

## Capítulo 4

# EL COLONIALISMO TRUNCADO EN LA ELIPSIS: *LA CANCIÓN DE AIXA* (1939)

*Luis Fernández Colorado*

Universidad Autónoma de Madrid.  
Departamento de Historia

### 1. Introducción

Apenas unas pocas horas antes de que el actor Fernando Fernández de Córdoba leyera frente a los micrófonos de Radio Nacional de España el último parte oficial de guerra, sancionando la finalización del conflicto bélico el día 1 de abril de 1939, la Junta Superior de Censura autorizaba las exhibiciones del largometraje *La canción de Aixa*, rodado en Berlín al amparo de la política de alianzas entre la Alemania del III Reich y los nacientes estamentos cinematográficos del futuro régimen franquista. Dicha cinta pretendía ser estrenada con la mayor brevedad por CIFESA, tras haber obtenido los derechos de explotación para todo el territorio peninsular de manos de la productora germana Hispano Film-Produktion, una suerte de fantasmagórica entidad cuyos estrechos lazos con la poderosa empresa regentada por Vicente Casanova seguían marcados por un notable oscurantismo. Muestra de ello era que a todos los efectos *La canción de Aixa* continuaba siendo aún para esas fechas una producción alemana de origen que CIFESA quería también registrar como española, bajo el argumento de las especiales características en que se había desarrollado su rodaje, donde, además, participaban numerosos elementos técnicos y artísticos vinculados desde antiguo con la firma valenciana.

El estreno en Barcelona de *La canción de Aixa* el día 8 de abril, que debía clausurar con honores de magno acontecimiento una serie de ficciones comerciales realizadas desde 1937 por Benito Perojo y Florián Rey en estudios berlineses, acabó teniendo lugar, pues, en la fecha prevista. Esas proyecciones en el Cinema Cataluña, adscrito al emporio CINAES, marcarían de este modo la primera escala de un auténtico éxito popular pronto repetido en otras ciudades como Madrid, Valencia, Málaga, Zaragoza o Melilla, donde la estimable acogida por parte de los espectadores, lógicamente receptivos ante las novedades escapistas que pudiera ofrecerle el cinematógrafo, estaría, además, reforzada por la parca explicitud propagandística de la película y sus elípticas alusiones a los recientes acontecimientos políticos.

En ese sentido, *La canción de Aixa* venía a representar el último esfuerzo por parte de la Hispano Film-Produktion —tras títulos anteriores como *Carmen, la de Triana* (Florián Rey, 1938), *El Barbero de Sevilla* (Benito Perojo, 1938), *Suspiros de España* (Benito Perojo, 1938) o *Mariquilla Terremoto* (Benito Perojo, 1939)— para ofrecer una mirada plena de romanticismo sobre esa España eterna que se encontraba ya en pleno proceso de reelaboración de su presunto imaginario colectivo. Lejos de haber apostado por la engolada reconstrucción de gloriosos sucesos históricos del pasado más o menos reciente, como desde los primeros compases de la posguerra plasmarían determinadas propuestas del cine español, los largometrajes realizados en Alemania por Benito Perojo y Florián Rey destilaban tanta añoranza por la patria como fervorosa adhesión a los estereotipos del caduco costumbrismo romántico. De ahí que este cine de ficción evidenciara una herida abierta, cuya completa sutura sólo podía depender de la capacidad del régimen franquista para construir una identidad nacional moderna basada, no obstante, en los más añejos pilares de la tradición.



### 1.1. *La iconografía fílmica del infiel*

A mediados de octubre de 1938, la prensa barcelonesa comenzó a hacerse eco de que Florian Rey perfilaba el rodaje en Berlín de una película, provisionalmente titulada *Aixa*, que pretendía trasladar al celuloide el exótico universo literario de Manuel de Góngora, situado a caballo entre el apego a los valores esenciales de la cultura andaluza y la nostalgia ante la paulatina pérdida de las mejores improntas dejadas sobre ella por el mundo musulmán. Sin embargo, y al mismo tiempo, el director aragonés deseaba trascender el anclaje espacio-temporal del soporte novelístico para adecuarlo a una

posible lectura contemporánea que, entre sus múltiples rugosidades, permitiese ennoblecer la imagen de los otrora denostados guerreros marroquíes justo cuando estaban combatiendo al servicio de la causa franquista y contribuyendo de manera notable a la victoria de las fuerzas insurrectas.

Ahora bien, pese al inequívoco apego de Florián Rey a los ideales políticos falangistas, así como al hecho de que el film estuviera inserto en el marco de los acuerdos cinematográficos con el III Reich para el apoyo de la sublevación acaudillada por Francisco Franco, el proyecto de *La canción de Aixa* arrancaría entre sobresaltos y dificultades, hasta el punto de ser denunciado por Manuel Augusto García Viñolas ante el Alto Comisariado de España en Marruecos con el argumento de que los preparativos de la cinta —e incluso parte del rodaje en exteriores— estaban efectuándose sin la oportuna autorización del Departamento Nacional de Cinematografía. A lo cual se añadieron casi de inmediato otros problemas como las trabas puestas a la joven actriz María Paz Molinero —que debía protagonizar el personaje de Zohira— para salir hacia Berlín, al ser denunciada e investigada porque algunos familiares suyos estaban combatiendo a favor del legítimo gobierno republicano.

Así las cosas, desde mediados de octubre hasta finales de noviembre de 1938 tendría lugar la filmación parcial de los exteriores en parajes naturales de Alcazarquivir, Xauen, Tetuán y Larache, tras lo que —previo paso fugaz por San Sebastián para reunir completamente al equipo técnico-artístico y esperar a que se sofocaran los trágicos ecos de la *Reichskristall Nacht*— el rodaje continuaría hasta los últimos compases de enero de 1939 en los estudios berlineses E.F.A., puestos a disposición de Florián Rey por el gobierno hitleriano. Dos meses después, la primera copia del film saldría de los laboratorios Geyer en su doble versión española (*La canción de*

*Aixa*) y alemana (*Hinter Haremsgitten*), con destino a las exhibiciones privadas que de este largometraje pensaban hacerse ante representantes diplomáticos oficiales de países europeos.

El eje Madrid-Berlín, plasmado durante la Guerra Civil en varios protocolos secretos, cerraba de esta manera tan llamativa una etapa inicial de relaciones sustanciada fundamentalmente en los acuerdos con la Tobis para la distribución internacional del *Noticiero Español* (1938-1941) y la cobertura ofrecida para el rodaje en Berlín de sus películas a la casi recién creada entidad Hispano Film-Produktion. Una sociedad esta última —fundada en 1936 por Johann Ther, Sergio Otcup y Joaquín Reig Gozalbes— que iba a mantener estrechos vínculos con CIFESA aún sin desdeñar por ello la búsqueda de una difusión masiva de sus producciones por Europa e Hispanoamérica a través de otras firmas como la Bavaria Film-Kunst Verleih<sup>1</sup>. Muestra ejemplar de lo cual sería la propia distribución en salas comerciales de *La canción de Aixa*, que alcanzó no sólo a múltiples cines peninsulares —desde 1939 hasta bien entrada nada menos que la década de los cincuenta— sino también a lugares tan distantes como Francia (donde fue exhibida con el título de *Chant d'amour*), Italia (*Marocco*), Portugal (*Aixa-Alma muçulmana*), Marruecos (*Ugnia al-hubb*) o diversos países de África e Hispanoamérica.

La estrategia seguida por la Hispano Film-Produktion, desde su génesis hasta la práctica clausura de sus actividades, con *La canción de Aixa* había respondido

---

<sup>1</sup> Cf. al respecto los documentados trabajos de DÍEZ PUERTAS, Emeterio («Los acuerdos cinematográficos entre el franquismo y el III Reich, 1936-1945»), y de ESTIVILL, Joseph («Comercio cinematográfico y propaganda política entre la España franquista y el III Reich»), publicados respectivamente en *Archivos de la Filmoteca* (número 33, octubre de 1999, pp. 34-59) y *Film-Historia* (volumen VII, número 2, 1997, pp. 113-130).

perfectamente, pues, a esquemas de funcionamiento similares —dejando al margen pequeñas salvedades— a los planteados con alguna anterioridad por Cinematografía Española Americana, que a través de filiales como Hispania Tobis y otras sociedades interpuestas acababa igualmente de rematar el proyecto africanista *Romancero marroquí* (1939), dirigido por Enrique Domínguez-Rodiño y el documentalista Carlos Velo. Un film concebido como magnífico instrumento persuasivo para dulcificar los rumores sobre tensiones y conatos de insurrección producidos durante el otoño de 1938 en Marruecos, y que sin duda buscaba reforzar bajo una clave estética cercana al documental el idílico panorama que de la vida en el Protectorado ofrecería *La canción de Aixa*<sup>2</sup>. La imagen poética, en definitiva, de un mundo anclado en tradiciones y valores morales que la nueva España franquista debía en parte recuperar al mismo tiempo que, sin embargo, se rechazaba explícitamente la posibilidad de apertura al llamado mundo civilizado.

En cualquier caso, dichas pretensiones de ofrecer una imagen remozada de lo marroquí no eran nuevas. El desarrollo a partir de 1912 de una política colonialista había traído aparejado, casi de forma inevitable, el uso del cinematógrafo como instrumento de propaganda al servicio de un presunto ánimo civilizador. En ese sentido, desde tan temprana fecha no faltaron ni las ambiciosas películas de exaltación patriótica, ni el ocasional complemento de un modesto corpus ensayístico sobre la oportunidad de servirse del llamado séptimo arte como herramienta idónea para conseguir dicho objetivo. Así,

---

<sup>2</sup> Esta tesis ha sido defendida en diversos escritos por Alberto Elena, cuyos argumentos compartimos plenamente. Así, por ejemplo, cabe destacar su magnífico artículo «Spanish Colonial Cinema: Contours and Singularities», publicado en *Journal of Film Preservation* (número 63, octubre de 2001).

los numerosos largometrajes documentales o de ficción, acometidos sobre todo desde el ascenso al poder de Miguel Primo de Rivera en 1923, se enlazarían con un intenso debate teórico sobre la necesidad de utilizar este medio, lógicamente bajo estricto control gubernativo, como vehículo de penetración ideológica en el Protectorado que sirviera, de paso, para ofrecer una imagen menos negativa sobre el esfuerzo colonizador de la que destilaban algunas crónicas periodísticas y ensayos literarios.

En la medida que Primo de Rivera consideraba al cine como «uno de los progresos modernos que mayor revolución e influencia pueden ejercer en el arte de la difusión de las ideas»<sup>3</sup>, la puesta en marcha de una política difusora de este medio por tierras marroquíes había acabado erigiéndose, por lo tanto, en uno de los pilares culturales y pedagógicos sobre los que se sustentaría el impulso colonialista español. De tal guisa, el cinematógrafo fue pronto entendido como escuela de valores necesaria para acometer una eficaz empresa civilizadora de esas «gentes de psicología extraña» que se resistían a someterse al Protectorado español, aunque al mismo tiempo las películas buscaran también efectuar un trabajo de persuasión regeneracionista sobre los cada vez más numerosos intelectuales españoles disconformes con las campañas bélicas desarrolladas en territorios africanos<sup>4</sup>.

---

<sup>3</sup> Palabras extraídas del discurso registrado en junio de 1928 por Miguel Primo de Rivera ante las cámaras y los micrófonos del sistema Phonofilm, bajo la dirección técnica de Feliciano Vítors. Dos extensos fragmentos de esta película se conservan en Filmoteca Española y Filmoteca de la Generalitat de Catalunya.

<sup>4</sup> Una de las voces más significadas sería el escritor y cineasta Ernesto Giménez Caballero, autor de libros tan señalados como *Notas marruecas de un soldado*, por el que hubo de someterse a un Consejo de Guerra acusado de insultos al ejército y llamada a la sedición. No obstante, la visión más extendida sobre el papel jugado por el cine en el

Esta tendencia acabó culminando, como no podía ser de otro modo, en la realización de películas de propaganda concebidas para difundir ante las naciones del mundo entero una imagen idílica sobre el Protectorado marroquí, aprovechando tanto la celebración en Barcelona y Sevilla de las Exposiciones de 1929 como el marco del Instituto Cristóforo Colombo, promovido por España, Portugal e Italia para la penetración cultural «latina» en Hispanoamérica. Largometrajes del estilo de *Hispania* (Montesinos y Carriles, 1928), *El resurgir de España* (Antonio Calvache, 1929) o *La España de hoy* (Francisco Gargallo, 1929) ofrecieron en esa línea unas visiones complacientes del dificultoso proceso de colonización, ocultando o dulcificando hasta extremos insospechados los aspectos más polémicos para situar en primer plano de importancia los elementos educativos y culturales que traía aparejada nuestra presencia en tierras africanas, algo que también plasmaron variados cortometrajes como *La paz en Marruecos* (José Almeida, 1927), *Marruecos en la paz*

---

empeño colonizador se correspondió con la ofrecida por representantes de la industria audiovisual como las de Luis Antonio de Vega (al que cabe imputar esa aludida definición de los marroquíes como «gentes de psicología extraña») o Francisco Carcano, quien reflejaría su particular visión en numerosos escritos como el siguiente (*El Telegrama del Rif*, 17 de marzo de 1928): «Aquí, en este pedazo del Norte de África en que cumplimos misión civilizadora, es curioso observar cómo se despierta la afición a la cinematografía de los indígenas que vivieran hasta hace poco en estado de semibarbarie. Las preferencias de estos indígenas son, naturalmente, para aquellas películas que más razonan, en sus argumentos, con las ideas simples y primitivas, y más se acercan a sus costumbres en contacto con la naturaleza. Dignas del mayor interés son estas observaciones, pues del conocimiento de ellas y del de la peculiar manera de ser de los indígenas pudieran sacarse atinadas consecuencia para utilizar, como medio civilizador, el cinematógrafo, escogiendo películas cuya proyección haría en pro de nuestra misión en Marruecos más que medidas de orden político. Porque en tierras de moros, un cinematógrafo nuevo es una escuela que se abre».



(Rafael López Rienda, 1928), *Para la paz a Marruecos* (García Figueras, 1929) o *Marruecos en la guerra y en la paz* (Luis Ricart, 1929).

Con todo, a partir del estallido de la sublevación franquista esa necesidad de invertir la pésima imagen de lo marroquí en territorio español comenzó a hacerse cada vez más intensa, de modo que el Departamento Nacional de Cinematografía encabezado por Manuel Augusto García Viñolas no escatimaría afares en el propósito de conseguir dicho objetivo. Para ello quiso retomarse, como punto de partida, la antigua idea acuñada en el seno del Congreso Español de Cinematografía sobre la inaplazable urgencia de crear una Cinematoteca de la Raza que garantizase, como se postuló ya en 1928 desde su misma convocatoria pública, «la mayor veracidad en la reconstrucción de los hechos del presente a los historiadores del porvenir»; y, por otro lado, se aunarían esfuerzos para lograr una inmediata reconstrucción del eje Madrid-Berlín que permitiera el rodaje en estudios alemanes de películas susceptibles de acomodarse a las necesidades propagandísticas de la causa franquista, siguiendo el modelo que en las postrimerías del período monárquico de Alfonso XIII, durante los sucesivos gobiernos de Miguel Primo de Rivera y de Dámaso Berenguer, había cristalizado ya en títulos como *Spanien* (Herbert Korösi y Rudi Schmid, 1930). Una cinta ésta parcialmente financiada por instituciones del calado de la Deutsche-Spanische Gesellschaft y el Bayerische Landesfilmbühne que, bajo la apariencia de ser un descriptivo repaso cinematográfico sobre un país que estaba abriendo paulatinamente las fronteras para mostrar su progreso y que aspiraba a obtener los máximos reconocimientos internacionales, escondía en realidad una de las más ardorosas defensas posibles sobre el militarismo colonial y las virtudes de la tradición.

## 1.2. *Las construcciones identitarias del primer cine franquista*

*La canción de Aixa*, dirigida por Florián Rey en plena Guerra Civil, estaría por lo tanto destinada a convertirse —junto con los films dirigidos durante esta misma etapa por Benito Perojo o Enrique Domínguez-Rodiño y Carlos Velo— en uno de esos puntales sobre los que el franquismo intentaría edificar, a través del cine, mecanismos identitarios que actuaran como aglutinantes culturales de las diversas sensibilidades sociales y políticas conservadoras. Al tiempo que debían facilitar un cambio de actitud ante aspectos que, por cuestiones coyunturales, estaban siendo objeto de acelerada revisión: entre otras, la figura de los belicosos guerreros marroquíes y el oscurantismo de las tradiciones musulmanas. En este sentido, el primer cine franquista arrojaría cuantiosas muestras de esa estrategia basada en la filmación de películas aparentemente escapistas, donde la necesidad de olvidar los devastadores efectos de la tragedia bélica pretendió aliarse con un discurso ideológico explícito.

Una de las tendencias, por supuesto, sería la citada «reconstrucción de los hechos del presente a los historiadores del porvenir», pero también la de los sucesos del pasado y del presente para la sociedad civil en su conjunto. Muestra ejemplar de ello la ofrecerían los numerosos documentales realizados entre 1936 y 1946 donde la glosa de las virtudes raciales españolas supo encadenarse con una eficaz descripción argumentativa del progreso vivido en el Protectorado gracias a nuestra aventura colonial. Cortometrajes como *Tánger* (Francisco Costa Salas, 1940), *España en el Sahara* (Manuel Hernández Sanjuán, 1941), *Huellas árabes* (Francisco Narbona, 1941), *Covadonga* (Sabino A. Micón, 1943) o *Un poblado y un zoco* (Sabino A. Micón, 1946) acabarían asentando definitivamente la imagen buscada por

Florián Rey en *La canción de Aixa*, a caballo entre los añejos ideales estéticos del romanticismo y las necesidades políticas del mundo contemporáneo. Una imagen asentada sobre ideas motrices como raza, autoridad, moral o convivencia entre religiones y culturas dentro del superior orden del catolicismo y la hispanidad<sup>5</sup>.



Imagen de *La canción de Aixa*.

---

<sup>5</sup> Cf. al respecto *Un poblado y un zoco*, de Sabino A. Micón, donde se hace particular hincapié en la belleza del territorio marroquí, favorecida por la huella colonial española perceptible en la proliferación de escuelas. Pero, además, se insiste en la impronta dejada por el catolicismo desde tiempos inmemoriales, como atestigua el siguiente extracto de su guión: «Así como los cristianos se santiguan con agua bendecida antes de entrar en recinto sagrado, los árabes besan las jambas de las puertas del morabito para santificarse. Y aunque hoy es islámica la raza beréber, fue cristiana en tiempos: la prueba son esas crucecitas tatuadas en la barbilla y en la frente de las mujeres. Es tradición que cuando la invasión de los hunos, y para evitar que las hembras de raza berebere fueran confundidas, se les hizo el pequeño tatuaje de una cruz, porque en aquel entonces la raza era cristiana. Convertida al islamismo se ha conservado la tradición del tatuaje como un adorno».

Todos esos vértices iban a estar presentes en *La canción de Aixa* desde su misma secuencia inicial y tras una sucesión de títulos de crédito estéticamente vinculables con la pintura decimonónica española más cercana a los ideales del romanticismo (que, como es obvio, se trasladarán con posterioridad al diseño escénico de los decorados). En dicha escena preliminar, los primos Hamed —Ricardo Merino— y Abslam —Manuel Luna— se reencuentran por casualidad después de varios años de luchas familiares que han desembocado en una guerra civil abierta entre cábilas, y ambos manifiestan su entusiasta disposición a cerrar las heridas definitivamente. Ahora bien, mientras Hamed, ataviado con un *smoking* blanco, se encuentra sin ninguna compañía estable y manifiesta haberse desviado de la fe religiosa de sus mayores, Abslam se distingue por su indumentaria militar, el afecto que siente hacia los camaradas de fatigas que le acompañan y su apego a las tradiciones aprendidas de los antepasados. Se evidencian de esta manera dos mundos, pues, completamente opuestos y destinados a seguir enfrentándose hasta la derrota postrera de Hamed tanto por la fuerza de las armas como por el mayor ascendente moral del caudillo Abslam.

El aspecto racial se introduce pronto en el largometraje con la presencia de Aixa —Imperio Argentina—, un personaje mestizo engendrado por una madre cristiana y un padre musulmán situado en el segundo plano de su educación. Por supuesto, Aixa se convertirá de inmediato en uno de los desencadenantes involuntarios de nuevas hostilidades entre las cábilas de Hamed y Abslam, así como en un ámbito de peligrosa tentación para la correcta observancia moral y política de este último. La metáfora sobre las causas de la guerra civil desencadenada en España no podía resultar en ese sentido menos explícita desde el arranque del film, donde ya se menciona la necesidad de acabar con las tensiones que

han llevado a una lucha entre familias, siguiendo para ello las normas religiosas propias del mundo musulmán menos extremista —heredadas a su vez del cristianismo, que aparece como sustrato último— y aceptando la superioridad cuasi divina de un caudillo libremente elegido por los jefes de las cábilas.

La idea de fortalecer un mando único, basado en el liderazgo personal de Abslam, planea también desde los primeros compases del film. Ahora bien, no se oculta en ningún momento que ese caudillo debe cumplir, sin desviarse de la senda trazada por sus antepasados, una serie de condiciones sustentadas en la religión, la moral y el rigor militar. Por eso mismo Abslam, abstraído en el amor hacia Aixa, pondrá durante un tiempo en peligro su posición, al desentenderse de los graves asuntos de Estado que ésta lleva aparejada y caer en una suerte de molicie religiosa. Así, la obediencia a los mayores y el respeto a la fe se erigen nítidamente en los pilares fundamentales para definir, desde el inicio del largometraje, las características del perfecto caudillo, cuyo liderazgo pasará a sustentarse sobre el delicado equilibrio entre la esfera pública (el ejercicio político) y privada (el respeto a las normas heredadas) al que acabará regresando Abslam.

Para reforzar esta tesis la película recurrirá tempranamente, además, a incluir con notable énfasis una serie de referencias específicas sobre la necesidad de mantenerse alerta ante los peligros inherentes al desarrollo de la civilización. Unos peligros que, como es de suponer —aunque el film lo remacha por si acaso a través de los diálogos— siempre provienen del exterior y evidencian toda su perniciosidad cuando son mal digeridos. Es ahí donde cabe explicar el que Hamed, que manifiesta un feroz aburrimiento ante la perspectiva de vivir en su cábila dentro del marco de la tradición, sea presentado como un joven moderno —y, por tanto, que padece la

soledad de quien siempre está situado en la vertiente más frívola— sin otras aspiraciones que convertirse por la vía estética en un pelele carente de personalidad.

Abslam recobrará, a través de la derrota política y moral de Hamed, su faceta caudillista, que tanto bienestar promete traer al pueblo llano después de años de peligrosas desviaciones. Mientras que la mestiza Aixa asumirá, tras una fugaz etapa como cantante ligera, el papel de fiel esposa dispuesta a seguir los pasos marcados por las tradiciones. Abriéndose de dicho modo una puerta en el ámbito de lo ficcional hacia la construcción de ese nuevo Estado unido, metáfora del que quizás prometía edificar el futuro régimen franquista, y donde además las viejas enemistades generadas por el colonialismo acabarían cerrándose en un singular proceso de elipsis.

## 2. Ficha técnico-artística

Título: *La canción de Aixa*. Producción: Hispano Film-Produktion (Alemania-España, 1939). Distribución: CIFESA. Guión: Florián Rey y Manuel de Góngora, basado en la obra literaria de este último. Fotografía: Karl Puth y Hans Scheib. Decorados: Gustav Knauer y Alexander Mügge. Música: Federico Moreno Torroba y Werner Eisbrenner. Montaje: Willy Zeyn. Sonido: Emil Specht. Intérpretes: Imperio Argentina (Aixa), Manuel Luna (Abslam), Ricardo Merino (Hamed), María Paz Molinero (Zohira), Rafaela Satorres (Zaida), Anselmo Fernández (Alí), Pablo Hidalgo (Maestro), Nicolás D. Perchicot (Amar), Pedro Fernández Cuenca (Ben Darir), José Prada (Larbi), Pedro Barreto (José). Blanco y negro. Duración: 104 minutos.