

DANCING ON THE EDGE OF A VOLCANO: UNA PELÍCULA BISAGRA ENTRE CATÁSTROFES

JOAN MIQUEL GUAL

Dancing on the Edge of a Volcano (Cyril Aris, 2023) es una no ficción creativa compuesta por múltiples estratos: la crónica de una explosión, el relato de un rodaje focalizado en la directora y una reflexión cinematográfica sobre la memoria histórica de Líbano. En primer lugar, se trata de un testimonio de las diversas crisis que asolaron Beirut en los años 2020 y 2021, cuando se produjo la detonación de un almacén que contenía residuos bélicos y fertilizantes, dejando tras de sí un balance de 218 muertos, 7500 heridos y un paisaje de devastación en el que alrededor de 300.000 personas quedaron sin hogar. Este suceso coincidió en el tiempo con el punto más álgido de la pandemia del COVID-19 y fue seguido por una pronunciada devaluación de la moneda nacional que, más allá de profundizar la situación de pobreza económica de la mayor parte de la población, hizo casi inviable llevar a cabo cualquier tipo de producción cinematográfica. Por otra parte, el documental es un *making of* de *Costa Brava Líbano*

(Costa Brava Lebanon, Mounia Akl, 2021), una ficción inspirada en la crisis de las basuras de 2015 que presenta una imagen distópica del futuro, sobrepasada de lejos por las circunstancias del presente. En tercer lugar, la obra de Aris incluye en su metraje fragmentos de *Hamasat* (Maroun Bagdadi, 1980), persiguiendo el objetivo de poner en diálogo las ruinas beirutíes posteriores al estallido con aquellas resultantes de la guerra civil del país (1975-1990), así como vincular los afectos políticos y vitales existentes en ambos momentos históricos. En este sentido, las personas que aparecen en la pantalla expresan algo muy característico de la filmografía nacional, su apego por la ciudad, y se debaten contradictoriamente entre la continuidad de luchar por permanecer y crear en un lugar casi invivible, cercano al colapso, o partir a la diáspora. Por todo ello, se trata de un film bisagra entre diferentes tiempos de un lugar que ha sido comparado en numerosas ocasiones con el ave Fénix: capaz de resurgir de sus cenizas después de combustio-

nar en un ciclo continuo. El análisis de los motivos visuales del documental es inseparable del de las otras dos películas citadas en esta introducción, ya que establece un diálogo explícito con ambas. En conjunto, por su mirada hacia atrás y hacia delante, evidencian la crítica benjaminiana del progreso, formulada a través de la alegoría del *Angelus Novus*. También, no menos importante, dicho análisis pone en relación paisajes del mundo histórico con paisajes distópicos anticipados por el cine de ciencia ficción y de catástrofes.

I. BAILAR EN LOS ESCOMBROS DE BEIRUT DEVASTADO

La imagen de la capital libanesa en ruinas tiene muchas capas conocidas. Uno de los cineastas pioneros y de mayor talento a la hora de ponerla en escena fue Maroun Bagdadi, quien volvió a la ciudad en 1975 después de concluir sus estudios en Francia, poco antes de iniciarse la guerra civil que duraría hasta 1990¹. En 1982 se dio a conocer en el panorama internacional cuando terminó la premiada *Little Wars*. Se exilió en 1984, después de realizar una docena de obras de ficción y no ficción, siempre abordando la misma temática: el conflicto bélico del país. Una de sus películas, *Hamasat*, que se puede traducir como *Suspiros*, acompaña a la poeta exiliada Nadia Tueni (1935-1983) por toda la geografía nacional, visitando los remansos de paz que aún quedan, conociendo inspiradoras iniciativas culturales, entrevistando a importantes empresarios implicados en la reconstrucción y poniendo especial énfasis en la profunda transformación de Beirut y de la nación a causa del conflicto. En las reflexiones de la protagonista asoma la nostalgia de un espacio y un tiempo marcados por la paz, así como cierta esperanza en un futuro que posibilite la convivencia.

Hamasat supuso un punto de inflexión en la carrera de su director, tanto desde el punto de vista estético como político. Hasta ese momento, su producción de no ficción puede ser vinculada ideoló-

gicamente a la emergencia de cineastas árabes en la órbita del Tercer Cine. Aunque no formase parte orgánica de dicho movimiento, sus filmes son portadores de un marcado carácter nacional-popular de izquierdas y de la intención de desafiar las narrativas hollywoodienses. Obras como *Tahiya Kamal Jumblatt* (1977), *Ajmal al-ummahat* (1978) o *Koulouna lil-watan* (1979) presentan relatos no lineales y están explícitamente vinculados al proyecto del Movimiento Nacional Libanés (MLN)². Protagonizadas por líderes como Jumblatt y Arafat, luchadores proletarios, mártires y sus familias, tratan la desigualdad de clase y la ocupación israelí como parte de la misma injusticia (Randall, 2020). De dichas obras militantes se desprende que la violencia y la guerra forman parte de una revolución que se está gestando. En contraposición, el ritmo pausado que ofrecen los planos largos y reflexivos de *Hamasat*, así como el mensaje conciliador y pacifista de este, responden al convencimiento de Bagdadi de que es necesario acabar cuanto antes con una guerra que no ha traído ni la unidad nacional ni los cambios que se esperaban. La elección de Tueni como figura principal y entrevistadora persigue esa intención, puesto que no estaba vinculada a ningún partido u organización política ni se asemejaba en nada a los perfiles combatientes de la filmografía anterior. Después de *Hamasat*, Bagdadi solo rodaría un film más de no ficción, cuyo título resulta explícito de su giro pacifista. *Harb Aala el Harb* (1983) se traduce por «guerra a la guerra».

Aparte de reivindicar una etapa determinada de Bagdadi, la elección e incorporación de este material de archivo en el metraje de *Dancing on the Edge...* responde a diferentes cuestiones que pueden ser conceptualizadas como un juego de espejos. En primer lugar, las reflexiones sobre el exilio y los paseos de Tueni hacen eco con algunos de los pensamientos y sentimientos de Mounia Akl, la directora de *Costa Brava Líbano*: ambas quieren vivir y crear en un lugar que aman profundamente, pero que no ofrece las condiciones de estabilidad necesarias para desarrollar una carrera

EL TÍTULO ELEGIDO POR ARIS RESULTA UNA EXPLÍCITA DECLARACIÓN DE INTENCIÓNES: LA POBLACIÓN DANZA EN EL VÉRTICE DE UN VOLCÁN, QUE NO ES OTRA COSA QUE BEIRUT ARDIENDO

artística. Incluso para las clases más privilegiadas resulta harto complicado habitar dicho contexto sin el pánico en el cuerpo. Como contraste, y a pesar de los pesares, se trata de una urbe que vibra en una noche donde las personas se encuentran, bailan y gozan para sobrellevar la destrucción exterior. «Todo es tan bonito. Cada mujer es una mariposa. Cada hombre es un príncipe», recita la poeta, mientras las imágenes de las discotecas y clubes de ayer enlazan con las de hoy. El baile y la música son un Eros imprescindible para afrontar la larga sombra del Tánatos. Por ello, el título elegido por Aris resulta una explícita declaración de intenciones: la población danza en el vértice de un volcán, que no es otra cosa que Beirut ardiendo.

En segundo término, la dureza de la ciudad no tiene nada de espectáculo. Tueni comenta ante la cámara que, con el tiempo, «las ruinas se vuelven bellas [...] pero nunca me acostumbraré a ellas». En ambos momentos históricos, las ruinas son heridas no cicatrizadas, un símbolo del dolor colectivo. El ejercicio de pasear, de devenir *flâneuse*, nos pone delante de una tentativa de escapar a los efectos negativos de la saturación de imágenes mediáticas, de guerra y catástrofe, que Susan Sontag critica en *Sobre la fotografía* (1977, 2008), por mucho que después se retractara de dicha idea en *Ante el dolor de los demás* (2004). Aunque no sea el único efecto posible sobre el espectador, si siempre vemos las imágenes de la capital libanesa en ruinas, existe el riesgo de insensibilizarnos al observarlas. Por ello, resulta tan importante el relato situado, complejo y con cadencias tan pausadas como sea posible, para invitar a la empatía y a la reflexión sobre lo que allí ocurre.

Por todo lo dicho hasta aquí, podemos sugerir que estas imágenes de archivo son puestas en escena como síntoma de un malestar: Beirut es una ciudad plagada de traumas. En este marco, resuenan algunas preguntas políticas que cobran una renovada actualidad: ¿Cuál ha de ser el papel de los poetas (o cineastas) en la reconstrucción del país? ¿Qué contribuciones artísticas pueden hacerse para intentar mejorar la vida de la comunidad en un contexto de destrucción? La respuesta tentativa parece apuntar en la política de la representación elegida. Ni Bagdadi ni Aris pretenden mostrar a la población simplemente como víctima de la situación, sino como personal implicado en la práctica de la esperanza activa, la búsqueda de soluciones y la transformación del *status quo*. Existe la intención de acercar a un público occidental otra cara de los respectivos conflictos, que se aleje del sensacionalismo y el victimismo. En este sentido, uno de los focos de crítica de Bagdadi, el llamado «padrino» del cine libanés, es la mirada del periodista bélico. Ya sea en *Little Wars* como en la misma *Hamasat*, existen testimonios de reporteros que buscan filmar o fotografiar un espectáculo: imágenes llamativas de detonaciones, enfrentamientos armados y muertos que capten el interés

Imagen I. Nadia Tueni paseando por Beirut en 1980



del público occidental. Por ello, en conexión con Edward G. Said (1990), la representación elegida para mostrar la ciudad de Beirut se escapa de la visión orientalista que concibe Líbano como parte de una geografía primitiva, irracional, violenta y despótica. Se propone así una crítica cultural de la pervivencia del pasado colonial en el presente, en términos similares a los de Sontag.

Por lo general, los cuerpos gravemente heridos mostrados en las fotografías publicadas son de Asia y África. Esta costumbre periodística hereda la antigua práctica secular de exhibir seres humanos exóticos; es decir, colonizados: africanos y habitantes de remotos países asiáticos eran presentados como animales de zoológico en exposiciones etnológicas organizadas en Londres, París y otras capitales europeas desde el siglo XVI hasta comienzos del XX (2008: 86).

Sin lugar a dudas, cabe enmarcar el posicionamiento crítico de Bagdadi dentro de las reflexiones propuestas por Ignacio Ramonet en *La tiranía de la comunicación* (1998) sobre las imágenes captadas por un grupo reducido de agencia de noticias (CBS, CNN, Visnews, WTN) que cuentan con «reporteros situados en los más remotos “puntos calientes” del planeta» (1998: 26) y ofrecen «espectáculo a toda costa» (1998: 27) en unas coberturas que buscan rentabilidad, ser vendidas al mayor número de medios de comunicación, a través de un claro sesgo centrado en la superficie anecdotica de los acontecimientos, en la capa de violencia, sangre y escándalo que los recubre, antes que en las «ideas y explicaciones» de los conflictos que representan (Ramonet, 1998: 27). También, la insistencia en este tipo de imágenes del conflicto y su afán lucro pueden ser puestas en relación con la deriva de determinado cine miserabilista colombiano, denunciada por Luís Ospina y Carlos Mayolo en el manifiesto de 1978 titulado *¿Qué es la porno-miseria?*

la miseria se convirtió en tema impactante y por lo tanto, en mercancía finalmente vendible, especialmente en el exterior, donde la miseria es la

contrapartida de la opulencia de los consumidores. Si la miseria le había servido al cine independiente como elemento de denuncia y análisis, el afán mercantilista la convirtió en válvula de escape del sistema mismo que la generó (Hambre, 2015).

Dicho esto, la sintonía de *Dancing on the Edge...* con Bagdadi va mucho más allá. En 1982, el director beirutí fue uno de los quince cineastas que participaron en *Habitación 666* (Chambre 666 [Room 666], Wim Wenders, 1982). A la pregunta de si el cine es un arte que está a punto de morir, un lenguaje que se está extinguiendo, respondió algo significativo. Hizo una reivindicación del arte de hacer películas que nacen de la propia vida. En sus palabras, «la angustia de la creación tiene que ver con que la gente que hace cine no se toma el tiempo necesario para vivir [...] la imbricación de cine y vida es tan fuerte, la relación entre cine y vida es tan fuerte que no sé hasta qué punto los cineastas y los cinéfilos se toman el tiempo necesario para vivir». Cuando formuló tales declaraciones, el cine libanés acababa de salir de la burbuja que lo había caracterizado desde los inicios, proyectando una imagen exótica, de ensueño y nada arraigada en lo social. El director formó parte de una nueva generación de cineastas que entre 1975 y 1991 desarrollaron el cine de autor, transformando y diversificando su identidad estética. Son los años «de la aparición y consolidación del género documental» (Hotait Salas, 2020: 107), así como de toda una filmografía de bajo presupuesto que rompía con el cine comercial existente para mostrar la cotidianidad bélica y dar cuenta de la profunda fragmentación social y geográfica, muy en especial de su capital, la cual había dejado de ser un decorado de fantasía para convertirse en un sujeto fílmico.

Décadas después, por una casualidad del destino y sin ninguna previsión, Cyril Aris, uno de los montadores de *Costa Brava Líbano*, emprendería un documental que tardó casi tres años en completarse. Preguntado en una entrevista acerca del diálogo intergeneracional que había creado con su antecesor, respondió: «(Hamasat) se convirtió rápi-

damente en una referencia porque me di cuenta de que desde hace 40 años estamos haciendo la misma película una y otra vez, y esto es muy revelador de la naturaleza cíclica no solo del cine libanés sino también del propio Líbano. Realmente se construye, se destruye, se reconstruye y se vuelve a destruir sin cesar» (Chen, 2023). Por encima de tal sucesión de tragedias, a través del cine de Aris, sobrevuela el ángel de la historia benjamíniano.

Él ha vuelto el rostro hacia el pasado. Bien le gustaría detenerse, despertar a los muertos y recomponer lo destrozado. Pero, soplando desde el Paraíso, la tempestad se enreda entre sus alas, y es tan fuerte que el ángel no puede cerrarlas. La tempestad lo empuja, inconteniblemente, hacia el futuro, al cual vuelve la espalda, mientras el cúmulo de ruinas ante él va creciendo hasta el cielo. Lo que llamamos progreso es justamente *esta tempestad* (Benjamin, 2008: 310).

La continuidad entre las imágenes de ayer y de hoy constatan la no efectuación de la paz y de las promesas del progreso.

Por otra parte, también existen divergencias notables. Las imágenes de *Hamasat* citadas se alejan de algunos significados buscados por Aris. El más claro: en *Dancing on the Edge...* ya no existe la nostalgia por tiempos pasados mejores, no hay búsqueda proustiana de un espacio-tiempo que ya no existe, sino una puesta en escena de un tiempo que fulgura en el «instante de peligro» de un presente en el que la devastación persiste. La «dialéctica en suspenso» de las «imágenes anacrónicas» (Didi-Huberman, 2011: 21) se interrumpe

EN DANCING ON THE EDGE... YA NO EXISTE LA NOSTALGIA POR TIEMPOS PASADOS MEJORES, NO HAY BÚSQUEDA PROUSTIANA DE UN ESPACIOTIEMPO QUE YA NO EXISTE, SINO UNA PUESTA EN ESCENA DE UN TIEMPO QUE FULGURA EN EL «INSTANTE DE PELIGRO»

y puede ser actualizada y mirada desde una óptica nueva; no todo es identificación y paralelismo. Existen problemáticas que aparecen fruto del paso del tiempo en una realidad socioeconómica ya acostumbrada, aunque no resignada, al conflicto permanente. Acceder a y mostrar explícitamente el archivo cinematográfico tiene que ver no solo con el reconocimiento a los antecesores, sino también, dadas las circunstancias, con la imposibilidad del olvido. En este sentido, la puesta en escena de *Dancing on the Edge...* no puede ser más explícita. En primer lugar, ofrece las reflexiones de Tueni sobre las ruinas de la guerra civil; acto seguido, una imagen totalmente negra es el fondo elegido para los gritos de horror y desorientación de diferentes víctimas anónimas de la explosión; en tercer lugar, una cámara temblorosa se mueve por entre los escombros y los cuerpos heridos. Se trata de una imagen-testimonio del infierno que, después de enlazarse con una imagen-memoria, concluye con rastros de sangre y una voz en grito: «¡Mounia! ¡Mounia!». En el momento de la filmación, el camarógrafo no sabía si la directora de *Costa Brava Líbano* seguía con vida.

2. HACER CINE Y MIRAR AL HORIZONTE EN UN CONTEXTO DE COLAPSO

La apuesta estética de *Dancing on the Edge...* es la de un diario filmado. El montaje final constituye un relato lineal que abarca desde los primeros días posteriores a la detonación hasta unas manifestaciones de protesta que tuvieron lugar poco después del estreno en el Festival de Venecia de la película de Akl. La mayoría de secuencias están construidas a partir del formato observacional (Nichols, 1997: 72-77), si bien en determinados momentos dialogan con material de archivo y metraje de *Costa Brava Líbano*. El director aporta los mínimos datos acerca del acontecimiento de la explosión, a través de audios de noticias que se superponen a las imágenes de los escombros, muchas de ellas aéreas y captadas con drones. Más

allá, no entrevista testimonios ni incursiona en el formato expositivo-argumentativo (Nichols, 1997: 68-71) utilizado en el conocido documental australiano *Shock Wave* (Adam Harvey, 2020).

Si dejamos de lado el metraje encontrado, podemos clasificar la mayor parte de las imágenes en dos grandes bloques. En primer lugar, siguiendo la terminología de Charles S. Pierce, un amplio abanico de las mismas puede ser definido como *indicial*, es decir, como huella de la deflagración y de las múltiples crisis que atraviesa el país en ese momento. En segundo lugar, el seguimiento de la directora Akl, quien es también actriz, constituye un *close up* resultado de un pacto: ni ella ni el resto del equipo de rodaje hablarán directamente a la cámara y tratarán de interaccionar como si esta no estuviera presente. Más allá, el documental también hace uso del formato performativo en una secuencia de gran peso narrativo: la conversación entre la directora y su padre, sobre el pasado y presente de Líbano, que contribuye a la reflexión de tipo más histórico e intergeneracional sobre cuestiones políticas y las maneras de afrontar las diferentes coyunturas.

Antes de comenzar el análisis de los motivos visuales, es importante señalar que desde un punto de vista narrativo *Dancing in the Edge...* recuerda a dos de los *making of* más míticos de la historia del cine: el de la imposible película de Terry Gilliam, *Lost in La Mancha* (Keith Fulton, Louis Pepe, 2002) y *Corazones en Tinieblas* (*Hearts of Darkness: A Filmakers Apocalypse*, Eleanor Coppola, Fax Bahr, George Hickenlooper, 1991), sobre el accidentado y polémico rodaje de *Apocalypse Now* (Francis Ford Coppola, 1979). De hecho, en una muestra de autoconciencia cinematográfica, el equipo de rodaje menciona jocosamente ambos filmes en algún momento. Sin embargo, cabe establecer dos diferencias muy claras con respecto a estas obras. La primera, la incorporación de elementos microhistóricos que trascienden claramente los límites del *making of*. No se trata únicamente de poner en escena los avatares de un rodaje complicado,

LA CRISIS MULTIDIMENSIONAL RECUERDA LOS IMAGINARIOS CINEMATOGRÁFICOS DE CATÁSTROFES. DE HECHO, CYRIL ARIS CONFIESA EN UNA ENTREVISTA HABER TENIDO LA SENSACIÓN DE ESTAR PASEANDO, JUSTO DESPUÉS DE LA EXPLOSIÓN, POR EL SET DE HIJOS DE LOS HOMBRES (CHILDREN OF MEN, ALFONSO CUARÓN, 2006)

sino de proponer, a partir de este, un diálogo con la historia del cine y del propio país. En segundo término, las dificultades que enfrenta Mounia Akl tienen que ver con una situación muy distinta a la de las otras dos: rodar una película en una coyuntura que podríamos calificar de crisis multidimensional –económica, energética, medioambiental, bélica y sociopolítica–, y en un país que roza la consideración de Estado fallido.

Desde el punto de vista económico, la filmación se desarrolla cuando el dinero se ha devaluado y no se puede sacar del banco si no es perdiendo tres cuartas partes de su valor, lo que conlleva obvias dificultades para llevar a cabo lo relacionado con la producción ejecutiva. Todo ello resuena con parte de la trama de *Years and Years* (Simon Cellan Jones, 2019) y, también, con el corralito argentino de 2001. En el plano energético, se muestran las complicaciones que entraña llevar a cabo los renderizados necesarios para el montaje sonoro de *Costa Brava Líbano*, a causa de los constantes cortes de luz en una ciudad en la que escasea el combustible fósil para hacer funcionar los generadores y que desde hace décadas se encuentra durante muchas horas al día sin suministro eléctrico, alcanzando la oscuridad total en la noche. En lo que respecta a la cuestión medioambiental, resulta visible en las calles la vigencia de la pandemia del COVID-19, lo que obliga en primera instancia a retrasar el rodaje y, después, a obtener permisos especiales y dinero para confinar a las 35 personas que forman el

equipo técnico y artístico. Desde el punto de vista bélico, el carnet de identidad israelí del actor principal, el palestino Saleh Bakri, es la causa de su retención durante casi un día en el aeropuerto de Beirut. Por último, en el ámbito sociopolítico, las movilizaciones de protesta, los fuertes disturbios y los masivos enfrentamientos con las fuerzas del orden dejan a su paso heridos e imágenes de caos y violencia.

La crisis multidimensional recuerda algunos motivos visuales e imaginarios del cine de ciencia ficción y de catástrofes. De hecho, Cyril Aris confiesa en una entrevista haber tenido la sensación de estar paseando, justo después de la explosión, por el set de *Hijos de los hombres* (Children of Men, Alfonso Cuarón, 2006), película con la que comparte derivas por la ciudad devastada cámara en mano y la filmación de exteriores a través de ventanas con los cristales rotos. La puesta en escena, a través de panorámicas que dan cuenta de la destrucción de edificios aún humeantes, conecta con la de *Elysium* (Neil Blomkamp, 2013). Los masivos atascos de tráfico de la ciudad pueden ser relacionados con las evacuaciones masivas que presentan los films *Armageddon* (Michael Bay, 1998) o *Independence Day* (Roland Emerich, 1996). Imágenes de coches amontonados y carbonizados también cuentan con referentes



Imagen 2. Jocelyn Saab en 1982, filmada en los restos de su casa destruida

en el campo de la ficción cinematográfica que podemos traer a colación como *Los coches que devoraron París* (The Cars that Ate Paris, Peter Weir, 1974). En este sentido, podríamos decir que parte de la experiencia estética del espectador consiste en conectar consciente o inconscientemente con referentes audiovisuales como los citados, lo que influye claramente en la lectura e interpretación de la obra en cuestión. Por otra parte, resulta interesante constatar la sincronización de las distopías enmarcadas en futuros hipotéticos con la crónica del presente de un país del Sur Global.

En este marco estético, más allá de paralelismos y similitudes, el documental propone una interesante y distintiva poética del espacio: el horizonte de las ruinas mirado desde el del piso de Joe Saade, director de fotografía de *Costa Brava Líbano*. Este aparece, en primera instancia, filmado de espaldas en un salón lleno de cristales rotos, dando cuenta de los desperfectos ocasionados. Dicha imagen permite evocar otra secuencia muy importante y recordada del cine libanés: el inicio

LA PUESTA EN ESCENA, A TRAVÉS DE PANORÁMICAS QUE DAN CUENTA DE LA DESTRUCCIÓN DE EDIFICIOS AÚN HUMEANTES, CONECTA CON LA DE ELYSIUM (NEIL BLOMKAMP, 2013)

de *Beirut, My City* (Jocelyn Saab, 1982), en la que su directora muestra a la cámara, de cuerpo presente y con un micrófono en la mano, los restos destrozados de la que había sido su vivienda antes de la guerra civil. Más allá de esta conexión con el pasado, en la mencionada secuencia conocemos que Saade ha quedado ciego de un ojo, algo «irónico para un camarógrafo», dice. El tono humorístico es una manera idiosincrática libanesa de afrontar la vida que atraviesa todo el relato.

En otra secuencia, vemos a Mounia Akl de espaldas, dentro de la oficina de su padre, también afectada por la detonación. Imagen icónica de la película, sin duda, se trata de una traducción visual muy pertinente de la pregunta que la impulsa, ya formulada más arriba: ¿qué se puede hacer, desde el ámbito artístico, ante el sentimiento general de pérdida y tragedia ocasionados por la explosión y la situación del país? Tal cuestión entronca con los planteamientos habituales de la filmografía nacional. Tal y como afirma Laila Hotait Salas,

De las historias se desprende que la conjunción de caos y miedo puede llevar al individuo al borde de sus nervios, haciendo estallar su capacidad de aguante y llevándole a la locura o, al menos, al escalón previo a ella. Por eso el objetivo final de todos los protagonistas de estas historias es sobrevivir y permanecer

cuerdos, manteniendo tanto su individualidad como su sensatez. A lo largo de las películas y en sus distintas tramas, los personajes buscan refugios que son espacios físicos o actos frente al caos (2020: 128).

Filmar es, para Mounia Akl y el equipo de rodaje, un acto de refugio. En diferentes momentos, se alude a la dimensión de sueño y de terapia colectiva que tiene la filmación, lo que permite cierto aislamiento temporal de la crítica realidad del momento. Seguir con el día a día es el *conatus spinozista*, la necesidad de perseverar en el propio ser que no solamente es útil para avanzar y lograr objetivos preestablecidos, sino que pone en relación el equipo de *Dancing on the Edge...* con personas reales y personajes del cine libanés que buscan amparo en medio de la destrucción.

El colofón de la película se sitúa en el paisaje del puerto devastado, donde tiene lugar la manifestación de protesta y de homenaje a los muertos que se celebró justo un año después de la explosión, en la que participa la directora. El tono de denuncia explícito permite ubicar esta secuencia en lo que Mark R. Westmoreland ha definido como «estética postorientalista» (2008: 63-68) del documental experimental del Líbano posterior a la guerra civil. Esta consistiría en señalar no solamente los elementos de crítica a Occidente presentes en Said

Imagen 3. Mounia Akl contemplando el puerto devastado desde la oficina de su padre



(2003), sino en añadir a los mismos la capacidad de agencia de las y los cineastas libaneses para elaborar, desde un punto de vista situado, una denuncia de la política nacional como fuente de opresión. Por ello, se trata también de que las imágenes tomen posición. En primer lugar, sin caer en el nihilismo y lograr que, tal como dice el padre de Akl, de la conjunción de catástrofes pueda surgir algo maravilloso. En segundo término, se efectúa una denuncia política: transcurrido un año desde el acontecimiento, todavía no existe ningún responsable de la tragedia. Lejos de arreglarse, la situación del país continúa encallada, tal como señalan algunas pinturas de arte callejero que aparecen en el metraje, como la explícita de la diosa Iustitia con los ojos vendados.

3. HABITAR Y RESPIRAR LA BASURA

La imagen inicial de *Costa Brava Líbano* no estaba prevista. Uno de los efectos de la detonación fue la modificación del skyline de Beirut; entre las pérdidas más notorias de la misma se encuentran los enormes silos característicos del puerto de la ciudad. El esqueleto restante es el punto de partida de la ficción. Es el lugar elegido desde donde parte la estatua del presidente que recorrerá la ciudad hasta llegar a su emplazamiento: la planta de reciclaje Costa Brava; ubicada justo delante de la casa de la familia protagonista, se revelará en poco tiempo un vertedero descontrolado.

Se trata de un inicio significativo por dos motivos. En primer lugar, porque hace uso de un estíloma neorrealista, las ruinas del presente, que queda para la posteridad como un testimonio visual de un suceso concreto. En segundo término, debido a la incorporación de un rótulo irónico que reza «Beirut, en un futuro no muy lejano». En principio, el film iba a estar ubicado en el año 2030, pero la realidad se anticipó. Dicho de otro modo, los acontecimientos llevaron a la directora a elegir un tono realista de la narración antes que a imaginar una catástrofe hipotética del futuro. Esta relación con

LA EXPLOSIÓN POR EL MAL ALMACENAJE DE 2.750 TONELADAS DE NITRATO DE AMONIO ESTÁ RELACIONADA CON OTRA CUESTIÓN MÁS AMPLIA, QUE ES EL TEMA PRINCIPAL DE LA PELÍCULA: EL DEVENIR VERTEDERO DE LA CAPITAL DEL PAÍS EN LA ÚLTIMA DÉCADA

lo real será determinante para comprender la película más allá de sus apariencias.

La explosión por el mal almacenaje de 2.750 toneladas de nitrato de amonio está relacionada con otra cuestión más amplia, que es el tema principal de la película: la capital del país ha devenido un vertedero en la última década. Esto se hizo patente a escala global con la denominada crisis de las basuras de 2015. La imagen de las calles ocupadas por montañas de residuos, rociadas con veneno para evitar la proliferación de las ratas, tuvo lugar fruto del final de contrato entre el gobierno libanés y la empresa de gestión de residuos Sukleen, el 17 de julio de 2015, sin tener ligada una alternativa para llevar a cabo el servicio, debido a las pugnas de poder de los distintos bloques políticos para decidir un sustituto. Más allá, también se encontraba entre los motivos de la situación el bloqueo de las carreteras ejecutado por la población de Na'ameh, ciudad costera donde de manera provisional, desde 1997, se acumulaban los residuos de Beirut y Monte Líbano (Ali Nayel, 2015). Desde entonces, han sido publicados múltiples titulares sobre dicha cuestión, llegando hasta la actualidad.

El motivo visual de la basura recuerda a paisajes distópicos mostrados en filmes de ciencia ficción. Un concepto apropiado para definirlos es «paisajes de desarrollo descontrolado» (López Briñuela, 2022: 31-36), que propone universos de futuro que parten de problemas ecosociales actuales y en los cuales es recurrente la crítica política, ideológica y social. Como paradigma se puede escoger el ya citado blockbuster *Elysium*, que dibuja

EL TÍTULO DE LA PELÍCULA PROVIENE DE LO REAL. COSTA BRAVA ES UN VERTEDERO QUE SE CONSTRUYÓ EN 2016 COMO SOLUCIÓN DE EMERGENCIA, DESPUÉS DEL CIERRE DE NA'AMEH. SE TRATA DE UNO DE LOS MUCHOS CONFLICTOS AMBIENTALES CARTOGRAFIADOS EN EL GLOBAL ATLAS OF ENVIRONMENTAL JUSTICE (2023)

un urbanismo de la desigualdad en el que las clases más altas viven una utopía *Muskiana*: en espacios de lujo ubicados en una plataforma espacial, con edificaciones de arquitectura vanguardista y acceso a una cuidada naturaleza; mientras que la mayoría de la población sobrevive en barrios soterrados en la mugre de Los Angeles, año 2154.

Previamente a *Costa Brava Líbano*, la directora Monia Akl ya había tratado la temática de los residuos de Beirut en el cortometraje *Submarine* (2016); producido por Cyril Aris, protagonizado por la misma Akl y con un guion coescrito con Clara Roquet. En esta pieza, Akl interpreta a Hala, una mujer que se niega a abandonar la ciudad a pesar de que la porquería entre directamente en su propia casa, inundándola después de haber reventado las ventanas de cristal que la conectan con el exterior. Aparte de un paisaje urbano abrumado por la inmundicia, la historia ofrece también algunas imágenes que evidencian la falta de aire de calidad, como la de tres hombres con mascarilla que observan, desde el fondo de la escena, los desplazamientos de Hala en busca de remedio para su desesperante situación habitacional.

La iconografía del aire irrespirable resulta muy amplia, siendo la máscara su motivo visual

más utilizado. Sin ánimo exhaustivo, dicho motivo abarcaría diferentes tipos de máscaras, comenzando por las de los médicos de la peste negra europea del siglo XIV; siguiendo con las antigás de la Primera y Segunda Guerra Mundial; las anticontaminación de ciudades como la actual Beijing o las mascarillas de uso común durante la pandemia del COVID-19. Para pensar tal cuestión es inspirador el texto *Aire* (Herrero, 2023), en el que aborda múltiples problemáticas que tienen que ver con la contaminación aérea y los problemas de salud que esta ha causado tanto en el ámbito laboral —por ejemplo, en el caso de los trabajadores de la fundición de Santa Lucía de Peñaroya (Murcia), entrevistados en *El año del descubrimiento* (Luís López Carrasco, 2020)—, como en el ámbito civil —las masivas muertes prematuras en los países que superan las recomendaciones establecidas por la OMS—.

Llamamos contaminación del aire a la modificación de su composición. El aumento de gases de efecto invernadero que incrementan las temperaturas medias globales y cambian las reglas del juego de lo vivo, las dioxinas emitidas en las incineradoras, moléculas de ozono fuera de su sitio a causa de las olas de calor, partículas procedentes los tubos de escape de los coches, polvo de metales pesados, radiaciones... Una civilización que le declara la guerra a la vida coloniza con violencia el aire y con él, las

Imagen 4. Película *Submarine* (Mounia Akl, 2016)



plantas, el agua, a los animales, a las personas y las palabras. Sabemos que son muchas las dimensiones en las que unos seres humanos pueden explotar, someter y humillar a otros. Creo que obligar a respirar mierda es una de las más atroces. Uno enferma respirando, y como no puede dejar de respirar, no puede evitar enfermar (2023: 51-52).

La población de la película *Submarine* huye de la ciudad para poder respirar. Se trata de una cuestión material de tipo vital, sin motivaciones políticas expresadas explícitamente en ningún momento. Por contra, *Costa Brava Líbano* plantea una cuestión distinta: el matrimonio que la protagoniza, que vemos en las primeras secuencias cuidando gallinas y trabajando el huerto con sus hijas, se marchó de Beirut después de una explosión, para evitar la toxicidad del aire y escapando de muchos problemas derivados del activismo del marido. Al cabo de ocho años, empero, la basura viene a su encuentro.

Tal situación provoca un cisma en la familia, entendida como un microcosmos de la sociedad, y muchos conflictos cotidianos. La abuela, la hija mayor y la madre tienen claro que no quieren continuar viviendo en aislamiento. Para ellas ha dejado de tener sentido una vez que se pierden los beneficios del silencio y el aire limpio. Sin embargo, el padre prefiere continuar luchando e impone su voluntad patriarcal al resto; mientras que la hija menor, cercana a su sentir, expresa algunas dudas al respecto de permanecer. Él está convencido desde el inicio que la planta no es otra cosa que una operación de cara a la galería, que no se ejecutará en los términos previstos y que caerá antes o después. Con este convencimiento renace su activismo y comienza a grabar con una Handycam las obras de construcción y la incineración de las basuras, para así tener pruebas en un hipotético juicio que un abogado amigo pretende iniciar a petición suya. El juicio no será admitido a trámite, si bien la planta acabará siendo desmantelada debido a las protestas masivas.

El título de la película proviene de lo real. *Costa Brava* es un vertedero que se construyó en 2016

como solución de emergencia, después del cierre de Na'ameh. Se trata de uno de los muchos conflictos ambientales cartografiados en el *Global Atlas of Environmental Justice* (2023). Tal y como ocurre en la película, se produjeron protestas protagonizadas por residentes y por el movimiento ecologista libanés, que condujeron en 2017 al cierre de la instalación, aunque no a la solución del problema, ya que los residuos acumulados fueron a parar al mar. Volviendo a la ficción, el cierre del vertedero, y el consiguiente derrocamiento de la estatua del presidente impulsor, imagen que podemos sumar a las cartografiadas por Sorolla-Romero y Loriguillo-López (2023), no evitarán el retorno de la familia a Beirut. Con ello, la película parece querer transmitir un claro mensaje: no es posible escapar de la corrupción política ni de la basura, que no es otra cosa que una metáfora de aquella. Si acaso existe una solución, pasa necesariamente por la organización colectiva.

Si abrimos el foco, hay quien define la situación medioambiental del Líbano actual como un ecocidio/Libanicidio (Elías, 2020); un lugar envenenado después de décadas de guerra y mala gestión política en donde no se cumplen ni los Derechos Humanos ni las normas establecidas por el Derecho Internacional del Medio Ambiente. Más allá del cine, otras disciplinas artísticas como la instalación *The Land Remembers* en el pabellón libanés de la última Bienal de Arquitectura de Venecia (2025), coinciden en el diagnóstico: la memoria de la destrucción de la tierra y la magnitud del ecocidio son de tal alcance que cada vez resulta más urgente cooperar para repararlas.

4. CONCLUSIONES

En las ficciones de catástrofes actuales, como *El Colapso* (L'Effondrement, Les Parasites, 2019), por poner un ejemplo relevante, se ofrece un relato que podemos calificar de hobbesiano. Ante la caída del sistema y del estado, emerge la lucha de todos contra todos. Sin embargo, Rebeca Solnit (2020)

ha documentado convincentemente las extraordinarias comunidades que surgen en los desastres. Una de las pinturas más conocidas sobre los días posteriores a la explosión se titula *Angels* (Tom Young, 2020). En esta, se ve a varios voluntarios limpiando los escombros después de la detonación. Mientras Líbano se asomaba al abismo de ser considerado un Estado fallido, su reconstrucción se efectuaba en primera instancia a partir de gestos de ayuda mutua, como ocurre habitualmente en tantas situaciones extremas.

Sin lugar a dudas, *Dancing on the Edge...* es un documento histórico más cercano de *Angels* que de *El Colapso*. Se trata de una película en la que vemos a trabajadores culturales de la parte privilegiada de la ciudad reaccionando a la situación en los términos que se han descrito a lo largo de este texto. Cyril Aris contribuye así a la historia del cine de autor libanés, que se construye a partir de microhistorias personales denotativas de contextos más amplios.

El propietario real de la casa donde se filmó *Costa Brava Líbano*, expresa en una secuencia poética que le gustaría ser pescador y contemplar desde el mar la historia del país. Las palabras son la puerta de entrada a imágenes de archivo de *Hamasat*, en las que un pescador observa Beirut desde la costa. A partir de aquí, comienzan a desfilar otras imágenes de archivo provenientes de filmes de ficción libaneses de los años sesenta, marcados por la bonanza y la paz, y fragmentos, de ficción y no ficción, de la guerra civil. De esta manera, el espectador asiste a una condensación audiovisual que sirve para interrogar un pasado muy actual. «Articular el pasado históricamente no significa reconocerlo “tal y como ha sido” [en palabras de Ranke]. Significa apoderarse de un recuerdo que relampaguea en un instante de peligro» (Bejamin, 2008: 307).

La distopía ha acompañado a los habitantes del país en los últimos cincuenta años. En la actualidad resulta harto complicado imaginar una ficción que supere en términos de dureza un presente en el que la catástrofe no cesa de medrar. Los ima-

ginarios distópicos de ciencia ficción se han desplazado a la realidad social. El agravamiento de la situación medioambiental y la persistencia de la guerra hablan por sí mismos. Por ello, crear en ese contexto significa contribuir a la estética de un «arte herido», nombre de la exposición de 2020 que exhibió muchas de las obras que habían sido dañadas tras la explosión. Más allá, se trata de una condición existencial que tiene en la pérdida del ojo de Saade una evidencia documental.

En último lugar, desde el punto de vista de la política de la representación, tanto la negativa a aparecer únicamente como víctimas como a ceder en la esperanza forman parte de la lucha por el reparto de lo sensible en la que anda inmersa el cine libanés, intentando hacer lugar en el campo estético a universos de referencia que aporten algo que escape a la omnipresencia de la muerte y las dinámicas neocoloniales. Sin ningún tipo de idealismo, con límites evidentes y poniendo las vidas en el centro, tanto *Dancing on the Edge...* como *Costa Brava Líbano* suponen un ejercicio que reivindica lo que Mahmoud Darwish pretendía para el pueblo palestino: «La esperanza de llevar una vida normal en la que no seamos ni héroes ni víctimas» (2002). Mientras tanto, empero, la cinematografía se constituye a la fuerza como un acto de resistencia y un intento de reconstrucción. ■

NOTAS

- 1 La diversidad confesional, un reparto de poder heredado de la época colonial, la guerra entre Israel y Palestina y la pugna por la identidad nacional llevaron al Líbano a una guerra abierta con más de una decena de facciones e intervenciones extranjeras entre 1975 y 1990. Quince años de combates que dejaron más de 130.000 muertos, 800.000 desplazados y un país que todavía vive sus secuelas. Suele citarse el tiroteo de un autobús que transportaba refugiados palestinos, llevado a cabo por milicias falangistas libanesas en abril de 1975 y que causó una veintena de muertes, como el desencadenante del conflicto.

2 Se trata de una coalición amplia, armada, liderada en su etapa más álgida por Kamal Jumblatt y formada por diferentes partidos y organizaciones como el Partido Comunista Libanés (PCL), el Partido Socialista Progresista (PSP), el Partido Social Nacionalista Sirio en Líbano (PSNSL) o la Organización de Acción Comunista en el Líbano (OACL). Fue uno de los actores políticos más importantes de la guerra civil libanesa. Apoyaba a la Organización de Liberación de Palestina (OLP) y era antagonista del Frente Libanés, en el que participaban las Falanges Libanesas y estaba apoyado por Israel.

REFERENCIAS

Ali Nayel, M. (2015, 6 de septiembre). Líbano: la crisis de la basura y el movimiento de protesta Entrevista. *Sinpermiso*. Recuperado de <https://www.sinpermiso.info/textos/lbano-la-crisis-de-la-basura-y-el-movimiento-de-protesta-entrevista>

Benjamin, W. (2008). *Sobre el concepto de historia*. En *Obras*, I, 2. Madrid: Abada.

Chen, Y (2023, 4 de agosto). Collective Catharsis: An Interview with Cyril Aris on *Dancing on the Edge of a Vulcano*. *FILMINT*. Recuperado de <https://filmint.nu/interview-with-cyril-aris-on-dancing-on-the-edge-of-a-volcano-yun-hua-chen/>

Darwish, M. (2002, s.f.). Mensaje del poeta palestino Mahmud Darwish ante la delegación del Parlamento Internacional de Escritores. *sèrieAlfa*. Art i literatura. Recuperado de <https://seriealfa.com/varia/varia2/darwish.htm>

Didi-Huberman, G. (2010). *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

Elías, G. (2020, 11 de septiembre). ¿Ante un Libanicidio/ Ecocidio? *Instituto de Relaciones Internacionales, Universidad Nacional de La Plata*. Recuperado de <https://www.iri.edu.ar/index.php/2020/09/11/ante-un-libanicidio-ecocidio/>

Global Atlas of Environmental Justice. (2023, 13 de mayo). Recuperado de <https://ejatlas.org/conflict/costa-brava-landfill-lebanon>

Hambre. (2015, 25 de febrero). ¿Qué es la pornomiseria? Por Luís Ospina y Carlos Mayolo. *Hambre*, espacio de cine experimental. Recuperado de <https://hambrecine.com/2015/02/25/que-es-la-porno-miseria/>

Herrero, Y. (2021). *Los cinco elementos. Una cartilla de alfabetización ecológica*. Barcelona: Arcadia.

Hotait Salas, L. (2020). *Siempre nos quedará Beirut. Cine de autor y guerra(s) en el Líbano, 1970-2006*. Madrid: Akal.

López Brizuela, D. (2022). *La construcción de una distopía: Arquitectura y cine*. Trabajo de Fin de Grado. Barcelona: Universitat Politècnica de Catalunya.

Nichols, B. (1997). *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona: Paidós Ibérica.

Randall, J. (2020). Affective Alternatives to Sectarianism in Maroun Baghda's Documentaries. Ginsberg, T., Lippard, C. (eds.). En *Cinema of the Arab World. Global Cinema*, pp. 279-303, Palgrave Macmillan, Cham. https://doi.org/10.1007/978-3-030-30081-4_9

Ramonet, I. (1998). *La tiranía de la comunicación*. Madrid: Temas de Debate.

Saïd, E. W. (2003). *Orientalismo*. Barcelona: Debolsillo.

Solnit, R. (2020). *Un paraíso en el infierno*. Barcelona: Capitán Swing.

Sontag, S. (2003). *Ante el dolor de los demás*. Madrid: Alfarlugar.

Sorolla-Romero, T., Loriguillo-López, M. (2023). Promesas y derrumbes de la civilización. La caída de la estatua. En A. Salvadó y J. Balló (eds.), *El poder en escena. Motivos visuales en la esfera pública* (pp.152-161). Barcelona: Galàxia Gutenberg.

Westmoreland, M.R. (2008). *Crisis of Representation: Experimental Documentary in Postwar Lebanon*. Austin: University of Texas. Tesis doctoral.

DANCING ON THE EDGE OF A VOLCANO: UNA PELÍCULA BISAGRA ENTRE CATÁSTROFES

Resumen

Dancing on the Edge of a Vulcano (Cyril Aris, 2023) es, en primer lugar, un testimonio de las diversas crisis que asolaron Beirut en los años 2020 y 2021, cuando detonó un almacén que contenía residuos bélicos y fertilizantes, dejando tras de sí un balance de 218 muertos, 7.500 heridos y un paisaje devastado con 300.000 personas sin hogar. También, es un *making of* de *Costa Brava Líbano* (Costa Brava Lebanon, Mounia Akl, 2021), una ficción inspirada en la crisis de las basuras de 2015. En tercer lugar, incluye fragmentos de *Hamasat* (Maroun Bagdadi, 1980), con el objetivo de poner en diálogo las ruinas beirutíes posteriores al estallido con aquellas resultantes de la guerra civil del país (1975-1990), así como vincular los afectos políticos y vitales existentes en ambos momentos históricos. El análisis de los motivos visuales del documental es inseparable del de las otras películas, ya que establece un diálogo explícito con ambas. En conjunto, por su mirada hacia atrás y hacia delante, evidencian la crítica benjamíniana del progreso, formulada a través de la alegoría del *Angelus Novus*. También, dicho análisis pone en relación paisajes del mundo histórico con paisajes distópicos anticipados por el cine de ciencia ficción y de catástrofes.

Palabras clave

Beirut; cine documental; motivos visuales; ruinas; catástrofes; Maroun Bagdadi; Mounia Akl; Cyril Aris.

Autor

Joan Miquel Gual (Maria de la Salut, 1981) es doctor en Teoría, Análisis y Documentación Cinematográfica por la Universidad Pompeu Fabra y, desde 2023, profesor asociado de Historia del Cine en el Departament d'Història de l'Art de la Universitat de Barcelona. Sus líneas de investigación se centran en la relación entre cine y política, en especial, en el cine de no ficción. Es autor de diversos artículos publicados en revistas científicas, como *Fotocinema*, *Comparative Cinema y Arte*, *Individuo y Sociedad*. Ha publicado capítulos en libros colectivos como *El documental en España. Historia, estética e identidad* (Cátedra, 2023) o en la investigación *Un arte nuevo. El pensamiento cinematográfico en España: de los orígenes a los años 60* (Ediciones de la Filmoteca de València, 2023). Es miembro del equipo de programación de la Mostra de Cinema Àrab i Mediterrani. Contacto: jmgual@ub.edu

Referencia de este artículo

Gual, J. M. (2026). *Dancing on the Edge of a Volcano: una película bisagra entre catástrofes*. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 41, 153-166. <https://doi.org/10.63700/1304>

recibido/received: 29.04.2025 | aceptado/accepted: 09.12.2025

Edita / Published by



Licencia / License



ISSN 1885-3730 (print) /2340-6992 (digital) DL V-5340-2003 WEB www.revistaatalante.com MAIL info@revistaatalante.com