

EL MUNDO DE SHADI ABDEL SALAM

Domingo Sola Antequera

RESUMEN

Con este trabajo pretendemos dar a conocer algunos datos biográficos y filmográficos de un cineasta árabe relativamente desconocido en Occidente, como es el caso de Shadi Abdel Salam. Figura fundamental del cine egipcio, reconocido internacionalmente gracias a su único largometraje, *La momia*; su obra vuelve a retomar interés gracias a una exposición permanente sobre sus diseños cinematográficos que la nueva Biblioteca de Alejandría exhibe desde hace unos meses.

PALABRAS CLAVE: Shadi Abdel Salam, cine egipcio, cine árabe, diseño cinematográfico.

ABSTRACT

With this paper we've tried to make known some information about the works and the films of Shadi Abdel Salam, an arab film-maker. He was one of the most important personalities of the Egyptian cinema in the latests sixties and in the seventies; well-known because of its only feature-film, *The Mummy*. Recently some of his designs and a selection of his films are shown permanently at the new Alexandrine Library.

KEY WORDS: Shadi Abdel Salam, Egyptian Cinema, Arab Cinema, Cinematographic Designs.

Con el título «*The World of Shadi Abdel Salam*» ha terminado instalándose de manera permanente en Alejandría una exposición, en el marco de la recién inaugurada Biblioteca Alexandrina, que recuerda la obra de este realizador, director artístico, diseñador y guionista egipcio, muerto de manera prematura en 1986, con muchos proyectos aún por realizar, entre ellos el que probablemente se hubiera convertido en su obra magna: «*Ma'sat al-bait al-kabir*» (*La Tragedia de la Gran Casa*), sobre la vida de Akhenatón, el controvertido monarca del Reino Nuevo.

La exposición intenta convertirse en una ámbito de reflexión sobre la personalidad del cineasta y su prolongado interés en hacer justicia a la historia de su propio país, desde el Egipto faraónico hasta el islámico y contemporáneo; con una visión ciertamente peculiar e introspectiva, diríamos que casi filosófica y teorizante.



Allí se exhiben, en forma de estilizados y sofisticadísimos dibujos, los maravillosos diseños que realizó para películas como «*Cleopatra*» (Josef Mankiewicz, 1962), donde se le encargó el *set* de la barcaza real; «*Faraón*» (*Pharao*, Jerszy Kavalerowicz, 1963), donde llevó a cabo todo el diseño de vestuario, dotando al filme de un inconfundible tono antropológico; o «*La momia*» (*Al-Mumya; The Mummy-The Night of Counting the years*), el único largo realizado, en 1969, por el propio director. Junto a estas reconocidas obras, se encargó de otras largamente olvidadas por el cine occidental, en ocasiones por el género minoritario al que pertenecieron, normalmente el docudrama, y en otras porque en su día no fueron estrenadas en el resto del mundo. En todas ellas, junto con los *sets*, se hacía cargo del diseño de vestuario y de la escritura del guión, caso de «*Al Ayyam*» (*Los días*); «*Bayn Al-Qasrayin*» (*Entre dos palacios*); «*Adwa' Al-Madina*» (*Luces de ciudad*); o «*Al-Nasir Salah Al-Din*» (*Saladino Victorioso*), entre otras, realizadas mayoritariamente entre 1960 y 1967.

Además de los citados dibujos, la exposición ha recreado su biblioteca personal, alrededor de dos mil volúmenes sobre aquellos temas más recurrentes en su obra y en su ideario personal: historia de Egipto —antiguo y contemporáneo—, historia del Islam, cine, arquitectura, teatro, literatura...; así como parte de su mobiliario y de sus objetos personales más preciados; junto con los premios, las condecoraciones y los diplomas obtenidos durante su exitosa carrera.

Todo ello se completa en el vecino auditorio, donde se exhibe una amplia muestra de su obra fílmica, a la que se une toda una serie de entrevistas realizadas en vida del artista. También se ha editado un pequeño catálogo con una breve semblanza biográfica y algunas de sus fotografías y diseños.

¿Pero quién fue este cineasta egipcio, desconocido para el gran público? ¿Quién fue Shadi Abdel Salam? Sobre él poco más se nos dice en la edición que recoge la exposición, un texto publicado en el 2002, realmente pobre en cuanto a su información, que muestra su mayor interés en la reproducción fotográfica de alguno de sus dibujos, así como en el esbozo de un eje cronológico que nos cuenta los hechos más significativos de su vida y su obra.

Nuestro director nació en Alejandría allá por 1930, de forma casi paralela con el estreno de los primeros largometrajes de ficción egipcios, caso de «*Leila*» (*Leila*) y «*Qubla fis sahraa*» (*Un beso en el desierto*), ambos de 1927¹, el primero de ellos de Stephan Rosti y el segundo de Ibrahim Lama. Años estos, y sobre todo los de la década siguiente, en los que hablar de cine egipcio era lo mismo que hablar de cine árabe, tal fue su importancia. De esta forma, al finalizar la misma, en 1939, se rodaría el considerado primer filme totalmente egipcio, «*Al Azima*», obra de Kemal Selim, que además mostraba, por primera vez, *la verdadera naturaleza local*².

¹ Ver Alberto ELENA (1999): *Los cines periféricos. África, Oriente Medio, India*, Paidós, Barcelona.

² Ver Roy ARMES (1996): «The Arab World», en *The Oxford History of World Cinema*, Oxford University Press.

Abdel Salam amplió los estudios realizados en el Victoria College de su ciudad natal, en Gran Bretaña en 1949, donde trabajaría teatro y dramaturgia, para terminar su formación, antes de completar el servicio militar, graduándose en Arquitectura en la Facultad de Bellas Artes de El Cairo, en 1954.

Durante esa misma década comenzó su acercamiento al séptimo arte, como ayudante de dirección. Estamos en los años de la revolución de Nasser, comienzo de una campaña de nacionalización del cinematógrafo que se llevaría a cabo en la década siguiente y que vendría de la mano, casi de forma paralela a lo que sucedía en otras industrias europeas, de un cine muy cercano a lo que podríamos denominar como «realismo social». Serán las primeras obras de Yussef Chahine, Salah Abu Seyf y Tawfiq Salah. Con alguno de ellos, caso de Seyf, colaboraría durante 1957 en el rodaje de «*Al-futuwa*» (*El matón*). Todo este proceso artístico marcaría unos años de intensísima producción nacional gracias, en parte, a la creación de la *Organización para la Industria Cinematográfica*, al nacimiento de la *Organización General de Cine*, ambas surgidas entre 1957 y 1961, junto a la prácticamente nacionalización de casi todos los estudios cinematográficos.

Tras estos primeros trabajos en el medio, a partir de 1962, se convertiría en el responsable del Departamento de Realización del *Instituto Superior de Cinematografía*, que se había fundado cuatro años antes. Paralelamente llevaría las enseñanzas sobre el diseño de sets y el atrezzo en general, o sea, sobre dirección artística, para la misma Institución, donde se mantuvo hasta 1972. Recordemos que diez años antes su prestigio y sus conocimientos técnicos eran tales que Joseph Mankiewicz le había requerido para participar en el rodaje de «*Cleopatra*»; y un año después Jerszy Kavalerowicz contaría con él en «*Faraón*», para supervisar el diseño de vestuario, de algunos sets, así como para ser asesorado históricamente, con intención de consolidar la veracidad de la historia que el filme pretendía contar. Estos trabajos puntuales, aunque de altísimo presupuesto y dedicación, paralelos a su labor como realizador y guionista, continuarían a lo largo de la década junto a directores como Roberto Rossellini, con quien colaboraría en *Struggle for Survival* (*La lucha del hombre por la supervivencia*, 1967).

Este período creativo concluiría a finales de la década coincidiendo con dos o tres hechos destacables: una crisis industrial significativa; el nacimiento de la *Asociación del Nuevo Cine* (*Gamaat as-sinema al-gadida*) en 1968, grupo de directores que pretendieron renovar desde dentro el cine egipcio, cercanos al espíritu cineclubista y a la crítica cinematográfica; y, por último, la muerte en 1970 de Gamal Abdel Nasser y la llegada al poder de Anwar al-Sadat, quien retiró el apoyo estatal al cinematógrafo, a la par que recrudeció el aparato censor.

En este contexto, en 1969, nació la obra cumbre de Shadi Abdel Salam, *Al-Mumya* (*La momia*), la que a la postre le reportaría reconocimiento mundial, siendo premiado en Francia (premio Georges Sadoul), en EEUU (premiado en la *Academy of Motion Picture Arts and Sciences*), o en Gran Bretaña, en el *London Film Festival*. Es sin duda su mejor creación, considerada en su momento como punta de flecha de esa renovación que pretendía la *Gamaat*, abriendo una nueva etapa en la cinematografía de ese país.

Como ya analizara Miguel Á. Molinero, el texto filmico intentaba recuperar, a través de la historia y de su tratamiento, *la identidad egipcia perdida*³. De manera simplificada, pero a la vez con gran complejidad, Abdel Salam nos ofrecía su peculiar versión de un hecho fundamental para la arqueología egipcia, el hallazgo de la famosa *cachette* —escondrijo— de Deir el-Bahari, donde aparecieron las momias, ya bastante deterioradas, junto con sus ajuares, de los faraones enterrados en el Valle de los Reyes durante cinco siglos, hasta la Dinastía XXI, momento en el que la mayoría ya habían sido violadas y saqueadas, decidiéndose su traslado a un escondite que les proporcionara un lugar seguro donde continuar su tranquila existencia en los siglos venideros.

El hallazgo, fortuito, se originaría debido a una disputa en una familia de campesinos «excavadores clandestinos», que revelarían el emplazamiento a un arqueólogo enviado como espía por Gaston Maspero, quien había sucedido a Mariette como superintendente del Servicio de Antigüedades egipcias. Estamos en el verano de 1881, momento en el que después de trasladar a los reyes desde la *cachette* a Luxor, se embarcaron con dirección a El Cairo. Maspero recogió el acontecimiento de la siguiente manera:

En las dos orillas, las mujeres de los fellahin, desmelenadas, siguieron el barco lanzando grandes gritos y los hombres disparando andanadas con sus fusiles, como se hace en los funerales⁴.

La película muestra a un cineasta inconformista y comprometido con una realidad histórica que le subyuga y que proyecta hasta el presente. De esta forma opone la búsqueda de la identidad egipcia en el pasado faraónico, que de alguna forma suponía la recuperación de la memoria colectiva de su pueblo, contraponiéndola con los problemas de identidad que los egipcios contemporáneos tendrían al finalizar la Guerra de los Seis Días, que perdieron contra Israel, y, sobre todo, tras malograr su autonomía política, a la que dirán adiós debido a los acontecimientos sucedidos por su posicionamiento durante los años de la Guerra Fría.

Por otra parte, no dejaba de ser una reflexión sobre el papel que debían jugar los arqueólogos egipcios que a partir de esos años controlarían el destino y la gestión de las antigüedades de su país.

El éxito de este trabajo, a pesar de las numerosas críticas recibidas por su atrevimiento narrativo y su cuestionamiento político, haría que al año siguiente el Ministro de Cultura, Tharwat 'Ukasha, le nombrara director del *Centro Experimental de Cinematografía*.

³ Ver Miguel Á. MOLINERO: «*La Momia*, de Shadi Abdel-Salam, y la arqueología colonial», en Miguel Á. MOLINERO y Domingo SOLA (coord.) (2000): *Arte y sociedad del Egipto antiguo*, Encuentro, Madrid.

⁴ Citado por Maurizio DAMIANO-APPIA (1997): *Egipto y Nubia I. Guía arqueológica*, Folio, Barcelona.

La herencia faraónica se hizo presente en su siguiente trabajo —como en casi toda su obra, que siempre se movió cercana a la reflexión histórica—, en un corto de ficción donde llevaría a la pantalla un relato de la literatura antigua egipcia, «*Shakawa Al-Fallah Al-Fasih*» (*El campesino elocuente*, 1970), que de nuevo le proporcionó un amplio reconocimiento internacional y más de un premio, entre ellos el de la SEMINCI de Valladolid.

A partir de ahí hasta su muerte, acaecida en octubre de 1986, alternó el trabajo como guionista y realizador entre documentales y docudramas, algunos de ellos inacabados, caso de «*Al-Usra Al-Dandarawiyya*» (*La familia de Dendera*, 1979) o de «*Al-Hism*» (*La fortaleza*, 1977). En este sentido y como norma general, los docudramas se orientaron siempre al rescate y reflexión sobre el pasado egipcio, especialmente los tres siguientes: «*Cursi Tut`Ankh Amun Al-Dhababi*» (*El trono de Tutankamón*, 1982); «*Al-Ahram wa ma qabla*» (*Las pirámides y con anterioridad*, 1984); y «*An Ramsis Al-Thani*» (*Sobre Ramsés II*, 1986).

Paralelamente a estos proyectos, durante los últimos quince años de su vida se dedicó a poner en marcha la que hubiera sido su obra más ambiciosa, la de mayor implicación personal y emocional, una nueva vuelta de tuerca sobre una de las personalidades más fascinantes y controvertidas de la Dinastía XVIII, y por ende de todo el Egipto faraónico, Akhenatón; ésta hubiera supuesto la primera visión desde dentro, desde el propio país, de la historia de este monarca, y una nueva reflexión, fundamentalmente política, sobre el pasado y el presente de la nación.

El título provisional del filme fue el de «*La tragedia de la Gran Casa*», que aunque parezca una alusión al palacio del rey —que repartiría su vida entre Tebas, donde pasó su juventud, en la monumental residencia construida por su padre Amenhotep III en Malqata, en la ribera occidental del Nilo y la ciudad que levantó en el Egipto Medio durante los años de su reinado, Akhetatón-el Horizonte de Atón, del disco solar, hoy el-Amarna—, en realidad es una juego de palabras, ya que *praa* significa palacio en egipcio, pero también sirve desde este reinado, precisamente, para aludir al monarca sin mencionarlo, para pronunciar la palabra, que terminaría por dar lugar a la que hoy utilizamos para designar a estos reyes, «faraón». Así, el título aludiría a la tragedia del monarca y de la familia real, y metafóricamente al final del mundo amarniano.

En este proyecto no sólo se ocuparía de la escritura del guión, como en todas sus obras anteriores, sino también del diseño de vestuario, joyas y en general de toda la dirección artística, de la puesta en escena.

Muy probablemente, y teniendo en cuenta lo poco que se sabe del desarrollo del guión, su compromiso ético hubiera supuesto la presentación de un anti-héroe sumido en una crisis existencial en medio de una situación política y social complicada, asfixiante, en el lado opuesto al espectacular y, en general pobre, cine histórico estadounidense que continuamente y desde los años 20 acapara las pantallas de medio mundo a base de grandes pero vacías superproducciones.

Como decíamos al principio de este texto, su inesperada muerte truncó la realización de este filme, pero a cambio esta exposición alejandrina nos ha permitido que conozcamos una colección de dibujos, sobre esta obra nonata, absolutamente fascinante. Ello es debido, quizá, a ese sutil tono antropológico que destaca

sobre la belleza de la reina Tiy o sobre el enigmático Akhenatón; o por esa representación casi espectral de la familia real, en esa metafórica imagen que une a los dos anteriores con Tutankhamón niño, Smenkhare y Amenhotep III, esplendor y caída de la herejía amarniana.

Todas estas láminas, y muchas otras de otros tantos proyectos, son, por tanto, recogidas en una exposición excepcional, que debiera mostrarse en otras sedes⁵ para poder divulgar los trabajos de un director que requiere urgentemente de un estudio monográfico sobre su obra⁶.

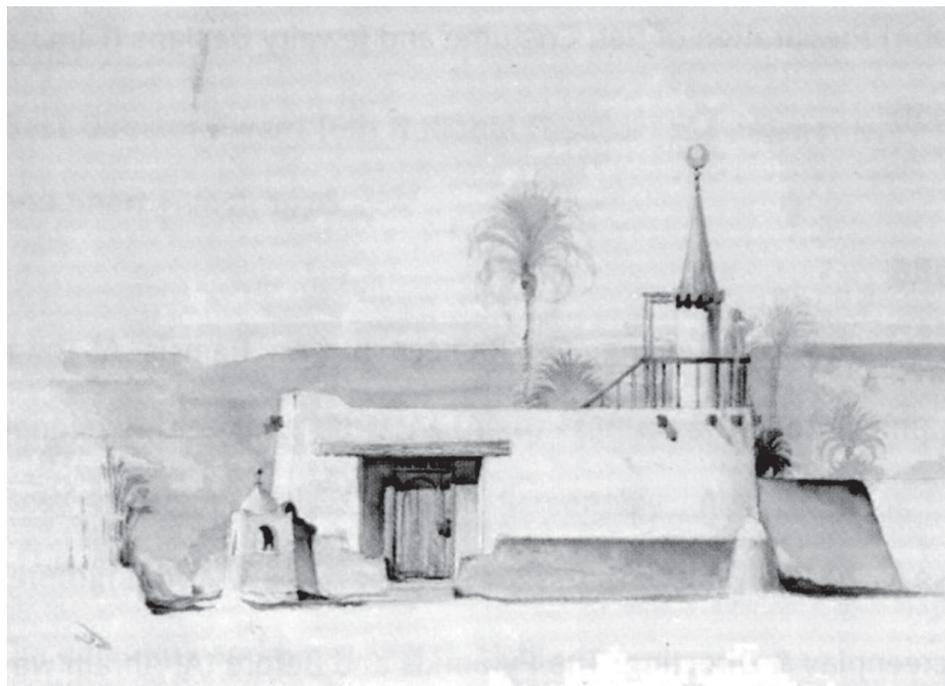


Foto 1. *Al-Ayyam (Los días)*.

⁵ Los dibujos estuvieron, previamente, expuestos en París a finales de la década de los 80, en la inauguración del *Instituto del Mundo Árabe*.

⁶ Lamentablemente en España sólo se ha editado, junto al libro de Alberto Elena citado en la nota primera, un monográfico sobre «Cine e Islam», en *Nosferatu. Revista de cine*, número 19, octubre de 1995.



Foto 2. Wa Islamah.



Foto 3. Al Badawi Bek, *La momia*.



Foto 4. La madre, *La momia*.





Foto 5. La reina Tiy, *La tragedia de la Gran Casa*.





Foto 6. La familia real,
La tragedia de la Gran Casa.