

Gonzalo de Lucas

El blanco de los orígenes

*Cuaderno de textos e imágenes sobre el cine
de Joana Hadjithomas y Khalil Joreige*



Festival Internacional
de Cine de Gijón

EDITA



Festival Internacional
de Cine de Gijón

ORGANIZAN



PATROCINAN



COLABORAN



ISBN 978-8461276288



9 788461 276288

Edita Festival Internacional de Cine de Gijón

Traducción del francés Carlos García
Diseño y maquetación IDENTITY Diseño & Comunicación
Imprime La Versal
D.L. As-6130/08
ISBN 978-84-612-7628-8

© 2008 cada autor de su texto
© 2008 de esta edición
Festival Internacional de Cine de Gijón
www.gijonfilmfestival.com



:: Índice

	Introducción
7	Un acercamiento lejano
	Orientaciones
17	El viejo lugar
41	El rostro interpretado
59	Entrevista con Joana Hadjithomas y Khalil Joreige
	Artículos de Joana Hadjithomas y Khalil Joreige
99	Latencia
115	(...) como los oasis en el desierto...
125	Amale, sálvame...
136	Je veux voir
143	Wonder Beirut
161	Filmografía comentada
173	Referencias Iconográficas

:: Un acercamiento lejano

por Gonzalo de Lucas

Joana Hadjithomas y Khalil Joreige filman en una región del mundo que ha sido cubierta por la televisión durante las últimas décadas, pero apenas reconocible en “el país del cine que no figura en ningún mapa geográfico”. Mientras veía esas imágenes, esas noticias que recibíamos del Líbano, pensé que en ellas podíamos ver o preguntarnos sobre qué problemas se plantea un cineasta cuando quiere producir hoy imágenes y sonidos en un lugar que apenas ha sido cultivado por la historia del cine.

He concebido esta edición imaginando que la obra de Hadjithomas y Joreige permitía mostrarnos qué preocupaciones tienen unos cineastas que trabajan, casi al principio de su carrera –ambos nacieron en 1969–, en un país agotado y expectante de una restauración, pero en el que el cine se puede retomar sin algunas de las erosiones ni cargas que arrastra en Europa o América. Hadjithomas y Joreige se han formado en el extranjero, conocen la historia del cine, pero el lugar en el que filman está hueco de ficciones y lleno de escombros y residuos imborrables de lo real, de depósitos y ruinas. En ese viejo lugar –en ese campo documental–, deben construir de nuevo la posibilidad de una ficción sin cegar las huellas e imágenes latentes de lo real.

Y por ese trabajo que han iniciado, les quise preguntar qué les hizo cineastas, cómo relacionan el cine con el mundo, y con qué expectativas. Por este motivo, la tercera y cuarta parte del libro les cede la palabra, pues sentí que había cuestiones muy precisas sobre el contexto en que crean su producción –la censura, el peso que la guerra tiene en la experiencia, los detalles de una comunidad cuarteada– que debían ser abordadas desde dentro. Mi deseo es que este pequeño libro tenga un valor de documento.

Por mi parte, he incorporado un acercamiento lejano: la asociación de algunas de sus imágenes con otras en las que suelo pensar a propósito del devenir del cine. La crítica dispone hoy de nuevos materiales (las capturas de imágenes de DVD) que propician nuevos métodos de trabajo. En la sección “Orientaciones” he materializado una forma de crítica que tenía en la cabeza hace tiempo.

La filmografía de Hadjithomas y Joreige (ocho películas, entre cortos y largometrajes) alterna el trabajo plástico sobre la abstracción, una escritura narrativa muy planificada, y la tradición cinematográfica del realismo -el rodaje abierto al azar o a representarlo- que recogió Kiarostami. ¿Cómo orientarse entre esos extremos, y sus intersecciones? Me gustaría recordar unas palabras de Jean-Pierre Gorin: "pienso que todos los cineastas se clasifican en dos grupos: los del idioma y los de la gramática. Los del idioma tienden a funcionar mejor en la estabilidad de las convenciones; y los de la gramática se inclinan a interrogar estas convenciones. Una vez cada tanto, los miembros de una tribu deambulan por los territorios de la otra tribu. Y la marea y el flujo de la historia suele favorecer alternativamente a una tribu o la otra".

Creo que Hadjithomas y Joreige se mueven todavía entre los dos grupos. Cuando se inclinan por el idioma -por ejemplo, en su primer largo, en cortos como *Cendres*, en las escenas de la madre de *A Perfect Day*, o incluso en el azar propiciado de *Je veux voir*- su narrativa, bastante hierática, se bloquea por su mundo de símbolos. Y, sin embargo, cuando de una forma paradójicamente más intuitiva y sensitiva pasan al grupo de la gramática, y captan relaciones subterráneas entre las imágenes y los sonidos -el último tercio de *A Perfect Day* y su extraño malestar y sus afectos, la cadencia paisajística de *Je veux voir*, o las intermitencias del viaje a Yemen en *The Lost Film*- revelan riesgos y una belleza solo concerniente al cine. Es ahí cuando su cine manifiesta sus historias.

En sus films, aparece el ímpetu de recuperar la inmediatez del cine para registrar la Historia sobre el terreno, en sus sacudidas, y la inquietud de hacer emerger en medio de esos seísmos una ficción o de recobrar las historias invisibles. Al tiempo, vemos la incertidumbre acerca de las formas en que es posible -o no- desembarazarse de algunos restos de la Historia. Y todas estas cuestiones se engarzan con las referencias a la propia historia del cine: como pasado y tradición, y como ausencia.

En el ensayo "El rostro interpretado", parto de este modo de mi interpretación del retrato femenino en la historia del cine como la metamorfosis de la figura de la actriz de imagen *icónica* en imagen *indicial*, porque quería ver de qué forma Hadjithomas y Joreige trabajan con Catherine Deneuve ("ícono del cine") en una película que, por un lado, manifiesta su legado con la historia del cine moderno y, por el otro, está filmada en un lugar que carece de esa historia.

Como es sabido, durante una época el cine europeo necesitó relacionar el campo de la ficción con un contracampo documental -llevar a Ingrid Bergman a Stromboli- para revelar lo real en esa ficción, o ese suplemento de realidad que la erosionaba y hacía insostenible. En cambio, cuando Hadjithomas y Joreige invitan a Catherine Deneuve a Beirut, les mueve el convencimiento de que el plano de la ficción que representa la actriz no será devastado por el escenario natural, sino que su máscara actuará como conductora de la ficción cinematográfica en un territorio en que lo real se desbordó mediante los cadáveres y los desaparecidos, en una Historia vacía de historias. No es un suplemento de lo real lo que buscan, sino un principio de ficción.

Y en esos films, siento muy presente la interrogación sobre la supervivencia de una imagen. En un país que oculta los cuerpos -tal vez los cadáveres- de diecisiete mil desaparecidos, y que en cambio se saturó de imágenes superfluas e inidentificables, resulta insoslayable averiguar cuáles son esas imágenes que, pese a todo, se niegan a desaparecer, cuál es el grado cero de lo visual que no es posible borrar, y que resiste.

En cualquier película que importa, el cineasta emprende la búsqueda -llena de temor ante la posibilidad de estar creando un sobrante o algo trivial- de esa mínima materia -esa huella de luz- que se emulsiona en la película de manera inquebrantable: no de una imagen primitiva y perdida, pura o virginal, sino de ese blanco en el que todavía es posible y necesario filmar.

El blanco es el color suma de todos los del espectro, y también el punto u objeto al que se dirige un tiro u otra cosa que se lanza. El Líbano y el cine son tierras de espectros, y sus ciudades y sus paisajes, como tantas antiguas películas, están cuarteados y llenos de grietas y fisuras. Y, sin embargo, el blanco resiste.

Barcelona, 6 de noviembre de 2008.