

LA CANCIÓN DE AIXA

ALBERTO ELENA (AEHC)

LA CANCIÓN DE AIXA. Dirección: Florián Rey. Guión: Manuel de Góngora. Fotografía: Karl Puth y Hans Scheib. Montaje: Willy Zeyn. Música: Federico Moreno Torroba. Dirección musical: Werner Eisbrenner. Decorados: Gustav Knauer, Alexander Mügge. Ayudante dirección: Juan Francisco Blanco. Intérpretes: Imperio Argentina (Aixa), Manuel Luna (Abslam), Ricardo Merino (Hamed), María Paz Molinero (Zohira), Rafaela Satorres (Zaida), Anselmo Fernández (Alí), Nicolás D. Perchicot (Amar), Pablo Hidalgo (El maestro), Pedro Barreto (José), Pedro Fernández de Cuenca (Ben Darir), José Prada (Larbi). Producción: Kurt Hartmann y Egon Gotchek, para Hispano-Film-Produktion. Título alemán: *Hinter haremstgitten*. Estreno: 15 abril 1939. Duración: 99 minutos.

Florián Rey recalaría en Berlín en 1937 para trabajar en la recién creada Hispano-Film-Produktion, aparentemente como resultado de la fascinación del Führer por *Nobleza baturra* y de los proyectos de Goebbels de utilizar —en la crítica coyuntura de la Guerra Civil— el mejor cine español de la época como punta de lanza para la penetración de la industria cinematográfica alemana en Latinoamérica. Animada por el infatigable Norberto Soliño, ex representante de CIFESA en La Habana, la Hispano-Film produciría un total de seis películas hasta el final de la contienda: tres de Benito Perojo (*El barbero de Sevilla*, *Suspiros de España* y *Mariquilla Terremoto*), dos de Florián Rey (*Carmen la de Triana* y *La canción de Aixa*) y el documental *España heroica*, firmado por Joaquín Reig. Dejando al margen este último, por su carácter marcadamente excepcional, la Hispano-Film-Produktion se decantó pues por el cine de corte folclórico y colorista, de raigambre eminentemente popular, que tan buenos resultados había reportado en años anteriores. *La canción de Aixa*, rodada en noviembre de 1938 y postproducida en los meses siguientes hasta ver la luz en la primavera de 1939, como primer gran estreno de la cinematografía española tras el final de la guerra, rompería la preponderancia de temas marcadamente españoles en la productora berlinesa, pero lo haría únicamente para incidir en una visión idealizada del Protectorado y la «espléndida hermandad hispano-marroquí» (por decirlo con los términos empleados en el genérico de otra importante entrega de esta saga cinematográfica africanista, *Harka*).

Presentada por la intensísima campaña publicitaria que precedió a su estreno como «el film de glorificación del Imperio español en Marruecos» o el «primer homenaje de España al folklore de su Protectorado marroquí, henchido de emoción y poesía», *La canción de Aixa* debió sin duda de ser un proyecto muy querido por Florián Rey. El cineasta, que había realizado su servicio militar en Marruecos entre 1915 y 1918 —guardando siempre un muy buen recuerdo de aquella estancia—, había regresado al Protectorado en 1922 para intervenir como actor en *Alma rifeña* de José Buchs y él mismo realizaría en 1927 una película de tema marroquí, *Águilas de acero o los misterios de Tánger*. Aunque algunas fuentes presentan incluso *La canción de Aixa* como un proyecto original de Florián Rey, su auténtico creador ha de ser considerado el poeta y comediógrafo granadino Manuel de Góngora, que incursionaba aquí por primera vez en el mundo del cine. Góngora, archivero de carrera, había trabajado en la catalogación de los fondos de la Alhambra antes de iniciar una carrera literaria caracterizada en buena medida por la temática arábigo-andaluz que, junto a la particular variante

militarista, componía a la sazón un interesante subgénero del orientalismo literario español, capaz en su vigor de irradiar incluso manifestaciones populares como la zarzuela (también cultivada por Góngora): *La reina mora*, *Moros y cristianos*, *El asombro de Damasco...* *La canción de Aixa*, por singular que resulte como experiencia cinematográfica en el contexto español de la época, se inscribía cómodamente en dicha tradición y sobre el telón de fondo de la misma ha de ser inicialmente analizada.

En una primera lectura, la película es una medianamente compleja historia de amor contrariado. *La canción de Aixa* presenta un conflicto sentimental ambientado en un marco exótico, como pese a todo debía resultar al espectador el del Protectorado: dos hombres, Abslam y Hamed —cuyas familias aún no han superado una fuerte rivalidad ancestral—, se disputarán los favores de Aixa, una hermosa mestiza (hija de padre español y madre árabe) que trabaja como cantante en teatros y cafetines de todo Marruecos. Enamorada del impetuoso Hamed, Aixa se verá casada contra su voluntad con el noble Abslam: el subsiguiente curso de los acontecimientos terminará no obstante por hacer que la joven corresponda al amor de su esposo, obligando a Hamed a renunciar a sus pretensiones con respecto a Aixa. Tan improbable desenlace, con Aixa cayendo en los brazos de Abslam al comprender las auténticas razones por las que éste rehúsa batirse en duelo con Hamed («Si yo mato al hombre que quieres, su muerte te causaría un supremo dolor y me condenaría por toda la vida a verte llorar por él») se ve rematado por la súbita renuncia del rival, lo que evita un estallido de violencia en una película que juega muy pudorosamente esta carta en contadas ocasiones. Y si Abslam —en realidad una contracción de Abdesalam, «el siervo de la paz»— es presentado en todo momento como «el árabe perfecto» (tal y como explícitamente se apunta en la versión novelada de la película publicada a raíz de su estreno), justo, generoso, leal y disciplinado —virtudes que ha aprendido sirviendo en el ejército español—, el juerguista y disoluto Hamed, que tan fácilmente se entrega a los placeres de la civilización occidental como ha olvidado las leyes de su religión, terminará no obstante por ennoblecerse con su gesto: «a pesar de todo —explica el texto de la novelización— el árabe lleva dentro de sí un fondo de nobleza inapreciable y Hamed, al comprender el gesto de su primo, no pudo menos que declararse vencido». El idealizado mundo de *La canción de Aixa*, un mundo sin violencias ni conflictos interraciales, quiere de hecho ser el espejo de la mirada tutelar y protectora de España en sus posesiones en el norte de África.

La pesada carga literaria de la película, no exenta de diálogos tan delirantes como el que entablan Abslam y Aixa tras su matrimonio no consumado, opera ciertamente en detrimento de su agilidad narrativa y, por vía de contraste, hace resaltar en cambio las apreciables cualidades visuales del film. A la notable calidad de sus imágenes o el brío de algún número musical (la danza de los velos, en especial) hay que unir de manera muy particular el brillante trabajo escenográfico de Knauer y Mügge, por más que la crítica de la época denunciara a Florián Rey por «haber recargado la nota pintoresca en lo que concierne a decorados y vestuario» (*Radiocinema*, 15-5-1939). Pero, de hecho, es en la recreación de este oriente de invención y filiación romántica donde reside precisamente el mayor atractivo del orientalismo español de la tradición pictórica de Pérez Villamil, Fortuny o Bertuchi, con la que *La canción de Aixa* ofrece no obstante un magnífico testimonio cinematográfico de la representación convencional de un mundo cuya realidad apenas resultaba conocida para el espectador.

Contemplada con la perspectiva que medio siglo largo proporciona, *La canción de Aixa* tiene sobre todo interés por el discurso ideológico que la vertebraba sutilmente. Al contrario de lo que sería la norma en el cine africanista español, donde los nativos apenas son oscuros figurantes que ceden su protagonismo a legionarios o espías, aquí son los propios marroquíes quienes centran la acción. Los españoles sólo comparecen en la secuencia inicial del film, importante más por sus implicaciones ideológicas que por su mero carácter de obertura: en un Tetuán cosmopolita, rebosante de grandes hoteles, lujosos bares, orquestas y automóviles, marroquíes y españoles conviven fraternalmente. Al progreso material que los españoles han aportado al Protectorado se superponen muy especialmente la tolerancia y el respeto por la idiosincrasia, tradiciones y formas de vida locales (no habrá intromisión alguna en toda la película por parte de aquéllos), que encuentran sin duda correspondencia en Abslam y sus cabileños. Ni siquiera el tema del mestizaje, uno de los habituales recursos dramáticos del



La canción de Aixa, Florián Rey, 1939.

melodrama de corte colonial, es explotado aquí con una finalidad diegética: Aixa jamás aparece estigmatizada por su condición de mestiza y el conflicto que su presencia desencadena se resuelve de forma pacífica y civilizada, terminando por corresponder al amor del caíd Abslam en un elíptico *happy end*. De este modo, *La canción de Aixa* satisface consistentemente la exigencia básica del cine colonial, a saber, familiarizar a la metrópoli con una imagen idealizada del Imperio, subrayando los lazos seculares entre colonizadores y colonizados. Si títulos como *Harka* o, sobre todo, *Romancero marroquí* buscaban explicar al espectador del momento, a través de la ficción cinematográfica, «por qué lucharon a nuestro lado los musulmanes marroquíes» (por decirlo con el título del conocido artículo publicado nada más acabar la Guerra Civil por el patriarca del arabismo español, Miguel Asín Palacios) e, implícitamente, por qué España tenía sobrados derechos históricos que invocar cuando ocupó Tánger en junio de 1940, *La canción de Aixa* troca con idénticos propósitos el discurso militarista por la exaltación de una vocación africana basada en una secular hermandad espiritual.

De este modo, pues, los destinatarios últimos de *La canción de Aixa* son los espectadores españoles y no tanto los súbditos del Imperio: el hecho de que, insólitamente, la película fuera distribuida también en una versión árabe, *Ugnia al-hubb* (literalmente, «Canción de amor»), no debe sin embargo inducir a error. Con toda probabilidad se trata de una postsincronización francesa destinada a circular en sus territorios del norte de África, y ajena por tanto a los designios de la Hispano-Film-Produktion o de las autoridades coloniales españolas. *Ugnia al-hubb* se inscribe en el marco de las tentativas francesas por ofrecer a los espectadores magrebíes un cine de consumo en lengua árabe. Antes de promover al término de la Segunda Guerra Mundial una efímera producción local con la que se aspiraba a frenar

la penetración del cine popular egipcio, *La canción de Aixa* —cuya música original, obra del maestro Moreno Torroba, fue sistemáticamente sustituida por otra del notable compositor argelino Mohamed Iguerbouchen, que acababa de componer para Duvivier la partitura de *Pépé le Moko*— parece haber servido curiosamente de banco de pruebas en fechas todavía tempranas. Con todo, la película se estrenó antes en Tetuán, Larache, Ceuta y Melilla (y en algunas capitales de provincias) que en Madrid, y la prensa local se cuidó muy especialmente de destacar cómo los espectadores marroquíes habían elogiado el «formidable acierto» con que Florián Rey había llevado a la pantalla los ambientes del Protectorado (*España*, 18-4-1939). A raíz de su estreno en Madrid la crítica fue, sin embargo, más tibia: Luis Gómez Mesa denunció en *Arriba* (2-5-1939) su «elegancia oriental un poco artificiosa» y reprochó a Florián Rey haber captado solamente «aspectos turísticos y convencionales o de singularidades de zarzuela», mientras que desde *Radiocinema* (15-5-1939) J.M. Arráiz lamentaba su «plúmbea aridez». Pero lo cierto es que *La canción de Aixa*, estrenada en el cine Avenida de Madrid cuando otras salas todavía proyectaban *Morena clara*, *La hermana San Sulpicio* y *Nobleza baturra* —por no hablar de un clásico del cine colonial como es *La Bandera*—, cosechó un notable éxito de público si hemos de juzgar por su larga permanencia en cartel (doce semanas en la sala de estreno) o las numerosas cartas de los lectores a los consultorios de las revistas solicitando la letra de la *Canción del ruiseñor*. Denostada incluso por los exégetas de Florián Rey, *La canción de Aixa* subsiste sin embargo como un impagable testimonio del imaginario tardocolonial español y de la imposible vocación africanista de un Régimen abocado a una aventura imperial decididamente extemporánea.