

«¿Pero quién nos va a escuchar, hija mía?» La búsqueda de una voz en *Mémoires d'immigrés, le héritage maghrébin*¹

"But Who is Going to Hear Us, My Child?" The Search for a Voice in *Mémoires d'immigrés, le héritage maghrébin*

Ana Martín Morán*

UNIVERSIDAD REY JUAN CARLOS, MADRID

RESUMEN. Desde hace varias décadas viene desarrollándose en Francia un cine que, realizado tanto por directores descendientes de la inmigración magrebí, o ellos mismos en la diáspora, como por cineastas francofranceses, ha explorado las experiencias de la minoría francomagrebí, sobre todo a partir de relatos centrados en los hijos de los que emigraron. Relacionado con varios factores que impone el contexto político y cultural francés a partir de mediados de los años noventa, así como la relativa apertura de la industria audiovisual francesa a la incorporación tanto de profesionales francomagrebíes como de narraciones preocupadas por sondear las múltiples representaciones de la diversidad étnica y cultural de la Francia contemporánea, han ido surgiendo diversas propuestas que evocan las circunstancias y consecuencias de dicha emigración. El presente artículo propone un acercamiento al tratamiento fílmico de la memoria de la inmigración magrebí en Francia a partir del análisis del documental *Mémoires d'immigrés, l'héritage maghrébin* (1997), de la realizadora de origen argelino Yamina Benguigui. El trabajo de esta cineasta nos sirve para evaluar el conflicto que recubre la recuperación de la/s memoria/s de la primera generación de inmigrantes a través de un formato audiovisual de amplia difusión. La complejidad de dicha maniobra está condicionada tanto por la ideología dominante y el consenso republicano sobre el modelo universalista francés y sus principios (igualdad, laicidad, etc.), como por una operación de carácter pedagógico orientada a construir cierto consenso social que conecte el legado de esa primera generación con la legitimación de la presencia de sus descendientes hoy en Francia.

¹ Quiero agradecerles a María Luisa Ortega y a Fernando González el sugerir y esperar este texto. A Marina Díaz, le agradezco la curiosidad y el diálogo que ha mantenido con cuestiones fundamentales apuntadas en éste trabajo, y sus sugerencias para el título.

* **ANA MARTÍN MORÁN** es Licenciada en Comunicación Audiovisual por la Universidad Complutense, Doctora en Historia del Cine por la Universidad Autónoma de Madrid y, actualmente, profesora de Comunicación Audiovisual en la Universidad Rey Juan Carlos de Madrid. Su principal línea de investigación se ha centrado en el cine de la diáspora magrebí en Francia y en los cines del Magreb. Asimismo, ha coordinado el número monográfico de *Secuencias*, "El cine de los noventa: materiales para una historia", ha participado en el volumen *The Cinema of Latin American*, con un artículo titulado "La ciénaga/The Swamp", y ha publicado diversos artículos sobre la producción audiovisual de Basilio Martín Patino.

Palabras clave: Yamina Benguigui, *Mémoires d'immigrés*, memoria, emigración magrebí, culturas de la diáspora, *cinéma beur*, *cinéma de banlieue*, cine francés, televisión francesa, identidad nacional, documental.

ABSTRACT. For many decades now a French cinema has been developing which, created either by descendants of Maghreb immigration, or by actual directors of the diaspora, as well as by French filmmakers, has explored the experiences of French-Maghreb minorities, with special emphasis on the stories of the sons and daughters of those who immigrated. Connected with many factors imposed by the political and cultural French context from the mid 1930s, as well as the relative opening of the French audiovisual industry to the incorporation of either French-Maghreb professionals, or of the narrations concerned with sounding out the numerous representations of the ethnic and cultural diversity of contemporary France, various projects have arisen which evoke the circumstances and consequences of such immigration. The present article suggests an approach to the filmic treatment of the memory of the Maghreb immigration in France by analyzing the documentary *Mémoires d'immigrés, l'héritage maghrébin* (1997), by Yamina Benguigui, a filmmaker of Algerian origins. This director's work helps us to evaluate the conflict that lies behind the recuperation – through a widely diffused audiovisual format – of the memory(ies) of a first generation of immigrants. The complexity of such a work is conditioned either by the dominant ideology and republican consensus over the French universalist model and its principles (equality, secularism, etc.), or by a pedagogical operation focused on building a certain kind of social consensus that connects the legacy of that first generation with the legitimacy of the presence of its descendants in France today.

Keywords: Yamina Benguigui, *Mémoires d'immigrés*, memory, Magreb's migration, diaspora's cultures, *cinéma beur*, *cinéma de banlieue*, French cinema, French television, national identity, documentary.

«Qu'avez-vous fait de mon père ? Qu'avez-vous fait de ma mère ? Qu'avez-vous faits de mes parents pour qu'ils soient aussi muets ? Que leur avez-vous dit, pour qu'ils n'aient pas voulu nous enraciner sur cette terre, où nous sommes nés ? Qui sommes-nous, aujourd'hui?»

Yamina Benguigui²

Desde hace varias décadas, viene desarrollándose en Francia una producción audiovisual que se cuestiona abiertamente –en muchos casos de forma didáctica, en otros plegándose a los esquemas del cine de género con voluntad popular, solapándose ambas voluntades la mayoría de las veces– sobre la naturaleza de las experiencias de la población de origen inmigrante, particularmente aquella proveniente del Magreb. Aunque los esfuerzos críticos y académicos para desentrañar las relaciones que estos textos mantienen con las construcciones sobre la identidad nacional francesa son todavía escasos³, creemos que, en

² Yamina BENGUIGUI, *Mémoires d'immigrés* (París, Canal + Éditions, 1997), pp. 9-10.

³ Un profundo acercamiento al desarrollo del llamado *cinéma beur* se encuentra en Carrie Tarr, *Reframing Difference. Beur and Banlieue Filmmaking in France* (Manchester, Manchester University Press, 2005). Para un recorrido sintético sobre la producción cinematográfica de y sobre la minoría francomagrebí, véase nuestro trabajo: Ana MARTÍN MORÁN, "La representación conquistada: panorama del cine francomagrebí" en

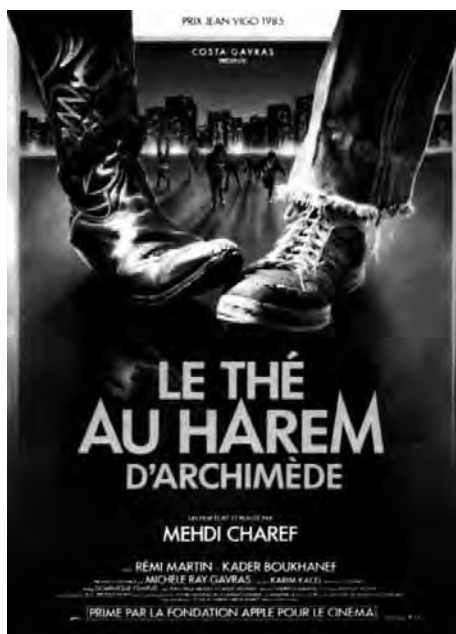
tanto que exponentes de las culturas de la diáspora y del desarrollo de un corpus de obras específicamente poscoloniales, pueden servirnos para evaluar los modos de negociación que se han elaborado en el ámbito audiovisual para pensar sobre la idea de pertenencia, identidad y diferencia en un contexto tan secularmente universalista como el francés.

Uno de los aspectos más complejos que presenta esta producción es el modo en el que ha ido incorporando el tema de la memoria, sobre todo a lo largo de la última década, a partir de mediados de los años noventa. Si no pocos cineastas habían tratado aspectos específicos de la experiencia de la minoría francomagrebí a partir de narraciones centradas en los descendientes de esta inmigración, sobre todo de los jóvenes varones, es en este momento cuando algunos cineastas orientan su objetivo hacia las vivencias de la primera generación de inmigrantes, los padres y las madres de los que ahora, en algunos casos, dirigen, producen, escriben o interpretan películas.

Este salto está vinculado a diversos factores, entre los que no deja de ser fundamental el hecho de que toda una generación de descendientes de inmigrantes magrebíes haya alcanzado la madurez y esté viendo envejecer a sus padres. Parece lógico, por tanto, que empiecen a revisar las trazas de sus trayectos vitales y a pensar el lugar que ellos ocupan en la configuración de su excepcional pertenencia a la cultura francesa. Unido a éste, otro factor determinante que conviene recordar es que, por primera vez, estos jóvenes han conseguido

infiltrarse dentro de las estructuras profesionales de la industria audiovisual francesa, a veces de forma muy precaria y desde los márgenes, pero otras con una formación y desde plataformas (productoras, televisiones, etc.) impensables para la generación anterior. Asimismo, progresivamente, las industrias audiovisuales francesas comenzarán a interesarse por estos temas y a colocar asuntos relacionados con la inmigración y la diversidad étnica y cultural en un espacio mucho más central del que ocupaba en décadas anteriores.

La representación de la familia inmigrante había sido una cuestión problemática en el cine de los primeros cineastas francomagrebíes: a veces como mero telón de fondo, otras como destacada ausencia y, en algunos casos, como espacio indispensable donde se colocaban las tensiones y los conflictos que asediaban a los personajes. Aunque la configuración de la subjetividad y la identidad de los protagonistas de muchos filmes *beurs* y de *banlieue* pasaba por la confrontación con la denominada «primera generación» árabo-bereber-musulmana —podemos remontarnos a la relación entre Madjid y su madre en *El té del harem de Arquímedes* (*Le thé au harem d'Archimède*, Mehdi Charef, 1985), film fundacional del llamado *cinéma beur*—, por lo general, los personajes de los padres y las madres no fueron tratados con profundidad y, mucho menos, se invirtió narrativamente en explicar de dónde procedían y cuáles eran sus



El té del harem de Arquímedes (*Le thé au harem d'Archimède*, Mehdi Charef, 1985)

Interculturalidad, cine y literatura (Revista *Anthropos*, nº 216, septiembre-octubre de 2007), pp. 150-160. Hemos estudiado con detenimiento el desarrollo de estas producciones en nuestra tesis doctoral, titulada *Culturas de la diáspora: la comunidad francomagrebí en el cine francés contemporáneo*, dirigida por el profesor Alberto ELENA y defendida en la Universidad Autónoma de Madrid el 26 de mayo de 2008. El presente artículo constituye una reelaboración de algunas de las cuestiones tratadas en su capítulo X, “Hacia la reconciliación: negociación de la memoria de la inmigración”.



El té del harem de Arquímedes (*Le thé au harem d'Archimède*, Mehdi Charef, 1985)

experiencias vitales: a qué se dedicaban o en qué habían trabajado en sus largos años de exilio, cuáles eran, en fin, su prácticas religiosas y culturales, sus espacios de socialización, implicación política, necesidades afectivas, decisiones vitales con respecto a su pasado, presente y futuro, tanto con respecto al país de origen como a la tierra donde habían crecido sus hijos.

Hasta cierto punto, la «generación *beur*»⁴, tanto en sus propuestas culturales como en sus exigencias e iniciativas políticas, debió en un momento determinado (que coincide con su desintegración como movimiento exclusivamente marcado por su visibilidad étnica) *desbacerse* de sus padres, borrarlos o confinarlos a un papel secundario y, en cualquier caso, problemático, a la hora de afirmar su *francesidad*. La estrategia de negar la diferencia, de pasar por encima de las complejas redes afectivas y culturales que los unían a la cultura de origen de sus padres era una operación necesaria para marcar su definitiva incorporación de pleno derecho a la sociedad francesa y evitar arriesgadas maniobras, muy inconvenientes en un contexto internacional marcado por la potente amenaza del fundamentalismo islámico, el terrorismo y los discursos sobre el «choque de civilizaciones».

Pero el reverso de dicha estrategia fue que la generación de los inmigrantes que dejaron el Magreb —sobre todo durante las décadas de los años cincuenta, sesenta y setenta, aunque

⁴ El término «*beur*» constituyó un intento de autoafirmación y un reconocimiento de lo que algunos autores han denominado una «identidad híbrida», ya que jugaba con una expresión coloquial del *verlan* (argot que consiste en invertir las sílabas de una palabra), para darle la vuelta al término «árabe» habitual y equívocamente empleado para definir a todos los inmigrantes y a sus descendientes originarios del norte de África. Los *beurs* (descendientes inmigrantes magrebíes) reconocían así su pertenencia étnica, pero negociaban también, a través de esta variación semántica, un espacio y una identidad asumidamente franceses. Sin embargo, la apropiación mediática del término *beur* y su uso generalizado en el contexto de la cultura dominante hicieron que fuera abandonado por esta minoría: en otro giro lingüístico, comenzó en los noventa a popularizarse el término *rebeu*, como sinónimo «no contaminado» de *beur*, que hoy continúa sirviéndoles en muchos casos para autodefinirse.

también antes y después para emprender el viaje migratorio, trayendo posteriormente a sus familias y teniendo a sus hijos en Francia—, permanecieron al margen de la construcción del discurso político y de las iniciativas sociales y culturales de sus hijos a partir de los años ochenta⁵. Esa generación *zoufri*⁶ había sido hasta cierto punto reflejada en un primer cine de la inmigración en los años setenta y principios de los ochenta en producciones documentales, reportajes militantes y otros exponentes de un cine de denuncia como el de Ali Ghalem o Ali Akika, casi siempre marcado por una visibilidad muy limitada. También formó parte de dramas de carácter mucho más comercial, en los que algunos directores franceses habían volcado las preocupaciones contemporáneas sobre la cuestión de la inmigración y los desmanes del racismo, y cuyo principal y excepcional exponente fue *Dupont Lajoie* (Ives Boisset, 1974). Pero, una vez que el *cinéma beur* impone como centro de gravedad de sus narraciones a los personajes de los hijos de estos inmigrantes, y que

el denominado *cinéma de banlieue* se aplica como categoría crítica que borrará las posibles concomitancias del este género con la voluntad de autorrepresentación de la minoría magrebí, la cosa cambia⁷.

Otra de las condiciones específicas, que ha de ser tomada en cuenta para la mejor comprensión de este interés por rescatar la historia de la inmigración, es la aparición durante los años noventa de un grupo de realizadoras de ascendencia magrebí, que comienzan a dirigir casi una década después de que lo hicieran sus colegas varones. Entre ellas, destacan Yamina Benguigui, Zaïda Ghorab-Volta, Rachida Krim o Souad El-Bouhati. Y, aunque el interés por la generación anterior y el país de origen no sería exclusivo de estas



Dupont Lajoie (Ives Boisset, 1974)

⁵ Así lo explicaba la realizadora Yamina BENGUIGUI: «La Marcha de los *Beurs* de los años ochenta era un verdadero movimiento ciudadano, un reconocimiento del hecho de que pertenecíamos a Francia y una mano tendida (...). Pero reivindicaba un reconocimiento de los hijos, no de los padres. De tal forma que no reconocíamos a nuestro padres, que siempre se habían callado y tenían miedo de la autoridad». Yamina Benguigui, entrevista con Olivier BARLET (*Africultures*, 1 de noviembre de 1997), accesible en: <http://www.africultures.com/index.asp?menu=affiche_article&no=181> (21.12.09). NOTA: Todas las traducciones aparecidas en este artículo son de la autora.

⁶ La expresión «zoufris» (de *souffris*, sufridos), es un apelativo con el que se recuperó la figura de los primeros emigrados. Toda una generación de hombres que comenzaron a emigrar a Francia a partir de los años cincuenta y que vivieron en durísimas condiciones, en un momento donde apenas era posible para ellos la articulación de movimientos de denuncia o protesta política, como los que años más tarde, una vez que se hubo efectuado la denominada «reagrupación familiar», llevarían a cabo sus hijos. Este apelativo se le aplicó también por parte de la crítica al primer cine de la inmigración.

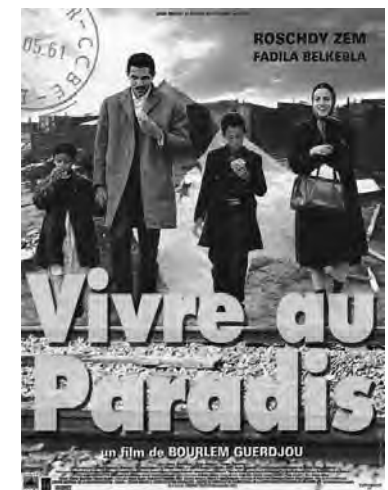
⁷ Michel Cadé resume así la paradoja del itinerario seguido por la apertura del cine francés a las experiencias de esa «segunda generación»: «La paradoja de este cine es aquella, no ya de una ruptura, sino de un arraigo vivido necesariamente de manera conflictiva. El primer elemento que apoya esta reflexión es el corte que se instaura entre las generaciones: la ausencia de transmisión generacional de padres a hijos o el malentendido generacional nutren la problemática de estos filmes, cuando no les sirven de temática central». Véase Michel CADE, «Une représentation en éclats: Le maghrébins dans le cinéma français», en Mohand KHELLIL (dir.), *Maghrébins de France. De 1960 à nos jours: La naissance d'une communauté* (Toulouse, Éditions Privat, 2004), pp. 125-126.



Dupont Lajoie (Ives Boisset, 1974)

directoras, sí se hace notar en sus proyectos una curiosidad y un discurso mucho más elaborado, en la medida en que la negociación de la memoria y la cultura de origen es fundamental para el itinerario de los protagonistas de sus películas.

La aparición de *Mémoires d'immigrés, l'héritage maghrébin* coincide, por tanto, con un fenómeno más amplio que responde a la necesidad de recuperar la memoria de la primera generación magrebí instalada en Francia. Bajo esta visión retrospectiva, se agrupan también *Vivre au paradis* (Bourlen Gherdjou, 1998), *Le Gone du Chaâba* (Christophe Ruggia, 1998) y *Nuit noire 17 octobre 1961* (Alain Tasma, 2004), dando lugar así a un corpus fílmico que se integrará en el género de la revisión histórica, pero que también desafiará las convenciones del denominado «héritage film»⁸. En cuanto a las películas firmadas por mujeres, *Sous les pieds des femmes* (Rachida Krim, 1997), *L'autre côté de la mer* (Dominique Cabrera, 1997) o *Inch'allab dimanche* (Yamina Benguigui, 2001) recuperarán a través de la ficción la historia íntima de los inmigrantes —que se entrelaza con la Historia con mayúsculas: la de



Vivre au paradis (Bourlen Gherdjou, 1998)

⁸ El film de época, (macro)género tan visitado como rentable para la industria cinematográfica francesa en las últimas décadas, vivía un nuevo impulso en los años noventa, marcados, como bien recuerda Phil Powrie, por los acuerdos del GATT y su influencia en la configuración de lo que pensaba la institución cinematográfica francesa sobre sí misma y sobre su aportación a la cultura y la identidad nacionales: «El primero de una serie de elementos claves [en la compleja red formada por la producción cinematográfica francesa de los noventa] es la coyuntura de las negociaciones del GATT (que culminaron en 1993) y la preeminencia del cine de reconstrucción histórica en el *mainstream* de la producción francesa, a expensas de otros géneros populares como la comedia y el polar». «Heritage, History and 'New Realism': French Cinema in the 1990s», en Phil POWRIE (ed.), *French Cinema in the 1990s. Continuity and Difference* (Oxford, Oxford University Press, 1999), p. 1.

Indigenas (Indigènes, Rachid Bouchareb, 2006)



la guerra argelina, la del FLN y su actividad y represión en Francia, la de las políticas de «reagrupación familiar» o las que posibilitaron la existencia de los *bidonville* y las ciudades de tránsito. No por casualidad, todos los títulos citados suponen las primeras incursiones de sus autores en el largometraje de ficción, aunque, a juzgar por el éxito conseguido por *Indigenas (Indigènes, Rachid Bouchareb, 2006)*, no parece que los cineastas descendientes de la inmigración magrebí hayan dado por clausurada esta senda⁹.

Mémoires d'immigrés, le héritage maghrébin

Como eslabón indispensable de esta nueva vía orientada a colmar el vacío existente en la transmisión de la memoria de los padres resulta necesario pensar en *Mémoires d'immigrés, le héritage maghrébin* (1997), documental construido fundamentalmente a partir de testimonios de inmigrantes y sus descendientes que, inmediatamente después de su aparición, se convirtió en el documental sobre la inmigración magrebí en Francia. Supuso un paso decisivo en la carrera de su realizadora, Yamina Benguigui¹⁰, y su forma de aproximarse al fenómeno de la inmigración mantiene hoy, más de diez años después de su estreno, plena vigencia.

Benguigui es, sin duda, una de las presencias más visibles de la minoría francomagrebí. Su trayectoria profesional entrelaza la televisión, el cine y la literatura, la producción, la

⁹ Por ejemplo, el veterano director de ascendencia argelina, Mehdi Charef, estrenaba en 2007 *Cartouches gauloises*, una historia protagonizada por dos niños, uno argelino y otro *pied-noir*, ambientada en el verano de 1962, el último antes de la Independencia.

¹⁰ Hija de inmigrantes argelinos que se instalaron en 1954 en Lille, en el norte de Francia, ciudad donde nació en 1957, el padre de Yamina, originario de la Kabila, fue un activo militante del MNA (Mouvement Nationaliste Algérien), encargado de organizar huelgas en las fábricas durante la guerra de independencia argelina y encarcelado como prisionero político durante cuatro años. Con dieciocho años, cuando, según su familia, debía prepararse para un matrimonio arreglado en Argelia, Benguigui se va de su casa y sólo más adelante reanuda las relaciones con su madre, manteniendo con su padre una absoluta incomunicación incluso tiempo después de que se estrenase *Mémoires d'immigrés*.

realización y la presentación de programas televisivos, así como el activismo político. El constante traspaso de las fronteras y los formatos de producción cultural y mediática, le ha permitido emprender una fructífera carrera que sigue alimentando desde mediados de los años ochenta. Su posición dentro del contexto de los medios de comunicación franceses y, en particular, dentro de la producción audiovisual es, por tanto, muy particular y poco comparable a la de la mayoría de sus colegas.

Será *Femmes d'Islam* (France 2, 1994), una trilogía sobre las condiciones de vida de las mujeres musulmanas en distintos países (Francia, Indonesia, Yemen, Argelia, Egipto, etc.)¹¹, la que anticipe en muchos aspectos el proyecto de *Mémoires d'immigrés*:

«Desde mi primer film, *Femmes d'Islam*, tenía ganas de tratar este tema. Había conocido a “mamás” magrebíes. Les había preguntado por el hecho de ser musulmanas, y todas me hablaban de su llegada a Francia. Esto me acercó a mi propia historia. Mi madre llegó en las mismas condiciones, pero nunca me hablaba de ello. Se notaba que implicaba sufrimiento. (...) Me dije, entonces, que nuestros padres morirían un día dejándonos sin memoria. El dolor, los silencios, es todo lo que nos habían transmitido»¹².

Con esta invocación a la memoria materna, la cineasta enunciaba el motivo principal que la llevó a emprender su siguiente saga documental, ya que *Mémoires d'immigrés* comprende también tres partes diferenciadas que, bajo los títulos *Les Pères, Les Mères y Les Enfants*, recorren más de cincuenta años de la historia de la inmigración magrebí en Francia. El objetivo de Benguigui se orientaba a revertir ese silencio que pesaba sobre la generación de los primeros inmigrantes, y que había ido convirtiendo la experiencia vital de sus padres en un objeto tabú sobre el que ella misma reconocía no tener conocimiento: «¿Por qué emigraron? Nunca lo supimos. Era un tema tabú del que jamás hablaban»¹³.

La película asume, por un lado, esta vocación de servir de puente y homenaje a toda una generación *silenciosa*, pero también silenciada e ignorada, no sólo en Francia, sino también en sus distintos países de origen. Por eso, existía un segundo público, igualmente necesario para consolidar la operación de recuperación de esa «herencia» y la legitimación de una comunidad fundamentalmente ausente en la construcción de la memoria colectiva: la audiencia francesa (y en principio televisiva) a quien estaba destinado este documental.

«Sabía que estaba tocando algo muy sensible. Se trataba de un pedazo de la historia de Francia que no sabía si los franceses —vamos a decir “*de souche*”— iban a entender. ¿Iba a quedar esto sólo entre nosotros, los inmigrantes y sus hijos? No parecía claro. Pero lo que no había imaginado en ningún momento es que este documental fuese a liberar la palabra como lo ha hecho. Finalmente, franceses o inmigrantes, estábamos todos en el mismo punto en esta historia. La inmigración, y más particularmente la

¹¹ Integrado por tres capítulos de 52 minutos de duración (*Le voile et la République, Le voile et le silence, Le voile et la peur*), este documental recibió, entre otros, los siguientes premios: Golden Gate Award en el San Francisco International Film Festival, Prix Futura en Berlín, Premio especial del jurado FESPACO en Ouagadougou.

¹² Yamina Benguigui en entrevista con Catherine HUMBLLOT, “‘Mais qui va nous écouter ma fille?’. Entretien avec Yamina Benguigui” (*Le Monde*, 26 de mayo de 1997). Como el lector comprobará, hemos aprovechado el título de esta entrevista para el del presente artículo.

¹³ Yamina Benguigui en Thierry LECLÈRE, “Nous ne repartirons nulle part” (*Télérama*, nº 2.471, 21 de mayo de 1997), p. 80.

magrebí, es algo que hace todavía bastante daño hoy. (...) En los debates, insistí mucho en el hecho de que es una historia común, más o menos dolorosa para cada una de las partes. En todo caso, debemos continuarla juntos. Nadie puede decir: “Esta no es nuestra historia”»¹⁴.

Hacia la reconciliación

Aunque, según recordaba la realizadora, en un principio parecía imposible que alguna cadena de televisión francesa se hiciese cargo de la producción de la película¹⁵, finalmente fue Canal+ quien la coprodujo junto a Bandits Productions, compañía de la que Benguigui es accionista. Además, contó con el apoyo de distintas instituciones, como FAS (Fonds d'Action Sociale pour les travailleurs immigrés et leurs familles) y el Ministère de l'Aménagement du Territoire, de la Ville et de l'Intégration, además del CNC (Centre National du Cinéma) y el Ministère de la Culture, no estando estos dos últimos normalmente comprometidos con las ayudas a productos alejados de la industria cultural hegemónica, como son los que tienen que ver con la inmigración.

El proyecto de *Mémoires d'immigrés* sobrepasaba, no obstante, el formato habitual de un producto televisivo y requirió unos medios técnicos y un tiempo de elaboración muy por encima de lo habitual. El documental es el resultado de dos años investigación más seis meses de rodaje de 350 entrevistas, que dieron lugar a 600 horas de material bruto. El montaje duró nueve meses y en él se alternan las imágenes contemporáneas de las entrevistas con material de archivo procedente de distintas fuentes (CNDP, Pathé, INA, etc.). Pero, además, se eligió el formato Súper 16, el cual requería un equipo técnico más numeroso y unas condiciones de iluminación mucho más refinadas que las suelen utilizar los trabajos documentales y los reportajes hechos para televisión con soporte vídeo.

En su análisis de la película, Sylvie Dumerlat recupera el concepto de «memory entrepreneur»¹⁶ para aplicarlo a la misión y el trayecto que recorre Benguigui con *Mémoires d'immigrés*, y apunta a cómo la película necesitaba precisamente de este dispositivo técnico y de sus consecuentes ventajas en los resultados formales para alcanzar una calidad estética que legitimase toda la operación conmemorativa que se proponía la directora:

¹⁴ Yamina Benguigui, entrevista con Thomas LEMAHIEU, “Ensemble: Yamina Benguigui, cinéaste” (*Phérophéries*, noviembre de 1998), accesible en <<http://www.peripheries.net/article201.html>>.

¹⁵ «Ni siquiera los líderes de los movimientos culturales actuales muestran a sus padres! ¡Es como si hubiesen salido de la nada! ¡Les da vergüenza! Sin embargo, Francia no tendría los problemas de *banlieues* que tiene si hubiésemos reconocido y mostrado a nuestros padres. Yo tuve que pelear para hacer este film: la 2 [France 2], la 3 [France 3], Arte lo rechazaron. A pesar de que en Arte podría haberse hecho un debate tras su emisión con gente corriente, no con sociólogos o especialistas. Pero tres horas sobre los magrebíes: ¿a quién iba a interesar eso?». Yamina Benguigui, entrevista con Olivier BARLET (*Africultures*, 1 de noviembre de 1997).

¹⁶ Noción a su vez tomada de Gérard Noirel, a partir de Max Weber y Maurice Halbwachs, según la cual para que la memoria colectiva emerja es absolutamente necesario que las recolecciones individuales sean objetivizadas a través de un proceso de nominalización, fijado por la escritura, pero también continuamente recobrado en monumentos y otras formas de conmemoración. Los actores individuales pueden así ligar sus experiencias personales en una representación colectiva y compartida del pasado. En este sentido, el papel de los «memory entrepreneurs», o *empresarios* de la memoria, es fundamental, ya que son ellos los que seleccionan qué experiencias individuales representan mejor sus intenciones para después transformarlas en memoria colectiva. Véase Gérard NOIREL, “Immigration: Amnesia and Memory” (*French Historical Studies*, vol. 19, n° 2, 1995), p. 380, citado en Sylvie DUMERLAT, “Transmission and Mourning in *Mémoires d'immigrés: l'héritage maghrébin*: Yamina Benguigui as «Memory Entrepreneur»”, en Jane FREEDMAN y Carrie TARR (eds.), *Women Immigration and Identities in France* (Oxford/Nueva York, Berg, 2000), p. 173.

«El film constituye una especie de homenaje visual al padre ausente y silencioso. La elección del Súper 16 (...) contribuye al propósito de construir un monumento conmemorativo y refuerza el mensaje final del film sobre la necesidad/ausencia de cementerios para los padres inmigrantes en suelo francés. Trabajo poético y a veces elegíaco, *Mémoires d'immigrés* funciona como *tombeau* en el doble sentido del término, como sepulcro y como trabajo poético dedicado a los muertos o a aquéllos que pronto morirán»¹⁷.

La forma de levantar este *monumento* audiovisual y de anclar el *héritage* de los padres en el presente histórico es, por tanto, un aspecto central del film. Si tenemos en cuenta que todo él descansa en la voluntad de reconciliación, que actúa en varios niveles —entre la generación de los primeros inmigrantes y la de sus hijos, nacidos y criados Francia, la de los inmigrantes con su propio pasado y con la llamada sociedad de acogida y la de la propia Benguigui con su padre—, la fórmula y estrategias utilizadas por Benguigui recobran todo su sentido. Porque, como ella misma reconocía, no es sólo un asunto «familiar», entre los propios inmigrantes, sino que el proceso por el cual la memoria de los padres quedará inscrita en el presente debe forzosamente servir para la reelaboración de la identidad colectiva, tanto de sus hijos como de la sociedad francesa. En este sentido, es interesante recuperar las palabras de Benguigui en las que alude a cómo, para su propia conciencia subjetiva y su construcción identitaria, el cine le «prestó» una nueva identidad a través de la que, mediante un subterfugio, puede aglutinar y reconciliarse con las distintas posiciones que a lo largo de su trayecto vital ha ido enfrentando¹⁸.

«Esta película es el relato de mi viaje al corazón de la inmigración magrebí en Francia. La historia de los padres, las madres, los hijos, la historia de mi padre, de mi madre, mi historia. El cine me ha prestado una identidad, la de realizadora, para reconstruir la que descuidaba, la de hija de



Mémoires d'immigrés. “Los padres” (Yamina Benguigui, 1997)

¹⁷ Sylvie DUMERLAT, “Transmission and Mourning in *Mémoires d'immigrés: l'héritage maghrébin*: Yamina Benguigui as «Memory Entrepreneur»”, pp. 172-173.

¹⁸ Esta labor enunciativa, que parte en muchos casos de relatos autobiográficos para convertirlos en discursos públicos, es rastreable en multitud de creaciones de autores francomagrebíes. En particular, en el caso de escritoras, como Leïla Houari, Tassadit Imache, Soraya Nini o Djura (pseudónimo de Djouhra Abouda), y cineastas, como la pionera Farida Belghoul, para muchas de las cuales la conversión de sus experiencias personales en productos culturales que ocupan, negocian y también modifican el espacio colectivo de la cultura francesa es fundamental. Para un análisis de la literatura escrita por autoras francomagrebíes, véanse Alec G. HARGREAVES, “History, Gender and Ethnicity in Writing by Women Authors of Maghrebian Origin in France”, en Elisabeth MUDIMBE-BOYI (ed.), *Post-Colonial Women's Writing*, (*L'Esprit Créateur*, vol. 33, verano 1993), pp. 23-34; Anissa TALAHITE, “Constructing Spaces of Transition: «Beur» Women Writers and the Question of Representation”, en Jane FREEDMAN y Carrie TARR (eds.), *Women, Immigration and Identities in France*; y Susan IRELAND, “Writing at the Crossroads: Cultural Conflict in the Work of Beur Women Writers” (*French Review*, vol. 68, n° 6, Mayo de 1995), pp. 1022-1034 y “L'exil et le conflit culturel dans le roman des écrivaines beures” en Lucie LEQUIN et Mair VERTHUY (eds.), *Multi-Culture, multi-écriture; la voix migrante au féminin en France et au Canada* (París/Montreal, L'Harmattan, 1996).

inmigrantes. En busca de esta difícil identidad, algunos han sido tentados por el Islam, otros han sido atrapados por la delincuencia. Muchos han logrado la integración»¹⁹.

Pero, como queda patente en este comentario, la opción de Benguigui encierra una apuesta manifiesta desde su misma enunciación: la de la integración y la de oponer este concepto a otros como los de Islam o delincuencia. Es decir, de sus palabras se deduce que encuentra contradictorio ser hijo de inmigrante «integrado» en la sociedad francesa y musulmán y/o delincuente. El conflicto de las palabras recubre, por tanto, otro mayor que todos los sujetos poscoloniales han debido enfrentar, y que este documental también afronta partiendo de la base de que es necesaria una estrategia no beligerante, una vía que sea capaz de ofrecer un espacio hasta cierto punto pacificado para poder mirar al pasado y, sobre todo, para poder legitimar en el presente la presencia de su propia generación, la de los hijos, en Francia.

Sin embargo, las estrategias elegidas por la realizadora aportan también ciertos elementos condicionados por su perspectiva ideológica frente al tema. Por un lado, ella misma reconocía que el proyecto de *Mémoires d'immigrés* hubiera resultado imposible de realizar para un hombre, ya fuera francofrancés o descendiente de magrebíes. Por otro, también ha declarado que fue fundamental para la calidad de los testimonios recogidos que ella ejerciese su tarea de entrevistadora respetando ciertos códigos culturales²⁰ y evitando distanciarse, lo que le permitió a la postre *liberar* la palabra de las personas entrevistadas²¹.

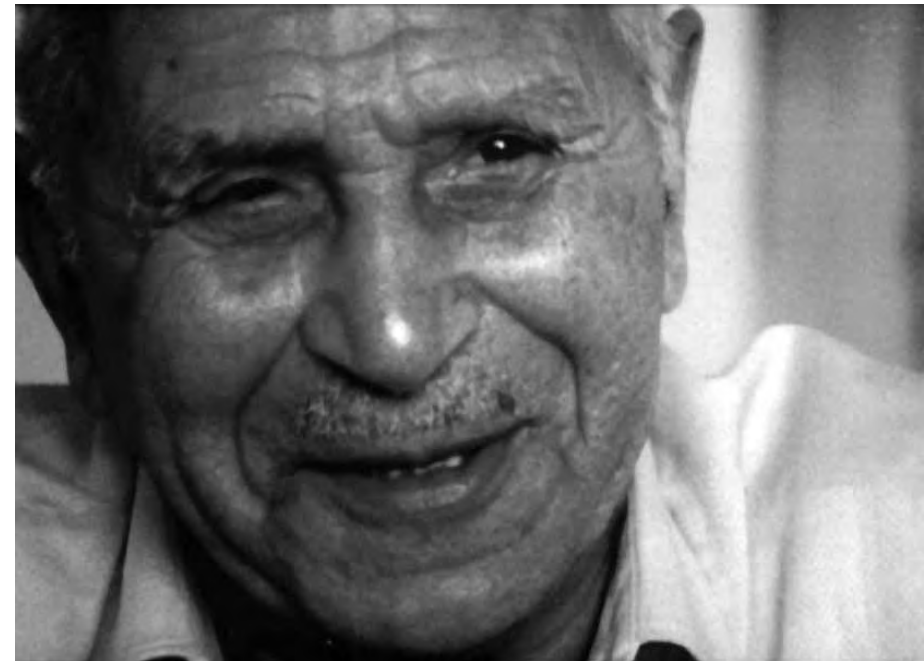
Como hemos mencionado, el documental se organiza en tres partes diferenciadas marcadas por los protagonistas. Así, padres, madres e hijos no coinciden en pantalla y cada uno de los grupos ocupa un espacio separado del de los otros, sin que ninguno de los testimonios pertenezca a la misma familia. Esta estructura perpetúa la tradicional escisión entre los sexos y la distancia entre las generaciones, si bien da también la oportunidad a cada una de las partes de hablar libremente e introduce indirectamente una cronología que recorre diversos periodos y aspectos de la historia de la inmigración magrebí, sin necesidad de recurrir a la voz en *off* explicativa ni al uso de intertítulos, sino a través de una cronología familiar y fácilmente accesible para los espectadores, que no se apoya tampoco en las habituales figuras de autoridad en la materia como historiadores, sociólogos, etc., sino en otorgar protagonismo a los testimonios que dominan la banda sonora. Una forma de reconocer precisamente la capacidad de los inmigrantes para contar, por primera vez, su propia historia en primera persona y hacer de ese relato una fuente legítima que active la transmisión y conforme una nueva memoria colectiva²². Por otro lado, cabría preguntarse

¹⁹ Yamina Benguigui, entrevista con Thomas LEMAHIEU, "Ensemble: Yamina Benguigui, cinéaste".

²⁰ «Los padres no hubieran podido contar, delante de sus mujeres, de sus hijos, la brutalidad de su reclutamiento. Debía respetar ciertos códigos culturales, interrogarlos de forma separada». Yamina Benguigui en Catherine HUMBLLOT, «Mais qui va nous écouter ma fille?»

²¹ «Me han preguntado si un francés podría haber hecho esta película, y pienso que no. En todo caso, no de esta manera. Si yo no hubiera tenido los códigos culturales para entrar dentro, hubiera hecho otra película. A diferencia de algunos periodistas o cineastas, que mantienen que siempre es necesario guardar cierta distancia, mi principio era el de no instaurar esa distancia. Era: "Estoy con vosotros" (...) Ha sido esa actitud de proximidad la que ha desencadenado bastantes cosas. En todo caso, estoy segura de que un hombre magrebí no hubiera podido hacer este film. Nunca hubiera tenido este acercamiento, esta forma de captar a los padres. Por pudor, a causa del peso de lo no dicho». Yamina Benguigui, en Catherine HUMBLLOT, «Mais qui va nous écouter ma fille?».

²² *Mémoires d'immigrés* se abre precisamente con el testimonio de uno de los padres, Abdellah SAMALE, que sintetizaría la aspiración de la película: «Nuestro hijos están hoy aquí. Es necesario que sepan por qué estamos aquí, por qué vinimos, y cómo vinimos, en qué condiciones trabajamos, cómo pasó nuestra vida. Incluso si hay reproches, no es culpa mía, es culpa de la economía. Yo diría incluso de la miseria».



Mémoires d'immigrés (Yamina Benguigui, 1997)

qué tipo de relaciones mantiene esta propuesta con otro tipo de formatos audiovisuales como la saga familiar, un género muy popular en la televisión francesa en aquellos años.

Los padres

La primera parte de *Mémoires d'immigrés*, dedicada a los padres, da cuenta fundamentalmente de cómo se organizó la inmigración por parte del Estado francés, de cómo vivieron los primeros inmigrantes el exilio, sus condiciones de vida, el trabajo como *ouvriers spécialisés* (el eufemismo de este término recubre en realidad las tareas más duras en cadenas de montaje para las que no hacía falta especial preparación y cuyos obreros eran muy rentables y fácilmente intercambiables). Uno de los momentos más interesantes de este capítulo lo constituye precisamente el abordar la forma en la que se pensó y se llevó a cabo la llegada de los inmigrantes tras la Segunda Guerra Mundial y a lo largo de las *Trente Glorieuses*, las tres décadas que constituyeron el renacimiento económico francés hasta principios de los años setenta. Durante esos años, los hombres llegaron a Francia solos, a través del reclutamiento de mano de obra en pueblos y aldeas de Argelia, Marruecos y Túnez, perfectamente organizado y acordado entre las distintas ex colonias y los gobiernos de turno a partir de los intereses de grandes industrias donde luego trabajarían: la automovilística (Renault, Citroën, etc.), la construcción, las grandes obras públicas, la industria del plástico o las minas. Pero también descubrimos las barracas miserables donde se alojaban, el hacinamiento, la lejanía del centro de las ciudades y la dificultad para integrarse en la vida urbana, el desarraigo, la organización casi militar de la vuelta al país de origen una vez al año para las vacaciones...

Aunque el peso de la enunciación recae, como comentábamos, en las voces de Khéamiss Dabous, Abdellah Samale o Mohamed Toukal, miembros olvidados de la clase obrera francesa, el documental también introduce otros testimonios. Actores imprescindibles del proceso migratorio, aunque no retenidos normalmente como responsables fundamentales de éste, y mucho menos de lo que se dio en llamar, paradójicamente, integración, en *Mémoires d'immigrés* también intervienen varios cargos de los poderes públicos y de las

diversas instituciones involucradas, desde Lionel Stolerum a François Ceyrac (presidente del CNPF, la patronal francesa, de 1972 a 1981), pasando por Joel Dahoui (seleccionador de mano de obra en Marruecos de 1963 a 1995), que cuenta cómo supervisaba la salud de los hombres antes de embarcarlos hacia Francia. Pero, como señalaba la crítica de la película en *Positif*, «a los responsables de los organismos legislativos o administrativos en los que esta inmigración se efectúa, Benguigui les pide informaciones. A los testigos de origen magrebí, les pide un punto de vista»²³. Así, las intervenciones oficiales quedan compensadas, y siempre indirectamente comentadas, por los testimonios de las experiencias reales de los inmigrantes.



Le thé à la menthe
(Abdelkrim Bahloul,
1985)

Las madres

La parte central de *Mémoires d'immigrés* está dedicada a las madres. Resulta necesario subrayar la centralidad de este episodio y su función de gozne entre las otras dos partes que, más allá de la lógica interna de la película, revela asimismo una función central en el proceso migratorio, en el legado cultural y la conformación de la(s) identidad(es) de la siguiente generación. Si los hombres no dedican apenas espacio en sus intervenciones a hablar de la vida familiar, aunque siempre recalcan que los esfuerzos y las penurias que pasaron estaban orientados a mejorar la vida de sus hijos, para las mujeres este tema es fundamental. Recogidas casi siempre en parejas, las mujeres suelen ocupar el espacio doméstico²⁴, a diferencia de los hombres, que son presentados frente a sus antiguos lugares de trabajo (fábricas, minas...), muchos de ellos ya abandonados. A partir de los testimonios de las mujeres, nos aproximamos a las circunstancias que modificarán definitivamente el perfil de la inmigración en Francia y al grupo de población que había sido el más ignorado y sub-representado dentro de la minoría magrebí²⁵.

Hay que recalcar que, hasta este momento, la imagen dominante de la madre magrebí en el cine francés era la de una mujer de avanzada edad (y talla), mamá de una familia muchas veces numerosa, vestida a la manera tradicional, que apenas habla francés y está confinada exclusivamente al espacio doméstico; que insiste en mantener los lazos con las tradiciones y los preceptos

musulmanes a pesar de la resistencia de sus hijos, y cuyo peso en la progresión narrativa es finalmente secundaria, en la mayoría de los casos. Incluso si se aprecia una evidente distancia entre la madre que fuerza el regreso definitivo de su hijo a Argelia al final de *Le thé à la menthe* (Abdelkrim Bahloul, 1985) y la que resuelve el desenlace de *Samia* (Philippe Faucon, 2001), contradiciendo a su primogénito y llevándose a su hija sólo de vacaciones, eran escasas hasta el momento las representaciones en las que, como en *Bye-bye* (Karim Dridi, 1995), la madre de familia se aleje de los estereotipos dominantes. Sin embargo, una renovada preocupación por esta figura, su peso en la narración, la articulación de una subjetividad propia y su protagonismo como «mediadora» en el conflicto o la distancia generacional, y en la que separa a ambos sexos y sus roles genéricos, va a ser un eje fundamental de algunas producciones de finales de los años noventa y principios del siglo XXI. No sólo personaje central, sino protagonista absoluta de *Sous les pieds des femmes* (Rachida Krim, 1977), *17 Rue bleue* (Chad Chenouga, 2001) e *Inch'Alla dimanche*, la mujer magrebí que vivió el primer exilio reenviará al pasado la atención de estos cineastas, orientando sus proyectos hacia las condiciones y experiencias de vida de estas mujeres, lo que obliga necesariamente a la revisión y la negociación del pasado histórico y la memoria colectiva, tanto de la comunidad inmigrante y la de los países de origen, como la de la sociedad de acogida²⁶.

En el caso de *Mémoires d'immigrés*, el capítulo dedicado a las madres introduce la compleja situación que afrontaron muchas mujeres que, si en la mayoría de los casos no habían decidido ellas mismas emprender el viaje hacia Francia, atravesaron el Mediterráneo, solas o en compañía de sus hijos. Esta migración femenina se amparó en lo que se definió por parte de las autoridades francesas como *regroupement familial* (reagrupación familiar)²⁷. La consecuencia de estas medidas fue una progresiva feminización de la población de origen inmigrante. Miles de mujeres magrebíes abandonaron entonces sus lugares de origen, sus familias y espacios de socialización, para reunirse con unos maridos con los que apenas habían convivido y emprender la difícil tarea de adaptarse a la vida en Francia. La lacerante cuestión del alojamiento adquiere aquí su mayor gravedad, como muestra la película a partir de los testimonios, pero también de la introducción a través de un elaborado montaje de imágenes de archivo —aunque en esta parte la ausencia de imágenes de archivos oficiales sobre las mujeres hace que se recurra en muchos casos a películas y fotos familiares— que nos muestran, por ejemplo, el famoso *bidonville* de Nanterre o la visita del entonces presidente Giscard d'Estaing a uno de estos barrios de chabolas en la periferia marselesa en 1975. Después se rebautizarán como *cités de transit* (barrios de tránsito, hechos de barracas

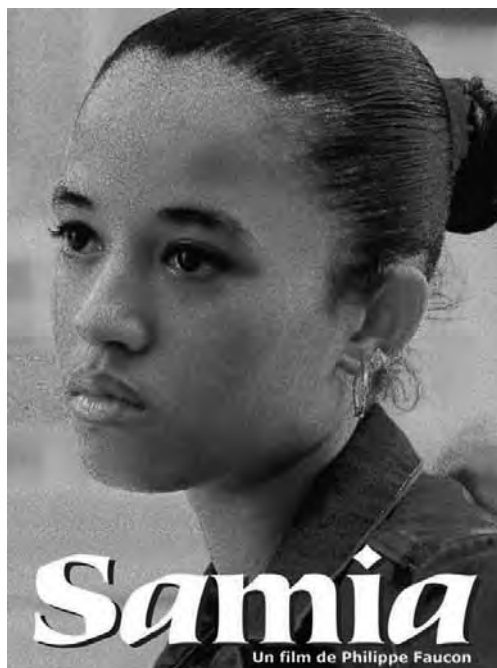
²³ Françoise Audé, «Mémoires d'immigrés. Toujours des Mohamed?» (*Positif*, n° 445, marzo de 1998), p. 98.

²⁴ «Se trataba de colocarlas en el mismo contexto de su vida social, donde una mujer está siempre acompañada al menos de otra, sin agredirlas, respetando su silencio». Yamina Benguigui, entrevista con Olivier BARLET (*Africultures*, 1 de noviembre de 1997).

²⁵ Una lectura dominante que hace a menudo de las mujeres inmigrantes un colectivo doblemente victimizado, atrapado por la dominación y exclusión de género y «raza», se ha visto contestada particularmente en Francia en el movimiento *sans-papiers*, integrado por mujeres que han hecho sentir con contundencia su propia voz. Por otra parte, las situaciones e identidades de las inmigrantes están en continuo proceso de transformación, y, si bien es importante tener en cuenta la construcción histórica de las identidades y sus representaciones, resultante de distintas experiencias migratorias, también es necesario advertir que éste es un proceso de constante negociación que se desarrolla entre las culturas y tradiciones de sus comunidades de origen y sus nuevos roles y situaciones sociales en Francia. Véase sobre estos procesos de negociación, Jane FREEMAN y Carrie TARR (eds.), *Women, Immigration and Identities in France*, y Mireille ROSELLO, «North African Women and the Ideology of Modernization. From Bidonvilles to Cités de Transit and HLM», en Alec G. HARGREAVES y Mark MCKINNEY (eds.), *Post-colonial Cultures in France* (Londres/Nueva York, Routledge, 1997), pp. 240-254.

²⁶ En este sentido, el caso de *Sous les pieds des femmes*, la obra prima de Rachida Krim, es enormemente interesante, ya que no sólo se construye a partir de la juxtaposición de los recuerdos de la protagonista con distintos personajes situados en el presente, entre los que cobran especial importancia su hija y su nieta, nacidas en Francia, sino que se cuestiona de forma directa sobre cómo la Argelia nacida de la Independencia evacuó la presencia de las mujeres de los espacios de decisión y de la configuración de su agenda política y social, a pesar de su enorme protagonismo en la lucha por la independencia del país.

²⁷ A partir de principios de los años setenta la crisis económica empieza a aplacar el crecimiento de los años precedentes, lo que hará que el estado francés comience a tomar medidas para frenar la llegada de nuevos inmigrantes, intentando «estabilizar» la situación de aquéllos que, en muchos casos, llevaban más de veinte años viviendo en aquel país. Así, desde 1974, la mayor fuente de inmigración serán las mujeres e hijos de estos inmigrantes, lo que convertirá el fenómeno migratorio en un hecho estructural y no coyuntural en el seno de esta sociedad y que, aunque no completamente eliminado, sí ha intentado ser reducido por los sucesivos gobiernos hasta la actualidad. De hecho, a finales de esta misma década se intenta poner en práctica *l'aide au retour*, prefiguración inconsciente de «La France aux Français», eslogan que salpica de forma recurrente la película a través de una imagen de archivo con esta frase pintada en un muro y que servirá también para su cartel.



Samia (Philippe Faucon, 2001)

y alojamientos temporales prefabricados), mientras los más afortunados comenzaban a tener acceso al «paraíso» de los HLM.

De las palabras de Aldjia Bouachera o Kira Allam se deduce, sin embargo, que estas mujeres son perfectamente conscientes de que lo que se esperaba de ellas era una flagrante contradicción. Una vez llegadas a Francia, se encuentran con unas condiciones de alojamiento miserables —«C'est ça le paradis?», se pregunta Aldjia Bouachera— y deben inmediatamente hacerse cargo de todos los trámites y las labores domésticas. Por otro lado, y aunque las circunstancias varíen en cada caso dependiendo del nivel económico, la formación, etc., estas mujeres, educadas para perpetuar un sistema sexual y de género fuertemente patriarcal, para salvaguardar las tradiciones y respetar los preceptos religiosos musulmanes, se encuentran en el centro de unas familias cuyos hijos e hijas se ven impelidos por la socialización y la educación laica a un tipo de necesidades, comportamientos y actitudes que poco tienen que ver con los del país de origen. Este capítulo, más cálido y doméstico, recalca los sufrimientos

de estas mujeres —los matrimonios forzados, el desarraigo y los múltiples problemas que conlleva la gestión de una familia en lugares donde era difícil incluso tener acceso al agua potable, hacer la compra o donde debían orientarse por el color de los carteles—, pero también hay espacio para las risas, la complicidad de las miradas y los silencios. Aquí se siente particularmente la preocupación de la realizadora por ofrecer aquellos testimonios que amplíen y reviertan la tradicional imagen de pobres ignorantes o víctimas perpetuas de las madres magrebíes. Varias de ellas recalcan, por ejemplo, cómo fueron adquiriendo mayor independencia, cómo disponen de su propio tiempo o el hecho de haber querido para sus hijas una vida distinta a las que ellas han tenido: que estudien y disfruten de mayor libertad, que no deban pasar por un matrimonio forzado... Asimismo, entienden que sus hijos no piensen ni siquiera en la idea de volver a sus países de origen, cancelando de esa forma *le mythe du retour*.

Los hijos

En *Les enfants*, las elecciones de la realizadora en cuanto al tipo y contenido de las intervenciones que se incluyen resultan también ejemplares para propiciar una imagen positiva para la integración de esta generación. Adolescentes de ambos sexos reunidos frente a las habituales torres de bloques de las *cités*, o treintañeros entrevistados individualmente en sus casas o lugares de trabajo, aunque también cerca de los lugares significativos de su infancia, como en los casos de Mounsi o Ahmed Djamaï, hablan de sus experiencias y su aprendizaje dentro de la sociedad francesa. Si los primeros, nacidos en Francia, hacen hincapié en su decidido sentimiento de pertenencia a ésta, mientras reconocen, entre risas, algunos de los aspectos específicos de sus vidas y de las de sus familias con total naturalidad (el Ramadán, las circunstancias del matrimonio de sus padres o su llegada a Francia, la celebración de la Navidad, o la admiración que la práctica del Islam despierta en sus compañeros, etc.), los segundos recuperan unas vivencias bastante más duras, marcadas por las difíciles condiciones de vida de sus familias, el sentimiento de incomprensión y la ardua convivencia en el seno de una sociedad que no traduce en la práctica su apelativo

de «acogida». Y, sobre todo, y esto es algo que también destilan las entrevistas con los más jóvenes, cómo perciben y entienden la mirada y las actitudes de los otros, los franceses *de souche*. Una mirada donde parece esconderse una definición de sí mismos que ha marcado la construcción de una subjetividad propia, que viven de manera compleja, a veces dolorosa, pero que, en cualquier caso, deben *colocar* de alguna manera a lo largo del trayecto hacia la madurez.

El documental

El resultado de esta propuesta es un documental híbrido en sus estrategias y sus modelos de representación²⁸. Las tres partes están engarzadas con piezas de montaje que, junto a otros recursos, como la efectiva desaparición de la realizadora de las bandas de imagen y sonido, la utilización de las músicas, las imágenes de archivo y las fotografías en blanco y negro, el empleo de una estetizante cámara lenta y la inserción más poética que informativa de algunas imágenes recurrentes de barcos llegando al puerto o atravesando el mar —que componen metáforas del viaje y motivos visuales que aluden a la distancia y el tránsito—, consiguen dotarlo de una fuerte unidad estilística a pesar de su marcada estructura de tríptico, y de un tono y una cadencia continua a lo largo de los 52 minutos que dura cada una de las tres partes.

La puesta en escena tiene por aspiración primordial crear empatía y permitir la identificación de los espectadores. Así, la forma de filmarlos consigue integrar a los entrevistados en los ambientes de su vida cotidiana, pasada y presente, para hacer emerger a auténticos personajes, dotados no sólo de un discurso propio, sino de una serie de rasgos y atributos personales que nos aproximan a su experiencia vital. De este modo, la cámara va progresivamente acercándose a los entrevistados, desde los planos generales de presentación que los incluyen dentro de su entorno, pasando por los planos de detalle que nos muestran aspectos concretos de sus casas, recuerdos familiares, hasta los primerísimos primeros planos que se ciernen sobre los rostros en los momentos de mayor emoción, un recurso que es particularmente visible durante los testimonios de las madres. En este sentido, es interesante la contraposición de las fotografías familiares, que repasan algunos de los momentos de la vida pasada de los entrevistados, con las imágenes actuales en planos estáticos en los que la cámara filma a los diferentes personajes también a la manera de un retrato fotográfico, introduciendo así una dimensión temporal a través del montaje de ambas y recalcando tanto la travesía de sus vidas como ese sentido de homenaje a una generación que atraviesa subterráneamente todo el film.

Por el contrario, los testimonios de miembros de los distintos gobiernos e instituciones implicadas en el fenómeno de la inmigración magrebí y en sus condiciones de vida en Francia están rodados en planos medios-largos, estáticos y normalmente en el interior de sus despachos oficiales, lo que supone una innegable distancia impuesta por la puesta en

²⁸ La propuesta de *Mémoires d'immigrés* era bien condensada por la crítica de *Cabiers du cinéma*, en la que Bernard Bénoliel resumía de este modo las distintas vertientes de la película, las tipologías documentales que pulsaba, así como su objetivo último: «He aquí cincuenta años de una política económica impulsada en un principio por el Estado y la patronal francesa, negreros en tiempos modernos. Cincuenta años, con sus fases y estratos, restituidos por *Mémoires d'immigrés*, al mismo tiempo film de montaje que mezcla blanco y negro y color, documental sin una sola frase de voz en *off*, encuesta en tiempo presente, obra serenamente militante, pequeño ensayo de antropología social y modelo de cine comprometido. Cincuenta años de una historia un poco secreta, tenida por vergonzosa por sus actores principales. Es con este secreto y con esta vergüenza, con los que el film de Yamina Benguigui, cineasta de la contestataria generación de los *Enfants*, quiere acabar: de tal manera que la vergüenza cambie de campo». Bernard BENOLIEL, «Exodus: À propos de *Mémoires d'immigrés* de Yamina Benguigui» (*Cabiers du cinéma*, n° 521, febrero de 1998), p. 57.

escena en la identificación de los espectadores. Testigos, responsables, conocedores de una realidad, el film coloca a estos expertos en un plano muy distinto al de los inmigrantes y sus descendientes, ofreciendo la fachada burocrática de los que no vivieron en carne propia las consecuencias de sus decisiones y, sin embargo, han sido hasta el momento los únicos autorizados para construir un discurso sobre el tema.

Las músicas

Otro recurso fundamental a través del que se recupera la memoria de la inmigración lo constituyen las músicas que se van vinculando a cada uno de los episodios de una manera precisa y significativa. La cuidada banda sonora de *Mémoires d'immigrés* es un auténtico catálogo de grandes éxitos para estas generaciones, y se distribuyó comercialmente una vez que se estrenó la película. Su fuerza sentimental, la capacidad de encarnar el proceso de hacer memoria, de activar un sustrato del pasado, así como las poderosas letras de las canciones, siempre subtítulos del árabe o del bereber, y que en la mayoría de los casos cuentan historias sobre el exilio y la nostalgia del país o de la familia, tensan aun más el hilo que trata de engarzar las distintas experiencias relatadas con un imaginario que va impregnando el film de una profunda melancolía. Las canciones elegidas ligan a los padres con los cantantes kabiles Slimane Azem y Dahmane El Arachi. A las madres con las nostálgicas melodías de Dalila, Idir o las del cantante *pied-noir* Enrico Macias, verdadera estrella musical en los cincuenta, a los que estas mujeres escuchaban en la radio, espacio central (aunque poco estudiado en lo que respecta a esta primera generación) de consumo cultural por ser el único al que tenían acceso dentro del espacio doméstico y que brindaba la posibilidad del encuentro entre esa Francia de los años cincuenta y sesenta, que apenas conocía nada de las expresiones culturales de estos inmigrantes, y sus países de origen²⁹.

La selección musical de *Les Enfants* gira hacia temas de *rai* de Cheb Mami, Cheb Hasni o Rachid Taha, todos ellos –aunque sobre todo el último, que había sido el líder del grupo Carte de Séjour– cantantes muy populares en los años noventa tanto en Argelia, de donde son originarios, como en Francia, donde han desarrollado sus respectivas carreras, continúan grabando discos o residen habitualmente³⁰. Además de mantener una continuidad temporal y geográfica con Argelia, los nuevos sonidos del *rai* contemporáneo están abiertos a interpretaciones, ritmos y bases instrumentales cercanas al *rock*, *pop*, *funk*, *reggae* y al disco. Esta nueva música mezcla instrumentos tradicionales, sintetizadores, batería electrónica y bajo, adaptando así al gusto actual las viejas melodías.

De la misma forma que la película de Benguigui volvía la mirada a la generación de los padres, los músicos de *rai* actualizaban en los años noventa temas tradicionales magrebíes, como se hacía patente en el álbum *Diwan* de Rachid Taha, publicado en 1998 y en el que

²⁹ En su primer largometraje de ficción, *Inch'allah dimanche*, Benguigui volvía a tratar algunos de los temas sugeridos en *Mémoires d'immigrés*, como el arraigo y la memoria, desde el punto de vista de una joven madre argelina que, junto a sus hijos y su suegra, llega a Picardie, en el norte de Francia, en los años setenta, para reunirse con su marido. Y, de nuevo, un elemento tan aparentemente carente de importancia como la radio va a estar presente en la narración para vincular a la protagonista con su vecina, ya que, a pesar del absoluto rechazo que le muestra la francesa y el irreconciliable ambiente que se crea entre sus respectivas familias, ambas escuchan todas las tardes el mismo programa, un clásico concurso radiofónico de preguntas y respuestas que cada una consume de forma distinta, pero con la misma avidez.

³⁰ Hasni Chakroun, alias Cheb Hasni, fue asesinado por integristas islámicos en el barrio donde vivía en Orán en septiembre de 1994, cuando tenía 26 años. Hasni había sido amenazado por los integristas por sus canciones sobre el amor carnal y sus referencias explícitas al alcohol, el divorcio, etc. Adulado y querido por la juventud argelina, que lo apodó *le Rossignol du Rai*, su figura sigue manteniendo el aura de un mártir y continúa siendo el ídolo de toda una generación.

el artista recuperaba once temas clásicos tradicionales, muchos de ellos del *chaâbi*, género musical cultivado en Argelia y Marruecos, de cantantes como Hadj El Anka, Farid El Atrache o Nass El Ghiwane³¹. Así, su versión de *Ya Rayah* («El que se va»), sobre el original Dahmane El Harrachi, convierte en un renovado éxito en Francia un tema que sustancialmente hace referencia a los primeros emigrantes magrebíes, a la nostalgia y el deseo de retornar a sus lugares de origen.

Si, por un lado, la música de la película va descubriendo todo un sustrato oculto de la memoria de la inmigración magrebí, también queda patente en su última parte que, al igual que las músicas del otro lado del Mediterráneo forman parte del panorama contemporáneo de la música popular escuchada en Francia, los hijos de estos inmigrantes son una parte integrante de esta sociedad. Al recorrido musical le corresponde, pues, un recorrido generacional cuya última etapa tiene por propósito legitimar la presencia de los hijos en Francia. La nostalgia que van destilando los recuerdos y las canciones no reduce, por tanto, las cuestiones expuestas en el documental al espacio sellado del pasado histórico, más bien inspiran la nostalgia de algo que parece haberse perdido o cuya transmisión ha sido obstaculizada. La realizadora plantea, por el contrario, que dichas cuestiones sean enunciadas, actualizadas, para permitir que nutran el conocimiento tanto de la minoría francomagrebí como de la mayoría francofrancesa, y poder así imaginar un nuevo espacio donde la discusión en torno al fenómeno migratorio no se construya a partir de la evacuación de la voz del «otro»³². Al final de la película, se nos muestra una imagen de archivo a cámara lenta que comparecía al principio: la silueta de un trabajador inmigrante pasa delante de un muro donde una pintada advierte: «La France aux Français». Su recuperación al final sobre la voz de Rachid Taha, que canta «Voilà, voilà que ça recommence, partout dans la douce France», alude al constante rebrote del racismo antiárabe, pero también, a través de la canción elegida, a la evidencia de que Francia es también para los franceses de origen magrebí. El rescate de los padres, en ese caso a través de una figura casi fantasmal que emerge del anonimato de la imagen de archivo, permitiría así, a nivel simbólico, el acceso a la nacionalidad de la siguiente generación.

Las ausencias

No obstante, como enuncia Dumerlat en lo que es la tesis central de su estudio, este intento de reconciliación a tres bandas no está exento de una serie de ausencias y contradicciones:

«Sin embargo, este proyecto de reconciliación, con su fuerte mensaje integracionista, por muy estratégico y necesario que pueda ser, está concebido sobre la base de importantes vacíos y ausencias. La más importante de ellas corresponde a la ausencia de jóvenes de la *banlieue* y, especialmente, de aquéllos que vemos en grupos

³¹ En 2006, el cantante publicaba un segundo álbum de versiones de canciones tradicionales bajo el título *Diwan 2*.

³² En un reciente artículo, aparecido en las páginas de esta misma revista, Marvin D'Lugo hacía referencia al concepto de «contra-memoria» de George Lipsitz, para acercarse al modo en el que en *Volter* (Pedro Almodóvar, 2006) se utilizaba la música como forma de actualizar un pasado oculto. Para D'Lugo, este concepto «se entiende como un modo alternativo de recordar el pasado, una especie de suplemento de las historias existentes que aporta nuevas perspectivas sobre el pasado partiendo de una interrogación de la experiencia particular y moviéndonos hacia una visión más completa de una comunidad o una sociedad». Algo que refleja también el empleo de las canciones en la banda sonora de *Mémoires d'immigrés*. Véase George LIPSITZ, *Time Passages: Collective Memory and American Popular Culture* (Minneapolis, University of Minnesota Press, 1990), p. 213, citado en Marvin D'LUGO, «*Volter* o la contra-memoria» (*Secuencias*, n° 28, segundo semestre de 2008), p. 82.

alrededor de los bosques de torres, pero a los que no se les da la palabra. Benguigui prefiere usar a jóvenes treintañeros profesional y socialmente acomodados»³³.

La realizadora justificaría esta ausencia en varias entrevistas, argumentando que los testimonios recabados a jóvenes de entre 18 y 25 años eran inmaduros y estaban llenos de resentimiento hacia Francia, según ellos la única culpable de sus problemas³⁴, y así eligió los argumentos de otros jóvenes no sólo más maduros, sino también, en la mayoría de los casos, pertenecientes a lo que se ha denominado la «*beurgeoisie*», esto es, la minoría «integrada», formada, con una carrera profesional estable, de clase media-alta y que, como es el caso de la propia realizadora, ha aprendido a elaborar un discurso que aun siendo crítico en muchos aspectos, no comprometa su adhesión a las bases y los valores republicanos³⁵.

Pero, además de la ausencia de testimonios de adolescentes críticos o radicales, quedan convenientemente atenuados o directamente evacuados del documental aquellos aspectos relacionados con la inmigración que descubriesen resentimiento o animadversión hacia Francia con el propósito de no reabrir las heridas, de no ahondar en los conflictos pasados, como es el caso de la Guerra de Argelia y de los trágicos acontecimientos de la noche del 17 de octubre de 1961. Más sutil es la manera en la que Benguigui trata la religión, eludiendo profundizar en las formas en las que sus entrevistados han mantenido y han alimentado el Islam en Francia. No resulta extraño, pues, que en el volumen editado con el mismo título por Benguigui, donde recuperaba testimonios que aparecían en la película junto con sus propias reflexiones, aparezcan otras historias que no había incluido en el montaje final de *Mémoires d'immigrés*, como la de la joven Naima B., que explica sus razones y los sentimientos que experimenta al llevar el *bidjab*³⁶. Asimismo, el *affaire du foulard* no aparece reseñado en la película, pero sí queda presente en el libro, no sólo en el testimonio de la joven, sino desde el primer párrafo del prólogo, en el que Benguigui alude a esta cuestión para ejemplificar su propia búsqueda, originada en la conciencia del desconocimiento y el rechazo que pesaba sobre la comunidad de origen magrebí dentro de la sociedad francesa:

«Un fular islámico que apareció sobre la cabeza de tres adolescentes de un colegio de Creil en septiembre de 1989 sembró rápidamente la inquietud. ¿De dónde vienen estas musulmanas? ¿Cómo han llegado a colarse en el corazón de los establecimientos escolares? La opinión pública tomaba de pronto conciencia de la cultura de ese otro que se cruza desde hace más de treinta años sin verlo. Preguntas que me llevan años atrás a esa pequeña ciudad del norte de Francia donde mis padres, de origen argelino, habían emigrado en los años cincuenta»³⁷.

La premisa de Benguigui no sólo desvela como consciente y premeditada su decisión de borrar el tema del velo del documental, sino que recupera una importante condición de

³³ Sylvie DUMERLAT, «Transmission and Mourning in *Mémoires d'immigrés: l'héritage maghrébin*: Yamina Benguigui as «Memory Entrepreneur»», p. 183.

³⁴ Yamina Benguigui, entrevista con Thierry LECLÈRE, «Nous ne repartirions nulle part», p. 81.

³⁵ De ahí también la polémica que la película suscitó entre colectivos militantes de base como el MIB (Mouvement de l'Immigration et des Banlieues), de la que Benguigui se hizo eco en la larga entrevista concedida a *Périphéries*.

³⁶ Véase Yamina BENGUIGUI, «Naima ou l'inconsciente tentation du couvent», en *Mémoires d'immigrés*, pp. 177-188.

³⁷ Yamina BENGUIGUI, «Avant-propos», en *Mémoires d'immigrés*, p. 7.

lectura de la película: es su propia búsqueda de referentes autobiográficos, los que a ella le puedan ser útiles, lo que canalizará el documental. Y, por tanto, las cuestiones que quedan fuera —la guerra de Argelia y el papel jugado por los inmigrantes argelinos en Francia, no exento de importantes enfrentamientos internos³⁸, el Islam entendido no sólo como una serie de elementos identitarios legítimos, sino en su vertiente religiosa y en su naturaleza ritual, la exclusión de los jóvenes de los barrios, la violencia, etc.— son quizás las que ella estima menos oportunas para consolidar su posición dentro de la sociedad francesa, por mucho que algunas de estas cuestiones sean centrales para su propia identidad, especialmente en lo que tiene que ver con la relación con su propio padre y la distancia que los ha separado, y al mismo tiempo hacer posible en un plano simbólico el encuentro con sus propias raíces.

En definitiva, la apuesta de *Mémoires d'immigrés* necesitaba pasar por alto algunas cuestiones y suavizar otras para poder dar forma al legado, a la herencia magrebí, de tal manera que la transmisión de estas memorias, encarnadas en un producto cultural de amplio consumo, sea lo menos amenazante posible para la inclusión de los descendientes de los inmigrantes en la sociedad francesa. Las paradojas que implica el trabajo de Benguigui se originan en el deseo de crear un espacio común en torno a la minoría francomagrebí, pero también con respecto a la sociedad en la que se ha establecido. En cierto modo, esto la obliga a limitar ciertas referencias y a poner el énfasis en otros registros de representación colectiva que la comunidad magrebí tiene a su disposición: su pertenencia social y étnica, y su condición de inmigrantes.

Este dilema, que se hace visible en las producciones de los cineastas pertenecientes a la minoría magrebí, constituye un eje central para su comprensión, y ha de ser valorado como un síntoma del alcance y la capacidad de estos cineastas para afrontar su participación en la elaboración de discursos que se cuestionan sobre la identidad nacional francesa desde un punto de vista minoritario, pero que, al tiempo, aspiran a ocupar un espacio mediático que condiciona de forma compleja las alternativas a la cultura hegemónica que exponen sus producciones. El mismo acceso a los canales de difusión audiovisual, ya sean el cine o la televisión, constituye una prueba superada por algunos como Benguigui. Una vez en este punto, qué pueden o desean hacer tiene que ser entendido desde la perspectiva de que no todo es posible (o deseable), de que hay determinados condicionantes que el medio audiovisual impone, sobre todo en estos proyectos que tienen una evidente vocación didáctica, pero que, al margen de opiniones que manejan y el rango de estrategias a las que recurren, dejan al descubierto precisamente el complejo equilibrio entre una revisión crítica de la historia y la cultura francomagrebí, y la capacidad de insertarse en un espacio común contemporáneo a la hora de plantear útiles para la consolidación de una convivencia viable.

Resulta por tanto patente en los filmes de autores francomagrebíes una tensión entre el deseo de confrontar y revertir la visión eurocéntrica de la experiencia de la inmigración, para así dar cuenta de la especificidad de su propia historia (y la de sus padres), y la necesidad de elaborar una versión de esa historia lo suficientemente consensuada para permitir a la audiencia mayoritaria francesa y a la minoritaria de origen magrebí, y más específicamente argelino, reconocer y aceptar la parte que cada una ha jugado en la construcción de

³⁸ El único antecedente dentro del cine de ficción, realizado por un argelino en Francia, del convulso periodo de la Guerra de Argelia (1954-1962) visto a través de las experiencias de los emigrantes fue *Les Sacrifiés* (Okacha Touita, 1984). La película que se centraba en las penurias de un joven inmigrante argelino que llega a París en 1955, en plena Guerra de Argelia, para acabar reclutado por una célula del F.L.N. Comenzará así a descubrir la grandeza de la causa común, la solidaridad y la fraternidad militante, pero también sus sombras y sus trampas: la lucha fratricida contra el M.N.A., el castigo de muerte a los traidores o la persecución de los compatriotas *barkis*, a los que la policía francesa hace patrullar los barrios de inmigrantes.

la sociedad multiétnica e intercultural francesa actual³⁹. Una disyuntiva que, por sus condiciones específicas de producción, difusión y consumo, es todavía más acuciante en el ámbito televisivo y, por tanto, se hace más evidente en las renunciadas y ausencias que plantea el trabajo sobre la memoria de Yamina Benguigui. Y es justo recordar —incluso si se hace manifiesto desde el mismo título— tanto la preponderancia de la construcción de una memoria que aspira a ser común —no de una revisión historicista, aunque ambas perpetúen una serie de lugares «míticos» que se entrelazan—, como la declinación plural de estas *mémoires*, lo que las hace múltiples, diversas, también colectivas, y teje una red que enlaza relatos individuales y autobiográficos con los que intentar conectar entre sí y dotar de sentido (obviamente en el presente) las aspiraciones de una comunidad, por más que ésta sea imaginada.

En cualquier caso, la operación llevada a cabo por la cineasta salvó los escollos planteados por la poliédrica materia que se proponía descubrir y se convirtió en un recurso pedagógico utilizado en centros educativos de toda Francia. *Mémoires d'immigrés* tuvo una acogida enormemente elogiosa por parte de la crítica⁴⁰, y la difusión y el recorrido del documental superaron el habitual destino de los productos concebidos para la pequeña pantalla. Emitido por Canal Plus en mayo y de nuevo en junio de 1997, fue estrenado posteriormente en salas en enero de 1998, consiguiendo 81.761 espectadores en su pase comercial, que se prolongó nueve meses, algo poco usual para una obra de no ficción⁴¹. Por otro lado, la difusión de la película se enriqueció con una serie de proyecciones seguidas de debates con el público que animó la propia realizadora en numerosas ciudades francesas, algo que convertía el film en el punto de partida de encuentros que propiciarían un viaje a la memoria de los espectadores reunidos en la sala a través de intercambios de relatos personales y explosiones de emocionados recuerdos⁴². De hecho, la idea de inscribirse en el corazón del

³⁹ Son los directores exiliados o emigrados ellos mismos —muchos de ellos, como es el caso de Merzak Allouache, debido a la sangrienta escalada de violencia que se vivió en Argelia desde principios de los años noventa—, los que incorporarán a la pantalla temas y tratamientos que vinculan de forma mucho más clara a sus personajes con la cultura y los conflictos actuales de los países de origen. Películas como *Salut Cousin!* (Merzak Allouache, 1996) y *La faute à Voltaire* (Abdel Kechiche, 2001) analizan lo que significa ser emigrante ilegal Francia; el tema del Islam es un elemento central en *100% Arabica* (Mahmoud Zemmouri, 1997) y en *La nuit du destin* (Abdelkrim Bahloul, 1999); mientras que *L'autre monde* (Allouache, 2001) o *Le soleil assassiné* (Bahloul, 2003) proponen distintas aproximaciones tanto a la Argelia actual como a los procesos que desde la Independencia han marcado el desarrollo de su régimen político y sus desequilibrios sociales. Un caso particular y enormemente interesante en este sentido se encuentra en la obra del director de nacionalidad argelina, aunque nacido y criado en Francia, Rabah Ameur-Zaïmeche, que explora estas cuestiones en *Bleb number one* (2006) y *Le dernier maquis/Adben* (2008).

⁴⁰ Véanse, además de las críticas ya citadas, la de Jean-Louis MINGALON, “Yamina Benguigui, la grande sœur cinéaste” (*Le Monde*, 6 de febrero de 1998) y “Ce que ravive *Mémoires d'immigrés*” (*Libération*, 30 de marzo de 1998).

⁴¹ Como ya hemos comentado, el film dio lugar a la publicación del libro de Benguigui y a la distribución de su banda sonora. Fue también editado en formato DVD por MK2 en noviembre de 2004. Asimismo, *Mémoires d'immigrés* recibió multitud de premios, entre otros: el «Sept d'or», el premio de la televisión francesa, al mejor documental (1997); el Premio Especial Michel Mitrani de la FIPA en Biarritz (1998); el Golden Gate Award en el San Francisco International Film Festival (1998); el Primer Premio del Festival du Nouveau Cinéma de Montréal (1998); y, en nuestro país, el Premio de la Integración en la 43 edición de la Seminci, dentro de la sección «Tiempo de Historia».

⁴² Véase Véronique BROCARD, “Le Tour de France de Yamina Benguigui” (*Télérama*, n° 2534-2535, 5 de agosto de 1998). También resulta interesante como estudio de recepción, que trabaja sobre las respuestas de los telespectadores, a partir de las cartas enviadas a Benguigui tras la emisión del documental en Canal+, el artículo de Béatrice FLEURY, “*Mémoires d'immigrés*. L'héritage maghrébin de Yamina Benguigui. De l'éthos biogra-

territorio nacional se concreta al final del documental planteando un asunto, no por más evidente menos resuelto, que amalgama además diversas cuestiones —culturales, religiosas, políticas, administrativas, etc.—, concernientes a la integración definitiva de los inmigrantes y al arraigo de sus descendientes. Dentro de un trabajo que evita tanto el uso de la *voice over* como de los intertítulos explicativos, llama la atención que se incorpore al final, tras algunos planos de secciones musulmanas en cementerios franceses y de las inscripciones en árabe de estas tumbas, un texto con la siguiente afirmación:

«Actualmente en Francia hay cincuenta secciones musulmanas y un cementerio musulmán». Una constatación que sirve como índice de indudable pertinencia para evaluar hasta qué punto el estado francés ha desatendido aspectos fundamentales en la gestión de sus responsabilidades con la población de origen inmigrante, especialmente con la musulmana, y que, al mismo tiempo, va a condicionar el sentimiento de pertenencia de la segunda generación⁴³.

El peso específico de Benguigui en el espacio mediático francés se iría acrecentando después del estreno de *Mémoires d'immigrés*. Se convertiría, al poco tiempo, en co-presentadora del programa Place de la République, magazín bimensual que intentaba simbolizar “*la France de toutes les couleurs*”, lema alrededor del cual la cadena pública France 2 quería construir una nueva imagen⁴⁴. Continuaría asimismo realizando distintos proyectos para diversas cadenas de televisión, entre los que destacan: *Le jardin parfumé* (Arte: 2000), documental sobre la sexualidad femenina en países árabe-musulmanes; *Convergences* (TV5: 2003), serie de cincuenta piezas de tres minutos de duración sobre el tema de la diversidad cultural; *Aicha, Mohamed, Chaïb... engagés pour la France* (France 3: 2003), sobre la presencia de la minoría magrebí dentro del ejército francés; *Le plafond de verre / Les défricheurs* (2005), díptico sobre las desigualdades que sufren los franceses pertenecientes a distintas minorías étnicas a la hora de acceder al mercado profesional. En el terreno de la ficción, Benguigui debutará en 2001 en el largometraje con el melodrama *Inch'allah dimanche*⁴⁵.

pique aux hors sujets de la réception” (@analyses, dossier *De l'éthos biographique*, noviembre de 2006); accesible en: <<http://www.revue-analyses.org/document.php?id=1190>> (21.12.09).

⁴³ Además de la inminencia de la muerte de esta generación, otro problema fundamental al que apunta *Mémoires d'immigrés* es la falta de previsión sobre las condiciones de vida de aquellos trabajadores, en muchos casos solteros, que, después de décadas de trabajo, se encuentran en una especie de limbo que nadie había previsto una vez jubilados, como si su origen inmigrante hiciese presuponer que, una vez finalizada su vida laboral, desaparecerían. Ambas ideas están sugeridas en las dos secuencias finales que componen el epílogo contemporáneo de *Indigenas*, de Rachid Bouchareb: el capitán de origen magrebí, único superviviente del escuadrón indígena, protagonista de la película, va a visitar las tumbas de sus compañeros, para regresar luego a la humilde y solitaria habitación donde suponemos que pasará sus últimos días. También las encontramos en el cortometraje *Salam* (1999), de la realizadora de origen marroquí Souad El Bouhati.

⁴⁴ El programa, emitido desde octubre de 1998, no llegaría a consolidarse y fue retirado de la parrilla después de quince entregas, no sin provocar también cierta «inestabilidad» y polémica en lo que a la imagen de la realizadora y el rol que cumplía dentro del programa se refiere. Véase Mogniss H. ABDALLAH, “La télévision citoyenne à l'épreuve de la discrimination cathodique”, en *Marseille, carrefour d'Afrique (dossier de Hommes & Migrations, n° 1.224, marzo-abril 2000)*.

⁴⁵ Éste se vio recompensado por numerosos premios internacionales. Se estrenó en nuestro país bajo el título *El domingo si Dios quiere* en abril de 2004, después de ser seleccionado en la XXIII Mostra de Cine de Valencia en 2002, donde consiguió la Palmera de Plata y el premio a la mejor interpretación femenina para su protagonista, Ferja Deliba. Benguigui hizo además una adaptación literaria del guión de la película que se publicó con el mismo título: *Inch'Allah dimanche* (París, Albin Michel, 2001).



Le plafond de verre / Les défricheurs
(Yamina Benguigui, 2005)

Recientemente, ha escrito y dirigido, con un enorme éxito de audiencia, *Aïcha*, un telefilm para France 2, emitido en mayo 2009 y en cuya continuación trabaja, y donde la protagonista del mismo nombre vive situaciones derivadas de la confrontación entre el universo familiar y la *cit  * donde reside, y su voluntad de emanciparse. Su documental más reciente, 9-3, *Mémoire d'un territoire* (Canal + : 2008), traza la historia del barrio de Seine Saint Denis desde 1860 a nuestros días, y se proponía como respuesta a los disturbios que asolaron Francia en 2005.

En otro orden de cosas, Benguigui fue designada miembro del Haut Conseil    l'Int  gration⁴⁶ en abril de 2006, cargo que desempeña hasta abril de 2009. En 2008, fue nombrada Oficial de la Orden Nacional del Mérito a pocas semanas de ser elegida consejera municipal en el Ayuntamiento del distrito 20 de París. Es, asimismo, Adjunta del Ayuntamiento de París a cargo de los derechos del hombre y de la lucha contra las discriminaciones, además de miembro del Observatorio de la Diversidad en el Conseil Supérieur de l'Audiovisuel. Nombramientos que, junto

a otras distinciones⁴⁷, nos dan una idea de hasta qué punto Benguigui ha conseguido un estatus y un reconocimiento público hondamente significativos de que las preocupaciones desbrozadas en su trabajo son elementos centrales en la agenda política y cultural francesa, pero también de la perspectiva adoptada en ellos con respecto al discurso y al consenso del republicanismo francés, incluso si su punto de vista es crítico con las políticas de los sucesivos gobiernos franceses en materia de integraci  n⁴⁸.

La trayectoria de Yamina Benguigui constituye, por tanto, un buen ejemplo de cómo (y bajo qué condiciones) puede ser cultural y mediáticamente rentable invertir en aspectos relacionados con la comunidad magrebí en Francia, y en general con la población de origen inmigrante. Recuperando la pertinencia del concepto de «memory entrepreneur» utilizado por Dumerlat, podemos ver en el acceso a los medios de comunicación por parte de los

⁴⁶ Le Haut Conseil    l'Intégration es una instancia que elabora informes y hace propuestas que, a petición del Primer Ministro francés o de un comité interministerial, ofrecen su opinión sobre cuestiones relacionadas con la inmigración y la integración.

⁴⁷ Entre otras condecoraciones, le fue concedido en 2003 el «Il Sigillo della Pace» en Florencia por el conjunto de su obra y, en diciembre de ese mismo año, fue nombrada, por el entonces presidente Jacques Chirac, Caballero de la Legión de Honor de las Artes y las Letras de la Orden Nacional del Mérito de Francia por sus aportaciones como portavoz de la comunidad de origen magrebí.

⁴⁸ Véase, por ejemplo, su vehemente intervención en el programa *Ce soir (ou jamais)* de France 3, emitido el martes 27 de marzo de 2007, en el que distintos invitados daban su opinión sobre uno de los temas que fueron centrales en la campaña de las elecciones presidenciales francesas de 2007, la situación de las *banlieues* y la implicación de los jóvenes de origen inmigrante en el debate político de la campaña de estas elecciones.

francomagreb  s, específicamente en lo que tienen que ver con la recuperación de la memoria de la inmigración, un paso decisivo a la hora de afrontar las cuestiones derivadas de la interculturalidad *de facto* y de asumir las aspiraciones de la minoría francomagrebí como algo urgente y pertinente dentro del proceso que nutre y alimenta las representaciones de la identidad nacional y la cultura francesa contemporánea.

BIBLIOGRAFÍA

- ABDALLAH, Mogniss H., "La télévision citoyenne    l'épreuve de la discrimination cathodique", en *Marseille, carrefour d'Afrique (Dossier Hommes & Migrations, n  1.224, marzo-abril 2000)*.
- AUD  , Françoise "Mémoires d'immigrés. Toujours des Mohamed?" (*Positif*, n   445, marzo de 1998), p. 98.
- BENGUIGUI, Yamina, *Mémoires d'immigrés* (París, Canal +   ditions, 1997).
- BENGUIGUI, Yamina, entrevista con Olivier BARLET (*Africultures*, 1 de noviembre de 1997), accesible en: <http://www.africultures.com/index.asp?menu=affiche_article&no=181> (21.12.09).
- BENGUIGUI, Yamina, entrevista con Catherine HUMBLLOT, "Mais qui va nous écouter ma fille?". Entretien avec Yamina Benguigui" (*Le Monde*, 26 de mayo de 1997).
- BENGUIGUI, Yamina, en Thierry LECLÈRE, "Nous ne repartirions nulle part" (*Télérama*, n   2.471, 21 de mayo de 1997), p. 80.
- BENGUIGUI, Yamina, entrevista con Thomas LEMAHIEU, "Ensemble: Yamina Benguigui, cinéaste" (*Ph  riph  ries*, noviembre de 1998), accesible en <<http://www.peripheries.net/article201.html>> (21.12.09).
- BENGUIGUI, Yamina, *Inch'Allah dimanche* (Par  s, Albin Michel, 2001).
- BENOLIEL, Bernard, "Exodus:    propos de Mémoires d'immigrés de Yamina Benguigui" (*Cahiers du cinéma*, n   521, febrero de 1998), p. 57.
- BROCARD, Véronique, "Le Tour de France de Yamina Benguigui" (*Télérama*, n   2.534-2.535, 5 de agosto de 1998).
- Michel CADE, "Une représentation en éclats: Le maghrébins dans le cinéma français", en Mohand KHELLIL (dir.), *Maghrébins de France. De 1960 à nos jours: La naissance d'une communauté* (Toulouse,   ditions Privat, 2004).
- D'LUGO, Marvin, "Volver o la contra-memoria" (*Secuencias*, n   28, segundo semestre de 2008), pp. 77-93.
- DUMERLAT, Sylvie, "Transmission and Mourning in Mémoires d'immigrés: l'héritage maghrébin: Yamina Benguigui as «Memory Entrepreneur»", en
- FLEURY, Béatrice, "Mémoires d'immigrés. L'héritage maghrébin de Yamina Benguigui. De l'ethos biographique aux hors sujets de la réception" (*@nalyses, dossier De l'ethos biographique*, noviembre de 2006), accesible en: <<http://www.revue-analyses.org/document.php?id=1190>> (21.12.09).
- FREEDMAN, Jane, y TARR, Carrie, (eds.), *Women Immigration and Identities in France* (Oxford/Nueva York, Berg, 2000), pp.171-188.
- HARGREAVES, Alec G., "History, Gender and Ethnicity in Writing by Women Authors of Maghrebian Origin in France", en MUDIMBE-BOYI, Elisabeth (ed.), *Post-Colonial Women's Writing (L'Esprit Créateur*, vol. 33, verano 1993), pp. 23-34.
- IRELAND, Susan, "Writing at the Crossroads: Cultural Conflict in the Work of *Beur* Women Writers" (*French Review*, vol. 68, n   6, mayo de 1995), pp. 1022-1034.
- IRELAND, Susan, "L'exil et le conflit culturel dans le roman des   crivaines beures", en LEQUIN, Lucie, y VERTHUY, M  ir (eds.), *Multi-Culture, multi-  criture. La voix migrante au féminin en France et au Canada* (París/Montreal, L'Harmattan, 1996).

- LIPSITZ, George, *Time Passages: Collective Memory and American Popular Culture* (Minneapolis, University of Minnesota Press, 1990).
- MARTÍN MORÁN, Ana, "La representación conquistada: panorama del cine francomagrebí" en *Interculturalidad, cine y literatura* (*Revista Anthropos*, nº 216, septiembre-octubre de 2007), pp. 150-160.
- MARTÍN MORÁN, Ana, *Culturas de la diáspora: La comunidad francomagrebí en el cine francés contemporáneo*, tesis doctoral inédita dirigida por el profesor Alberto Elena. Defendida en la Universidad Autónoma de Madrid el 26 de mayo de 2008.
- MINGALON, Jean-Louis, "Yamina Benguigui, la grande sœur cinéaste" (*Le Monde*, 6 de febrero de 1998).
- NOIREL, Gérard, "Immigration: Amnesia and Memory" (*French Historical Studies*, vol. 19, nº 2, 1995), pp. 367-380.
- POWRIE, Phil, "Heritage, History and 'New Realism': French Cinema in the 1990s", en POWRIE (ed.), *French Cinema in the 1990s. Continuity and Difference* (Oxford, Oxford University Press, 1999), pp. 1-21.
- ROSELLO, Mireille, "North African Women and the Ideology of Modernization. From *Bidon-villes* to *Cités de Transit* and HLM", en HARGREAVES, Alec G. y MCKINNEY, Mark (eds.), *Post-colonial Cultures in France* (Londres/Nueva York, Routledge, 1997), pp. 240-254.
- TALAHITE, Anissa, "Constructing Spaces of Transition: «Beur» Women Writers and the Question of Representation", en Jane FREEDMAN y Carrie TARR (eds.), *Women, Immigration and Identities in France*, pp.103-119.
- TARR, Carrie, *Reframing Difference. Beur and Banlieue Filmmaking in France* (Manchester, Manchester University Press, 2005).