

**SOLAS.**  
**DOLOR Y RESIGNACIÓN FEMENINAS**  
**EN LAS GUERRAS DE MARRUECOS (1909-1927)**

Igor Barrenetxea Marañón

Universidad Internacional de La Rioja (UNIR)<sup>1</sup>

“El Marruecos del primer tercio del siglo XX fue para España una tierra de desastres, de sufrimiento, de muerte”<sup>2</sup>.

“Así pues, el cine es un medio de reflejar la sociedad que lo crea y lo consume, pero también sirve para informarnos, de forma inconsciente, de los tipos de relaciones que se establecen entre sus miembros, constituyéndose de esta manera como referentes en la construcción de identidades”<sup>3</sup>.

## **1. Introducción**

Suele decirse equívocamente que las guerras son cosa de hombres. Pero nunca fue, ni ha sido, exactamente así. Las mujeres siempre estuvieron y están muy presentes en las mismas, igual no de la forma habitual, en los frentes de batalla (aunque siempre hubo culturas guerreras donde las féminas luchaban codo con codo con sus homólogos masculinos), sino asegurando las retaguardias (un aspecto fundamental para ganarlas, dicho sea de paso).

Participaban de muy diversos modos, cubriendo la ausencia de los hombres de la familia, ayudando o asistiéndoles (como enfermeras o médicas, en casos concretos) cuando lo requerían y, cómo no, sufriendo la ausencia de sus seres queridos, en la incertidumbre de no saber qué será de ellos.

No hay que minimizar nunca los efectos emocionales que, sin duda, eran consecuencia de la partida de los maridos, hijos o hermanos a los distintos conflictos bélicos. Y no digamos el trauma de la pérdida, el duelo y el sufrimiento cuando debían llorarles. Partiendo de ahí, este estudio se centrará en la figura femenina en una selección de realizaciones de ficción que trataron el efecto que tuvieron las campañas en el Protectorado español, en el periodo

---

<sup>1</sup> Agradecer a Daniel Macías y a Miguel Ángel Brindas su invitación a participar en el Curso de verano *100 años del desastre de Annual, 1921-2021*, celebrado en Laredo, que me sirvió de base para esta comunicación.

<sup>2</sup> IGLESIAS, Alfonso, “Percepciones, imaginarios y memoria de las campañas de Marruecos”, en Daniel MACÍAS (ed.), *A cien años de Annual*, Desperta Ferro, Madrid, 2021 (419-456), p. 420.

<sup>3</sup> GIL GASCÓN, Fátima, *Españolas en un país de ficción: La mujer en el cine franquista (1939-1963)*, Sevilla, Comunicación Social, 2011, p. 13.

que abarca desde 1909 hasta 1927 (incluido también la corta guerra de 1859), cuando se produjo su definitiva pacificación, utilizando las películas referidas a este contexto hasta 1947 (cuando se estrenaría la última gran película sobre el africanismo por parte del franquismo).

El cine es un gran revelador de aspectos de la sociedad que quedan invisibles en los partes de guerra o en los análisis que se dan desde la historiografía tradicional, puesto que recoge (consciente o inconscientemente) las pulsaciones que se ofrecían en una nueva fuente visual, no lo olvidemos, surgida, precisamente, en 1895, y que tras popularizarse va a convertirse en un referente cultural de primera magnitud a partir de ese momento<sup>4</sup>.

Cierto es que, en una primera instancia, la cultura y los medios de comunicación estuvieron controlados o vigilados por gobiernos y autoridades. La censura (tanto directa como indirecta) no era algo novedoso, pues había interés en fiscalizar la información que llegaba a la opinión pública y el modo en el que esta reaccionaba ante la misma.

En este sentido, cabe incidir en que un rasgo muy característico del periodo, hasta 1936, sería el control indirecto que ejercerían los militares en las realizaciones cinematográficas de la época, sobre todo, en lo tocante a los reportajes y documentales informativos sobre la guerra en Marruecos.

Ahora bien, y ¿el cine de ficción? ¿sufriría la misma celosa vigilancia? Mayormente, no. Pero eso no dejaría de revelar ciertas realidades incómodas que, desde el lenguaje simbólico de las imágenes, posiblemente no fueran vistas ni asumidas como peligrosas, al revés, pasaron inadvertidas para las autoridades. Sin embargo, ¿el efecto de algunas escenas era tan inocuo como se creía? ¿O cabe pensar que se desdeñaron y que el cine fue capaz de recoger el sufrimiento de una época, a través, mayormente de la mirada femenina y que eso constituyera una parte elocuente de la crítica a la guerra en África?

---

<sup>4</sup> FERRO, Marc, *Historia contemporánea y cine*, Barcelona, Ariel, 1995; ROSENSTONE, Robert A., *El pasado en imágenes*, Barcelona, Ariel, 1997; y BENET, Vicente J., *El cine español. Una historia cultural*, Barcelona, Paidós, 2015.

## 2. El neocolonialismo español

En el primer cuarto del siglo XX, España, tras la debacle en Cuba y Filipinas, se había quedado sin los restos de su viejo imperio colonial. Solo le restaban los enclaves africanos de Ceuta y Melilla, además de Guinea y el Sáhara. En un marco europeo en donde la competencia por controlar ciertos mercados y territorios era muy intensa, España se sintió como una potencia de segunda fila que buscaría resarcirse. Y solo encontró un territorio al que podía tener acceso y en el que había mostrado mucho interés: Marruecos<sup>5</sup>.

El reino magrebí era débil y las distintas potencias europeas, Francia y Alemania, pugnaban entre sí para asegurar o afianzar su dominio y control del territorio<sup>6</sup>. Finalmente, sería Francia la que acabaría por controlarlo. En compensación, en la Conferencia de Algeciras (1906), España recibiría una franja que miraba al estrecho conocida como el Rif. Sin embargo, aquel territorio poco o nada tenía que ver con el resto del territorio marroquí<sup>7</sup>.

El Protectorado era un lugar agreste y hostil, de una geografía difícil, cuyas tribus eran muy independientes y solían enfrentarse a cualquier autoridad central (incluida la del Sultán). Divididos en tribus y cabilas, aquellos indígenas, unos de origen bereber y otros árabes, no vieron con buenos ojos quedar bajo la subordinación de los extranjeros europeos. Por otro lado, la promesa de riquezas mineras y otras posibilidades de negocio dieron lugar a que muy pronto las compañías dedicadas a la extracción de toda suerte de materias primas de relevancia, acompañadas por el Ejército, se internaran en el territorio en busca de ricos yacimientos (que no lo fueron tanto), sin embargo, el verdadero negocio estuvo en la guerra en sí misma<sup>8</sup>.

---

<sup>5</sup> PEREIRA, Juan Carlos, "La llamada del imperio: la *cuestión marroquí* en la política exterior española (1859-1912)", en Daniel MACÍAS (ed.), *A cien años de Annual*, Desperta Ferro, Madrid, 2021, pp. 1-28; y CAMPOS SERRANO, Alicia, "Constantes y discrepancias en el africanismo colonial español 1876-1975", *Ayer*, núm. 123, 2021 (201-231), pp. 211-213.

<sup>6</sup> HOBBSAWN, Eric, *La era del imperio 1875-1914*, Barcelona, Crítica, 2009.

<sup>7</sup> AZIZA, Mirmoun, *La sociedad rifeña frente al Protectorado español en Marruecos (1912-1956)*, Barcelona, Ediciones Bellaterra, 2003, pp. 20-31. Abarcaba desde Tánger al río Lucus y el río Kert. El Rif se dividiría en el Rif oriental, entre los ríos Muluya y Kert; el Rif occidental (Rif central y el país de Gomara); y el país de Yebala, desde Uazan hasta el arranque de las montañas rifeñas de jebel Tidirhine, al este. Abarcaba unos 20.000 km<sup>2</sup>.

<sup>8</sup> GÁJATE BAJO, María, "El ejército colonial español en Marruecos. Distintas percepciones del protectorado", *Revista Historia actual*, 2010, núm. 8, pp. 101-109; y MARTÍNEZ GALLEGO, Francesc A. y LAGUNA PLATERO, Antonio, "Comunicación, propaganda y censura en la

Nadie auguraría que aquellas campañas, que abarcarían desde 1909 hasta 1927, iniciadas victoriosamente, con la toma de las islas Chafarinas (1848) y la corta guerra de África, de 1859 (en este caso, contra el mismo Sultán), se tornarían en una auténtica sangría de tropas y de recursos y en todo un trauma nacional. Aquellas cabilas rifeñas tan levantiscas como irredentas, que encarnaban un entorno *incivilizado*, se convertirían en un auténtico quebradero de cabeza para los políticos y militares españoles, dejando traslucir sus enormes carencias y la minusvaloración de la resistencia y espíritu de lucha de aquellas gentes<sup>9</sup>. Aunque, paralelamente, darían lugar a un fenómeno que contribuiría de forma un tanto negativa al devenir de España: el espíritu africanista<sup>10</sup>.

Sin duda alguna, varios momentos que constituyeron el imaginario español y el marco de esta tragedia marroquí vinieron a distinguirse, sintéticamente, por tres hitos importantes: el Barranco del Lobo (1909), Annual (1921) y Alhucemas (1925).

Los dos primeros fueron dos clamorosas derrotas. La primera, más simbólica que estratégica, vino a determinar que los hombres de las cabilas eran capaces de emplear con muchísimo éxito la guerra de guerrillas contra un ejército convencional (y, además, poco preparado y desconocedor del terreno). La segunda se grabó como ninguna en el imaginario español, etiquetándola como el desastre de Annual, puesto que entre 8.000 y 12.000 soldados españoles perdieron la vida en una campaña mal dirigida y aún peor gestionada, y que fue el más duro revés sufrido y cuyos efectos fueron muy destacables<sup>11</sup>.

Finalmente, el tercer momento estuvo marcado por el exitoso desembarco en Alhucemas (conjugando dicho esfuerzo con la colaboración

---

guerra hispanomarroquí (1906-1923)", *Communication & Society Comunicación y sociedad*, núm. 3, 2014 (43-63), p. 46;

<sup>9</sup> NÚÑEZ FLORENCIA, Rafael, *El Ejército español en el Desastre del 98*, Madrid, Arco Libros, 1997; DE MADARIAGA, María Rosa, *En el Barranco del Lobo. Las guerras de Marruecos*, Alianza, Madrid, 2005; y MACÍAS, Daniel, "Las campañas de Marruecos (1909-1927)", *Revista Universitaria de Historia Militar*, núm. 3, 2013, pp. 58-71.

<sup>10</sup> MACÍAS FERNÁNDEZ, DANIEL, *Franco nació en África: Los africanistas y las Campañas de Marruecos*, Tecnos, Madrid, 2019.

<sup>11</sup> ALBI DE LA CUESTA, Julio, "El protectorado a regañadientes. 1921: el desastre de Annual", en Daniel MACÍAS (ed.), *A cien años de Annual*, Desperta Ferro, Madrid, 2021, pp. 163-228; y REVERTE, Jorge M., *El vuelo de los buitres: El desastre de Annual y la guerra del Rif*, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2021.

gala que tampoco lo tuvo fácil contra el mismo enemigo), en el corazón del Rif, lo que permitió quebrar la resistencia del mayor enemigo de Madrid, el líder Abd-el-Krim el Jatabi, que había constituido la República rifeña. Alhucemas marcaría el lento y paulatino declive de la resistencia de las cabilas, subordinadas a la autoridad española hasta su total y casi absoluto sometimiento<sup>12</sup>.

### 3. Cine y guerra en Marruecos

En 1895, los hermanos Lumière darían luz verde al cinematógrafo. Aún era un medio en sus albores, por lo que no llegaría a tener ninguna importancia en el marco de la guerra de Cuba. En cambio, a inicios ya del siglo XX, había pasado de ser un espectáculo de puro entretenimiento a empezar a articular ya un lenguaje propio y, sobre todo, a mostrar sus enormes posibilidades tanto desde la ficción como desde los noticiarios y la propaganda. Su eclosión iba, por tanto, a coincidir en buena medida con la suerte de España en el Protectorado.

Cabría matizar que la industria del cine español fue bastante débil. No se dieron auténticas políticas estatales para impulsarla o protegerla (hasta el franquismo), contaría con escasos medios, pero también con virtudes<sup>13</sup>.

Y en lo relativo a lo que sería el seguimiento de los acontecimientos en Marruecos, la producción gala, en el denominado reportaje colonial, fue superior a la peninsular<sup>14</sup>. Aun así, los militares españoles se dieron pronto cuenta de la capacidad que tenía el cine de influir en el imaginario social y no dudaron en apoyarlo y controlarlo concediendo los permisos de rodaje e,

---

<sup>12</sup> DE MADARIAGA, María Rosa, *Abd-el-Krim el Jatabi. La lucha por la independencia*, Alianza, Madrid, 2009; MACÍAS, 2013, pp. 61-72; y DÍEZ RIOJA, Ramón, "Por aire, por mar, por tierra: De Alhucemas a la victoria", en Daniel MACÍAS (ed.), *A cien años de Annual*, Desperta Ferro, Madrid, 2021, pp. 281-327.

<sup>13</sup> BENET, 2015, pp. 42-54.

<sup>14</sup> BROS DURÁN, Montserrat, *La imagen del mundo árabe en el cine español (1939-1975)*, Universitat de Barcelona, Barcelona, 1992; ELENA, Alberto, *La llamada de África. Estudios sobre el cine español*, Barcelona, Edicions Bellaterra, 2010; BELLO CUEVAS, José Antonio, *Cine mudo español 1896-1920. Ficción, documental y reportajes*, Barcelona, Laertes, 2010; MARTÍN CORRALES, Eloy, "El cine español y las guerras de Marruecos (1986-1994)", *Hispania. Revista Española de Historia*, núm. 190, 1995, pp. 693-708; PÉREZ PERUCHA, Julio, "Narración de un aciago destino (1896-1930)", en GUBERN, Román, MONTERDE, José Enrique, PÉREZ PERUCHA, Julio, RIAMBAU, Esteve y TORREIRO, Casimiro, *Historia del cine español*, Cátedra, Madrid, 8º ed., 2015, pp. 19-122; y MARÍN MOLINA, Cristóbal, *Los documentales y las películas de ficción como fuentes históricas para el estudio de las campañas de Marruecos, 1909-1927*, Tesis doctoral inédita, Universidad de Granada, 2017.

incluso, ofreciendo sus servicios como asesores. De tal manera que la visión que se ofrecía de África venía a subrayar su exotismo y el papel que cobraba el país para civilizar a aquellas gentes. Aspectos a los que también contribuyó la narrativa y las publicaciones gráficas de la época<sup>15</sup>. Fueron docenas de reportajes tanto españoles como europeos los que se dedicaron a retratar y acercarse a la situación marroquí, sobre todo, tras la trágica suerte en el Barranco del Lobo, hubo un marcado interés por parte del público español<sup>16</sup>.

En este marco, además, Millán-Astray, en 1920, iba a constituir el Tercio Extranjero, más conocido como la Legión española, muy similar a lo que venía siendo la Legión extranjera francesa. Millán-Astray vio desde el primer momento en el séptimo arte una oportunidad única de publicitar su cuerpo de voluntarios. Serían varias las realizaciones que se fijaron en este medio, como *Memorias de un legionario: Por la patria y por el rey/ por la vida del rey* (1921), de Rafael Salvador, o la desaparecida *Los héroes de la Legión* (1927), de Rafael López Rienda, o ya la francesa *La bandera* (1935), de Julien Duvivier, protagonizada por el conocido actor galo Jean Gabin, y que subrayaría así su mitificación<sup>17</sup>.

### 3.1. De las primeras películas hasta 1939

Como se ha indicado al inicio, no se trata de un estudio exhaustivo de todas las películas referidas al contexto de las guerras marroquíes, solo una selección, pero que deja en evidencia algunos aspectos relevantes sobre el efecto negativo de la guerra en la sociedad española, a pesar de que los militares se preocupasen de esconder sus aspectos más feos o terribles.

Hay que destacar que, prácticamente, en ninguna de las realizaciones de ficción sobre el tema se explique o se aluda al porqué de las campañas. Los

---

<sup>15</sup> SAID, Edward, *Orientalismo*, Madrid, Debate, 2002, pp. 68-69; y LÓPEZ BARRANCO, Juan José, *El Rif en armas. La narrativa española sobre la guerra de Marruecos (1859-2005)*, Marenostum, Madrid, 2006.

<sup>16</sup> MARTÍN CORRALES, 1995, p. 702; ELENA, 2010, p. 22. Desde *Tetuán* (1908, de Josep Gaspar), pasando por *Guerra del Rif. Guerra de Melilla* (1909, Ignacio Coyne y Antonio de Padua), que provocaría graves disturbios contra la leva y la guerra, *Marruecos en la paz* (1927), o *Para la paz en Marruecos* (1929), entre los más destacados.

<sup>17</sup> MARTÍN CORRALES, 1995, pp. 695-696. Le dedicaría en su libro *La Legión* (1923) elogiosas palabras al medio audiovisual; y LÓPEZ BARRANCO, Juan José, *El Rif en armas. La narrativa española sobre la guerra de Marruecos (1859-2005)*, Marenostum, Madrid, 2006, pp. 95-121. También la literatura produjo una cantidad de obras sobre el cuerpo, además de *La Legión* o *Diario de una bandera* (1922), de Francisco Franco.

hechos tal y como los recogería la historia tradicional no se abordan de una forma sistemática, no hay fechas referenciales (sobre todo en aquellos filmes cuya intención manifiesta es recrear acontecimientos históricos concretos, como la biografía de *Prim* (1930), de José Bush). Las campañas de Marruecos son un contexto sugerente, nada más, una actualidad cercana que los directores sabían que podía interesar al gran público por su impacto.

Incluso, lo más interesante es que algunos directores decidieron incluir escenas ambientadas exprofeso en ese escenario colonial, a pesar de que en los textos literarios de los que partieron se halla ausente (o bien discurren en la guerra de Cuba, alterando por completo el marco geográfico). Tales detalles no son baladíes, al contrario, tienen su importancia porque revela como el marco político-social del momento influyó en el séptimo arte de forma clara (y lo sigue haciendo), por lo tanto, buscaría satisfacer lo que el público español demandaba o quería ver. En palabras de Fátima Gil, “no en vano el cine permite acercarnos a una cotidianidad, ficticia, pero referencial”<sup>18</sup>.

El primer aspecto a tratar sería, cómo no, el reclutamiento con destino a África y el dolor que esto provocaría en las familias. Entre las realizaciones del efecto que tiene la llamada a filas y las reacciones que ello provocaría en las mujeres se pueden destacar tres, lo que muestra su importancia en el imaginario, como son: *La Bejarana* (1926), de Eusebio Fernández, *Malvaloca* (1926) y *La condesa María* (1928), ambas de Benito Perojo.

La primera de las realizaciones, *La Bejarana* (1926), de Eusebio Fernández, se inspiraba en una zarzuela y fue estrenada en Madrid, el 3 de abril de 1926<sup>19</sup>. Se ambienta en el pueblo de Béjar (Salamanca), y como en la mayoría de los filmes de la época adquiere fuertes connotaciones folletinescas. Así, en el arranque de la historia, un buen día llega la noticia de que va a producirse un reclutamiento para luchar contra el “moro” (un término sintético que señalará la guerra en África en casi todas las realizaciones). Sin embargo, aunque la mayoría de la gente del lugar recibe bien al sargento reclutador, Jarana, veterano de Cuba, para uno de los protagonistas, Juan, es un pesar porque ha de dejar a Ana, una joven hilandera con la que ha tenido un hijo fuera del matrimonio. Frente a la alegría de su quinta que desfila alegremente

---

<sup>18</sup> GIL GASCÓN, 2011, p. 14.

<sup>19</sup> ELENA, 2010, p. 216.

marchando hacia el Protectorado, Ana se siente apesadumbrada. Su pesar todavía se hace más grande cuando Juan muere y debe cuidar sola de su criatura.

Claro que es evidente que el filme pretende mostrar el proceso reclutador como una llamada a la que los jóvenes acuden sin dudar, por honor y porque es un deber para con la patria. Pero habría que puntualizar que no solo eran las mujeres las que se sentían desdichadas por perder a sus hombres, sino también hubo bastante casos de jóvenes que no acudían a la llamada. Ante tan situación, las mismas columnas que se encaminaban hacia los puertos de embarque debían ser escoltadas por la Guardia Civil para evitar fugas. Desde luego, no solo era una guerra que aparejaba tristeza sino también rechazo popular<sup>20</sup>.

Paralelamente, otra joven, Luz María, es pretendida por dos hombres, un mayoral, José Luis, y el rico hacendado del lugar, Don Esteban. Su padre quiere que se case con Don Esteban, pero ella en realidad ama a José Luis. Por lo que rechaza al rico prohombre y se encierra en un convento. Ahora bien, Luz María visita a Ana, quien, cada vez más consumida por la pena, le aconseja que no cometa el mismo error que ella y pierda su honra antes del matrimonio.

Aunque la trama acerca de Luz María cobra un mayor protagonismo, lo que realmente interesa resaltar es la situación de indefensión de Ana, que ve como su vida se rompe por la mitad por la marcha de Juan a la guerra de África. Aquí, como se puede observar, hay dos perfiles de mujer. Uno, que no puede hacer nada contra la exigencia del servicio a la patria, y otro, que, al menos, se resiste a seguir una senda trazada por los convencionalismos.

El resultado para ambas es muy distinto, sin duda. Ana no solo pierde a su pareja, sino que también moralmente se convierte en una mujer estigmatizada, lo cual sirve de advertencia social. Aunque no fuese esa su intención, queda patente que el cine se acerca a un retrato en donde se

---

<sup>20</sup> HERRERO, José Vicente y PUELL DE LA VILLA, Fernando, "El *protector*: El ejército español a inicios del siglo XX", en Daniel MACÍAS (ed.), *A cien años de Annual*, Desperta Ferro, Madrid, 2021 (29-76), p. 57. Cf. MACÍAS, Daniel, "Pijos, ratas y moscas: Marruecos y el soldado español", en Daniel MACÍAS (ed.), *A cien años de Annual*, Desperta Ferro, Madrid, 2021 (329-382), p. 336. Había quien adelgazaba por debajo de los 50 kilos para ser declarado no apto por delgadez extrema, se automutilaban o presentaban a lisiados o con ciertas discapacidades físicas en su lugar, la picaresca para evitar el servicio fue enorme en aquellos años sabiendo el incierto destino que les aguardaba.

desvela lo difícil que era ser mujer en aquellos tiempos. Mantener relaciones prematrimoniales también, en una moral tan tradicional, estaba muy mal visto (pero al público le gustaban los melodramas). Y la guerra (en este caso, la de Marruecos) solo trae consigo miserias emocionales. La particular fiesta que representa para los hombres el incorporarse al Ejército es un pesar para las mujeres, que se ven abandonadas. Mucho más conscientes de que tras esa aureola romántica que prende en los soldados siempre hay una tragedia.

Desde otro punto de vista, *Malvaloca* (1926), de Benito Perojo, encarna la memoria dejada por la guerra en las madres que ven partir a sus hijos. Es una película que se conserva de forma incompleta. Su historia se inspira en la obra teatral homónima de los hermanos Álvarez Quintero<sup>21</sup>. Y, siguiendo el estilo de drama folletinesco, la trama principal gira en torno a las vicisitudes de una desafortunada mujer, Rosa, conocida por el sobrenombre de Malvaloca. Nacida en un hogar mísero, con un padre borracho y una madre indolente, acaba teniendo una hija fuera del matrimonio que muere, víctima de una enfermedad. Su pesadosa vida da un giro de 180° cuando conoce a Santiago, quien ha impulsado una fundición, asociado con Leonardo. Sin embargo, un buen día Santiago sufre un grave accidente y es asistido por unas monjas que piden para los pobres. Como agradecimiento, Santiago se compromete a restaurar una vieja y agrietada campana, *La Golondrina*, de forma altruista. Sin entrar en mayores detalles, justo cuando Santiago se dispone a fundir la campana, se acerca una anciana señora a la ferrería. Y les requiere que incluyan en la forja las medallas ganadas por su difunto hijo en la guerra de Marruecos<sup>22</sup>.

En ese momento, la anciana, en un flash-back, recuerda en imágenes el día de la marcha de su hijo. Desfila, como otros jóvenes, por el centro de la localidad. Sin embargo, aunque muchos lugareños salen a despedirles como si

---

<sup>21</sup> GUBERN, Román, *Benito Perojo, pionerismo y supervivencia*, Filmoteca Española / Ministerio de Cultural, Madrid, 1994, p. 111; GONZÁLEZ LÓPEZ y CÁNOVAS BELCHI, 1993, p. 95; y MARÍN MOLINA, 2017, pp. 372-377. La película se conserva incompleta (cuadro de los cinco rollos que la integraban). Estrenada el 10 de febrero de 1927, fue bastante bien recibida por el público y la crítica, estuvo trece semanas en cartel. Posteriormente, se han llevado a cabo diversas adaptaciones, Luis Marquina, en 1942, y Ramón Torrado, en 1954, y televisivas.

<sup>22</sup> IGLESIAS, 2021, p. 427. Tal y como apunta este autor, un modo eficaz de *fabricar* héroes fue a través de la concesión de medallas. Concretamente, las guerras en Marruecos trajeron consigo un periodo en el que se concedieron el mayor número de medallas. Así que las medallas encarnan la gloria y el heroísmo, pero en la ausencia del héroe... solo drama y desconsuelo.

fuese una fiesta popular, se ve a la anciana agarrada del brazo de su hijo, muy apenada, como si quisiera retenerle, presintiendo su funesto destino.

Unas filas atrás, se observa a otra mujer más joven, con un bebé en brazos, que también se aferra al brazo del que parece su marido. No hay un ápice de alegría u orgullo sino de dolor y pena en sus rostros.

De hecho, cuando acaba de desvelarles la suerte de su hijo, muerto en una caótica batalla contra “los moros”, se muestran muy afectados Rosa, Santiago y Leonardo que escuchan con suma atención su aflicción. Queda claramente dibujado, así, que los hombres van al frente, en este caso a África, pero son las mujeres las que se quedan atrás, las que padecen la angustia en el momento de su marcha, y su oscuro vacío cuando no regresan.

En este sentido, la fuerza del cine mudo reside no en los parlamentos de los protagonistas que se dan en insertos (como se dará en el cine posterior), sino en la importancia que cobra la expresión. No hace falta más. Así pues, a pesar de las medallas, de la hazaña heroica de su hijo, esos momentos revelan el drama de la guerra (frente al heroico comportamiento), que provoca una aflicción inconsolable que sigue muy presente en la memoria de la madre, dando a entender claramente lo que supone el desvelo de la pérdida irreparable.

Este original inserto cobra además un rasgo sobre el que hay que incidir: en la obra literaria original, la muerte del hijo se produce en la guerra de Cuba. Este aparente salto histórico incidental es muy simbólico. La alteración, consciente o no, intencional o no, ya no se refiere a una contienda lejana, cuyos ecos son mucho más borrosos, sino cercana en el tiempo, presente y muy viva todavía en el imaginario del país. Por lo que parece quedar claro que su intención no es otra que aludir a un hecho muy traumático, pero sin nombrarlo directamente, porque no era fácil tratarlo abiertamente: el desastre de Annual<sup>23</sup>.

Y aunque la forja de la nueva campana, en el clímax fílmico, conduce a una catarsis emocional, tanto para el desasosiego espiritual de la anciana como para lo que representará para la protagonista, Malvaloca, eso no impide

---

<sup>23</sup> Consideremos que si, en la actualidad, la conmemoración del centenario del hecho ha causado ciertas posturas encontradas (y una gran escasez de eventos vinculados), pensemos en lo que sería tratar el tema abiertamente en la época.

verse como un homenaje metafórico a todos los jóvenes muertos en aquellas tierras africanas. Un dolor grabado a fuego en el rostro de la anciana que no deja de encarnar, por lo tanto, a tantas otras mujeres españolas.

Al igual que ocurre en la película siguiente, la escena transmitirá sin tapujos las consecuencias que trajeron para la sociedad las campañas en Marruecos, nada más que sufrimiento y pena. Frente a la sencilla humildad de los personajes de *Malvaloca* (1926), en *La condesa María* (1928), de Benito Perojo, se va a perfilar la actitud y las emociones en una familia noble.

Perojo adapta la obra de teatro homónima de Juan Ignacio Luca de Tena, estrenada el 6 de febrero de 1928, en los cines Royalty de Madrid<sup>24</sup>. Mayormente, cuenta la historia de Luís, hijo único de la condesa de Almansa. Luís es capitán del ejército y está enamorado de una humilde modista, Rosario, con la que tiene una relación secreta. Luís recibe un mensaje en donde se le convoca para incorporarse a su regimiento en Tetuán. Debe dejar a Rosario enferma y a su madre. Así mismo, en el instante en que Luís le comunica a la condesa María que marcha, se empañará el rostro de ambos personajes.

A pesar de que Luís va a cumplir con su deber, recibe la noticia como un mazazo. De hecho, madre e hijo se miran con una tristeza infinita, como si presagiaran lo peor, y a continuación Luís coloca su cabeza en el regazo de la condesa como si fuese un niño en busca de consuelo. No es una despedida calurosa ni alegre, al contrario, de honda pesadumbre. El servicio en África encarna, en este punto, angustia y consternación en el ámbito familiar, incluso, entre las élites españolas. Aunque, sin duda, sería mucho más duro, ante los terribles padecimientos y la escasa formación militar que recibían, para las clases humildes: "la moral de los combatientes era, por tanto, mínima"<sup>25</sup>.

Aunque, más tarde, volviendo al filme, la actitud de Luís en la batalla que librará contra "los moros" es de marcado heroísmo, no dejan de ser ilustrativas estas imágenes iniciales. Pues partir al conflicto no es un ideal ilusionante, sino amargo. Al igual que en *Malvaloca*, también se subrayan las consecuencias negativas que cobra en las mujeres la pérdida del ser querido, en esta ocasión, un hijo. Si bien, en la otra particularidad de la cinta, Luís, al que se le da por

---

<sup>24</sup> CÁNOVAS BELCHÍ, JOAQUÍN, "La condesa María (1927)", en Julio PÉREZ PERUCHA (ed.), *Antología crítica del cine español 1906-1995*, Cátedra-Filmoteca Española, Madrid, 1997, pp. 71-73.

<sup>25</sup> MACÍAS, 2021, p. 334.

muerto, en realidad ha caído prisionero de los rifeños, por lo que regresará, cerrándose con ello un final feliz, al poder reunirse con Rosario y su madre.

Hasta ese instante, se irán describiendo una suerte de estadios tremendos para las dos mujeres. Por un lado, el luto que ha de guardar la condesa quien cree que su heredero ha fallecido en la batalla. Y por otro, la indefensión de Rosario (como en *La Bejarana*), porque ha tenido un hijo fuera del matrimonio. Sola y en una situación un tanto desesperada, Rosario tomará la única resolución que parece apropiada y se presentará un buen día en el palacio condal para revelar a María una verdad, que es abuela, y una mentira, que Luís y ella se han casado antes de su partida. Pero la condesa, aunque intuye que no es verdad, se lo cree por el bien del niño. En cambio, los sobrinos de la condesa, Clotilde y Manolo, quienes ambicionan quedarse con la herencia de su primo desaparecido, desconfían de ella, por vanidad y egoísmo.

Centrándonos en lo relevante para este estudio, la trama saca a colación la áspera realidad de los hijos ilegítimos, pero también, y eso es lo destacable, la soledad y desamparo de las mujeres cuando los hombres parten hacia la guerra. Frente al dolor inconsolable de la anciana de *Malvaloca*, aquí, tanto la condesa como María hallan en el cuidado del bebé un consuelo, un Luís reencarnado hasta su regreso. Una vez más, la contienda provoca en las dos mujeres protagonistas una quiebra emocional muy significativa. El hecho de que Luís haya luchado con valor y arrojo, hasta su último aliento, para apoderarse de un cañón enemigo, no esconde el vacío que deja su ausencia.

Presenta, eso sí, a las féminas como las primeras víctimas de los conflictos bélicos. Pero también induce a pensar que el cine sorteó mejor la censura de la dictadura de Primo de Rivera, en lo relativo a la hora de abordar las noticias procedentes de África, como le ocurría contrariamente a la prensa escrita, obligada a maquillar los hechos, aprovechando lo lejos que ya quedaba Annual (aunque presente en la memoria colectiva), y la positiva circunstancia de la pronta total pacificación final del territorio por parte del Ejército<sup>26</sup>.

Otro de los aspectos que va a ponerse de relieve durante este periodo, en el cine de ficción, aunque puntualmente, va a ser el papel de las mujeres en

---

<sup>26</sup> IGLESIAS, 2021, pp. 422-423. Por ejemplo, la desastrosa retirada de Xauen, en 1924, con 4.000 bajas y 600 prisioneros, se presentó al gran público como un gran éxito.

los hospitales, apareciendo en dos filmes, *El cura de la aldea* (1926), de Florián Rey y *La malcasada* (1927), de Francisco Gómez Hidalgo.

La primera de las realizaciones señaladas, de gran éxito de público<sup>27</sup>, es un folletín literario basado en la obra homónima de Enrique Pérez Escrich. La historia gira en torno al devenir de dos niños con suertes dispares Roque y Diego. Roque es un huérfano abandonado, siendo un bebé, en la puerta del párroco local, don Juan. Y Diego es el hijo del cacique local, don Gaspar, que cree, por una serie de casualidades, que no es suyo, sino de una relación extramarital de su mujer Ángela con un bandolero local que, en realidad, resulta que es su hermano. Ya adultos, los dos chicos se enamoran de la misma mujer, la sobrina del sacerdote, María. Mientras Diego es tratado fríamente por su padre, al desconfiar de su parentesco, Roque se convierte en un gallardo mozalbete, caballeroso y bienintencionado, asumiendo el amor no correspondido de María. Sin embargo, en un momento dado, Roque es llamado a una leva para ir a luchar a Marruecos y Diego se presenta voluntario para ir en su lugar (esta parte del filme no se conserva)<sup>28</sup>.

Una vez en el Protectorado, el pobre Roque es herido de gravedad defendiendo un blocao contra un ataque rifeño. La escena en la que es conducido en ambulancia a un hospital de sangre es breve. Roque es bajado del automóvil en camilla y recibido por una multitud de personas, desde médicos y asistentes a monjas, que hacen de enfermeras. En la pantalla se idealiza, así, la suerte de los militares heridos, pues, en general, la atención sanitaria sería muy deficiente. Sin embargo, respecto a lo que interesa, se da la aparición de las primeras mujeres, las monjas-enfermeras, cuyo papel fue muy importante. Son meras figurantes, pero constatan que la mujer está presente en la guerra.

Todos estos destalles son significativos porque toda esta escena es nueva, dispuesta exprofeso en el filme, que nada tenía que ver con la obra literaria original de la que se partía. Quedaba claro que era un tema de interés

---

<sup>27</sup> BENET, 2015, p. 70.

<sup>28</sup> MACÍAS, 2021, p. 336. Aunque en el contexto del filme esto ya no era posible, sin duda, refleja una práctica anterior que también produjo mucho descontento.

muy actual para los españoles, revelando el dolor, la angustia y el desvelo que se vivía en la sociedad sobre la suerte de sus soldados allí destinados<sup>29</sup>.

En cuanto a la figura de María, esta diferirá de los otros filmes, porque no es la abnegada y sufrida novia que aguarda el regreso del soldado (si es que vuelve). Aunque sí afecta a sus pretensiones a la hora de casarse con Diego, ya que el sacerdote adopta la postura de no bendecir su enlace hasta el regreso sano y salvo de Roque. María, estoica, tendrá que aguardar. Así que, de nuevo, la mujer queda a expensas, aunque indirectamente, de los devenires castrenses.

En *La malcasada* (1927), el mismo director de la cinta, Francisco Gómez Hidalgo, en colaboración con José Luís de Lucio, había escrito una obra teatral, fríamente recibida en su estreno. A pesar de eso, decidió adaptarla a la gran pantalla. La trama se inspira en la vida del torero Rodolfo Gaona y su relación con la actriz Carmen Ruíz Moragas. Lo original de la propuesta residió en que iban a aparecer más de cien personalidades reales de la época, lo que en la actualidad se considera un cameo<sup>30</sup>.

Así, la pareja protagonista, Félix y Carmen, a lo largo de sus experiencias van a ir conociendo o encontrándose con figuras destacadas del mundo del arte, de la política, de la literatura, del toreo o del ámbito castrense<sup>31</sup>.

En un momento dado, María decide hacerse enfermera. Lo cual traslada la historia al Protectorado. Allí, precisamente, durante una visita aparece el general Sanjurjo, por entonces, Alto Comisario en el Protectorado y marqués del Rif, quien saludará a la protagonista. Según Marín Molina, tal circunstancia se inspira en la figura de Carmen Angoliti y Mesa, la duquesa de la Victoria, una de las muchas mujeres de la nobleza española que acudiría como enfermera de la Cruz Roja, tras el desastre de Annual, a ayudar con la

---

<sup>29</sup> SÁNCHEZ SALAS, Daniel, *Historias de luz y papel*, Murcia, Filmoteca regional Francisco Rabal, 2007, p. 337.

<sup>30</sup> MARÍN MOLINA, 2017a, p. 220. Nota a pie. La película se conserva incompleta y los distintos fragmentos se reunieron en la Filmoteca en una cinta titulada *Personalidades Españolas* (<https://www.rtve.es/alacarta/videos/archivo-historico/malcasada-fragmentos/2917575/>)

<sup>31</sup> Como el conde de Romanones, Alejandro Lerroux, Margarita Nelken, Valle Inclán, Azorín, Eugenio d'Ors, Wenceslao Fernández Flórez, Concha Espina, Torcuato Luca de Tena, Antonio Casero; toreros, Sánchez Mejía, Belmonte; los aviadores Ramón Franco y Julio Ruíz de Alda, Miguel Primo de Rivera, se encontraban los militares africanistas Francisco Franco, Millán Astray, José Sanjurjo, Ángel García Benítez y Valeriano Weyler, entre otros.

avalancha de heridos. No es casualidad que también esta aparezca, brevemente, como un homenaje a estas figuras femeninas que contribuyeron tanto a ayudar a los militares<sup>32</sup>.

Aunque no deja de ser un aspecto secundario en el filme, y no se ahonda sobre sus realidades cotidianas, el que la protagonista acabe como enfermera en Marruecos remarca la importancia que cobraba el escenario africano para muchas mujeres españolas. Por la idiosincrasia y machismo de la época no podían luchar en el frente, pero se destaca que lo hacían de forma activa de otro modo, en una misión crucial, como era la asistencia sanitaria. Si bien no se les da mucha relevancia, sí desvela que la mujer también contribuye en los conflictos con su labor y su trabajo, en este caso, como asistentes sanitarias.

El otro aspecto que tiene su trascendencia es el retrato del regreso a casa del soldado. Es llamativo que las primeras producciones sobre el tema colonial africano aludan a ello como en *Amor de pescadora* (1914), de José Togores y Giovanni Doria, o *Los arlequines de seda y oro* (1919), de Ricardo de Baños.

En el primer filme, *Amor de pescadora* (1914), se aborda el tema de los efectos dolorosos del conflicto, pues la trama gira en torno a un soldado que regresa de su servicio en África, ciego. Su novia, fiel, abnegada y servicial, a pesar de su situación, no dudará en casarse con él. En este sentido, el rol de la mujer es convertirse en el sostén del hombre, su luz en la oscuridad.

En modo alguno se aborda lo que eso puede suponerle a la mujer.

En el segundo largometraje, *Los arlequines de seda y oro* (1919), otro folletín de amores y desencuentros, una de las protagonistas, Marta, recibirá una misiva de su pretendiente, el capitán Álvaro de Valdés, destinado a Marruecos, donde tras una batalla es herido por un paco. En la carta le explica que se está recuperando de sus heridas, y que pronto se reunirá con ella.

Tras leerla, Marta estallará de alegría, lo que, en indirectamente, revela la incertidumbre y el pesar vividos ante el desconocimiento que se tenía entonces sobre el devenir incierto de los militares.

---

<sup>32</sup> MARÍN MOLINA, 2017, p. 392.

Y ya como curiosidad, mencionar un último filme, que llama la atención porque entra dentro de lo que es la picaresca española. Se trata de *La sin ventura* (1923), de Emile-Bernard Donatien y Benito Perojo. Cuenta la historia de una mujer que se hace pasar por viuda de un soldado colonial para escalar socialmente. De manera indirecta, no deja de desvelar el infortunio femenino.

El hecho de que la protagonista logre simpatía y consideración social está estrechamente vinculado a la tragedia africana o, lo que es lo mismo, a aprovechar la sensibilidad existente sobre tantas mujeres afectadas por la violencia de la guerra.

Este primitivo cine español todavía mudo, de escasos medios y sin una industria fuerte y consolidada, radiografía y recoge al menos aspectos de ciertas realidades cotidianas. Los diversos roles de la mujer en la sociedad y, en algunos casos, su situación moral y éticamente compleja. Sin embargo, está claro que la guerra, representada como un caos confuso y violento, no solo comporta heroísmo y un sufrimiento patrio reconocido, sino otras facetas como temor, incertidumbre y miedo. En donde se destaca, ante todo, siempre la soledad de la mujer ante sus adversidades. Así queda claro que la guerra no trae consigo aspectos positivos, sino muy negativos para la *Eva* española.

Es evidente que, a pesar de los intentos de los militares por controlar los reportajes y documentales o, lo que es lo mismo, la información que se daba sobre la situación en África, la imagen era la de una tragedia amarga y silenciosa. A pesar del inmenso heroísmo español<sup>33</sup>, las campañas solo reflejaban la pérdida o ausencia dolorosa de seres queridos. Si bien esto no evitó que se continuara durante más de dos décadas buscando la manera de pacificar el hostil territorio, no fue una contienda demasiado popular (como se reflejaría en la semana trágica de Barcelona, de 1909)<sup>34</sup>, pero tampoco demasiado satisfactoria o triunfal con sus penalidades y reveses. Ante todo, con la sensación de tremenda desdicha para las familias afectadas.

Sutilmente, el cine mudo fue capaz de transmitir todo eso a través del gesto de padecimiento y miradas de las mujeres, en las madres, novias y

---

<sup>33</sup> IGLESIAS, 2021, pp. 424-426. A pesar de todo, siempre hubo héroes tanto individuales como colectivos (el Tercio) que eran utilizados como referentes y modelos representativos del militar patrio tanto por los medios, la literatura y el cine.

<sup>34</sup> CAMPOS SERRANO, 2021, p.217. Hasta el mismo general Miguel Primo de Rivera suscribiría la tesis de abandonar el Protectorado en 1923 ante las dificultades existentes.

esposas en el traumático momento de la despedida. También se recoge, indirectamente, la tragedia africana por la presencia de las enfermeras, que asisten a los heridos, aunque su figura no está desarrollada.

Cabe, en todo caso, añadir un último filme rodado a caballo entre el fin de la monarquía alfonsina y el advenimiento de la Segunda República, *Prim* (1930), de José Buchs, una de las primeras realizaciones sonoras españolas<sup>35</sup>. La producción no dejó de ser un vano intento por publicitar a un régimen, que estaba tambaleante, a través de la figura del conocido general liberal, cuyo sobrenombre, *el Espadón*, había logrado sus reputados laureles, precisamente, en África, en la exitosa campaña contra el Sultán de Marruecos en 1859 y 1860<sup>36</sup>.

La historia se centra, sobre todo, en sus logros y hazañas; y las dos mujeres principales que aparecen en la trama, las hermanas Isabel y Fernanda, que aderezan la hagiografía, añaden aspectos melodramáticos de desdichas y alegrías que viven con sus respectivas parejas, Rafael, simpatizante y estrecho colaborador de Prim, y Alborni, exoficial, retirado del ejército por deshonor, y que acaba conspirando contra el general por rencor.

Sin embargo, en lo relativo a Marruecos, se presenta, brevemente, la figura de Isabel II. Y se recoge la anécdota de cómo se ofreció a empeñar sus propias joyas para sufragar la costosa campaña militar. En esta ocasión, no se alude a la tristeza de las mujeres por la partida de los soldados, tampoco se lloran las bajas militares, sino que solo se plantea desde el punto de vista masculino: sonadas victorias militares en el campo del honor (la sufrida victoria de Castillejos y la aplastante de río Martín), pero sin mostrar sus horrores y miserias. Con todo, el 14 de abril de 1931 se proclamaría la Segunda República. Se abrió, por tanto, un nuevo periodo de reformas y de democratización de la sociedad. No obstante, los distintos gobiernos republicanos no hicieron una apuesta concreta por apoyar la industria cinematográfica. Sería muy llamativo, de hecho, que en el periodo no hubiera

---

<sup>35</sup> GUBERN, Román, "El cine sonoro 1930-1939", en GUBERN, Román, MONTERDE, José Enrique, PÉREZ PERUCHA, Julio, RIAMBAU, Esteve y TORREIRO, Casimiro, *Historia del cine español*, Cátedra, 2015 (123-180), pp. 123-124. De hecho, se fueron sonorizando muchas películas mudas, como sería el caso de *La aldea maldita* (1930) o *Prim* (1931), debido a la demanda del público de este nuevo sistema.

<sup>36</sup> MARTÍN GÓMEZ, Antonio L., *Los combates de Ceuta. Guerra de África, 1859-1860*, Almena, Madrid, 2009.

ficciones que se acercaran al contexto africano, desaprovechándose la ocasión para mostrar otras miradas más críticas (sin el atento control militar sostenido hasta la fecha o la censura) de lo ocurrido allí. En el periodo posterior, en cambio, las visiones serán muy distintas.

### 3.2. Nuevas visiones de la mirada femenina a partir de 1939

El cine, como el conjunto de la sociedad española, se vio profundamente alterado de forma muy abrupta por la Guerra Civil (1936-1939). El tema africano, aunque no muy recurrente como se ha podido ir comprobando, dejó paso a un *cine de cruzada*<sup>37</sup>, en el que las referencias a África quedaron muy pronto subordinadas a lo que sería la ideología dominante. Además de la consabida precariedad material (ya en pleno cine sonoro cuyas estrategias discursivas eran otras), debido a los efectos de la contienda, el séptimo arte quedó bajo control del Nuevo Estado, y de una sociedad más interesada en disfrutar y olvidarse de las realidades y miserias del presente (puesto que la comedia fue el género que más éxito tuvo y que más realizaciones produjo) que de hablar de nuevos sufrimientos<sup>38</sup>. A pesar de todo, sí hubo un pequeño

---

<sup>37</sup> GUBERN, Román, 1936-1939. *La guerra de España en la pantalla*, Filmoteca Española, Madrid, 1986.

<sup>38</sup> MONTERDE, José Enrique, "El cine de la autarquía (1939-1959), en GUBERN, Román, MONTERDE, José Enrique, PÉREZ PERUCHA, Julio, RIAMBAU, Esteve y TORREIRO, Casimiro, *Historia del cine español*, Cátedra, 2015, pp. 181-238. Entre 1939 y 1950, dentro de las distintas categorías de comedia se estrenaron nada menos que 213 películas, a las que se

espacio para un cine en el que se perfiló un marcado discurso africanista militar como no se había producido en las décadas anteriores. De hecho, el régimen auspició un cine historicista y colonial que tuvo su relativo impacto y éxito, pero que, como se ha indicado, no fue el que más sedujo o atrajo a los espectadores.

De este puñado de realizaciones con ecos o elementos imperiales en la década de los años 40, cabría destacar filmes como *Raza* (1941) y *Bambú* (1945), ambas de José Luís Sáez de Heredia, *Los últimos de Filipinas* (1945), de Antonio Román, y *Héroes del 95* (1946), de Raúl Alonso, que hacen mención a la guerra de Cuba y sus experiencias bélicas.

Para el contexto de Marruecos se destacarían *La canción de Aixa* (1939), de Florián Rey, coproducción con la Alemania nazi, *Harka* (1941), de Carlos Arévalo, *Legión de héroes* (1942), de Juan Fortuny, *Rojo y negro* (1942), de Carlos Arévalo, *¡A mí la legión!* (1942), de Juan de Orduña, y *Alhucemas* (1947), de López Rubio<sup>39</sup>. En los 50 el discurso africanismo vinculado al Magreb, perdió entidad<sup>40</sup> y eso explicaría, en buena medida, la ausencia de filmes representativos a este periodo bélico, aunque los seguiría habiendo allí ambientados (tratando la vida en el Protectorado tras la pacificación), con fines comerciales y/o ideológicos (de marcado acento anticomunista)<sup>41</sup>.

Si en los años 20 y 30, la semblanza de las mujeres en el cine es diversa y heterogénea, en los años 40 va a venir perfilada de una forma muy concreta por la nueva ideología ultraconservadora dominante (o del gusto del régimen, aunque eso no significa que todos los estereotipos fueran iguales), y aquí es por lo que los perfiles de las féminas van a cambiar ostensiblemente respecto a su relación con la guerra de Marruecos en sus vidas.

El modelo protagonista y positivamente valedero, en ocasiones, de mujer de vida turbia y, más tarde, redimida, aceptable, en todo caso, en las décadas anteriores, pasará a convertirse en una fémina completamente honesta y moralmente intachable, guardiana del hogar, buena esposa y aún mejor madre,

---

podrían sumar las 43 folclóricas y musicales. En contraste, solo se produjeron 38 históricas y bélicas, mostrando que el público español prefería más el cine de evasión.

<sup>39</sup> MONTERDE, 2015, p. 233. Nota a pie

<sup>40</sup> CAMPOS SERRANO, 2021, p. 219.

<sup>41</sup> ELENA, 2010, pp. 236-269.

afanosa y abnegada, siguiendo el ideal católico. Aunque eso no evitará que haya actrices que por su carisma y relevancia desvelen una personalidad más marcada, ya sea en su vida privada como en la pantalla, lo que les permitirá un cierto margen en la caracterización de sus personajes<sup>42</sup>.

Si en *La Bejarana* (1926), *Malvaloca* (1926), *La malcasada* (1927) o *La condesa María* (1928) las mujeres protagonistas pasarán por la maternidad fuera del matrimonio, el divorcio o una mala vida, en los filmes de este segundo periodo las mujeres honestas y buenas serán, desde luego, muy diferentes (salvo en *La canción de Aixa*), donde todas serán respetables. La única excepción que no entraría en ninguna categoría negativa tradicional quedará registrada en *¡Harka!* (1939), cuando pretenderá imponer su voluntad. En otras palabras, el cine se puso al servicio del ideal, servía como “escuela de comportamiento”<sup>43</sup> que describía o prescribía lo moralmente bueno y lo malo para la mujer.

En lo que respecta a la influencia del contexto bélico en el enfoque que se había dado hasta la fecha sobre el escenario africano (y los prejuicios marroquíes), la Guerra Civil española llevó a que las unidades de regulares del Protectorado formaran como puntas de lanza de las tropas del bando sublevado, en su consecución de la victoria en la contienda. Este hecho condujo a un intento de adaptar el imaginario dando un matiz más positivo al que se había constituido del “moro” en el periodo anterior (hasta entonces un ser con rasgos perversos) y que, influido por el cine colonial anglosajón, pergeñó *La canción de Aixa* (1939), rodada en parte en los estudios de Berlín, en el convenio de colaboración que tuvo en aquellos años el régimen de Franco y el Tercer Reich (lo cual traería consigo dos versiones de la cinta, una destinada al público español y otra al público alemán). El argumento principal gira en torno a dos primos, Hamed y Abslam, que pertenecen a dos cabilas enemistadas y que deciden restablecer su amistad. Pero mientras Hamed está corrompido por los vicios europeos, Abslam es un hombre íntegro y creyente, educado en la mejor tradición, en el orden y la paz, integrando así los buenos

---

<sup>42</sup> RINCÓN, Aintzane, *Representaciones de género en el cine español (1939-1982): figuras y fisuras*, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales / Universidad de Santiago de Compostela, Madrid, 2014, pp. 29-31; y LABANYI, Jo, “Historia y mujer en el cine del primer franquismo”, *Secuencias: Revista de historia del cine*, núm. 15, 2002, pp. 42-59.

<sup>43</sup> GIL GASCÓN, 2011, p. 14.

valores castrenses aprendidos como oficial español de regulares. Sin embargo, como ocurre siempre, la relación se tuerce cuando aparece una mujer que se interpone entre ellos, Aixa (Imperio Argentina). Esta es una mestiza, mitad española y mitad marroquí, lo que le permite ser una mujer poco tradicional<sup>44</sup>, ya que se dedica a cantar en los cafés del Protectorado (si bien, va acompañada de su hermano José, su carabina).

Así mismo, la situación entre las dos cabilas se tuerce debido a una serie de incidentes, por lo que Abslam decide para asegurar la paz entre ellas, acordar el matrimonio de su hermana Zohira con Hamed. Pero Hamed está enamorado de Aixa y no quiere cumplir con la palabra dada por su padre. Al final, toda la historia se resolverá de un modo difícilmente creíble, con un Abslam negándose a combatir con Hamed, sabiendo que, por sus mejores cualidades como guerrero, no tendría problemas de acabar con la vida de su rival, y que eso provocaría el rechazo de Aixa (aun cuando pone en entredicho su autoridad como *cadi* de diversas cabilas). Ante tal estoica actitud, Hamed acaba por reconocer la valentía de Abslam que prefiere pasar por un cobarde, en un gesto de sagaz heroísmo, antes de quebrar la paz tan duramente lograda.

La película ha dado juego para muy diversas interpretaciones<sup>45</sup>. Pero lo relevante radica en que, por primera vez, los “moros” son representados de manera positiva (cuando se deja notar, sobre todo, la influencia europea). Tal y como escribe Benet, la película de Florián Rey, “refleja la fantasía del norte de África, tan importante para el imaginario colonialista del régimen franquista<sup>46</sup>”. En el particular, aunque no alude a las guerras de Marruecos, sí se ambienta en un marco en el que, por primera vez, se observa a unas mujeres

---

<sup>44</sup> Ibidem., 2011, pp. 104-108. A pesar del éxito del cine folclórico y la relevancia e influencia de toda la amplia gama de actrices, la figura de la artista no estaba bien vista por el régimen, ya que consideraba que no era un oficio adecuado para las mujeres, sino demasiado liberal para los cánones conservadores de la época. Y no dejaba de advertir de las consecuencias funestas de dejarse arrastrar por la mala vida como en *Aventura* (1942), de Miguel Mihura, o *Ídolos* (1943), de Florián Rey, ambas con la mítica Conchita Montenegro.

<sup>45</sup> ELENA, Alberto, “La canción de Aixa”, *Secuencias: Revista de historia del cine*, núm. 7, núm. 1997, pp. 26-29; DOMÍNGUEZN-BÚRBALO, José Manuel, “La canción de Aixa o la racial marroquinada: Una apuesta perdida del africanismo cinematográfico español”, *Revista de Estudios Hispánicos*, núm. 3, 2009, pp. 609-633; y FERNÁNDEZ COLORADO, Luis, “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*, Universidad del País Vasco, 2010, pp. 91-104.

<sup>46</sup> BENET, 2015, p. 146.

musulmanas que se convierten en *activos* de un conflicto masculino (caso de Aixa) o en meros objetos políticos (como Zohira). No hay duda de que la representación de los modelos femeninos es muy tradicional y acorde al conservadurismo de las sociedades a las que iban dirigidos (tanto nazi como franquista).

La mujer cobra, por lo tanto, un papel subordinado a las decisiones del hombre, bellas, elegantes y buenas, con algún que otro matiz atrevido del gusto del gran público (como la vida por los cafés que atraviesa Aixa, aprovechando la figura de Imperio Argentina, la actriz más querida de su momento, y ese gusto por el cine folclorista<sup>47</sup>), pero, en cualquier caso, alejadas de un rol marcadamente independiente. De hecho, Aixa, la que lleva una existencia más liberal por su labor como cantante, está siempre acompañada por la figura protectora masculina de su tío, como su *carabina*, es mestiza y, después de todo, su mayor deseo es convertirse en esposa, el rol principal adjudicado a cualquier mujer honorable, sumisa y decente. Además, las aspiraciones amorosas de Aixa y Zohira quedan condicionadas por la rivalidad entre los protagonistas.

Así, el mayor problema que tuvo la película con la censura fue el relativo a la actriz María Paz Molinero (Zohira), quien tenía algunos familiares combatiendo en el bando republicano durante el rodaje<sup>48</sup>.

Otro modelo de mujer muy diferente a los anteriormente presentados es el que se caracterizará en *¡Harka!* (1941), de Carlos Arévalo. De nuevo, es una realización que aborda un tema nada usual, el importante papel que iban a cobrar las *harcas* rifeñas integradas en el Ejército español, cuya intencionalidad es la de demostrar el hermanamiento hispano-marroquí<sup>49</sup>.

Las *harcas* estaban constituidas por voluntarios indígenas y configuraban la punta de lanza en un territorio hostil. Lo cual fue un elemento que favoreció, a la larga, la pacificación del Protectorado. Protagonizada por uno de los actores que va a encarnar el prototipo ideal del genuino español, Alfredo Mayo (el capitán Valcázar), la película cuenta las vicisitudes de una de estas *harcas*. Valcázar es un oficial muy distinguido que se siente mitad

---

<sup>47</sup> GIL GASCÓN, 2011, p. 24.

<sup>48</sup> FERNÁNDEZ COLORADO, 2010, pp. 94-95.

<sup>49</sup> OLTRA TOMÁS, José Miguel, "Cine e imperio: la mala conciencia africanista", *Hispanística* XX, núm. 15, 1997 (355-370), p. 359-360.

español y mitad marroquí y los propios rifeños le conocen respetuosamente con el sobrenombre de Sidi Absalam Valcázar (hasta viste como un harqueño con chilaba).

A la harka le encomiendan una nueva operación militar, pero como ha sufrido serias pérdidas en operaciones anteriores, han de reclutar a nuevos voluntarios. Y también llega una nueva remesa de oficiales, entre los cuales se encuentra el teniente Herrera, procedente de la Legión. Enseguida surgirá una profunda amistad entre Carlos Herrera y Santiago Valcázar, que comparten la misma tienda. En los primeros compases de la historia, las mujeres no aparecen, pero sí se alude a ellas. Por ejemplo, uno de los oficiales, el capitán Peña quiere volver a la península para ver a su hija recién nacida. No la conoce aún, lo cual es muy indicativo de la exigencia del servicio. Desde luego, con ello se pretende subrayar el estoicismo del buen oficial español que es puro pundonor y sacrificio; se antepone el deber a la familia. Un elemento muy importante sobre el que aún se ahondará más. En otro momento en que los oficiales regresan a Tetuán, uno de ellos le pregunta a Valcázar si está casado y el otro le responde que no, y le espeta que las mujeres son hijas de Satanás, o lo que es lo mismo, el camino de la perdición. Todavía no se concretará el aspecto central del papel de la mujer en todo esto, pero sucederá al poco. Porque en ese trayecto hacia la ciudad de Tetuán, un *paco* (un francotirador) abate a Peña.

Debido a esta tragedia, no podrá cumplir su sueño de ver a su hija.

Casualmente, su mujer, Carmen, y el bebé, acompañada de la hermana del capitán, Amparo, han viajado hasta el Protectorado para encontrarse con él. Y desconocen la noticia. Es aquí cuando al teniente Herrera, con mala fortuna, le toca en suerte recibir a la viuda en la estación e informarle de la realidad de lo ocurrido. Llama la atención, después de todo, que ninguno de los oficiales tenga el valor de presentarse voluntario. Ni el mismo Valcázar, cuyo heroico y altruista comportamiento es un símbolo para todos. Lo cual implica que este terreno, el emocional-familiar, es diferente. Esta especie de *cobardía* es aceptable, las reticencias en el campo de batalla, de ningún modo excusables, son dispuestas como el mayor de los oprobios posibles. Así, se desvela que es más fácil a estos militares enfrentarse a los enemigos en el frente que a una mujer, porque saben el hondo desgarró que provocará en ella la noticia.

En todo caso, Carmen, inteligentemente lo deducirá nada más ver al teniente Herrera, que ha venido a recibirla a la estación en lugar de su marido. Pero como abnegada mujer de militar acepta resignada el mal trago y no se desmorona. Lo asume con valor. Su papel preasignado de consorte está claro, cumpliendo con su función de esposa contribuyendo, además, con la maternidad, pero sin adentrarse, ni mucho menos, en lo duro que será para ella ser viuda<sup>50</sup>. Pero hay más, durante esos días de permiso en Tetuán, Herrera se acabará enamorando de Amparo. Ahora bien, ella le expresará que no quiere pasar por la misma incertidumbre que con su hermano y que si quiere seguir con su relación habrá de abandonar la harka y volver a la península.

Este ultimátum le supone tomar una decisión nada fácil y, además, Valcázar, que es más que un amigo, es su mentor, recibe con profunda decepción su decisión de marcharse con ella.

Llegado el momento de la despedida, Herrera y Valcázar discuten, incluso, este último le espetará agriamente a su amigo: “Ahora que no he comprendido nunca por qué las señoritas son siempre bellísimas y los militares bizarros por el mejor hecho de casarse”. Dando a entender veladamente que ni todas las mujeres son bellas ni, mucho menos, que un oficial no es mucho mejor por el hecho de contraer matrimonio. Aunque Herrera le replicará si no siente o acaso es “de bronce”. Eso provoca que su amigo se levante algo bebido y coja a la primera mujer que encuentra, le aparte de malos modos de su pareja y se ponga a bailar con ella<sup>51</sup>. Su actitud tan viril y masculina paradójicamente ha dado lugar a otras interpretaciones muy distintas de una homosexualidad encubierta<sup>52</sup>.

Sin embargo, deteniéndonos en la figura de esta fémica de la que no sabemos ni su nombre, con la que baila Valcázar, desvela que sí había mujeres en África y que el estrecho no era un impedimento para que fueran allí con sus esposos. En la paradoja, mientras para los hombres estar destinados

---

<sup>50</sup> RINCÓN, 2014, pp. 43-46.

<sup>51</sup> MACÍAS, 2021, pp. 352-356. El tema de la bebida para ahogar las penas daría mucho de qué hablar. En general, era el modo que tenían los pobres infelices soldados para huir de la áspera y dura vida en el Protectorado. Si bien, este mismo alcohol, muy caro por su alta demanda, también causaba estragos en la tropa por su pésima calidad. Beber (y no digamos las drogas, tan mal vistas) se presenta como cosa de hombres, pero también desvela la manera en que *esconden* su infelicidad, incluso los más aguerridos de ellos.

<sup>52</sup> FANÉS, Félix, *Cifesa, la antorcha de los éxitos*, Institución Alfonso el Magnífico / Mostra de Cinema Mediterrani, Valencia, 1981, pp. 113-115; y RINCÓN, 2014, pp. 67-76.

en el Protectorado es un signo de puro espíritu castrense, honor y patriotismo, no así parece que lo sea para la mujer, cuyo verdadero lugar está en la península, muy lejos. El perfil de mujer de vida disoluta, a excepción de este caso, la mención a la prostitución o ya el tratar temas tan problemáticos y controvertidos como el adulterio, las queridas, etc., presentes de forma recurrente en el cine español (con los debidos convencionalismos y etiquetas negativas), están ausentes en las realizaciones (salvo indirectamente) que retratan la vida en África<sup>53</sup>.

La película se centra en destilar el espíritu y el ideal del africanismo forjado en el crisol de las guerras de Marruecos. El honor, la camaradería, el servicio en África y su rigor encarnan, de alguna forma, la verdadera identidad del militar español. En cambio, aquellos militares que están destinados en España son pálidas sombras de esa identidad castrense.

*Harka* se imbuje, claramente, de una buena parte de esa esencia ultraconservadora que se consagró en las unidades destinadas en el Protectorado y que, finalmente, llevaron a que muchos de aquellos oficiales acabaran protagonizando la sublevación militar de 1936.

Claro que el filme no podía acabar de una forma tan poco elegante. Posteriormente, Herrera, ya destinado en la península, y a punto de casarse, se sentirá tremendamente culpable por su decisión de haber abandonado la harka. Siente que ha dejado de ser, simbólicamente, un *auténtico* oficial español. Por eso, cuando Herrera tiene noticias de que su amigo Valcázar ha caído luchando contra los rebeldes rifeños, no duda en retornar y recoger su testigo. Una vez allí, recibirá una carta en la que Amparo, a modo de ultimátum, le exigirá que decida entre ella o el servicio. Y Herrera no lo dudará ni un instante. Se quedará en la harka, honrando así la memoria de su amigo y reafirmando su españolidad.

La figura de Amparo, por supuesto, no representa ni descalifica a todas las féminas, pero sirve a Arévalo para remarcar la primacía del amor hacia la patria y al servicio antes que a una mujer<sup>54</sup>. Este discurso chovinista es el que más encantaba al nuevo régimen, sin importarle la escasa o poca

---

<sup>53</sup> GIL GASCÓN, 2011, pp. 123-164.

<sup>54</sup> VIADERO CARRAL, Gabriela, *El cine al servicio de la nación (1939-1975)*, Marcial Pons, Madrid, 2016, p. 176.

consideración que eso comportaba sobre el papel adjudicado a las féminas de los militares españoles, caso de la esposa del capitán Peña: sufrir y callar, sin más posibilidad que aceptar ese destino tal y como viene. En otras palabras, la historia la forjan los héroes masculinos y las mujeres solo los acompañan<sup>55</sup>.

En la mítica realización de *Rojo y negro* (1942), de Carlos Arévalo, en su arranque, también hay una referencia a la guerra en el Protectorado. En este caso, los protagonistas de la cinta, Miguel y Luisa, son todavía unos niños cuando ven desfilar las tropas destinadas a África. Esta apuesta tan personal de Arévalo llamaría la atención por su discurso y planteamiento estético, considerándose como la única película realmente falangista, aunque tuvo escaso recorrido, porque no encajaba exactamente con la idiosincrasia del régimen. De hecho, la cinta estuvo muy pocas semanas en cartel y casi incluso llegaron a desaparecer todas las copias existentes, porque la arriesgada visión falangista de Arévalo del Madrid en guerra no cuajó ni gustó dentro de la línea tradicional del régimen, frente a la más popular y consagrada *Raza* (1941)<sup>56</sup>.

Con independencia de esta circunstancia, la relación de Luisa con las campañas de Marruecos es indirecta, un nexo de unión con el devenir crucial como será la contienda. Sin embargo, estas escenas iniciales interesan porque muestran un perfil femenino que difiere puntualmente de los expuestos anteriormente de mujer guardiana del hogar, abnegada y estoica, por otro más arrojado, en el que no le importaría vestirse de hombre para pasar por un pirata. Todo ello tiene que ver con la evolución del personaje, que va a encarnar a una clase de mujer fuerte y protagonista.

Ya en esas imágenes iniciales, en las que se observa como las tropas desfilan para embarcar con destino a la colonia, se desvela la diferencia de pensamiento entre Miguel y Luisa. Él escuchando los cantos de sirena de aquellos que denuncian que la guerra favorece solo a los ricos y que los soldados son “carne de cañón” en pago a sus intereses. Mientras Luisa le responde tajante y sin fisuras que hay que acudir allí para vengar a los caídos. Queda claro que estalla un debate entre los dos niños que alude claramente a

---

<sup>55</sup> GIL GASCÓN, 2011, pp. 219-220. Como señala esta autora, además, el cine franquista pretendía más bien educar a las mujeres en tener que aceptar y asumir que no podían cambiar a los hombres, al contrario, debían ser ellas las que tenían que adaptarse a sus maridos.

<sup>56</sup> RIOS CARRATALÁ, Juan A. *El enigma de Carlos Arévalo*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Alicante. 2008; y ELENA, Alberto, ¿Quién prohibió *Rojo y Negro?*, *Secuencias*, núm. 7, 1997. pp. 61-78.

la impopularidad del conflicto y a la justificación del mismo. Para Miguel es una cuestión de lucha de clases, para Luisa de puro e innegable patriotismo.

Después de todo, Luisa se configura como un ideal de mujer falangista de inquebrantables ideales y la historia es un claro homenaje a todas aquellas que, de forma velada, ayudaron y formaron parte de la Falange clandestina. “El contexto de la guerra parecía justificar la excepcionalidad de estos personajes”<sup>57</sup>, señala Rincón, pero a los militares vencedores no les gustó este reconocimiento, prefiriendo películas que mostraban su heroísmo clásico en el frente de batalla y no tanto el valiente sacrificio llevado a cabo en la retaguardia, y menos cuando este tenía rostro de mujer y su rol se superponía al del hombre<sup>58</sup>.

En esta línea belicista se van a destacar dos realizaciones de diverso signo, *¡A mí la legión!* (1942), de Juan de Orduña, y *Alhucemas* (1947), de López Rubio. El Tercio Extranjero, más conocido como la Legión, tuvo un lugar especial en el imaginario del régimen, como no podía ser menos; puesto que el cuerpo surge como motivo de la conflictividad en el Protectorado, poco antes del desastre de Annual (1921). El mito de la Legión se iría configurando prontamente a lo largo de los años 20, a partir de documentales<sup>59</sup>, incluso realizaciones extranjeras como la producción francesa *La bandera* (1935), de Julien Duvivier -dedicada a Franco-<sup>60</sup>, pero también de un puñado de filmes nacionales que iban a abordar su heroísmo y su lealtad incondicional al cuerpo. *¡A mí la legión!* (1942) va a tratar, precisamente, toda esa ideología e ideario. En lo relativo a la figura femenina llama mucho la atención porque ejerce un papel de acompañamiento. A diferencia de *¡Harka!* (1941), donde el estereotipo femenino es negativo, aquí su influencia es accidental. Mauro es un joven que se incorpora a la Legión escondiendo su pasado. Allí conoce a dos veteranos, el Grajo y Curro.

En esta primera parte, Mauro es inculcado del asesinato, durante una algarada en un local, de un hombre con el que ha tenido una disputa. Sin embargo, Lea, la novia del Grajo, aporta su granito de arena y da con la clave

---

<sup>57</sup> RINCÓN, 2014, p. 61.

<sup>58</sup> A pesar de todo, eso no evitaría que muchas actrices españolas, como el caso de Conchita Montenegro, tuvieran una singular presencia en la pantalla como protagonistas absolutas.

<sup>59</sup> Como *Los novios de la muerte* (1922), *España en Marruecos* (1925), *Alhucemas* (1925) y *Regulares de Ceuta* (1926).

<sup>60</sup> ELENA, 2010, p. 25.

para descubrir quién es el verdadero culpable del atroz crimen. Pero en la segunda, transcurridos diez años, desaparece por entero de la historia, centrándose solo en las figuras masculinas protagonistas y su devenir. Se comentará que la suerte de Lea ha sido acabar casándose con Curro. Las otras alusiones que se hacen a la mujer es que han provocado problemas, precisamente, a los protagonistas. Así, Mauro, príncipe heredero de un imaginario territorio europeo, se había enrolado en la Legión por haberse enamorado de una plebeya (de la que no se sabrá nada).

En suma, la incorporación al cuerpo del Tercio de Extranjeros será su salvación, su refugio y donde nacerá un hermanamiento que nunca morirá entre ellos, a la par que las mujeres solo provocan conflictos o situaciones de las que los hombres deben huir, mientras que el amor a la Legión es lo que da un sentido a sus vidas. Incluso, Mauro volverá a enrolarse cuando empieza la guerra. La mujer queda codificada, indirectamente, como una *femme fatale*.

*Alhucemas* (1947), de López Rubio, será de los últimos del periodo en el que el tema marroquí regrese a las pantallas. Si las anteriores realizaciones se ubicaban en un tiempo, muchas veces inconcreto, en esta claramente se alude al decisivo desembarco. La historia sintetiza muy bien muchos de los elementos míticos de este africanismo surgido del Protectorado. En esta ocasión, el peso de la trama gira en torno a un oficial peninsular, el capitán Salas, que es destinado a un blocao. Su ansia es cumplir el servicio cuanto antes y regresar a España a seguir con su vida regalada. Sin embargo, la experiencia le irá cincelandando y cambiando el carácter. La transformación del personaje configura la parte esencial del conflicto dramático, acompañado, consecuentemente, de un papel secundario de las mujeres.

No obstante, aquí, el punto fuerte tiene que ver con que sí configura, de una forma más desarrollada que en *¡Harka!*, el estereotipo de la genuina fémina española. Frente a otros modelos negativos que se han ido viendo, *Alhucemas* las retrata con una valentía estoica, sufrida y callada, de abnegación y lealtad inquebrantable, a pesar de las largas ausencias y la pérdida<sup>61</sup>. Son auténticas heroínas de una retaguardia en la que se dedican por entero a asumir la custodia total y absoluta del hogar (por lejos que se

---

<sup>61</sup> GIL GASCÓN, 2011, p. 120.

encuentre de su destino africano). De hecho, el oficial que viene a reemplazar a Salas ha dejado a su novia, María Luisa, plantada en el altar para incorporarse cuanto antes a su unidad. Subraya, como se hará a lo largo del filme, que el cumplir con el servicio, por exigente que sea, incluso en un escenario como ese, representa la esencia del buen español.

Por ello, el regreso de Salas a la península representa para el protagonista una gran alegría personal, aunque sea visto con desprecio por sus camaradas de armas, tildándole de cobarde por ello. Claro que, una vez en Madrid, se dan una serie de circunstancias que le hacen darse cuenta de lo que ha dejado atrás. Primero, porque cree que sus amigos de café, frívolamente, no entienden lo que sucede en África y, segundo, por su encuentro con Alicia, la hermana del comandante Almendro, y su madre.

Las tres mujeres principales del filme, María Luisa, Alicia y su madre encarnan a las esposas o familiares castrenses<sup>62</sup>. Padecen en silencio no solo la ausencia de los hombres sino también la falta de noticias (aparte de algunas cartas), debido a la enorme distancia existente, pero lo asumen con un marcado estoicismo. Sin queja alguna, tan solo anhelando saber que están bien y que cumplen con su deber. Además, Salas descubre en el transcurso de su primera visita que el padre de su comandante fue un héroe muerto en el Barranco del Lobo, como el suyo, lo que le provoca una auténtica admiración. Y la viuda lo describe en estos términos: “Lo de mi marido sí que eso era verdad. Valor serio, sin tonterías”. Tales palabras sintetizan con rotundidad no solo que las mujeres son continuadoras de la estirpe, mediante la maternidad, sino “trasmisoras de costumbres”<sup>63</sup>, en este caso, del ideal de valor y arrojo propios del hombre. De hecho, su fidelidad es tal que se da por sentado que no se ha casado de nuevo, guardando, ineluctablemente, su memoria y fidelidad intactas.

Así, al saber que Salas procede de una ilustre familia de militares, es invitado a visitar el domicilio del comandante. Acompañará a María Luisa y a

---

<sup>62</sup> También, en una escena en un local de ambiente de Tetuán, donde los oficiales van a solazarse, aparecerá brevemente la hija del coronel, a quien Salas no tendrá más remedio que invitar a bailar, cuando los demás descubren su identidad y se ven reacios a hacerlo. Pero este lo hará más atendiendo al ruego de su superior que por galantería castrense, al ser considerado el *más adecuado* para ello como oficial peninsular (donde estará más al tanto de las últimas modas). Lo que adquiere para él un carácter peyorativo y humillante.

<sup>63</sup> RINCÓN, 2014, p. 51.

Alicia a diferentes eventos sociales, paseos por El Retiro, ferias y cine, primero, como acompañante y guardián de las dos mujeres, después, como pareja de Alicia, pero con María Luisa haciendo de carabina, todo ello muy recatado y casto. Dibujando así un convencionalismo y una moralidad intachable por parte de todos<sup>64</sup>. No obstante, algo más sucede. María Luisa le pide a Salas que actúe en el lugar del capitán Rubio para una boda por poderes. Salas acepta complacido hasta que llega una misiva antes de la ceremonia en la que se le informa que Rubio ha muerto. Esta noticia provoca en Salas un profundo pesar y no dudará en volver a África a cumplir con su deber.

Otra situación anecdótica se dará cuando un soldado, Abelardo, recibe carta de su casa (tiene que pedir que se la lean) donde se le anuncia que ha sido padre. Este momento entrañable y singular, a tenor de que no hay un acercamiento explícito de la situación de la tropa, nos retrotrae a lo que le acontece al capitán Peña en *¡Harka!* (1941), aunque sin ese final tan funesto para él. Aquí, en cambio, el coronel será tan afable de enviar, a través de una triquiñuela, a Abelarlo de permiso, pero en todo caso, mostrando la dureza familiar de la vida en África. En donde la mujer quedaba en la península, lejos, sola, mientras los militares españoles cumplían su servicio.

Se cerrará la historia con el ansiado desembarco del Alhucemas, que da título al filme, y que puso fin a la rebelión y derivó en la pacificación del territorio. Salas será uno de los que desembarque con su unidad y logre, exitosamente, tomar las posiciones enemigas, a costa, eso sí, de su visión. En el epílogo, se observa a Salas contando sus vivencias en la Academia militar de Toledo con gafas oscuras (símbolo de su ceguera), acompañado de Alicia, fiel y abnegada al compromiso contraído con el héroe. Se da por sentado que han acabado casándose (trayendo a colación el filme *Amor de pescadora*).

Así, el modelo de mujer de un militar queda bien encarnado en las tres féminas que pacientemente aguardan a sus hombres en la península. Orgullosas y sacrificadas, dispuestas a sobrellevar lo que sea para estar con ellos o padecer sus ausencias. O, ya, incluso, ser guardianas de su memoria heroica (caso de la madre del comandante). Son generosas y, al mismo tiempo, inspiradoras, porque Salas acaba entendiendo cuál es el papel que

---

<sup>64</sup> GIL GASCÓN, 2011, p.186.

debe asumir cuando habla con la madre de Alicia, quien, a la sazón, no deja de seguir los pasos de su progenitora convirtiéndose, en este caso, en compañera del héroe herido, como una especie de sempiternas enfermeras. Los tópicos que caracterizan la semblanza de tales mujeres, además, se alejan del cine de la época al tratar el tema del amor. No hay momentos apasionados ni íntimos (ni insinuación de ellos), sino que todos pasan por una estricta y puntillosa corrección<sup>65</sup>, parco en comentarios cariñosos y muy raquíticos en lo emocional (salvo en *La canción de Aixa*), en estas *reinas del hogar y esposas consortes*.

#### 4. A modo de conclusión

Prácticamente, habría que aguardar hasta la emisión de la serie *Tiempo de guerra* (TV, 2017) para que se revelara el auténtico protagonismo de las mujeres en las guerras de Marruecos. Hasta ese momento, las películas que han girado sobre la figura de la mujer en relación al Protectorado han venido marcadas por dos etapas muy distintas. En la primera, hasta 1939, aunque fuera de forma incidental, abordaban su sufrimiento personal. Por un lado, en

---

<sup>65</sup> Ibidem, pp. 214-215. Sobre todo, la obsesión de la censura era que cualquier escena emocional estuviera desprovista de toda carga erótica, sexual o sensual (por lo que los besos no estaban prohibidos, sino que se vigilaba que la forma en que se ofrecían en la pantalla fuera la adecuada, lo más casta e inocente posible).

relación a lo que significaba para ellas la partida de sus seres queridos (hijos, prometidos o maridos) hacia un conflicto del que no sabían si regresarían. Mujeres que quedan siempre desamparadas, en algunos casos, con hijos pequeños (fuera del matrimonio), y por otro, padecen el luto y el trauma irreparable por la pérdida del ser querido. En suma, sin ser un cine intencionalmente antibelicista, porque Marruecos no deja de ser un escenario secundario en muchas de sus tramas, sí demuestra una gran preocupación por los efectos de la guerra, dejando traslucir su lado adverso en el imaginario de la época.

Para la sociedad, concretamente, para las mujeres, quedaba claro que no fue un escenario satisfactorio. Incluso, el heroísmo se presenta de un modo amargamente trágico (como en *Malvaloca* con la anciana), vinculado a relaciones emocionales que se ven rotas y desgarradas (aun teniendo hijos, como en *La Bejarana* o *La condesa María*) por la exigencia de ir a África a cumplir con su deber. La guerra solo les trae incertidumbre, pesadumbre y dolor.

En contraposición, en la etapa posterior, una vez instaurado el régimen franquista, la ideología dominante en los filmes cambiaría considerablemente. El cine, tanto vinculado a la guerra civil como a otros hechos singulares de la historia de España, sostenía un carácter patriótico muy rotundo. La loa al belicismo y los valores castrenses estará muy presente en cada uno de ellos.

La mujer, en estas realizaciones sobre el Protectorado, ejerce un papel secundario (no en todos los casos, eso es verdad), pero aquí no se detiene en observar esos rasgos de congoja pasiva, sino que le infiere una caracterización dual, negativa, por un lado, como fuente de conflictos (una especie de *femme fatale*) o incluso enemiga del soldado, cuando le propone anteponer su amor a la patria o al servicio; o positiva, si su actitud es la de aceptación del papel tradicional en que reconoce y admite que el cumplimiento del deber del hombre tiene prioridad (incluso sobre la familia) y se resigna asumiendo el rol que le corresponde estoicamente como consorte dentro del matrimonio.

Por supuesto, se dieron algunas matizaciones, como en el caso de *La canción de Aixa* o *Rojo y negro*, debido a que sus temas principales no contenían un marcado acento castrense, o bien porque coincidía en que las protagonistas (Imperio Argentina y Conchita Montenegro, respectivamente),

eran actrices con personalidades más marcadas. Por lo que sus papeles no podían ser tan pasivos, sino fuente incluso de conflictos emocionales (aunque ellas mantendrán siempre la honestidad, la coherencia o un saber estar que las diferencia claramente de otras mujeres de mala vida).

En suma, el cine vinculado a las guerras de Marruecos vendría marcado prácticamente hasta la Transición (por la ausencia de filmes de referencia en los años 50 y 60) por dos periodos con un balance muy diferente. En el primero, la mujer permitiría atisbar la faz más amarga del conflicto (la pérdida, la marcha, la ausencia del ser querido o la asistencia del soldado herido); mientras que, en el segundo, el interés gravitaría en torno a remarcar la primacía del servicio en África como una parte indisoluble del nacionalismo español, que infiere a la mujer un devenir muy concreto y al cual ella misma se subordinaba (si era una española de verdad): sostén estoico, leal y abnegado del hogar en ausencia del héroe militar. Viéndose muy negativo cualquier otra línea de actuación por la que la mujer pretendiera desviar al hombre de su misión.

Entre una perspectiva dolorosa (e indirectamente crítica) y otra apologética de la misión que jugó España en el Protectorado de Marruecos, estos dos periodos históricos tan distintos entre sí, cortados por la guerra civil, dejan claro que la representación de las guerras africanas, desde el punto de vista visual y, por descontado, desde la perspectiva de la mujer, tuvieron enfoques muy divergentes en la cinematografía española. En ambos casos, las féminas se quedaron, con sus diversas caracterizaciones (a veces positivas y otras negativas) *solas*, mientras el hombre cumplía con su deber.

## 5. Películas sobre las guerras en el Protectorado

AÑO	NACIONALIDAD	PELÍCULA	TEMÁTICA

1914	España	<i>Amor de pescadora</i> , de José de Togores y Giovanni Doria.	<b>Regreso a casa soldado herido</b> -Mujer abnegada
1919	España	<i>Los arlequines de seda y oro</i> (1919), de Ricardo Baños	<b>Regreso a casa del soldado herido</b> -Mujer doliente
1923	España	<i>La sin ventura</i> , de Emile-Bernard Donatien y Benito Perojo.	<b>Guerras de Marruecos</b> -Mujer se hace pasar por viuda militar
1926	España	<i>La Bejarana</i> (1926), de Eusebio Fernández	<b>Reclutamiento</b> -Mujer doliente y desamparada con hijo.
1926	España	<i>El cura de la aldea</i> , de Florián Rey.	<b>Guerras de Marruecos</b> -Enfermeras.
1926	España	<i>Malvaloca</i> , de Benito Perojo. <b>-Incompleta-</b>	<b>Guerras de Marruecos</b> -Trauma y luto femenino.
1927	España	<i>La malcasada</i> , de Francisco Gómez Hidalgo. <b>-fragmentos-</b>	<b>Africanistas</b> -Enfermeras.
1928	España-Francia	<i>La condesa María / La Comtesse Marie</i> , de Benito Perojo.	<b>Guerras de Marruecos</b> -Mujer doliente y desamparada con hijo.
1930	España	<i>Prim</i> , de José Bush	<b>Guerras de Marruecos</b> -Isabel II
1935	Francia	<i>La bandera</i> , de Julien	<b>La Legión</b>

		Duvivier.	-Mujer fuente de conflictos.
<b>1939</b>	España-Alemania	<i>La canción de Aixa</i>	<b>Vida en el Protectorado</b> -Mujer fuente de conflictos
<b>1941</b>	España	<i>¡Harka!</i> , de Carlos Arévalo	<b>Guerras de Marruecos</b> -Mujer enemiga del soldado. -Mujer compañera del soldado
<b>1942</b>	España	<i>Rojo y negro</i> , de Carlos Arévalo	<b>Guerras de Marruecos</b> -Valentía femenina.
<b>1942</b>	España	<i>A mí la legión</i> , de Juan de Orduña.	<b>La Legión</b> -Mujer fuente de conflictos
<b>1947</b>	España	<i>Alhucemas</i> , de José López Rubio	<b>Guerras de Marruecos</b> -Mujer compañera del soldado

