

EL LEGADO FARAÓNICO EN EL CINE EGIPCIO: UNA BREVE APROXIMACIÓN A LA OBRA DE CHADI ABDESSALAM

Samuel Montes Ibars
Universidad de Alcalá

1. Introducción

Antes de comenzar este breve repaso de la obra de uno de los realizadores egipcios más singulares del pasado siglo xx, Chadi Abdessalam, conviene delimitar los ejes temáticos del presente artículo, así como su acotación cronológica.

En primer lugar, ha de matizarse que en este texto se va a analizar la presencia del pasado faraónico en las producciones cinematográficas egipcias. En la memoria cinematográfica y el imaginario colectivo, el antiguo Egipto se identifica con estereotipos que han sido perpetuados por el cine occidental, europeo y de Hollywood, generalmente desde una perspectiva con escasa rigurosidad histórica. Tampoco son habituales las reflexiones filosóficas e identitarias acerca del pasado egipcio en los artificiosos productos hollywoodienses. Se puede afirmar que existen, a grandes rasgos, tres imágenes asociadas al antiguo Egipto. Así, encontramos la figura de la momia que regresa del mundo de los muertos al presente, relacionada casi siempre con algún tipo de maldición de carácter mágico como consecuencia de la profanación de tumbas reales por parte de arqueólogos y ladrones (véase fig. 1). También está muy presente y extendida la imagen del faraón tirano y arrogante, que construye colosales pirámides a costa de la esclavitud de inocentes (véase fig. 2). Este tipo de producciones sitúan como sujeto esclavo al pueblo judío, que se identifica de manera directa con el cristianismo primitivo,

legitimando la supuesta supremacía moral del cristianismo actual y su presencia en los círculos de poder de los países que son potencias mundiales, como es el caso de los Estados Unidos. Por último tenemos a la Reina Cleopatra, la mujer que ha personificado la imagen del antiguo Egipto y la fusión alcanzada en el país con la cultura grecorromana. Esta figura histórica ha sido tratada desde muchos puntos de vista, pero lo más habitual ha sido presentarla como una suerte de *femme fatale*, una mujer de gran belleza capaz de seducir a los hombres más poderosos del planeta y dispuesta a cualquier cosa con tal de preservar la grandeza del reino egipcio y su derecho al trono (véase fig. 3). Además, existen multitud de producciones que tienen como telón de fondo el pasado faraónico, como por ejemplo las andanzas protagonizadas por Indiana Jones, el personaje creado por George Lucas y llevado a la gran pantalla por Steven Spielberg.



Figura 1. Boris Karloff caracterizado como Imhotep en *La momia* (1932) de Karl Freund.



Figura 2. Escena inicial de *El príncipe de Egipto* (1998) de Simon Wells, Steve Hickner y Brenda Chapman en la que se muestra la esclavitud del pueblo judío.



Figura 3. Escena icónica de la superproducción de la 20th Century Fox *Cleopatra* (1963) de Joseph L. Mankiewicz. Cleopatra, interpretada por Elisabeth Taylor, haciendo una entrada espectacular en Roma.

Evidentemente, estas historias e imágenes estereotipadas han dado lugar a un buen número de películas, algunas de las cuales se caracterizan por su escasa calidad estética y/o técnica, como *La momia* (1999) de Stephen Sommers, mientras que otras constituyen auténticos hitos de la historia cinematográfica mundial, como las dos versiones de *Los diez mandamientos* (1923 y 1956) de Cecil B. DeMille (véase fig. 4). Sin embargo, resulta más interesante el tratamiento que los propios egipcios

han dado del legado faraónico a través del cine que, como veremos a continuación, ha sido muy escaso aunque dotado de gran significación reflexiva.



Figura 4. Carteles publicitarios de las dos versiones de *Los Diez Mandamientos* de Cecil B. DeMille (1923, izquierda; 1953 derecha).

En segundo lugar, en cuanto a la acotación cronológica, este análisis se va a centrar en las décadas de 1950 y 1960, que coinciden con la presencia en el poder de Gamal Abdel Nasser (1918 - 1970). Entre 1954 y 1970, el nassersimo puso en marcha una serie de reformas políticas y económicas de marcado signo socialista, a lo que habría que sumar la implantación ideológica del nacionalismo árabe. En este contexto de búsqueda de una legitimidad histórica, desde el Estado se promovió la realización de films históricos. Es durante estas dos décadas cuando Chadi Abdessalam va a realizar sus principales obras, o al menos aquellas que han gozado de mayor reconocimiento por parte de críticos e historiadores del cine.

2. La presencia del antiguo Egipto en las producciones cinematográficas egipcias

Como se ha apuntado en el apartado anterior, la presencia del pasado faraónico en la cinematografía egipcia brilla por su ausencia. Las imágenes icónicas que

han quedado grabadas en el imaginario colectivo se corresponden con las grandes producciones de Hollywood, con aquellas películas que pertenecen al subgénero denominado *collosal*¹. Este tipo de films de corte histórico tuvieron dos momentos de gran éxito. El primero se produjo a finales de los años veinte y principios de los años treinta, siendo el realizador Cecil B. DeMille quien dotó a estas películas de ese carácter épico tan reconocible en las producciones históricas estadounidenses. El segundo impulso del *collosal* tuvo lugar en la década de los cincuenta y estuvo ligado a la irrupción de la televisión. La amenaza que ésta suponía para la industria cinematográfica hizo que productores, directores y demás profesionales del cine explotaran al máximo los nuevos avances tecnológicos —como el color y el cinemascopio— con el fin de ofrecer un espectáculo audiovisual que la televisión no pudiera igualar. Muchos de los *collosal* de los años veinte tuvieron su *remake* en los años cincuenta y sesenta. Y es que, tal y como apuntó Terenci Moix², «la Antigüedad fue, para Hollywood, un pretexto para lucir la belleza de sus ídolos».

Exceptuando las obras de Abdessalam, no existen producciones egipcias ambientadas en el antiguo Egipto o que reflexionen sobre la identidad cultural heredada de la época de los faraones. Es evidente que la ausencia de referencias artísticas del antiguo Egipto en el cine autóctono responde a varias causas, algunas de las cuales van más allá de la mera preferencia estética de los espectadores. Ante todo, ha de tenerse en cuenta la percepción que los egipcios tienen de ese pasado. La realidad, hablando de manera generalizada, es que los egipcios no suelen demostrar demasiado interés por los vestigios de la época faraónica, pues consideran que se trata de una cultura muy antigua y totalmente ajena la configuración moral y política que durante siglos ha establecido la religión islámica. Nos encontramos ante sentimientos, percepciones e identidades y, por lo tanto, resulta un tanto complicado demostrar esta circunstancia mediante hechos. Sin embargo, se pueden poner dos ejemplos dentro del mundo educativo y del contexto histórico-artístico que dejan entrever esta circunstancia. El primero de ellos, relacionado con la educación, es que los libros de texto y de historia de Egipto inician el relato histórico con la conquista musulmana del año 642, ejecutada por Amr ibn al-As y con el califato de Omar

¹ Para un análisis más exhaustivo del subgénero *collosal*, conviene consultar los artículos de D. Cabrera Déniz, «El Egipto antiguo en el cine: una mirada historiográfica hacia la tierra de los faraones», *Arte y sociedad del antiguo Egipto*, Zugarto, 2000, 216-226, y de J.A. Barrio Barrio, «Introducción al cine histórico: el colosal», *Anuario de Estudios Medievales* 29, Madrid, 1999, 35-57.

² T. Moix, *El beso de Peter Pan: memorias, el peso de la paja 2*, Barcelona, 1993.

(Úmar ibn al-Jattab). El segundo hecho está ligado a la gestión patrimonial del pasado faraónico. Salvo ciertos expertos y algunas personas interesadas, el antiguo Egipto y sus colosales monumentos suponen simplemente una fuente de ingresos que se canalizan a través del turismo y de las concesiones arqueológicas a equipos de investigación extranjeros vinculados a instituciones culturales y universitarias. El interés social por investigar este pasado es muy escaso porque no se consideran que constituya un elemento propio de su cultura tradicional. La muestra más evidente de esta circunstancia la podemos observar en el Museo Egipcio de El Cairo, donde fue necesaria una financiación conjunta de más de 3 millones de euros a través de un consorcio de centros europeos, entre los que estaban el Museo Británico o el Museo del Louvre, para paliar las graves deficiencias de la instalación museográfica.

«Las vitrinas por fin dejarán de tener polvo. Los clavos oxidados de los que cuelgan los tesoros y joyas de los faraones probablemente se renueven, y es posible que las cartelas escritas a máquina desaparezcan también. La mayor colección de arte egipcio del mundo, alojada en el Museo más visitado de El Cairo, podrá verse con nuevas y mejoradas instalaciones en 2020 gracias a la iniciativa promovida por la Unión Europea.

Este proyecto cuenta con la colaboración del Ministerio de Antigüedades en Egipto y está encaminado a modernizar parte del edificio neoclásico construido por Marcel Dourgnon e inaugurado en la plaza Tahrir en 1902. Incluye, asimismo, un ambicioso *Masterplan* que busca potenciar la museografía, egiptología y arqueología local, así como la gestión de su vasto patrimonio cultural»³.

A estas causas ideológicas y culturales que ejemplifican el desinterés por el antiguo Egipto, hay que añadir el propio carácter del cine egipcio y su desarrollo evolutivo. Por razones temáticas y cronológicas, no se va a llevar a cabo una exposición extensa y detallada del cine egipcio, sus etapas, sus géneros y sus principales realizadores, sino que se van a apuntar algunos aspectos básicos que contextualicen la particular figura de Abdessalam⁴.

³ S. García Moreno, «Un consorcio de centros europeos como el Louvre o el British renovará el Museo Egipcio de El Cairo», *ARS Magazine*, 2019, <<https://arsmagazine.com/un-consorcio-de-centros-europeos-como-el-louvre-o-el-british-renovara-el-museo-egipcio-de-el-cairo/>> [Consulta: 16/05/2019]

⁴ Para un análisis exhaustivo del cine egipcio, véanse A. Elena, «Elementos para una

El cine egipcio, hablando siempre desde un punto de vista occidental, pertenece a lo que comúnmente se denominan cines periféricos, es decir, cine producido y realizado en Asia, Oriente Medio e India, en países que no pertenecen a América y Europa. Dentro de estas cinematografías ajenas a nuestros códigos filmicos, el cine egipcio se inscribe en la producción de cine árabe. Lo primero que ha de tenerse en cuenta es que la industria cinematográfica egipcia fue, desde la época muda, la que concentró prácticamente toda la producción de cine árabe. El cine se convirtió en un auténtico fenómeno de masas en Egipto, especialmente en las ciudades de Alejandría y El Cairo. Alberto Elena ejemplifica este hecho dando cuenta del crecimiento exponencial del número salas de exhibición en El Cairo, desde la apertura de la primera sala en 1900 hasta las once que existían en 1911. Este aumento se produjo de forma continuada y hacia 1936 se contabilizaban más de un centenar de salas⁵. Si bien es cierto que la mayoría de las producciones que se proyectaban eran extranjeras, francesas y estadounidenses en su mayoría, la producción egipcia resultaba muy significativa si la comparamos con otros países africanos y árabes. Hasta 1932, fecha en la que se introdujo el cine sonoro en Egipto, se realizaron trece largometrajes mudos, destacando por encima de todos ellos *Zeinab* (véase fig. 5), un drama de corte realista realizado por Mohamed Karim en 1930.



Figura 5. Cartel de *Zienab* (1939) de Mohamed Karim

historia del cine en el mundo árabe», *Los cines periféricos: África, Oriente Medio, India*, Barcelona, 1999, 189-210, y V. Shafik, «Egyptian cinema», O. Leaman, *Companion encyclopedia of Middle Eastern and North African film*, Londres y Nueva York, 2001, 23-130.

⁵ A. Elena, «Elementos para una historia...», *op. cit.*, 190 y 194.

Tras unos inicios un tanto inciertos, como fue habitual en países que carecían de una industria estable y de financiación para llevar a cabo la implantación y adaptación al cine sonoro, la industria cinematográfica egipcia va a dar un salto cualitativo y cuantitativo en su producción. En 1934 Talaat Harb, presidente de la banca Mirs, decidió impulsar la creación de unos estudios de producción en El Cairo. Su estrategia iba encaminada a la creación de una industria estable en la que trabajasen profesionales de la cinematografía con una formación sólida y, por ello, había enviado a Europa a algunos jóvenes estudiantes que terminaron por convertirse en pilares fundamentales del cine egipcio. Por ejemplo, Ahmed Badrakhan, que estuvo en París, o los operadores Mohamed Abdelaziz y Hassan Murad, que aprendieron técnicas y recursos filmicos en Berlín. Además supo atraer a directores foráneos, como el alemán Fritz Kramp, que dirigió la primera película de estos estudios en 1936, *Weddad* (véase fig. 6). A partir de este momento, sentadas las bases de una industria nacional estable a través de la financiación de la producción, la creación y desarrollo de circuitos de distribución y el elevado número de salas exhibición, la producción egipcia se va a cuadruplicar, dando comienzo a la etapa de mayor esplendor del cine egipcio, sobre todo en su vertiente comercial.



Figura 6. Cartel de *Weddad* (1936) de Fritz Kramp

A partir de los años cuarenta, las películas egipcias pasaron a representar el 85% del total de la producción árabe, convirtiéndose en la principal referencia para cualquier director de cine árabe, independientemente de su país de origen. El número total de productoras había pasado de veinticuatro durante la Segunda Guerra Mundial a más de noventa a principios de los años cincuenta, poco antes de la revolución de los Oficiales Libres liderados por Nasser. Todas estas productoras partían con una

financiación que provenía del capital privado, pues el cine se había convertido en una opción empresarial que proporcionaba enormes beneficios, tanto en el mercado interior como a través de las exportaciones a otros países árabes. De hecho, en Egipto el cine se había convertido en la segunda industria más potente, sólo por detrás de la producción de algodón. Sin embargo, muchas de estas empresas de producción tuvieron una actividad efímera, contabilizando sólo una o dos producciones que generaban grandes beneficios, pero sin un plan de producción estable y continuado en el tiempo.

Esta etapa de proliferación de producciones de gran éxito comercial estuvo marcada por la preponderancia del cine de evasión. La mayor parte de las películas pertenecían al género musical y a la comedia, esta última entroncada con un tipo de humor urbanita y satírico sobre la vida cotidiana y la actualidad político-social de los egipcios denominada *nokta*. Además, existía una fórmula temática de gran éxito entre público egipcio basada en un enredo amoroso, generalmente protagonizado por dos hombres que rivalizan por el amor de una mujer, o por dos mujeres que se disputan a un hombre con el objetivo de contraer matrimonio con él. Uno de los referentes de este tipo de cine comercial y exitoso fue Ahmed Badrakhan (véase fig. 7), que dirigió más de cuarenta películas, entre las que destaca *Lailat gharam / A Night of Love* (1952), film que llegó incluso a ser presentado en el Festival de Cannes (fig. 8). La trama de la mayor parte de los films de evasión se producía en ambientes burgueses y aristócratas, muy alejados del contexto de los barrios periféricos y obreros de las ciudades. Esto suponía una doble paradoja, pues la mayor parte de la población egipcia se concentraba en este tipo de barrios y, además, era el público mayoritario en las salas de exhibición. Es más que probable, como ya apuntaba el propio Ahmed Badrakhan⁶, que los espectadores egipcios quisieran escapar de sus duras realidades cotidianas y gustasen de ver este tipo de historias ambientadas en lugares glamurosos. Ahora bien, más allá de los gustos del público, el hecho de la existencia de una férrea censura cinematográfica promovía la realización de este tipo de películas de evasión, ya que estaba expresamente prohibido mostrar las condiciones de vida de los obreros en las ciudades o de los campesinos en las zonas rurales.

⁶ *Ibíd.*, 195.



Figura 7. Ahmed Badrakhan



Figura 8. Cartel de *Lailat gharam / A Night of Love* (1952) de Ahmed Badrakhan

La llegada al poder de Nasser en 1954 no supuso, en principio, grandes cambios en el engranaje industrial de la cinematografía egipcia. Tampoco se vio alterada la producción mayoritaria de cine de evasión. Sin embargo, pasados los momentos iniciales de la revolución nasserista, la nueva configuración socio-política marcada por el socialismo y el nacionalismo panarabista dio lugar a la producción de géneros cinematográficos inexistentes en Egipto o con escasa representación.

En primer lugar, destaca el desarrollo de un cine realista de gran fuerza expresiva que, en determinados casos, incluye tímidos acercamientos a temas políticos desde una perspectiva de exaltación nacional y en convivencia con el régimen de Nasser. La principal figura del cine realista egipcio fue Youssef Chahine (fig. 9), con películas como *Bab el hadid / Cairo Station / Estación Central* (1958) (véase fig. 10) o *Al Ard / The Earth / La Tierra* (1968)⁷. Se va a dar la paradoja de que

⁷ Directores de cine realista que provienen de cinematografías periféricas como Youssef

este cine realista, fruto de las corrientes de pensamiento socialista y a veces crítico con determinadas circunstancias del país, se verá enfrentado a medida que pasa el tiempo a la censura nasserista.

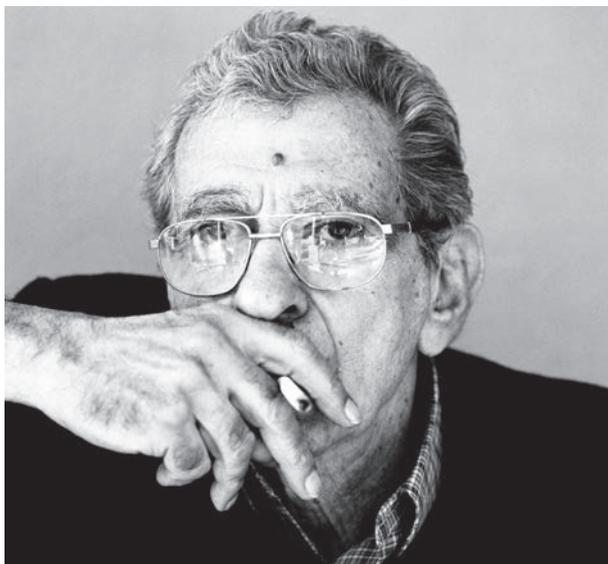


Figura 9. Youssef Chahine

Chahine o Salah Abu Seif han sido objeto de atención y de estudios por parte de la crítica y la historiografía occidental. Este tipo de cine entronca de forma directa con los códigos filmicos norteamericanos y europeos, de ahí que se hayan potenciado este tipo de figuras. La capacidad de la crítica occidental, especialmente a través de los festivales de cine, para encumbrar las obras de determinados autores periféricos es absoluta. No sólo eso, se llega incluso a sugerir, prácticamente sin opción a la réplica, qué pautas deben seguir los directores de estos países si quieren obtener productos artísticos de calidad. En este sentido son muy significativas las palabras de Antonio Weinrichter en «Geopolítica, festivales y Tercer Mundo: el cine iraní y Abbas Kiarostami», *Archivos de la Filmoteca* 19, 1995, 30-31: «La ficción del Tercer Mundo, por tanto, debe caer del lado del neorrealismo (y hasta del naturalismo de la miseria) o bien del *realismo mágico*. Lo que no se acepta tan bien son las películas del Tercer Mundo que se apartan de estas dos vías».



Figura 10. Cartel de *Bab el hadid / Cairo Station / Estación Central* (1958) de Youssef Chahine

El otro género que cobró fuerza en esta etapa fue el religioso, vinculado directamente con el cine histórico. Hasta este momento las producciones históricas habían sido una excepción, como el caso de *Lashin* (1939) de Fritz Kramp. Durante el mandato de Nasser se produjeron más de una decena de films históricos, la mayoría de ellos ambientados en los tiempos en los que vivió Mahoma o en acontecimientos importantes para la religión islámica. Se trataba de reflejar la represión que sufrieron los primeros musulmanes, por un lado, y de legitimar las ideas políticas del panarabismo, especialmente la independencia respecto del Reino Unido, por otro. Entre las obras más destacadas pueden citarse *Wa Islamah / ¡Oh Islam!* (1961) de Andrew Marton y *al-Nasir Salah al-Din / The Victorious Saladin / Saladino* (1963) de Youssef Chahine (fig. 11). También se filmaron películas de acontecimientos históricos contemporáneos que exaltaban la independencia de países árabes como *Gamila al-gazairiya / Yamila, la argelina* (1958) de Youssef Chahine, que narra de forma épica el proceso de independencia de Argelia.



Figura 11. Cartel de *al-Nasir Salah al-Din / The Victorious Saladin / Saladino* (1963) de Youssef Chahine

Es en este contexto sociopolítico en el que emerge la figura de un joven realizador, Chadi Abdessalam, que a través de un tipo de cine histórico y de clara intención artística, bien ambientado en el antiguo Egipto, bien usando el pasado faraónico como marco narrativo, intentará establecer las pautas básicas de un lenguaje audiovisual nacional propio, perfectamente configurado y reconocible.

Los verdaderos cambios en la industria cinematográfica egipcia se produjeron a partir del proceso de nacionalización iniciado por Nasser en 1963. Todos los estudios, a excepción de Estudios Nassibian, fueron nacionalizados, así como las salas de exhibición. La mayoría de los films producidos en esta época fueron financiados por el Estado a través de la Organización General del Cine. Las consecuencias directas de esta política fueron bastante negativas, pues las productoras privadas se mantuvieron expectantes y la realización de películas disminuyó drásticamente. Además, aproximadamente cinco mil trabajadores perdieron sus empleos, aunque luego fueron reubicados en distintas posiciones dependientes de la Organización General del Cine. No sólo se vio afectado el mercado interior, sino que otros países árabes que tradicionalmente recibían material cinematográfico egipcio mostraron reticencias ante este tipo de políticas de corte socialista, de tal manera que se produjo un descenso de las exportaciones bastante acusado. La consecuencia final de todo este proceso fue que muchos profesionales emigraron a otros países, especialmente a Líbano, en busca de oportunidades para desarrollar su trabajo, como fue el caso de Youssef Chahine.

La repentina muerte de Gamal Abdel Nasser el 28 de septiembre de 1970, dio paso al gobierno de Moḥamed Anwar al Sadat. Éste inició una política denominada

Infitah ('apertura'), revirtiendo paulatinamente las políticas socialistas y estableciendo mayor libertad económica, lo que favoreció la presencia de capital privado en todos los sectores económicos del país. Además, su acercamiento a diversos movimientos islamistas en política interior y la apuesta por estrechar relaciones con Arabia Saudí en política exterior, tuvieron como consecuencia un proceso de islamización profunda en el seno de la sociedad egipcia. Esta circunstancia tuvo su reflejo en el cine, endureciéndose considerablemente los códigos de censura.

3. Chadi Abdessalam

3.1. Apuntes biográficos

Chadi Abdessalam nació el 15 de marzo de 1930 en Alejandría en el seno de una familia liberal, pues su padre ejercía como abogado en Alejandría. Pasó su infancia a medio camino entre la ciudad de Alejandría y Minya, una región rural del Alto Egipto muy vinculada al pasado faraónico. Tanto el entorno rural como la presencia del antiguo Egipto marcarán profundamente la personalidad y la obra de Abdessalam (fig. 12). Entre 1949 y 1950 estudió arte dramático en Londres, pero no demostró tener suficientes cualidades y regresó a Alejandría para estudiar arquitectura. En 1954 obtuvo el graduado por la Escuela de Bellas Artes de El Cairo.



Figura 12. Chadi Abdessalam

Abdessalam empezó su carrera en la industria cinematográfica en 1957 como ayudante del diseñador artístico Ramses Wasif. Participó en los diseños de producciones egipcias históricas tan relevantes como *Wa Islamah / ¡Oh Islam!* (1961) de Andrew Marton y *al-Nasir Salah al-Din / The Victorious Saladin / Saladino* (1963) de Youssef Chahine. Gran parte de su aprendizaje se produjo cuando trabajó con equipos extranjeros en 1963, como diseñador de *Cleopatra* (1963) de Joseph L. Mankiewicz, y en 1965, como diseñador de vestuario de *Faraón* (1965) de Jerzy Kawalerowicz (véase fig. 13), una producción polaca que generalmente es reconocida por los egiptólogos como una de las películas que mejor reproducen el antiguo Egipto⁸. Sin embargo, su mayor influencia a nivel cinematográfico, así como uno de sus grandes apoyos para poner en marcha su carrera como director, fue el cineasta y productor italiano Roberto Rossellini. Con él colaboró en la confección de los decorados y en el diseño del vestuario del segundo capítulo de una serie de documentales titulados *La lucha del hombre por la supervivencia*, que Rossellini realizó para la RAI-Italia en 1963 (véase fig. 14). Durante este periodo de tiempo Abdessalam comentó con el director italiano su voluntad de llevar a cabo un largometraje sobre el pasado faraónico de Egipto, *La momia*. Rossellini recibió este proyecto con entusiasmo y, aunque tuvo que abandonar el país debido al estallido de la guerra de los Seis Días en junio de 1967, lo apoyó de manera decisiva buscando financiación a través de Tharwat Okasha, Ministro de Cultura, y prestando su apoyo en tareas de posproducción desde Italia.

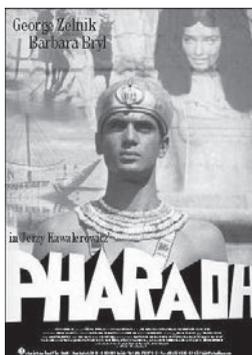


Figura 13. Cartel de *Faraón* (1965) de Jerzy Kawalerowicz

⁸ R. Sánchez Casado, «Ritual egipcio y cine: la representación cinematográfica de la práctica cultural del antiguo Egipto», *Cine e Historia (s). Maneras de relatar el pasado con imágenes*, París, 2015, 121: «Pese a ello, contamos con honrosas excepciones con una recreación magnífica, cuyo paradigma es, sin duda, *Faraón* (Jerzy Kawalerowicz 1966)».



Figura 14. Cartela inicial de *La lucha del hombre por la supervivencia* (1963) de Roberto Rossellini

La filmografía de Chadi Abdessalam es escasa debido a su nivel de autoexigencia, al escaso éxito comercial de sus producciones y a su temprana muerte. Su figura constituye una excepción dentro de la cinematografía egipcia, ya que trabajó géneros que prácticamente no tenían representación en su país como el cortometraje, el documental y el cine histórico, ambientado en el antiguo Egipto o utilizando ese periodo como telón de fondo para el argumento del film. Realizó un total de seis títulos: el largometraje *al-Mumya / The Mummie: The night of counting the years / La momia* (1969), el cortometraje de ficción *al-Falah al-Fasih / The eloquent peasant / El campesino elocuente* (1970) y cinco documentales. El primero de ellos sobre la vida y la cultura egipcia, *Afaq / Horizons / Horizontes* (1973) (véase fig. 15), a continuación uno sobre las experiencias de los soldados durante la guerra de Yom Kipur, titulado *Jiyush al-Shams / Armis of the sun / Ejércitos del sol* (1975) (véase fig. 16), y tres más reflexionando sobre la importancia del legado cultural del Egipto faraónico, *Korssy Tout Ankh Amun Al Zahaby / Tutankhamon's golden trone / El trono de oro de Tutankamón* (1982), *al-Ahram Wa Ma Qabliha / Before the pyramids / Detrás de las pirámides* (1984) y *'An Ramsis al-Thani / A propos Ramses II / A propósito de Ramsés II* (1986). Además, trabajó durante diez años en un proyecto de gran envergadura sobre la vida del faraón Akhenatón que llevaría el título de *Ikhnâtoun / Akhenaton, The tragedy of the Great House / Akhenatón*. Éste quedó incompleto por la falta de interés del gobierno egipcio y de los productores y, sobre todo, por la inexistencia de fuentes de financiación (véase fig. 17).



Figura 15. Fotograma de *Afaq / Horizons / Horizontes* (1973) de Chadi Abdessalam



Figura 16. Fotograma de *Jiyush al-Shams / Armis of the sun / Ejércitos del sol* (1975) de Chadi Abdessalam



Figura 17. Chadi Abdessalam trabajando los bocetos para *Ikhnâton / Akhenaton, The tragedy of the Great House / Akhenatón*.

A parte de sus labores como diseñador de vestuario, escenógrafo, guionista y director, Chadi Abdessalam impartió clases en el Instituto Superior de Cine de Egipto entre 1963 y 1969, en los Departamentos de Decoración, Vestuario y Dirección de Cine. En 1968 fue nombrado jefe del Departamento de Cine Experimental, una sección dependiente de la Organización General del Cine desde la que intentó promover una mayor atracción visual en la dirección de los films. Su influencia fue decisiva para dos notables escenógrafos egipcios, Salah Marei y Onsi Abou Seif, cuyos trabajos han elevado el nivel cualitativo del cine egipcio de los últimos treinta años.

Chadi Abdessalam falleció el 8 de octubre de 1982 en El Cairo a los 56 años de edad, poniendo fin a una de las trayectorias cinematográficas de mayor singularidad de la historia del cine egipcio.

3.2. La momia. *Un largometraje singular*

Ficha técnica:

Título: *al-Mumya / The Mummy: The night of counting the years / La momia*

Año: 1969

Duración: 103 minutos

Director: Chadi Abdessalam

Producción: Organización General del Cine

Guion: Chadi Abdessalam

Director de fotografía: ‘Abd al-‘Aziz Fahmi

Montaje: Kamal Abu al-‘Illa

Música: Mario Nachimbini

Escenografía: Salah Marei

Sonido: Nasri ‘Abd al-Nur

Reparto: Ahmed Marei, Nadia Lutfi, Zuzu Hamdi al Hakim, Shafiq Nur al-Din, Muhammad Khayri

Se trata del primer y único largometraje realizado por Abdessalam, un hecho muy sorprendente si tenemos en cuenta el alto grado de sofisticación técnico y artístico que alcanza este film. En palabras de Viola Shafik, «[t]his film is considered

the major masterpiece of Egyptian cinema, addressing the quest for a cultural identity and the adequate appropriation of history»⁹.

Nos encontramos ante una obra cinematográfica de especial singularidad si tenemos en cuenta el género al que pertenece, la temática que aborda, las características técnicas, la intencionalidad artística y las reflexiones filosóficas que plantea (véase fig. 18).



Figura 18. Cartel de *al-Mumya / The Mummie: The night of counting the years / La momia* (1969) de Chadi Abdessalam

Abdessalam realizó un largometraje histórico, un género muy poco trabajado en Egipto, pero que experimentó un considerable impulso gubernamental durante el régimen de Nasser por cuestiones de legitimación política a través de la narración de acontecimientos del pasado. La peculiaridad estriba en el hecho de que Abdessalam sitúa su historia en el siglo XIX, una época que no se prestaba

⁹ V. Shafik, «Egyptian cinema...», *art. cit.*, 83: «Esta película está considerada como la mayor obra maestra del cine egipcio, pues aborda la búsqueda de una identidad cultural y la adecuada comprensión de la historia».

especialmente para ser el marco desde el que se pudieran establecer paralelismos con el nacionalismo árabe imperante en Egipto en los años sesenta. De hecho, los cineastas egipcios solían escoger hitos históricos relacionados con la religión islámica. Sin embargo, Abdessalam nos lleva a las entrañas de una tribu rural que vive prácticamente aislada en las montañas, cerca del complejo funerario de Deir el-Bahari, en un momento en el que se están descubriendo multitud de enterramientos de la época faraónica. Es más, su inspiración directa fue el descubrimiento en 1922 del Valle de los Reyes.

La historia narra el complejo dilema ético que sufre Wanis, el hijo menor del jefe de la tribu Hurabat, cuyos miembros se dedican aparentemente al pastoreo desde hace 500 años. A la muerte de su padre, tanto Wanis como su hermano mayor son llamados por dos jefes ancianos de la tribu para confesarles un oscuro secreto que ha mantenido a salvo a la tribu durante generaciones. Ambos acompañan a los ancianos por angostos caminos hasta un enterramiento secreto en el que están depositados multitud de sarcófagos. En su interior descubren que los jefes de la tribu llevan cientos de años saqueando los tesoros de los sarcófagos para venderlos en el mercado negro y proveer a su tribu de víveres. Al mismo tiempo, tal y como nos muestra el film en la primera escena, la presencia en el mercado negro de un papiro de la Dinastía XI con el nombre de la Reina Nedjmet alerta a los responsables del Museo Egipcio de El Cairo. Éstos deciden enviar una expedición liderada por uno de sus miembros con el fin de descubrir el origen de este objeto. El hermano mayor de Wanis, que rechaza completamente la profanación de los sarcófagos, es asesinado por los ancianos de la tribu. Wanis comienza a tener profundas contradicciones morales, pues se opone a saquear los tesoros de los enterramientos, pero es consciente de que su tribu necesita vender objetos para subsistir. Finalmente Wanis comprende que, a pesar de ser una civilización muy antigua, el Egipto faraónico forma parte del legado cultural de su pueblo y decide confesar el lugar donde se encuentran los sarcófagos al miembro del Museo Egipcio de El Cairo que lidera la expedición para que los trasladen a la capital y estén a salvo. Para su sorpresa, la expedición cairota descubre que hay unos cuarenta sarcófagos de varias Dinastías, desde la XIX a la XXI (Amenhotep I, Seti I, ...). A pesar del peligro de ser atacados por los Hurabat, deciden trasladarlos en barco hasta El Cairo. Mientras se alejan a través del Nilo, Wanis los observa con gestos contradictorios de alivio y dolor.

Como señala Miguel Ángel Molinero «*La momia* resulta mucho más compleja que la simple querrela por un botín arqueológico»¹⁰. Esta película, más que resolver cuestiones identitarias sobre los egipcios y el pasado faraónico, plantea interrogantes a los espectadores. Abdessalam busca despertar la conciencia de sus compatriotas, animándolos a que reflexionen sobre su pasado y busquen en su propia configuración moral el legado cultural del antiguo Egipto. El director expone la necesidad de recuperar del olvido ese pasado, salvaguardarlo y difundirlo como parte consustancial de la identidad egipcia. Esta idea de otorgarle al antiguo Egipto un papel fundamental en la Historia como hito fundacional del país fue defendida por ciertos intelectuales y políticos, como Taha Hussein, que consideraban que el Imperio británico se había dedicado a borrar este pasado. El objetivo de inducir este olvido sería anular la lucha anticolonial, potenciando la idea de que Egipto era un producto islámico y no disponía de una identidad propia que legitimara un Estado independiente. Parece bastante razonable pensar que Abdessalam se viera influido por estas ideas.

El film está plagado de recursos técnicos¹¹ y metáforas cinematográficas que buscan ahondar en la necesidad de mantener vivo el legado faraónico, por un lado, y difuminar las barreras entre el antiguo Egipto y el contemporáneo, por otro.

Los títulos de crédito se proyectan sobre una máscara funeraria fragmentada, aludiendo a la pérdida de la cultura faraónica, no sólo desde un punto de vista material, sino desde el punto de vista espiritual (véase fig. 19). Hay que tener en cuenta que para los antiguos egipcios la reproducción de una persona significaba que parte de su alma se ubicaba ahí, por lo que su destrucción equivale a su pérdida. Este mensaje queda reforzado al recitar un fragmento de *El libro de los muertos*, que concluye aludiendo a la pérdida del nombre, un hecho equivalente a perder la propia identidad. Abdessalam trata de establecer una relación directa entre Wanis y el antiguo Egipto. Para ello es fundamental la extraordinaria interpretación de Ahmed Marei (Wanis) (véase fig. 20), caracterizada por el hieratismo y la contención, la mayoría de las veces en planos frontales, emulando las

¹⁰ M.A. Molinero Polo, «*La momia* de Shadi Abdel-Salam y la arqueología colonial», *Arte y sociedad del antiguo Egipto*, Madrid, 2000, 278.

¹¹ Los recursos cinematográficos propios del neorrealismo italiano son muy visibles en esta película, como la ambientación en entornos naturales, la iluminación natural, la prevalencia del mensaje, la utilización de lenguajes autóctonos (árabe antiguo), etc. Recordemos que Abdessalam estuvo profundamente influido por Roberto Rossellini, uno de los grandes promotores de este film.

características básicas del arte plástico egipcio. En un momento dado dos miembros de la expedición del Museo comentan que Wanis «tiene una extraña mirada, como una estatua que volvió a la vida» (véase fig. 21).

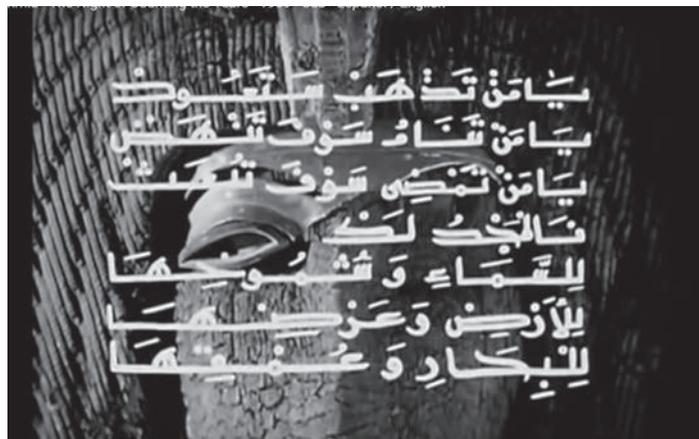


Figura 19. Fotograma inicial de *al-Mumya / The Mummie: The night of counting the years / La momia* (1969) de Chadi Abdessalam



Figura 20. Wanis (Ahmed Marei), protagonista de *al-Mumya / The Mummie: The night of counting the years / La momia* (1969) de Chadi Abdessalam



Figura 21. Fotogramas de *al-Mumya / The Mummie: The night of counting the years / La momia* (1969) de Chadi Abdessalam. Momento en el que Wanis y el líder de la expedición del Museo cruzan sus miradas por primera vez.

Prácticamente todas las escenas están rodadas en exteriores, teniendo como marco las ruinas faraónicas (véase fig. 22). Es un recurso que busca diluir esa diferenciación entre el pasado y el presente. También se producen constantemente contraposiciones entre los amplios planos del paisaje y de las ruinas frente a primerísimos planos de los rostros de los protagonistas. La misma confrontación existe entre el rostro de Wanis y las caras de los sarcófagos. Todas estas técnicas de narrativa visual tratan de remarcar las profundas contradicciones a las que se enfrenta Wanis. De hecho, Abdessalam deja en el aire, a modo de reflexión para los espectadores, si la decisión de Wanis de desvelar la ubicación de los enterramientos ha sido correcta. En el preciso instante en que los miembros de la expedición caiota se disponen a trasladar los sarcófagos al barco, su líder ordena apagar

las antorchas para no ser descubiertos. En un primer momento se puede pensar que se trata de una simple maniobra para no ser descubiertos por los Hurabat, pero es un acto simbólico, ya que hay cierto oscurantismo en la acción de sustraer los sarcófagos de su lugar de enterramiento. Se trata de evitar un mal mayor, aunque para ello sea necesario el expolio y traslado de los sarcófagos. Y remarcando esta contradicción concluye la película, con la profunda y desasosegada mirada de Wanis al barco que se pierde por el Nilo, preguntándose a sí mismo si ha obrado correctamente (véase fig. 23).



Figura 22. Fotograma de *al-Mumya / The Mummy: The night of counting the years / La momia* (1969) de Chadi Abdessalam. Escena exterior en la que aparece Wanis entre ruinas egipcias.



Figura 23. Fotogramas de *al-Mumya / The Mummy: The night of counting the years / La momia* (1969) de Chadi Abdessalam. El barco de la expedición navega rumbo a El Cairo con los sarcófagos mientras Wanis lo observa con desasosiego.

Menos determinantes son otros mensajes que plantea el film, como puede ser el choque sociocultural entre la ciudad y el entorno rural, una circunstancia que Abdessalam vivió de manera directa. También es evidente una crítica a aquellas personas que se lucran del expolio en el mercado negro a través de la presencia de dos personajes tremendamente negativo, Murad y Ayyub. Por último, se atisba la voluntad del director de abrir un debate en torno al papel que juegan los arqueólogos, tanto los egipcios como los occidentales, en el expolio o en la conservación del legado faraónico.

Resulta evidente que esta obra se sitúa en las antípodas del cine de evasión y probablemente ese fuera el principal motivo de su fracaso en taquilla. Tampoco causó una buena impresión a los arqueólogos, que consideraron que se daba una visión muy negativa de su trabajo. Sin embargo, este film llegó a obtener varios premios, entre ellos el premio Georges Sadoul en 1970, y para críticos e historiadores ha pasado a la historia como una de las muestras más sofisticadas del arte cinematográfico egipcio.

4. Conclusiones

En primer lugar, salta a la vista que existe una clara diferenciación entre cómo perciben los egipcios el pasado faraónico y cómo lo ven los occidentales. El cine es una manifestación artística marcadamente popular y ha influido de manera decisiva en la configuración de esa imagen mitificada que tenemos en occidente del antiguo Egipto, que no se parece en nada a la visión que tiene los egipcios. Para ellos, se trata de una civilización muy antigua que no tiene conexiones directas con su forma de vida de tradición islámica.

La escasa presencia del pasado faraónico en la cinematografía de Egipto responde a motivos culturales, educativos y estéticos. Para los egipcios el antiguo Egipto resulta ajeno a su cultura islámica y, por esta razón, la recreación de ese pasado carece de interés y de atracción para el público.

La industria cinematográfica egipcia fue hegemónica en la producción de cine árabe desde los tiempos del cine mudo hasta los años setenta. El cine egipcio de evasión, fundamentalmente musicales y comedias, se impuso como modelo cinematográfico de éxito comercial tanto en Egipto como en el resto de países árabes. En los años sesenta, el régimen político instaurado por Nasser, basado en medidas económicas de corte socialista y en la expansión ideológica del nacionalismo

árabe, trajo consigo la promoción de nuevos géneros, como el cine realista o el cine histórico-religioso.

Durante el nasserismo emerge la singular figura de Chadi Abdessalam, un joven escenógrafo y diseñador de vestuario interesado en el antiguo Egipto y con una clara voluntad de potenciar el componente artístico en el cine egipcio a través de la sofisticación visual en la filmación de imágenes. Formado con grandes figuras de la cinematografía egipcia, como Youssef Chahine, e internacional, como Joseph L. Mankiewicz o Roberto Rossellini, se lanza a finales de la década de los sesenta a la realización de géneros cinematográficos de escasa tradición en Egipto: el cortometraje, el documental y el cine histórico de faraones. Su cine, alejado de las típicas producciones egipcias de evasión que tanto éxito comercial habían cosechado durante sesenta años, no tuvo demasiada aceptación entre sus compatriotas.

Su único largometraje, *al-Mumya / The Mummy: The night of counting the years / La momia* (1969), está considerado como una de las obras cumbres del cine egipcio por la profunda reflexión acerca de la identidad cultural de Egipto que plantea su guion y por la voluntad artística que demuestra al plasmar esas ideas en imágenes. El resto de sus trabajos, si bien no resultan tan brillantes como *La momia*, constituyen ejemplos cinematográficos de gran originalidad, dignos de un análisis pormenorizado que sitúe a Abdessalam como una de las grandes personalidades de la cinematografía egipcia del siglo xx.

Además de su labor como diseñador de vestuario, escenógrafo, guionista y director, ocupó importantes puestos de dirección dentro de la Organización General del Cine. Su temprana muerte interrumpió una singular carrera y nos ha privado de observar, y analizar el grado de desarrollo que previsiblemente hubiera alcanzado su obra.

El legado faraónico en el cine egipcio: una breve aproximación a la obra de Chadi Abdessalam

RESUMEN: Este artículo pretende llevar a cabo un breve análisis sobre el tratamiento que la cinematografía egipcia ha hecho del antiguo Egipto. A diferencia de Hollywood u otras cinematografías europeas, la industria de cine egipcio ha ignorado el pasado faraónico por motivos políticos, ideológicos y estéticos. Los cambios políticos, económicos y sociales que se produjeron durante el Gobierno de Nasser (1954 - 1970) afectaron de manera decisiva al cine egipcio. A partir de este momento, por motivos de legitimación política, se va a promover la realización de cine histórico. Mientras que la mayoría de directores se centrarán en reproducir acontecimientos históricos relacionados con la religión islámica, Chadi Abdessalam va a suponer una excepción. De sus siete obras, destaca por encima de todas su primer y único largometraje, *La momia* (1969), que plantea la necesidad de recuperar y reivindicar el legado faraónico como parte fundamental de la historia de Egipto.

PALABRAS CLAVE: Egipto, industria, género, cine histórico, cine faraónico

The pharaonic legacy in the Egyptian cinema: A brief approach to the work of Shadi Abdel Salam

ABSTRACT: This article aims to carry out a brief analysis of the treatment that Egyptian cinematography has employed for ancient Egypt. Unlike Hollywood or other European cinematographies, the Egyptian film industry has ignored the Pharaonic past for political, ideological, and aesthetic reasons. The political, economic, and social changes that occurred during the Nasser Government (1954-1970) affected the Egyptian cinema decisively. From that moment on, for reasons of political legitimation, the production of historical cinema would be promoted. While most directors would focus on reproducing historical events related to the Islamic religion, Chadi Abdessalam was an exception. Out of his seven works, above all it stands out his first and only feature film, *The Mummy* (1969), which raises the necessity to recover and vindicate the Pharaonic legacy as a fundamental part of the history of Egypt.

KEYWORDS: Egypt, industry, genre, historical cinema, Pharaonic cinema