

LA GUERRA CIVIL LIBANESA EN EL CINE: ALTERACIONES URBANAS EN BEIRUT A TRAVÉS DE SUS REPRESENTACIONES FÍLMICAS

INÉS AQUILUÉ JUNYENT

Universitat Politècnica de Catalunya

SERGIO VILLANUEVA BASELGA

Universitat de Barcelona

1. INTRODUCCIÓN Y METODOLOGÍA

El cine, desde sus orígenes, se ha fascinado con la representación de los espacios urbanos, sus complejidades y su diversidad. A principios de la década de los años veinte, se estrenaron en las principales ciudades occidentales las primeras sinfonías urbanas, dedicadas a mostrar los ritmos y las configuraciones de diferentes metrópolis, muy agitadas cultural y socialmente por el gran crecimiento económico de esta década. *Mannhaattan* (1921), breve sinfonía de Nueva York dirigida por Paul Strand y Charles Sheeller y *Berlin: una sinfonía de la gran ciudad* (Berlin: *die Sinfonie der Grosstadt*, 1927) de Walter Ruttmann, son los ejemplos más representativos del inicio de la relación de retroalimentación que cine y ciudad han establecido.

El análisis del nexo entre ciudad y cine va más allá del estudio formal de los mecanismos de representación narrativa de las tramas urbanas. Si entendemos que el cine y la cultura popular conforman un proyecto histórico en el que se vierten y agitan ideologías, enfrentamientos y posicionamientos ontológicos, es fácil com-

prender cómo el urbanismo mostrado en un film puede formar parte de un conjunto discursivo de connotaciones políticas y culturales. En consecuencia, resulta evidente afirmar que, cuando desde el cine se abordan episodios bélicos acontecidos en ciudades, los dispositivos fílmicos se construyen desde un lugar ideológico, político y cultural determinado. Así, para comprender cómo son las narrativas que se han ido generando alrededor de los conflictos bélicos, se hace necesario abordar un análisis crítico de sus representaciones cinematográficas. En el presente estudio nos centraremos en las diferentes perspectivas y ópticas por las que se han reproducido escenas y escenarios de la guerra civil libanesa. En consecuencia, emplearemos el cine como herramienta de análisis de un tiempo, el conflicto libanés, y de un espacio, la ciudad de Beirut.

2. GUERRA Y CIUDAD: EL CASO DE BEIRUT Y LA GUERRA CIVIL LIBANESA

Entre los estudiosos de los conflictos bélicos se asume que la génesis de la ciudad y la acumulación de capital

son factores inherentes a la violencia. La necesidad de protección enhebra el contrato social bajo el que se gestan las primeras aglomeraciones, y en las que se agudiza el asentamiento, el comercio y la protección; un contrato producto del miedo a la violencia. La ciudad acumula riqueza, y por ello es asediada y despojada, y esta acumulación, tal y como relata Lewis Mumford (1961), imbrica inexorablemente ciudad y guerra.

Beirut se sitúa en la orilla más oriental del Mediterráneo, en un área de pequeños cerros que irrumpe en la estrecha llanura de unos doscientos kilómetros de largo, que separa el Monte Líbano del mar. Su situación privilegiada ha condicionado su historia, tensionada desde sus orígenes entre el mar y la montaña. Beirut nació en una tierra de raíces fenicias ocupada desde 1516 hasta 1918 por el Imperio Otomano. Durante las últimas décadas de administración otomana, Beirut adquirió relevancia en la región de Medio Oriente. En los años 1860 el sistema agrícola del Monte Líbano empezó a depender de las importaciones occidentales que se obtenían a través del puerto de Beirut, y de su intercambio comercial aventajado por mar y tierra (Corm, 2006). Tras la caída del Imperio Otomano al finalizar la Primera Guerra Mundial, Beirut y el Líbano se convertirían en un protectorado francés, que adquiriría la independencia en 1943.

Los diversos films que analizaremos sobre la historia del conflicto libanés empiezan con el legado de los lujosos años 1950 y 1960 y finalizan con la reconstrucción de la ciudad en la década de los 2000, la morfología de la cual se vio gravemente afectada por la Guerra Civil Libanesa (1975-1990). El conflicto libanés es un complejo entramado de intereses nacionales, regionales e internacionales. Para su comprensión realizaremos una breve disección del conflicto en tres períodos principales.

El período entre 1975 y 1977, habitualmente denominado como la guerra entre cristianos y palestinos, fue un

conflicto entre las Falanges Libanesas, mayormente maronitas y el Frente Libanés contra los movimientos progresistas del Movimiento Nacional del Líbano, liderado por Kamal Jumblatt. La disputa por el territorio de ambas facciones provocó la división del mismo entre el este, controlado por el Partido Falangista, y el oeste, bajo control del Movimiento Nacional del Líbano. Este patrón quedó plasmado en Beirut, donde la ciudad fue dividida por la línea de demarcación, una frontera que nacía en el corazón de la ciudad y continuaba hacia el sur, dividiendo la urbe entre Beirut Este y Beirut Oeste (ver figura 1). La implicación de la OLP (Organización para la Liberación de Palestina) en el conflicto estimuló la intervención de Siria e Israel. Este período finalizó con la entrada de las tropas sirias en Beirut y el asesinato de Kamal Jumblatt (Traboulsi, 2007).



Fig. 1 – En rojo, Línea de Demarcación entre Beirut Este y Beirut Oeste, 1975 - 1990. Fuente: Archivo IFPO, Beirut

La segunda fase de la guerra transcurre entre 1977 y 1982. Este período viene marcado por la intensa implicación de los actores regionales, especialmente Siria e Israel, a causa de la inestabilidad del proceso de paz ára-

be-israelí, la contraofensiva de Israel frente al papel de Siria en el conflicto libanés, la presencia palestina en el Líbano, y el cambio de aliado de las Falanges Libanesas de Siria a Israel. El final del período transcurre con la decisión de Israel de intervenir directamente en el conflicto, bombardeando el país (inclusive Beirut y en especial los campos de refugiados palestinos de Sabra y Shatila en 1982), invadiendo el Sur del Líbano, provocando el colapso de la alianza entre Siria, el presidente Sarkis y el Frente Libanés y la evacuación de la OLP y Yasser Arafat (Traboulsi, 2007).

El tercer y último período alcanza desde 1983 hasta 1990. Es un período marcado por la ocupación de Israel, su alianza con el Partido Falangista y la legitimación del mismo por parte del nuevo presidente Amine Gemayel, quien sustituyó a su hermano asesinado. La prolongada ocupación de Israel condicionó la organización dentro de las fuerzas progresistas, las fuerzas musulmanas y las fuerzas palestinas. Diversas batallas se sucedieron entre milicias de uno y otro bando, e incluso dentro de las propias facciones cristianas y musulmanas. A raíz de la pérdida de poder del gobierno se establecería un nuevo orden, en el que la política y las leyes seguirían las reglas de las milicias sectarias, cada vez más divididas en facciones homogéneas. La ocupación de Israel¹ y el establecimiento de la República Islámica de Irán fueron el origen de la nueva milicia chií de Hezbollah quien mantendría desde 1982 las posiciones armadas frente a Israel en el sur del Líbano (Traboulsi, 2007). El fin de la Guerra Civil vino marcado por los Acuerdos de Taif, firmados en octubre de 1989 por los parlamentarios libaneses. Los Acuerdos dividían de manera más equitativa el poder entre cristianos, sunníes y chiís, pero se mantenía la división sectaria de los diputados, la democracia parlamentaria seguía absolutamente ligada al comunita-

rismo. El ideal progresista de separar el poder sectario del poder legislativo se mantuvo en los Acuerdos como un ideal futuro, una etapa que veinticinco años más tarde parece todavía inalcanzable.

3. COMPRENDER LA GUERRA A TRAVÉS DEL CINE: APROXIMACIÓN METODOLÓGICA

La guerra sigue siendo una amenaza sobre las estructuras urbanas y el análisis de su afectación es clave para la comprensión, no sólo de los cambios materiales del entorno urbano, sino de las alteraciones en la reproducción del sistema social. El sistema social es un sistema esencialmente comunicativo (Luhmann, 1998) y precisamente la cinematografía nos acerca a ambos, al entorno urbano material y a una reproducción imaginaria del sistema social.

La dificultad frente al seguimiento del desarrollo urbano de Beirut durante la Guerra induce a la búsqueda de fuentes paralelas alejadas de la producción material por parte de instituciones gubernamentales. El cine, por tanto, cumple, en primera estancia, la función de archivo y documento histórico (Burke, 2001; Shiel y Fitzmaurice 2001). El uso de la cultura popular deviene una herramienta de gran valor, para identificar procesos urbanos, en al menos dos sentidos. En primer lugar, el uso de escenografías reales de la propia ciudad permite analizar evolutivamente espacios perdidos o espacios en cambio (entendiendo cambio en un sentido radical). En segundo lugar, los discursos extraídos de la propia filmografía capturan conflictos latentes en tiempos de *relativa* paz en contraposición a tiempos de guerra. Esta doble lectura se relaciona con la dualidad del propio concepto de representación que deriva, tal y como afirman Rueda

¹ La ocupación de Israel se prolongaría en el Sur del Líbano hasta el año 2000, cuando Hezbollah liberó la zona. La presencia de tropas Sirias en el Líbano se mantendría hasta 2005 (30 años de injerencia militar).

Laffon y Chicharro Merayo (2004), por una parte, de la *ausencia* (representar implica sustituir un objeto por otro) y de la *presencia* (la imagen que sustituye bajo su sentido simbólico).

Así, la metodología que guía este análisis cinematográfico parte del escrutinio del cine como institución social que cambia conjuntamente con la sociedad que lo produce y lo consume. Es interesante apuntar que en la lectura fílmica empleada en esta investigación la *presencia* no sólo es imagen simbólica, sino imagen física de la materialidad del entorno urbano. De este modo, nos aproximamos a un momento histórico y a un espacio urbano a través de, no sólo dos campos, sino también dos perspectivas diversas: el análisis fílmico desde lo imaginario y el análisis fílmico desde lo real y su imagen. En este sentido, el presente estudio se alinea con el proyecto filmolingüístico que afirma que el cine construye sus significados usando códigos paralelos a los que utiliza la gramática cultural de un tiempo y una sociedad concretos (Metz, 1971).

4. LAS REPRESENTACIONES FÍLMICAS DEL CONFLICTO LIBANÉS A TRAVÉS DEL ANÁLISIS DE CINCO LARGOMETRAJES

Este estudio se centrará en el análisis de cinco films cuyas tramas transcurren en Beirut a lo largo de las tres etapas de la guerra civil: *24 Hours to Kill* (1965), *Hors la vie* (1991), *West Beirut* (1998), *Sukkar Banat* (2007) y *Beyrouth Hôtel* (2011). A excepción de la primera, que se trata de una producción llevada a cabo por una única compañía, el resto de largometrajes se tratan de coproducciones ejecutadas con muchas fuentes de capital, lo cual evidencia que se tratan de piezas independientes y de escala pequeña. A través de ellas estudiaremos los cambios en la morfología urbana de Beirut y nos acercaremos a una lectura vívida del entorno popular libanés.

4.1 Beirut en el imaginario occidental: *24 Hours to Kill* (1965)

En la década de los 60 la ciudad experimenta un crecimiento exponencial de población que la sitúan como una de las ciudades más pobladas del Levante mediterráneo, donde llega a vivir el 45% de la población del conjunto del Líbano. Sin embargo, este periodo, que en el imaginario occidental está grabado como el del apogeo económico, tuvo como causas reales la desactivación de la economía agrícola, el desplazamiento de la población rural a barrios empobrecidos de la capital y la expulsión hacia Beirut de palestinos y libaneses de las poblaciones cercanas de la frontera israelí debido al aumento de las tensiones políticas que desembocarán en 1975 en la Guerra Civil (Khalaf, 2006).

Los años transcurridos desde la caída del protectorado francés en 1943 hasta 1975 han sido estudiados como los de la irrupción del Beirut como ciudad de negocios. No obstante, dicho imaginario se refiere al Distrito Central, que durante esos años se concibe como centro unitario y núcleo de la vida social, económica y política del país, y al distrito de Minet el-Hosn o también conocido como Distrito de los Hoteles (figura 2), centro neurálgico de la vida intelectual y de negocios occidentales (Shwayri, 2008).

En Minet el-Hosn donde se alojan los protagonistas de la producción británica *24 hours to kill* (Peter Bezence-net, 1965) y a través de sus perspectivas observamos cómo el lujo, los coches caros y las firmas de moda *prêt-à-porter* son motivos de ostentación continua en los alrededores de los hoteles del distrito. No obstante, el film se inicia con el aterrizaje de emergencia del avión, pilotado por los protagonistas, en el aeropuerto de la ciudad después de un pequeño altercado en el que una mujer paranoica entra en la cabina de vuelo gritando en árabe anunciando la muerte de todos. Este

incidente anecdótico deja entrever un recurso narrativo que se extenderá a lo largo del film: es de la población árabe de donde emergerán los conflictos y serán personajes árabes los que ostentarán arquetipos deshonestos. Después del viaje entre el aeropuerto y la ciudad a través de un paraje con pequeños núcleos de población (y hoy en día atestado de campos de refugiados palestinos y barrios chiitas controlados por Hezbollah), los dos pilotos y las dos azafatas llegan al hotel donde se alojarán las siguientes 24 horas, hasta que tomen el vuelo de vuelta a Londres.

En estas 24 horas los protagonistas son acechados por un grupo de árabes que pretenden acabar con sus vidas debido a los negocios oscuros que uno de los británicos ha realizado en secreto. A lo largo de la trama, los espacios urbanos se subdividen en tres tipos y adquieren una funcionalidad propia deviniendo elementos narrativos y simbólicos. El primero de ellos son los distritos de Minet el-Hosn y de Ras Beirut, que sirven de guarida y lugar de protección para los protagonistas. El hotel como refugio volverá a ser un recurso simbólico que aparecerá en el film *Beyrouth Hôtel* y, en ambos casos, sirve como vínculo entre la ciudad y los personajes occidentales. En *24 hours to kill*, los hoteles son el retrato de la prosperidad económica y del poso francés en la cultura libanesa. Así, las luminosas secuencias que allí ocurren se relatan desde la felicidad y la comodidad, desde el progreso y el bienestar, estableciéndose, así, una clara relación semántica entre lo occidental y el crecimiento económico.

El segundo tipo de espacio urbano representado en el film es el tramado de calles estrechas y ruidosas de los barrios colindantes a Ras Beirut. Es en ellas donde los protagonistas acarician el peligro y por donde circulan los coches que les secuestran. El desordenado tráfico de la ciudad, los incesantes cláxones de los coches y los gritos constantes de los habitantes hacen de este espacio

el lugar para los altercados y el juego sucio. Es por este entramado de callejones por donde se mueve con facilidad el hampa y los sucios negocios de los malvados acechadores de los protagonistas del film. Las calles, por lo tanto, representan en *24 hours to kill* lo salvaje y lo caótico y está vinculado a la población árabe residente en Beirut.

Por último, el tercer espacio urbano que destaca en el film británico son las ruinas del santuario fenicio y el templo romano de Baalbek, a unos 85km de la capital. El piloto y su amante auxiliar de vuelo visitan el sitio durante su estancia en Beirut y su visita es interrumpida por un intento de secuestro de los perseguidores árabes que irrumpen en las ruinas en helicóptero. En este lugar arqueológico es donde el protagonista del film confiesa a su amante que está casado y tiene un hijo y que no pretende dejar a su cónyuge por ella. Así, el santuario fenicio se revela como el origen de la falta de virtud, el sitio que empuja al protagonista a desvelar sus defectos y que lleva a la pareja a ser una presa fácil.



Fig. 2 – Postal del Distrito de los Hoteles, Beirut 1965. Fuente: I. Aquilué y S. Villanueva

4.2. El urbicidio en *Hors la vie* (1991) y *West Beyrouth* (1998)

Como bien expresa el politólogo Martin Coward “urbicidio es la destrucción deliberada de edificios siendo estos la condición que hace posible la calidad existencial de lo ‘urbano’: la heterogeneidad” (Coward, 2009: 53). La destrucción de *lo urbano* se aleja del objetivo puramente militar y se cierne en cuestiones sociales arraigadas a la urbanidad construida en un tiempo y un espacio. La destrucción producida por la guerra tiende a relegarse a una cuestión inherente de la propia violencia bélica. Sin embargo, desde los años 1990 durante las Guerras de Secesión Yugoslavas, el debate sobre lo construido y la destrucción sistemática de edificios civiles redibujó la cuestión sobre la ideología que se cierne tras los objetivos de erradicación de edificios y tramas urbanas (ibíd.), un debate que parecía amedrentado desde los proyectos de reconstrucción centroeuropeos tras la Segunda Guerra Mundial (Itriago, 2006).

Hors la vie es el recorrido fílmico y narrativo del secuestro de Patrick Perrault, un periodista y reportero francés, que es raptado por una milicia musulmana durante el transcurso del conflicto libanés. El film reproduce diversos escenarios de un Beirut absolutamente destruido, y a través de una fuerte componente urbana, narra la reproducción social de las milicias en el espacio, tanto público como privado. El director Maroun Bagdadi reinterpreta una de las estrategias frecuentes en el último período de la Guerra Civil Libanesa: el secuestro de occidentales por parte de algunas milicias (frecuentemente Hezbollah) desde 1982 hasta 1992.

La iconografía que ofrece el film tiene un carácter no solamente narrativo, sino doblemente documental. Además de las aportaciones discursivas e interpretativas del direc-

tor y de los actores, dos particularidades del contexto a través del que el largometraje fue rodado lo dotan de competencia historiográfica. La primera es el período de rodaje del film. El largometraje data de 1991, año en el que el ejército de Siria empezó a desarmar las milicias libanesas, un año después del final de la guerra en 1990 y un año antes del inicio de los proyectos de reconstrucción de 1992 (Traboulsi, 2007: 260). El entorno destruido como escenario ubicuo en las secuencias y planos del film es la precisa imagen fruto de la destrucción de la guerra. La segunda particularidad historiográfica es el guion. La narración sobre el secuestro de un reportero está basada en la autobiografía de Roger Auque. La obra *Un otage à Beyrouth* publicada en 1988 describe los más de diez meses de cautiverio del periodista francés, entre enero y noviembre de 1987 (Auque, 1988).

La cuestión del entorno destruido como material documental permite analizar la devastación de la heterogeneidad. La ciudad de Beirut de los años 1950 y 1960, descrita como enclave de una segunda *Al-Nahda*² (Traboulsi, 2007: 177), aparece como ruina y espectro de una ciudad asolada por la violencia. El miedo a la heterogeneidad es habitual entre las facciones de poder (en el caso del Líbano religioso) que temen no perseverar ante la urdimbre urbana. La homogeneización de estructuras que provoca el urbicidio perpetúa la división entre dichas facciones, causando una pérdida continua de complejidad. La destrucción del entorno arquitectónico como premisa para la existencia de la urbanidad (Coward, 2009) ratifica que la destrucción del centro histórico de Beirut, no es sólo una pérdida en el patrimonio libanés, sino una ruptura con un pasado urbano muy cercano. Esta pérdida de complejidad propia del urbicidio es una característica de la relación entre guerra y entorno urbano, entre violencia y destrucción de la urbanidad definida como heterogeneidad, que conduce al establecimien-

² *Al-Nahda* es el renacimiento en la literatura y la cultura árabes del siglo XIX y principios del XX.

to de una homogeneidad a través de una simbología material específica.

La destrucción del entorno comporta además una variación en los patrones de uso del espacio tanto público como privado. Este elemento es clave en el transcurso de los movimientos de todos los personajes del film, pero en especial de los milicianos que tienen un mayor grado de capacidad de desplazamiento. En efecto, la estructura de poder de los personajes, en un sentido estrictamente foucaultiano, puede ser analizada a través de su capacidad de movimiento. Mientras Patrick, el rehén, tiene una capacidad absolutamente limitada de uso del espacio (bajo su condición de preso sobrevive en un estado panóptico), la capacidad de movimiento del resto de personajes emerge directamente vinculada al poder dentro de la milicia. Los milicianos emplean el espacio privado como entorno colectivo, puesto que es su lugar de reunión y discusión. El espacio tradicionalmente público, la calle, está relegado al combate y a movimientos forzados, es decir, movimientos solicitados por altos estamentos de la milicia. Uno de los movimientos más complejos es el transporte del rehén, puesto que éste debe ser invisible ante el resto y el espacio público no permite el anonimato puesto que está absolutamente controlado. Precisamente este tipo de patrones se describen como factores habituales en la guerra de guerrillas, el uso inverso del espacio (Weizman, 2007). El espacio pierde el significado cotidiano, y adquiere uno nuevo en el que el uso del espacio público está controlado y absolutamente supeditado a las posibles injerencias de la violencia subalterna.

La fascinación por lo destruido es la esencia del discurso visual del largometraje. Planos intercalados del material gráfico aparecen como amaneceres y atardeceres de un conjunto de edificios rasgados por la violencia. Esta fascinación no deja de representar un atisbo de admiración hacia lo bello y lo sublime de la violencia (Sofsky, 2006).

Los últimos 45 segundos del film discurren en un plano continuo grabado desde un vehículo que circula por el eje central de una calle desmenuzada. Es un viaje a través del eje de la línea de demarcación, la división entre el Oeste y el Este de Beirut, una imagen lineal y dinámica de la destrucción de la guerra, una guía entre el ojo perdido del rehén y la realidad filmada. Esta fascinación por el entorno destruido se puede interpretar como una oda al paisaje, empleando términos de la iconografía de Burke (2001), el vacío del atardecer, la ciudad desolada, una oda al paisaje destruido y en ruinas.

West Beyrouth es un largometraje rodado en 1998, y que sitúa su narración en los primeros años de la Guerra Civil Libanesa. Grabado en el distrito de Ras Beirut, área musulmana de la ciudad, el film representa la afectación del conflicto sobre los diversos vínculos sociales, desde aquellos más rígidos, como la familia, hasta aquellos otros más maleables, que forman redes débiles y volátiles propias de *lo urbano* (Delgado, 1999). El director del film, Ziad Doueiri, dota de gran capacidad narrativa a los tres protagonistas Tarek y Omar, dos jóvenes adolescentes musulmanes que solían acudir a la escuela francesa en el área Este de Beirut y que registran su realidad a través de una Super 8; y May, una huérfana de origen cristiano que vive en el bloque de Tarek, tímida y discreta. El transcurso de la Guerra se describe a través de las escenas reproducidas por los adolescentes, quienes representan rasgos de la sociedad libanesa: Tarek, adolescente de familia musulmana progresista y liberal, Omar de familia musulmana religiosa y tradicional, y la joven May, cristiana desvinculada de sus raíces sectarias. Los tres se enfrentan al cambio en el entorno urbano, primero expectante y cada vez más agreste, que redefine sus vidas, afectadas por esta interrupción de sus movimientos cotidianos entre el *Oeste* y el *Este*.

La narración del film tiene un cierto carácter autobiográfico puesto que Doueiri pasó parte de su infancia y

adolescencia en Beirut. A diferencia de *Hors la vie*, la narración en *West Beirut* no se construye a partir de una biografía específica sino como una reinterpretación del recuerdo de aquello real imaginado. Este proceso conduce a una asimilación de la experiencia personal con la imagen de la misma y con el recuerdo de una realidad pasada. En efecto, el director introduce elementos históricos reales como parte de su reconstrucción narrativa.

La primera imagen de violencia captada por Tarek es la destrucción y el asesinato de los pasajeros de un autobús. Este estallido de violencia hace referencia a los sucesos del 13 de abril de 1975, día en que dio comienzo la guerra, cuando tras producirse un tiroteo en el distrito cristiano de Ayn al-Rummaneh, las milicias falangistas cristianas tomaron las calles del área (suburbio del Este de Beirut). Escasas horas más tarde un autobús proveniente de un encuentro del Frente Popular para la Liberación Palestina en Tel al-Zaatar era intercedido en el mismo lugar, asesinando a casi todos sus ocupantes, un total de veintisiete víctimas (El Khazen, 2000). Esta incorporación de sucesos históricos en la narración fílmica recrea el contexto político y su consecuente violencia. Este recurso se repite cuando los dos chicos se entremezclan en una manifestación que aclama la muerte de Kamal Jumblatt, político comunista y líder druso del Movimiento Nacional del Líbano, asesinado en 1977.

El film toma estos sucesos como telón de fondo, mientras la narración ocurre en la cotidianeidad de la experiencia bajo conflicto. Al iniciarse la guerra, lo cotidiano de los personajes se altera. La representación de una vida interrumpida se entremezcla con la incertidumbre de un futuro cada vez más violento. Al inicio del film, el uso del espacio público por parte de los personajes presenta

una clara dualidad: la familiaridad con el entorno próximo frente a la agresividad del límite con el *otro* Beirut. “Beirut Oeste, especialmente en su parte histórica de Ras Beirut, mantuvo hasta 1984, a pesar de toda la violencia, un modelo de coexistencia entre las comunidades: maronitas, griegos ortodoxos, suníes, chiíes y drusos, sin hablar de los kurdos y de los armenios, vivían en la más total mezcolanza” (Corm, 2006: 194), aunque el mismo autor añade “un islote a punto de naufragar, del que los cristianos partían a un ritmo acelerado para pasar a Beirut³ conforme aumentaba la preponderancia de los turbantes, en especial los de la milicia chií proiraní del Hezbollah y se extendía una anarquía cada vez mayor” (Corm, 2006: 194). Precisamente este incremento en la inestabilidad se retiene en el film, cuando poco a poco el idilio de una adolescencia sin responsabilidades se ve menguado por una realidad que empobrece, angustia y crispa un sistema social cada vez más inestable.

En los diversos intentos de Tarek, Omar y May por cruzar la línea de demarcación, hacia el área de Bahía Zeytuni, para revelar la Super 8, se muestran imágenes que retoman la destrucción captada en *Hors la Vie*. Sin embargo, la destrucción de *West Beyrouth* no es la imagen gráfica real de la destrucción de la guerra, puesto que las imágenes del entorno urbano explican ocho años más de historia. En 1998 (año de grabación del film) el Distrito Central de Beirut se había visto afectado por nuevas demoliciones a la luz de los planes de reconstrucción de la empresa Solidere⁴, quien derribó un número superior de edificios a aquellos destruidos por los bombardeos israelíes de 1982 y por los quince años de guerra civil (Schmid, 1998). En *West Beyrouth*, el *distrito destruido por la guerra* es la imagen real del *distrito arrasado por la reconstrucción*.

³ Nótese que el autor se refiere a Beirut Este, como Beirut.

⁴ SOLIDERE es una sociedad anónima responsable de la reconstrucción del Distrito Central de Beirut. El nombre es la forma abreviada de *Société Libanaise pour le Développement et la Reconstruction* (Sociedad Libanesa para el Desarrollo y la Reconstrucción).



Fig. 3 – Plano final del largometraje *West Beyrouth*. Fuente: Doueiri, 1998

El uso de estos planos como representación de un entorno destruido permite reproducir un pasado cercano. Y es a través de estos espacios desiertos reales, en los que la heterogeneidad ya había sido atacada doblemente, donde los protagonistas interpretan las escenas más estimulantes del film. Es en el centro arrasado de la ciudad donde Tarek, y más tarde sus dos compañeros, descubren el secreto custodiado por aquellos que no permiten el paso a través de la línea de demarcación, el burdel administrado por la célebre madame Oum Walid. Las consignas son claras, en el burdel lo cotidiano y lo privado se entremezclan, y lo político se retiene en lo público destruido. La vida hedonista de las décadas precedentes a la guerra se reproduce en un espacio físico escueto y deteriorado, una apuesta por lo grotesco como refugio de la agitación violenta. Un espacio custodiado por la destrucción y los destructores, un espacio burlesco en el seno de un mar de incertidumbre y decadencia, un espacio aislado, que sin embargo representa una cierta esperanza, un optimismo asentado en el hedonismo y el olvido.

La imagen grácil sólo se recupera en la penúltima escena del film, cuando Tarek retiene el recuerdo de un pasado

cercano, una escena grabada con la Super 8, donde se reproduce el movimiento de su madre, corriendo en la playa, sonriente y distendida. La playa de Beirut, el último espacio, el último atisbo de calma, el espacio en el que en *Hors la vie* Patrick, el rehén, es liberado. Esta simplicidad y ligereza de la playa reproduce un nuevo significado de la oda al paisaje, uno antitético a *lo urbano*, agitado, complejo, peligroso e incierto.

4.4. La reconstrucción urbana: *Sukkar Banat* (2007) y *Beyrouth Hôtel* (2011)

Después de los 15 años que duró la guerra civil, Beirut fue sometida a un proceso de reconstrucción que costó varios billones de dólares. Este proceso se realizó bajo la premisa de recrear la imagen de Beirut como una ciudad cosmopolita, resucitar la París del Mediterráneo. Sin embargo, este proceso de reconstrucción, que se planteó con el fin de restituir el Líbano como un país unificado y estable, no ha conseguido evitar que para los libaneses la capital sea un lugar de lucha y conflicto, donde las diferencias religiosas y raciales aún determinan las dinámicas políticas y espaciales (Nagel, 2002). Esta dicotomía entre una sociedad que ha superado las diferencias y una realidad en la que sigue existiendo segregación es la que presentan los dos últimos films analizados en este estudio, ambos dirigidos por mujeres libanesas: *Sukkar Banat* (2007) y *Beyrouth Hôtel* (2011).

Sukkar Banat, dirigido y protagonizado por Nadine Labaki, cuenta la historia de cinco mujeres beirutíes vinculadas con una peluquería en la que se utiliza para la depilación un método tradicional basado en crema de caramelo. Tres de ellas (Layale, Nirsrine y Rima) son las dueñas de la peluquería; mientras que Jamale es una actriz venida a menos que se resiste a envejecer y que, por lo tanto, visita la peluquería con asiduidad, y Rose es una anciana que vive enfrente del negocio y cuida de su

hermana con demencia. La trama se sitúa y está grabada, en su práctica totalidad, en el barrio de Gemmayzeh, actualmente habitado por una mayoría cristiana.

Cabe destacar que, de las cinco protagonistas, sólo una de ellas es musulmana (Nisrine) mientras que el resto son cristianas, cuya condición resulta evidente por la multitud de simbología cristiana que las acompaña (Layale lleva crucifijos en el coche y al cuello, y a Rima, Jamale y Rima se las ve rezando varias veces a lo largo del film). En el caso de Nisrine, se muestra como una mujer musulmana poco arraigada a la tradición: no lleva velo, trabaja y regenta un negocio junto a dos mujeres cristianas y desea tener una boda occidental junto a su novio. Sin embargo, su familia se arraiga en la tradición (viven en un barrio musulmán, su madre y sus hermanas sí que llevan velo y no trabajan y obedecen a sus maridos), lo cual, puede leerse como una recriminación de la propia directora, procedente de cultura cristiana, a la cultura tradicional musulmana. O, al menos, a la idea proyectada en occidente de lo que se entiende como tal.

Más allá de los conflictos de cada una de las protagonistas (Layale está enamorada de un hombre casado y Rose reprime una atracción sexual por otras mujeres) cabe destacar el uso intencionado de los espacios urbanos en *Sukkar Banat*. Como puede observarse a lo largo del film, la única de las cinco historias que transcurre en el exterior, en el espacio público, es la de Layale, interpretada por la propia directora. Es en las calles de Gemmayzeh donde se decepciona con su amante (que descubrimos casado y con hijos por una cartera que se deja olvidada en el coche de la protagonista) y donde poco a poco va construyendo una historia de atracción con el policía de la garita situada en frente de la peluquería. En la presencia en las calles únicamente de Layale subyace una identificación del espacio público y de la esfera cultural con la cultura cristiana de la ciudad, mientras que la musulmana (y, en otro plano, la homo-

sexual) es relegada a espacios privados, de tradición y represión.

Esta lectura se confirma cuando, sin previo aviso ni justificación narrativa, las calles son ocupadas por una procesión a la virgen que acaba bendiciendo la peluquería. Esta escena, que resulta a todas luces gratuita, arroja luz sobre la supremacía que el film otorga al universo cristiano frente al resto de culturas que habitan en la ciudad. De este modo, aunque *Sukkar Banat* intenta dar cuenta de una sociedad beirutí en la que no existen conflictos y todas las culturas viven paz, discursivamente muestra que, desde una producción cristiana, se favorece la representación y la vindicación de valores y ritos cristianos, relegando los musulmanes al espacio privado, la opresión y la tradición.

Por contra, en *Beyrouth Hôtel* (Danielle Arbid, 2011) volvemos al distrito de los hoteles, cerca de Minet el-Hosn, pasado el conflicto y bien acabada la reconstrucción para toparnos con otra historia en la que, como en *24 hours to kill*, subyace la nostalgia a los tiempos coloniales. La directora del film sitúa en el centro de la trama a un abogado francés (Mathieu) que está en la ciudad por negocios y que conquista a Zoha, una cantante beirutí casada. Durante su visita entrará en contacto con otro hombre de negocios libanés que le meterá en problemas y por el que, al final, tendrá que abandonar la ciudad.

El primer contacto con el espacio urbano lo tenemos desde la habitación del hotel de Mathieu, una noche con Zoha. Desde allí observan la ciudad plagada de rascacielos bañada en fuegos artificiales. Ante el espectáculo, Zoha exclama “¡Siempre es así en Beirut!”. Esta secuencia y palabras regresan a la idea de la reconstrucción de Beirut como la vuelta a su pasado como ciudad pujante y de negocios. Sin embargo, cabe recordar que nos encontramos en el frente marítimo, en el distrito de los



Fig. 4 – Reconstrucción de Beirut. Frente marítimo, marzo 2015. Fuente: I. Aquilué y S. Villanueva

hoteles, los cuales fueron construidos antes de la guerra, y destruidos y saqueados durante la misma.

La vista de Beirut durante el día desde la misma ventana arroja un mar de grúas y edificios en construcción que dan cuenta de una ciudad en pujanza económica (ver figura 4). Así, cuando el protagonista francés se encuentra a salvo, la imagen que tiene de Beirut es benevolente y positiva. El hotel como protección o cobijo ya fue un recurso utilizado en *24 hours to kill*, en el que los protagonistas occidentales (británicos, en este caso) se guarecían de los conflictos del espacio público. De nuevo, este paralelismo puede leerse como una idolatrización hacia un pasado colonizador, en el que el Protectorado Francés es observado cómo momento de esplendor y progreso y sobre el que se muestra nostalgia y deseo. Un deseo que Zoha personifica enamorándose y dejándose embaucar por Mathieu.

Además de la función del hotel como guarida, en *Beyrouth Hôtel* también se repite la representación del espacio público como el lugar del peligro y las malas artes de los habitantes árabes de la ciudad. Esta lectura, también presente en *24 hours to kill* e, incluso, en *West Beyrouth*, viene de nuevo a arrojar luz sobre lo que subyace a la representación del espacio público como lugar deshonesto. El hecho de que los encuentros entre Mathieu y el hombre de negocios libanés tengan lugar

siempre en el exterior y que éste nunca esté permitido en interiores viene a reforzar esta idea.

5. CONCLUSIONES

La construcción metodológica del discurso fílmico nos ha permitido capturar algunas de las esencias del Líbano contemporáneo, difíciles de retener, expresar y analizar con recursos historiográficos que eluden la imagen y la creación popular. El análisis de los cinco films nos ha acercado a la evolución urbana de la ciudad de Beirut a la vez que nos ha mostrado gran parte del imaginario occidental y libanés sobre la ciudad. De estas aproximaciones extraemos unas breves reflexiones.

En primer lugar la discusión sobre los cinco films nos ha ayudado a reconstruir una historia material de la imagen urbana de la ciudad. Su evolución se inicia con la imagen ostentosa de la urbe de negocios de los años 1960, continúa a través del urbicidio perpetuado durante la guerra y la violencia de los años 1970 hasta los años 1990, prosigue enalteciendo la ‘normalidad’ cotidiana de la vida de barrio en los años 2000, y finalmente retoma la imagen de la ciudad de los hoteles y el lujo de la década actual. Los cinco films redescubren el imaginario social del Beirut relatado por historias no siempre escritas. El entorno urbano como presencia evidencia el papel del

espacio en la evolución real de Beirut, y a la vez interpreta el espacio simbólico de cada uno de los largometrajes.

El vínculo entre espacio urbano, especialmente el vínculo entre el espacio público el miedo, la hostilidad y la angustia se repite en cuatro de los cinco films (*24 Hours to Kill*, *Hors la vie*, *West Beyrouth*, y *Beyrouth Hôtel*). El conflicto, la guerra y la violencia parecen haber dejado en el imaginario popular una cierta hostilidad hacia la calle, un espacio donde la incertidumbre es mayor, y *lo urbano* y su heterogeneidad impredecibles.

En el caso de *Sukkar Banat*, donde esta angustia al espacio público no es evidente, se despliega una prevalencia cristiana en la calle, donde la iconografía pública describe el Líbano cristiano, y relega a un plano secundario, de carácter cerrado y tradicional, las raíces musulmanas. La asimilación del Líbano con el cristianismo es una alegoría de ciertos discursos de las falanges y de los gobiernos maronitas a lo largo de la guerra civil.

La presencia extranjera (mayormente francesa) está presente en cada uno de los largometrajes. Sin embargo es en los films más alejados de la guerra, *24 Hours to Kill* (1965) y en *Beyrouth Hôtel* (2011), donde se reproduce una cierta ensoñación colonial, en la que los protagonistas extranjeros deben ser protegidos del feroz Líbano, siempre a través de un espacio concreto, el hotel. El hotel aparece en ambas películas como icono del espacio seguro, es el refugio de los extranjeros cuando se encuentran bajo amenaza. Esta iconografía referente ensalza la economía de gran escala, que describe eras de bonanza para las élites libanesas y extranjeras.

Las representaciones fílmicas de los cinco largometrajes nos han permitido acercarnos a una historia urbana compleja, llena de imaginarios colectivos e individuales. En este proceso de lectura de la imagen y la iconografía, el cine se ha mostrado como un proceso comunicativo esencial en la interpretación de la ciudad de Beirut,

puesto que ambos, ciudad y cinema, retienen la esencia comunicativa del sistema social.

BIBLIOGRAFÍA

- AUQUE, R. (1988). *Un otage à Beyrouth*. Nueva York: Filipacchi.
- BURKE, P. (2001). *Eyewitnessing. The Uses of Images as Historical Evidence*. Londres: Reaktion Books.
- CORM, G. (2006). *El Líbano contemporáneo. Historia y Sociedad*. Barcelona: Edicions Bellaterra.
- COWARD, M. (2009). *Urbicide: the politics of urban destruction*. Nueva York: Routledge.
- DELGADO, M. (1999). *El animal público*. Barcelona: Anagrama.
- EL KHAZEN, F. (2000). *The Breakdown of the State in Lebanon 1967-1976*. Londres: Harvard University Press.
- ITRIBAGO, C. (2006). *Sobre copias, transformaciones y omisiones: la recomposición de ciudades devastadas*. Barcelona: Universitat Politècnica de Catalunya.
- KHALAF, S. (2006). *Heart of Beirut: Reclaiming the Bourj*. Londres: Shaqi Books.
- LUHMANN, N. (1998). *Sistemas sociales: lineamientos para una teoría*. Rubí: Antropos, México D. F.: Universidad Iberoamericana, Santafé de Bogotá: Centro Editorail Javeriano.
- METZ, C. (1977). *Langage et cinéma*. Paris: Éditions Albatros.
- MUMFORD, L. (1961). *The City in History: Its Origins, Its Transformations, and Its Prospects*. Nueva York: Harcourt, Brace & World.
- NAGEL, C. (2002) Reconstructing space, re-creating memory: sectarian politics and urban development in post-war Beirut. *Political Geography*, 21(5): 717–725.

- RUEDA LAFFON, J. C. y CHICHARRO MERAYO, M. M. (2004). La representación cinematográfica: una aproximación al análisis sociohistórico. *Ambitos*, 11-12.
- SHWAYRI, S. T. (2008). *From Regional Node to Backwater and Back to Uncertainty: Beirut 1943-2006*, en: Elsheshtawy, Y. (ed.) *The Evolving Arab City: Tradition, Modernity and Urban Development*. Nueva York: Routledge.
- SHIEL, M. y FITZMAURICE, T. (2001). *Cinema and the City: Film and Urban Societies in a Global Context*. Oxford: Blackwell.
- SOFKY, W. (2006). *Tratado sobre la violencia*. Madrid: Abada.
- TRABOULSI, F. (2007). *A History of Modern Lebanon*. Nueva York: Pluto Press.
- WEIZMAN, E. (2007). *Hollow Land: Israel's architecture of occupation*. Londres: Verso.

FILMOGRAFÍA

- 24 hours to kill* (1965). Dirigida por Peter Bezencenet. Reino Unido: Grixflag Films.
- Beyrouth Hôtel* (2011). Dirigida por Danielle Arbid. Francia / Suecia / Líbano: Les Films Pelléas, Maia Cinema, Arte France, Orjouane Productions, DFM, Film i Väst.
- Hors la vie* (1991). Dirigida por Maroun Bagdadi. Bélgica / Francia / Italia: Galatée Films, Films A2, Filmalpa, Lamy Films.
- Sukkar Banat* (2007). Dirigida por Nadine Labaki. Francia / Líbano: Les Films des Tournelles, Les Films de Beyrouth, Roissy Films, Sunnyland, Arte France Cinéma.
- West Beirut* (1998). Dirigida por Ziad Doueiri. Francia / Noruega / Líbano / Bélgica: 38 Productions, ACCI, Centre National de la Cinématographie (CNC), Ciné Libre, Douri Films, Exposed Film Productions AS, La Sept-Arte, Ministère de la Culture de la République Française, Norsk Rikskringkasting (NRK), Radio Télévision Belge Francophone (RTBF).