

## CINE E IMPERIO: LA MALA CONCIENCIA AFRICANISTA

JOSÉ MIGUEL OLTRA TOMÁS

Université de Saragosse

En vísperas de conmemorar el 98, un posterior hecho histórico no ha merecido ni tan siquiera una reseña en muchos de los periódicos españoles, aunque de otro desastre se trata: Annual. Parece que, en el regusto tan hispánico por autoflagelarnos católicamente sin propósito de la enmienda, la masacre africana de 1921 quisiera ser olvidada por molestia. Y, sin embargo, a nadie en nuestros días se le ocurriría negar la gran influencia que Africa ha ejercido sobre España, desde el comienzo de las campañas militares a mediados del siglo XIX, hasta la liquidación del Sáhara en 1975, pasando por el desastre del Barranco del Lobo en 1909, el otro desastre en 1921 o el desembarco de los Regulares en 1936. Hay cierto juego irónico en la Historia, agorera en un lenguaje oculto que sólo desvela su sentido cuando los acontecimientos son irreversibles. Por ejemplo: un africanista nato marcará con su muerte el fin de la aventura africana.

Me propongo hacer una lectura de esa molestia, centrándome no tanto en el desastre de Annual, como en las consecuencias indirectas que produjo, aunque en el ámbito cinematográfico y en un período muy limitado (1939-1942). En realidad, el desastre no alcanzó proyección cinematográfica alguna, valga la expresión; el cine, ese arte sublime que se nos acaba de hacer centenario, pasó de puntillas sobre el asunto con cintas de tema africano: *Alma rifeña* (1922), de José Buchs; *El héroe de la*

*Legión* (1922), de Rafael López Rienda (volvió el mismo director a rodar *Los héroes de la Legión*, en 1927), y poco más<sup>1</sup>.

Previamente, me parece necesario contextualizar de manera muy sucinta esta derrota militar para entender la acción que, aunque tempranamente fracasada, se intentó planificar en el cine español. Cuando España pierde las posesiones ultramarinas se desata una serie de consideraciones desmedidas sobre el alcance de las propias fuerzas, de los ímpetus patrióticos en el devenir de la historia. Para el objetivo que me interesa destacar<sup>2</sup>, baste decir que España, relegada en el plano internacional, necesita sustituir sus objetivos colonialistas para seguir contando entre las potencias, pues aquello de más vale « honra sin barcos... » no deja de ser una hinchada banalidad retórica. Estamos en los momentos más duros del colonialismo, y pretendemos materializar nuestra igualdad con Inglaterra, Francia, Alemania o unos emergentes EE.UU. Pero carecemos de fuerza histórica y se desconfía de que podamos cumplir los pactos, como el firmado en 1912 con Francia sobre el reparto del territorio marroquí<sup>3</sup>.

De aquí deriva el principal de los muchos errores cometidos: el político. Porque cargar exclusivamente el desastre de Annual en el debe militar es un error imperdonable de cierta historiografía irresponsable que pretende diluir o maquillar las consecuencias que se desataron posteriormente. En torno a las campañas africanas existe una obra, cuyo autor es «políticamente incorrecto» por razones extraliterarias, que ya ponía de relieve el amplio abanico de las culpabilidades; esta obra es *Notas marruecas de un soldado* de Ernesto Giménez Caballero, publicada en febrero de 1923<sup>4</sup>, un durísimo alegato contra la mala colonización

---

<sup>1</sup> Se produjo algún documental, como el oficialista *España en el Rif* (1920), *Los novios de la muerte* (1922) y *Los Regulares* (1922), los dos últimos de Alejandro Pérez Lugín, *Los sucesos en la zona de Melilla* (1920), de la casa Gaumont. Ya se había acercado el documental con anterioridad a los sucesos de 1909. Acúdase al estudio de Fernando Méndez Leite, *Historia del cine español*, Madrid, Rialp, 1965, vol. I.

<sup>2</sup> Remito, como simplificación de una enorme bibliografía, al excelente estudio de André Bachoud, *Los españoles ante las campañas de Marruecos*, introd. de Carlos Seco Serrano, Madrid, Espasa-Universidad, 1988.

<sup>3</sup> El tratado puede leerse en su versión completa, editado por José Antonio de Sangroniz, en *Marruecos*, Apéndice II, Madrid, Suc. de Rivadeneyra, 1926, 2ª ed., pp. 373-402.

<sup>4</sup> Reeditadas, en una segunda edición con un «Prólogo, hoy» del autor, en Barcelona, Planeta, 1983. En ese prólogo, Giménez Caballero nos ilustra sobre las circunstancias y las consecuencias de su primera obra. Unamuno, Indalecio Prieto o Américo Castro figuraron entre sus padrinos

realizada en Marruecos, denunciando la incapacidad y la soberbia de los militares, la falta de preparación y de motivación de los soldados, la errática política marcada por la discontinuidad, el derroche de millones de las arcas públicas, así como los pingües beneficios de unos pocos en detrimento de los intereses verdaderamente nacionales. Demasiada osadía en un joven indudablemente brillante y de prosa extremadamente cuidada.

Sin embargo, desde nuestra actual perspectiva, el desastre de Annual se enfoca hacia consideraciones históricas sesgadas: el desastre «militar» y sus repercusiones políticas (esto es, el advenimiento de la «dictablanda» de Primo de Rivera en 1923, cuatro días antes de que el Parlamento recibiera oficialmente el informe sobre los sucesos en torno a la Comandancia General de Melilla<sup>1</sup>). Centrémonos, pues, en el análisis de ese militarismo. Mejor dicho, en la manipulación a que se sometió el enfoque inevitablemente militarista del asunto.

El recorrido, por mi parte, no será muy largo, pues va de 1922 a 1942, veinte años «grosso modo», y de la literatura al periodismo. Si comenzamos por el periodismo, la escritura más pegada y ceñida a los acontecimientos, el desconcierto que los hechos procuran es evidente. Desde el lamento imperial hasta el sarcasmo del propio heroísmo, pasando por la crítica mesurada, todo ello bajo el control de una censura «descontrolada». Como se ha señalado en múltiples ocasiones, dos son los «leit-motiv» que se perciben: la exigencia de responsabilidades y la liberación de los prisioneros. Se denuncia, con más o menos acritud, la trama militar, desde la corrupción hasta la cobardía, desde la actitud de los africanistas o las Juntas de Defensa hasta la mediocridad de la «rutina». Es una voz que resalta de manera sobresaliente en casi todos los textos

---

intelectuales, lo que contrasta grandemente con el destino ideológico reservado al autor. Entre las consecuencias, la más importante fue su encarcelamiento en marzo de 1923, enfrentándose a una petición fiscal en Consejo de Guerra de 18 años de condena: el juicio no se llevó a cabo al ser sobreseída la causa con el advenimiento de Primo de Rivera. En los primeros días de octubre de 1923 fue puesto en libertad. Sin embargo, cabe señalar que el capítulo final de *Notas de otros lugares*, el titulado «Nota final en Madrid», contiene en germen, incomprendidas en aquellos momentos, notas de los movimientos totalitarios que proliferaban por Europa (no olvidemos que Giménez Caballero, antes de la publicación de su obra, estuvo en Estrasburgo, a donde regresó después de su salida de la cárcel).

<sup>1</sup> Conviene no confundirlo con el celeberrimo, y de gran utilidad, *Informe Picasso*, entregado en julio de 1922 al Consejo Supremo de Guerra. Este *Informe Picasso* sólo pudo ser publicado en 1931. Aunque fragmentario, se accede fácilmente a lo más significativo del mismo en la obra de Manuel Leguineche, *Annual 1921. El desastre de España en el Rif*, Madrid, Alfaguara, 1996, «Apéndice».

analizados: la interminable y corrosiva «rutina», con sus nefastas consecuencias.

En el más depurado campo de «la literatura» hallaremos desde los diarios y memorias de implicados en el conflicto hasta la novela. No voy a analizar todas sus manifestaciones, por supuesto, aunque de nuevo volvemos a hallar actitudes e intenciones encontradas<sup>1</sup>. Entre los diarios y memorias, y por la importancia que alcanzará, merece destacarse el *Diario de una bandera*, del Comandante Franco, aparecido en Madrid, en 1922<sup>2</sup>. Poco equívocas resultan las grandes manifestaciones del género novelístico: la impresionante huida de Vianca en *Imán*, de Ramón J. Sender; el rutinario desenvolvimiento de A. Barea en la «La Ruta», la segunda parte de *La forja de un rebelde*, o ese mosaico interesantísimo de *El blocao* de J. Díaz Fernández (1928)<sup>3</sup>. Añadamos, al estudio de B. González, alguna obra omitida, por ejemplo la interesantísima *Cabrerizas Altas* de Sender. Son todas ellas obras que se publican a cierta distancia ya de los acontecimientos, en los años terminales de la dictadura primorriverista o en la República, pero en las que se aprecian una acre denuncia y una certera investigación sobre los acontecimientos, no ya sobre los hechos puntuales, sino sobre las actitudes y las mentalidades. Predomina un antimilitarismo o, si se prefiere, un antiafricanismo latente, quizá intuición de cuanto iba a ocurrir posteriormente.

La Guerra Civil y el advenimiento del franquismo iban a alterar sustancial y traumáticamente el panorama hispano. No es cuestión de detenerse en ello. Sólo destacaré un aspecto, importante para cuanto quiero indicar a continuación: el nuevo régimen necesita legitimarse ante el pueblo español. Y ese proceso dialéctico de legitimación se va a realizar afectando a todos los ámbitos de la vida y usando todos los procedimientos a su alcance. El cinematógrafo, popularizado ya en la década de los veinte, se había empezado a consolidar como industria en los años de la

---

<sup>1</sup> Aunque algo leve en su análisis e incompleto en su muestreo, puede resultar interesante el estudio de Bernardino González Pérez, *Narrativa española en torno a la Guerra de Marruecos (Siglo XX)*, Tesis Doctoral, publicada en microfichas, Oviedo, Universidad, 1990.

<sup>2</sup> Lamento no haber podido acceder a la primera edición, pues, como es sabido, las posteriores reediciones de la obra, todas ellas bajo la detentación del poder por su autor, sufrieron la «censura» en algunos párrafos juzgados inconvenientes. Citaré por la edición de Madrid, Afrodisio Aguado, S. A., 1956, con prólogo de Manuel Aznar.

<sup>3</sup> Ver José Manuel López de Abiada, introducción a la ed. *El nuevo romanticismo. Polémica de arte, política y literatura* (1930), de José Díaz Fernández, Madrid, José Esteban Editor, 1985, p. 11.

República. Y a esa industria, entre otros medios, acudirán los nuevos detentadores del poder para legitimar la situación.

En primer lugar (y situémonos en la España de la más dura represión, la que va de 1939 a 1945), se prolonga en esta etapa la vigencia de lo que podemos denominar las «condiciones heroicas» de la sociedad. El militarismo se instala como valor referencial en su punto más alto. Se produce un « cine de cruzada », cuya expresión paradigmática será *Raza*, sobre el texto de *Jaime de Andrade*<sup>1</sup>. Ahora bien, el entronizamiento del ejército exigía hacer olvidar a una amedrentada sociedad civil comportamientos históricamente dudosos. Se procederá, pues, a una labor de lavado y maquillamiento del bochornoso pasado.

Todo cuanto hasta aquí se ha expuesto pertenece a la más elemental sociología histórica, perfectamente conocida y estudiada. El panorama pretende ser introductorio al tema que me interesa, y es, por tanto, sintético e incompleto. Ciñámonos al cine: concretamente, a dos producciones de la mítica Cifesa, que revelarán meridianamente este proceso doble de justificación y lavado del proceso histórico y de propagación de las « condiciones heroicas » en una sociedad militarizada, y contradiciendo, aunque sólo en parte (en su presupuesto historicista), la existencia de lo que se ha dado en llamar el género colonial<sup>2</sup>. Las dos producciones a las que me refiero son *¡Harka!* y *¡A mí la Legión!*, películas hermanas por muchos conceptos, como vamos a ver.

En 1941 se produce *¡Harka!*, cuyo director es un hoy olvidado Carlos Arévalo, más conocido por los avatares absurdos de *Rojo y negro* (1942)<sup>3</sup>, pero que en 1939 ya había realizado una aproximación al cine militar o de cruzada con el documental *Ya viene el cortejo*, título de precisas

---

<sup>1</sup> El término y el concepto de «cine de cruzada» se los debemos a Román Gubern, especialmente en su obra *1936-1939. La guerra de España en la pantalla*, Madrid, Filmoteca Española, 1986.

<sup>2</sup> Así, José Enrique Monterde, «El cine de la autarquía (1939-1950)», en Román Gubern *et al.*, *Historia del cine español*, Madrid, Cátedra, 1995, pp. 232-234.

<sup>3</sup> Un análisis de este film que se creía desaparecido (encontrado en 1993 y re-estrenado en 1996) se halla en la obra de Carlos F. Heredero, *La pesadilla roja del general Franco. El discurso anticomunista en el cine español de la dictadura*, con prólogo de Manuel Vázquez Montalbán, San Sebastián, Festival Internacional de Cine de Donostia-San Sebastián, 1996, pp. 58-60. También dirigió para Cifesa otros cortometrajes: *Los viejos palacios* (1940), *No fumadores* (1941); o bien para su distribución por la compañía valenciana, *Siempre mujeres* (1942). Ver J. Pérez Perucha, «Filmografía», en *Cifesa, de la antorcha de los éxitos a las cenizas del fracaso*, monográfico de *Archivos de la Filmoteca*, I, n° 4 [1990], pp. 133-138.

connotaciones rubendarianas, sobre el desfile de la Victoria en Madrid<sup>1</sup>. Al año siguiente, Juan de Orduña<sup>2</sup> dirige *¡A mí la Legión!*, quizá la mejor expresión de un género, ese que he rechazado de «colonial», de incierto porvenir. Podrían añadirse películas de otras productoras, como *Legión de héroes* (1941), de Juan Fortuny, o *El hombre de la Legión* (1941), coproducción hispano-italiana dirigida por Romolo Marcellini. Si mi análisis se detiene en las dos mencionadas películas de Cifesa es porque se trata de dos producciones atípicas de la casa y con unos paralelismos evidentes.

Sobre la producción, ninguna de las dos fueron totalmente producidas por la empresa de los Casanova, sino que el régimen escogido fue el de coproducción: en el primer caso, *¡Harka!*, fue coproducida con un grupo independiente encabezado por Irurzun, aunque la empresa valenciana terminó por adquirir la totalidad de la producción<sup>3</sup>. En el segundo, *¡A mí la Legión!*, la coproducción se llevó a cabo con Hispania Artis, invirtiendo un 30% del coste de la misma<sup>4</sup>. El éxito de público fue desigual, pues mientras la segunda gozó de una recaudación que rebasó los costes, no parece que ocurriera lo mismo con la primera.

Como señaló Fanés, ambas producciones, que califica de «heterodoxas»<sup>5</sup>, se apartan de las líneas más representativas de Cifesa, la comedia y el cine histórico, aun cuando éste es posterior a 1942 en los planes de la compañía. Sin embargo, también debo precisar que Cifesa entró en los mecanismos de producción de películas que se inscriben, sin duda alguna, en el denominado «cine de cruzada», empezando por estas dos producciones, aunque de manera indirecta. Pero es justo reconocer cierta tibieza en Cifesa con respecto al cine más toscamente político y

---

<sup>1</sup> « A pesar de que en los créditos aparece Carlos Arévalo como director, tanto Juan de Orduña como Luís Lucia (por entonces, asesor jurídico de Cifesa, distribuidora del film) han reivindicado para el narrador [Juan de Orduña] la verdadera autoría y realización del corto » (C. F. Heredero, *op. cit.*, p. 52, n. 12). En cualquier caso, lo seguro es que fue producida por Juan de Orduña para ser distribuida por Cifesa.

<sup>2</sup> Los orígenes de Juan de Orduña como director de cine, procedente del campo de la interpretación, se remontan a 1927, con *Una aventura de cine*, producida por Helios Films. Véase Fernando Méndez Leite, *op. cit.*, I, p. 268.

<sup>3</sup> Así lo expone Félix Fanés, *Cifesa, la antorcha de los éxitos*, Valencia, Institución «Alfonso el Magnánimo»/Mostra de Cinema Mediterrani, 1982, p. 81. Sin embargo, en la distribución comercial de la película se señala ser una coproducción entre Arévalo y Cifesa-Producción.

<sup>4</sup> F. Fanés, *op. cit.*, p. 102. En los créditos se indica que es una producción Cifesa-UPCE.

<sup>5</sup> F. Fanés, *op. cit.*, p. 113.

propagandístico, preferentemente atento a la conformación de una vía española de cierta autonomía en el complejo mercado cinematográfico.

En el aspecto técnico, los paralelismos son evidentes: el mismo director de fotografía (Alfredo Fraile<sup>1</sup>), la misma pareja protagonista (Alfredo Mayo y Luis Peña), la misma montadora (Margarita Ochoa<sup>2</sup>), el mismo ingeniero de sonido (Enrique La Riva) y el rodaje se efectuó en los mismos estudios (Trilla-Orphea) y en los mismos espacios naturales (Melilla). Hay un personaje que también une ambas películas, aunque su función cambia, me parece que de modo muy significativo: me refiero a Raúl Cancio, que en *¡Harka!* aparece como actor secundario, mientras en *¡A mí la Legión!* su presencia se da en el argumento<sup>3</sup>. No puede sorprendernos, por lo tanto, que ambos filmes presenten el mismo *look*, compartan la sensación de ser productos de la misma factoría y producidos, casi se podría decir, en serie. Por otra parte, las relaciones Cifesa-Arévalo-Orduña tienen precedentes bien conocidos. Sin embargo, la película de Orduña tiene una serie de cualidades que la hacen superior a la de Arévalo: una menor grandilocuencia retórica, una mayor intensificación de la expresividad actoral, una más hábil dirección, en suma.

El guión de *¡Harka!* peca de un excesivo retoricismo y de una construcción de factura eminentemente literaria, con recurrencias de grosero calado propagandístico, que marcan poderosamente la estructura del film. También señalaré que la película se abre y se cierra con planos similares de un soldado de Regulares montado en un caballo, mientras se sobrepresionan el título con la estrella marroquí, en la apertura, o el «Fin», también con la misma estrella del escudo alahuí, en el cierre, lo que resalta el énfasis semiótico de ambos planos. En cambio, *¡A mí la legión!* presenta una mayor habilidad constructiva, introduciendo amagos de otros géneros (el western, en la pelea que precede al asesinato por el que es acusado Mauro — Luis Peña; el policíaco, en el descubrimiento de Isaac Leví por el Grajo — Alfredo Mayo), acudiendo a la figura del gracioso (contrapunto humorístico de la nobleza del protagonista, extraído del teatro clásico español: Curro, durante la mencionada pelea se limita a

---

<sup>1</sup>En *¡A mí la Legión!* contó con un segundo operador, Tomás Duch. Debe reconocerse una calidad en la fotografía de Alfredo Fraile, sobre todo en los espacios interiores y en los planos cortos, pues la movilidad de la cámara resulta algo deficiente, más acusado en *¡Harka!*.

<sup>2</sup> Sin embargo, en los créditos de *¡A mí la Legión!* aparece como montador Antonio Cánovas.

<sup>3</sup> El guionista de *¡Harka!* es Luis García Ortega. En *¡A mí la Legión!* comparten el argumento Raúl Cancio y Jaime García Herranz, siendo el guión de Luis Lucia.

jalear a sus amigos, hasta que termina grotescamente empotrado en el bombo de la batería de la orquesta), huyendo de la grandilocuencia e introduciendo elementos de aplebeyamiento (Curro — Carlos Marzo — incurre en chuscos vulgarismos — « monacillo », « apindicitis » — o exagera una pronunciación dialectal andaluza). La sintaxis fílmica es mucho más trabada y compleja, incluso mayor que la argumental (ciertas inverosimilitudes perjudican la penetración del « mensaje » en el espectador).

Sin embargo, la estructura de ambas películas presenta similitudes sintomáticas: ambas se dividen en dos partes, más o menos paralelas. En *¡Harka!*, la primera mitad de la película se centra en la definición de las relaciones entre los protagonistas: el capitán Santiago Valcázar (Alfredo Mayo) es el militar imprescindible, entregado, competente y generoso de la harka del Comandante Prada (Luis Peña Sánchez), el cual le confía las misiones más arriesgadas, tanto las militares como las « diplomáticas ». A consecuencia de un enfrentamiento con las kabilas rebeldes, la harka resulta diezmada, lo que no es óbice para que se le exija desde el mando al Comandante Prada que la reconstruya en el breve período de una semana, para lo que se le envían oficiales de relleno (entre ellos, el teniente Herrera -Luis Peña). El primer intento de reclutar harkeños resulta insuficiente, por lo que el Comandante Prada confía una peligrosa misión negociadora a Valcázar con objeto de conseguir la adhesión de un rebelde aprovechando las fracturas entre las kabilas. Cuando Valcázar regresa con éxito de su misión, coincide con la presentación de los cuatro nuevos oficiales, tres de ellos inexpertos y un cuarto, Herrera, procedente de la Legión. La instrucción de los nuevos oficiales es rápida: entre las numerosas condiciones para mandar una harka, sólo una es imprescindible: « Tener más corazón que el harkeño más bravo de la harka », apostilla enfáticamente el coronel mientras mira extasiado a su regresado Valcázar; el Capitán Peñita (Raúl Cancio), que asiste a la escena, siente presentimientos de que nunca conocerá a su hija de seis meses, después de ver frustradas sus esperanzas de viajar con permiso a la Península. En la primera noche de acampada, entre planos medios y primeros alternados, Alfredo Mayo y Luis Peña sostienen el siguiente diálogo:

Valcázar: —Herrera, voy a hacerle una pregunta que no le haría si no supiera que es usted un buen oficial. Si le parece indiscreta, no la conteste.

Herrera: —Pregunte usted, mi Capitán.

## Cine e imperio: la mala conciencia africanista

V: —Mi pregunta es ésta: ¿por qué ha venido usted a la harka?

H: —No le comprendo a usted bien.

V: —Pues no es difícil. Sus compañeros han venido buscando riesgo, ocasiones de distinguirse, la honrada ambición de que nos habla la ordenanza. Hicieron instancias a las fuerzas de choque y les ha correspondido esta harka. Pero usted viene de la Legión; allí tenía todo lo que sus camaradas vienen buscando aquí. Puede haber tenido usted algún disgusto en la bandera. Pero no ha sido así. Me consta. Han sentido su marcha. Está usted propuesto para el ascenso. Por eso, repito mi pregunta: ¿por qué ha querido usted venir a la harka?

H: —Ni yo mismo puedo explicárselo bien. Vine a Africa recién salido de la Academia, buscando eso que usted acaba de decir: riesgo, ocasiones de batirme... Poco a poco, comenzaron a interesarme las costumbres de esta gente. Aprendí unas nociones de árabe, deseé mandarlos y ahora estoy aquí. Tal vez porque me siento un poco semejante a ellos.

*[Durante un denso silencio, se intensifica el cruce de planos, que se resume en uno sostenido de ambos]*

V: —Te comprendo perfectamente, muchacho.

Se produce en esta escena la fusión del espíritu de ambos protagonistas; el guía se reconoce en el alumno, y a la inversa. Después del «molote», en que resulta levemente herido Valcázar, y durante el regreso victorioso a la posición, un paco aislado dará muerte al Capitán Peña, con lo que se frustran las esperanzas de conocer a su hija, que se halla de viaje a Tánger en esos instantes, en compañía de su esposa y de su cuñada Amparo (Luchy Soto). Entre los oficiales de la harka se sortea a la carta más alta quién dará a la viuda la noticia sobre su situación, correspondiéndole a Herrera la desafortunada embajada.

Los acontecimientos se aceleran: el tiempo corre despeñado en una sucesión de fundidos, sobreimpresiones y alternancias. Se inicia la segunda parte de la película. Durante la convalecencia de una aturdida viuda, Herrera y Amparo intimarán e iniciarán su compromiso, reafirmado por la visita a Madrid de Herrera en un permiso oficial. Ahora bien, Amparo le exige el abandono de Africa para sellar el compromiso matrimonial, lo que se dispone a cumplir Herrera. Se produce un corte temporal indeterminado, aunque breve, pues el tiempo avanza a saltos: Herrera regresa precipitadamente a la harka; expone su decisión al

Comandante Prada; se dispone a despedirse de su admirado Valcázar. Previamente, éste había sido informado por el Comandante de la decisión de Herrera, se dirige al casino, rechaza la compañía de una muchacha prendada de su fama con la excusa de « voy a entromparme un poco » (le pide al camarero una botella de Johnny Walker y hielo). Cuando ambos militares se cruzan, se produce el siguiente diálogo:

Herrera: —Te he buscado por todas partes, Santiago. Tengo algo que decirte.

Valcázar: —Lo sé. Me lo ha dicho el Comandante. Te marchas, ¿no?

H: —Sí. Me caso. Amparo me exige que deje Africa. Comprendo que tiene razón.

V: —Completa. La vida no es aquí grata. Es mucho mejor en Madrid. Lo ideal sería que consiguieras un destino burocrático. Así tendrás menos molestias. Tú estás bien de fortuna, ella creo que también, y podréis vivir magníficamente. Golf, tenis, tiro de pichón, cenas en el Ritz... La verdadera vida. Así, únicamente cuando, al abrir el armario, veas el uniforme arrinconado, puede que te acuerdes de que eras oficial.

H: —¡Santiago!

V: —No hace falta que escribas participándonos tu boda. Lo leeremos en los ecos de sociedad. ¡Me encantan los ecos de sociedad! Ahora que no he comprendido nunca por qué las señoritas son siempre bellísimas y los militares bizarros por el mero hecho de casarse.

H: —¡Santiago! ¡No me merezco que me hables así!

V: —Siento que te moleste. Hasta hace poco no supuse nunca que tuviera que hablarte así. Desde luego, no es correcto; lo ideal sería que fuéramos a despedirte al barco con la banda de la harka tocando una marcha nupcial.

H: —No soy el primero que se marcha. ¡Ya he dado bastante!

V: —Yo pensaba que eras de los que nunca creían que habían dado bastante. Por eso, te he querido como a un hermano, casi como a un hijo, porque creí que eras como yo. Creía que cuando Ibn-Salam-Valcázar tuviera su final, Ibn-Salam-Herrera continuaría su obra y ocuparía su puesto.

H: —Pero, ¿es que tú no has querido nunca? ¿No sientes necesidad de cariño, de un poco de cariño, o es que eres de bronce?

Llegados a este extremo de la discusión, Valcázar se levanta, mira con desprecio a Herrera, rompe el vaso contra el suelo y arrebatada a la mujer de los brazos de un civil con el que estaba bailando. Todo ello en un exagerado tono melodramático. La ambigüedad de la escena, su soterrado homosexualismo, ha sido puesto de relieve por Fanés, vinculándolo a otras películas de Alfredo Mayo (la misma *¡A mí la legión!* y *Malvaloca*<sup>1</sup>). Se produce un salto indeterminado en el tiempo, dando paso a un entrelazado de imágenes poco afortunado. Con intención de simultanear dos acciones diferentes, separadas por muchos kilómetros de distancia (Madrid/Marruecos), se produce una fragmentación yuxtapuesta de ambas escenas: de una parte, la fiesta de Nochevieja en Madrid, con música americana de fondo, en donde reinan la frivolidad y el placer; de otra, el enfrentamiento de la harka contra una kabila rebelde, con un silencio nocturno de fondo para que resalten, conforme avanza la acción, los tiros, mientras se decide el destino trágico de Valcázar (muerto mientras protegía la retirada del Comandante Prada y sus hombres). Inevitablemente, las palabras de Valcázar se hacen celuloide es el último de los fragmentos de la acción madrileña: Herrera, que ha acudido a su habitación del hotel para cambiarse, se encuentra, al abrir el armario, con el uniforme de oficial caído a sus pies, mal presagio que ya había sido anticipado por el recuerdo que suscita en él un gorrito moruno de cartón, típico de los cotillones, y que rápidamente le es arrebatado por Amparo y sustituido por otro de clown. Al día siguiente, el encuentro fortuito con un superior sitúa a Herrera ante la realidad de los acontecimientos ocurridos tan distantemente: el Comandante Prada ha sido gravemente herido; Valcázar ha muerto heroicamente. Poco es lo que queda de la harka, aunque « gracias al Capitán Valcázar, no ha sido un desastre completo ». Las palabras de despedida del Coronel que le da las noticias actúan de revulsivo en su interior: « Lo siento muchacho, pero me alegro de que no estuviera ». Le falta tiempo al ya Capitán Herrera (mediante un encadenado se nos había explicitado el ascenso a capitán por el número de estrellas que se suceden en un plano corto sobre la gorra de plato, poco antes de visitar a Amparo en Madrid por vez primera) para subir a su habitación, escribir una nota para su prometida (« Querida Amparo: Me marchó a Africa; el deber me obliga a reincorporarme a la Harka, confiando en que comprenderás mi situación... »), recoger sus cosas ... y plantarse en el hospital de Tánger. Ante la alegría del Comandante Prada (« porque estaba seguro de que vendrías »), recibe noticias de lo sucedido.

---

<sup>1</sup> *Op. cit.*, pp. 113 y 115.

## José Miguel OLTRA TOMÁS

Prada: —Hazte cargo de la harka. Reorganízala. Haz una nueva recluta. Pide oficiales. Encárgate de que, cuando yo esté bien, la harka esté lista. Tenemos que vengarlo, Herrera.

Herrera: —¡Confíe en mí! ¡A sus órdenes!

El ciclo se reinicia: convoca a sus oficiales y les recuerda la única condición indispensable para mandar una harka (« Tener más corazón... »), mientras un telegrama de Amparo le conmina a dejar Africa o romper las relaciones. El espíritu del padre/hermano/amigo/amante se reencarna en Herrera, al tiempo que rompe una foto de la novia; España está salvada.

Si me he detenido en la pormenorización del argumento es por la poca difusión que ha gozado la película de Arévalo. No va a ocurrir otro tanto con la de Orduña, rescatada modernamente, quizá por rememoración del éxito de que disfrutó en el momento de su estreno (Madrid, cine Avenida, 11 de mayo de 1942). Pero indicaré que también la estructura de la película se divide en dos partes. Una primera, en la que se perfilan los protagonistas y se definen sus relaciones: la llegada de Mauro (Luis Peña) a la cuarta bandera del Tercio que manda el Comandante Tudela (Miguel Pozanco); la amistad con el Grajo (Alfredo Mayo) y Curro Montoya (Manuel Luna), así como con la cantinera Leda (Pilar Soler), que es novia del Grajo; el rescate del Grajo por Mauro, ambos heridos, durante una de las escaramuzas contra las kabilas insurrectas; la convalecencia; la alcohólica fiesta de trágicas consecuencias (muerte de un especulador civil a manos de Isaac Leví); la acusación a Mauro y el desentrañamiento del enredo; la fiesta de celebración de la libertad, con el travestismo de Curro; el reclamo de Mauro desde su país de origen, con la triste despedida de los tres amigos (a Curro le regala la navaja del crimen, pero se niega a regalarle su gorra de legionario).

Transcurridos diez años, iniciándose la segunda parte de la película, se nos transporta a Eslonia (¿trasunto banal de la Libertonia de *Sopa de ganso*, como quiere Fanés<sup>1</sup>?), donde Mauro aparece convertido en el Príncipe Oswaldo, heredero del trono, al que ha llegado un Grajo sicario que se niega a realizar el crimen comprometido con los conspiradores.

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 113. En cambio, A. García Seguí (en «Cifesa, *La antorcha de los éxitos* (1939-1945)», en *Cifesa, de la antorcha de los éxitos a las cenizas del fracaso*, monográfico de *Archivos de la Filmoteca*, I, n° 4 [1990], p. 42) denomina al imaginario país como Sidonia, que no he podido apreciar en la versión usada.

Durante el desfile en el que debía llevarse a cabo el magnicidio, el Grajo descubre la verdadera/falsa identidad de Mauro/Oswaldo. La anagnórisis termina con la instalación del Grajo en Palacio, al lado de su otrora inseparable Mauro, llevando una vida disipada y con ostensibles gestos de aburrimiento de la vida cortesana. El 18 de julio de 1936 se convoca a los cortesanos a un baile con ocasión del aniversario de la coronación. En los compases iniciales del baile los cortesanos comentan las trágicas noticias que llegan desde España; el Grajo, una vez enterado, se propone volver a su patria, sacando a Mauro del baile para darle la noticia. A la llamada de la Legión no puede sustraerse ningún caballero legionario:

Yo podré ser lo que quieras. Un aventurero. Un hombre de historia. Lo que quieras. Pero siempre, y por encima de todo, fíjate bien, Mauro, por encima de todo soy un caballero legionario.

De nuevo se nos traslada a España (en primer lugar, al Norte de Marruecos), donde el Grajo se incorpora a su bandera. El paso del Estrecho nos sitúa ante escenas bélicas en suelo peninsular. En uno de los descansos de la tropa se produce la incorporación de nuevos legionarios, entre ellos Mauro, que se une feliz a sus dos amigos. Entre fundidos de alambradas, banderas y cornetas, la escena final adquiere un tono de retórica patrioter falaz por ritual: los dos amigos se cuadran firmes ante la bandera española, con los fusiles al frente.

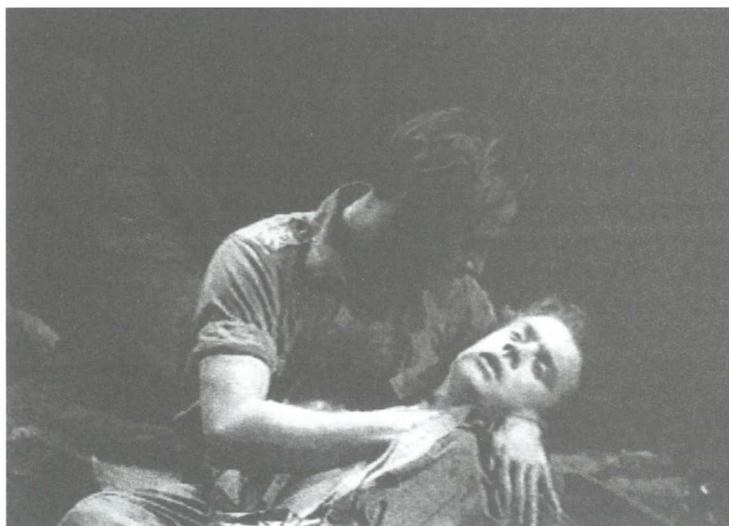
Es el momento de exponer las numerosas coincidencias, aunque sea de manera lacónica. En primer lugar, la exaltación exacerbada de la vida militar, que contempla la vida civil (burguesa en un caso, cortesana en el otro) como disolventes del espíritu imperial, negativa por lo tanto para los intereses de la Patria y disgregadora de los valores castrenses. También, dentro de ese mismo espíritu militar, destacaría la consideración negativa de la mujer (en especial, la Amparo de *¡Harka!*), lastre insoportable de los destinos heroicos de los protagonistas (curiosamente, en *¡A mí la Legión!* los dos protagonistas llegan al Tercio huyendo de enredos amorosos; por otra parte, Leda, la novia cantinera del Grajo, desaparece absolutamente en la segunda parte); paralelamente a este desprecio, los personajes se desenvuelven en unas relaciones ambiguas, en donde se lleva a su máximo extremo, aunque mal acotado, el principio platónico de que el amor sólo es posible entre hombres. Entre la camaradería y el implícito deseo homosexual se interpone a veces sólo un papel de fumar. También llaman la atención, aunque tengan un valor de mera anécdota, ciertos elementos

recurrentes: la fotografía de la novia, la exaltación del alcoholismo, el rechazo a mezclarse con los civiles, la consideración de la mujer como objeto intercambiable entre la tropa. Probablemente, la vida militar imponga unas condiciones merecedoras del sofá de Freud. Por supuesto, los valores imperantes son marciales: abnegación, heroísmo, disciplina..., y la crueldad: al enemigo, ni agua. También, por obvias razones estratégicas, ambas películas pecan incluso de maurofilia (aunque esta característica es común a la literatura, el periodismo y el cine sobre la guerra de Marruecos), lo que en *¡A mí la Legión!* tiene el contrapeso del antijudaísmo en la figura de Isaac Leví, caracterizado con todos los elementos propios de la imaginería más ranciamente racista (imagen n° 1). Menos casual, por supuesto, es la presencia de dedicatorias al comienzo de ambas películas; el destinatario no podía ser otro, dadas las circunstancias: a todos aquellos que dieron su vida por España. Ya que los muertos no pueden leer, que sepan los vivos la recompensa que les espera. La presencia de la muerte, incluso en una estética que recuerda a la *piedad* (imagen n° 2), es constante en diversas manifestaciones.

Para terminar, son dos películas que tienen su desarrollo en Africa, en su primera parte, para alejarse en la segunda (aun cuando se cierran sobre el espacio inaugural). El tiempo histórico es impreciso en *¡Harka!*, no siendo muy arriesgado situarlo en torno a los acontecimientos de Annual o en el proceso de pacificación del Rif; *¡A mí la Legión!* contiene mayores precisiones, pues la primera parte se desarrolla hacia 1926 y la segunda, en 1936. Ninguna de las dos películas se refiere a acontecimientos históricos identificables en su primera parte. En cierto sentido, *¡Harka!* podría interpretarse como un circunloquio metafórico sobre los sucesos de Annual, con una elipsis deliberada: Valcázar moriría en Monte Arruit, Igueriben o el mismo Annual; la mesiánica reincorporación de Herrera daría pie a la contraofensiva para la recuperación de los territorios perdidos. Pero ya digo que nada nos autoriza a ello, pudiéndose tratar de una reelaboración de alguno de los múltiples incidentes que se produjeron durante la pacificación del Rif, realizada entre 1921 y 1927 (Abd-el-Kim se entregó a los franceses en 1926), cuyo punto culminante fue el desembarco de Alhucemas el 8 de septiembre de 1925. Con respecto a *¡A mí la Legión!*, puesto que en la segunda parte se nos informa de un corte temporal de diez años, lógico es situar la acción hacia 1926, también durante la pacificación que siguió al derrumbamiento de la Comisaría General de Melilla.



Fotograma n°1: *¡A mí la legión!*



Fotograma n°2: *¡Harka!*

Supongo que es la ubicación africana el móvil que ha inducido a hablar del género «colonial», para lo que se ha aducido, desde luego con toda la pertinencia del mundo, el gusto que Franco tuvo por *Beau geste*, o la pública alabanza de José Antonio Primo de Rivera a *Tres lanceros bengalíes*. Ahora bien, el cine colonial se desenvuelve en cierta atmósfera melancólica, resultado de una querencia de un no muy lejano pasado más brillante. No es el caso de las dos películas estudiadas, aunque sí podría percibirse tal atmósfera en otras películas españolas, por ejemplo, en *Los últimos de Filipinas* (1945), de Antonio Román; incluso en *Alhucemas* (1947), de José López Rubio. Se trata, más bien, de un cine político, extraño en Cifesa<sup>1</sup>, tributo probablemente a una causa común impuesta desde el poder franquista.

No se trata de producciones propagandísticas solamente, en un sentido común del término «propaganda». Para mí hay un hecho básico: el militarismo español hasta 1942 seguía siendo africanista, con una difusa esperanza de que las tropas del Eje ganaran la guerra desencadenada. ¿Será preciso recordar que, en la celeberrima entrevista de Hendaya entre Hitler y Franco, el reciente vencedor de la Guerra Civil negociaba la entrada de España en la 2ª Guerra Mundial a cambio, entre otras garantías, de que se le otorgase el control sobre el Noroeste de África<sup>2</sup>? Era preciso mantener la tensión sobre la ambición africana, preparando al pueblo español ante futuras contingencias. De algún modo, las dos películas de Cifesa constituyen un programa de reactualización, como si la Guerra Civil hubiera sido una pausa en el colonialismo hispano. En este aspecto, me parece más africanista el film de Arévalo que el de Orduña, con constantes referencias a los ascensos por méritos de guerra, el desprecio de la vida sedentaria en un militar, el rechazo de los permisos<sup>3</sup>, etc. No sé si será

---

<sup>1</sup> Así lo señala A. García Seguí, *art. cit.*, p. 42. De las 48 películas producidas o coproducidas por la compañía de los Casanova en el período 1939-1945, tan sólo las dos estudiadas entran en tal categoría.

<sup>2</sup> Véase Stanley G. Payne, *Franco. El perfil de la historia*, Madrid, Espasa-Calpe, 1994, p. 100.

<sup>3</sup> Mucho preocupó a ciertos mandos la obsesión por los permisos: « Es necesario el estímulo, que los oficiales se especialicen en la guerra, que conozcan al enemigo y que no sueñen con el momento de regresar a la Península, cumplida su forzosa estancia » (Comandante Franco, *Diario de una bandera*, *op. cit.*, p. 192).

muy arriesgado preguntarse por una presunta inspiración, vía Carrero Blanco, en Cifesa para acoger el film de Arévalo<sup>1</sup>.

En definitiva, *¡Harka!* y *¡A mí la Legión!* son dos películas que pertenecen más bien al cine de cruzada, con unos móviles propagandísticos de política rabiosamente contemporánea, al mismo tiempo que sirvieron para intentar lavar los detritus de Annual. Me permitiré cerrar mi intervención con unas palabras bastante conocidas del *Diario de una bandera*:

La campaña de Africa es la mejor escuela práctica, por no decir la única de nuestro Ejército, y en ella se contrastan valores y méritos positivos, y esta oficialidad de espíritu elevado que en Africa combate ha de ser un día el nervio y el alma del Ejército peninsular; pero para no destruir ese entusiasmo, para no matar ese espíritu que debemos guardar como preciada joya, es preciso, indispensable, que se otorgue el justo premio al mérito en campaña; de otro modo se destruirá para siempre ese estímulo de los entusiasmos, que morirían ahogados por el peso de un escalafón en la perezosa vida de las guarniciones<sup>2</sup>.

Las palabras publicadas en 1922, y proféticas por desgracia, ¿seguían teniendo plena actualidad en los años iniciales de la década más triste de nuestro siglo? Hay un reconocimiento de deuda, cuya gratitud histórica fue larga, pero también esbozo de un programa que por aquellos años se consideraba factible. Sólo el hundimiento de Hitler en Stalingrado convencerá al régimen triunfante de la imposibilidad de ciertos sueños, alguno de los cuales Cifesa contribuyó a mantener.

---

<sup>1</sup> Ha quedado demostrado que Vicente Casanova acudió en momentos difíciles para su empresa a la protección de Carrero Blanco, aunque no ha quedado tan claro que la demandada protección ejerciera beneficio alguno (véase F. Fanés, *op. cit.*, pp. 138-140, 207 y 220-221).

<sup>2</sup> Comandante Franco, *op. cit.*, pp. 72-73. Pertenecen estas líneas a un artículo («El mérito en campaña»), escrito en mayo de 1921 en Xauen, que tenía por destino la revista profesional del ejército, aunque nunca llegaron a ver la luz en esa publicación. Aunque era la primera vez que le censuraban un escrito, no sería la última.

