

## **Las Guerras de Marruecos en movimiento:**

### **Del escenario teatral a las cámaras de cine (1856-1930)**

Alfonso Iglesias Amorín (Universidad de Santiago de Compostela)

Las relaciones entre España y Marruecos, constantes en ambos países desde su origen por su proximidad e historia común, se han caracterizado en buena parte de la época contemporánea por una abierta hostilidad. Conflictos fronterizos, guerras abiertas, campañas de ocupación colonial... una historia difícil que ha condicionado notablemente la evolución de ambos territorios. Para la mayoría de españoles, sin embargo, Marruecos era una realidad lejana y de escaso interés, que solo cobraba actualidad en caso precisamente de conflicto militar, y que se convirtió en una pesadilla cuando el reclutamiento militar obligó a muchos ciudadanos a ir allí a pelear, y muchas veces también a morir. Es por eso que para la opinión pública española de la época analizada Marruecos fue sobre todo guerra, y la atención respecto a los conflictos militares allí librados fue considerable<sup>1</sup>.

Fueron muy diversos los medios a través de los cuales los españoles pudieron conocer e imaginar lo que hacía el Ejército español al otro lado del Estrecho. Algunos se basaban en la letra escrita, como la prensa, la literatura o las cartas; otros en la imagen, como la pintura, el dibujo o la fotografía; otros en la transmisión oral, como los testimonios de los protagonistas o las coplas y poemas que se transmitían boca a boca; y también estaban los que mostraban esa realidad en movimiento, ya fuese de un modo dramatizado, como en el teatro o el cine de ficción; o realista, como en el cine documental. En estos últimos es en los que nos vamos a centrar, analizando el papel que tuvieron a la hora de mostrar una determinada realidad, su impacto en el público, sus temas y la forma en la que el nuevo, el cine, fue relegando al viejo, el teatro, a un plano

---

<sup>1</sup> Por contextualizar brevemente, los conflictos más destacados son la guerra de África (1859-1860), la guerra de Melilla (1893) y la larga guerra del Rif (1909-1927) en la que destacaron dos episodios como el desastre del Barranco del Lobo (1909) y el desastre de Annual (1921) que tendrían un gran impacto en la sociedad española.

cada vez más secundario, sobre todo respecto a una función, la de noticiario, que por sorprendente que pueda parecer, estaba muy ligado a él, especialmente en el siglo XIX<sup>2</sup>.

### **Teatro y cine sobre la guerra. Temas y perspectivas**

En la gran mayoría del teatro de la etapa analizada, pese a algunas diferencias entre los planteamientos y los hechos elegidos, varios elementos son comunes a casi todas las obras. Uno de ellos es la trama amorosa, que se introduce aunque a menudo resulta muy forzada, y que con mucha frecuencia implica un romance entre un soldado español y una joven *mora*. Otro es el carácter bravo y valeroso de unos soldados españoles que no pueden si no protagonizar gestas, y cuyas loables virtudes no pueden sino contrastar con el carácter artero y salvaje del enemigo.

Durante el primero de los conflictos destacados de época contemporánea, la guerra de África de 1859-1860, el *boom* de obras teatrales fue enorme. Aunque la mayoría presentaban una escasa calidad, poca fidelidad a los hechos históricos y un claro desconocimiento del entorno que se quería recrear, supusieron una época dorada del drama español basado en las guerras de Marruecos. La toma de Tetuán (1860) fue con diferencia el tema estrella, cuya presencia ya es apreciable en muchos títulos estrenados en diversas ciudades, como *La toma de Tetuán* (Madrid), *España triunfante en Marruecos o la toma de Tetuán* (Cádiz), *El Ángel de Tetuán* (Zaragoza) o *La toma de Tetuán* (La Habana)<sup>3</sup>. En todas ellas los hechos se trataban desde la más absoluta épica y ensalzamiento patriótico, algo que fue común a prácticamente toda la producción. Aunque veremos algunos aspectos interesantes más adelante, y sin lugar a dudas fue la campaña más prolífica para el género teatral, la uniformidad en el enfoque reduce notablemente el interés por entrar en obras concretas. Este enfoque siguió siendo el dominante en 1893, cuando se produjo la breve y no muy recordada guerra de Melilla, que reavivó el interés por el tema marroquí y llevó a la aparición de algunas obras, entre

---

<sup>2</sup> Para una visión general del teatro y las guerras de Marruecos Vid. Alfonso IGLESIAS AMORÍN y Noelia IGLESIAS IGLESIAS: “La presencia de las guerras de Marruecos en el teatro español (1859-1930)”, en *Hispanic Research Journal*. 18 - 2, 2016, pp. 131-145. Para el cine Vid. MARTÍN CORRALES: “Un siglo de relaciones hispano-marroquíes en la pantalla (1896-1999)” en VV. AA.: *Memorias del cine. Melilla, Ceuta y el Norte de Marruecos*, Servicio de Publicaciones de la Ciudad Autónoma de Melilla, Melilla, 1999, pp. 9-32.

<sup>3</sup> Juan de ALBA: *La toma de Tetuán*, Imprenta de José Rodríguez, Madrid, 1860 (Existen varias obras de teatro publicadas el mismo año con el mismo nombre); Miguel María JIMÉNEZ: *España triunfante en Marruecos o la toma de Tetuán*, manuscrito conservado en la Biblioteca Nacional de Madrid y firmado en Cádiz en 1860; Antonio FAURA Y CASANOVA: *El Ángel de Tetuán*, manuscrito conservado en la Biblioteca Nacional de Madrid y firmado en Zaragoza en 1860; A. de ZAFRA: *La toma de Tetuán*, Imprenta Militar, La Habana, 1860.

las que destacó el éxito de *¡Españoles! ¡A Melilla!*, que se estrenó en el Teatro Circo Español de Barcelona el 20 de octubre de 1893, y que programó dos sesiones diarias<sup>4</sup>. Su perspectiva mantenía los rasgos básicos ya señalados, con el centro puesto en las glorias del ejército español y siguiendo a rajatabla los estereotipos sobre el enemigo. Un paradigma que siguió siendo predominante en el teatro todo el periodo analizado.

No obstante, a finales del XIX encontramos algo más de visión crítica y, a diferencia de lo acontecido con la guerra de África, aparecieron títulos con un enfoque novedoso, más reflexivo, cuyo análisis resulta interesante por remar contracorriente y demostrar que otro paradigma era posible. Pocos caos son tan interesantes como el del drama en verso *La voz de la Patria*, de la escritora Rosario de Acuña, que se estrenó en 1893 y está ambientado en la campaña de ese año. Recoge la historia de una familia cuyo único hijo es movilizadado para la campaña, y muestra la contraposición entre el discurso del padre, un veterano de la guerra de África, que asume el destino de su hijo; y el de la madre, que trata de sacarlo a Francia con su prometida. Aunque al final se cumple la idea del padre por la decisión del hijo, tanto el discurso del honor y el deber como el de la guerra como algo absurdo, un sacrificio inútil, parecen tratados en igualdad, lo que en sí mismo es un elemento novedoso. No obstante, el hecho de que este contraste no generase apenas controversia en su momento demuestra que plantear públicamente dudas sobre el sacrificio por la patria en 1893 era normal, algo que probablemente no habría sucedido en 1859, año en que la unanimidad en la defensa de los sentimientos patrióticos en el teatro fue absoluta. Algunos estudios han señalado incluso la presencia de valores “protofeministas” en el tratamiento de la actitud de la madre y la prometida del protagonista<sup>5</sup>, pero ésta no se liga exclusivamente al género femenino, y también aparece algún personaje masculino que pone en cuestión el patriotismo y su manipulación interesada.

Otra obra rupturista que adquirió un interés excepcional en su contexto fue *¡Responsables!*<sup>6</sup>, de Luis Antón del Olmet y Joaquín García, estrenada en 1923, y que trataba sobre el desastre de Annual de 1921, la gran derrota española en Marruecos. Sin

---

<sup>4</sup> En *La Dinastía* se publicitaba como “éxito extraordinario todas las noches”: “Espectáculos” en *La Dinastía*, 28-X-1893, p. 3.

<sup>5</sup> Esther ZAPLANA: Rewriting the Patria: War, Militarism and the Femenine Habitus in the Writings of Rosario de Acuña, Carmen de Burgos and Emilia Pardo Bazán” en *Bulletin of Spanish Studies*, Volume LXXXII, Number 1, 2005, pp. 48-52.

<sup>6</sup> Luis ANTÓN DEL OLMET y Joaquín GARCÍA Y GARCÍA: *¡Responsables!: Epopeya en tres actos y en prosa*, Establecimiento tipográfico de J. Amado, Madrid, 1923.

la utilización de nombres reales (el desastre le sucedía a la República de Estizia en Esturia, una de sus colonias), se hacía un ácido análisis del funcionamiento del país, en el que la corrupción era moneda habitual y la realidad se intentaba ocultar a la población. Esa realidad era que el sistema político había favorecido el desastre por defender intereses personales, y el Ejército había perdido la moral combativa ahogado entre el juego y la prostitución<sup>7</sup>. También entraba en debates como el del honor de la patria o la investigación de las responsabilidades, con un tal coronel Bizanzo haciendo las veces de Juan Picasso, el juez instructor del famoso Expediente Picasso, que puso de relieve el cúmulo de errores del ejército español que habían llevado al desastre. En este caso las responsabilidades se llevan por delante al presidente, suegro de un protagonista que considera haber salvado al país con su honestidad. La obra, pese a la dureza de su crítica, pudo representarse libremente, lo que demuestra que la censura de la época permitía un cierto margen, incluso en un tema tan controvertido. No obstante, hubo que modificar un personaje para que no se pareciese tanto al Ministro de la Guerra, lo que retrasó el estreno<sup>8</sup>, y el hecho de que Estizia fuese una República parece un recurso para evitar la figura de un rey, cuya inclusión a buen seguro hubiese generado más problemas a la obra. Su éxito de público fue considerable, con 55 representaciones en Madrid, y la crítica también tendió a tratarla muy bien, valorando su calidad y su arriesgada propuesta.

Pese a esta visión rupturista, demostración de un nuevo paradigma que se consolidó tras el desastre de Annual, el mayor éxito teatral relacionado con las campañas de Marruecos en el siglo XX siguió el clásico estilo que tan bien había funcionado en el XIX. Se trata de *Voluntarios a Melilla, propósito hispanomarroquí en 1 acto*<sup>9</sup>. Escrito por Elías Cerdá y Joan Baptista Pont, que se estrenó en el teatro Novedades de Madrid el 4 de noviembre de 1921, y alcanzó las 131 representaciones en la temporada 1921-1922, cifra solo superada por cuatro obras<sup>10</sup>. Aclamada por un público que a menudo hizo repetir las hazañas de los soldados españoles sobre el

---

<sup>7</sup> ANTÓN y GARCÍA: *¡Responsables!*, p. 16.

<sup>8</sup> En *El Imparcial* lo que menos había gustado era la caracterización del Ministro de la Guerra “como un político muy significado que ha desempeñado dicho cargo”: “Novedades teatrales”, en *El Imparcial*, 3-II-1923, p. 2. Según *España*, los autores evitaron los problemas con la censura diluyendo la caracterización del personaje, quitándole la barba y haciendo cambios en su atuendo: C.R.C.: “¡Responsables!”, en *España*, 10-II-1923, p. 7.

<sup>9</sup> No nos ha sido posible localizar una copia de esta obra, que ni siquiera se encuentra en el espléndido catálogo de la Biblioteca Nacional.

<sup>10</sup> Dru DOUGHERTY y María Francesca VILCHES, *La escena madrileña entre 1918 y 1926. Análisis y Documentación, Fundamentos, Madrid, 1990*, p. 75.

escenario, estaba cargada de patriotismo, de estereotipos peyorativos sobre los *moros* y de heroicidades el ejército español.

Incluso un tema como el de los prisioneros españoles en manos de los rifeños después de Annual, que generó un gran debate en la España de entonces y desgastó muchísimo a los gobiernos, fue utilizado con un tono de exaltación en el teatro. Sucedió con la obra *Prisioneros en el Rif*<sup>11</sup>, estrenada en julio de 1922, cuando el cautiverio de varios centenares de españoles ya duraba casi un año. Pese a las posibilidades de innovar, también vemos un retorno a los temas clásicos: la historia de amor con una mujer *mora*, los soldados españoles gloriosos y valerosos, el enemigo cruel y despiadado, y una notable exaltación patriótica. Es cierto que la presencia del sufrimiento de los soldados marca un cierto contrapunto, con alguno que incluso llega a pensar en el suicidio, pero al final queda diluido entre los deseos de recoger la gloria y heroísmo.

En general, la dualidad entre héroes y villanos fue prácticamente incuestionable, con muy pocas obras teatrales en las que los soldados españoles no eran considerados como héroes. El *moro*, por su parte, era casi siempre el villano, aunque en este caso la ambigüedad sí existía por la presencia de la figura del “moro amigo”; que cada vez era más común, y también porque la mujer *mora* aparecía muchas veces como inocente y objeto de romance con algún soldado español que se prendaba de su exótica belleza. Entre los héroes, pese a la presencia de oficiales que alcanzaron gran popularidad, como Juan Prim o Leopoldo O’Donnell en la campaña de 1859, lo habitual fue la invención de personajes, muy frecuentemente soldados de baja graduación, para protagonizar las hazañas. Pero podemos destacar un personaje real que destacó especialmente como el modelo de héroe, curiosamente un soldado que también era de baja graduación: el cabo Luis Noval, figura popular de la campaña de 1909. Este soldado, que presuntamente se sacrificó pidiendo a sus compañeros que dispararan cuando un grupo de *moros* quiso utilizarlo para infiltrarse en la posición española, protagonizó numerosos dramas en los años posteriores a su muerte, como *El Cabo Noval*<sup>12</sup>, de Julio Sánchez Godínez; *El*

---

<sup>11</sup> Pascual GUILLÉN: *Prisioneros en el Rif*, Establecimiento tipográfico de J. Amado, Madrid, 1923, p. 7.

<sup>12</sup> Fue estrenado el 22 de enero de 1910 en el Teatro Real de Madrid, con el actor Felipe Calleja como el cabo Noval. Julio SÁNCHEZ GODÍNEZ: *El Cabo Noval: drama histórico, dividido en tres cuadros, en prosa*, Sociedad de autores españoles, Madrid, 1910.

*Cabo Noval: episodio trágico de la guerra de Melilla*<sup>13</sup>, de Francisco Jiménez Campaña; y *El Cabo Noval*<sup>14</sup>, de Tomás G. Perrín, éste último de autor mexicano y que se estrenó en dicho país. Todas estas obras estaban llenas de los estereotipos sobre los moros como fanáticos, bárbaros, traidores y crueles; mientras que en el Ejército español no había otra cosa que héroes, entre los que sobresalía la figura de Noval, ensalzada recurriendo sin tapujos a aspectos que no coincidían con la realidad. Por ejemplo, su correspondencia personal lo muestra como un soldado más que estaba en Marruecos porque no tenía otro remedio<sup>15</sup>, y desprovisto de cualquier tipo de ardor patriótico. No obstante, en estas obras aparecía como nacionalista a ultranza y ardiendo en deseos por combatir. Incluso moría gritando ¡Viva España! en medio de épicas escenas.

Si Noval es el modelo de héroe individual, el de héroe colectivo va a ser la Legión, una unidad militar que casi desde su fundación, en 1920, se convirtió en la más popular del ejército español, y protagonizaría múltiples obras de ficción, especialmente en narrativa, pero también en el cine y el teatro. Su conocida brutalidad, aunque era un rasgo que se solía identificar con el enemigo, se convirtió en una virtud después del desastre de Annual, pues todo medio era poco para escarmentar al enemigo. Esta brutalidad llegó al teatro en obras como *La Bandera Legionaria: zarzuela en dos actos*, de Manuel Fernández Palomero, estrenada en Madrid en 1926. En ella la retórica de la violencia se combina con otra del patriotismo, caracterizada por constantes alusiones a la bandera y al amor por la patria.

Si en el teatro las batallas daban muchísimo juego, y eran lo más deseado por el público, en el cine documental su presencia era complicada, pues no resultaba fácil filmar de manera efectiva una batalla real, y eso a pesar del valor de algunas cámaras, como Ricardo de Baños, capaz de filmar sin inmutarse por los silbidos de las balas rifeñas<sup>16</sup>. De este autor en 1909 son grabaciones como *Guerra del Rif, Nuestras armas en el Rif* y *Episodios de Melilla*, que tuvieron una excelente acogida entre el público<sup>17</sup>.

---

<sup>13</sup> Francisco JIMÉNEZ CAMPAÑA: *El Cabo Noval: episodio trágico de la guerra de Melilla: ensayo dramático en dos actos y en verso*, Imprenta de G. López de Horno, Madrid, 1911.

<sup>14</sup> Tomás G. PERRÍN: *El Cabo Noval, episodio histórico en un prólogo y un acto, dividido en dos cuadros, escrito en verso*, Editorial de Eusebio Gómez de la Puente, México, 1910.

<sup>15</sup> Marcos MAYORGA NOVAL: *El Cabo Noval. En el centenario de la campaña de 1909*, Ministerio de Defensa, Madrid, 2009, p. 88.

<sup>16</sup> Francisco SARO GANDARILLAS: "El cine en Melilla" en VV. AA.: *Memorias del cine. Melilla, Ceuta y el Norte de Marruecos*, Servicio de Publicaciones de la Ciudad Autónoma de Melilla, Melilla, 1999, p. 89.

<sup>17</sup> Alberto ELENA, A.: *La llamada de África: Estudios sobre el cine colonial español*, Bellaterra, Barcelona, 2010, p. 20.

Múltiples productoras, como Gaumont y Pathé, se desatacaron en el rodaje y distribución de estas grabaciones, que alcanzaba velocidades sorprendentes. Por ejemplo, la empresa barcelonesa Hispano-Films presentó con regularidad episodios que habían sido filmados el día anterior<sup>18</sup>. 1909 fue un año prolífico para este cine documental, mientras que en los años siguientes, aunque siguió habiendo guerra en Marruecos, la producción cinematográfica fue poco destacada hasta la década de 1920, en consonancia con unos hechos militares que no tuvieron el protagonismo que los de 1909 o los posteriores a 1921. Aun así, hubo noticiarios de hechos como la guerra del Kert de 1911, la visita de Alfonso XIII a Melilla y alrededores ese mismo año o la toma de Xauén en 1920.

El desastre de Annual lo cambió todo, y tras los funestos sucesos del verano de 1921, el frente tardó muy poco en llenarse de cámaras y las salas de cine de documentales. Las prisas fueron mayores que en ningún otro momento, hasta el punto de que algunos de los primeros documentales se elaboraron, de forma bastante engañosa, con material que en su mayoría era anterior al desastre<sup>19</sup>. La cantidad de títulos creció exponencialmente y los temas fueron muy numerosos, apareciendo filmaciones que se hacían muy cercanas a la primera línea del frente y en las que se podían apreciar los combates, algo que fue muy utilizado para publicitar los noticieros. Entre los temas más habituales de estas proyecciones destacan las unidades españolas avanzando hacia el combate, escenarios donde se desarrollaron batallas, tomas de posiciones, revistas de las tropas, despedidas de soldados, hospitales de campaña, construcción de fortificaciones o la artillería disparando. Estos contenidos los conocemos sobre todo por sus títulos y las crónicas de los periódicos, pues la mayoría de ellas se han perdido.

Otro tema muy destacado, más todavía que en el teatro, fue la Legión. Además del atractivo que tenía para la sociedad española, su fundador Millán-Astray estaba convencido del valor propagandístico del cine, y puso muchas facilidades a los cámaras. Documentales como *Los novios de la muerte*, de Pérez Lugín, contaron con la colaboración de la Legión, y el propio Millán-Astray asistió a su estreno en A Coruña

---

<sup>18</sup> Vid. *Nuevo Mundo*, 30-IX-1909, p. 20.

<sup>19</sup> Cit. en Eloy MARTÍN CORRALES: “Un siglo de relaciones...”, p. 14.

en julio de 1922<sup>20</sup>, mostrándose orgulloso sobre la labor que esa y otras películas hacían en la sociedad española.

La larga campaña en Marruecos terminó durante la dictadura de Primo de Rivera, y en ella el documentalismo estuvo más controlado que nunca para tratar de ofrecer en él la versión oficial, y se haría en dos vertientes principales: la de la guerra hasta 1927, con las típicas filmaciones sobre operaciones militares y todo lo que rodeaba al despliegue del Ejército, con especial atención al desembarco de Alhucemas (1925), que fue el gran logro de la campaña; y la de la paz, pues una vez terminó la guerra las salas se llenaron de filmaciones como *La paz en Marruecos* (1927), *Hispania* (1928), *Marruecos en la paz* (1928), *Para la paz a Marruecos* (1929) o *El resurgir de España* (1929)<sup>21</sup>, todos ellos documentales que ensalzaban la labor de España en su Protectorado.

En cuanto al cine de ficción, los temas fueron similares a los del teatro, con constantes tópicos y estereotipos sobre el enemigo, y continuas sucesiones de heroicidades entre los soldados españoles. En general, su producción fue mucho más escasa que la del cine documental, y en la década de 1910 encontramos solo algunos ejemplos sueltos y de escasa repercusión. Fue sobre todo en los años 20 cuando las ficciones cinematográficas sobre Marruecos comienzan a registrar un notable éxito. De nuevo, el desastre de Annual contribuyó a que el tema marroquí interesase a la sociedad española, pero este hecho histórico estuvo completamente ausente de este tipo de cine, para el que resultaba una tragedia demasiado incómoda, y fue la campaña posterior la que aglutinó el protagonismo, con especial presencia de la Legión. *Por la Patria. Memorias de un legionario* (Rafael Salvador, 1921), *Alma Rifeña* (José Buchs, 1922), *Águilas de Acero* (Florián Rey, 1927) o *Los héroes de la Legión* (Rafael López Rienda, 1927) son algunos de los mejores y más exitosos ejemplos. Por los títulos ya resulta muy fácil darse de cuenta de hasta qué punto los legionarios eran los protagonistas más demandados, y en los desarrollos eran características comunes la visión positiva del Ejército, el valor y patriotismo de los soldados españoles o la exaltación de la labor protectora española. Desde luego, nada sorprendente y siempre muy lejos de reflejar elementos que comenzaban a ser muy comunes en la literatura como el sufrimiento de

---

<sup>20</sup> “Millán Astray en La Coruña”, en *El Ideal Gallego*, 29-VI-1922, p. 1.

<sup>21</sup> FERNÁNDEZ COLORADO, L.: “Visiones imperiales: documental y propaganda en el cine español”, en VV. AA.: *Actas del IV Congreso de la A.E.H.C., Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España*, Madrid, 1998, pp. 97-110, pp. 98-99.



los soldados, el absurdo de la guerra o incluso la humanización del enemigo, aunque este último ni siquiera en la literatura llegó a ser muy común. De las películas citadas destacó el éxito de *Águilas de Acero*, sobre la aviación española, que destacó por su espectacularidad, con tomas desde el aire e incluso de un avión desde otro que resultaron muy novedosas para su época. En los anuncios sobre la película se destacaba mucho la colaboración de los ejércitos español y francés en el rodaje, un curioso paralelismo con lo que había sucedido en el desembarco de Alhucemas.

### **El cambio progresivo de referente**

Resulta obvio que a la altura de 1859 la principal forma de mostrar historias en movimiento era el teatro, pues el cine ni siquiera había sido inventado todavía, y el género dramático sirvió para satisfacer los deseos de la gente de revivir las hazañas de su Ejército. Los “apropósitos”, como se les denominó, se intentaban hacer lo más rápido posible, para que funcionaran como una especie de noticiarios, en los que poco importaba la calidad o que casi todo fuese inventado. Sirva como ejemplo que tan solo dos días después de la toma de Tetuán, cuando la noticia se conoció en la Península, ya se representaron varias obras sobre ella, cuyo último acto se escribió en cuestión de horas para llegar a tiempo<sup>22</sup>. A pesar de las prisas, el éxito de público de estas obras demostraba la buena salud de este tipo de representaciones.

No obstante, a comienzos del siglo XX hay un notable declive del teatro que podemos definir como “patriótico”. En este proceso se había notado mucho la derrota del 98 y la crisis moral que ésta generó en el nacionalismo español<sup>23</sup>. Así, géneros como la zarzuela, de enorme éxito en el XIX, estaban en declive cuando comienza la sucesión de conflictos en Marruecos en 1909. Aunque los teatros seguían gozando de vitalidad, el parón en el género que mejor encajaba con las “glorias militares” supuso que desde 1909, pese a la duración de la campaña, la escasez de éxitos teatrales ambientados en Marruecos fuese la nota predominante. Pero este proceso no se entiende bien sin combinarlo con la irrupción del cine a principios del XX, como un espectáculo de

---

<sup>22</sup> M. NIETO: *Memorias añejas*, R. Velasco, Madrid, 1915. Cit. en PASTOR COMÍN: “El conflicto con Marruecos en la música española”, p. 201.

<sup>23</sup> Vid. Sandie HOLGUIN: “Música y nacionalismo”, en Javier MORENO LUZÓN y Xosé M. NÚÑEZ SEIXAS, X. M. (Eds.): *Ser españoles. Imaginarios nacionalistas en el siglo XX*, RBA, Barcelona, 2013, p. 503 y ss.

menor coste y más accesible para las clases populares. La presencia frecuente de noticiarios en la pantalla terminó por suprimir el valor del teatro como reflejo directo de realidades, y los españoles comenzaron a familiarizarse con imágenes en blanco y negro directamente obtenidas en suelo marroquí, y que poco se parecían a las que el teatro del XIX había fijado en la memoria colectiva española. Llenas de color y exotismo. Es cierto que esa imagen gris que transmite el blanco y negro no deja de ser otra deformación, y el color visto en los teatros suponía un punto de realidad que el cine todavía no conseguía, pero esto era una excepción.

Esta situación dejó al teatro trabajando en exclusiva con ficciones, perdiendo ese carácter de noticiario que había destacado en 1859-1860. Aunque se seguían narrando algunas historias con cierta base real, ya no se anunciaban por su verismo, y la ficción manifiesta fue claramente predominante. El cine en España no había servido para cubrir una campaña militar hasta 1909. Aunque ya se realizaban proyecciones en salas españolas cuando se perdió la guerra en Cuba, la industria no estaba en condiciones de algo que solo una década después ya sería posible.

Volviendo al verismo, hay que tener siempre presente que el Ejército tenía un notable control sobre lo que se filmaba, dando muchas facilidades a los cámaras para grabar allí donde más les convenía, por lo que no existieron visiones críticas sobre la campaña militar en estas filmaciones, algo que sí sucedió en la literatura o en la fotografía, especialmente después del desastre de Annual. La ausencia de filmaciones de la posición de Monte Arruit, que se hizo famosísima por las terribles fotografías de los cadáveres de los soldados españoles muertos, supone un buen ejemplo de las limitaciones que ponía la censura, mucho más estricta para el cine que para la fotografía, que sí se había podido distribuir de una manera bastante más libre. Otro excelente ejemplo de esta manipulación lo tenemos en los testimonios de muchos soldados, que remarcaban cómo la presencia de cámaras para filmarles a menudo iba acompañada de ropa limpia y buen rancho, cuando no era lo habitual, lo que supone otra buena muestra de la distorsión de la realidad<sup>24</sup>.

Con el establecimiento del Protectorado en 1912, el cine se convirtió también en un buen método para consolidar la imagen peyorativa del *moro* como atrasado y

---

<sup>24</sup>Vid. Josep María PROUS I VILA: *Cuatro gotas de sangre*, Barril Barral, Barcelona, 2011 (original en catalán de 1936: *Quatre gotes de sang*), p. 117.

bárbaro, que facilitaba justificar la ocupación; y para ensalzar la “obra protectora” de España, recogiendo en imágenes el contraste entre el antiguo y el nuevo Marruecos, que gracias a la labor española podía avanzar hacia la modernidad. Esta labor propagandística del cine se utilizó respecto a Marruecos desde que fue técnicamente posible, pero en ninguna de las etapas analizadas como en la dictadura de Primo de Rivera desde 1923. El dictador estaba muy convencido del valor propagandístico del cine, por lo que estableció un control más estricto que en cualquier etapa anterior, evitando así la presencia de crítica al Ejército o a la labor protectora de España<sup>25</sup>.

### **El papel del público ante el espectáculo**

El papel pasivo del espectador de cine o teatro que entendemos como normal hoy en día no lo era tanto tiempo atrás, por lo que resulta interesante detenerse un poco en algunos ejemplos de cómo interactuaba con el espectáculo.

Durante la Guerra de África, las representaciones teatrales se convirtieron en un espacio de exaltación bélica que era vivido de forma muy intensa por un público que a menudo hacía repetir las escenas en las que se acababa con los *moros*, en las que gritaba y vitoreaba enfervorizado. Más todavía, a veces la separación entre realidad y ficción resultaba difusa, cuando los actores que hacían de moros eran abucheados e incluso recibían lanzamientos de objetos<sup>26</sup>. Ante esta situación, se llegaba al extremo de que los actores que encarnaban al enemigo no querían salir al escenario<sup>27</sup>, o incluso de que no se encontrasen actores, como revela esta noticia publicada en *La Correspondencia de España*:

Ni en broma.

La empresa del circo Colón que se propone, como es sabido, poner una pantomima titulada *La Guerra de África*, ha buscado por todas partes, hasta en los

---

<sup>25</sup> Las empresas privadas que realizaban documentales estaban obligadas a presentar una “hoja declaratoria” en la que exponían los contenidos de la película y la “rotulación literal” con la que se iba a emitir. Vid. Luis FERNÁNDEZ COLORADO: “Visiones imperiales: documental y propaganda en el cine español”, en VV. AA.: *Actas del IV Congreso de la A.E.H.C.*, Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, Madrid, 1998, pp. 97-110.

<sup>26</sup> Marie SALGUES, M.: *Teatro patriótico y nacionalismo en España: 1859-1900*, Prensas Universitarias de Zaragoza, Zaragoza, 2010, p. 74.

<sup>27</sup> *El Valenciano*, 14-XII-1859, p. 2. Cit. en Marie SALGUES: *Teatro patriótico y nacionalismo...*, p. 74.

tejares, individuos que quieran *hacer de moros* en la referida pantomima, y no los ha encontrado, á pesar de pagarles a 2 pesetas.

Sólo ha logrado reunir ocho de veinte que necesitaba.

Algunos han contestado que ni por 10 pesetas eran moros<sup>28</sup>.

Estas dificultades para convencer a los actores supone una buena muestra de lo arraigado que estaba en la memoria colectiva española el odio al *moro*, ese Otro centenario que constantemente ultrajaba el honor de la patria. Pero aún podemos señalar un ejemplo más radical, acontecido en Murcia en 1893 durante el estreno de *Los Riffeños*. Según un periódico local un espectador sacó una pistola e intentó disparar sobre los actores que hacían de *moros*, aunque la intervención del público impidió que llegase a hacerlo. Una demostración muy drástica en la que apreciar cómo a veces en el teatro no existía esa distancia que el público debe mantener con un espectáculo, y que hoy nos puede resultar inconcebible<sup>29</sup>.

El entusiasmo nacionalista y el público enfervorizado siguieron siendo comunes en el teatro incluso durante el siglo XX, cuando los géneros más “patrióticos” habían entrado en franco declive. No obstante, es evidente que el cine contribuyó a ampliar la línea de separación entre el espectador y el espectáculo en lo relativo al teatro, pero ante él también se vivían imágenes que recordaban al entusiasmo de aquellas representaciones teatrales. Por ejemplo en un artículo de 1912 en el periódico gaditano *El Progreso* se podía leer:

Se reproduce la película del Kert, y el público se ensaña con los moros y alienta a los soldados a perseguirlos con deseo de acabar pronto; se consigue con éxito, grandes aplausos, fiestas y regocijos; nuestras armas brillan con honor; todo concluye<sup>30</sup>.

El autor del texto señalaba con bastante ironía una realidad que se estaba produciendo ante este medio aún novedoso que le había robado al teatro el papel de “noticiario”. En conjunto, resulta significativo el modo en que la irrupción del cine

---

<sup>28</sup>*La Correspondencia de España*, 19-X-1893, p. 3.

<sup>29</sup> Marie SALGUES: *Teatro patriótico y nacionalismo*, p. 75.

<sup>30</sup>*El Progreso* [1-VI-1912], Cit. en Rafael GARÓFANO: *El cinematógrafo en Cádiz: Una sociología de la imagen*, Fundación Municipal de Cultura, Cádiz, 1986, p. 311., p. 185.

afectó al teatro, y cómo cambió la percepción que los españoles tenían de lo que sucedía al otro lado del Estrecho, muy distinta a la del siglo anterior. Es cierto que la fotografía tuvo una mayor difusión, pero el impacto del cine y su amplia distribución lo haría también decisivo en la imagen y en cómo ésta se fijó en la memoria colectiva.