

UNA CIUDAD ARROJADA AL MAR:

JE VEUX VOIR (2008) DE JOANA HADJITHOMAS Y KHALIL JOREIGE

José Manuel López¹

Resumo: La guerra del Líbano de 2006 entre Israel y Hezbolá sorprendió a la pareja de cineastas libaneses en Francia. Al no poder regresar a su país asistieron a la retransmisión de la guerra a través de los medios, incapaces de reconocer en aquellas imágenes a su propio país: «¿Qué tipo de imágenes debíamos hacer, entonces? Khalil y yo hemos trabajado mucho sobre las ruinas. ¿Cómo debemos filmarlas? ¿Cómo encontrar las huellas de la memoria?». La respuesta la encontraron en el cuerpo y el rostro de Catherine Deneuve, a la que se llevaron a su país unos meses después para rodar *Je veux voir*. Deneuve representa para ellos la mirada del *étranger* —como ellos ante las imágenes de los medios— pero también la mirada del cine. Hadjithomas y Joreige enfrentaban así, según sus propias palabras, un «cuerpo-cine» (Deneuve) a «un espacio documental» (Beirut, una ciudad acibillada por sucesivas guerras). Esta idea de lugar irreconocible porque que ha sido «borrado» es central en toda su obra y me servirá para acercarme al paisaje urbano como lugar de desapariciones, de cambios traumáticos y heridas que se esconden bajo los escombros. Desde la modernidad, al menos, desde las imágenes de Rossellini y las palabras de Deleuze, el cine siempre ha sido un arte de las ruinas y de cuerpos vagabundos que atraviesan esas ruinas. En *Je veux voir* buscaré la pervivencia de esa *última imagen*, la imagen terminal de una ciudad que es literalmente arrojada en pedazos al mar.

Palavras-chave: Modernidad; Guerra; Cuerpo; *Mass Media*; Ruinas.

Contacto: josemlopez@gmail.com

La primera imagen

“El cine comenzó como una dispersión de espectros gesticulantes, de cuerpos humanos transitando las calles de la ciudad [...]. La chispa incendiaria que inauguró la imagen fílmica propulsó una historia del cuerpo que permanece ineludiblemente entrelazada con la historia de la ciudad. [...] La ciudad fílmica solo puede estar contenida en un libro abierto sobre la muerte y los orígenes,

¹ José Manuel López (1974) es profesor de guion en la Universidade de Vigo y ultima su tesis *La última ciudad. Vagabundeos terminales por la metrópolis y el cine contemporáneos*. Es docente en el MARCO de Vigo y el CGAC de Santiago, fundador de la revista *Tren de sombras* y asesor de la Oficina de Cooperación Audiovisual de la Academia Galega.

López, José Manuel. 2020. “Una ciudad arrojada al mar: *Je veux voir* (2008) de Joana Hadjithomas y Khalil Joreige”. In *Atas do IX Encontro Anual da AIM*, editado por Marta Pinho Alves, Maria do Rosário Lupi Bello e Iván Villarrea Álvarez, 123-134. Lisboa: AIM. ISBN: 978-989-54365-2-1.

construido a partir de fragmentos urbanos que se desploman” (Barber 2006, 13).

Recorrer la historia del cine, por lo tanto, como un libro abierto sobre la muerte, como un campo sembrado de cuerpos que nos hablan de la batalla, que cuentan historias y que son historia. Cuerpos «reales», desde luego, como esa multitud de figuras fugitivas que atraviesan una ciudad sin que lleguemos nunca a ponerles nombre y rostro. Pero también una legión de actrices y actores, cuerpos «ficticios» que tienen una condición de signo ligeramente diferente; o, si se quiere, una carga polisémica que surge de los personajes y de las historias que han interpretado frente a una cámara. Como las primeras ciudades filmadas, cubiertas del hollín perenne de las fábricas, los cuerpos de las actrices y actores no pueden desprenderse de esa capa de ficciones pasadas que el tiempo y el cine han ido depositando en su piel. Serge Daney creía que, para los jóvenes cineastas, el cuerpo del actor o la actriz era como un emblema legitimante, la prueba de su pertenencia a la historia del cine:

“Es la parte del filme que pertenece también a otros filmes, una preciosa impureza, un sueño despierto. No dice solamente su texto sino que él mismo es texto, de pies a cabeza” (Daney 2004, 66).

Es esa continuidad y esa impureza la que buscaba por ejemplo Sergio Leone al escoger a Henry Fonda para interpretar a Frank, el asesino de *Hasta que llegó su hora* (*C'era una volta il West*, 1968). Cuando Fonda –es decir, Wyatt Earp o Abraham Lincoln– mata a un niño a sangre fría, algo se estremece en esa parte de la historia del cine que lleva curtida en su rostro. O la que buscaba Philippe Garrel en *El nacimiento del amor* (*La naissance de l'amour*, 1993) cuando se sirve de Jean-Pierre Léaud y Lou Castel para afirmar su filiación con la *Nouvelle Vague*², un tránsito natural entre generaciones que en cierta manera se había interrumpido con el suicidio de Jean Eustache, al que Garrel recuerda también en una bella escena. La elegía y la melancolía aguardan siempre en el camino del cine porque, como se escucha en *Dans*

² Como hará también más adelante Tsai Ming-liang en *¿Qué hora es?* (你那边几点, 2001) al convocar a Jean-Pierre Léaud, en una breve escena en un cementerio parisino, como un espectro superviviente de la *Nouvelle Vague* francesa.

le noir du temps (Jean-Luc Godard, 2002), cuando se mira al cielo, entre las estrellas sólo se ve lo que ha desaparecido.

Los cuerpos de los actores son, por lo tanto, papel pautado sobre el que otros cineastas han escrito antes; papel de calco sobre el que es posible dibujar una figura en la que perviven los contornos de los personajes y las ficciones del pasado. Porque, como concluye Daney, ellos mismos son texto, de pies a cabeza; son cuerpos de carne y hueso e imagen y sonido; son frases ya pronunciadas, gestos ya realizados, desplazamientos ya culminados. O, lo que es lo mismo, son historia viva, carnal del cine, y eso es precisamente lo que los cineastas libaneses Joana Hadjithomas y Khalil Joreige demandaron del «cuerpo-cine» de Catherine Deneuve en *Quiero ver* (*Je veux voir*, 2008).

Hace tiempo que sospecho que en algún momento de su vida, convertida ya en un icono atemporal y sereno, Catherine Deneuve debió de sentir el deseo de detenerse y desandar camino; de regresar a aquellos años en los que no era más –ni menos– que una mujer hermosa dispuesta a absorber las ficciones con las que el cine todavía habría de envolverla. El deseo imposible de revertir la historia del cine para ir en busca de aquella primera imagen, despojada, pura... intacta. A partir de ese momento, Deneuve habría comenzado a devolver al cine todo lo que éste le había dado: desprendiéndose película a película de las ficciones que había interpretado a lo largo de su vida –como la diosa marina de *Ponyo en el acantilado* (崖の上のポニョ, Hayao Miyazaki, 2008) se licua en viejas historias y las derrama por el mundo–; dejando de interpretar para comenzar a reinterpretarse, a ser ella misma. A partir de ese momento, en definitiva, Catherine Deneuve deseó ser Catherine de nuevo.

Puede que ese fuera el motivo de que rechazara volver a encarnar a la bella de día, Séverine, en *Belle toujours* (2006), el emocionante homenaje que Manoel de Oliveira le dedicó a la película de Luis Buñuel: no deseaba volver a vestir su personaje más universal, como si en su madurez lo que quisiera ofrecer de sí misma fuera la ligereza de su imagen desnuda, *real*, y no el peso simbólico –empapado de imágenes que son de ella pero no son ella– de su condición de icono.

Probablemente, ese pacto secreto que Catherine habría sellado con el cine se produjo de manera gradual y no en esta o aquella película, pero la primera vez que creí asistir a esa transformación fue en *El viento de la noche* (*Le vent de la nuit*, 1999) en la que Philippe Garrel colocaba a Catherine Deneuve entre un hombre joven y otro

maduro, interpretados por dos cineastas Xavier Beauvois y Daniel Duval, que representan así las dos edades del cine entre las que se oscila la carrera de la actriz francesa. Algo habría sucedido entonces bajo la melancólica luz de Caroline Champetier, porque la gran directora de fotografía que colaboró con Garrel en aquella película describe, como quien comparte una revelación, una escena en la que creyó asistir a una «aparición» de la Catherine real bajo los pliegues de su personaje:

“Hay un plano en el que [Catherine] está acostada con Xavier [Beauvois] y luego se levanta con el pelo levantado y le dice que hagan un trecho juntos, y ella se adelanta y de repente está en la luz. La Catherine que veo ahí, está muy cerca de la de *La sirena del Mississippi* [*La sirène du Mississippi*, François Truffaut, 1959] y, en un momento dado, me pregunto cómo lo he hecho, cómo lo hemos hecho. Es totalmente ella misma. Es lo que tienes en mente cuando piensas en Catherine Deneuve. Es una especie de fulgor, de fagonazo. De lo rubio, de blancura, de sonrisa enmascarada” (Garrel 2007).

Desde entonces, y no importa quién la filme –Manoel de Oliveira, Arnaud Desplechin, Lars Von Trier, Raul Ruiz, etc–, cuando Catherine está en pantalla lo que veo, o creo ver, es su rostro y no la máscara de la actriz. Y ese fulgor, ese fagonazo de ficciones pasadas que se desprenden para dejarnos ver su rostro verdadero, es el que buscaban Joana Hadjithomas y Khalil Joreige cuando se llevaron a Catherine Deneuve a su país, el Líbano, unos meses después de los bombardeos israelíes de 2006 para rodar *Quiero ver*. “Al principio imaginamos un personaje, pero nos dimos cuenta de que lo esencial es que fuera ella”, explica Joreige (en de Lucas, 2008, 86).

Y ella se convierte en la primera imagen de la película: Catherine Deneuve, interpretándose a sí misma, de espaldas, mirando por el gran ventanal de su hotel por el que se cuelan jirones del *skyline* quebrado de Beirut, esa “línea de cielo” que ha sido arrojada por tierra, escombrada por las sucesivas guerras que han convertido al Líbano en un país que, como se escucha en la película, nunca llega a estar totalmente construido ni derruido. “*Je veux voir*”, dice entonces Catherine, quiere ver y la vemos viendo: una mujer convertida en imagen que observa un país sin imagen.

La última imagen

“Cuando hablo de un lugar es porque ha desaparecido. Cuando hablo del tiempo, es porque todavía no es”

Jean-Luc Godard (*Dans le noir du temps*, 2002)

La guerra del Líbano de 2006 entre Israel y Hezbolá sorprendió a la pareja de cineastas en Francia. Al no poder regresar a su país se vieron obligados a observar desde la distancia, como extranjeros, a través de las imágenes postizas e intercambiables de los medios.

“Justo antes de poder realizar [*Quiero ver*] nos quedamos bloqueados sin poder entrar en El Líbano [...] y veíamos nuestro país en la televisión, pero lo que se nos mostraba era la guerra y no reconocíamos lo que veíamos. ¿Qué tipo de imágenes debíamos hacer, entonces? Khalil y yo hemos trabajado mucho sobre las ruinas. [...] ¿Cómo debemos filmarlas? ¿Cómo encontrar los trazos, las huellas de la memoria?” (Hadjithomas en de Lucas 2008, 66).

Catherine Deneuve representa para ellos esa mirada exterior –la mirada del *étranger*, del extranjero, del extraño– pero también, y muy especialmente, la mirada del cine. La fórmula de Hadjithomas y Joreige para esta película, que ellos mismos se han encargado de enunciar (de Lucas 2008, 86), era sencilla: enfrentar un “cuerpocine” (Catherine Deneuve) a “un espacio documental” (El Líbano).

Acompañada por Rabih Mroué, un conocido actor y artista libanés con el que Hadjithomas y Joreige acostumbran a trabajar, Catherine viaja al sur, la zona más castigada por su cercanía a la frontera con Israel. Van a visitar la aldea natal de Rabih a la que éste no ha regresado desde el final de la guerra. Cuando descienden del coche se encuentran un pueblo desfigurado e irreconocible (Imagen 1). «*Aquí solía haber un camino*», exclama Rabih sobre una loma de escombros, desorientado, convertido él también en un extranjero en su propio país, incapaz de conjugar la imagen que guarda en su memoria de su aldea con la imagen *actual* (tanto en el sentido de coetánea como de imagen real). Para Catherine es un viaje de conocimiento; para Rabih lo es de

reconocimiento, pero ambas miradas son imposibles pues no se enfrentan a un lugar sino, precisamente, a la ausencia de un lugar.

“La imagen parece deambular entre un ‘ha sido’ y un ‘será’. El presente se manifiesta poco, o de un modo un tanto ‘histórico’, a menudo mediante una negación de la inscripción historicista” (Hadjithomas & Joreige 2008, 100).



Imagen 1 – *Quiero ver* (Joana Hadjithomas y Khalil Joreige, 2008)

Y las ruinas de la guerra –al fin y al cabo, pura imagen *post-mortem*– parecen negar también la posibilidad de un presente, atrapadas entre el pasado y el futuro en una latencia infinita.

“El pasado de la guerra se convierte en esa figura latente agazapada en las sombras de la ciudad, lista para resurgir, esa memoria acallada demasiado pronto, las ruinas que yacen bajo el hormigón de la modernidad, bajo el sueño capitalista de un país eficaz y competitivo” (Hadjithomas & Joreige 2008, 100).

Esta idea de lugar que ha sido ‘borrado’ y cuya memoria permanece latente ‘en las sombras de la ciudad’ es central en toda su obra, no sólo en su cine sino también en su trabajo para el museo. Como el proyecto *Wonder Beirut*, compuesto por tres

episodios expositivos –*Histoire d'un photographe pyromane, Cartes postales de guerre e Images latentes*– en los que Hadjithomas y Joreige trabajan con archivos de Abdallah Farah, un fotógrafo ficticio al que el estado libanés habría encargado en los años sesenta y setenta del pasado siglo la producción de tarjetas postales de la ciudad de Beirut y de la Riviera libanesa y sus grandes hoteles. Aquellas fotografías mostraban la imagen más idílica de un Líbano –‘La Suiza de Oriente Medio’– hoy desaparecido, si es que alguna vez llegó a existir, bajo los escombros y los constantes ciclos de destrucción y reconstrucción.

“Hay un sentimiento todavía muy fuerte, que surge del hecho de que Beirut fue el paraíso de Oriente Medio. Lo recordábamos siempre. Es una imagen muy fuerte” (Joreige en de Lucas 2008, 74).

“[En los años 70 y 80] yo no me planteaba esta cuestión, pero oía a mi madre que recordaba: ‘Íbamos al sur, a nadar...’. Yo recuerdo mirar una guía del Líbano para ver cómo era antes el país. Nos han marcado una idea muy fuerte del paraíso perdido. Después hemos reaccionado contra esta idea, pero la imagen nos ha marcado” (Hadjithomas en de Lucas 2008, 74).

Siempre según la historia desarrollada por Hadjithomas y Joreige (s.f.: web), a partir de 1975 este fotógrafo habría comenzado a quemar progresivamente los negativos durante la guerra civil libanesa para adaptar el estado de deterioro de las imágenes al de los lugares reales (Imagen 2). En la imagen que da título a todo el proyecto, ese “Wonderful Beirut” se ha convertido, por la acción del metafórico fuego, en “Wonder Beirut” pasando a ser no solo un lugar de maravillas y asombro sino también de duda y preguntas.³

³ «WONDER (VERB): 1. Desire to know something; feel curious. [With clause] Used to express a polite question or request. 2. Feel doubt», <<https://en.oxforddictionaries.com/definition/wonder>>, consultado el 29/07/2017.



Imagen 2 – *Wonder Beirut: Cartes postales de guerre*
(Joana Hadjithomas y Khalil Joreige, 1998-2006)



Imagen 3 – *Circle of Confusion* (Joana Hadjithomas y Khalil Joreige, 1997)

Wonder Beirut es una interrogación a un lugar que ha desaparecido y a un tiempo que ha dejado de ser, como también *Circle of Confusion* (Joana Hadjithomas y Khalil Joreige, 1997), una instalación que consistía en una gran fotografía de Beirut de cuatro por tres metros, formada por tres mil fotografías más pequeñas pegadas a un espejo (Imagen 3). Los visitantes podían retirar o reordenar esas pequeñas fotografías, detrás de las cuales podía leerse: “Beirut n’ existe pas” (Beirut no existe).

Tres años antes, en 1994 Stan Brakhage creaba, en colaboración con Sam Bush, una obra de sugerente y misterioso título: *Cannot Exist* (No puede existir). Ese mismo año, y ya en solitario, creaba otra de título aún más misterioso: *Cannot Not Exist* (No puede no existir), como si quisiera cuestionar la certeza que se desprendía de aquel primer título. Hay una angustia y una rabia contenidas en ese “Not” que niega una negación para convertirla, finalmente, en una afirmación. Creo que así hay que entender también ese “Beirut n’ existe pas” de Hadjithomas y Joreige, porque la ciudad continúa ahí, evidentemente, pero como apuntan los propios cineastas lo hace en un estado latente y espectral: devastada, fragmentada, perdidos sus contornos, derruida sobre y bajo sí misma... Beirut y el Líbano parecen inmersos en una fuga forzada e irremediable hacia la abstracción (entendida esta como la cualidad difusa de lo que está o vuelve a estar *pendiente de figuración*).

Una ciudad arrojada al mar

Esta tensión entre lo que no puede existir y lo que no puede no existir, es decir, la resistencia ante la desaparición, la borradura y el vacío, están muy presentes en *Quiero ver* (como también, aunque latente, la tentación constante de la abstracción que animaba el cine de Brakhage). Especialmente en dos deslumbrantes y parsimoniosos *travellings* a bordo del coche en el que Catherine y Rabih atraviesan el país; dos planos, dos *visiones* que responden a la demanda escópica inicial de Catherine, pero que convocan *imágenes* muy diferentes.

El primero sobreviene cuando emprenden camino a la frontera con Israel, una de las zonas del Líbano en conflicto perpetuo. Como durante todo el viaje, Catherine va observando el exterior por la ventanilla del coche y, repentinamente, las ruinas parduzcas y reseca de edificios derruidos son sustituidas por el verdor de un vergel: campos y campos de trigo sobre los que la cámara de Hadjithomas y Joreige se cierra cada vez más. Hasta que, finalmente, pierde el foco y unas inesperadas manchas rojizas de otra vegetación rompen rítmicamente la progresión, se diría que infinita,

del verde. Esta fuga hacia la belleza rompe no solo cromática sino también estéticamente la película, abriéndola hacia nuevas veredas, alejándola siquiera brevemente de la desolación:

“¿Qué se espera de nosotros en *Je veux voir*? Que mostremos el sur del Líbano devastado... y entonces llegamos a una zona de una belleza increíble, muy verde, y el verde era tan fuerte... y es importante tomarlo a contrapié, que el espectador espere ver un filme sobre el Líbano plagado de imágenes de un paisaje destruido y lleno de minas, y que de pronto vea una naturaleza magnífica. Y, a la vez, esa naturaleza es extremadamente peligrosa porque debajo hay un millón y medio de bombas y munición sin estallar. Y, sin embargo, es la belleza. Es lo que intentamos captar de la vida, [...] está la belleza y al lado la destrucción. *Je veux voir* muestra la capacidad increíble del hombre para poseer y capturar la belleza y para destruir. Constantemente la destrucción y la construcción, un reciclaje como en la escena final” (Hadjithomas en de Lucas 2008, 84).

Y el segundo *travelling* se encuentra, precisamente, en esa escena cercana al final y se convertirá en el ejemplo más desgarrador de esa destrucción de la que habla Hadjithomas. Rabih y Catherine conducen ya de vuelta hacia Beirut porque ella debe asistir a la gala benéfica que sirve de excusa ficcional para su presencia en el Líbano. En esta ocasión, es la mirada de Rabih la que se detiene en la costa convertida en un enorme varadero de escombros al que, una vez demolidos, van a parar los restos de los edificios bombardeados de Beirut. Allí son procesados con fría eficacia, reciclando lo que pueda ser de utilidad y arrojando el resto al mar (Imagen 4).

Es el propio Rabih, en *off*, el que describe esta escena terminal:

“No podemos reconocer nada. No podemos distinguir el recibidor del salón, la cocina del pasillo, los dormitorios del baño. Tan solo piedras, todas mezcladas. Es como una ciudad que ha sido descartada, escondida, enterrada bajo el mar. Es extraño. Me recuerda a una imagen: una ciudad arrastrada a la orilla del mar,

como una ballena. Un monstruo desarmado que ya no puede moverse, un cuerpo descomponiéndose lejos de la vista de la gente. En breve, la ciudad descansará bajo el agua, silenciosa, callada. Y ya hemos comenzado a olvidarla”.



Imagen 4 – *Quiero ver* (Joana Hadjithomas y Khalil Joreige, 2008).

En el relato de Rabih habita, de nuevo, una imagen extraída de la historia del cine porque esa ballena surge del final de *La dolce vita* (1960) de Federico Fellini: “Cómo poder hacer todavía cine, después de todo –se pregunta Joreige. En este filme la historia del cine nos sirve de referencia y hacemos su rememoración” (de Lucas 2008, 82). En otro lugar, en otra película, este *travelling* hubiera sido la metáfora soñada por algún guionista pero aquí es, simplemente, la Zona Cero de la mirada: la última imagen de un país y de una ciudad que, literalmente esta vez, termina –se termina y se abisma– al llegar al mar.

BIBLIOGRAFIA

- Barber, S. 2006. *Ciudades proyectadas. Cine y espacio urbano*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Daney, S. 2004. *Cine, arte del presente*. Buenos Aires: Santiago Arcos editor.
- Garrel, P. 2007. *El viento de la noche (Le vent de la nuit)* [DVD]. Barcelona: Intermedio.
- de Lucas, G. 2008. *El blanco de los orígenes. Cuaderno de textos e imágenes sobre el cine de Joana Hadjithomas y Khalil Joreige*. Gijón: Festival Internacional de Cine de Gijón.

Hadjithomas, J. & Joreige, K. 2008. Latencia. En G. de Lucas, *El blanco de los orígenes. Cuaderno de textos e imágenes sobre el cine de Joana Hadjithomas y Khalil Joreige*. Gijón: Festival Internacional de Cine de Gijón.

Hadjithomas, J. y Joreige, K. s.f.«Wonder Beirut», sitio web de los autores. Disponible en <http://hadjithomasjoreige.com/wonder-beirut-2/>, consultada el 29 de julio de 2018.