

## Todos eran valientes. El militar africanista en el cine de ficción de los años 40<sup>1</sup>

Daniel Macías Fernández

Universidad de Cantabria 

Igor Barrenetxea Marañón

Universidad Internacional de la Rioja 

<https://dx.doi.org/10.5209/chco.94048>

Recibido: 25 de enero de 2024 / Aceptado: 08 de mayo de 2024

**Resumen:** Las Campañas de Marruecos fueron el entorno donde apareció y creció la identidad militar africanista. Su imperialismo, sus valores belicistas y su nacionalismo exclusivista, sentaron las bases de una cosmovisión que acabó justificando un golpe de Estado y el desarrollo de una atroz guerra civil. Este artículo estudia, desde la historia visual, precisamente el legado de ese imaginario y su ideología (desde una mirada historiográfica actualizada) tal y como quedó recogida en los filmes *iHarkal!* (1941) y *Alhucemas* (1948), que abordan la experiencia bélica sostenida en el Protectorado. Ambas producciones constituyen, sin duda alguna, un referente ineludible, como se recogerá en su análisis, a la hora de entender la autopercepción que los africanistas sostuvieron de sí mismos, tras el fin de las guerras coloniales, y la necesidad de reafirmación de sus valores castrenses como una herencia inmaterial, desde un medio tan relevante como va a ser el cine, tras la victoria en el conflicto fratricida.

**Palabras clave:** Africanismo, Campañas de Marruecos, cine, *iHarkal*, *Alhucemas*.

**[ENG] They were all brave. The Africanist soldier in the fictional cinema of the 1940's**

**Abstract.** The Spanish-Moroccan Campaigns were the environment in which the Africanist military identity appeared and grew. Its imperialism, warmongering values and exclusionary nationalism, laid the foundations of a worldview that ended up justifying a coup d'état and the development of an atrocious civil war. This article studies, from a visual history perspective, exactly the legacy of this ideology and its imaginaries (from an updated historiographical viewpoint) as it was reflected in the films *Harkal!* (1941) and *Alhucemas* (1948), which deal with the war experience

<sup>1</sup> El presente texto se ha desarrollado en el marco de los proyectos 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, URJC), y Proceso y legado de la descolonización española en África, PID2020-115502GB-100 Hispanofilia V. Las Formas de interacción con el mundo: cautiverio, violencia y representación, PID2021-122319NB-C21.

in the Protectorate. Both productions are, without a doubt, an unavoidable reference point, as will be shown in their analysis, when it comes to understanding the self-perception that the Africanists held of themselves, after the end of the colonial wars, and the need to reaffirm their military values as an immaterial inheritance, from a medium as relevant as cinema, after the victory in the fratricidal conflict.

**Keywords:** Africanism, Spanish-Moroccan Campaigns, cinema, *iHarkal*, *Alhucemas*.

**Sumario.** Introducción. 1. El africanismo y *iHarkal* (Carlos Arévalo, 1941). 2. Triunfo y derrota del africanismo: *Alhucemas* (José López Rubio, 1947). 3. Conclusión. 4. Referencias bibliográficas.

**Cómo citar:** Macías Fernández, Daniel y Barrenetxea Maraño, Igor (2025). "Todos eran valientes. El militar africanista en el cine de ficción de los años 40". Cuadernos de Historia Contemporánea, 47(2): 415-434

## Introducción

La historia compartida entre España y Marruecos no solo ha de verse limitada y contemplada desde una suerte de hechos vinculados al colonialismo. O lo que es lo mismo, al periodo 1912-1956, en el que una pequeña franja territorial denominada Protectorado español quedó bajo el control hispano. Desde un punto de vista cultural, tal escenario fue el crisol de un grupo identitario muy particular denominado el africanismo. Las huellas que dejaron las guerras coloniales en Marruecos y en España fueron profundas. Por un lado, hechos como el barranco del Lobo (1909), Annual (1921) o *Alhucemas* (1925) configurarían una parte de un recordatorio belicista trágico y amargo, vinculado a una serie de campañas que marcaron y se grabaron en la memoria colectiva de los españoles durante décadas, constituyendo (las dos primeras) un trauma nacional (Iglesias, 2021: 419-456). El Protectorado fue el escenario donde se depositaron las esperanzas para recuperar los perdidos laureles de un imperialismo patrio venido a menos (tras el 98), una realidad que influyó de una forma muy relevante en la política y sociedad española y, por ende, en el estamento militar, cuya misión principal era someterlo a la autoridad patria.

Sin embargo, tras la complicada "pacificación" definitiva de la región, en 1927, otro acontecimiento bélico aún más desgarrador iba a cubrir con un oscuro manto al anterior: la Guerra Civil española (1936-1939) (Balfour, 2002). Ahora bien, no fueron, como pudiera pensarse, dos procesos aislados. Muchos de aquellos oficiales que se sublevaron contra el Frente Popular, en julio de 1936, eran hombres forjados en los fuegos de África. Y no sería casual que así sucediera. Durante su servicio en el Protectorado estos mandos habían ido constituyendo una visión y una ideología propias, además de un código de conducta muy particular. Habían acabado por confeccionar un nuevo sentido del patriotismo y determinar (a su entender) los males que aquejaban a España, lo que explicaría una exclusiva mentalidad castrense y las futuras decisiones intempestivas que acabarían por tomar. Este africanismo dejó profundas huellas en las fuentes escritas y en las fuentes visuales (Martín, 1995). De hecho, el escenario colonial interesó pronto a los primeros cineastas y documentalistas, tanto nacionales como extranjeros (sobre todo galos), por su exotismo y orientalismo (Bros, 1992; Elena, 2010; Bello, 2010; Marín, 2017-A).

Sin duda, en el devenir de los acontecimientos, la Guerra Civil y la victoria franquista, como se ha señalado, marcarían un antes y un después para la sociedad y para la industria y la política cinematográfica española. El cine se pondría al servicio del Nuevo Estado (Viadero, 2016). Y la visión que el entonces joven y novedoso séptimo arte había ofrecido en su arranque, por ejemplo, tan negativa de los "moros", se vería alterada a partir de 1936 (no podían aparecer simplemente como los malos) porque importantes contingentes indígenas lucharon con el bando sublevado (Domínguez-Búrdalo, 2009). No obstante, lo que no se alteró tanto fue la esencia del ideario africanista, que quedó radiografiado en un buen puñado de películas (Marín, 2017-B).

Este artículo se centrará, precisamente, en analizar dos de las más emblemáticas realizaciones del periodo: *iHarkal* (1941), de Carlos Arévalo, y *Alhucemas* (1947), de José López Rubio. Siguiendo la metodología de las relaciones de historia y cine, como teorizaron Ferro (1995), Rosenstone (1997), Caparrós (1997) y Burke (2001), se abordará la imagen como una

fuente de la Historia, ahondando, fundamentalmente, en los aspectos del discurso ideológico y un análisis interpretativo de la imagen (y no tanto en los aspectos formales y técnicos). Hay que considerar que las imágenes nunca son inocentes, portan una intención. En unos casos, las películas pueden ser un modo de rebelarse contra la historia oficial. En otros, una manera de reforzar la autoridad del que depende su control e instaurar sus ideales y valores. En suma, su estudio permite a los historiadores llevar a cabo un contraanálisis de la sociedad (o partes de ella) y/o de sus imaginarios (Ferro, 1995: 15). En esta investigación no se trata de analizar tanto el contexto de realización (muy conocido), sino centrarse en llevar a cabo una nueva interpretación y relectura del ideario africanista, tal y como el cine de ficción vino a ilustrarlos y recogerlos, indicativa de esa concepción didáctica que le imprimió el régimen franquista “como vehículo de exaltación ideológica” (Hueso, 1998: 155).

En ese ámbito, las cintas de Arévalo y López Rubio recrean y reflejan una perspectiva única, por trasnochada o arcaica que parezca, cuya influencia podría decirse que aún perdura y que no hay que desdenar de cara a entender a ciertos movimientos ultraconservadores españoles actuales que aún beben o se inspiran en esa ideología (Jaráiz, 2021). En *¡Harka!* se parte de oficiales curtidos y empapados con el espíritu colonial, Balcázar y Herrera, que representan la cara (el héroe trágico) y la cruz (el héroe redimido) del arquetipo africanista por antonomasia. La premisa de la que parte *Alhucemas* es, precisamente, otra muy diferente: la del oficial peninsular que descubre su verdadera naturaleza. Además, en *¡Harka!* todos los hechos están narrados desde el presentismo y abiertos al futuro, mientras que en *Alhucemas* se rompe ese esquema tradicional para plantearse desde el recuerdo. Por lo que su intención no solo es contar unos hechos pretéritos episódicos (la experiencia colonial), sino trascender convirtiendo la trama en una especie de lección magistral (de la esencia africanista) que debe ser legada (una especie de memoria histórica franquista) a las próximas generaciones sobre el honor, el deber y el abnegado espíritu de sacrificio. Aunque el cine del periodo ha sido analizado, incluso en investigaciones que contenían el concepto africanista -y se han tocado cuestiones vinculadas a la homosexualidad, el nacionalismo o el imperialismo-, no se ha partido de las últimas investigaciones. Ha de quedar claro que tal concepto no alude sólo a África. Tampoco es válido usar el término de manera genérica para hablar de los militares que lucharon en tal continente. La distinción entre el Protectorado y otros territorios coloniales es clave. También lo es entender la realidad de las familias militares del periodo y sus pugnas, así como las unidades existentes -las reflejadas en el cine- y cuáles fueron el núcleo fundacional del grupo. No todo el que luchó en África era africanista. Esta investigación trata de aportar la visión del discurso filmico ceñida a los avances historiográficos que se han llevado a cabo en los últimos años sobre el concepto africanista.

## 1. El africanismo y *¡Harka!* (Carlos Arévalo, 1941)<sup>2</sup>

Antes de entrar a analizar el contenido de las películas y los valores que se desprenden de las mismas, conviene aclarar qué es el africanismo y esbozar los motivos de su formación y principales rasgos, aquellos que se verán ensalzados en la filmografía que se pretende analizar. El problema para abordar la tarea enunciada estriba en lo etéreo del término africanista, además de polisémico. Los especialistas en la cuestión no se ponen de acuerdo en acotar una definición, tampoco en agrupar a una serie de personajes en tal categoría y ni siquiera en dar unos rasgos conceptuales definitivos. Para acabar de complicar el panorama, existen términos como el arabismo o el orientalismo que parecen fundirse, en el caso español, con el africanismo, puesto que todos fijan su mirada en Marruecos, núcleo central del escuálido imperio colonial hispano contemporáneo (Iglesias, 2014: 107-109).

Se puede tomar como definición de mínimos, a partir de las principales investigaciones vinculadas al fenómeno africanista, la siguiente: un oficial de tropas coloniales que tiene vocación de permanencia en el Protectorado y que presenta un cierto interés, dérmico y/o estético, por el mundo norteafricano. Conciben la profesión militar como sinónimo de la gloriosa infantería: modelo heroico, tendente a los actos de extremo valor y a la acometividad, por contraposición a

<sup>2</sup> España, 1941. Título original: *¡Harka!* Director: Carlos Arévalo. Guion: Carlos Arévalo y Luís García Ortega. Fotografía: Alfredo Fraile (b/n). Montaje: Margarita Ochoa. Música: José Ruiz de Azagra. Decorados: Teddy Villaba. Intérpretes: Alfredo Mayo, Luis Peña, Luchi Soto, Raúl Cancio y Luis Peña Sánchez. Duración. 75 minutos.

un modelo técnico (Macías y García, 2021). Es decir, la milicia es más que una profesión, es una forma de vida y un conjunto de valores definitorios, los cuales se vinculaban a una masculinidad excluyente y a un nacionalismo exclusivista español<sup>3</sup>.

Los africanistas no fueron una *rara avis* en la Europa del primer tercio del siglo XX. Pueden ser entendidos como un partido colonial, al igual que los hubo, por cierto, mucho más importantes en número y en influencia, en países icónicos del imperialismo tales como Francia o Gran Bretaña. También pueden ser concebidos como un grupo nacionalista extremo, con un basamento ideológico extraído del magma filosófico del irracionalismo y del belicismo, que tan de moda estaba en algunos sectores de opinión del periodo (Jensen, 1995: 4-10). En este caso, tampoco son únicos en el continente, si bien con casuísticas nacionales particulares, los movimientos como el encabezado por Gabriele D'Annunzio para ocupar el Fiume (1919) contienen muchos de los ingredientes presentes en el africanismo (Simón, 2007). Es posible que el africanismo pueda ser entendido como ambas cosas, partido colonial y grupo patriótico radical. Al mismo tiempo, también es una identidad elitista y excluyente: no todos los militares forman parte de la familia africanista, y ni siquiera los que combaten en África son obligatoriamente parte de la colectividad enunciada<sup>4</sup>. El marcador de frontera grupal que sirve para separar a propios de ajenos está en las características enunciadas con anterioridad y que se puede resumir en la africanidad. Curiosamente, los mejores españoles eran aquellos que se habían curtido en África y habían estado en contacto con pueblos “primitivos” y, por supuesto, se habían forjado en el fuego de la batalla (Macías y Gajate, 2023).

Un cierto mesianismo nacionalista se va apoderando del discurso de esta élite castrense y la acabará llevando a la justificación del golpe de Estado de 1936<sup>5</sup>: se alzan contra el Estado para salvar a la nación que consideraban amenazada. La milicia era entendida como el pueblo en armas y sus oficiales cual guías del mismo (Vigón, 1955: 313; Barcelona, 1986). De ahí a oráculos de las pulsiones de la nación había un paso, el cual se dio en los años 30 (Navajas, 2001: 73-82). Además, el ejército era el brazo armado del Estado-nación y el custodio de su seguridad (Oliver, 2007). Y los africanistas interpretaron que cuando el binomio Estado-nación entrara en contradicción, ellos eran libres, en aras del cumplimiento de su misión, de ponerse del lado de la segunda en contra del primero (labor oracular previamente explicada).

El origen de este grupo, a pesar de lo que su nombre parezca indicar, respondió a la crisis de la conciencia nacional de final del siglo XIX, tras la pérdida de los últimos vestigios del gran Imperio español, es decir, las posteriores posesiones americanas y asiáticas. África apareció entonces cual recambio imperial, necesario para sobrevivir como raza, atendiendo a las doctrinas darvinistas y biólogistas de la Europa del periodo. Y allí fueron muchos de los militares que habían servido en las colonias ultramarinas y otros -jóvenes- que se vieron influidos por sus enseñanzas y por el propio ambiente finisecular español, regeneracionista.

Por tanto, esta familia militar tuvo su origen en el Desastre de 1898, se forjó y medró en las Campañas de Marruecos y acabó protagonizando un golpe de Estado en 1936. Tras una cruenta guerra civil, afrontada por momentos cual conflicto bélico colonial, el general Francisco Franco, ilustre africanista, se asentó en el poder y estableció una dictadura (Nerín, 2005). En estos primeros compases del nuevo régimen es cuando se pergeña la película *¡Harkal!*, un auténtico

<sup>3</sup> Aunque el contorno del africanismo es difuso, así como sus rasgos definitorios, los caracteres destacados son coincidentes en investigaciones actuales de referencia, fruto de sendas tesis doctorales (Atienza, 2012; Parra, 2012; Macías, 2013; Iglesias, 2014; García, 2015; Torres, 2016).

<sup>4</sup> En estudios fílmicos específicos del “cine africanista”, no se maneja esta definición histórica. Hay buenos trabajos que, sin embargo, se refieren, por ejemplo, al “Ejército de África” y a la “Legión Extranjera” como cosas distintas; incluso parecen confundir las fuerzas harqueñas con el Tercio de Extranjeros (Roxana, 2012: 51, 49). En su periodo fundacional, esta última unidad era obligatoriamente africana por ser una fuerza colonial asentada en ese territorio. Además, no hubo “Ejército de África” como tal, sino unidades coloniales y fuerzas permanentes y expedicionarias. En el mismo sentido, el término “africanista” usado en los trabajos de historia del cine no tiene una definición inequívoca ni maneja las claves conceptuales expresadas en el presente texto.

<sup>5</sup> Se asume que, atendiendo a los estudios clásicos de la sociología militar estadounidense, todo ejército es nacionalista en tanto en cuanto su misión es defender la comunidad nacional. El matiz, en este trabajo, se refiere a la intensidad de la postura, asimilable al concepto de “nacionalismo radical”: violencia, mundo maniqueo, enemigo externo y justificación de la lucha en los caídos (Robles, 2003).

compendio de las virtudes africanistas, homenaje a caídos en los campos de África y a los sublevados en la Guerra Civil.

El argumento nuclear del producto fílmico es, como no podía ser de otra manera, el deber patriótico. En *¡Harka!*, el teniente Herrera pasa del Tercio a las unidades nativas irregulares, donde es apadrinado por el capitán Balcázar en el contexto de la Guerra del Rif (1921-1927). Ambos establecen una relación de estrechísima amistad hasta que una mujer les separa: consigue que el joven teniente abandone el Protectorado para servir en Madrid. En el fondo, separa al oficial de su destino africanista -patriótico- pero, tras la muerte del capitán harqueño, Herrera se redime y vuelve al escenario de guerra colonial a ocupar el puesto de su maestro: cumple con su deber. Si bien, es un deber genérico: se ha de entender como compromiso marcial y de sacrificio, siempre por encima de los intereses personales y alzándose frente a la tentación de la feminidad. No se puede perder de vista que la africanista es una identidad viril, algo característico de muchas culturas vinculadas a la guerra. También lo es contraria a la moralidad y el sistema de valores victorianos: la riqueza, la paz, la seguridad, las comodidades y, en definitiva, la propia existencia, son cuestiones rechazadas -al menos discursivamente- por el africanismo, puesto que identificaban en ellas las causas del declive nacional; el decadentismo estuvo muy presente. Todos estos elementos son centrales en la cinta analizada y enlazan con un sentimiento ultranacionalista excluyente. El general Emilio Mola, cerebro del golpe de 1936 y destacado africanista, sintetizaba buena parte de lo dicho en la siguiente frase: "morir luchando en la guerra es honor y es gloria. Claro que esto no lo entienden quienes estiman que la vida está por encima de todo, cuando la vida en sí no vale nada" (1940: 61). Y este es el sustrato esencial de la realización de Arévalo (Ríos, 2008), si bien contiene una enorme riqueza de subtemas, a saber: el capitán de harcas Santiago Balcázar, arquetipo africanista, muere heroicamente, y el teniente Herrera viene a ocupar su puesto. Lo interesante es que este último había sido "forzado" por una mujer a dejar su destino en el Protectorado para ir a un puesto burocrático en Madrid, destino y amor que abandona por acudir a cumplir con su deber porque "la vida en sí no vale nada" (Elena, 2010: 102).

Una vez desvelada la idea central del filme, se ha de hacer notar al lector el propio título de la película, que nombra a una de las fuerzas militares coloniales dominadas por oficiales africanistas. Y siguiendo con la nomenclatura, el nombre del protagonista, capitán Balcázar, parece que tampoco es casual. La pronunciación del apellido lleva al espectador a dudar con el término alcázar. Y en 1941, tal nombre resuena con fuerza en la propaganda del régimen: la defensa de los sublevados del alcázar de Toledo. Para reforzar la idea de la alusión terminológica, Santiago es el nombre del patrón de España y su relación con la Reconquista medieval y la lucha contra los musulmanes es directa. También es conveniente mencionar el grito de batalla de la caballería española: "¡Santiago y cierra España!". Es decir, el binomio de Santiago Balcázar evoca al espectador a ideas nacionalistas, heroicas y marciales.

La película comienza con el agradecimiento a la administración colonial por su ayuda en la realización y, seguido, con la definición de harca: "hueste guerrera marroquí, irregular, confusa y brava, rebelde a la autoridad del Majzen". En realidad, era un grupo que podía oscilar entre unas decenas o algunos miles de hombres y que se unía y pertrechaba, individualmente, para realizar alguna acción bélica y/o de saqueo (Madariaga, 2009: 387-388). España usó "harcas amigas" para ahorrar en vidas de peninsulares. Estas unidades, siempre muy expuestas, estaban mandadas por oficiales europeos. La película muestra la historia de los mandos de una de aquellas unidades. Una narración que está repleta de marcialidad, austeridad y sacrificio, al tiempo que repreuba a quienes no se comportan de esa manera, como se verá tan claramente en *Alhucemas*.

Más allá de un puñado de lugares comunes relativos a los usos y costumbres de los habitantes del Protectorado y a sus paisajes, la película ignora casi por completo el mundo colonial; la excepción más destacada son las imágenes de la capital del Protectorado: Tetuán (Diego, 2022: 320-321). En cualquier caso, el uso de tal ciudad de Yebala puede indicar más la labor colonial y el advenimiento de la civilización que el propio mundo colonial: era el centro administrativo español por anonomasia. En definitiva, el eje temático son los oficiales africanistas y el entorno es puro atrezo teatral, con un cierto regusto exótico (Parra, 2012: 323-326). Ni siquiera aparece el enemigo contra el que se combate, el cual se reduce a un primer plano de un fusil hostil en un momento puntual del metraje: cuando es abatido un oficial que va a reunirse con su esposa. Dicha arma es

la metáfora del Paco, es decir, del francotirador enemigo<sup>6</sup>. Este era el adversario por excelencia de los africanistas: agazapado en algún recoveco del paisaje, acechando y disparando por sorpresa. Sus cotas de efectividad fueron muy altas. En palabras del capitán Manuel Segura “tumbaban día tras día soldados y soldados” (1912: 67). Y ese riesgo y la dureza de la guerra colonial es lo que permitía a los africanistas defender los ascensos por méritos de guerra (Iglesias, 2016: 102). Pero qué se considera meritorio para tal recompensa: en la cosmovisión africanista, captada en *jHarka!*, es la valentía -rozando la inconsciencia- lo que hace digno al soldado.

En el film se destaca “tener más corazón que el harqueño más bravo de la harca”. Esto hacía que la temeridad no fuese castigada, más bien al contrario. En la cinta, las iniciativas personales y el arrojo individual son bien valorados. El capitán Balcázar monta un caballo blanco, que llama la atención, para ir a la vanguardia de sus fuerzas y que se le pueda diferenciar<sup>7</sup>. También discute con el teniente Herrera por ver quién es el que ocupará el lugar más expuesto ante el fuego enemigo. No se tienen en cuenta las implicaciones de que la unidad se pueda quedar sin sus mandos, sólo se exalta la valentía. Un comportamiento que se ligaba a una determinada masculinidad (Torres, 2017). El sargento Arturo Barea recogía en su novela autobiográfica una certera opinión sobre los mandos en la Guerra del Rif: “Las ideas de los generales estaban, casi sin excepción, basadas en lo que ellos se complacían en llamar ‘por cojones’” (2006: 93).

Y la importancia de los genitales masculinos era sempiterna en el gran cuartel que era el Marruecos español. Una virilidad que se entendía contrapuesta a la feminidad. De hecho, en la segunda mitad de la película, aparece un personaje femenino que es el que viene a introducir la duda en el sentimiento nacional-militarista del teniente Herrera. La fémina y sus argucias hacen perder la hombría africanista al joven oficial, quien pide destino a Madrid y abandona la vida en vanguardia bélica. A partir de ese momento, la cinta se centra en resaltar las diferencias entre la dura y austera vida colonial -masculina por autonomía- y la relajada y lujosa vida peninsular -ecosistema femenino-. Los dos coprotagonistas son contrapuestos para que el espectador pueda ver las diferencias entre los sacrificados africanistas, que luchan y mueren por la patria, y los peninsulares que, en palabras del propio Herrera, se dedican a “vegetar en una guarñición”<sup>8</sup>.

El teniente disfrutará en la capital de España del tenis, los paseos y las cenas en hoteles lujosos. Las divergencias entre el capitán de harqueños y su antiguo subordinado serán manifiestas y llegan a su clímax con la muerte del primero defendiendo una retirada desesperada. En ese instante, en paralelo, la cinta muestra al teniente Herrera en Madrid mirando apesadumbrado su uniforme africano colgado en un armario: el incumplimiento del deber le hace tener mala conciencia. Conocer la noticia de la muerte de su admirado superior es la puntilla para el oficial, lo cual le invitará a reaccionar; en el siguiente fotograma, reaparece en el Protectorado<sup>9</sup>. Desde ahí escribe a su amada una misiva en la que alude al “deber” para justificar su reincorporación a las fuerzas de choque coloniales. La respuesta es clara e incide en lo que se entendía como egoísmo femenino: “si no regresas todo ha terminado”.

El fin de la relación de la joven pareja, la quiebra de ese amor, tiene su bálsamo en el “amor por África”, en palabras de ambos protagonistas masculinos. Esta es una de las características de los africanistas, uno de sus principales marcadores de frontera grupal. La

<sup>6</sup> Ya se ha aludido a la necesaria “restauración” de la figura del “moro” por su ayuda al bando rebelde en la guerra civil. Por ello, no se quiso personificar al enemigo (Díez, 1999: 281-282; Elena, 2010: 104).

<sup>7</sup> El apóstol Santiago tiene una de sus iconografías más representativas sobre un caballo blanco.

<sup>8</sup> En torno a la cuestión de la virilidad en *jHarka!*, hay autores que defienden la existencia de “vínculos homosociales”, sustentada en una supuesta “relación turbia” de los protagonistas (Berjano, 2014: 11). Es decir, la masculinidad extrema de los africanistas escondería pulsiones homosexuales. También *jA mí la Legión!*, idéntico cine africanista de exaltación, ha contado con análisis en clave homoerótica (Navarrete-Galiano, 2011). Otros autores que han sostenido estas hipótesis, partiendo de los años ochenta y llegando al presente (Fanes, 1982; Mendo, 2020: 263-266), incluso señalaban que “[e]ntre la camaradería y el implícito deseo homosexual se interpone a veces solo un papel de fumar” (Oltra, 1997: 367). Aunque tales tesis son interesantes, los trabajos mencionados no parten de los últimos estudios de la familia castrense africanista. En estos, la virilidad extrema se marca como componente nuclear de su cosmovisión (Macías, 2019: 319-347; Torres, 2016).

<sup>9</sup> Estas escenas terminales son las que mejor reflejan la taxativa visión “maniquea entre los valores ‘buenos’ (los africanistas) y los ‘malos’ (los ‘frívolos’ burgueses madrileños)” (Roxana, 2012: 54-55).

expresión del capitán Balcázar, “me siento un poco semejante a ellos [nativos]”, sintetiza tal idea. En el mismo sentido, se ha de destacar una escena menos evidente pero muy notable: al principio del film, cuando llegan tres nuevos oficiales a la harca, entre ellos el teniente Herrera, se dice que este provenía del Tercio de Extranjeros y ello genera una diferenciación con sus compañeros, de cuerpos peninsulares<sup>10</sup>. Diferencia alusiva, de nuevo, a la realidad divergente entre peninsulares y coloniales. Herrera ascenderá por su mejor adaptación a la unidad y, en definitiva, por ese amor por África que profesa. Este dato muestra dos cuestiones: el aislamiento -real o imaginado- de la colonia con respecto a la metrópoli y el reconocimiento mutuo entre africanistas, a pesar de estar en distintas Comandancias y/o en distintas unidades. Incluso había una estética africanista que ayudaba a la identificación de propios y ajenos: el gusto por incluir vestimentas o complementos nativos que estaban fuera de las normas de la uniformidad. A través de todo el largometraje, se puede apreciar tal tendencia en Balcázar y, posteriormente, en Herrera<sup>11</sup>. Aunque pueda parecer baladí, la identificación estética no es sino un síntoma de identidad.

El cierre del film se hace de manera que parezca un ciclo histórico-vital: jóvenes oficiales se incorporan a la unidad, dispuestos a comandar harqueños, tal y como en su momento lo hicieron Herrera y sus dos compañeros. El primero asume el papel de Balcázar, cuya sangre derramada obliga al heroísmo de los vivos. La ruptura de la foto de su amada y la asunción de su sino guerrero lo certifican. Marruecos es un mundo de hombres, donde la camaradería era esencial en esa hermandad en el cumplimiento del difícil servicio (Martín-Márquez, 2011: 215-228). Este final genera una película circular: nunca faltarán héroes que se presenten a ocupar los puestos de los mártires caídos por “la” causa. Y estos héroes son los africanistas, en su hermandad compacta y masculina, quienes desprecian las comodidades de la vida peninsular para engrandecer a la patria. Parafraseando al general Mola, son los ideales los que vigorizan la nación y no las satisfacciones terrenales: “dar satisfacción al estómago [...] es sistema propio de cebar cerdos, pero jamás lo fue de engrandecer naciones” (1940: 988).

Y volviendo al filmico Herrera, corona el largometraje con una frase que escuchó a Balcázar: “hay que tener más corazón que el harqueño más bravo de la harca”. Unos valores que, en todo caso, ocultan convenientemente la brutalidad y terrible realidad de las Campañas de Marruecos: fríos extremos, calores abrasadores, mosquitos, ratas, chinches, piojos, pulgas, noches sin dormir, paranoia, enfermedades de todo pelaje, combates feroces, encierros en posiciones minúsculas, falta de salubridad, comidas escasas y de limitada calidad... En definitiva, soldados traumatizados, lisiados, enfermos... Víctimas y victimarios por momentos que infligieron y/o sufrieron torturas y amputaciones desde los primeros compases del conflicto.

Finalmente, señalar que *¡Harka!* fue bien recibida por las instancias del régimen<sup>12</sup>. De hecho, además de su aprobación total por parte de la censura, fue calificada apta para menores; era un buen vehículo ideológico<sup>13</sup>. En la crítica del ABC se podía leer “se pone de relieve el valor, la abnegación y el sacrificio de nuestra oficialidad en las austeras tierras africanas”<sup>14</sup>, aunque matizaba que en los aspectos emocionales flojeaba. En todo caso, su recibimiento fue aceptable, permaneció en cartel cinco semanas, en Madrid (teatro Rialto), desde el 15 de abril hasta el 11 mayo de 1941<sup>15</sup>. Si bien, hay que puntualizar que, en general, el público español apostó más por las comedias -la excepción, por supuesto, sería *Raza*- (Monterde, 2015; y Benet, 2015).

<sup>10</sup> El Tercio de Extranjeros era una unidad colonial, fundada en 1920.

<sup>11</sup> Informes militares de los años 20 señalaban “la falta de uniformidad en el vestir de la Oficialidad” de algunos miembros de las fuerzas coloniales. Archivo General Militar de Madrid [AGMM], África, Ministerio de la Guerra, Est. 2, Cuerpo 4, Tab. 6, Leg. 263, Carpeta 9.

<sup>12</sup> El mismo Franco le propuso a Carlos Arévalo dirigir *Raza*.

<sup>13</sup> Archivo General de la Administración (AGA), Expedientes de censura, caja 36/03175.

<sup>14</sup> “*¡Harka!*”, ABC, 15 de abril de 1941, p. 10.

<sup>15</sup> “Guía del espectador”, ABC, 11 de mayo de 1941, p. 2.

## 2. Triunfo y derrota del africanismo: *Alhucemas* (José López Rubio, 1947)<sup>16</sup>

Tras *¡Harka!* (1941), hubo de esperar casi seis años hasta que se rodó *Alhucemas* que, de alguna manera, encarnaba un cierre de ciclo: el gran triunfo del africanismo. Bien es verdad que se estrenarían otras películas en los años 40 y 50 vinculadas al contexto colonial<sup>17</sup>, pero también que ninguna completaría como la de López Rubio el camino emprendido por la de Arévalo

La realización arranca en el presente del rodaje, en la Academia de Infantería de Toledo (el mítico Alcázar), donde se observa cómo se congregan los futuros oficiales que van a escuchar una charla sobre la vida del capitán Fernando Salas y su experiencia en lo que se define como “una guerra que costó a España un río de sangre. De la guerra de África”. A partir de ese breve prólogo inicial, la cinta se retrotrae a 1922, cuando el protagonista, Salas, debe incorporarse al 3º Batallón de Cazadores de Ceuta. Los hechos se producen justo después del desastre de Annual, pero no se menciona por su humillante significado (Iglesias, 2021: 422). Para dejar clara la premisa argumental, antes de partir, este acude a una tertulia de amigos en un café de Madrid, donde comentan las noticias del día. La más relevante alude a la negativa situación en el Protectorado. Para algunos de sus amigos “lo de Marruecos no tiene solución” y otro exclamará airado: “¡Maldita guerra!”. Pero cuando le piden su opinión como militar, Salas tan solo les informa, sin ilusión y con aire apesadumbrado, de que en breve deberá ir para allá, tras ser ascendido a capitán. Sus amigos se sorprenderán, hasta uno de ellos le indica que “se podrá arreglar”. Sin embargo, el protagonista les responderá, de forma contrita, que es imposible. Debe cumplir dos años de servicio antes de poder volver a la Península. Otro de los comentaristas definirá esta nueva como de “terrible”.

Es evidente que esta escena es muy indicativa a la hora de representar esos dos escenarios. En España, la mirada que se tiene de lo que sucede en África es dramática, se vive en *otro mundo*, dejando ver una hipócrita y falsa preocupación por lo que sucede en la colonia desde los salones y el banal politíqueo. Y el capitán Salas, que encarna al militar peninsular acomodado<sup>18</sup>, estima su nuevo destino con una total desazón, como una obligación ineludible, resignado y *obligado* por el servicio. Esta actitud, remisa a la acción y a cumplir con el servicio colonial, se verá reforzada nada más llegar a Ceuta, cuando el coronel le ofrece elegir entre permanecer unos días en la ciudad o bien incorporarse de manera inmediata a un puesto avanzado donde se halla destinado. Salas prefiere quedarse, optando por retrasar lo inevitable, desvelando así su falta de espíritu combativo y gallardía. Justo en ese instante, el coronel recibe una llamada inesperada que le hace cambiar de parecer. Así que le informa que debe ir a su destino sin dilación, y sentencia: “Esto es África”. No hace falta más aclaración, África (entendido como el Protectorado) queda conceptualizada como una realidad nueva, sujeta a unas reglas distintas a las existentes en la Península que, por descontado, Salas desconoce. El mismo protagonista tendrá que hacer un recorrido inverso desde los cafés y las comodidades de Madrid a la cruda realidad de los puestos avanzados, zonas peligrosas, abruptas e inhóspitas, donde no hay lujo, ni seguridad, donde uno se juega cada día la vida, pero también donde se demuestra el temple del *auténtico* guerrero. En

<sup>16</sup> España, 1947. Director: José López Rubio. Guion: José López Rubio y Enrique Llovet. Fotografía: Mariano Ruiz Capilla (b/n). Montaje: Petra de Nieva. Música: Manuel Parada. Decorados: Luis Santamaría, Félix Montero y Luis Noaín. Intérpretes: Julio Peña, Nani Fernández, José Bódalo, Adriano Rimoldi, Rafael Calvo, Sara Montiel y Toni Leblanc. Duración: 95 minutos.

<sup>17</sup> Como *Legión de héroes* (Juan Fortuny y Armando Seville, 1942), *Los misterios de Tánger* (Carlos Fernández Cuenca, 1942), *A mí la legión* (Juan de Orduña, 1942), *Póker de ases* (Ramón Barreiro, 1947), *Doce horas de vida* (Francisco Robira Beleta, 1949), o *La llamada de África* (César Fernández Ardavín, 1952) entre otras. Algunas de estas películas son cine colonial pero no pertenecen al contexto de las Campañas de Marruecos: el primer ejemplo (situado en el Sahara). La segunda cinta mencionada es una película de espías, situada en Tánger, zona internacional no interviniendo -sensu stricto- en las Campañas. *Poker de ases* centra su atención en América como escenario, aunque es cine de exaltación legionario. *Doce horas de vida* no trata la cuestión bélica, aunque está ambientada en las Campañas y su protagonista pertenece al Tercio. En cuanto a *La llamada de África*, se desarrolla durante la II Guerra Mundial, se escapa cronológicamente del marco aludido. La cinta que puede ser entendida en la misma clave africanista a las manejadas es *A mí la legión*. Esta es un buen complemento de *¡Harka!* pero no deja de ser una especie de secuela de la primera (Elena, 2010: 107).

<sup>18</sup> Así quedará reflejado como “(...) el militar combatiente -colonial- era superior al militar burocrata -peninsular- por estar expuesto a la guerra” (Macías, 2019: 321).

cuanto alcanza su nuevo destino, el contraste entre él y sus compañeros de armas es notorio. Estos configuran una gran hermandad con unos rasgos de camaradería únicos y propios, en el mismo sentido de lo visto en *¡Harka!*.

El comandante Almendro le presenta a sus compañeros, los capitanes Muñoz, Gomara y el comandante Suárez, además del capellán (algo que falta en el film de Arévalo, mostrando que el elemento religioso cobra una mayor relevancia en estos años), quienes expresan una cordial simpatía y optimismo, a pesar de disfrutar de un alojamiento más bien rústico y austero. Se interesan por su procedencia. Y Salas, incauto, responde que de España. El capitán Muñoz le contesta con ironía: "De España, ¿dónde está eso?". A lo que Gomara añade con sorna: "¡Sí, hombre! ¿No te acuerdas de cuando éramos pequeños?"<sup>19</sup>. Todo ello remarca que aquellos oficiales llevan mucho tiempo destinados fuera del continente y su motivación sería el amor por África (y su hermandad colonial). Para que el contraste sea todavía mayor entre esos dos mundos, Suárez pregunta por Madrid. Salas le responde que igual que siempre. Pero cuando este le devuelve la pregunta queriendo saber cómo es la vida en el Protectorado, Gomara le contesta risueño y no sin cierta malicia irónica: "¡Aquí! Muy variado. Lo mismo de siempre. Tiros, emboscados, traición...". Y es en ese entorno donde el africanista se forja: "el fuego del combate nos redime o nos purifica" (Ros, 1932: 111).

Queda así bien reflejado que la mayor parte de la historia discurre planteando esa dicotomía entre africanistas (hermanados) y el peninsular (se siente solo y fuera de lugar). Salas es un extraño, no entiende ni la actitud ni la filosofía de sus compañeros, quienes consideran las dificultades del servicio como algo cotidiano, incluso bromeando con el peligro constante. Esto se pondrá de relieve en esta escena comentada, pero también poco después cuando Salas y Almendro, durante una ronda, tratan el tema del desembarco en *Alhucemas*. Esa operación era clave para acabar con la guerra. De hecho, cuando Salas explica a su llegada, en la escena anterior, que ha oído rumores de que esta operación será en breve, sus compañeros se reirán, señalando que son doce años hablando de tal intención. Desde 1911 se llevaba planificando la acción aludida (Macías, 2019: 459-460; Díez Rioja, 2021: 159).

Y si para Salas el desembarco representa su esperanza de poner fin a un destino que le desagrada por entero, para los africanistas es la culminación de un gran sueño: el combate de sus vidas. Suárez se lo comentará durante una ronda por el campamento; el anhelo de todo el Ejército de África es el de participar en la operación. Salas no lo tiene tan claro. Él solo ha ido a cumplir con sus dos años de servicio *necesarios*, lo que enfadará a Suárez, señalando: "Necesarios... necesarios. En Madrid tienen un vocabulario muy especial". Por lo que añade: "Pero yo no conozco a nadie que se haya marchado voluntariamente al cumplir ese tiempo, al menos, en este batallón". El mismo Salas, extrañado, pregunta el porqué de esta actitud y el otro le responde tajante: "¿Cómo que por qué? Pues, hombre, por amor al servicio". En este punto conecta, de nuevo con *¡Harka!*, pues es el amor por África lo que explica tal comportamiento.

En otras palabras, Suárez, como buen africanista, siente que su papel en el Protectorado no es tanto un deber como la forma más acabada de la vida castrense y, ante todo, de compromiso inapelable, como si este escenario no solo fuera un paraje bajo dominio hispano, sino el crisol de la verdadera españolidad, donde aflora la camaradería, la relación más estrecha del militar con el ejercicio de su profesión en un escenario adverso, en el cual la distancia entre la vida y la muerte es mínima. Todo ello les otorgaba un "sentimiento de superioridad" frente al peninsular (Iglesias, 2016: 103).

Además, el largometraje lleva a cabo una radiografía bucólica y paternal de la vida castrense en Marruecos, a través de otra suerte de personajes secundarios como la figura del afable y comprensivo capellán o el soldado Abelardo. Este último, por ejemplo, sacará a colación el analfabetismo existente entre la tropa, pero no se perfila como un defecto, sino como una fórmula que impulsa el compañerismo y que, incluso, ayuda a definir el carácter de liderazgo amable de los oficiales españoles, cuando el coronel, cual padre, urde una treta que permite a Abelardo tomar un permiso para regresar a la Península a ver a su hijo recién nacido. Y no

<sup>19</sup> Aunque el Protectorado español era un territorio colonial separado por un puñado de kilómetros de la metrópoli, lo cierto es que los permisos se gastaban en Ceuta, Melilla o Tetuán. No se regresaba a la Península (Macías, 2019: 366).

digamos las relaciones tan armoniosas que sostienen los oficiales superiores y los subalternos entre sí, siempre alegres y optimistas por naturaleza (frente al cariacontecido Salas). La realidad histórica no fue tan bucólica: campo de batalla atroz, constante hostigamiento enemigo, enormes carencias materiales, enfermedades, corrupciones... Lo cual llevó a muchos al alcoholismo para sobrellevar la situación (Macías, 2021: 351-367).

El film también contiene una crítica feroz contra la dirección política del país y contra la prensa contraria al papel de España en Marruecos (Iglesias, 2016: 110). Esta visión se recoge en la sala de oficiales de Ceuta cuando, tras regresar de su puesto avanzado, el coronel le pide a Salas (sumergido, según este, en la lectura de la sección de teatro y nada interesado en la política) que lea en voz alta un extenso artículo periodístico del que cabe reproducir los fragmentos más significativos:

...esas fuerzas militares repartidas por los riscos marroquíes no conquistan nada, ni defienden nada, ni protegen nada [...] ¿Continuará derramándose la sangre de nuestra juventud invirtiéndose montones de oro en una campaña que aborrece el pueblo español y que solo satisface las ruines ambiciones de los militares en pugna con el interés de la nación? ¡No! El desembarco a pecho limpio en *Alhucemas* no puede entrar en los cálculos de ningún estratega...

La reacción de los oficiales presentes al ir escuchando las palabras leídas por Salas es de rabia contenida y desdén. Perciben como una afrenta que se cuestione la presencia española en el Protectorado y que se afirme que su sacrificio no sirva para nada, además de acusarles de sostener *ruines ambiciones* (referencia al ascenso por méritos de guerra). La lectura de Salas es significativa por representar a quienes no entienden lo que encarnaba África. No es solo un territorio, es pura esencia española. Se trasmuta, de este modo, el colonialismo en nacionalismo radical, en donde, paradójicamente, los fundamentos de la patria no se hallaban en la Península, sino en Marruecos. La estrategia narrativa adquiere un componente novedoso en el clásico y manido discurso propagandístico porque, esta vez, no se oculta la verdad (como cuando se omite *Annual*), sino que alude a las críticas que se hicieron a la hora de proseguir con la aventura colonial, pero tan solo con el fin de descalificarlas y contraponerlas al pundonor africanista. Para estos, tales argumentarios críticos eran infamias y “acabaron convenciéndose de que los males del país no solo afectaban a los civiles, también a todos aquellos que se encontraban en la corrupta metrópoli” (Macías, 2019: 318).

Así, al término de la crónica que acaban de escuchar, de nuevo en la escena filmica, los oficiales callan ofendidos. El coronel les pregunta qué les parece. A lo que el teniente Valverde responde con sorna: “Muy bien mi coronel, pero ahí no dice cuándo iremos a *Alhucemas*”. Y esto provoca la carcajada general. Está claro que palabras tan insidiosas solo merecen desprecio. Los militares, pese a lo que acaban de escuchar, son conscientes de cuál es su deber. Más allá de lo que se diga de ellos en España, los oficiales no dudan.

En cuanto a Salas, cumplirá correctamente con su cometido al frente de las misiones que le encomiendan, pero no es un africanista, le falta la llama irredenta de ese espíritu colonial. Eso quedará reflejado cuando el coronel requiere al comandante para un reconocimiento nocturno, y este selecciona a Salas porque eso será bueno para su hoja de servicios, pero el capitán se excusa, para decepción de su comandante. Le sustituirá Muñoz que, en cambio, sí recibirá el encargo con entusiasmo. Paralelamente a este hecho, el resto de oficiales han sido invitados a una fiesta en el cuartel general. Siguiendo ese espíritu de compañerismo, Almendro les invita a beber y les sirve champán a cada uno de sus subordinados. Casualmente, uno de ellos destaca su buen pulso y el superior le responde que solo le tembló una vez la mano al servir a “un cobarde”. Al poco el coronel les informa que Muñoz ha caído víctima de una emboscada. El comandante le conmina a Salas a quedarse en la fiesta a entretenér a las damas, mientras los demás regresan al cuartel para conocer la entidad de los hechos. Antes de partir, Almendro derrama ante Salas su copa de champán intencionadamente: la humillación es completa.

Mientras *¡Harka!* apela de forma constante a la gallardía y valentía, aquí se adentra en un territorio más sensible e incómodo, una manera de bucear en aquellos aspectos que tanto odiaban los africanistas: la actitud timorata del militar que no se entrega en cuerpo y alma a su tarea.

Tras este mal trago, en *off*, se cuenta como Salas no es capaz de adaptarse: “[...] Odiaba aquella tierra. A sus compañeros, indiferentes a aquel infierno”. Pero llega el final de su periodo de servicio, por lo que, sin dudarlo, requiere su traslado a la Península. Almendro se mostrará reticente, incluso le pide amigablemente que lo reconsideré, pero Salas no cede, considera cumplido su deber, a lo que su superior, airado, le replica: “Cumplido. Es la primera vez que oigo esa palabra en África”. Y aunque Almendro insiste en hacerle cambiar de parecer, Salas no dará su brazo a torcer. El comandante insistirá en no posibilitar su marcha porque su decisión puede poner en peligro que el batallón sea uno de los elegidos para desembarcar en *Alhucemas*. Y furioso, responderá tajante, que no aceptará que nadie *deserte* de su batallón.

Queda claro, así, recurrentemente subrayado, que los africanistas percibían el servicio en el Protectorado como una identidad con unas características únicas, vinculada a los más destacados valores castrenses hispanos: honor, virilidad, lealtad y fidelidad. Y que toda actitud que no sea tal compromiso es oprobiosa para él y para el mismo cuerpo militar que representa.

Salas hará sus propias gestiones, al margen de su oficial superior, para solicitar su marcha, y recibe una carta que confirma su anhelado regreso. Pero justo se está organizando una harca enemiga y el comandante le ordena una misión de reconocimiento para evaluar la amenaza rifeña<sup>20</sup>. Aunque, en principio, no tiene más remedio que aceptar la orden, le entran las dudas a la hora de arriesgar la vida a las puertas de su regreso a la Península, por lo que finge estar enfermo y encomienda al sargento Ruiz que encabece la patrulla<sup>21</sup>. Cuando el comandante se entera acude a su tienda iracundo para instarle a liderar la misión, pero Salas no está dispuesto. Aunque se reafirma aduciendo que no es ningún cobarde y Almendro, comprensivo, le replica: “Ya lo sé, es usted un hombre de otro mundo”. Esta frase define como ninguna esa línea que distingue a los militares africanistas de los peninsulares, reflejada en su forma de actuar y comportarse, donde “el temor a la muerte no existía: había que mostrarse indiferente ante la posibilidad de ser alcanzado por un proyectil enemigo”, algo que el propio Almendro reproducirá (Macías, 2019: 326). Y aunque la conversación se encaminará por otros derroteros, el comandante en un significativo parlamento, donde previamente señala que sus propios compañeros querían someterle a un Tribunal militar por cobarde y que se lo impidió, comenta:

Yo sé que usted no puede ser un cobarde. Usted es un militar, y si fuese un cobarde, no hubiera elegido esta profesión de sacrificios y heroísmo a la que nadie le obligó. Y no dudo que usted, como cualquiera de nosotros, llegada la ocasión sea capaz de lo que la patria le exija. Son muchos años de academia para no haber dejado huella. Y el Alcázar de Toledo<sup>22</sup> es un buen molde de almas. ¡Capitán Salas! [este se levanta y se cuadra] ¡Esta noche, víspera de su relevo y frente a todos los peligros, va a usted a ser lo que no podría dejar de ser, aunque quisiera, un capitán de la infantería española!

Un oficial español es estoico, tenaz y resiliente y, sobre todo, ama el combate, pues “conducirse con hombría era inseparable de ser un bravo soldado colonial” (Macías, 2019: 321). Para ilustrar esos valores, poco después de esta conversación, el comandante es herido en la patrulla, pero lo oculta sutilmente y se preocupa más por la suerte de uno de sus hombres, previamente alcanzado por el enemigo. Este jefe encarna, así, un modelo de oficial íntegro, fiable, abnegado, valiente y sacrificado que no duda en anteponer la vida de sus hombres a la suya. Esta recreación es un ideal sublimado, la realidad histórica fue más diversa: las actitudes y comportamientos de los mandos fueron puestas en duda en multitud de testimonios del periodo, así como los ingentes sufrimientos que generaron en la tropa (Macías y Díez, 2023: 25-31).

La trama continúa con la llegada del relevo de Salas, el capitán Rubio. Este es un oficial africanista que, además, sirve para introducir un elemento novedoso, antes anunciado: el papel

<sup>20</sup> Única mención concreta a las fuerzas hostiles en el film.

<sup>21</sup> El escaparse del servicio fingiendo enfermedades ha sido recogido por numerosos testimonios de combatientes en las Campañas de Marruecos. Algunos trataban de enfermar conscientemente, manteniendo relaciones sexuales con prostitutas infectadas. Otros se disparaban o hacían que les disparasen -en partes no vitales- (Macías, 2021: 309-310).

<sup>22</sup> Destacar el alto contenido simbólico del Alcázar: mito “nacional” guerracivilista. Resaltar lo mencionado en la anterior película con el nombre de Balcázar.

de las mujeres en la vida castrense y la importancia de la familia. Tras explicar a sus nuevos compañeros que ha estado de permiso en la Península, les señala apesadumbrado que no ha podido casarse, aun con todo el papeleo hecho, al anteponer el deber a la familia, lo que deja clara su condición de oficial colonial. Informado del inminente regreso de Salas al continente, le da unas cartas para sus allegados aduciendo que el servicio postal es lento.

Una vez en Madrid, lejos de aquel infierno, Salas es otro, recupera su alegría y se acercará a saludar a sus amigos en el café (siempre aparece de civil), escuchando las mismas palabras ácidas y frívolas sobre la suerte de la situación en África. Hasta uno de ellos afirmará: "Lo de Marruecos solo tiene una solución: abandonarla. España no puede permitirse el lujo de una guerra eterna". Otros señalan que el tema "ya aburre", tras pasarse un periódico de línea editorial republicana: *El Liberal*. Salas no parece tomar partido por ninguna postura.

Tal como se ha comprometido, llevará la misiva a María Luisa, la novia de su reemplazo, el capitán Rubio, momento en el que se encuentra con la hermana del comandante Almendro, Alicia. Al saber que ha estado destinado en el 3º de Cazadores le hacen distintas preguntas, interesadas por la suerte de sus allegados, dejando claro que para ellas ese mundo es lejano e inaccesible. Pero al ser familia de militares saben cuál es su papel, no se quejan, no se abandonan a la melancolía ni al lamento, aunque ansían que acabe el conflicto. Dan por sentado que Salas volverá a África, y cuando les indica que no -en la creencia de que le han encomendado otro destino-, María Luisa añade: "Forzoso, claro, qué disgusto tendrá". Muy indicativo de que comparten y aceptan la idiosincrasia del militar colonial sin tapujos.

Pero no se queda ahí la importancia de las mujeres, porque Alicia le pedirá a Salas que visite a su anciana madre para darle noticias de su hermano. El posterior encuentro con la venerable señora impactará en el capitán considerablemente, y lo que parece a simple vista una mera visita formal, es la constatación de la existencia de una figura fémina africanista.

La mujer, tras saber por la carta que le ha entregado Salas que Almendro fue herido, le señala: "Seguro que será menos de lo que mi hijo me dice en su carta", si bien el espectador sabe que no es una herida leve. La cosa no queda ahí y continúa: "Lo de mi marido sí que eso era verdad. Valor serio, sin tonterías". Esta tajante afirmación invita a Salas a preguntar si era militar y la señora le responde: "¿Qué quisiera usted que fuese?". Al indicarle que fue ascendido a coronel un año antes de morir, Salas, con la mejor intención, quiere saber si murió en África. La anciana no duda en confirmarlo, dando por hecho que no cabe otro lugar donde haber dado su vida y le señala: "en el barranco del Lobo"<sup>23</sup>, igual que el padre de Salas. No es baladí que no se explique en qué consiste este suceso, se da por supuesto que el espectador lo conoce, como si debiera formar parte inherente del acervo español, dejando traslucir en el hecho (aunque fuera una derrota) el inapelable orgullo del caído en aras de la patria. Establece con ello un nexo clave, la hermandad de sangre, que une inexorablemente a las distintas generaciones de militares que cumplieron el servicio en África. Como sintetiza nitidamente Macías (2019: 354), en los africanistas "se mezclaron la heroicidad, la muerte, el sacrificio, el pasado -la herencia honorífica inmaterial- y la vida eterna dentro del imaginario grupal".

Cuando la anciana se entera de la coincidencia de destinos de su marido y el padre de Salas, invita al joven capitán a pasarse de nuevo. De esta forma se genera un estrecho vínculo entre ellos debido a ese pasado compartido, no solo militar, también colonial. Una concatenación de planos de antiguas fotografías del ejército colonial y de la anciana, que parece hablar con sumo entusiasmo de todo aquello, muestra que esta mujer es guardiana de las esencias africanistas. Consecuencia de esta relación, Alicia y Salas, ellos solos (junto a María Luisa) siguen quedando en Madrid (populoso, apacible y lleno de gente que se divierte en ferias) y se acabarán enamorando.

María Luisa pedirá a Salas que actúe, en nombre del capitán Rubio, en su boda por poderes en las Salesas de la capital. Él acepta encantado. Todos se hallan felices, hasta el momento en que María Luisa se prepara para partir al Protectorado para reunirse con su marido y recibe un inesperado telegrama en el que se anuncia su fallecimiento en acción de guerra. Al igual que en *Harkal*, la muerte en acto de servicio aparece en escena y golpea la conciencia adormecida del protagonista. Para Salas la noticia es un mazazo, por lo que no duda en tomar la única decisión

<sup>23</sup> Esta terrible derrota, más moral que militar, producida en 1909, fue la demostración de la temible resistencia y rebeldía rifeña (Madariaga, 2005).

que cree posible: presentarse ante el general y rogarle que le devuelva a su antigua unidad: "Es cuestión de vida o muerte", le expresa para convencerle, y así poder cubrir la baja del capitán Rubio. Salas se siente claramente responsable y culpable, en conciencia, de lo sucedido a su compañero. El paralelismo argumental con *¡Harka!* es aquí claro y manifiesto: la muerte desata el deber de los renuentes. La importancia discursiva de tal concepto en el ideario africanista es fundamental a la hora de entender estos giros dramáticos. El ilustre africanista José Millán Astray, ilustra tal cuestión: "El morir en el combate es el mayor honor. No se muere más que una vez. La muerte llega sin dolor y el morir no es tan horrible como parece. Lo más horrible es vivir siendo un cobarde" (Millán-Astray, 1922: 24-27).

La muerte de su compañero le provoca la *iluminación*. Y esto se comprobará cuando Salas se acerca otro día a la tertulia del café (que encarna a estas alturas una especie de limbo intelectual, con una profunda carga negativa, por supuesto) con la intención de despedirse de sus amigos. Uno de ellos se halla enfrascado leyendo en voz alta un artículo crítico de la prensa (*Heraldo de Madrid*) contra las campañas marroquíes. Tras escucharlo le arrebata el periódico de forma furibunda. Por primera vez, se muestra tajante y claro, y les informa de manera firme y resolutiva que se ha presentado "voluntario" para ir a África. Inesperadamente, otro de los tertulios le espeta: "¡Vaya! El capitán Salas se pasa al bando de los carníceros". Tales palabras provocan que le agarre por las solapas y lo golpee tremadamente ofendido.

El estallido de ira de Salas es revelador de su completa metamorfosis. La evolución del personaje es repentina, pero atiende, por supuesto, a un giro dramático. Así, su experiencia en África le ha transformado (aunque él no ha sido consciente de ello hasta ese instante) y se enfrenta a estos tertulianos (sus amigos, apenas dibujados, y ni tan siquiera identificados con un nombre) que no saben de lo que hablan. Y sirve, por extensión, como una crítica feroz contra la clase política -y la prensa-.

Curiosamente, el regreso de Salas es esperado por Almendro. No ha dudado de él ni por un instante: viene de casta militar y, además, colonial; su padre, muerto en 1909, le trasmite esa herencia. De hecho, el comandante lo recibe como si regresara de un periodo de permiso. Esta bienvenida desvela la magnanimitad del oficial superior frente a su, hasta ese momento, errado subordinado.

Salas quiere conocer cómo cayó Rubio. Cuando le explican que fue en auxilio de una avanzadilla que todavía se halla resistiendo al enemigo, no duda en presentarse voluntario para rescatarla. Esta reacción de Salas, que ya no teme implicarse, muestra su conversión al africanismo, donde se "promocionaban las conductas de extremo valor y el sacrificio ignorando los riesgos para la integridad física" (Macías, 2019: 410). Pero el comandante, impotente, afirma que no se puede intervenir porque eso comprometería el planeado desembarco en *Alhucemas*.

Para remarcar los valores del sacrificio y del heroísmo, se ve como la posición cercada sigue resistiendo agónicamente. El blocao comunica al mando que se están quedando sin municiones: dos soldados se reparten las últimas balas y dejan una en el parapeto. Es el anuncio de su final. Los infantes caen abatidos víctimas de un adversario invisible (no se muestra nunca a los rifeños). Almendro, conocedor de los hechos, ordena cuadrar a sus hombres en homenaje a los caídos. Tal defensa numantina encarna el espíritu inquebrantable español. Posiblemente, esta escena aludía a la defensa de Kudia Tahar, previa al desembarco de *Alhucemas*, donde las fuerzas rifeñas trataron de romper las líneas españolas y desbaratar toda posible operación ofensiva de Madrid (Díez, 2023). En cualquier caso, tales dramáticos fotogramas constituyen un efectista anticlímax, previo al fin de la Guerra del Rif, que remarca el heroísmo castrense: luchar hasta el último aliento.

Almendro le requerirá al coronel que su unidad participe en la operación de desembarco y, aunque al principio su superior se resiste, al señalar que su unidad ha sido diezmada en las últimas operaciones que ha sostenido, le logra convencer y se lo concede. Cumple su anhelado sueño, es el punto de llegada de un largo y exigente viaje.

La última parte del largometraje corresponde precisamente a explicar y observar los preparativos militares de aquel complejo desembarco. No faltan las escenas documentales de archivo, intercaladas con las de ficción, para dar forma visual a un hecho tan destacado para las armas españolas, aunque se omita la crucial ayuda gala en el desarrollo de la operación (Díez Rioja, 2021: 281-327). Además, acompañándolas en voz en *off*, se lleva a cabo un discurso

laudatorio, más que histórico, sobre los hechos que se observan. En uno de estos parlamentos se escucha a Salas decir:

Los mejores soldados del mundo, aquellos de los que se había dicho que cada uno de ellos merecía el bastón de mariscal, marchaban alegremente a realizar un gran sueño. Librar en el corazón del Riff la última batalla, conquistar la paz victoriosa y bautizar una vez más, con sangre española, las tierras extranjeras [...]. Cumplamos, pues, como soldados españoles dignos del pasado y de nosotros mismos, que podemos y debemos tener el orgullo de su raza excelsa, un pueblo fuerte y una nación organizada y gobernada. Los legionarios de Franco, las harkas de Varela y Muñoz Grandes, los infantes, los artilleros, los jóvenes pilotos españoles, los servicios todos, todos en sus puestos habían tensado sus nervios en esta mañana inolvidable.

De esta manera, la película se convierte en un homenaje a todas las unidades que participaron en el desembarco de *Alhucemas*. Se ve a los barcos alcanzar la playa y extender las planchas para que baje la infantería. En la vanguardia se sitúan los legionarios, que son los primeros en desembarcar, y la misma voz en *off* exclama: “¡Gloria a ti Señor de los Ejércitos por esta hora única! Esta hora en la que el jefe del Tercio, primero entre los españoles [Francisco Franco], dio la orden de ataque arrastrando tras sí la maravillosa oleada de nuestra fiel infantería”.

Una suma de imágenes reales, recreadas para la ocasión, dan paso a la ficción cuando se observa al capitán Salas avanzar en cabeza, a pesar del fuego graneado (sin enfocar a ningún enemigo), hacia los riscos que dominan la playa de *Alhucemas*. No obstante, debe detenerse. Es informado de que el comandante le reclama, por lo que debe regresar al puesto de mando. Allí, en un pequeño refugio natural, encuentra a Almendro herido de muerte, quien le encomienda que se haga cargo de la unidad y le hace entrega de los banderines que debe colocar en memoria de los oficiales caídos. Salas no duda en coger el testigo y volver a primera línea. Allí, cuando ve flaquear a la unidad, por la fiera resistencia rifeña, les alienta y le siguen hasta que es herido por una explosión y se queda ciego. Sin embargo, eso no le detiene y con un arrojo inusitado plantará los banderines. El relato acaba ahí. El epílogo desvela, finalmente, al espectador lo que ha ido intuyendo a lo largo del metraje, el oficial que cuenta la historia a los cadetes es el mismo Salas, acompañado de Alicia, su esposa, quien le asiste de forma adecuada por su ceguera. Para concluir, tras levantarse del estrado, presidido por un cuadro de Franco, sale al exterior y saluda a una parada militar en el patio de armas del Alcázar.

Sin duda, *Alhucemas* fue el punto de inflexión de las Campañas de Marruecos. Una fecha para el orgullo. El primer desembarco aeronaval exitoso de la Historia fue obra de unas fuerzas coloniales que se presentan en el filme como una gran familia. Las mujeres adquieren un rol más definido que en *¡Harka!*, cambiando su papel protagonista de enemigas del deber al de fieles compañeras. Cabe también destacar la influencia que cobra la Guerra Civil en ciertos elementos simbólicos. Su arranque y finalización en el Alcázar de Toledo, la *invisibilidad del enemigo* (del moro) y, fundamentalmente, la idea de imponer *la paz y el orden* desde la perspectiva del logro y triunfo militar, de igual forma que la victoria en la Guerra Civil trajo consigo, para el franquismo, los mismos efectos para España (Aguilar, 1996; Alares, 2017).

A pesar de todo, cabe una matización importante, tal vez, fundamental a la hora de comparar y distinguir el *tipo* de africanismo en ambas películas, que se halla muy presente en *La canción de Aixa* (1938), y algo menos en *¡Harka!* (1941), como es la ausencia de la fascinación por el *orientalismo* (Domínguez-Búrbalo, 2009). En el film de Arévalo, a Balcázar le denominan “Sidi Absalam Balcázar”. Encarna la perfecta simbiosis entre el soldado español y el colonial (y el mismo actor, Alfredo Mayo, prototipo del hombre del régimen). En *Alhucemas*, no se alude a nada parecido, ni tan siquiera en la forma de vestir de los oficiales. Tampoco aparece, como hemos referido, ni un solo rifeño, ni bueno ni malo (a diferencia de *¡Harka!*). Esta omisión en las dos escenas bélicas más destacadas (la aniquilación de la avanzadilla y el desembarco) no solo llama la atención, sino que descompensa claramente la historia. El otro se borra por completo. Al desaparecer el *moro* de la pantalla se deja un gran vacío emocional en la historia<sup>24</sup>; también hace que la trama pierda

<sup>24</sup> A tenor de que “odiar al enemigo” no solo es un elemento retórico, sino funcional para que el guerrero pueda cumplir bien su misión (Bourke, 1999: 156-168).

eficacia y quede como un vehículo de propaganda castrense muy formal y estilísticamente frío. Con todo, se puede entender que el verdadero *enemigo* de la *misión* africana no son los rifeños, sino los propios políticos -periodistas- españoles. Asimismo, al no tener que presentar enemigo alguno ni a las gentes del lugar, se permite tapar aquellos aspectos más controvertidos de las tácticas de guerra colonial empleadas por los españoles: bombardeos indiscriminados, razias, ejecuciones, uso de armas químicas (Iglesias, 2016: 109; Macías, 2019: 273-315).

Para finalizar, cabe indicar que, es muy probable que las intenciones del director, López Rubio, fueran muy simples: utilizar la gesta del desembarco para llevar a cabo un homenaje al estamento castrense colonial. Y bien que lo hace. Pero inconscientemente también trasmite que ha habido un cambio de paradigma en la sociedad española tras la hecatombe que había sacudido al país con la contienda: el anhelo de paz. Si el militar africanista representa a la figura de un militar audaz, valiente y amante de la épica, del drama y del peligro, la paz, la ausencia de un conflicto es, en definitiva, su clausura, dejando atrás aquellos días en los que tantos oficiales cobraron sus laureles militares y forjaron su identidad en su servicio en el Protectorado. De ahí que *Alhucemas* acabe por representar el triunfo -fatídico- del africanismo, en lo exitoso de la operación militar, cierto, pero también su derrota porque Marruecos deja de ser su campo de batalla, del cual ya no queda, en el fondo, más que su lejano e idealizado recuerdo<sup>25</sup>. Es más, el protagonista principal es el Ejército español, no las tropas que participaron en el desembarco (solo se las nombra cuando se produce) como en otras películas anteriores mencionadas. Si el fogoso africanismo de *¡Harka!* (1941) todavía bebía de forma amplia de los fuegos de la contienda y de ese espíritu del amor por la guerra, *Alhucemas* (1947), con toda seguridad, se halla más influida por una más larga y dolorosa posguerra en donde lo único que se anhelaba era la reconstrucción de un país desolado. La realización de López Rubio, sin saberlo, iba a encarnar el canto del cisne de un ideal trasnochado que apenas si cobraría interés, al menos, en esta clase de cine bélico, en los años posteriores, frente a la temática dominante de la contienda, dejando claro que aquellas campañas marroquíes formaban parte de una memoria olvidada u olvidable (salvo por sus valores castrenses) frente al referente guerracivilesco<sup>26</sup>.

En cuanto a la recepción de *Alhucemas*, al igual que la anterior cinta analizada, los censores la vieron totalmente apta para su estreno (incluso sería reestrenada en 1958)<sup>27</sup>. La crítica en el ABC fue favorable, destacando de ella el haberse llevado “con sobriedad, con ponderación, con la dignidad que el asunto merecía”<sup>28</sup>. Se resaltaba, además del elenco protagonista masculino, el estimable papel de las mujeres. Esto era llamativo por tratarse de cine bélico -militarista-. También contrastaba con *¡Harka!* que había sido criticada por su endeble parte emocional. Se pone de manifiesto la importancia que cobraban las actrices en el marco del cine español de la época (Gil Gascón, 2011). Desde luego, al crítico tampoco se le pasaron por alto dos detalles, a saber, que trataba “un tema de honda raíz en la Historia Contemporánea española y, muy especialmente, en el espíritu de nuestro Ejército: el tema africano”. Estrenada el 6 de febrero de 1948, estuvo en el Palacio de la Música tan sólo hasta el 22 de febrero, durante tres semanas<sup>29</sup>. A pesar de las virtudes glosadas por la publicidad del momento, fue un fracaso en lo comercial<sup>30</sup>.

<sup>25</sup> La otra gran película sobre las colonias españolas en el continente africano sería *La llamada de África* (1952), ambientada en el Sáhara Occidental, con fría acogida, dando a entender que el filón de las películas militares dedicadas a la épica africanista hasta 1925 en el Protectorado se había agotado.

<sup>26</sup> Todavía Marruecos seguiría siendo un escenario para el rodaje de otra serie de realizaciones vinculadas a la Guerra Fría y a un sinfín de documentales culturales, pero ninguna de ellas representativa del africanismo (Elena, 2010: 213-280).

<sup>27</sup> AGA. Expedientes de censura, cajas 36/03317 y 36/03321.

<sup>28</sup> “*Alhucemas*”, ABC, 8 de febrero de 1948, p. 23.

<sup>29</sup> ABC, 22 de febrero de 1948, p. 25. Poco pudo hacer contra Gilda (1946) o *Los mejores años de nuestra vida* (1946), con más de 12 semanas en cartel.

<sup>30</sup> ABC, 15 de febrero de 1948, p. 11. Se podía leer en el rótulo de la película: “Cada proyección un lleno... y al final... una ovación”.

### 3. Conclusiones

Adentrarse en el imaginario audiovisual no es nada sencillo. El cine esgrime un lenguaje propio y, además de las características de sus tramas, es evidente que el estilo que imprime cada director a sus realizaciones es muy distinto. Además, en un marco tan particular de los años 40, recién terminada la Guerra Civil y con un régimen franquista que debía erigir unos fuertes pilares en una sociedad tan afectada (y regida por la censura y el estricto control ideológico), no fue fácil (más cuando debía satisfacer los intereses de las distintas sensibilidades que lo integraban). De hecho, hubo una cinematografía al servicio de la dictadura, pero también otra dirigida al puro entretenimiento, que fue el que más interesó a los españoles en esos tiempos de intensa penuria, dependiente de los intentos del franquismo de constituir un cine puramente nacional.

Entre las temáticas al servicio del franquismo hubo episodios recurrentes de la historia de España en sus diferentes periodos (sobre todo, la época Moderna), la Guerra Civil y el africanismo, del que se ha ocupado este estudio a través de las películas *¡Harka!* (1941) y *Alhucemas* (1947). Por desgracia, se sabe poco sobre la recepción de éstas, porque no se contabilizaba entonces el número de espectadores, tan solo las semanas que pasaban en cartel, pero el que mejor la acogió, sin duda, fue el propio régimen que recibió con los brazos abiertos dos claras exaltaciones militaristas (publicitándolas y elogiándolas en sus críticas), cuyas esencias ideológicas casaban perfectamente con su forma de entender la historia de España.

Lo que ha quedado claro es que ambas realizaciones contienen una intencionalidad mitificadora del servicio en Marruecos de aquella familia castrense de la que Franco procedía, pero incluso tras los mitos hay realidades que se perfilan (consciente o inconscientemente) y que configuran parte de la esencia del africanismo, como la sobriedad de las condiciones de vida en el Protectorado, la amenaza constante y los peligros a los que se enfrentaban, los sacrificios emocionales que debían hacer los oficiales alejados de sus familias y de la Península (en un servicio prolongado) y, fundamentalmente, un amor apasionado por África como si fuera una extensión de la propia España frente a un artero adversario (que en su tozudez por no plegarse a la civilización hispana confería todavía más valor a la misión que en tal paraje cumplía).

En suma, toda una amalgama de sentimientos y valores que les otorgaron una entidad propia como segmento del estamento militar y, al mismo tiempo, orgullosos por no ser comprendidos del todo por parte de la sociedad civil, incapaz de entender la esencialidad española que ellos garantizaban, a pesar de todo.

Por descontado, tras el ideal se esconde, convenientemente, la cruda semblanza de sus miserias: las pésimas condiciones de la tropa, la ineptitud de muchos mandos, la dureza de las campañas y las cruelezas cometidas por ambos bandos, por destacar las más relevantes, así como ciertos llamativos silencios: la alta corrupción existente o el desastre de Annual, acontecimiento iniciador de la Guerra del Rif.

Ambas películas tienen como escenario principal el Protectorado y se ambientan en un contexto histórico semejante -la Guerra del Rif-, incluso configuran dos tramas que, de alguna forma, se complementan, pero hay algo en su naturaleza que las separa con claridad, como se ha indicado. *¡Harka!* configura un ideal africanista maduro, altivo, dérmicamente indigenista, con un perfil intenso y apasionado de los personajes, en donde la camaradería masculina y la lealtad sistematizan toda una serie de códigos internos propios y únicos, vinculados a la tarea desarrollada en África y los sentimientos de virilidad que se generan en sus experiencias en estas tierras tan seductoras como exóticas. Recoge, incluso, esos rasgos del paisaje abrupto y ciertas condiciones de vida rigurosa que, sin ser del todo realistas, sí captan la importancia de la orografía en un entorno con unos rasgos únicos y distintivos en la forja del militar africanista.

El sustrato de *Alhucemas*, aparentemente igual, no es el mismo. Es un africanismo más diluido. No solo la estructura narrativa difiere, se rememora un pasado ya cerrado, sino que además, entre otras cosas de importancia, se le desnuda de todo rasgo identificativo con el espíritu nativo (oriental). Por no aparecer, no aparecen ni los supuestos enemigos contra los que se lucha, los *moros* (a diferencia de su predecesora, aunque sea puntual o metonímicamente). No es el amor a África lo que despierta al protagonista de su letargo, sino su conflicto interior a la hora de no saber cuál es su verdadero deber. Si bien, en ambas cintas se usa la muerte como llamada para que los protagonistas vuelvan a la verdadera senda: la del infante heroico y,

por ende, la del africanista. En *Alhucemas* se enfatiza la memoria familiar (con lo que hay más espacio para la figura femenina, aunque sea subordinada al heroísmo) y la pertenencia, ya sea a la milicia, a las fuerzas coloniales o a una determinada casta: el honor, el orden y la paz como principios rectores de tales fenómenos. La virilidad aparece en ambas películas, pero en *¡Harka!* se encarna, principalmente, en la figura de Balcázar, que en las escenas tabernarias se muestra agresivo con las féminas. Son un medio para un fin: desfogarse. La hombría es tan extrema que llega a ser ofensiva para el espectador actual. Sin embargo, en *Alhucemas* es una virilidad mucho menos vigorosa y se usa para contraponerla a la cobardía de civiles y asimilados (peninsulares que no cumplen con su deber). De nuevo, se puede apreciar una gradación entre las dos películas y el africanismo de 1941 no es el reflejado en 1947. Y se establece que la consecución de la paz solo se puede conseguir mediante el heroísmo (la sublime valentía), en suma, el triunfo militar (no por otras variables como los acuerdos o la diplomacia), pudiendo solapar este simbolismo al triunfo en la Guerra Civil. Curiosamente, aunque *Alhucemas* parece ser un vehículo, como *¡Harka!*, al servicio del mito del militar africanista, en el fondo lo traiciona, porque lleva a cabo una transformación muy sutil, pero sustancial, a la hora de convertir aquel ejército colonial en el ejército español, quitándole su glamour, su identidad singular y su naturaleza extra peninsular.

Ante lo dicho, se ha de extraer una curiosa evolución de la cinematografía franquista (re)construyendo sus raíces africanistas. La primera cinta muestra perfectamente el imaginario africanista desde un periodo maduro de tal familia castrense, casi tres lustros después de cerrar las Campañas de Marruecos. La coincidencia del lenguaje filmico con los recientes análisis historiográficos sobre el africanismo es asombrosa. Constituye un compendio de los marcadores de frontera grupales de tal colectivo, también de sus antagonistas. Sin embargo, *Alhucemas*, a pesar de llevar el título de la gran victoria en las guerras coloniales -el primer desembarco aeronaval exitoso de la historia- es el cierre de un ciclo. El africanismo se convierte en un ingrediente de algo más grande: la Guerra Civil y un determinado discurso vinculado a tal conflicto. El exclusivismo de las tropas de choque coloniales se diluye, así como sus caracteres matrices. Lo cierto es que ambas películas sirven para analizar, desde un periodo de estatalización africanista (Parra, 2012), el autoconcepto que tenía tal grupo e ir señalando su coincidencia o no con los análisis históricos relativos al mismo.

#### 4. Referencias bibliográficas

- Aguilar, P. (1996): Memoria y olvido de la Guerra Civil española, Madrid, Alianza.
- Amorín, A. (2014): La memoria de las guerras de Marruecos en España (1859-1936), Tesis doctoral inédita, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela. Disponible en: <https://minerva.usc.es/entities/publication/a4b62df4-38ec-41d8-94bc-5eab34fab9ee> [Último acceso 10 febrero. 2024].
- Alaresses, G. (2017): Políticas del pasado en la España franquista (1939-1964), Madrid: Marcial Pons, 2017.
- Aronica, D. (2017): “El sitio del Alcázar de Toledo en la historiografía (pro)franquista. Un mito construido entre crónica y leyenda”, *Spagna contemporanea*, 52, pp. 91-105. Disponible en: <https://www.spagnacontemporanea.it/index.php/spacon/article/view/19/7> [Último acceso 2 enero. 2024].
- Atienza, A. (2012): Africanistas y junteros: el ejército español en África y el oficial José Enrique Varela Iglesias, Tesis doctoral inédita, San Pablo CEU. Disponible en: <https://repositorioinstitucional.ceu.es/entities/publication/8af432df-c3f9-38b8-e053-0100007fe1f5> [Último acceso 5 abril. 2024].
- Balfour, S. (2002): Abrazo mortal: De la guerra colonial a la guerra civil en España y Marruecos, Barcelona, Península.
- Ballenilla, M. (2007): La Legión española 1920-1927, la creación de una unidad colonial, Tesis doctoral inédita, Almería, Universidad de Almería. Disponible en: chrome-extension: /efaidnbmnnibpcajpcgkclefindmkaj/https://editorial.ugr.es/media/ugr/files/sample-139407.pdf [Último acceso 7 marzo. 2024].
- Barcelona Llop, J. (1986): “Profesionalismo, militarismo e ideología militar”, *Revista de Estudios Políticos*, 51, pp. 127-161. Disponible en: <https://www.cepc.gob.es/publicaciones/revistas/>

- revista-de-estudios-politicos/numero-51-mayojunio-1986/profesionalismo-militarismo-e-ideología-militar-1 [Último acceso 7 marzo. 2024].
- Barea, A. (2006): *La Ruta*, Barcelona, Random House Mondadori.
- Bello Cuevas, J. A. (2010): *Cine mudo español 1896-1920. Ficción, documental y reportajes*, Barcelona, Laertes.
- Benet, V. J. (2015). *El cine español. Una historia cultural*, Barcelona, Paidós.
- Berjano, D. (2014): “*¡Harka!*: del homoerotismo a la opresión de género y raza”, *Revista Latinoamericana de Geografía e Gênero*, Ponta Grossa, 5 (2), pp. 11-18. Doi: <https://doi.org/10.5212/Rlagg.v5.i2.0002>
- Bourke, J. (1999): *Sed de sangre*, Barcelona, Crítica.
- Boyd, C. P. (1990): *La política pretoriana en el reinado de Alfonso XIII*, Madrid, Alianza.
- Bros, M. (1992): *La imagen del mundo árabe en el cine español (1939-1975)*, Barcelona, Universitat de Barcelona.
- Burke, P. (2001): *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, Barcelona, Crítica.
- Caparrós, J. M. (1997): “El cine como documento histórico”, *Anthropos*, 175, pp. 3-8.
- Diego, P. A. (2022): “Racismo y mestizaje cultural en dos obras menores del cine bélico colonial franquista de postguerra”, en Magí Crusells, Beatriz de las Heras y Antonio Pantoja eds., *Historia y cine. El primer franquismo 1939-1945*, Madrid, Universidad Carlos III, pp. 307-329.
- Díez, E. (1999): “La censura cinematográfica en las colonias españolas”, *Film-Historia*, vol. 9, 3, pp. 281-282. Disponible en: <https://revistes.ub.edu/index.php/filmhistoria/article/view/12379> [Último acceso 5 abril. 2024].
- Díez Rioja, R. (2021): “Los proyectos del desembarco en *Alhucemas*: una estrategia recurrente como solución a la rebeldía en el Rif (1921-1925)”, *Studio Histórica Contemporánea*, 39, pp. 155-187. Doi: <https://doi.org/10.14201/shhc202139155187>
- Díez Rioja, R. (2021): “Por aire, por mar, por tierra: De *Alhucemas* a la victoria”, en Daniel Macías, ed., *A cien años de Annual*, Madrid, Desperta Ferro, pp. 281-327.
- Díez Rioja, R. (2023): La batalla por liberar la posición de Kudia Tahar en el Macizo del Gorgues (2-13 de septiembre de 1925), en Madueño, M. y Panera, P.: *Combatientes en las guerras coloniales*, Madrid: Dykinson. Doi: <https://doi.org/10.14679/2386>
- Domínguez-Búrbalo, J. M. (2009): “La canción de Aixa o la racial marroquinada: Una apuesta perdida del africanismo cinematográfico español”, *Revista de Estudios Hispánicos*, 3, pp. 609-633.
- Elena, A. (2010): *La llamada de África. Estudios sobre el cine español*, Barcelona, Bellaterra.
- Fanés, F. (1982): *Cifesa, la antorcha de los éxitos*, Valencia, Alfonso el Magnánimo.
- Fernández Colorado, L. (2010): “El colonialismo truncado en la elipsis: La canción de Aixa”, en David Romero Campos, coord., *La historia a través del cine: memoria, e historia de España de la posguerra*, Vitoria, Universidad del País Vasco, pp. 91-104.
- Ferro, M. (1995): *Historia contemporánea y cine*, Barcelona, Ariel.
- García Recio, M. A. (2015): *D'una guerra a una altra. Els militars africanistes espanyols: De Ben Tieb a Llano Amarillo (1924-1936)*, Tesis doctoral, Universidad de las Islas Baleares. Disponible en: <https://www.tesisenred.net/handle/10803/482139#page=1> [Último acceso 3 abril. 2024].
- Gil Gascón, F. (2011). *Españolas en un país de ficción. La mujer en el cine franquista (1939-1963)*, Zamora, Comunicación Social
- Hueso, A. L. (1998). *El cine y el siglo XX*. Barcelona: Ariel Historia.
- Iglesias Amorín, A. (2014): *La memoria de las guerras de Marruecos en España: (1859-1936)*, Tesis doctoral, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela. <https://minerva.usc.es/entities/publication/a4b62df4-38ec-41d8-94bc-5eab34fab9ee> [Último acceso 20 marzo. 2024].
- Iglesias Amorín, A. (2016): “La cultura africanista en el Ejército español (1909-1975)”, *Pasado y Memoria. Revista de Historia Contemporánea*, 15, pp. 99-122. Doi: <https://doi.org/10.14198/PASADO2016.15.04>
- Iglesias Amorín, A. (2021): “Percepciones, imaginarios y memoria de las campañas de Marruecos”, en Daniel Macías, ed., *A cien años de Annual*, Madrid, Desperta Ferro, pp. 419-456.

- Jensen G. R. (1995): *Intellectual foundations of Dictatorship: Spanish military writers and their quest for cultural Regeneration*, Tesis doctoral, New Haven. Universidad de Yale. Disponible en: <https://psi329.cankaya.edu.tr/uploads/files/Jensen%20Intellectual%20Foundations%20of%20Dictatorship--Spanish%20Military%20Writers%2C%201898-1923%20%28thesis%2C%201995%29.pdf> [Último acceso 15 enero. 2024].
- Macías, D. (2013): *El africanismo castrense: una cultura de guerra en el primer tercio del siglo XX*, Tesis Doctoral, Santander, Universidad de Cantabria. Disponible en: <https://repositorio.unican.es/xmlui/bitstream/handle/10902/2657/TesisDMF.pdf;jsessionid=85AFCB3C69CB5B6E5167ACC8BF983844?sequence=1> [Último acceso 2 abril. 2024].
- Macías Fernández, D. (2019): *Franco nació en África*, Madrid, Tecnos.
- Macías Fernández, D. (2021): “Plojos, ratas y moscas: Marruecos y el soldado español”, en Daniel Macías, ed., *A cien años de Annual*, Madrid, Desperta Ferro, pp. 351-367.
- Macías, D. y García, S. (2019): “El africanismo castrense: un estado de la cuestión”, *Studia Historica. Historia Contemporánea*, 39, pp. 49-72. Doi: <https://doi.org/10.14201/shhc2021394972>
- Macías, D. y Díez, R. (2023): *Camino a la libertad: unidades disciplinarias en los comienzos del colonialismo africanista español*, en Madueño, M. y Panera, P.: *Combatientes en las guerras coloniales*, Madrid: Dykinson, pp. 25-40.
- Madariaga, M. R. de (2005): *En el Barranco del Lobo. Las guerras de Marruecos*, Madrid, Alianza.
- Madariaga, M. R. de (2009): *Abd el-Krim el Jatabi. La lucha por la independencia*, Madrid, Alianza.
- Madariaga, M. R. de (2021): “Rebeldes, contrabandistas y aventureros: las harcas rifeñas y sus aliados” (77-118), en Daniel Macías, ed., *A cien años de Annual*, Madrid, Desperta Ferro, pp. 77-117.
- Marín, C. (2017): *Los documentales y las películas de ficción como fuentes históricas para el estudio de las campañas de Marruecos, 1909-1927*, Tesis doctoral inédita, Granada, Universidad de Granada. Disponible en: <https://digibug.ugr.es/bitstream/handle/10481/48314/26602295.pdf?sequence=6&isAllowed=y> [Último acceso 27 marzo. 2024].
- Marín, C. (2017): “La película *La Malcasada* como ejemplo de proyección de la imagen estereotipada de los militares africanistas en los medios de comunicación”, *Revista Universitaria de Historia Militar*, 11, pp. 217-238. Doi: 10.53351/ruhm.v6i11.248.
- Martín Corrales, E. (1995): “El cine español y las guerras de Marruecos (1986-1994)”, *Hispania. Revista Española de Historia*, 190, pp. 693-708.
- Martín Corrales, E. (2002): *La imagen del magrebí en España*, Barcelona, Bellaterra.
- Martín-Márquez, S. (2011): *Desorientaciones. El colonialismo español en África y la performance de identidad*, Barcelona, Bellaterra.
- Mendo, J. (2020): *La España de la posguerra: una visión a través del cine (1939-1959)*, Tesis doctoral, Madrid, URJC. Disponible en: <https://burjcdigital.urjc.es/server/api/core/bitstreams/f8e85930-5663-4cf2-b9c8-280729e01f01/content> [Último acceso 15 marzo. 2024].
- Millán-Astray, J. (1922): *La Legión*, Madrid, Editorial Palomeque.
- Mola, E. (1940): *Obras completas*, Santander, Aldus.
- Monterde, J. E. (2015). “El cine de la autarquía (1939-1950)”, en Román Gubern, José Enrique Monterde, Julio Pérez Perucha, Esteve Riambau y Casimiro Torreiro, *Historia del cine español*, Madrid, Cátedra, 8º ed., pp. 181-238.
- Navarrete-Galiano, R. (2011): “Conceptualización de lo queer en ¡A mí La Legión! Relecturas de la filmografía franquista”, *Icono* 14, 9, pp. 345-360. Doi: <https://doi.org/10.7195/ri14.v9i3.17>
- Oliver Olmo, P. (2007): “El nacionalismo del Ejército español: límites y retóricas”, en Carlos Taibo, ed., *Nacionalismo español. Esencia, memoria e instituciones*, Madrid, Catarata, pp. 213-230.
- Oltra, J. M. (1997): “Cine e Imperio: la mala conciencia africanista”, *Hispanística XX*, 15, pp. 355-370. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3609208> [Último acceso 18 febrero. 2024].
- Parra, D. (2012): *La narrativa del africanismo franquista: génesis y prácticas socio-educativas*, Tesis doctoral inédita, Valencia, Universidad de Valencia. Disponible en: <https://roderic.uv.es/rest/api/core/bitstreams/ff6fde8b-911f-4edb-bd61-f9d3e9dc6eb0/content> [Última acceso 7 de febrero. 2024].

- Pérez Perucha, J. (2015): "Narración de un aciago destino (1896-1930)", en Román Gubern, José Enrique Monterde, Julio Pérez Perucha, Esteve Riambau y Casimiro Torreiro, *Historia del cine español*, Madrid, Cátedra, 8º ed., pp. 19-122.
- Ríos Carratalá, J. A. (2008): El enigma de Carlos Arévalo, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Disponible en: [https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-enigma-de-carlos-arvalo-0/html/01dd1078-82b2-11df-acc7-002185ce6064\\_2.html](https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-enigma-de-carlos-arvalo-0/html/01dd1078-82b2-11df-acc7-002185ce6064_2.html) [Último acceso 10 mayo 2024].
- Ros, J. B. (1932): *La Conquista de Alhucemas o en el Tercio está el amor*, Las Palmas, Tipográfica La Provincia.
- Rosenstone, R. A. (1997): *El pasado en imágenes*, Barcelona, Ariel.
- Roxana, D. (2012) "Triunfalismo nacional y mística guerrera en *¡Harka! y ¡A mí la Legión!*", *Bulletin of Spanish Studies: Hispanic Studies and Researches on Spain, Portugal and Latin America*, 89: 7-8, pp. 49-59. doi: <https://doi.org/10.1080/14753820.2012.731556>
- Said, E. (2002): *Orientalismo*, Madrid, Debate.
- Segura, M. (1912): *El alma de un soldado*, Madrid, Alrededor del Mundo.
- Simón, M. A. (2007): "El decadentismo en la derecha radical contemporánea", *Política y sociedad*, 44 (1), pp. 175-198. Disponible en: <https://revistas.ucm.es/index.php/POSO/article/view/PO-SO0707130175A/22402> [Último acceso 5 mayo. 2024].
- Torres, G. (2016): *Masculinitat i colonització a Espanya: arquetips masculins al discurs colonial sobre el Marroc (1880-1927)*, Tesis doctoral, Barcelona, Universidad de Barcelona. Disponible en: <http://hdl.handle.net/10803/398757> [Último acceso 9 febrero. 2024].
- Torres, G. (2017): "La nación viril. Imágenes masculinas de España en el africanismo reaccionario después de la derrota de Annual (1921-1927)", *Ayer. Revista de historia contemporánea*, 2 (106), pp. 133-158. doi: <https://doi.org/10.55509/ayer/106-2017-06>
- Viadero, G. (2016): *El cine al servicio de la nación (1939-1975)*, Madrid, Marcial Pons.
- Vigón, J. (1955): *Teoría del Militarismo*, Madrid, Rialp.