

NEW LEFT REVIEW 149

SEGUNDA ÉPOCA

NOVIEMBRE-DICIEMBRE 2024

ARTÍCULOS

ANTON JÄGER	Hiperpolítica, USA	7
PERRY ANDERSON	Fredric Jameson	21
FREDRIC JAMESON	<i>Agón: La Ilíada</i>	43
MARC ANDRÈ	Argelia en los archivos	109
EMILIE BICKERTON	El autor como forajido	129
JEREMY ADELMAN & PABLO PRYLUKA	Transiciones latinoamericanas	151

CRÍTICA

EMMA FAJGENBAUM	El defensor del imperio	179
NIC JOHNSON	La sobreabundancia de riquezas	191

WWW.NEWLEFTREVIEW.ES

© New Left Review Ltd., 2000

Licencia Creative Commons

Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 Internacional (CC BY-NC-ND 4.0)



SUSCRÍBETE

ts
traficantes de sueños



EMILIE BICKERTON

EL AUTOR COMO FORAGIDO

El contracine de Rabah Ameur-Zaïmeche

UNOS PALÉS DE madera pintados de rojo se apilan en una dársena de carga, en algún lugar de Francia. Un hombre guiando una carretilla elevadora coge media docena de ellos y los traslada a otra parte. Repite la acción. En la primera escena de la tercera película de Rabah Ameur-Zaïmeche, *Dernier maquis* (2008), observamos cómo cambia el paisaje, como si fueran cuadrados en movimiento dentro de un diseño geométrico, encuadrados por una cámara austera. La banda sonora –un saxofón y, de forma más destacada en la mezcla, el estruendo de los palés– nos ha acompañado desde la pantalla negra de los títulos de crédito. ¿Es esto una película? ¿Es el escenario en proceso de elaboración de una película? Es ambas cosas. Desde inicios de la década de 2000, las siete películas de este director franco-argelino de 58 años se han originado sistemáticamente a partir de una localización concreta, que se estudia con la precisión de un antropólogo. Pero, aunque pueda haber elementos neorrealistas, no se trata de ninguna manera de un *cinéma direct*. Las escenas de las películas de Ameur-Zaïmeche están minuciosamente construidas –todos esos palés se habían pintado previamente de rojo para la película– y, cuando la cámara empieza a rodar, el propio director suele encontrarse entre el puñado de personajes que se coloca delante de ella. Entonces comienza lo que a él le suele gustar llamar el proceso de contrabando de su cine: cruzar de un lado a otro las fronteras entre el formalismo y la improvisación, la ficción y la *verité*.

Los artistas franco-magrebíes –y los franco-africanos– han producido un impacto notable en la cultura audiovisual francesa contemporánea, tanto delante como detrás de la cámara. *La haine* (Mathieu Kassovitz, 1995), que fue un éxito de taquilla en el preciso momento de la *rupture sociale*

de 1995 de la mano de sus huelgas y protestas, dotó al cine de la *banlieue* de un nuevo estatus. *La esquivé* (2004) y *Le grain et le mulet* (2007), ambas de Abdellatif Kechiche, *Indigènes* (2006) y *Hors la loi* (2010), de Rachid Bouchareb, *Khamsa* (2008), de Karim Dridi y *Omar m'a tuer* (2011), de Roschdy Zem son algunas de las obras de esta nueva ola compuesta por la segunda y la tercera generación de migrantes magrebíes, que alcanzaron un público masivo, a menudo aportando una mirada políticamente cargada a la experiencia de nacer y crecer en Francia. Esta nueva ola ha sido acompañada además por un aumento comparable de la literatura de ficción¹.

Sin embargo, formal y temáticamente, el cine de Ameer-Zaïmeche es bastante diferente del resto de esta corriente: es más experimental, más radical y en su mayor parte se ha producido fuera de la industria comercial cinematográfica. Desde su primera película, *Wesh, wesh, qu'est-ce qui se passe?* (2001), rodada en su barrio de Seine-Saint Denis, su obra ha cosechado amplios elogios en Francia sin recibir en cambio demasiada atención crítica seria, habiéndose distribuido apenas en el extranjero². Sus dos primeras películas tuvieron un éxito modesto, pero al director nunca le atrajo la trayectoria típica de un cineasta de carrera. Cuando podría haber subido un peldaño en términos financieros, después del relativo éxito de sus dos primeras películas, dio en cambio un paso al lado e hizo dos películas históricas con un presupuesto minúsculo. Muy en consonancia con la figura de Louis Mandrin, el bandido del siglo XVIII

¹ Las novelas franco-argelinas recientes han empleado con frecuencia la historia familiar para atraer la atención hacia determinados acontecimientos, que han sido en buena medida ocultados en la historia oficial, como la masacre de 1961 en París o la década negra de 1990 en Argelia. *L'art de perdre* (Alice Zeniter, 2017) se centra en los *harki*, musulmanes argelinos que lucharon del lado francés en la Guerra de la Independencia y que desde entonces han sido marginados tanto en Francia como en Argelia. Las vivaces novelas impulsadas por la forma dialogada de Faïza Guène captan la duradera sensación de ser marginado, que experimentan incluso quienes han vivido toda su vida en Francia y no hablan árabe, un tema que también aborda Fatima Daas en *La petite dernière* (2020). La nueva novela de Kamel Daoud, *Houris* (2024), sobre la guerra civil argelina de la década de 1990 ha sido recibida con entusiasmo por la prensa hegemónica francesa, como ya lo fue su recreación de *El extranjero* de Camus desde un punto de vista árabe en su novela *Meursault, contre-enquête* (2013).

² Hay que hacer aquí una excepción con el impresionante estudio de Sidoine Janière *Rabah Ameer-Zaïmeche: Cinéaste de contreband*, Université Paul Valéry Montpellier III, 2019, una obra de cinefilia radical, que lee la obra del director mediante el prisma del manifiesto de Julio García Espinosa, *Por un cine imperfecto* (1969) y de *Cinéma contre spectacle* (2009) de Jean-Louis Comolli. Sin embargo, en el más puro estilo cinéfilo, el texto de Janière apenas contiene una evaluación ponderada.

que inspiró la primera de estas, Ameer-Zaïmeche no solamente rodó como un contrabandista, sino que operó como tal, ganándole la partida a una industria que se parapeta contra personajes como él, forajido sin diplomas de escuela cinematográfica y nada interesado en conformarse con la etiqueta que fácilmente podría haber adoptado como un director de películas de acción cruda sobre la vida en la *banlieue*, copiando los códigos que estableció *La haine* y que actualizó *Les misérables* (Ladj Ly, 2019). Reflexiva y comprometida, su obra puede leerse como un antídoto de este género.

El director como protagonista

Ameer-Zaïmeche nació en 1966, en el distrito de Beni Zid, en el extremo oriental de la región de la Cabilia, en el nordeste argelino. Su familia poseía tierras que fueron expropiadas por el régimen posterior a la independencia. A los dos años se mudó con sus padres, hermanos y hermanas (pertenece a una familia de diez hermanos) a Francia. Mientras que a buena parte de la migración argelina se la enviaba a campamentos improvisados que crecían como setas, la familia de Ameer-Zaïmeche fue alojada en una de las nuevas urbanizaciones de la *banlieue* parisina. Zaïmeche creció en la Cité des Bosquets, un inmenso complejo de vivienda social construido en Montfermeil, departamento de Seine-Saint Denis. Su padre se metió en el negocio de los camiones, llegando a reunir una flota de seiscientos unidades; al joven Rabah se le conocía en el barrio como el hijo del jefe³. Su infancia, ha dicho a menudo en las entrevistas, fue una infancia feliz; dentro de la *cité* había un potente sentido de comunidad y de solidaridad, aunque la policía estaba presente en todas partes de manera agresiva:

Nuestro despertar político tuvo lugar en los escalones de la entrada (del bloque de apartamentos). Necesitábamos vigilar, estar siempre pendientes, conscientes de cómo el resto intentaba retratarnos o deconstruirnos. Siempre estaba presente ese orgulloso deseo de conservar nuestra dignidad, incluso aunque eso supusiera convertirnos en delincuentes. Preferíamos ser bandidos, antes que idiotas⁴.

³ Vincent Ostria, «Rabah Ameer-Zaïmeche: belle saga cité», *Les Inrockuptibles*, 30 de abril de 2002.

⁴ Michaël Dacheux y Catherine Ermakoff, «Étudier les rapports de certains hommes avec d'autres hommes: Entretien avec Rabah Ameer-Zaïmeche», *Vertigo, revue de cinéma*, 2010, núm. 37.

En las proximidades estaba el Bosque de Bondy, donde él y sus amigos podían escaparse para ir a pescar. Por la noche se subían al tejado del bloque: «¡Era magnífico! Podíamos ver todas las luces, nos sentíamos como si estuviéramos en un navío flotante»⁵. Desde ese punto de observación privilegiado empezó a encuadrar planos. Y también lo hacía en los viajes diarios a bordo del coche familiar: «Cada día, cuando conducíamos por el barrio, veía esos travelling, que se repetían una y otra vez [...]. Cuando miraba por la ventanilla del coche ya estaba pensando en la cámara, en imágenes de película»⁶. Estas imágenes se nutrían de una dieta variada: las películas del oeste de John Ford, los melodramas de Murnau, las películas de terror alquiladas por su hermano mayor en el videoclub del barrio; el cineclub de la televisión. Ameer-Zaïmeche aprobó el bachillerato, pero no se sintió atraído por el camino habitual para convertirse en cineasta en Francia: solicitar el ingreso en el IDHEC (Institut des Hautes Études Cinématographiques), ahora la FEMIS (École Nationale Supérieure des Métiers de l'Image et du Son), la principal escuela de cine. «Solo me habría faltado suspender el examen de ingreso. Me habría llenado de frustración y desencanto; habría puesto en riesgo mis sueños de infancia»⁷.

En lugar de ello estudió primero psicología y después antropología social en la Universidad Paris v, René Descartes, mientras que en su tiempo libre aprendía por su cuenta a manejar una cámara y leía teoría cinematográfica, se metía a *donf*⁸ en Eisenstein, como dice en una entrevista. Para el trabajo de fin de grado, que exigía la redacción de un artículo sobre las minorías étnicas y los conflictos territoriales, Ameer-Zaïmeche decidió escribir un guion junto con un compañero de estudios, que se convertiría en la base de su primera película, *Wesh, wesh, qu'est qui se passe?*, en la que empezó a trabajar en 1999. El título, que más o menos quiere decir, «¿Qué pasa? ¿qué pasa?» en lengua arabo-francesa, se ganó la aprobación de su hijo pequeño. La película se autofinanció en buena medida. Ameer-Zaïmeche vendió sus acciones de la compañía

⁵ Mathieu Macheret, «Rabah Ameer-Zaïmeche, réalisateur du Gang des Bois du Temple: "Filmer une bande, c'est comme observer des grands fauves dans la savane"», *Le Monde*, 9 de septiembre de 2023.

⁶ M. Dacheux y C. Ermakoff, «Étudier les rapports de certains hommes avec d'autres hommes: Entretien avec Rabah Ameer-Zaïmeche», cit.

⁷ Raphaël Clairefond, «Les Chants de Mandrin: entretien avec Rabah Ameer-Zaïmeche», *Télérama*, 25 de enero de 2012.

⁸ A *donf* sería *fond* al revés, «a fondo», según esa jerga francesa relacionada con el rap que consiste en invertir las palabras, el *verlan*, que en sí mismo es *l'invers* «al revés», dado la vuelta, *ibid.*

de camiones de su padre para establecer su propia empresa, Sarrazink Productions, que ha producido todas sus películas posteriores⁹. Reclutó a amigos y parientes para componer el reparto y se reservó el papel de Kamel, el protagonista. Su silueta larguirucha se ha convertido en un motivo identificador de su obra.

La película comienza con un primer plano de Kamel, con la cabeza afeitada, su perfil recortado contra el cielo, intentando que alguien pare el coche y le lleve a casa después de salir de la cárcel. Entre medias se intercalan planos, aparentemente procedentes de grabaciones caseras, de Ameer-Zaïmeche más joven, jugando al fútbol en la *cit *, corriendo a zancadas, saltando, ocupando su espacio, así como planos de interior de la madre y la hermana de Kamel charlando en la atestada cocina, en una mezcla de árabe y francés, mientras cocinan. El juego libre de preocupaciones representaba el pasado de Kamel, creciendo como un joven ciudadano francés; un estatus del que ahora ha sido despojado por la sentencia judicial conocida como la *double peine* –la condena a prisión más la cancelación de la ciudadanía– con la que se castiga con frecuencia los jóvenes procedentes de la *banlieue*. Se ha convertido en un ilegal, en un *sans papiers*, y en cualquier momento puede llevarse la policía que patrulla incesantemente las calles del barrio. Nunca sabremos de qué había sido acusado Kamel, pero su familia lo recibe con alegría, como si fuera un héroe que regresa de un largo viaje, al tiempo que se le trata con respeto en la *cit *, reincorpor ndose con facilidad a las chanzas cotidianas.

La calidez de las escenas familiares –los interiores profusamente decorados de los minúsculos pisos, donde la cámara filma siempre en primer plano, con los marrones y los rojos de la luz natural– se interrumpe por las tensiones de la situación social, por la imposibilidad de trabajar o siquiera de moverse libremente en cuanto *sans papiers*, debido a las redadas aleatorias de la policía o a la torpeza de un hermano menor, que está intentando medrar como camello. *Wesh, wesh, qu'est qui se passe?* se rodó con una cámara digital, en mano o al hombro, y después se transfirió a celuloide; fue una elección más logística que est tica, una cámara con trípode hubiera exigido una autorización oficial para rodar en la calle. Pero el encuadre est  siempre pensado; una de las cualidades est ticas más destacadas del trabajo de Ameer-Zaïmeche es su cámara inmóvil y el uso deliberado de los objetivos de larga distancia. Las secuencias en

⁹ *Ibid*; V. Ostria, «Rabah Ameer-Zaïmeche: belle saga cit », cit.

el exterior del barrio están bañadas de la paleta de colores de la Île de France: colores crema, verdes y grises, suavizados por el rosa y el ámbar de los grafitis pintados sobre los ruinosos edificios, cuya geometría abraza la cámara. La puesta en escena es sencilla, pero eficaz: un grupo de chavales que están ahí, charlando al sol, sentados en las escaleras se disuelve, como si ejecutaran una coreografía tácitamente acordada, ante la visión de los policías armados, filmados en un plano general, que se pasean por los bloques de viviendas con las caras pixeladas, uno de los recordatorios de Ameur-Zaïmeche del origen documental sobre el que se ha construido la ficción de la película.

La trama es sencilla. Atrapado por el Estado francés, Kamel no puede trabajar; es un fugitivo, sin lugar al que ir. Claramente angustiado, merodea por los alrededores del bloque, observando pasar la vida, registrándolo todo, hasta que el acoso sistemático de la policía a los chavales le supera y entonces se venga. Si bien el relato nos suena familiar, *Wesh, wesh, qu'est qui se passe?* tiene muy poco en común con el resto de las películas ambientadas en la *banlieue*, con su artificial crispación de los movimientos. Ameur-Zaïmeche ofrece al público la oportunidad de observar y entrar en ese entorno de otras maneras, gracias al tiempo que invierte en los personajes mientras estos charlan en las escaleras, en las habitaciones atestadas, mientras discuten y negocian, mientras esperan, se aburren o bromean. A cada personaje se le permite existir en toda su complejidad. En escenas que serán características del cine de Ameur-Zaïmeche, que imprime un ritmo tranquilo con independencia de lo que esté ocurriendo, la cámara se centra en la figura del director como protagonista, sentado o caminando, observando, pensando, pidiéndonos también que observemos y pensemos.

Ameur-Zaïmeche ha citado a Jean Rouch como una de sus principales influencias, y el espíritu de Rouch —etnógrafo, surrealista, que nos propone un *cinéma de fraternité* documental y una «etnografía participativa» en la que los nativos giran la cámara hacia el antropólogo para registrar y analizar la cultura de este último— claramente conforma *Wesh wesh, qu'est qui se passe?*, que entrelaza estudio etnográfico y narración sin intentar borrar las marcas de ninguna de las dos cosas. «Como cineasta, en el fondo soy un antropólogo», ha dicho Ameur-Zaïmeche, que trabaja «en la línea entre documental y ficción». Es interesante que también cite a Rohmer, al ultraconservador de la *nouvelle vague*, pero también el cineasta francés más interesado por rescatar el valor moral de los

sentimientos cotidianos, explicando que su método es «trabajar con lo real y encajarlo en la narración» más que construir una narración que reelabore lo real. «No estamos buscando hacer una película bella, sino hacer la mejor película que podamos bajo unas circunstancias completamente aleatorias»¹⁰.

Wesh wesh, qu'est qui se passe? fue recibida y elogiada en su estreno como una «auténtica» película de *banlieue*, logrando estrenarse en festivales como Belfort y Berlín. Pero, sin embargo, apenas se prestó atención a la conclusión de la película, que desafía las reglas del género. La búsqueda de Kamel de un lugar para refugiarse en el país en el que ha crecido no culmina en una espiral de violencia como si fuera un *thriller* de acción. En lugar de ello, seguimos al personaje a un territorio que juega un papel esencial en la obra completa de Ameer-Zaïmeche, un espacio que a la vez existe y es una fantasía. Donde es posible algún tipo de paz, al menos durante un tiempo. En *Wesh wesh, qu'est qui se passe?*, Kamel se escapa al río que cruza el bosque. Aquí la cámara se queda quieta y la película también. Miramos a Kamel que mira al agua. Nos imaginamos, como haremos durante mucho tiempo en las siguientes películas de Ameer-Zaïmeche, qué estará pensando. Esta localización, lejos de todo lo demás, es una ocasión para recuperar el aliento, para reflexionar sobre dónde hemos terminado en *Wesh wesh, qu'est qui se passe?*, antes de la persecución final a través del bosque, un trávelin de Kamel corriendo, un fundido en negro y después el sonido de dos disparos. Puede que las cosas no terminen bien, puede que sí. Puede que en aquel momento Ameer-Zaïmeche estuviera en una encrucijada, de esperanza y desolación acerca de cómo veía el futuro para sí mismo y para quienes crecieron con él. En pantalla no se comprometía con un resultado u otro.

Es difícil regresar al hogar

Kamel reaparece en Argelia en *Bled Number One*, la segunda película de Ameer-Zaïmeche, estrenada en 2006. No se trata necesariamente de una secuela de *Wesh wesh, qu'est qui se passe?*, aunque el personaje de Kamel es de nuevo un observador, alguien intruso, que interpreta, una vez más, el director. La película está situada en el pueblo argelino de origen de la familia de Ameer-Zaïmeche (*bled* es la palabra coloquial para hablar de un lugar apartado, una ciudad o un distrito rural) en la que

¹⁰ Devika Girish, «Interview: Rabah Ameer-Zaïmeche», *Film Comment*, 18 de septiembre de 2019; V. Ostria, «Rabah Ameer-Zaïmeche: belle saga citée», cit.

reclutó a sus primos como parte del reparto, junto con algunos actores profesionales. Si la relación entre las dos películas se conserva de una manera laxa y sugerente, esa imprecisión es típica del planteamiento narrativo de *Ameur-Zaïmeche* como un marco que permite que ocurran cosas. *Bled Number One* crea su propio mundo, establecido desde la secuencia inicial, que una vez más muestra a un hombre que regresa después de una larga ausencia. A través de la ventana, mientras pasamos por la calle, la vida del pueblo se despliega. Ancianos sentados en sus sillas, niños corriendo. El autobús se detiene. Kamel se baja y la gente se agolpa a su alrededor, lo abraza con júbilo. La luz es suave, el sol se está poniendo. Pero *Bled Number One* no nos ofrece una visión sentimental de las realidades argelinas; el feliz regreso al hogar dura poco.

La película necesariamente aborda las tensiones sociales y políticas argelinas de manera «oblicua», tal y como decía Ameur-Zaïmeche en una entrevista, pretendiendo captar tanto la extraordinaria amabilidad como la palpable violencia de su tierra natal¹¹. Una dimensión de esta se captura en la tosquedad del primo de Kamel, el empresario Bouzid, cuyo brutal trato hacia su esposa Louisa, un espíritu libre, se intensifica además por la agresión de su propio hermano hacia ella. Otras escenas evocan una violencia social más organizada, en las incursiones de los «delincuentes» y de los «patriotas» que se levantan en armas contra ellos. Ameur-Zaïmeche ha explicado que los delincuentes, a los que muestra amenazando a un hombre borracho llamándolo infiel, no representan únicamente a los fundamentalistas islámicos; podrían ser las autoridades o el mismo ejército. «El proceso democrático en Argelia se ha visto confiscado, [pero] tomar las armas es un paso muy grave». Para Ameur-Zaïmeche, «la base de la escritura es el punto de vista de la crítica social y eso implica adoptar una distancia»¹².

Es también el punto de vista del director-protagonista, Kamel, que se pasea de escena en escena, observando, como un forastero¹³. Siguiendo el espíritu Rouch, los habitantes del pueblo practican una especie de etnología inversa sobre el recién llegado, etiquetándolo como «Kamel

¹¹ M. Dacheux y C. Ermakoff, «Étudier les rapports de certains hommes avec d'autres hommes: Entretien avec Rabah Ameur-Zaïmeche», cit.

¹² *Ibid.* Se refiere a la segunda vuelta de las elecciones al parlamento argelino de 1991, suspendidas por el régimen militar argelino cuando quedó claro que los islamistas estaban ganando, lo cual desencadenó una espiral de represión y resistencia que condujo a una década de guerra sucia.

¹³ S. Janière, «Rabah Ameur-Zaïmeche: Cinéaste de contreband», cit., p. 25.

la France». Su amistad en aumento con Louisa se considera también algo inaceptable y francés. Hemos visto a Louisa por primera vez en una secuencia de interior, discutiendo con Bouzid y su madre. El problema, por lo que se deduce de los argumentos fragmentados, es su deseo de cantar en público, una acción que, en esa pequeña comunidad rural, se considera impropia de una esposa y madre. Bouzid la acusa de traer la vergüenza a la familia. En escenas cortas y brutales, la golpea y la echa de casa. Después de esto se encuentra con Kamel, que la escucha, un encuentro que no se representa mediante el diálogo, sino que se rueda desde lejos, como si quisiera respetar la privacidad de los personajes. La pareja pasea en los alrededores de un santuario de piedra, absorta en una conversación que no podemos escuchar. Zaïmeche es muy consciente de que las lentes telescópicas que usa a menudo pueden parecer depredadoras, pero argumenta:

Lo que es depredador aquí no es tanto la lente como la posición de la cámara. En mis películas descubrimos a los personajes a través de las lentes telescópicas y después nos acercamos a ellos. Es un proceso muy clásico: encontramos el punto de vista general, mostramos lo que hay alrededor y después volvemos a centrarnos en el sujeto. Pero el centro se desplaza gradualmente. Nos movemos del corazón de un personaje al del otro, desde el corazón de Kamel al de Louisa¹⁴.

La distancia que impone la cámara de Ameur-Zaïmeche crea un espacio para la reflexión al tiempo que miramos. Los personajes no están siendo observados con frialdad; más bien, disponemos de más de una perspectiva sobre su mundo y sobre los dilemas a los que se enfrentan. Como añadido a este ritmo contemplativo, hay varias pausas formales en la narración. Una de ellas implica una escena rodada en continuidad de una *zerda*, un antiguo ritual preislámico que bien podría formar parte de un documental y que dura más de diez minutos. Kamel está presente, proporcionando el acceso ficticio a la escena, pero no juega ningún papel directo en la narración. Simplemente se acerca a un grupo de hombres en una cuneta, apiñados en torno a una vaca que han atrapado y atado a un árbol antes de degollarla. El animal cae al suelo, sus extremidades sufren espasmos a medida que la sangre mana de su cuerpo. La cámara no se mueve, no dirige nuestra mirada a ningún detalle. Después pasamos a otro momento del ritual en el que Kamel ahora está rodeado de mujeres. Los trozos de carne cruda se reparten por el suelo, la gente va pasando y los recoge. Kamel pasa por ahí también, siendo a la vez parte

¹⁴ M. Dacheux y C. Ermakoff, «Étudier les rapports de certains hommes avec d'autres hommes: Entretien avec Rabah Ameur-Zaïmeche», cit.

del grupo y ajeno a este. La escena siguiente es también parte del mundo de las mujeres, esta vez en la carretera. Un grupo grande de mujeres camina, charlando animadamente, siendo Kamel el único hombre entre ellas. Él también charla, todas se ríen, la dinámica es fluida, pero «Kamel la France» está, una vez más, violando los tabús de la comunidad.

Su condición de forastero se subraya en una escena posterior rodada al borde del mar, de nuevo rodada desde lejos. Louisa está allí con dos amigas, siguiendo el consejo del médico de nadar en el mar para curarse su deseo de ser cantante. Las tres mujeres entran en el agua. El mar está picado y, por su reacción, el agua también está fría. A una de ellas le pasa una ola por encima y rápidamente sale del agua. No se ríe. La línea entre la ficción y el documental se desdibuja. Mientras Louisa sigue bregando con el agua, Kamel entra también. Se miran el uno al otro y se ríen, como si hubiera nacido entre ellos algún tipo de intimidad que solo podemos adivinar desde la lejanía planteada por la cámara. Un breve idilio, sugerido por unas discretas escenas, se interrumpe por el regreso violento del marido y después del hermano. Las opresivas tradiciones del pueblo dejan caer su peso sobre Louisa. En un final con matices de Fanon, es internada en el hospital psiquiátrico para mujeres. Paradójicamente este resulta ser su lugar de refugio. Sube al escenario del hospital para cantar y anima a otras pacientes a unirse a ella, en un eco, quizá, de *Marat/Sade*.

Las complejidades de la situación acosan a Kamel. No puede quedarse en su tierra, le dice a un hombre sentado en el café, con la cámara junto a su cara. Tiene que irse o se ahogará. El hombre no tiene nada que decirle, no tiene ninguna solución. Kamel está atrapado, tal vez en peligro. No tiene otro sitio donde ir. En una escena nocturna extraordinaria, interpretada en un registro audiovisual experimental, otro momento que se hurta de la narración, unas siluetas azules acechan, destacándose sobre una bruma acerada, mientras las notas de una guitarra desatada se apoderan de la banda sonora, intensificándose aún más durante un fundido en negro. Corte a un plano a la luz del día, exterior. Kamel está sentado en la ladera de una colina, contemplando una ancha extensión de agua. Tras él, en la ribera, está el guitarrista, Rodolphe Burger, que toca durante unos minutos antes de que empiecen a desfilar los títulos de crédito. La conclusión de *Bled Number One* ofrece un refugio que no existe en la narración, que solo puede encontrarse en la pantalla. Nada se resuelve; es un final a la vez desolado y plácido.

El mundo del trabajo

Para su siguiente película, *Dernier maquis*, Ameer-Zaïmeche ya estaba de vuelta en Francia. La idea original era rodar la película en un garaje de reparación de camiones en una zona industrial de Burdeos, gracias a otro contacto de la familia. Cuando examinaron la localización, se toparon con el almacén de palés en el edificio contiguo, que era una colmena de actividad, en el que se apilaban montones de palés pintados de rojo. Llegaron a un acuerdo con el jefe de la empresa y encargaron otros miles más para crear bloques de muchos pisos, llenando todo el espacio del almacén, como si fueran otros tantos edificios¹⁵. Después de la escena inicial, que muestra a los conductores de las carretillas elevadoras moviendo los palés rojos de un lado a otro, entramos en el mundo de las relaciones laborales: un hombre tras otro, la mayoría de ellos africanos o árabes, acude a fichar al mostrador tras el que está el jefe franco-argelino al que llaman por el apodo «Mao», interpretado por el director. Buena parte del reparto fue escogido entre la mano de obra real del muelle de carga. Ameer-Zaïmeche y su equipo fueron integrándolos gradualmente en el proyecto, primero pidiéndoles permiso para incluirlos en los planos generales, después sugiriéndoles que podrían hacer un poco más y que se les podría pagar como a actores si quisieran, aprendiendo a improvisar escenas y a interpretarlas ante la cámara. A algunos les interesaba la cosa, pero desconfiaban; uno de ellos, Mamadou Koita, pensó al principio que la película podría ser antirreligiosa, pero lo convencieron para interpretar al capataz, el «jefe del grupo», que tiene que negociar con Mao una subida de sueldo¹⁶.

Dernier maquis fue el momento de la llegada de Irina Lubtchansky como directora de fotografía y colaboradora esencial de Ameer-Zaïmeche, junto con el editor de sonido Nikolas «Nimko» Javelle, que ya se había unido al equipo en *Bled Number One*. Aunque los elementos fundamentales del estilo de Ameer-Zaïmeche no variaron (los largos planos secuencias, los travelling horizontales y lentos que recorren las caras de los individuos de un grupo, una banda sonora autónoma, sincronizando desde lo extradiegético a lo intradiegético, la incorporación conjunta de Lubtchansky y Javelle al equipo exacerbó determinados rasgos. Las muestras procedentes de grabaciones de campo de la biblioteca de Javelle (sonidos callejeros de El Cairo, Beirut y Marsella; el sonido de las hojas

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ *Ibid.*

de los árboles y de las ondas del agua) ampliaron las dimensiones auditivas de su obra, mientras que el dominio de Lubtchansky del encuadre, de la profundidad y del color aportó una belleza y una disciplina clásicas. Su talento para rodar en condiciones de iluminación difíciles tuvo así ocasión de desplegarse en escenas nocturnas y en planos de interior con poca iluminación. En una de las secuencias más impresionantes de la película consigue crear la sensación de que una está arrodillada entre los trabajadores mientras estos rezan en la improvisada mezquita de la dársena de carga.

La inauguración de la mezquita es la bisagra sobre la que gira *Dernier maquis*. Es inaugurada por Mao, que la presenta como un gesto benevolente, que sencillamente ofrece un lugar para rezar a sus compañeros musulmanes. En realidad, ya ha implicado a un imán de su elección para que sea un delator. El espacio escénico se construye de manera muy sencilla en las películas de Ameer-Zaïmeche y en este caso la mezquita, una oficina trasera en desuso, está formada en lo esencial por los cuerpos de los hombres, captados por la cámara en una larga secuencia estática, docenas de ellos quitándose los zapatos a la entrada, después sentándose en filas muy apretadas en el suelo. Lentos travelling horizontales se detienen en un rostro tras otro. El jaleo y los bocinazos de la dársena se van acallando. El capataz ofrece una impresionante interpretación africana de la llamada a la oración. Surge un paisaje sonoro mucho más íntimo a medida que los hombres empiezan a murmurar y hacer ofrendas de paz unos a otros, la tela susurrante de sus vestidos, la pantalla se llena de manos que se estrechan. Entonces, primero de manera tentativa, se plantean cuestiones políticas. ¿Por qué no pueden los obreros elegir ellos mismos a su imán?, pregunta uno de ellos. En frases educadas, debido a su respeto por la persona que tienen delante, cuestionan el que haya sido elegido a dedo por el jefe. ¿Por qué no se puede establecer la mezquita como un espacio democrático? «*Mon islam est rouge*», ha dicho Ameer-Zaïmeche, criticando el puño de hierro del wahabismo y el poder de la financiación saudí como obstáculos para la democratización del islam¹⁷.

El empleo de un material de este tipo –una situación concreta explorada de una manera abierta sin recurrir a la demagogia o al didactismo– es una piedra angular del cine de Zaïmeche y *Dernier maquis* probablemente

¹⁷ Apolline Caron-Ottavi y Gérard Grugeau, «Entretien avec Rabah Ameer-Zaïmeche», *24 images*, núm. 175, diciembre de 2015, enero de 2016.

sea la película, que más fielmente refleje su impulso antropológico, mezclado con su concepto del gesto de filmar como una acción emparentada con la caza o la pesca: se acecha a la película, se la captura como si fuera la materialización de un sueño. La preparación meticulosa y la inversión de enormes dosis de paciencia se combina con la voluntad de celebrar lo espontáneo y de aprovechar la oportunidad como si fuera un regalo. Así fue el casting informal de *Dernier maquis*, lo cual hizo que «los obreros africanos y árabes aportaran a la película toda su riqueza, sus diferencias, su fuerza y su energía, porque ellos son hoy el proletariado francés», dicho en palabras de Ameer-Zaïmeche¹⁸. Al director le interesaba también registrar el salto generacional, que había observado entre la población migrante llegada en olas anteriores, mejor anclada dentro de los sindicatos y los debates ideológicos, y la recién llegada, especialmente la procedente de África subsahariana, que a menudo estaba excluida de todas las formas de compromiso social.

Hacia el final de *Dernier maquis*, a medida que crece la resistencia contra Mao, los *sans papiers* se separan del resto de trabajadores, incapaces de asumir el riesgo de que los detengan. La batalla culmina en una escena rodada en las puertas de la dársena de carga, donde los obreros están protestando. Mao trata de hablarles para convencerles de que vuelvan al trabajo. El altercado se hace violento, Mao es golpeado y cae al suelo. Los obreros lo dejan allí, al atardecer, tirado sobre la gravilla mojada. En la escena final, de noche, bajo el sonido de un saxofón aterciopelado, tres carretillas elevadoras se acercan a las torres de palés. Con movimientos diestros, casi como una coreografía, los mueven y forman con ellos lo que Ameer-Zaïmeche apunta que bien podría ser un muro, o una barricada¹⁹.

Contra el rey

Al igual que *Wesh, wesh, qu'est-ce qui se passe?* y *Bled Number One*, *Dernier maquis* tuvo una buena recepción en el circuito internacional de festivales de cine en el momento de su estreno en 2008. Pero después de completar su informal trilogía *beur-banlieue*, pueblo natal, zona industrial—Ameer-Zaïmeche escogió un género completamente diferente. *Les chants de Mandrin* (2011) retoma la historia del famoso forajido francés Louis Mandrin (1725-1755), una figura similar a Robin Hood de la época de Voltaire, que pasaba mercancías de contrabando por la frontera suiza

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ A. Caron-Ottavi y G. Grugeau, «Entretien avec Rabah Ameer-Zaïmeche», cit.

y luchaba contra los odiados «recaudadores de impuestos» del *ancien régime*, convertida en un héroe popular después de que fuera ejecutado en la plaza pública de Valence. Para Ameur-Zaïmeche llevar a la pantalla la historia de Mandrin, que había conocido por primera vez cuando tenía 9 años y en el colegio le habían hecho aprender de memoria una famosa balada sobre el forajido, era un sueño largamente acariciado. Ameur-Zaïmeche ha declarado que esa fue la primera vez que quiso ser francés²⁰. Después le cautivó una serie que el canal francés de televisión pública ORTF hizo sobre el personaje.

La película se rodó en el sudoeste de Francia, entre las colinas sembradas de bosque y las mesetas rocosas del departamento de Aveyron. La historia comienza después de la muerte de Mandrin, cuando sus camaradas comienzan una nueva campaña de contrabando. Además de tabaco y rollos de tela, que venden libres de impuestos, también distribuyen las obras de Voltaire y Rousseau. En una secuencia clave, organizan la impresión de *Les Chants de Mandrin*, un lamento poético que honra a su líder caído, que las autoridades están empeñadas en suprimir. El reparto una vez más procede del clan de Ameur-Zaïmeche y de los discípulos de *Dernier maquis*, a los que se unen actores profesionales, con el director reservándose el papel de Bélissard, el líder de los contrabandistas, mientras que al impresor lo interpreta el filósofo social Jean-Luc Nancy. La película rompe con la norma de la industria, que dicta que las películas históricas necesitan un gran presupuesto para los decorados y el vestuario de época, así como para los efectos especiales, lo que ha garantizado que la manera en la que el cine ha contado la historia haya sido casi siempre desde el punto de vista de los vencedores de hoy. *Les Chants de Mandrin* ofrece una convincente contrarréplica a esa norma. Los indicadores de época histórica son sencillos, pero completamente suficientes: caballos, mosquetes, abrigos de paño y botas pesadas; los otoñales paisajes asilvestrados del Aveyron; hogueras de libros prohibidos. A la cámara le interesan más los rostros de los forajidos, sus esperanzas y sus miedos.

La escena inicial también evoca en cierto modo la atmósfera de un *western*: siluetas de los contrabandistas a caballo, viajando por la meseta, recortadas contra el sol de poniente. El tempo es lento y tranquilo. Después pasamos a un bosque: se está persiguiendo a un hombre. Las confrontaciones con las fuerzas del rey tienen la misma credibilidad

²⁰ Véase el dossier de prensa de *Les Chants du Mandrin* en mandrin.org.

afectiva que las confrontaciones con la policía en la *banlieue*: sentimos la impotencia de un buhonero rodeado por tres dragones armados, todos con los cañones de sus mosquetes apuntando a su pecho. Pero el sentido de que la gran revolución está a pocas décadas está siempre presente. En un plano secuencia dilatado, la banda construye una barricada en una calle, usando lo que tienen a mano, incluyendo sus paquetes de contrabando: la tela y el tabaco. Se apuntan una victoria sobre los hombres del rey y la escena termina con una celebración.

Otro Iscariote

La misma austeridad de medios se despliega en *Histoire de Judas*, estrenada en 2015. Ameer-Zaïmeche regresó a Argelia a rodar la película, situada en la árida región montañosa oriental de Biskra. Los personajes llevan ropa sencilla, de estilo bereber. Transportan pergaminos. Hay unos pocos árboles, algunas ruinas; las moscas revolotean. A Jesús lo interpreta, con una gracia tímida, el cineasta y conservador cinematográfico Nabil Djedouani, incluso más alto que Ameer-Zaïmeche, que interpreta a Judas. En la escena inicial, trepa por una montaña bajo el sol del mediodía para rescatar a Jesús, exhausto después de su ayuno de cuarenta días, y lo lleva de nuevo a través del desierto junto a sus seguidores. La película resulta ser una revisión radical de la historia de Iscariote: amigo íntimo y leal lugarteniente de Jesús, Judas es enviado por este para destruir los registros escritos de sus enseñanzas: la experiencia viva está en su núcleo, no el dogma ortodoxo de una iglesia establecida. En una escena clave, Judas demuestra ser el más fiel de los compañeros de Jesús, destrozando a golpes las vasijas de terracota que contienen los papiros del escriba y quemando los rollos de pergamino; la cámara se recrea en las llamas. No solo son expulsados del templo los prestamistas; Judas abre las jaulas de las aves en el mercado, gritando a los ciudadanos: «¡Ningún ser vivo merece estar encerrado en una jaula, ni siquiera una gallina, cuanto menos las palomas y los pichones!». Las fuerzas de ocupación romanas son retratadas con una economía de medios similar. «Gobernar es prevenir», concuerda con ellos Pilatos. «Es mejor la injusticia que el desorden».

Hacía tiempo que la historia de Judas intrigaba a Ameer-Zaïmeche para quien la historia de la traición «sonaba muy dudosa. Sospechosa, incluso. No se traiciona a un hombre tan extraordinario por unas pocas monedas de plata». Nuestro personaje, defiende, es un personaje de una dramaturgia excepcional:

Judas carga con el papel más trágico en el seno de los mitos fundadores de nuestra época. Es una oportunidad, pero también un honor que llevamos con nosotros. Gracias a nuestra fe en la potencia del cine, podemos sacar esa espina ponzosa que ha estado dentro del cristianismo durante más de 2000 años²¹.

La película tiene una calma, que en cierto modo está siempre presente en la obra de Ameur-Zaïmeche, pero que en este caso es aún más pronunciada. Esto en parte procede de la manera en la que se ha caracterizado a Jesús en la pantalla. El trabajo de cámara de Lubtchansky está lleno del juego de luces y sombras de Rembrandt y Caravaggio; a menudo su rostro está medio oculto por la capucha de su traje y su voz es suave, casi un susurro. «De esta manera, las palabras quedan separadas y liberadas del hombre y de la narración cristiana de los acontecimientos»²².

Tan malos como ellos

A partir de *Histoire de Judas* podemos observar un giro tenebroso en la obra de Ameur-Zaïmeche. *Terminal Sud* (2019), que cuenta con una puesta en escena de una dimensión superior a la de cualquiera de sus películas anteriores, aborda la década negra argelina de 1990, aunque se rodó en determinados distritos degradados de la región de Occitania, al sur de Francia, en torno a Nimes e Istres. Las señales de la carretera y las matrículas de los coches no se han cambiado, por lo que la película también adopta aspectos de una distopía cuasi moderna, como *Transit*, de Christian Petzold o *La hora del lobo*, de Michael Haneke, en la que un despiadado régimen militar se dispone a aplastar una insurgencia popular, que es apenas algo menos opresiva. Existe un contraste sorprendente con las películas anteriores de Ameur-Zaïmeche: el director no está presente delante de la cámara.

El protagonista principal, un médico, está interpretado por el actor franco-argelino Ramzy Bedia, más conocido por sus populares papeles cómicos en televisión, pero al que aquí vemos sufrir todo el abanico de la violencia social generalizada, de la coerción a punta de pistola hasta el secuestro y la tortura. El médico es una figura RAZ reconocible, un observador reflexivo, aunque ahora tenga más angustia y barba, atrapado en una situación moral carente de esperanza debido al entorno político y social.

²¹ Morgan Pokée, «Histoire(s) de Rabah», *Critikat*, 7 de abril de 2015.

²² François Bégaudeau, entrevistado en «Rabah Ameur-Zaïmeche feat. François Bégaudeau», *Microciné Revue de cinéma et de télévision*, 2023.

La ausencia del efecto de extrañamiento cuasi brechtiano (en el que observamos a la figura carismática y de autoridad del cineasta mientras este observa cómo se desarrollan los acontecimientos) acerca *Terminal Sud* más a un drama tradicional. Pero la película rechaza las arteras tácticas cinematográficas de las películas de acción, permitiendo en cambio que sus sucesos se desplieguen en largos planos secuencia, conservando los flecos sueltos de la improvisación como una marca de su realización. Vemos la vida cotidiana del médico, en su hospital, que se cae a pedazos, en su casa, en la calle. Los militares patrullan por todas partes, son una amenaza tangible. Su esposa hace las maletas para irse, pero, a pesar del claro peligro, el médico se niega a partir. Un día lo cogen en la calle, le ponen una capucha en la cabeza y lo empujan al asiento trasero de un coche. Lo conducen a un bosque donde se encuentra rodeado de insurgentes que le ordenan que salve la vida de un líder herido. La capacidad de curar del médico lo convierte entonces también en un objetivo marcado para el ejército.

Ha habido muchas cárceles figuradas en las películas de Ameur-Zaïmeche: Kamel atrapado en su barrio por la sentencia de la *double peine* de *Wesh, wesh, qu'est-ce qui se passe?*; Louisa encerrada en el manicomio de *Bled Number One*, pero en *Terminal Sud* entramos en una verdadera cárcel. El médico ha sido detenido y, en una de las escenas más lúgubres de la obra de Ameur-Zaïmeche, presenciamos la confrontación entre el médico y un oficial del ejército. El médico está desplomado en una silla, su cara ensangrentada con huellas de la tortura a la que ha sido sometido. El oficial es interpretado por el actor clásico francés Régis Laroche, que también interpretaba a Pilatos en *Histoire de Judas*. «Es usted tan malo como ellos», le dice el médico en un momento dado, trazando una equivalencia entre las brutalidades del régimen militar argelino y las de los ocupantes coloniales franceses. La violencia de la escena de tortura registra la capacidad del cuerpo de encajar golpes, de sufrir. Este naturalismo es otra de las rupturas de esta película con respecto al estilo anterior de Ameur-Zaïmeche. Aquí, parece, contrastando con otras secuencias de *Terminal Sud*, que quisiera que viéramos la escena como si estuviera ocurriendo en realidad, sin ninguna posibilidad de distanciarnos de la acción mediante algún efecto cinematográfico que llame la atención sobre sí mismo, de la manera en la que su realismo habitualmente está atemperado por las señales de su construcción, ya sean estas el empleo de actores no profesionales, trastabillando con sus líneas de diálogo, o los descartes que se incluyen en el montaje final. El

tratamiento de la violencia aquí, en cambio, subraya el sentido de que «las fuerzas de opresión son fuerzas que violan mi cuerpo»²³.

Y, sin embargo, a continuación, sucede algo que produce otro cambio. El médico es arrojado a un descampado, junto a unos contenedores. Allí lo encuentra un desconocido que pasa por ahí y que se lo lleva a su casa y lo cuida hasta que recupera la salud. No llegaremos a saber demasiado sobre este hombre, que apenas habla. El tiempo cambia por completo, como si Ameer-Zaïmeche quisiera curarnos con una serie de secuencias calmadas, mientras el médico duerme, toma el aire, comparte comidas sencillas con su anfitrión en un ambiente tranquilo. Pero es únicamente un paréntesis. La conclusión no es en absoluto tranquilizadora. El médico consigue un pasaje a bordo de un barco, cuyo destino nos es desconocido. Está en la cubierta cuando este zarpa, con la cámara manteniéndose muy cerca de él. No hay ningún plano del horizonte que pueda sugerir a dónde se dirige o qué hará allí donde vaya. Incluso si es una huida, parece fútil. El país que deja atrás está agitado, muchos de sus amigos han sido asesinados. El plano final, un sostenido primer plano de la luz del sol reflejándose en el agua, es impresionantemente bello. Ameer-Zaïmeche lo ha descrito como un momento de gracia. Tal vez sea eso. Pero hay otra manera de interpretarlo y, en el contexto de su obra, terminar con una abstracción suena amenazante. No hay lugar para refugiarse.

El golpe

El territorio sigue siendo desolado en la séptima y más reciente película de Ameer-Zaïmeche, *Le gang des Bois du Temple*, estrenada en 2022. En ella regresa a la *banlieue* de su infancia, localizando la película en los confines de una ciudad dormitorio en expansión, rodada entre Marsella y el extrarradio de Burdeos. Aunque no hay una relación directa, la «banda» podría estar constituida por los chicos de *Wesh, wesh, qu'est-ce qui se passe?* veinte años más tarde, con muchas caras familiares. El plano inicial también nos recuerda al mundo de su primer largometraje. Un hombre, apostado en un balcón de un piso alto, fuma y mira pensativamente la escena que se desarrolla abajo. Un francotirador militar jubilado, *monsieur Pons*, interpretado por Régis Laroche, acaba de perder a su madre, una veterana de la *cit *. Los vecinos en las tiendas y en el café le dan el p same.  l mantiene la compostura hasta el funeral en

²³ *Ibid.*

la iglesia, donde se derrumba, con la cámara cerca de su cara mientras llora. Por la ropa blanca que hay detrás de él sabemos que hay un cura; con un gesto tierno, lleva la cabeza del hombre hasta apoyarla en su casulla. Desde aquí la cámara se eleva hasta el organista, recorre panorámicamente la ventana con vidrieras, antes de posarse en otro primer plano, esta vez de una mujer mayor, la *chanteuse* bretona Annkrist, que canta su propia composición, «La beauté du jour». Grave e intensa, tiembla un poco mientras interpreta la canción.

El duelo es uno de los temas de *Le gang des Bois du Temple*. La clase social y hallarse al margen de la ley son otros. La noticia que dio lugar a la trama de la película procede de 2014, cuando un grupo encapuchado, armado con pistolas automáticas, asaltó el convoy de un príncipe saudí que viajaba a París con 250.000 euros en efectivo. La «banda» era únicamente un grupo de amigos del la *cité* Bois du Temple, en Clichy-sous-Bois, barrio del extrarradio norte de París, que tenían un contacto en el negocio de alquiler de vehículos de lujo. El audaz golpe tuvo lugar en uno de los túneles cerca del aeropuerto Charles de Gaulle. Los atracadores se hicieron con el dinero sin hacer un disparo. Impresionado por esta historia en su momento, llena de resonancias de las aventuras de forajidos de *Les Chants de Mandrin*, Ameer-Zaïmeche se sintió impelido a volver a ella después del asesinato del periodista Jamal Khashoggi en el consulado saudí de Estambul en 2018: «Nos revolvió tanto que decidimos recuperar [la historia del atraco]».²⁴

Pero la película se aparta claramente de los hechos delictivos, siguiendo a Bébé, Mousse, Tonton y el resto de la banda en su vuelta a casa para quedarse allí con ellos mientras viven sus vidas y, como el éxito se les ha subido un poco a la cabeza, empiezan a gastarse el dinero sin vigilar sus espaldas. Pero el príncipe saudí ha empleado su riqueza para poner en marcha poderosos engranajes. No le resulta difícil localizar a la «banda». Sus gastos no son frívolos –incluyen pagar una operación quirúrgica– pero sí lo bastante ostentosos como para llamar la atención. El príncipe saudí, mientras tanto, es retratado en unas pocas escenas sorprendentes que rompen con las descripciones habituales de estas figuras en la pantalla. Aunque el príncipe tiene bastantes gestos de arrogancia y altanería

²⁴ Jacques Mandelbaum, «Le cinéaste Rabah Ameer-Zaïmeche electrise le festival Entrevues», *Le Monde*, 28 de noviembre de 2022; sobre su vinculación con *Les Chants de Mandrin*, véase también Thomas Grignon, «Un Ange passe», *Critikat*, 5 de septiembre de 2023.

con quienes se relacionan con él, ello se complica por una secuencia inquietante en un club donde, seguido por Pons, el príncipe baila sumido en un trance a los sonos de la música del artista de *rai* Sofiane Saidi. La cámara se queda pegada a él, solo en el encuadre, creando una impresión de aislamiento total. Mientras tanto la banda se percata del peligro que corre y trata de huir con la ayuda de Pons. Pero el intento de fuga termina para ellos en un tiroteo en un garaje. A pesar de la utopía de los dos grandes episodios musicales, los horizontes para los forajidos se han estrechado desde los tiempos de Louis Mandrin.

¿Un proletkino de banlieue?

Si la obra de Ameur-Zaïmeche destaca entre la obra de sus pares *beur*, dado que formalmente es más experimental y temáticamente es más comprometida, ¿cómo se compara con la de otros cineastas europeos que, procedentes de diferentes comunidades, comparten algunas de sus mismas preocupaciones? Sin duda hay solapamientos temáticos que pueden rastreadse en estos «nuevos directores del *proletkino*», como Ken Loach y quizá Andrea Arnold en Gran Bretaña, Pedro Costa en Portugal, los hermanos Dardenne en Bélgica, Robert Guédiguian, el recientemente fallecido Laurent Cantet y Boris Lojkine en Francia, cuyos trabajos han explorado también las dinámicas sociales de las áreas suburbanas, las luchas en el lugar de trabajo, la experiencia de la migración y la ilegalidad, frecuentemente empleando actores no profesionales y recurriendo a la improvisación, construyendo sus películas en torno a la estructura de una institución en decadencia —una barriada obrera degradada, una escuela— y operando, desde el punto de vista financiero, en los márgenes de la industria. Todos ellos, por otro lado, conciben su cine como un proyecto colectivo.

Pero Ameur-Zaïmeche también despliega determinados rasgos distintivos muy marcados. El primero es una cuestión de contingencia biográfica. Mientras que todos estos directores sienten una enorme simpatía por los sujetos de sus películas, él es uno de los pocos que ha compartido su experiencia vital, que ha crecido en la comunidad migrante del barrio que filma. Algo más significativo, aunque quizá esté relacionado con ello: un tema central de las películas del *proletkino* contemporáneas ha sido la atomización de una clase obrera antaño organizada, un motivo clave es el travelling del protagonista en lucha —el Daniel Blake de Loach, la Rossetta de los Dardenne— caminando solo o

sola por un espacio urbano alienado. Ameer-Zaïmeche es de los pocos directores que muestra siempre en sus películas la construcción –la fusión– de un grupo. Su elemento artísticamente recurrente es una reunión de personas presentes en un sitio: pasando el rato en las escaleras delanteras en *Wesh, wesh, qu'est-ce qui se passe?*, arrodillados en filas en la mezquita dentro del lugar de trabajo en *Dernier maquis*, los seguidores de Jesús en *Histoire de Judas*, Pons y el resto de los ladrones aficionados en el mostrador del café, dándole el pésame por la muerte de su madre en *Le gang des Bois du Temple*. Su característico travelling horizontal, recreándose sucesivamente en cada uno de los rostros, representa al grupo en cuanto entidad constituida por sus singularidades seriadas. Se trata de una notable contribución (y muy bienvenida) al contracine contemporáneo. Finalmente, por supuesto, deberíamos señalar que la presencia física de Ameer-Zaïmeche, una de sus señas de identidad, en sus películas, como un observador reflexivo, que nos anima a reflexionar también, aunque sin decirnos qué tenemos que pensar: se trata de un movimiento audaz y arriesgado, que no ha hecho ningún otro director contemporáneo.

Al final de *Dernier maquis*, los gritos de alarma atraen al jefe a una sección del muelle de carga donde uno de los obreros ha encontrado, agazapado en una esquina, algo que se parece a una rata gigante. Mao se acerca con prudencia, junto con otros que muestran curiosidad, y tranquiliza a todo el mundo, hablando despacio y con calma. Es una nutria, les dice, y la cámara se recrea en el pequeño roedor de pies membranosos, con un espeso pelaje marrón y enormes dientes. Tienen que atraparla y volver a liberarla en su ambiente natural. La escena fue uno de esos afortunados accidentes que sucedieron mientras estaban rodando y que acabó entrando en el montaje final. Al verla se puede ver el deslizamiento que se produce entre el protagonista y el cineasta; el jefe diciéndole a los obreros qué hacer con la criatura, el director señalando algo del mundo natural y cómo encargarse de ello. La siguiente escena captura en microcosmos algo de la esencia de su cine. Estamos en una barquita con uno de los obreros, Géant, al que se le ha encargado que devuelva la nutria al río. Después de avanzar un rato, el hombre apaga el motor y abre la jaula. El animal desconfía, se retrae. El hombre da unos cuantos golpes en la caja y el animal preso del pánico le araña y, con una torpeza cómica, desaparece bajo el agua. El animal salvaje, cogido en una trampa y liberado tal vez en un mundo hostil, donde quizá encuentre un hogar.

traficantes de sueños

www.traficantes.net

C/Duque de Alba 13, 28012. Madrid

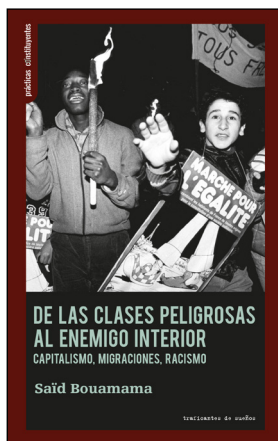
De las clases peligrosas al enemigo interior

Capitalismo, integración,
racismo

Saïd Buamama

Colección: Prácticas constituyentes

PVP: 25 €



Buamama realiza en este libro un logro intelectual notable: revisa la historia de las migraciones y su gobierno en Francia desde el siglo XIX. Desde las migraciones internas de bretones, auverneses y otras poblaciones de la periferia francesa a París, Lyon o Marsella, hasta las migraciones recientes de las viejas colonias francesas africanas, sin olvidar a los italianos, españoles y portugueses que desde principios del siglo XX trabajaron en la industria francesa, en todos los casos se repite una misma narrativa y un mismo modo de gobierno. Los inmigrantes son considerados por naturaleza o cultura difíciles de entender, reacios al trabajo y casi imposibles de integrar en la sociedad francesa. A pesar así del autocelebrado modelo republicano de integración, la inmigración ha sido siempre gobernada con políticas y discursos parecidos, dirigidos a mantener a esta población en los trabajos más duros, peor pagados y menos seguros.