

Cine, historia e identidad nacional: *La Momia* de Šādī ‘Abd al-Salām

Ana TORRES GARCÍA

BIBLID [0544-408X]. (2002) 51; 315-326

Resumen: Este artículo analiza la película egipcia *La Momia*, de Šādī ‘Abd al-Salām, para poner de relieve su interés como ejemplo de expresión artística que, reflexionando sobre el periodo faraónico de Egipto, plantea cuestiones esenciales relativas a los conceptos de tradición, modernidad, historia e identidad del Egipto contemporáneo. Así mismo, la película representa un significativo intento de renovación en el marco de la cinematografía egipcia.

Abstract: This article analyzes the Egyptian movie *The Mummy*, by Šādī ‘Abd al-Salām, to underline its value as an example of artistic expression that, reflecting on the Pharaonic past of Egypt, raises key issues about modern Egypt’s tradition, modernity, history and identity. At the same time, this movie represents a significant attempt to innovate within the framework of Egyptian cinema.

Palabras clave: La Momia. Cine egipcio. Tradición. Modernidad. Identidad. Historia.

Key words: *The Mummy*. Egyptian cinema. Tradition. Modernity. Identity. History.

Ahora que en nuestras carteleras encontramos la última película de aventuras hollywoodiense enmarcadas en un contexto faraónico, algunos medios de comunicación repasan las distintas películas ambientadas en el Antiguo Egipto que se han producido a lo largo de la historia del cine. Desafortunadamente, la reflexión mediática sobre el tema faraónico en el cine olvida sistemáticamente el propio cine egipcio dado el desconocimiento de “otros” cines que impera en Europa y Estados Unidos. Este artículo analizará *La Momia* de Šādī ‘Abd al-Salām, una de las mejores películas del cine egipcio, poniendo de relieve su interés como ejemplo de expresión artística que reflexiona sobre cuestiones históricas e identitarias claves para entender el Egipto contemporáneo.

En Egipto existe desde los años treinta una significativa industria cinematográfica. Ya en los años veinte, algunos empresarios nacionalistas egipcios comenzaron a tra-

bajar por el establecimiento de una industria nacional independiente¹. Pero el gran impulso a la industria cinematográfica egipcia surgió por iniciativa de Ṭala‘at Ḥarb, fundador del Banco de Egipto (*Bank Miṣr*), que supo ver en el cine una lucrativa inversión. Así, en 1935 se inauguró *Studio Miṣr*, los primeros estudios de cine del país². Durante los siguientes años, el capital privado dominaría y condicionaría, por tanto, la producción filmica nacional. Ésta es la época de los grandes musicales y del auge de grandes estrellas de la canción y el baile oriental, géneros e intérpretes originarios del teatro egipcio que se trasladan al nuevo medio cinematográfico³.

En las décadas siguientes, especialmente tras recobrar la independencia, aparecerían nuevos géneros, en parte adaptaciones de producciones hollywoodienses, pero también producciones que en este nuevo periodo de la historia nacional se interesan por cuestiones sociales y denuncian la opresión sufrida durante la etapa colonial. De manera que a lo largo de los años cincuenta y sesenta emerge el género realista de la mano de realizadores como Salāḥ Abū Sayf, Tawfīk Sālīḥ y Yūsuf Šāḥīn que se apoyan de manera significativa en la literatura de corte realista producida también en estos años por autores como Naẓīb Maḥfūz⁴, aunque sin olvidar en ningún momento el fin comercial de estas producciones. Es el caso, por ejemplo, de películas de Abū Sayf como *Bidāya wa-nihāya* (Principio y fin, 1960) y *al-Qāhira ṭalālīn* (Cairo 30, 1966), y *al-Ard* (La tierra, 1968) de Šāḥīn, esta última una adaptación de la novela homónima de ‘Abd al-Raḥmān al-Šarqāwī⁵.

Una nueva etapa comienza para el cine egipcio en 1963 cuando el régimen nasserista decide la nacionalización súbita de la industria cinematográfica en Egipto: estudios, laboratorios, salas de proyección y distribuidoras pasan a ser propiedad estatal. Esta intervención por parte del Estado se traduce en un incremento astronómico de los gastos de producción, lo que, sumado al auge de la televisión y a la pérdida de mercado de exportación, sumirá a la industria en un caos financiero llevándola a su bancarrota en 1970. Por lo que al año siguiente, ya bajo el régimen de Anwar al-Sā-

1. Viola Šafīk. *Arab Cinema: History and Cultural Identity*. Cairo: The American University in Cairo Press, 1998, p. 13.

2. Viola Šafīk. *Op. cit.*, pp. 12-13; Yves Thoraval. *Regards sur le cinéma égyptien*. Paris: L'Harmattan, 1988, pp. 17-18.

3. Yves Thoraval. *Op. cit.*, p. 19.

4. Sobre Naẓīb Maḥfūz y el cine veáse Hāšim al-Naḥḥās. *Naẓīb Maḥfūz ‘alā šāša*. Al-Qāhira: al-Hay‘a al-Miṣrīya al-‘Amma li-l-Kitāb, 1975; Hāšim al-Naḥḥās. *Naẓīb Maḥfūz fī al-sīnīmā al-miṣrīya*. al-Qāhira: al-Maẓlīs al-A‘lā li-al-Ṭaqāfa, 1997; Sāmī al-Salāmūnī. “Al-Sīnīmā al-siyāsīya fī Miṣr: al-wāqī wa-al-mustaqbal”. *Afāq ‘Arabīya*, 2 (1976), pp. 140-151; Marcelino Villegas. “Naẓīb Maḥfūz en el cine”. En *Realidad y fantasía en Naguib Mahfuz*. Ed. Mercedes del Amo. Granada: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Granada, 1991, pp. 13-63.

5. Viola Šafīk. *Op. cit.*, pp. 24, 126, 128, 132-135.

dāt, se anunciará su “des-nacionalización”, aunque ésta en realidad será parcial, pues hasta la fecha los estudios y los laboratorios siguen siendo propiedad del Estado⁶. No obstante, el respaldo financiero del sector público y, en cierta medida también, la relajación en la censura que se sintió tras la guerra de 1967⁷, favorecieron el que algunos realizadores escapasen a las limitaciones que generalmente constriñen el cine con fin comercial y experimentasen con nuevas concepciones filmicas dando como resultado películas que, en otras circunstancias, nunca se hubieran filmado. De esta manera la política de nacionalización permitió el desarrollo de un movimiento de renovación dentro del cine egipcio que algunos realizadores aprovecharon para ensayar nuevos lenguajes cinematográficos, objetivo principal de toda la obra del realizador Šādī ‘Abd al-Salām, aunque su máximo exponente sea indudablemente *La Momia*, también conocida como *Yawm an tuḥṣa al-sinīn*⁸.

BIOGRAFÍA

Šādī Muḥammad Maḥmūd ‘Abd al-Salām (1930-1986) nació en Alejandría, aunque parte de su familia era originaria de al-Minya, ciudad del Alto Egipto (*al-Ša ‘īd*)⁹. Se licenció en arquitectura, pero interesado por el cine entró a trabajar con Šalāḥ Abū Sayf a finales de los años cincuenta como ayudante de dirección. Más tarde, ya como diseñador de decorados y vestuario, colaboró en diversas producciones egipcias y extranjeras, algunas ambientadas en el periodo faraónico, como fue el caso de *Cleopatra* de Joseph L. Mankiewicz (1963) y *Faraón* (1966) del realizador polaco Jerzy Kawalerowicz. Sin embargo, tras trabajar con Roberto Rossellini su deseo por realizar su propia película se convirtió en un imperativo. Así dedicó más de un año a escribir el guión de *La Momia* y se lo dio a leer al realizador italiano, quien interesado por el proyecto logró superar las reticencias iniciales del Ministro de Cultura egipcio, Tarwat ‘Ukāša, ante un director novel. Finalmente en 1968 ‘Abd al-Salām comenzó

6. Walter Armbrust. “The Golden Age before the Golden Age: commercial Egyptian cinema before the 1960s”. En *Mass mediations: new approaches to popular culture in the Middle East and beyond*. Ed. Walter Armbrust. Berkeley: University of California Press, 2000, pp. 318-319; Raymond William Baker. “Egypt in shadows: Films and the Political Order”. *American Behavioral Scientist* 17, 3 (1974), p. 404; Alberto Elena. *Los cines periféricos: África, Oriente Medio, India*. Barcelona: Paidós, 1999, pp. 205-206; Viola Shafik. *Op. cit.*, p. 25.

7. Samir Farid. “Periodization of Egyptian cinema”. En *Screens of life*. Ed. Alia Arasoughly. Quebec: World Heritage Press, 1996, p. 14.

8. Es una frase tomada del *Libro de los muertos* y su traducción literal sería “el día en que se cuentan los años”, haciendo referencia al día del Juicio Final.

9. Šādī ‘Abd al-Salām. “Yawm an tuḥṣa al-sinīn”. *al-Qāhira* (febrero de 1996), p. 16.

el rodaje de su opera prima¹⁰, obra que sería aclamada por el público internacional en festivales de cine como los de Venecia y Cartago.

Posteriormente ‘Abd al-Salām realizó documentales y cortometrajes, en su mayoría de tema faraónico, entre los que destaca *al-Fallāḥ al-faṣīḥ* (El campesino elocuente, 1970) basado en un texto que data del Imperio Medio (1800 A. C.).

A pesar de su temprana muerte en 1986, dejando inacabado su segundo largometraje, *Akenatón*¹¹, el talento de este director dejó una marca profunda en las artes egipcias. No sólo elevó la categoría artística del diseñador de decorados, dejando como principal discípulo a Ṣalāḥ Mar‘ī¹², sino que su obra ha influenciado de manera palpable otros ámbitos artísticos del Egipto contemporáneo, como por ejemplo el trabajo de Walīd ‘Awnī, coreógrafo, y también fundador y director del teatro de la Ópera y Danza del Cairo¹³.

FARAONISMO

El periodo faraónico y su impronta en la historia de Egipto han sido reivindicados como elemento esencial e integrador de la identidad egipcia contemporánea por pensadores y artistas egipcios desarrollando una corriente de pensamiento conocida como “faraonismo”. El faraonismo nace a raíz de la paulatina toma de conciencia de los egipcios de su pasado faraónico a partir de la expedición de Napoleón en 1798 y a lo largo del siglo XIX, cuando las potencias coloniales muestran su interés por descubrir e interpretar aquella milenaria civilización llegando a sentar las bases de los estudios de Egiptología. Ya en el siglo XX, concretamente durante la etapa de entre guerras, aquel pasado glorioso e independiente emerge parejo al desarrollo del nacionalismo egipcio y así aparece el tema faraónico en la obra de artistas de este periodo¹⁴.

10. Ṣādī ‘Abd al-Salām. *Op. cit.*, pp. 16-18; Allen Douglas y Fedwa Malti-Douglas. “Film and Pharaonism: Shadī ‘Abd al-Salam’s Eloquent Peasant”. En *Tradition and modernity in Arabic literature*. Ed. Issa J. Boullata y Terri DeYoung. Fayetteville: The University of Arkansas Press, 1997, p. 194.

11. La filmografía de ‘Abd al-Salām se completa con los documentales *Afāq* (Horizontes, 1972) y *Yūyūš al-šams* (Los ejércitos del sol, 1975) y la trilogía de cortometrajes *Kursī Tutanjamūn* (El trono de Tutankhamon, 1982), *Amāma al-ahrām* (Ante las pirámides, 1986) y Ramsés (1986). Cf. Allen Douglas y Fedwa Malti-Douglas. *Op. cit.*, p. 194.

12. Youssef Rakha. “Salah Mar’i: An architecture of the soul”. *al-Ahram Weekly*, 432 (3-9 junio 1999); <<http://www.ahram.org.eg/weekly/1999/432/profile.htm>>, 26 de mayo de 2002.

13. Leila Johnston. “Walid Aouni’s dance of the ancient spirits”. <http://metimes.com/2K/issue2000-23/cultent/walid_aounis_dance.htm>, 26 de mayo de 2002; Mohammed Zarif. “Riding the wave of modern dance theater”. <<http://metimes.com/issue22/cultent/1dance.htm>>, 26 de mayo de 2002.

14. Eugenia Gálvez Vázquez. “El faraonismo como *leit-motiv* en la literatura egipcia”. En *Mundo árabe/mundo hispánico: creatividad e historia. Homenaje a Marcelino Villegas*. Colección *Awrāq* 1. Madrid: Agencia Española de Cooperación Internacional, 1993, pp. 139-141.

Este intento por recuperar tal elemento clave de la identidad egipcia ha sido analizado desde el punto de vista literario. Sin embargo, dicha preocupación también se ha expresado a través del texto cinematográfico. Si bien es cierto que el periodo faraónico ha sido apenas tratado por la cinematografía egipcia, quizás por ello se debería subrayar aún más el esfuerzo de un realizador en particular por reflejar y también debatir ese legado faraónico, su impronta en la identidad nacional egipcia y el papel que juega la Historia en la construcción de esa identidad. Toda la obra de ‘Abd al-Salām se enmarca en esta preocupación y lo expresa desde una perspectiva que ya adelantó en su momento Ṭāhā Ḥusayn (1889-1973). Eugenia Gálvez, comparando las distintas actitudes o posicionamientos de tres autores egipcios representativos, caracteriza la postura de Ṭāhā Ḥusayn respecto al pasado faraónico de Egipto como “una meta en la búsqueda angustiada de la propia identidad”¹⁵. Citando al propio autor: “el nuevo Egipto solamente puede llegar a ser a partir del antiguo y eterno Egipto”¹⁶. El pensamiento de ‘Abd al-Salām comparte esta visión por lo que su labor cinematográfica se ve conducida en parte por ese fin educativo de informar, dar a conocer la grandiosidad de ese pasado al egipcio de a pie que lo desconoce en gran medida¹⁷. Pero la labor del realizador no se detiene en la representación de un periodo histórico como marco temporal de una narración cinematográfica, sino que ‘Abd al-Salām busca, al mismo tiempo, desarrollar una nueva concepción cinematográfica que contribuya a comunicar ese legado histórico y cultural egipcio al espectador. En este sentido es importante la identificación del Alto Egipto (*al-Ša‘īd*) con la autenticidad identitaria egipcia que él defiende. En repetidas veces ‘Abd al-Salām manifestó que, aunque nacido en Alejandría, él se consideraba *ša‘īdī* y que “el Alto Egipto era el Egipto auténtico (...) el Egipto de los Faraones”¹⁸. En consecuencia, ante la emergencia de otro Egipto, modernizado, pero falto de identidad propia, él veía necesario recuperar y revalorizar lo *ša‘īdī*: su paisaje, su modo de vida, su historia.

LA MOMIA

La Momia es una película que se puede definir como perteneciente al género del cine de autor. Se trata de una producción que difícilmente recuerda a ninguna película egipcia anterior pues sobresale en el contexto de la cinematografía egipcia y árabe por su estilo innovador tanto en lo que respecta al contenido, el tema que articula la narración, como al aspecto formal, su concepción estética.

15. Eugenia Gálvez. *Op. cit.*, p. 141.

16. Eugenia Gálvez. *Op. cit.*, p. 146.

17. ‘Abd al-Salām. *Op. cit.*, pp. 20-21.

18. ‘Abd al-Salām. *Op. cit.*, p. 16.

Basada en hechos reales, el descubrimiento de un conjunto de momias en 1881 en Dayr al-Baḥrī entre las que se encontraban las de los faraones Seti I y Ramsés II¹⁹, *La Momia* describe cómo la tribu de los Ḥurabāt vive del tráfico ilegal de antigüedades obtenidas de tumbas faraónicas que profanan. Los Ḥurabāt viven en el Alto Egipto, en una zona árida y montañosa rodeada por el desierto y próxima al río Nilo, y donde abundan las ruinas arqueológicas de época faraónica que conforman el paisaje cotidiano de la tribu.

Como ‘Abd al-Salām argumenta en su película, la tribu a través de su comercio ilegal e irrespetuoso –robar a sus propios ancestros– refleja su ignorancia y completo desconocimiento por el legado de aquellos que dejaron como rastro de su presencia en un tiempo anterior los impresionantes restos arqueológicos entre los que viven. A cambio de una cierta ganancia económica que les permite la supervivencia, los Ḥurabāt ignoran, se despojan de su propio pasado milenario y su legado cultural.

La trama de la película se centra en el conflicto que surge cuando los protagonistas, hijos del *šayj* de la tribu recientemente fallecido, son puestos al corriente sobre el origen del sustento de los Ḥurabāt. Al darse cuenta de que la tribu al completo vive de la profanación y expolio de antiguas tumbas ambos rechazan la responsabilidad que conlleva tal secreto tribal. El hermano mayor es asesinado por negarse a tomar parte en semejante comercio inmoral y el menor, Wanīs (Aḥmad Mar‘ī), vaga desconcertado, tratando de sobreponerse y llegar a una decisión acerca del dilema que se abate sobre él: la posibilidad de traicionar a su propia tribu, de cuyo bienestar él es ahora responsable, y detener de una vez por todas lo que él considera un robo y mercadeo despreciable de un legado que, aunque él tampoco llega a comprender, puede intuir su importancia. Al mismo tiempo, y a causa de la precariedad económica que aqueja a la tribu, Wanīs es presionado para que venda ciertos objetos a Ayyūb, el traficante de antigüedades.

Paralelamente, Gaston Maspero, el egiptólogo francés y entonces Director General del Servicio de Antigüedades egipcio, alerta sobre la aparición en el mercado negro de antigüedades de objetos de cuya existencia no se tenía constancia y que, por tanto, prueban que se está produciendo el expolio de tumbas faraónicas no oficialmente descubiertas. De manera que Aḥmad Kamāl, joven Inspector de Antigüedades, decide trasladarse a la zona del Alto Egipto de donde se sospecha que provienen los objetos hallados²⁰.

19. *Idem*, p. 14.

20. Sobre Aḥmad Kamāl (1849-1923) y la “generación perdida de egiptólogos egipcios” véase Donald M. Reid. “Nationalizing the Pharaonic past: Egyptology, imperialism, and Egyptian nationalism, 1922-1952”. En *Rethinking nationalism in the Arab Middle East*. Ed. James y Israel Gershoni Jankowski. New York: Columbia University Press, 1997, pp. 127-149.

A la llegada de los Efendis²¹ del Cairo, aunque empeora en un principio el desconcierto de Wanīs, éste termina comprendiendo que aquéllos poseen el conocimiento necesario para interpretar ese legado y que el moderno concepto de valor por lo antiguo que muestran sea quizás más legítimo que los intereses materiales de su tribu. ‘Abd al-Salām apunta de esta manera a la cuestión del rico pasado milenario de Egipto que es ignorado por los propios egipcios para contraatacar esta ignorancia u olvido y restaurar en su memoria uno de los elementos clave que conforman la identidad cultural de Egipto. Siguiendo esta línea de pensamiento el director argumenta, como ya hiciese Ṭāhā Ḥusayn años atrás, que el pasado faraónico de Egipto ofrece una base sólida de autenticidad cultural sobre la que establecer las raíces de una identidad nacional contemporánea. Como se explicita en la película citando el *Libro de los muertos*: “Aquel que no tiene nombre no puede ser resucitado”. O, dicho de otro modo, “aquel que no se conoce a sí mismo no tiene futuro”.

El cine egipcio, y el árabe en general, ha producido películas históricas en las que se recrean épocas pasadas para ambientar la narración filmica o en las que se representan personajes legendarios de la historia árabe-musulmana, como es el caso de *Šalāḥ al-Dīn al-Nāṣir* (Saladino el Victorioso, 1963) de Yūsuf Šāhīn. *Saladino* trata sobre el personaje histórico que lideró a los árabes en su lucha contra la agresión de los Cruzados en el siglo XII. En esta película se retrata a los árabes como un pueblo inteligente, honesto y tolerante en lucha contra el invasor, pero es sobre todo el ideal de la unidad árabe lo que domina la narración cinematográfica. El director utiliza la historia como excusa, como telón de fondo y escenario donde poner en práctica el ideal panarabista de Īmāl ‘Abd al-Nāṣir. El personaje de Saladino es, pues, una alegoría del propio ‘Abd al-Nāṣir. Al ser una superproducción financiada con fondos públicos, *Saladino* posibilita que Šāhīn emplee vastos recursos, por ejemplo en las escenas de batallas, lo que hace que en ciertos momentos sea una película impresionante en comparación con otras realizadas hasta entonces. De hecho, algunos la consideran la mejor película histórica del cine egipcio²². Así mismo, hay que admitir que es interesante, desde el punto de vista de una audiencia occidental, conocer la perspectiva árabe con respecto al impacto de las Cruzadas sobre la población autóctona de la zona durante aquel periodo histórico. Hay que señalar, no obstante, que el cuidado por la ambientación, decorados y vestuarios que muestra Šāhīn no es comparable al mostrado por ‘Abd al-Salām en *La Momia* sólo unos años después. El disponer

21. Título otomano que en el siglo XIX se utilizaba para designar a “ciudadanos laicos, letrados, generalmente vestidos a la europea, por oposición a las clases bajas, por una parte, y a los hombres de religión, por otra”. Bernard Lewis. s.v. “Efendi”. *E.I.*², tomo II, pp. 704-705.

22. Ali Abu Shadi. “Genres in Egyptian Cinema”. En *Screens of life*. Ed. Alia Arasoughly. Quebec: World Heritage Press, 1966, p. 108.

de amplios recursos le permitió poder contar con la colaboración de artistas de la talla de Naẓīb Maḥfūz en el guión, el propio Šādī ‘Abd al-Salām en el diseño de los decorados y las estrellas del cine egipcio Aḥmad Maẓhar y Nadya Luṭfī en los papeles protagonistas. Sin embargo, el resultado final es el de una película épica que sobresale más por su carácter de superproducción espectacular que por su reflexión histórica o ideológica. El discurso ideológico de *Saladino*, condicionado por la política coetánea, termina siendo simplista, repetitivo, y aun moralizante.

Al contrario que Šāhīn, ‘Abd al-Salām reflexiona sobre la Historia, presentándola de una manera más compleja y sofisticada y mostrando la complejidad que entraña el proceso de formación de una identidad nacional. Aunque la opción que él defiende está perfectamente clara, el realizador egipcio entiende que la elección, renunciar a la tradición, no es en modo alguno fácil.

El dilema en el que el protagonista se encuentra ilustra la problemática negociación entre tradición y modernidad en el Egipto contemporáneo, así como el profundo cisma socio-cultural imperante entre los egipcios de la capital, los Efendis, y los del Alto Egipto, los *ša ṭāḏīs*. ‘Abd al-Salām critica la tradición como la repetición incuestionable de ciertas prácticas en oposición a una valoración racional de las propias raíces culturales de uno. Los occidentalizados y modernizados Efendis llevan consigo al Alto Egipto una visión moderna de la Historia como elemento esencial en el descubrimiento de la propia identidad. Investigar y conocer el propio pasado es, por tanto, considerado como el proceso más valioso y fructífero para conseguir revitalizar la autenticidad identitaria. En este sentido, el realizador egipcio opone el legado faraónico como tradición histórica auténtica a la tradición destructiva representada por los jefes de los Ḥurabāt. La tribu, en nombre de una tradición concebida como la continuación de una práctica establecida por sus predecesores, surgida de la necesidad y de la ignorancia, en realidad no hace sino mutilar su propio legado cultural, su auténtica tradición.

Este conflicto patente entre las dos concepciones de la tradición se hace más profundo a causa del rechazo de la tribu hacia aquellos que representan tal conflicto: los intrusos Efendis. Una honda ruptura social se hace claramente evidente en la tensión existente entre ambos grupos que se encuentran totalmente disociados el uno del otro social y culturalmente. El patente desacuerdo entre distintas lecturas de los conceptos de tradición y modernidad son, por lo tanto, condicionados también por el contexto social y cultural, una circunstancia que el director reconoce y explicita. Es por esta razón por la que ‘Abd al-Salām no elige una fácil descripción maniquea de los Ḥurabāt frente a los Efendis. El realizador defiende que la autenticidad egipcia reside en el *Ša ṭāḏ*, su historia y sus gentes, pero el conocimiento científico y la modernización son clave en el camino hacia el futuro de Egipto.

En consecuencia, la situación en que se halla Wanīs representa el proceso doloroso y angustioso que significa el enfrentarse a este dilema. Para él es extremadamente difícil rechazar las tradiciones y el modo de vida de su tribu que hasta entonces ha estructurado su vida; tradiciones, por otra parte, identificadas a su vez con la figura del padre. Pero rechazar la figura del padre en una sociedad patriarcal, como es el caso, prácticamente equivale a rechazar a la propia tribu, convertirse en un paria y cometer así un “suicidio social”. Con respecto a esta cuestión, el hermano de Wanīs toma una posición muy nítida y tajante, para él su madre, y por extensión la tribu en general, “vive en el pasado”. Su decisión de irse, de abandonarles, conduce a su asesinato.

Además de la temática, otro elemento que hace que esta película sea un ejemplo sobresaliente del cine egipcio es su concepción estética. *La Momia* muestra cómo durante el periodo en el que el sector público controlaba la producción cinematográfica egipcia fue posible que algunos realizadores en su ánimo de renovación experimentasen con nuevos lenguajes cinematográficos. En este sentido hay que señalar que ‘Abd al-Salām experimenta concepciones innovadoras en lo que respecta tanto a imagen como a sonido. Su formación profesional, pues se licenció en arquitectura y se inició en el cine trabajando como diseñador de decorados y vestuarios en producciones tanto egipcias como estadounidenses y europeas, le ayudó a desarrollar su propia concepción estética cinematográfica.

Por un lado, el sonido es un elemento clave en la creación de una atmósfera de tensión y suspense muy especial. Con gran acierto, el director hábilmente combina el silbido del viento con la inquietante música de Mario Nascimbene²³ y el papel que juegan ambos es realizado por el hecho de ser la alternativa constante a la palabra. El uso del silencio de los actores en distintos momentos a lo largo de la película emerge como otro elemento innovador que ‘Abd al-Salām emplea. Este silencio de los personajes llega hasta el extremo de que, por ejemplo, la actriz Nadya Luṭfi, estrella de la pantalla durante los sesenta y setenta, no pronuncie una sola palabra en toda la película y su expresividad se apoye casi por completo en sus ojos. Relacionado también con la cuestión de la palabra se encuentra la decisión del realizador de utilizar en los diálogos el árabe clásico, quizás en un intento por enfatizar la solemnidad que trata de imprimir a su obra.

23. Compositor italiano que también trabajó para producciones estadounidenses con directores tales como J. L. Mankiewicz. Durante los años sesenta y setenta se especializó en la composición de música para películas de terror y ciencia ficción. (Véase <<http://getmusic.com/artist/10245/10245450.html>>, 26 de mayo de 2002).

Los elementos que conforman, pues, la banda sonora de la película representan toda una ruptura con lo que se ha venido a considerar, a veces injustamente²⁴, las características tradicionales o señas de identidad del cine egipcio: el predominio de la música, las canciones y el baile orientales²⁵. El realizador una vez declaró que mientras trabajaba en la película “todo lo que sabía (...) era que estaba en contra de casi todo lo que se hacía en el cine egipcio”²⁶. Con su opera prima pretendía romper tópicos y estereotipos, y vaya si lo consiguió.

Respecto a la imagen, ‘Abd al-Salām muestra un cuidado especial, no muy común en anteriores producciones egipcias, por todo aquello que conforma la estética de la película en su totalidad: ambientación, decorados, vestuario (obra también del director) e incluso el maquillaje. Los colores de las prendas que visten a los actores son cuidadosamente escogidos para expresar sobriedad, de manera que sus siluetas negras sobre los colores terrosos del desierto y de las ruinas faraónicas dominan el paisaje en lo que quizás sea uno de los rasgos visuales más notorios y característicos de la película. Otro logro del director es la composición de escenas combinando entorno geográfico, restos arqueológicos, figurantes y actores. La última escena de la película, por ejemplo, cuando los Efendis transportan los sarcófagos al barco que los llevará a la capital, formando una procesión casi funeraria que contrasta con el fondo de la montaña, el desierto y el cielo alboreo, y a la que las oscuras y sombrías figuras de los Ḥurabāt miran bajo un silencio sepulcral sólo roto por el silbido del viento es, sencillamente, una composición de solemne belleza.

Šādī ‘Abd al-Salām pone de relieve la importancia de que un pueblo tome conciencia por sí mismo de su pasado en el proceso de construcción de una identidad nacional. *La Momia*, como contrapunto al uso que de la Historia hacen otras producciones, defiende la necesaria reflexión sobre cómo el encuentro con la modernidad puede suponer una experiencia y un proceso perturbador y dificultoso. Definitivamente, para los tradicionales Ḥurabāt la incursión de los modernos Efendis es devastadora. Sin embargo, esta película no trata la modernización como una misión que

24. Hemos de señalar que el cine egipcio a lo largo de su dilatada historia ha evolucionado hacia muy diversos géneros y es posible encontrar en la cinematografía egipcia producciones de muy diversa índole. No obstante, incluso el hecho de que durante un cierto periodo de tiempo reinasen en las carteleras producciones de género musical, apoyadas por el gran público, no quiere decir que entre éstas no hubiese películas de calidad. Véase Walter Armbrust. “The Golden Age before the Golden Age: commercial Egyptian cinema before the 1960s”. En *Mass mediations: new approaches to popular culture in the Middle East and beyond*. Ed. Walter Armbrust. Berkeley: University of California Press, 2000, pp. 292-327.

25. Alberto Elena. *Op. cit.*, p. 196; Jacob M. Landau. *Etudes sur le théâtre et le cinéma arabes*. Translated by Francine Le Cleach. Paris: Maisonneuve et Larose, 1965, p. 175.

26. Yves Thoraval. *Op. cit.*, p. 83.

redima a un pueblo ignorante y retrasado. En este sentido, ‘Abd al-Salām no cae en la trampa de reiterar el estereotipo del *ša ‘īdī*, a diferencia de los medios de comunicación egipcios que subrayan la condición del *ša ‘īdī* como el “otro interno” de Egipto: el simple y primitivo sureño que se resiste en su tozudez a cualquier cambio²⁷. Al contrario, analiza la potencial peligrosidad que supone ignorar el propio pasado identificando la modernidad no con la adopción de modelos importados extraños a la especificidad de Egipto, sino con el saber específico que ayuda, permite que un pueblo se conozca mejor a sí mismo como paso previo hacia el establecimiento de una identidad nacional. La modernidad, según este realizador, debe fundamentarse en la erradicación de tradiciones destructivas y en el reencuentro con la Historia y la autenticidad cultural que una vez hicieron de Egipto la cuna de una gran civilización²⁸.

La originalidad de la obra de ‘Abd al-Salām es pues doble. Por un lado, emplea el medio cinematográfico para plantear el problemático encuentro entre tradición y modernidad y la función del legado histórico en la construcción de la identidad nacional. Y, por otro lado, gracias a su capacidad artística concibe un impresionante lenguaje cinematográfico propio al emplear elementos visuales y acústicos de manera sublime e innovadora en la creación de una atmósfera única que contribuye a comunicar al espectador el dilema del protagonista. Por todo ello *La Momia* es una de las joyas del cine egipcio y merece ser reconocida como tal por la historiografía del cine universal.

27. Mamun Fandy. “Egypt’s Islamic Group: Regional Revenge?” *Middle East Journal* 48, 4 (1994), p. 620.

28. En este punto es necesario señalar que las políticas de desarrollo económico seguidas por los distintos gobiernos egipcios de ‘Abd al-Nāšir, Šādāt y Mubārak no han facilitado la integración del Alto Egipto, pues han privilegiado sobre todo a la capital y a la ciudad de Alejandría. Las consecuencias de esta negligencia por parte del norte con respecto al sur son palpables en el actual nivel de subdesarrollo comparativo en que se encuentra la región sureña y que han fomentado un profundo resentimiento de la población con respecto al gobierno central, siendo esto parte de las razones del surgimiento de la violencia en esta zona en los últimos años. Véase Mamun Fandy. “Egypt’s Islamic Group: Regional Revenge?”, pp. 607-625; Cynthia Johnston. “Social malaise underpins Egypt’s sectarian woes”, <<http://english.planetarabia.com/content/article.cfm/103030/111372/>>, 24 de mayo de 2002).