

Cuando lo marginal salta a primera fila

Éxito comercial con actores de identidades diluidas, espaldarazo estético con inmigrantes que asumen su arabidad, los ‘árabes’ son una fuerza motriz del cine francés.

Julien Gaertner

Al acabar la guerra de Argelia, la figura del “árabe” emerge en las pantallas. Al tiempo que se borra la imagen del sujeto musulmán bajo el imperio colonial, se detecta una mayor presencia del trabajador inmigrante, sobre todo a partir de Mayo del 68. Es cuando las cámaras se vuelven hacia los olvidados de la sociedad de consumo y, en la efervescencia del momento, no solo surge un cine comprometido, sino también películas de directores llegados del Magreb, obras precarias hoy ya olvidadas, de distribución discreta. A pesar de esta emergencia a principios de los años setenta, habrá que recorrer un largo trecho antes de que el séptimo arte reconozca la presencia de los cineastas magrebíes, sus personajes se impongan y las imágenes de los inmigrantes, marginadas durante años, puedan por fin saltar a primera fila.

Primeras pruebas

Verano de 1968. Determinadas obras de ficción siguen alimentando un sentimiento de alteridad con respecto al “árabe”. Muestra de ello es *Angélique et le Sultan* (Borderie, 1968), película que sigue a Michèle Mercier en sus peripecias orientales. La obra propone a los espectadores a un Sultán con barba, codicioso, un bribón dispuesto o todo con tal de lograr sus objetivos con la bella Angélique. Sin embargo, la última intriga de lo que fue un éxito mundial parece poner fin al género del cine colonial. En 1970, soplan vientos nuevos para el cine, con una ola de producciones comprometidas como *Élise ou la vraie vie* (Drach, 1970), que narra la historia de amor imposible entre un obrero argelino y una francesa, con la represión policial como telón de fondo. Unos decorados lejos del exotismo de pacotilla y un género que sienta las bases de las primeras películas de los directores de origen magrebí.

Estos primeros cineastas inmigrantes –como Ali Ghanem (*Mektoub ?*, 1970; *L'Autre France*, 1977)– o llegados del Magreb para rodar en Francia –como Naceur Ktari (*Les Ambassadeurs*, 1977) y Ahmed Rachedi (*Ali au pays des mirages*, 1978)– también cuentan la desgracia de los inmigrantes. Cada una de estas películas expone el destino de un individuo rechazado, marginado y víctima

del racismo de la sociedad de acogida. Las tramas se centran en sus difíciles condiciones de vida: viviendas insalubres, desempleo, falsas promesas y desarraigo de los inmigrantes. Además, una muerte trágica, producto de la violencia xenófoba, los aguarda en cada guion.

Estos largometrajes de inmigrantes lo tendrán difícil para seducir a los críticos. Un ejemplo revelador es el interés de *Libération* por *Mektoub ?*, juzgando que “la película tiene muchas flaquezas narrativas, insuficiencias técnicas, se la puede tachar de mera declaración sin una gran dimensión política”. Para *Le Figaro*, la película “se acerca más al reportaje o al documental televisado que a las obras del neorealismo”, debido a “la espontaneidad y naturalidad de los protagonistas”. En cuanto a Ali Ghanem, “todavía no tiene suficiente objetividad ni capacidad de observación”.

Desacreditados, al igual que los personajes que presentan, estas películas de inmigrantes están hechas sin medios, reflejan la angustia de los trabajadores que los franceses se cruzan sin prestarles atención. Son obras de pocos espectadores –entre 5.709 entradas para *Mektoub ?* y 20.895 para *Les Ambassadeurs*–, de poca distribución, raramente emitidas por televisión, que al parecer no hablan de temas que interesen a los franceses. Así, aunque en esa época destacara la figura del trabajador inmigrante y naciera un cine realista, las representaciones que más impresionan a la opinión pública siguen siendo las de las grandes comedias populares, como *Las locas aventuras de Rabbi Jacob* (Oury, 1973). Al “árabe” se le mantiene a distancia, a través de la risa, en la mayoría de obras de ficción, un fenómeno que no puede disociarse de los efectos de la política de retorno. El séptimo arte parece contribuir a mentalizar a la población de que los trabajadores inmigrantes solo están ahí de paso.

Polis y ‘beurs’ (1982-1995)

En 1982, la izquierda llega al poder, mientras que el éxito de una película policíaca lleva al cine francés a decantarse por un discurso derechista. *El membrillo* (Swaim, 1982) sumerge al público en

el seno de una brigada policial que opera en un Belleville poblado por vendedores de droga y prostitutas magrebíes. Con 4,5 millones de espectadores y tres premios César, el filme inaugura una tendencia policíaca. En el espacio de cuatro años se estrenará una cincuenta de obras de ficción con guiones idénticos, que enfrentan a malhechores magrebíes con justicieros franceses. La prensa considera que *El membrillo* renueva sin lugar a dudas los códigos del género, pero que por encima de todo inaugura una moda: la de los rufianes árabes al trote con valientes maderos en los talones. En el momento en que el Frente Nacional conoce su primera victoria electoral, se regala todo un imaginario a la mentalidad de una época en que el avance de la extrema derecha en las urnas denota una nueva sensibilidad de la opinión pública. El cine no se queda fuera de ese movimiento, y se contrae frente a un “árabe” del que teme que se establezca indefinidamente. En muchas películas, este no solo está al margen de la ley, sino que pasa literalmente a estar al margen de Francia y a suponer una amenaza para la nación. *Unidos por las armas* (Arcady, 1988) sintetiza los miedos que se asocian a una inmigración considerada sensible a las influencias islamistas y susceptible de poner en peligro el país.

Frente a la crispación del cine policíaco, las primeras obras que la prensa calificará de *beurs* siguen la estela de la Marcha por la igualdad y contra el racismo de 1983. Es entonces cuando el Centro Nacional de Cinematografía publica una subvención dirigida a los hijos de la inmigración y, en 1985, llegan a las pantallas tres largometrajes consecutivamente: *Le thé à la menthe* (Bahloul), *Bâton rouge* (Bouchareb) y, sobre todo, *El té en el jardín de Arquímedes* (Charef), sensación cinematográfica del año. El autor, antes obrero, se ve enseguida consagrado. Según France-Soir, los cinéfilos asisten al nacimiento “de un gran cineasta”, y “si hubiera que comparar esta ópera prima de un desconocido [...], habría que referirse a *Los 400 golpes*”. No obstante, a pesar de lo que parece un camino trazado a las cimas del cine francés –con un César a la mejor ópera prima–, la carrera del artista argelino ya no conocerá más triunfos rotundos, como sucede con un cine *beur* que, a falta de renovación de sus temas, no parece atraer mucho al público. El reconocimiento del mundo cinematográfico resulta efímero en este caso. Ni siquiera *Bye-Bye* (1995), del franco-tunecino Karim Dridi –aplaudida unánimemente por la crítica– cosecha el éxito que parecía tener asegurado. Sus personajes, sin embargo, expresan las reivindicaciones identitarias de esa década, en especial el rechazo a la etiqueta *beur* que se impone a una corriente que jamás se ha identificado con ella. “No me llames *beur*, que esa palabra me repugna. Árabe es el significado de esa palabra”, canta el joven Mouloud. Con una decena de producciones desde mediados de los años ochenta, la generación *beur* está en declive, en un momento en

que el cine francés ya no tiene la mente puesta en los inmigrantes, sino en un nuevo espacio privilegiado, los suburbios.

El reconocimiento (1995-2010)

En efecto, los dramas que marcan la opinión son los que captan la mirada de los espectadores. Con *El odio* (Mathieu Kassovitz), *Le Nouvel Observateur* opina que se comprende que “el tema número uno, en Francia, es esa famosa fractura social”. Películas ancladas en la actualidad, pero que proponen sobre todo a los espectadores un marco nuevo donde la imagen del “árabe” sigue cambiando, con el desarrollo de distribuciones multiétnicas que tienden a dejar atrás el perfil del extranjero dañino, en beneficio de un francés de origen inmigrante entre otros. Y es que, junto a *El odio*, una ola de películas de temática suburbial se apodera de las pantallas, y esta ola no deja indiferentes a los productores. A primera vista, al asumir influencias americanas, esas obras apuntan a un giro estético; ahora bien, su éxito inesperado es fruto de múltiples factores. Hay quien cree que sus guiones son una respuesta a la reforma del código de nacionalidad de 1993, por la que los jóvenes de origen magrebí se sienten especialmente aludidos. *Hexagone* y *Douce France* (Chibane, 1994 y 1995) son los mejores ejemplos.

Aunque la transformación del contenido y de la forma no explica por sí sola la mutación que experimenta el “árabe”. Tras el éxito de esas películas, se rueda al “Otro” con más precaución, pero esta nueva circunstancia va acompañada, sobre todo, de un cambio en las condiciones de distribución, con la apertura de cines multiplex en el extrarradio de los grandes centros urbanos, donde las películas encuentran un público de origen inmigrante. Esta nueva generación de salas, que se propagan a partir de 1993, supone un nuevo crecimiento del mercado para una industria en crisis de espectadores por aquel entonces. Esas multisalas tienen varias características comunes, como la ubicación en una zona geográfica con un nudo de comunicaciones terrestres, para llegar a un público popular. Una de las principales consecuencias de este nuevo planteamiento del sistema de explotación de las obras de ficción es un cambio en el carácter étnico de la distribución de los largometrajes, en el que algunos emprenden una mercantilización de los orígenes. La novedad principal en este flamante contexto es que la identidad del “árabe” se invierte bruscamente, pasando del estereotipo al contraestereotipo.

La película más emblemática es un experimento que acabó siendo una jugada maestra. Con la saga *Taxi*, en cuatro entregas, el productor Luc Besson logró vender 28 millones de entradas y el protagonista estrella, Samy Naceri, que encarna al personaje de Daniel Morales, se convirtió en el personaje más visto de la cinematografía francesa. La película batió todos los récords televisivos.

vos en sus emisiones en la pequeña pantalla y el DVD alcanzó cifras de venta inéditas para una película francesa. En *Le Monde*, a propósito del éxito del segundo episodio, leemos “estrenada en abril de 1998 y tras triunfar toda la primavera y todo el verano de ese año, la película había contribuido en gran medida a dotar de acento marsellés el buen humor del momento”. Efectivamente, en esa saga se mezclan códigos identitarios y deportivos: cuando gana Francia, se compara a Daniel Morales con Zinedine Zidane, haciéndole vestir la camiseta azul con el nombre del ídolo estampado. El crítico Thomas Sotinel destaca que no hace falta “ser doctor en física nuclear para hacer la asociación Zinedine Zidane y Daniel, aunque este *beur* tuviera nombre de queso”. El comisario Gibert, personaje retrógrado por excelencia, subraya también la ambigüedad del personaje al describir a Daniel Morales a unos invitados asiáticos: “¡Cuidado! No se vayan a fiar de esos moros. Por delante son todo educación y luego por detrás te la juegan. Es como en el zoco, una sonrisa de oreja a oreja y ¡ale! Ya te han desplumado. No se preocupen, que lo tengo bien vigilado, a ese zorro”. Estas palabras son parte de los diálogos desagradables que salpican la película —*shleus*, *rosbifs* y *gnaks* van desfilando unos tras otros— y traicionan los usos económicos de un “árabe” de identidad velada capaz de unir a los espectadores. Además, ¿es casualidad que ese *beur* de ojos azules y rasgos atípicos encarna a un héroe de identidad ambigua? En definitiva, lo que cambia las tornas en estos filmes adaptados a los cines multiplex es la relación que tienen con la nación esos personajes supuestamente de origen magrebí. Basta ver en qué medida los delincuentes de los años ochenta ocupan hoy el lugar de las fuerzas del orden y actúan al servicio de un país que hasta entonces había marginado a ese personaje. *Beurmondos* acaba siendo un sustituto de *Belmondo*, de tanto emular sus características (*Go fast*, Van Hoofstadt, 2008). La receta es eficaz, puesto que las 150 multisalas repartidas por el territorio suponen el 60% de los espectadores y son el tipo de estructura con una mayor progresión de la asistencia.

Un movimiento complementario emerge frente a esas identidades que el mercado ha puesto patas arriba. A partir de 2001 y de la película *La culpa la tiene Voltaire* (Kechiche, 2001), los hijos de los inmigrantes magrebíes abren una nueva vía en el séptimo arte y dotan de un nuevo dinamismo a la creación artística nacional, lejos de crispaciones identitarias y estereotipos seculares. Rabah Ameur-Zaïmeche, Rachid Bouchareb, Karim Dridi, Nassim Amaouche y Abdellatif Kechiche dan prueba, efectivamente, de una fuerza cinematográfica que no pasa desapercibida a la prensa y que el mundo del cine aclama. Es más, Kechiche se inscribe en una gloriosa tradición cinematográfica para no pocos observadores. Renoir, Pagnol, Pialat se citan como figuras tutelares de este artista nacido en Túnez que simboliza la influencia creciente de los

magrebíes en el panorama cinematográfico. Su “película abre una puerta”, afirma *Le Nouvel Observateur* a propósito de *La escurridiza, o cómo esquivar el amor*, “sobre la que cabe esperar que el cine se abalance”. Al estrenar *Cuscús* (2007), el cineasta explica el propósito de su largometraje: “Como reacción a unos esquemas demasiadas veces reduccionistas, quería representar la complejidad de esta familia franco-árabe”. La reivindicación de una identidad de francés de cultura árabe es un desafío clave subrayado por *Libération*, que asegura que la película nos lleva a sentir la “recapitulación de las heridas históricas, sociales, étnicas, todos los temas candentes sobre la pertenencia árabe y francesa”. Abdellatif Kechiche no está solo en esta empresa de rehabilitación de las identidades. Encontramos un ejemplo representativo en *Days of glory* (Bouchareb, 2006), donde Said y Messaud, al pisar por primera vez suelo francés, se arrodillan y huelen un puñado de tierra antes de pronunciar esta frase: “La tierra de Francia es mejor”.

Al superar las fracturas de una identidad francesa y árabe, al plantear los temas sensibles con un poder narrativo indiscutible, al humanizar simplemente la trayectoria de sus protagonistas, estos autores vuelven cinematográficas las tesis de la inmigración y de una identidad árabe asumida. En ese momento, para *Libération*, *Days of glory* es la gran película política que nos faltaba: corta la respiración y, de golpe, vuelve el aire más respirable”.

Conclusión

El cine propone una serie de indicadores sobre las transformaciones del estereotipo del “árabe”, pero también numerosos elementos de análisis sobre el papel económico y artístico de los franceses procedentes de la inmigración magrebí. Por un lado, esos artistas han sabido trascender por medio de la creación los temas del exilio, del desarraigo y de la doble identidad, al igual que el reconocimiento por parte de sus compañeros de oficio demuestra su creciente aportación a la cultura cinematográfica. Por otro, una nueva sociología de los espectadores ha permitido revisar, en una serie de obras populares, la relación que mantiene con el país este personaje ahora convertido en su salvador. Éxito comercial con actores de identidades diluidas, espaldarazo estético con inmigrantes que asumen su arabidad, los “árabes” son una de las fuerzas motrices del cine francés, que garantizan a la vez su prosperidad económica y su vitalidad artística. Los ejemplos son legión: Daniel Hamidou (Dany Boon), Kaddour Merad, Jamel Debbouze, Roschdy Zem, Leïla Bekhti, Rachid Bouchareb, Rachida Brakni, Abdellatif Kechiche y Tahar Rahim, doblemente galardonado en la ceremonia de los César de 2010, donde, emocionado, preguntó al público si “alguna vez ha visto a un *beur* derretirse”. ■