocede en el tiempo al momento en el que se produce la salida de la unidad militar del lugar y se ve a la anciana y a otras compungidas mujeres que lloran la marcha de sus familiares a la guerra. Más tarde, se ve cómo, durante una batalla, el hijo de la anciana muere en una valiente defensa de su posición. La mujer vive un permanente pesar.

Habría que puntualizar que la memoria de la guerra es una licencia que no aparece en la obra teatral original en la que se inspira la realización. Refleja, una vez más, el gran interés en el contexto de su rodaje por el tema y el amargo sentimiento de la tragedia colectiva provocada por la guerra de Marruecos. Un pasado que se halla impreso, esta vez, en los que combatieron y regresaron con vida, como en las anteriores realizaciones, no así en los que no lo hicieron. Se presenta el doloroso luto de las madres que perdieron a sus hijos. Un inserto curioso e interesante porque ofrece una visión basada en la pena y la desromantización del conflicto. Las medallas, en definitiva, logradas por su hijo no consuelan a la mujer y, de ahí, que prefiera compartirlas. A partir de ahí, la trama se encamina en otra dirección, pero su efecto en la historia no deja de ser relevante. Estrenado el 10 de febrero de 1927, en Barcelona (teatro Tívoli), su éxito fue rotundo, permaneciendo nada menos que trece semanas en la cartelera (Gubern, 1994).

Paralelamente, De Lucio adaptará su obra teatral al cine, *La malcasada* (1926) -se conserva incompleta en la Filmoteca española bajo el título *Personalidades españolas*. Fue estrenada el 10 de enero de 1927 en Madrid, su director vio como sus esperanzas de que se convirtiera en un éxito fulgurante se truncaron, cuando intervino la censura de la dictadura de Primo de Rivera. La realización había sido publicitada con gran pompa

por la aparición estelar de más de cien personalidades de la época, entre ellas, el político Sánchez Guerra y el general Weyler, críticos con ella. Esto fue lo que provocó la intervención de las autoridades. Por lo tanto, hubo que rehacer el montaje original, suprimiendo la aparición de los personajes citados siendo reestrenada un mes más tarde en Barcelona y, a continuación, distribuida en otros países en su versión íntegra (en EE. UU. se insistió en que había sido censurada, aprovechando el tirón comercial del escándalo), (González López & Cánovas Belchi, 1993; Ruíz Álvarez, 2004; Marín Molina, 2017).

La base argumental del filme, en todo caso, no deja de ser un melodrama típico de la época de las diferencias generadas entre clases, en el que Félix, un jornalero mexicano, aspira al amor de Carmen, pero su padre considera que es poco para ella. Por lo que Félix se marcha a España para hacerse un nombre como torero. Su éxito le va a permitir codearse con la *creme de la creme* de la sociedad española. Y ahí se aprovecharía para incluir en diversas escenas, a modo de cameos, a innumerables personalidades, políticos, artistas e intelectuales, concretamente a militares como Franco, Millán Astray, Sanjurjo, García Benítez y el citado Weyler. Aquí Franco sería presentado como «popular comandante» y el más joven general de Europa, y Millán Astray como un «glorioso coronel» (por entonces, había creado la Legión). Era evidente que la realización publicitaba (como lo harían otros medios de revistas y prensa) a los militares españoles, en su mayoría por sus hazañas coloniales, y que acabarían siendo muy conocidos por el gran público. De hecho, el mismo Franco solía ir acompañado de periodistas y le gustaba firmar retratos de sus admiradores (Nerín, 2005). Sin embargo, bien es verdad que poco o nada se dice de cómo era la vida en el protectorado ni sobre la situación militar, civil o social en el territorio. Ciertamente es que tras el desembarco de Alhucemas la situación en el Protectorado se había tranquilizado y, por lo tanto, la atención que se traslucía de allí iba necesariamente a cambiar. Aunque cubriendo con un tupido velo los horrores y padecimientos acontecidos en la etapa anterior, como si lo único relevante fuese esa glorificación del estamento castrense (y lo peligroso que esto resultaría de ser a la postre, como se verá con la sublevación militar).

Un año después, Perojo rodaría *La condesa María* (1927), coproducida con Francia. En ella se cuentan las vicisitudes de amor entre Rosario y Luís, hijo único de la condesa María y capitán del Ejército. Luís es enviado a la guerra, antes de formalizar su matrimonio, y allí cae herido, aunque se le da por muerto. Tras permanecer prisionero de los *moros* huye y logra regresar encontrándose con que Rosario ha tenido un hijo suyo y que, ante la necesidad, ha hecho creer a la condesa que era legítimo, por lo tanto, que se había casado con Luís. En lo tocante al tema africano, el drama refleja en tres episodios concretos ciertos aspectos que configuran ese imaginario de las campañas de Marruecos: primero estupor, cuando Luís recibe la carta de movilización, desvelando con ello que es un destino nada halagüeño; segundo, el carácter del puro heroísmo español, porque a pesar de todo, no escapa al servicio y se enfrenta a los peligros de forma templada; y, finalmente, se plantea un aspecto novedoso, la figura de los prisioneros de guerra en manos de los rebeldes (abordado ya en *Ruta gloriosa* (1925), aunque desconociendo el enfoque). En este último aspecto, el protagonista, Luís habrá de atravesar y soportar unas duras y exigentes condiciones de hambre, sed y penurias (inspirándose en un suceso verídico, como fue la huida del soldado Benito Sánchez, disfrazado de *moro*). Desde luego, como todo melodrama de época, su desenlace es feliz. Luís escapa y su relación con Rosario, atendiendo a los valores tradicionales, se legaliza con ella casándose. La producción iba a contar con los mejores medios de la época, sólidos decorados, localizaciones en los alrededores de Tetuán y la colaboración de las autoridades. Estrenada el 6 de febrero de 1928, en los cines Royalty de Madrid, sería muy bien recibida por crítica y público (Guber, 1994; González López y Cánovas Belchi, 1993; Cánovas Belchi, 1997).

Cabría matizar que, aunque podría pensarse que el tema podía causar cierto recelo entre los militares (al abordar la situación penosa de los prisioneros de guerra), es posible que la pacificación del Protectorado y el alivio de haber puesto fin al interminable y

sangrante conflicto diera lugar a relajar ese férreo control audiovisual que se tenía sobre el retrato, grandilocuente y falso, que se quería hacer de dicho escenario. Ya no era guardar las formas y presentarla desde una perspectiva dulcificada, sino heroica. Y el heroísmo viene marcado por las virtudes sublimadas de sacrificio, honor y valentía (algo que luego hará suyo el franquismo en el cine posterior desde su mirada africanista).

El último de los filmes del periodo, antes de la proclamación de la Segunda República, fue nada menos que el biopic *Prim* (1930), de José Buchs. Esta es una realización promonárquica centrada en la figura del prestigioso general, que dedica una larga escena (de más de ocho minutos) a sus logros en la campaña de 1859, con su victoria en Castilla y San Martín. Contaría con excelentes medios para la época, y aquí sí se detallaría la razón de la guerra (frente al resto de realizaciones comentadas) como una *cuestión de honor*. Presenta a los moros como una horda salvaje que, pese a sus éxitos iniciales, son finalmente derrotados por los aguerridos soldados españoles capaces de superar la adversidad inicial. Sin duda alguna, el interés por sacar a relucir la figura de Prim y sus éxitos del pasado venía a estar vinculada a que el militar era un marcado defensor de la monarquía. Así y todo, a pesar de sus batallas, estrenada el 26 de enero de 1931, en Madrid y Barcelona, obtuvo un relativo éxito (Caparrós Lera, 1981). Y cabría conjeturar que este hecho se vio influido posiblemente por un contexto de marcado desencanto político hacia el sistema de la Restauración y la monarquía, donde ya se perfilaban los aires de cambio que desembocarían en la proclamación de la República, en las elecciones municipales de 14 de abril de 1931. La película pareció fue una respuesta conservadora fallida para hacer recordar a los españoles un pasado mitificado y seguir confiando en el mismo régimen que les había gobernado con tanto éxito hasta la fecha, pero nada pudo hacer para evitar la marcha de Alfonso XIII (Hueso, 1998; González Calleja, Cobo Romero, Martínez Rus y Sánchez Pérez, 2015). En todo caso, sí refleja la relevancia y significación social que se sabía que cobraba el medio audiovisual para influir en el imaginario (aunque no siempre tuviera la recepción o el efecto deseado, como le sucederá al franquismo con su cine de cruzada años más tarde) (Hueso, 1998; Díez Puertas, 2002).

Durante los años de la república se rodaron otros dos filmes vinculados al contexto africano, *Fermín Galán* (1931), de Fernando Roldán y *El desaparecido* (1934), de Antonio Graciani. Por desgracia, la primera de estas realizaciones no cuenta con ninguna copia disponible (Asión y Tausiet (2021)). Aborda las experiencias bélicas del héroe de Jaca en Marruecos. El segundo de ellos, por su parte, alude a los hechos acaecidos en 1921 en el Protectorado. El protagonista, Gustavo de Carrara, es un magnate de los diamantes, que no recuerda nada de su vida anterior hasta que, casualmente, en Melilla le reconoce su oficial en Annual, identificándole como el capitán Augusto Miralles. Aunque no se recrean los hechos del pasado, sí es muy significativo el elemento simbólico. Su amnesia no es otra que el reflejo del trauma [nacional] que provocó en tantos hombres la derrota estrepitosa en Annual. El hecho de que se tratara durante la democracia republicana (y no antes ni mucho menos después) es muy representativo de lo sensible y delicado que era abordarlo (por la reacción que podría tener el estamento militar al respecto), pero también de esas virtudes del lenguaje cinematográfico a la hora de constituir metáforas recurrentes para retratar aspectos de la realidad sorteando la censura real o encubierta (algo que se verá obligado a realizar brillantemente el cine español en la etapa siguiente).

Mitificación, mitos y africanismo en la gran pantalla

El segundo periodo importante relativo a la representación de la guerra en el cine de ficción en Marruecos vino marcado, sin duda, por la consolidación del sonoro, la Guerra Civil española y la instauración del franquismo. Si bien el trauma del conflicto civil

marcaría un antes y un después, eso no evitaría la realización de un puñado de producciones vinculadas al interés del régimen franquista de educar y satisfacer sus intereses ideológicos. Tampoco se puede pasar por alto la influencia del cine extranjero.

Poco antes del arranque de las hostilidades, se rodó la producción francesa *La bandera* (1935) de Julien Duvivier. El popular actor galo Jean Gavin (Pierre Gillieth) se alista en la Legión tras huir de la justicia francesa por un crimen que no sabemos si ha cometido o no, pero en el que se ha visto implicado. Aunque la base de la historia es un drama, una parte muy significativa de la misma discurre en Barcelona y en el área del Protectorado español. El protagonista acabará en Dar Riffien, en el campamento de la Legión. Tras una tormentosa relación con una mujer beduina, Aïscha, con la que se acabará casando, en el clímax final, el protagonista, junto a sus camaradas, redime su vida defendiendo un blocao heroicamente frente a los rebeldes rifeños. En su origen, aunque se suprimiría más tarde, la realización estuvo dedicada a Franco y a la 5ª Bandera, que colaboró en la realización de esta, lo cual es muy indicativo de que gustó y que hubo una implicación directa del militar africanista en la misma (17). Podría decirse que *La bandera* es una mirada *descarnada* (y realista) sobre la áspera vida legionaria (en un entorno hostil y donde salen a relucir relucen las bajas pasiones), con buenas cotas de realismo, aunque envuelta con ese glamur orientalista de aventura y belleza que tanto fascinaba, y que no deja de subrayar esos valores castrenses de hermandad de armas, camaradería y de valentía redentora que luego serían copiados y convenientemente edulcorados por la cinematografía franquista.

Más tarde, coincidiendo con el fin de la Guerra Civil se iba a proyectar en todos los cines del mundo la estadounidense *Beau Geste* (1939) de William A. Wellman. En esta ocasión, los protagonistas son tres hermanos, Michael, John y Digby, que acaban en la Legión Extranjera francesa —cuerpo en el que se inspiró Millán Astray para crear la Legión española— huyendo de un delito (el robo de una joya que da nombre al filme) que nadie sabe quién lo ha cometido. El exotismo del cine colonial iba a cobrar aquí toda su fuerza y singular atractivo, gustando sobremanera al nuevo régimen al presentarse la lucha épica de unos legionarios, bajo el abrasador sol del desierto, enfrentándole al duro ataque de un grupo de bereberes. Una estampa que se asemeja mucho a la de la defensa de los blocaos en el Protectorado (y a la de las películas de indios y vaqueros).

Paralelamente, otro elemento más iba a entrar en juego. Durante la contienda se iba a producir un cambio de perspectiva en la figura tan dañina y despectiva que se tenía del *moro*, tan peyorativa hasta la fecha. Puesto que importantes contingentes de tropas indígenas conformaron la vanguardia de los ejércitos del bando nacional que saltaron del Protectorado a la península con el fin convertirse en un elemento fundamental de la victoria de Franco (Salas, 1989). De hecho, en un intento de invalidar este apoyo, en el bando republicano se produciría el documental *Los moros en España* (1937), de carácter propagandístico, donde se recogieron testimonios de regulares marroquíes hechos prisioneros que expresaban su satisfacción por haber sido *liberados*. Si bien, tuvo escasa repercusión.

Por el contrario, en el bando nacional, se alumbrarían otra suerte de documentales como *Alma y nervio de España* (1937), dedicado a la bandera de Falange de Tetuán, *La guerra en España* (1937) y *18 de julio* (1938), que configurarían los primeros destellos de un incipiente discurso sobre la hermandad hispano-marroquí que reconfiguraría la anterior imagen del *moro* (Elena, 2010).

Una vez acabada la contienda el 1 de abril de 1939, el cine nacional se vería seriamente limitado por las circunstancias tan delicadas en las que estaba envuelto el país (destrucciones, represión, hambre y miseria). De ahí que se realizarían importantes colaboraciones con la potente industria cinematográfica alemana e italiana, cuyos regímenes afines habían apoyado a Franco y que alumbrarían una serie de filmes como *Sin novedad en el Alcázar* (Augusto Genina, 1939), coproducción con Italia, o *Carmen la de Triana*

(Florián Rey, 1938), con el Tercer Reich. El Nuevo Estado quiso impulsar un *nuevo* cine español, aunque regido por unas estrictas normas de producción y de censura. Desde luego, nunca se habían prodigado medidas tan relevantes en materia de políticas cinematográficas, ni tampoco tan controladoras. La censura previa fue la primera medida adoptada (Gubern, 1981; Díez Puertas, 2003).

El régimen franquista iba a apoyar un cine histórico (pedagógico e ilustrativo) que hablase de las glorias pasadas, además de un cine colonial y guerracivilesco, cuya base era la constitución de un reforzado imaginario nacional que respondiera a la corriente ultraconservadora dominante. Pero, paradójicamente, no fue este cine serio el que más gustó al público español, sino el escapista, aquel que le alejaba de las miserias del día a día de una posguerra nada fácil de soportar (Benet, 2015).

Aun así, el cine colonial vendría vinculado, no todo, a las reminiscencias de la guerra de Cuba, en *Raza* (1941) y *Bambú* (1945), ambos de Sáez de Heredia, *Los últimos de Filipinas* (1945), de Román, y *Héroes del 95* (1946), de Alonso. Y, como no podía ser menos, sobre el contexto norteafricano y subsahariano, en *La canción de Aixa* (1939), de Rey, *Harka* (1941), de Arévalo, *Legión de héroes* (1942), de Fortuny, *¡A mí la legión!* (1942), de Orduña, *Alhucemas* (1947), de López Rubio y, para el caso del África occidental (Sáhara), *La llamada de África* (1952), de Fernández Ardavin, entre los más destacados. Para Viadero estaba clara la intención, era un vehículo de construcción de un «nacionalismo español basado en el militarismo africanista» (2016, 176). En otras palabras, como indica Hueso, «una utilización de las imágenes como medio de exaltación de la ideología del régimen» (1998, 149).

Así mismo, se iba a constituir, como se ha indicado, una redefinición del *moro* y la *identidad marroquí*. La participación en la guerra derivó en un cambio en el discurso para sustraerle los aspectos tan negativos que le habían caracterizado hasta la fecha. Así, al poco de iniciarse la sublevación militar en los cuarteles del Protectorado, el alto comisario, el general Beigbeder, permitiría al líder marroquí, Abd el Jalak Torres, la creación del Partido para la Reforma Nacional, con el fin de favorecer la llamada a filas de tropas indígenas. Era puro márquetin y fachada, ya que en el bando *nacional* solo se reconocería a nivel oficial el Partido Único (forzando la unificación de la Falange con el tradicionalismo carlista) (Domínguez Búrbalo, 2009).

La primera de las películas de ficción a destacar en esta nueva etapa es *La canción de Aixa* (1939), de Florián Rey. Este reputado director cuyos mayores éxitos se sucedieron durante la época republicana (*La aldea maldita* o *Morena Clara*), se embarcó en un curioso proyecto. La historia se ambienta en Marruecos, pero será protagonizada por dos líderes rifeños (aunque fueran actores españoles), Hamed y Abslam, cuyas cabilas llevaban enfrentadas durante generaciones. Claro que todo se complica con la aparición de una mujer, Aixa (representada por Argentina), una cantante mestiza que encandilará a ambos. Al igual que el documental *Romancero Marroquí* (1938), el sustrato de la historia era el establecimiento de la hermandad hispano-marroquí. El guion iba a estar firmado por De Góngora, poeta y escritor, que había dedicado muchas páginas de su obra a la cultura árabe-andaluza. A pesar de este protagonismo aparente del mundo indígena, hay que considerar que se españoliza de una forma flagrante, ya que los únicos que portan rasgos marroquíes son los figurantes secundarios. Las relaciones amorosas y todo el entorno no dejan de componer un drama en el que *lo español* impregna el elemento más importante del personaje principal, el noble, gallardo y recto Abslam.

Es muy llamativo cuando, tras convertirse en cadí, promete a los jefes de las cabilas que va a hacer de ellos *auténticos guerreros* gracias a los dos valores fundamentales aprendidos en el ejército español (porque ha sido oficial de regulares): la obediencia y la disciplina. Para ello entrena a sus tropas a la manera europea... Al final, cuando el enfrentamiento entre los dos amigos por causa de Aixa podrá hacer saltar por los aires la

precaria paz entre las cabilas, la alta conciencia y estoicismo de Abslam lo impide. Y a su rival no le queda otro remedio que aceptar de forma caballerosa su derrota.

El filme ha dado por su contenido para innumerables lecturas e interpretaciones (Álvarez y Salas, 2000; Domínguez Búrbal, 2009; Elena, 1997; Fernández Colorado, 2010). Es extraño que, a pesar de que el contexto es indeterminado, se sitúe en el Protectorado, donde la sensación de que las cabilas actúan de una forma independiente, como si allí no rigiera la autoridad española. Pero, lo dicho, el interés de su discurso no es tanto la veracidad, sino recuperar al *moro*, de una forma diametralmente opuesta al periodo anterior, humanizándole y *españolizándole* incluso de una forma conveniente para su aceptación frente a la demonización que se había dado en el pasado. Sin duda, esta fue la sutil manera del franquismo de reconocer el papel crucial que las tropas indígenas habían llevado a cabo durante la contienda. Del estigma a la noble personificación, aunque fuese con actores españoles y las producciones estuviesen destinadas al consumo tanto del mercado nacional como internacional (18). Así, en las acertadas palabras de Elena, la realización no deja de ser «el espejo de la mirada tutelar y protectora de España en sus posesiones en el norte de África» (1997, 27). De hecho, no tuvo un mal recibimiento, permaneciendo trece semanas en cartel, pero tampoco fue un éxito tan clamoroso como cabría esperarse -teniendo en cuenta que contaba con los dos mismos protagonistas, encarnado por Argentina y Luna, de la película de mayor éxito de la época republicana y que también estuvo en las carteleras de los cines durante la guerra, *Morena Clara* (Rey, 1936) (Domínguez Búrbal, 2009).

Quien abordaría el tema desde otra perspectiva muy diferente sería el director falangista Carlos Arévalo, cuya segunda realización sería la mítica *Rojo y negro* (1942), y también aludiría al contexto africano.

¡*Harka!* (1941) fue su primera incursión en el cine de ficción. Una vez más, la realización estuvo estrechamente vinculada a este intento de hacer del marroquí una suerte de hermano. En esta ocasión, la historia girará en torno a una harka, unidad militar indígena comandada por oficiales españoles. Uno de ellos, el capitán Valcázar, está interpretado por el actor fetiche del régimen, Mayo (que encarnará al gallardo y estereotipado militar español). Éste es llamado por los rifeños como muestra de respeto *Sidi* (19) *Abslam* alcázar, afirmando él mismo que su alma es mitad marroquí, mitad española, dejando claro que hay una especie de fusión entre la identidad nativa y peninsular.

Honor, lealtad, amistad y heroísmo se entremezclan en una historia que encarna la ideología africanista de cuyos fuegos, indica, bebe el auténtico y más puro nacionalismo español. Y aunque los *moros* ya no son menospreciados, su colaboración (a costa de recompensas para impulsar el reclutamiento) es crucial para recomponer la harka, en el apoyo a una operación militar contra unas cabilas rebeldes tampoco son muy protagonistas. A pesar de que se halla ambientada en los años 20, no deja de ser un vehículo ideológico, una loa al servicio en África (inspirándose en ese espíritu de aventura orientalista recogido en *La bandera* (1935) y *Beau Geste* (1939) antes destacado). Hay que considerar, por ello, a ¡*Harka!* como uno de los artefactos propagandísticos más significativos de la representación del ideal africanista (20). Asimismo, la figura del emboscado (*el Paco*), tan importante por su caracterización negativa en las primeras realizaciones, es convenientemente *invisibilizada*. Aunque sí se muestra una conversación del protagonista con un líder rifeño, El Chauni, quien se acabará sometiendo a la superioridad material española. Así todo, se dan ciertos desajustes en la realización al presentar a Valcázar como una especie de héroe romántico (africanista) que reúne las virtudes de ambas razas, pero la nativa, como sea visto, apenas si es perfilada (Elena, 1997). Irónicamente, como se ha indicado, en *La canción de Aixa* (1939), al contrario, no aparecen personajes nacionales, pero sí se españoliza a los rifeños.

Otro aspecto por incidir en ¡*Harka!* es que, aunque la realización gustó al régimen por su temática colonial y, sobre todo, su *auténtica* traslación de los valores castrenses

no estuvo demasiado tiempo en la cartelera (tal vez, por esa misma marcialidad, ya que el protagonista Carlos, interpretado por Peña, prefiere renunciar a su pareja y volver al servicio colonial). Tras su estreno, el 15 de abril de 1941, apenas permaneció cinco semanas en el cine Rialto de Madrid (*ABC*, 15 abril y 11 de mayo). Eso no evitó que Franco considerase que Arévalo reunía las virtudes que buscaba para dirigir *Raza* (1941), pero éste lo rechazó para embarcarse en su obra más emblemática, la citada *Rojo y negro* (1942) (21).

Las dos siguientes realizaciones son una apología de la Legión española, que capitaliza la esencia del mito del discurso franquista. Sus títulos son muy elocuentes a este respecto: *Legión de héroes* (1942), de Seville y Fortuny, ambientada en el Sáhara Occidental (de ahí que no nos ocupemos de ella), y *¡A mí la legión!* (1942), de Juan de Orduña. La segunda de ellas resulta más interesante porque va a darse un paso más en la composición de este imaginario africanista. Por de pronto, el interés por la figura de los marroquíes *desaparece* y se incide más en un marcado antisemitismo. El enemigo rifeño ya no es visible (sólo es la imagen de un fusil que dispara), y establece directamente un nexo entre África y la Guerra Civil. Los tres protagonistas, Curro (Pozanco), Grajo (Mayo) y Mauro (Peña) representan arquetipos de los *caballeros legionarios*, el andaluz, el sinvergüenza (honrado) y el extranjero que se convierten en hermanos de armas tras pasar una serie de vicisitudes hasta cumplir su servicio, desde una perspectiva muy romantizada (ensalzando las virtudes integradoras, felices y aventureras del cuerpo), aderezada con un poco de drama. Al final, tras separarse empujados por diversas circunstancias, volverán a reencontrarse años más tarde, cuando reciben noticias de que el Ejército de África se ha sublevado. Fieles a su compromiso, vuelven a alistarse, revelando, así, que la Legión encarna a las esencias españolas de honor y fidelidad (aunque estuviese integrada por un grupo de *aventureros y sinvergüenzas*) y algo más (el nudo irrompible de la camaradería de los hermanos de armas, para quien no fuese español, se entiende), cuyo único y legítimo representante lo representa el bando nacional.

Rodada en escenarios naturales, como el cuartel de Dar-Riffien de la Legión, la realización fue mucho mejor recibida que *¡Harka!* y daría lugar a la apertura de un filón de películas vinculadas al cuerpo del Tercio en una irregular filmografía de las que cabe señalar *Póker de ases* (Barreiro, 1947), *Doce horas de vida* (Rovira Beleta, 1948) y *Truhanes de honor* (García Maroto, 1950) (Elena, 2010). Sin embargo, todas ellas desarrolladas ya en un contexto posbélico, de ahí que no se aborden directamente en esta investigación.

El último filme del periodo centrado específicamente en las guerras en Marruecos (el resto serán películas de espías posteriores a la pacificación) es *Alhucemas* (1947), de José López Rubio. No hay duda de que se ponía punto final a un ciclo de realizaciones que más que hablar de la historia y suerte de la colonización española, venía a refrendar ese espíritu corporativo forjado en las duras y salvajes tierras africanas que Franco y sus compañeros convirtieron en un mito romántico sagrado.

El mismo director, López Rubio, ya rodó un corto, *Rosa de África* (1941) unos años antes, vinculado a este escenario (aunque fuese rodado íntegramente en los estudios Orphea de Barcelona). Siguiendo las pautas de recurrentes del cine colonial —la pugna entre el amor y el deber—, cuenta la historia de Gabriel (interpretado por Medina), un legionario inmerso en los preparativos de la sublevación, y su relación apasionada con Rosa (Tomás). La realización refleja parte de ese espíritu africanista más manifiesto y general, las tropas acuarteladas en África representan a aquellos puros españoles que dan el salto a la península para salvar a la patria amenazada (Elena 2010).

En *Alhucemas*, el punto de vista que se elige es otro diferente, el del oficial *converso* y la lección pedagógica. La película se plantea en retrospectiva. Un oficial acude a la Academia militar de Toledo a impartir un curso a la nueva promoción de oficiales. Les hablaré del devenir de un joven oficial destinado en el Protectorado, el capitán Salas

(Peña). Salas es destinado a cumplir parte de su servicio en África. Como oficial peninsular desembarcará desconociendo totalmente la idiosincrasia y los valores de aquellas tierras, pues su único anhelo es cumplir su tiempo de estancia y regresar al cómodo Madrid cuanto antes. Salas se limitará a partir de ahí a cumplir con su deber, pero sin correr riesgos ni sentir que entra en la misma comunidad espiritual de sus compañeros. Su actitud se interpreta de pura cobardía. Pese a todo, su superior inmediato, el comandante Almendro (Bódalo), no deja de creer en él, pues un militar español no puede ser un hombre sin honor. Pero cumplidos sus dos años allí, siguiendo las normas, pide su traslado a la capital y se le es concedido... Su regreso a la península no es como es espera. No es el mismo, se siente un extraño entre sus amigos que opinan sobre un conflicto del que no saben nada. Así que cuando recibe las funestas noticias de que el oficial que le ha reemplazado ha caído en una emboscada, abrumado por la culpa, pide volver, coincidiendo justamente con la preparación del desembarco de Alhucemas. Cuando se produce la gran operación anfibia él estará en la vanguardia, sin dudarlo.

La película, por todo ello, se presenta como el punto culminante de una empresa militar que pondrá paz y orden en el Protectorado (ignorando completamente, en una muestra de completa ingratitud, la inestimable ayuda prestada por los galos en la operación). Se sirve de tales destacadas imágenes para homenajear, además, a todas las fuerzas militares que participaron en la misma, aunque sin explicar jamás el motivo ni mencionar la figura del líder rebelde Abd el-Krim y su república rifeña. Así y todo, la alambicada trama (las dudas y la ambigüedad del protagonista) incide muy bien en que parecía que el tema ya no daba más de sí, quedando en un intento de revitalizar un cine militarista, pero tan convencional y tan ideológicamente recargado (con grandes parlamentos sobre el honor y la cobardía) que, pese al gran despliegue material (sobre todo, en la escena que recrea el gran desembarco en la costa africana), fue acogido con mucha frialdad. Permaneció únicamente tres semanas en cartel, tras su estreno el 6 de febrero de 1948, en el Palacio de la Música de Madrid. Los elogios de la crítica a fin al régimen no impidieron que no casase con los gustos del gran público (Donald, 1948). No dejaba de ser una obra realizada para consumo y gusto de los militares, concretamente, para aquellos que combatieron en los fuegos africanos, pero muy alejado del interés general por los temas sociales del momento. *Alhucemas* cerraba así un ciclo retrospectivo de ese pasado que pasó de ser, al principio, un foco atractivo de narrativa cinematográfica, a uno muy secundario, incluso para las mismas autoridades franquistas. La Guerra Civil, sin duda, cobraría un mayor protagonista en el devenir de esas historias audiovisuales. Pero, también, es justo decir, que con la retirada española del Protectorado (a partir de 1956), el recordatorio del contexto no le sería nada grato. Tanto sacrificio, esfuerzo y sangre para nada. Abriéndose ahí otro capítulo muy distinto en la historia española.

Conclusiones

Como se ha enunciado, las Campañas de Marruecos fueron un ciclo bélico que, en buena medida, marcó la historia española inmediatamente posterior hasta, al menos, la Guerra Civil. El cine, en tanto reflejo de la realidad social, capturó esa importancia histórica. En un primer momento, previo a 1936, el cine de ficción se interesó tempranamente por la cuestión, viéndose como algunas realizaciones cambiaron y alteraron los contextos de las obras de las que se inspiraban o, sencillamente, se añadían tramas o subtramas vinculadas a la preocupación por la suerte de hechos que se daban en Marruecos (frente a la más lejanos ecos de la guerra de Cuba) recogiendo así aspectos muy llamativos que *esquivaban* hábilmente la censura que imponía el Ejército en los reportajes y documentales que eran rodados en el Protectorado (y que blanqueaban la realidad).

Como se ha ido comprobando, las películas abordaban temas sensibles, dolorosos y amargos como era el desagrado de la llamada a quintas (sabiendo que se enfrentaban

a un destino del que no sabían si volverían), los efectos negativos de la guerra -con los convalecientes y heridos-, afectados o heridos (*Amor de pescadora*), la dureza de la lucha en los blocaos (*El cura de aldea*), la pérdida (*Malvaloca*), la descarnada suerte de los prisioneros de guerra (*La condesa María*) abandonados a su suerte, *los pacos* o el enemigo artero (*Los arlequines de seda y oro / Alma rifeña*), y que, en conjunto, retrataban una guerra nada convencional, sucia y amarga e, incluso, aludían al trauma de Annual (*El desaparecido*), salvo excepcionalmente. Ya que las únicas estampas positivas aparecen en película de propaganda promonárquica (*Prim*), vinculada a una etapa bélico-histórica anterior (1859), y en la glorificación de los oficiales africanistas (*La malcasada*). En ninguno de ellos (salvo en *Prim*, pero es anterior) se explica ni se recoge la razón que llevó a España a las tierras africanas, si bien se intuye que era parte de una misión continuista: aquella que enlazaba con la lucha medieval contra los *infielos* y que, de alguna manera, continuaba en el Protectorado. Se recoge, incluso, en esta primera etapa una mirada tensa y amarga de la experiencia vivida, donde el sacrificio y el tesón en condiciones adversas no ocultan una cierta dimensión áspera y pesimista, no del todo triunfal (salvo en *Prim*) en sus respectivos discursos.

Desde luego, hay aspectos (tabús) que jamás fueron tratados: la cobardía, la corrupción, el maltrato hacia la población civil, las pésimas condiciones de vida de la tropa, la ineptitud de ciertos oficiales, etc. (sólo aparecerán en el cine de la democracia (22)). Aun así, se distanciaban de los reportajes o documentales oficiales, tratando ciertos aspectos incómodos.

Pero si en estas películas anteriores a la contienda, la problemática colonial se insertaba en producciones destinados a satisfacer el gusto del gran público con historias de amor y melodramas con mayor o menor éxito; en la etapa siguiente, una vez concluida la guerra fratricida, quedará claro que el imperativo ideológico de régimen franquista iba a convertir su oferta temática en un vehículo propagandístico de primer orden, impulsado e influido por el notorio éxito de producciones extranjeras ambientadas en el Protectorado español o francés, como la gala *La bandera* (1935) o la estadounidense *Beau Geste* (1939).

El régimen, pese a sus penurias materiales y sociales, no dudó en apostar fuerte por el ideario africanista. Así, películas como *La canción de Aixa* (1939) son muy reveladoras de un cambio de paradigma, donde el *moro*, antes tan temido y odiado, se convierte en amigo y aliado, redefiniendo los parámetros de los vínculos entre España y Marruecos, desde la base de un nacionalismo mistificado. Todo ello quedaría todavía aún más perfilado en *¡Harka!* (1941), *¡A mí la legión!* (1942) o *Alhucemas* (1947) que configuran una especie de tríptico que reúne todos los elementos sustantivos de ese universo ideológico del que partía el franquismo: camaradería, entrega, abnegación, sublimación del militar africano, hermandad (legionaria y castrense) y, por supuesto, el triunfo de esa voluntad de hierro, pacificadora y civilizadora encarnada en el desembarco de Alhucemas.

En suma, la visión que se ofrece de las guerras en Marruecos cambia de una forma muy significativa en su representación a partir del cine de ficción, desde el interés, el dolor y las amargas experiencias, pasa a un *nuevo y renovado* nacionalismo español, inspirado en los fuegos africanos, con un carácter noble y redentor, tras el cual se ocultaban las enormes decepciones que había traído consigo. Todo lo cual, acabó copado por un patriotismo reaccionario y castrense que propiciaría, en parte, la sublevación del 36, dejando de lado, así, todos los inútiles sacrificios económicos y humanos que había supuesto la costosa y sangrienta pacificación del Protectorado (y que, de algún modo, habían quedado más reflejados en el cine anterior a la guerra civil).

Notas

1. Esta investigación ha sido realizada en el marco del proyecto *Hispanofilia V. Las Formas de interacción con el mundo: cautiverio, violencia y representación*, PID2021-122319NB-C21 financiados por MCIN/ AEI /10.13039/501100011033/ y del proyecto de investigación F66-HC/Cat-Ib-2024-2025: “La larga sombra de la última guerra colonial española (1921-1927): historias, mitos y su didáctica” (Vicerrectorado de Investigación, Innovación y Transferencia de la URJC), respectivamente.
2. Se dejará a un lado la recepción (salvo en casos concretos), por exceder la extensión de este artículo, centrándonos en las temáticas de las películas y sus discursos.
3. El número de habitantes de la Zona española es un elemento discutido entre especialistas: La Porte (1997); y García-Municio (2019).
4. Hubo operaciones de castigo menores (Balfour, 2002, 123-124).
5. Las cifras aún son discutidas: Bermúdez (2018); Escribano (2021, 33) y Macías (2021, 324). Este último refiere 93 muertos y desaparecidos, atendiendo a datos del Ministerio de la Guerra.
6. La bibliografía acerca de Annual es abundante y diversa, se destaca: Pando (1999), Albi (2016), Muñoz Llorente (2021), Macías (2021) y (Martínez Reverte, 2021).
7. Los «cuotas» eran los soldados que habían pagado para tener un servicio militar menos oneroso que el común soldado, entre 1.000 y 2.000 pesetas del periodo.
8. En cuanto al material, sirva de ejemplo la compra en septiembre de 1921 de 17 carros de combate a Francia: 11 Renault FT-17 y seis Schneider CA-1 (Herrero y Puell, 1921).
9. Aspectos que se reflejarán en la película *Alhucemas* (José López Rubio, 1948).
10. En consonancia con el modelo militar impulsado por los africanistas, el espiritualismo era clave. Eran soldados austeros que cumplían con su deber a pesar de la falta de medios. Un mayor desarrollo de estas cuestiones en Macías (2010).
11. Compuesto por varios reportajes titulados: *Vida en el campamento*, *Bocana de la Mar Chica*, *El Barranco del Lobo*, *La primera y segunda casetas*, *El blocao verde* y *El Gurugú* (Bello Cuevas, 2010, 104).
12. Entre 26 de julio y el 2 de agosto de 1909 se desencadenaron toda una suerte de enfrentamiento violentos populares provocados por la decisión del Gobierno de Maura de enviar nuevas tropas a Melilla (Martínez i Bonafé, 2015, 215-234).
13. Remontado en 1951 (Martínez Álvarez, 2022, 852-853).
14. Sus formas de combate –irregulares– no fueron del agrado de los militares españoles. Se integraban dentro del estereotipo general del «moro» traicionero que nunca se enfrenta directamente al enemigo (Guerrero, 2023).
15. La sustitución no operaba en el periodo de las Campañas de Marruecos. En las Campañas de Melilla de 1909 y del Kert de 1911-1912 existía la redención en metálico (Puell, 1996). La cinta comentada, ante lo dicho, comete un anacronismo, posiblemente por seguir la novela ambientada en 1863.
16. Hubo varias versiones cinematográficas del mismo texto, tanto en 1942 como en 1954.
17. El rótulo sería suprimido tras la guerra para no mostrar simpatías franquistas: «Este film está dedicado al general Franco, jefe del Estado Mayor del Ejército Español, al comandante Alcu-billa, jefe de la 5ª bandera de la Legión Extranjera Española, y a todos los de dicha Legión en señal de gratitud» (Elena, 2010, 25).
18. Como Francia, Italia, Portugal y Marruecos, además de Hispanoamérica y otros países africanos (Fernández Colorado, 2010, 94-95)
19. Este sobrenombre, *Sidi* (*señor en árabe*), podía no ser nada casual e identificarse claramente con la Reconquista y la figura del Cid.
20. Después de todo, el guion estaría firmado por Luis García Ortega, exteniente de la Legión (Elena, 2010)
21. Su devenir lo aclara bien Elena (1997).

22. En series como *La forja de un rebelde* (Camus, TV, 1990) y *Tiempos de guerra* (TV, 2017), o filmes actuales como *El blocao* (March Torrandell, 2003).

Bibliografía

- ALBI, J. (2016): *En torno a Annual*, Ministerio de Defensa, Madrid.
- ALÍA, F. (2011): *Julio de 1936: conspiración y alzamiento contra la Segunda República*, Crítica, Barcelona.
- ALPERT, M. (1982): *La reforma militar de Azaña*, Siglo XXI, Madrid.
- ÁLVAREZ, R. y SALAS, R. (2000): *El cine en la zona nacional, 1936-1939*, Mensajero, Bilbao.
- ÁLVAREZ JUNCO, J. (2001): *Mater Dolorosa. La idea de España en el siglo XIX*, Taurus, Madrid.
- ANÓNIMO (1952): "Monumento al heroísmo", *África*, 123.
- ARCHIVO GENERAL MILITAR DE ÁVILA (AGMA): Guerra Civil, armario 31, legajo 4, carpeta 8.
- ASIÓN, A. y TAUSIET, A. (2021): *Fermín Galán: la película de la sublevación de Jaca*, Instituto de Estudios Altoaragoneses (IEA) de la Diputación Provincial de Huesca, Huesca.
- BAHAMONDE, A. (2014): *Madrid, 1939: la conjura del coronel Casado*, Cátedra, Madrid.
- BALFOUR, S. (2001): "War, nationalism and the masses in Spain, 1898-1936" a E. Acton y I. Saz: *La transición a la política de masas, V Seminario Histórico Hispano-Británico*, Universidad de Valencia, 2001: 75-91.
- BALFOUR, S. (2002): *Abrazo mortal: De la guerra colonial a la guerra civil en España y Marruecos*, Península, Barcelona.
- BELLO CUEVAS, J. A. (2010): *Cine mudo español 1896-1920. Ficción, documental y reportajes*, Laertes, Barcelona.
- BEN-AMI, S. (1984): *La Dictadura de Primo de Rivera*, Planeta, Barcelona.
- BENET, V. (2015): *El cine español. Una historia cultural*, Paidós, Barcelona.
- BERENQUER, D. (1923): *Campañas en el Rif y Yebala. 1921-1922. Notas y documentos de mi diario de operaciones*, Editorial Voluntad, Madrid.
- BERMÚDEZ, A. (2018): "El discurso católico ante la Semana Trágica y el Barranco del Lobo de 1909", *Guerra colonial. Revista digital*, 3: 5-22.
- BROS DURÁN, M. (1992): *La imagen del mundo árabe en el cine español (1939-1975)*, Universitat de Barcelona, Barcelona.
- CABRERA, M. (2021): "La sombra marroquí: consecuencias políticas de las campañas norteafricanas" a D. Macías (ed.): *A cien años de Annual*, Desperta Ferro, Madrid: 383-417
- CAPARRÓS LERA, J. M. (1981): *Arte y política en el cine de la República (1931-1939)*, Universidad de Barcelona / Editorial Siete y medio, Barcelona.
- CARDONA, G. (1983): *Historia del Ejército. El peso de un grupo social diferente*, Humanitas, Barcelona.
- CHOCANO, G. (2008): *Evolución del pensamiento naval en don Antonio Maura*, Ministerio de Defensa, Madrid.
- CLAVER ESTEBAN, J. M. (2012): *Luces y rejas. Estereotipos andaluces en el cine costumbrista español (1896-1939)*, Fundación Pública Andaluza Centro de Estudios Andaluces / Consejería de la Presidencia de Igualdad de la Junta de Andalucía, Sevilla.
- COUSINS, M. (2011): *Historia del cine*, Blume, Barcelona.
- CRUSELLS, M. (2006): *Cine y guerra civil española. Imágenes para la memoria*, Ediciones JC, Madrid.
- DÍEZ PUERTAS, E. (2002): *El montaje del franquismo. La política cinematográfica de las fuerzas sublevadas*, Laertes, Barcelona.

- DÍEZ PUERTAS, E. (2003): *Historia social del cine en España*, Fundamentos, Madrid.
- DÍEZ RIOJA, R. (2019): *El desembarco de alhucemas. La operación definitiva del colonialismo español en marruecos (1911-1925)*, Universidad Autónoma de Madrid, Madrid (Tesis doctoral).
- DOMÍNGUEZ BÚRBALO, J. (2009): “La canción de Aixa o la racial marroquinada: una apuesta perdida del africanismo cinematográfico español”, *Revista de estudios hispánicos*, vol. 43, 3: 609-636.
- Donald (8 de febrero de 1948), “Alhucemas”, *ABC*, 23.
- ELENA, A. (1997): “La canción de Aixa”, *Secuencias: Revista de historia del cine*, 7: 26-29. <https://doi.org/10.15366/secuencias1997.7.006>
- ELENA, A. (1997): “¿Quién prohibió *Rojo y Negro*?”, *Secuencias: Revista de historia del cine*, 7: 61-78.
- ELENA, A. (2010): *La llamada de África. Estudios sobre el cine colonial español*, Bellaterra, Barcelona.
- ELORZA, A. y HERNÁNDEZ, E. (1998): *La guerra de Cuba (1895-1898)*, Alianza, Madrid.
- ESCRIBANO, F. (2021): “Doce años de sangre, dinero y negociaciones (1909-1921)” a D. Macías (ed.): *A cien años de Annual*, Desperta Ferro, Madrid: 119-161).
- FANJUL, J. (1907): *La función social del Ejército*, Eduardo Arias, Madrid.
- FERNÁNDEZ, L. S.f: *Marruecos físico. El valor económico*, Ateneo de Madrid, Madrid. https://old.ateneodemadrid.com/biblioteca_digital/folletos/Folletos-0179.pdf
- FERNÁNDEZ COLORADO, L. (2010): “El colonialismo truncado en la elipsis: *La canción de Aixa*” a D. Romero Campos (coord.): *La historia a través del cine: memoria, e historia de España de la posguerra* (pp. 91-104), Universidad del País Vasco, Vitoria-Gasteiz: 91-104.
- FONTELA, S. (2017): *La guerra de Marruecos (1907-1927)*, La Esfera de los Libros, Barcelona.
- FONTELA, S. (2023): “Las guerras de África (1859-1927)” a *Breve Historia Militar de España*, Defensa, Madrid: 388-409.
- GAJATE, M. (2014): “El fenómeno «Rally round the flag» y las campañas españolas en Marruecos de 1909 y 1921” a F. A. Gómez y D. Macías: *La guerra. Retórica y propaganda (1860-1970)*, Biblioteca Nueva, Madrid: 77-96.
- GARCÍA ÁLVAREZ, M. y GARCÍA PÉREZ, A. (1909): *Operaciones en el Rif*, J. Peláez, Toledo.
- GARCÍA DEL RÍO FERNÁNDEZ, J. y GONZÁLEZ ROSADO, C. (2009): *Blocaos. Vida y muerte en Marruecos*, Almena, Madrid.
- GARCÍA FERNÁNDEZ, E. C. (2002): *El cine español entre 1896 y 1939. Historia, industria, filmografía y documentos*, Ariel, Barcelona.
- GARCÍA-MUNICIO, I. E. (2019): *Africanistas. Oficiales de tropas indígenas y del tercio en la Guerra de Marruecos*, Avant editorial, Barcelona.
- GÓMEZ-JORDANA SOUZA, F. (1976): *La tramoya de nuestra actuación en Marruecos*, Editorial Nacional, Madrid.
- GÓMEZ NAVARRO, J. L. (1991): *El régimen de Primo de Rivera. Reyes, dictaduras y dictadores*, Cátedra, Madrid.
- GONZÁLEZ CALLEJA, E. (2005): *La España de Primo de Rivera. La modernización autoritaria 1923-1930*, Alianza, Madrid.
- GONZÁLEZ CALLEJA, E. (2024): *1934. Involución y revolución en la Segunda República*, Akal, Madrid.
- GONZÁLEZ CALLEJA, E., COBO ROMERO, F., MARTÍNEZ RUS, A. y SÁNCHEZ PÉREZ, F. (2015): *La Segunda República española*, Pasado & Presente, Barcelona.
- GONZÁLEZ LÓPEZ, P. y CÁNOVAS BELCHI, J. T. (1993): *Catálogo del cine español, Volumen F2, película de ficción 1921-1930*, Filmoteca Española, Madrid.
- GUBERN, R. (1981): *La censura. Función política y ordenamiento jurídico bajo el franquismo (1936-1975)*, Península, Barcelona.
- GUBERN, R. (1994): *Benito Perojo, pionerismo y supervivencia*, Filmoteca Española / Ministerio de Cultural, Madrid.

- GUERRERO, A. (2023): "Ejército español versus rifeños: organización y procedimientos tácticos de ambos contendientes" a L. Álvarez, A. Gómez y J.-L. Ruiz (eds.): *Guerra del Rif. Cien años después*, Universidad de Sevilla, Sevilla: 119-143.
- GUÍA DEL ESPECTADOR (1941): *ABC*, 15 de abril.
- GUÍA DEL ESPECTADOR (1941): *ABC*, 11 de mayo.
- HUNTINGTON, S. P. (1957): *The Soldier and the State. The Theory and Politics of Civil-Military Relations*, Belknap Press, Cambridge.
- HERRERO, J. V. y PUELL, F. (2021): "El «protector»: el ejército español" a D. Macías (ed.): *A cien años de Annual*, Desperta Ferro Ediciones, Madrid: 29-75.
- IBN AZZUZ, M. (1953): *El Protectorado de España, África*, 137.
- HUESO, A. L. (1998): *El cine y el siglo XX*, Ariel, Barcelona.
- IGLESIAS AMORÍN, A. (2016): La cultura africanista en el Ejército español (1909-1975). *Pasado y Memoria. Revista de Historia Contemporánea*, 15: 99-122. <https://doi.org/10.14198/PASADO2016.15.04>
- IGLESIAS AMORÍN, A. (2021): "Percepciones, imaginarios y memoria de las campañas de Marruecos", a D. Macías (ed.): *A cien años de Annual*, Desperta Ferro, Madrid: 419-456.
- JENSEN, GEOFFREY R. (1995): *Intellectual foundations of Dictatorship: Spanish military writers and their quest for cultural Regeneration*, Universidad de Yale (Tesis doctoral).
- JENSEN, G. R. (2024): "La Historia Militar española contemporánea: algunas reflexiones historiográficas, prácticas y éticas", *ATENEA. Revista de la Asociación de Historia Militar*, 1 (2): 51-65. <https://doi.org/10.61926/ra.v2i1.43>
- KINDELÁN, A. (s.f.): *Ejército y Política*, Editorial Ares, Madrid.
- LA PORTE, P. (1997): *El desastre de Annual y la crisis de la Restauración española (1921-1923)*, Tesis doctoral, Universidad Complutense, Madrid.
- LA PORTE, P. (2001): *La atracción del Imán. El desastre de Annual y sus repercusiones en la política europea (1921-1923)*, Biblioteca Nueva, Madrid.
- LA PORTE, P. (2003): "Liberalismo y política colonial en la Restauración: la zona de influencia de España en Marruecos (1898-1931)", a *Las máscaras de la libertad*, Marcial Pons, Madrid: 471-490.
- MACÍAS, D. (2010): "El africanismo del Ejército franquista" a F. Puell y S. Alda, Sonia (eds.): *Fuerzas armadas y políticas de defensa durante el franquismo*, IUGM, Madrid.
- MACÍAS, D. (2016): "La conspiración turco-comunista: Espías, contrabandistas e instructores extranjeros en el Rif", *Dicronie. Studi di Storia Contemporanea*, 28, 4: 1-16). <https://doi.org/10.4000/diacronie.4699>
- MACÍAS, D. (2019): *Franco «nació en África»: los africanistas y las Campañas de Marruecos*, Tecnos, Madrid.
- MACÍAS, D. (2021): "Piojos, ratas y moscas: Marruecos y el soldado español (329-381)" a D. Macías (ed.): *A cien años de Annual*, Desperta Ferro, Madrid: 29-75).
- MACÍAS, D. (2022): "Banditi nel Rif. Prime forme di resistenza al colonizzatore" a. Bonvini: «Men in arms». *Insorgenza e contro-insorgenza nel mondo moderno*, Il Mulino: Bolonia: 213-238.
- MADARIAGA, M. R. de (1999): *España y el Rif. Crónica de una historia casi olvidada*, La Biblioteca de Melilla, Málaga.
- MARÍN MOLINA, C. (2017): "Tópicos y mistificaciones orientalistas del cine colonial español en el escenario de Marruecos", a G. Camarero y F. Sánchez Barba (eds.): *V Congreso Internacional de Historia y cine: escenarios del cine histórico*, Universidad Carlos III, Madrid: 1187-1201
- MARTÍN CORRALES, E. (1995): "El cine español y las guerras de Marruecos (1986-1994)", *Hispania. Revista Española de Historia*, 190: 693-708.
- MARTÍNEZ ÁLVAREZ, J. (2022): "Filmar en el RIF: 1907-1927. Imágenes de y para un tempo colonial", *Hispania Nova. Revista de historia contemporánea*, 20: 815-856. <https://doi.org/10.20318/hn.2022.6478>
- MARTÍNEZ I BONAFÉ, J. C. (2015): *Sindicalismo y violencia en Catalunya 1902-1919*, Tesis doctoral, Universidad Autónoma de Barcelona, Barcelona.

- MARTÍNEZ REVERTE, J. (2021): *El vuelo de los buitres. El desastre de Annual y la guerra del Rif*, Galaxia Gutenberg, Barcelona.
- MILLÁN-ASTRAY, J. (1922): *La Legión*, Editorial Palomeque, Madrid.
- MESEGUER, M. N. (2004): *La intervención velada. El apoyo cinematográfico alemán al bando franquista (1936-1939)*, Universidad de Murcia, Murcia.
- MORADIELLOS, E. (2023): "El desastre de Annual de 1921: Una reconsideración historiográfica", *Boletín de la Real Academia de la Historia*, CCXX (II): 301-325.
- MUÑOZ LLORENTE, G. (2021): *El desastre de Annual. Los españoles que lucharon en África*, Almuzara, Córdoba.
- NERÍN G. y ALFREDO BOSCH, A. (2001): *El imperio que nunca existió. La aventura colonial discutida en Hendaya*, Plaza y James, Barcelona.
- NERÍN, G. (2005): *La guerra que vino de África*, Crítica, Barcelona.
- PACK, Sasha D. (2019): *The Deepest Border. The Strait of Gibraltar and the Making of the Modern Hispano-African Borderland*, Stanford University Press, Stanford.
- PANDO, J. (1999): *Historia secreta de Annual*, Temas de hoy, Madrid.
- PANIAGUA, J. (2019): "¿Cómo ganó España la guerra del Rif? El plan de operaciones del Directorio Militar tras la retirada de Chauen, noviembre de 1924", *Norba. Revista de Historia*, 23, 2019: 227-249.
- PENNELL, Richard C. (2001): *La Guerra del Rif. Abd el Krim el Jattabi y su estado rifeño*, La Biblioteca de Melilla, Melilla.
- PEREIRA, J. C. y ARÁNGUEZ, J. C. (2021): "La llamada del imperio: la 'cuestión marroquí' en la política exterior española (1859-1912)", a D. Macías (ed.): *A cien años de Annual. La guerra de Marruecos*, Desperta Ferro, Madrid, 1-27.
- PÉREZ PERUCHA, J. (2015): "Narración de un aciago destino (1896-1930)" a R. Gubern, J. E. Monterde, J. Pérez Perucha, E. Rimbau y C. Torreiro: *Historia del cine español*, Cátedra, Madrid: 19-122.
- PONCE ALBERCA, J. y LAGARES GARCÍA, D. (2000): *Honor de Oficiales. Los tribunales de honor en el Ejército de la España Contemporánea (ss. XIX-XX)*, Carena, Barcelona.
- PUELL, F. (1996): *El soldado desconocido. De la leva a la «mili»*, Biblioteca Nueva, Madrid.
- PUELL, F. (2022): "Los militares ante la Segunda República", *Studia Humanitatis Journal*, 2 (1): 153-174. <https://doi.org/10.53701/shj.v2i1.41>
- QUIROGA, A. (2022): Miguel Primo de Rivera. Dictadura, populismo y nación, Crítica, Barcelona.
- RIVAS, P. (2007): "Regeneracionismo: una relectura" a V. Salavert y M. Suárez Cortina: *El regeneracionismo en España*, Universidad de Valencia: 47-80.
- RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, A. R. (1989): "El conflicto de Melilla en 1893", *Hispania: Revista española de historia*, 49, 171: 235-266.
- RUÍZ ÁLVAREZ, L. E. (2004): *El cine mudo español en sus películas*, Ediciones Mensajero, Bilbao.
- RUIZ FORNELLS, E. (1909): *La educación moral del soldado*, Rafael Gómez-Menor, Toledo.
- SOLAR, D. (1998): "Una guerra por encima de las posibilidades españolas", *Historia y Comunicación Social*, 3: 239-259.
- SALAS, R. (1989): "Aspectos militares de la guerra civil española", *Anales de Historia Contemporánea*, 7, 1989: 93-110.
- SÁEZ RODRÍGUEZ, A. J. (2018): "El sistema de blocaos", *Desperta Ferro, Contemporánea*, 30: 20-28.
- SCHULZE SCHEIDER, I. (2003): *La prensa político-militar en el reinado de Alfonso XIII*, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, Madrid.
- SERVICIO HISTÓRICO MILITAR (1947): *Historia de las Campañas de Marruecos*, Tomo 1, Servicio Geográfico del Ejército, Madrid.
- SUÁREZ BLANCO, S. (1997): "Las colonias españolas en África durante el primer franquismo (1939-1959). Algunas reflexiones", *Espacio, Tiempo y Forma*, V, 10: 318-321.

SUEIRO SEOANE, S. (2003): "La política mediterránea", *Ayer*, 49: 185-202.

SUEIRO SEOANE, S. (2015): "La ciudad de los espías (1940-1945). Tánger español y la política británica", *Revista Universitaria de Historia Militar*, 4 (8): 55-74. <https://doi.org/10.53351/ruhm.v4i8.136>

THANOULI, E. (2018): *History and Film: A Tale of Two Disciplines*, Bloomsbury, New York.

TREACEV, M. E. (2016): *Reframing the Past: History, Film and Television*, Routledge.

VIADERO, G. (2016): *El cine al servicio de la nación (1939-1975)*, Marcial Pons, Madrid.

UTTERSON, A. (2020): *Persistent images: encountering film history in contemporary cinema*, Edinburgh University Press Ltd, Edinburgh.

WOOLMAN, D. S. (1971): *Abd el Krim y la guerra del Rif*, Oikus Tau, Barcelona.

Autoría: El presente artículo ha sido conceptualizado y escrito por Ígor Barrenetxea Marañón y Daniel Macías Fernández. Los autores declaran estar de acuerdo con la versión impresa del manuscrito.

Conflictos de interés: Los autores declaran no tener ningún conflicto de interés

Copyright: © 2025 de los autores. Presentado para la publicación de acceso abierto bajo los términos y condiciones de la licencia Creative Commons Attribution (CC BY, <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0>).