



UNSAM
UNIVERSIDAD
NACIONAL DE
SAN MARTÍN



Maestría en Sociología de la Cultura y Análisis Cultural

Directorx: Agustina Triquell
Estudiante: Lic. Tanya Melhem

Título: El Líbano postguerra (1975-2018): el arte como vector de una lucha para la construcción de una memoria colectiva.

INDICE

INTRODUCCIÓN

CAPITULO 1: AMNESIA LIBANESA Y TEORÍAS DE LA MEMORIA

I.i. Introducción

1.1.1 LA AMNISTIA-AMNESIA

1.1.2 Qué nombre para la guerra?

1.1.3 La posguerra

1.1.4 La ley de amnesia

I.2 LAS REDES DE LA AMNESIA

1.2.1 La política de amnesia

1.2.2 El espacio urbano; la memoria de la ciudad y la memoria de la guerra

1.2.3 La educación; la enseñanza de la Historia

1.2.4 Las víctimas; lxs desaparecidxs y el luto

I.3 LA MEMORIA, LA HISTORIA. PERSPECTIVAS TEÓRICAS

1.3.1 La memoria colectiva

1.3.2 Entre Historia y memoria

1.3.3 El olvido

1.3.4 La memoria manipulada

I.i.i. Conclusión

CAPÍTULO 2: LA EXPLORACIÓN DE RECUERDOS Y TESTIMONIOS; MEMORIAS INDIVIDUALES Y ANÓNIMAS A MEMORIA COLECTIVA

II.i. Introducción

2.1.1 Neda Sehnaoui, instalaciones en el espacio público

2.1.2 Lamia Joreige; historias individuales y testimonio documental

2.1.3 Jean Chamoun y el docudrama; de una Historia a La Historia, y Roger Assaf y el teatro participativo

II.i.i Conclusión

CAPÍTULO 3: EL ARCHIVO COMO HERRAMIENTA DE CREACIÓN; LA DOCUMENTACIÓN DEL PASADO

3.i Introducción

3.3.1 UMAM D&R: el archivo como misión institucional

3.3.2 Rabih Mroué y la obsesión del archivo

3.3.3 Walid Raad y Atlas Group: el archivo y la ficción

3.i.i Conclusión

CAPÍTULO 4: LA CONSTRUCCIÓN DE UN IMAGINARIO DE LA GUERRA LATENTE; EL PRESENTE O LA POSGUERRA

4.i Introducción

4.1.1 Ghassan Salhab: el cine, la ciudad y sus fantasmas

4.1.2 Khalil Joreige y Joana Hadjithomas: la noción de latencia

4.1.3 Katya Traboulsi: la búsqueda de una identidad

4.i.i Conclusión

Conclusiones

Referencias bibliográficas

INTRODUCCIÓN

“Y como el olvido engendra el olvido, que es su mejor compañero, el Líbano entendió la paz como forma de inyección de amnesia. Vivir en paz es olvidar la guerra, olvidar que hubo Kalashnikovs. Decimos dormir en paz.”¹

En la encrucijada de Oriente y Occidente, el Líbano es un estado relativamente joven. Recién durante la Segunda Guerra Mundial y después de varios acuerdos, Francia otorgó la independencia al Líbano en 1943. En este pequeño país del Cercano Oriente, con una superficie de 10.452 km², habitan 6 millones de habitantes que forman parte de dieciocho comunidades religiosas oficiales.

Estas diferentes comunidades religiosas se establecieron durante el curso de invasiones, corrientes migratorias o cruzadas configurando un mosaico de religiones y comunidades que crea identidades divergentes y múltiples. Tras la independencia, los partidos cristianos y las formaciones musulmanas e izquierdistas entraron en conflicto.

Durante los primeros años de independencia, se multiplican diversos movimientos sociales y políticos, profundizando las diferencias entre comunidades musulmanas y cristianas, se crean milicias y proliferan los conflictos, en una escalada que termina por estallar en guerra civil en 1975. En abril de 1975, la guerra civil libanesa se desencadenó por el disparo de un autobús de militantes palestinos cuando pasaba por Ain el-Remmaneh, una ciudad cristiana cerca de Beirut. Los pasajeros del autobús fueron acusados por los falangistas, un partido cristiano de derecha, de atacar una iglesia en el mismo barrio. Los 27 pasajeros, en su mayoría palestinos, mueren y el incidente explota en todo Líbano.

El conflicto crece y se prolonga, y los enfrentamientos matan entre 130 mil y 250 mil personas hasta 1990, y se estima un número de 17 mil desaparecidos (Amnesty International, Abril 2011). Beirut, la capital, se dividió en dos partes. Una "línea verde" emerge en el centro, separa el este de la ciudad, la parte cristiana, del oeste,

¹ Philippe AZOURY, « Danielle Arbid machine », Libération, 21.03.2001.

² Gibran Khalil, G., « Mon Liban », Milles et une nuits, Babelio, 1991

la parte musulmana. Cada bando está bajo el control de sus respectivas milicias. En unas pocas semanas, el Estado y el ejército se derrumban y la lucha se intensifica. El Líbano seguirá siendo durante quince años el terreno de enfrentamientos sanguinarios, resultado de conflictos entre ideas, religiones y diferencias políticas. La guerra dividirá a las comunidades incluso en unidades familiares: hermanxs terminarán matándose unxs a otrxs.

Hoy, sobre todo en Beirut, las paredes de los edificios todavía tienen las cicatrices de un pasado doloroso, un país que fue destrozado por la guerra civil. Si la sociedad libanesa por su constitución (basada sobre el confesionalismo³) es segmentada, la guerra civil (1975-1990) contribuyó a fragmentar aún más el discurso conmemorativo/histórico/nacional. Memorias individuales y comunitarias colisionaron en los intentos de consolidar una memoria colectiva. Aquellas marcas en la ciudad resultan aún hoy difíciles de leer.

En este contexto, la memoria de la guerra se constituye según la pertenencia o grupo sectario del individuo, de ahí la dificultad para lograr la aceptación de una historia común.

La memoria como herramienta en el arte en Líbano

A principios de la década del 2000, las prácticas y discursos artísticos locales comenzaron a hacer de la memoria una de las fuerzas impulsoras principales del lenguaje cultural. Más allá del acto de recuerdo público que constituyen las obras artísticas, son la memoria, los recuerdos y las huellas del conflicto, el material primario de su lenguaje estético. En su trabajo "Los trabajos de la memoria", Elizabeth Jelin (2002) analiza las herramientas para pensar y analizar el entre pasado y presente, pero también "los anclajes de nuestras memorias". Según ella, pasado un tiempo, las interpretaciones alternativas del pasado y de su memoria empiezan a ocupar un lugar omnipresente en los debates culturales y políticos. Las

³ Según la Constitución, el presidente del Parlamento libanés debe ser un musulmán chiíta, el primer ministro es sunita y el jefe de Estado, un cristiano. Este acuerdo de 1989 puso fin a la guerra civil. Recordemos que el confesionalismo es el sistema de gestión sociopolítico de diversidades en el Líbano, algunas de las cuales se establecieron a finales del siglo XIX, siglo bajo el régimen otomano. La dimensión política del confesionalismo, o comunitarismo, implica que los puestos políticos y los cuerpos administrativos se dividen entre denominaciones religiosas "históricas": cristiana y especialmente musulmanes, según cuotas específicas. Su dimensión personal significa que todo lo que afecte la situación personal de los libaneses se rige por las leyes establecidas por las confesiones. Por lo tanto, observamos que en el Líbano, la importancia de la afiliación religiosa es sobresaliente, y que se considera, por un lado, como un factor explicativo de la relación social del individuo y del grupo de los demás, y por otro lado, como dimensión esencial para cualquier explicación de las tensiones sociales vividas a lo largo de la historia del país.

memorias del pasado resultan elementos claves en el proceso de reconstrucción de identidades colectivas, sobre todo en una sociedad como la del Líbano, cuya propia fundación está marcada por conflictos y un periodo de guerra civil, violentos y traumáticos. La falta de consenso sobre la narrativa de la guerra, donde cada quién tiene un punto diferente sobre sus causas, dificulta la consolidación de una memoria oficial de la guerra. Cada grupo, religioso o sectario, tiene su propia memoria diferente de la guerra o incluso contradictorio con la memoria de otros grupos.

Al terminar la guerra en 1990, los líderes optaron por una alternativa radical, la de "Cierre de los archivos"⁴ de la guerra definitivamente promulgando una ley de amnistía. Esta medida marcó al período de posguerra y lo caracterizó como una "amnesia colectiva", es decir, un olvido consensuado entre el poder político y los ciudadanos traumatizados por los hechos pasados, con el objetivo de imaginar un futuro mejor.

Al principio de la guerra civil en 1975, surgió un grupo de artistas dedicados al trabajo sobre la memoria. Entre estos esfuerzos, está la iniciativa de "Ashkal Alwan" (Asociación Libanesa para las Artes Plásticas): asociación que reúne personas/artistas que tiene como objetivo "facilitar la producción y el discurso artístico, fomentar el pensamiento crítico en torno a las realidades sociales contemporáneas y participar en la movilización comunitaria"⁵. «Forum Home Works» (festival de artes en Beirut), es sin duda el evento anual más conocido de Ashkal Alwan⁶, que logró a través de sus diversas ediciones formar redes más allá de las fronteras libanesas con artistas e instituciones internacionales cuya visión está anclada en esta misma voluntad de promover producciones artísticas llevadas a cabo por contextos urbanos particulares. El objetivo de este festival se define en la necesidad de "reunir y discutir un conjunto común de preguntas urgentes y oportunas a partir del interés crítico en la guerra, las historias y sus memorias"⁷.

Según Janine Maamari (2015), coleccionista y curadora, directora de la Liban Art Foundation, creada en 2010 para promover las bellas artes libanesas y árabes, la

⁴ Tras el Acuerdo de Taif en 1991, se proclamó la Ley de Amnistía General del 26 de agosto de 1991 para todos los delitos cometidos antes del 28 de marzo de 1991, con algunas excepciones. Esta ley ha sido ratificada por el Parlamento y se basa en un texto legal consagrado en la constitución. Actúa como un perdón porque, en virtud de su función, indulge a políticos y diplomáticos por crímenes de guerra cometidos.

⁵ Pagina oficial <https://ashkalalwan.org/index.php>

⁶ La asociación existe desde el 1995, y reúne más de 300 artistas, entre otros: Basel Abbas et Ruanne Abou-Rahme, Lawrence Abu Hamdan, Etel Adnan, Haig Aivazian, Monira al-Qadiri, Tamara al-Samerraei, Mounira al-Solh, Doa Aly, Ahmad Badry, Tony Chakar... Las obras expuestas son pinturas, películas, conferencias, performances...

⁷ Pagina oficial <https://ashkalalwan.org/index.php>

cultura hoy está en auge, “La generación de artistas nacidos durante la guerra hoy tiene mucho que decir. Tuvo una infancia ajetreada, lo que constituye un vector de creatividad, un arte más allá de la violencia”.⁸

Beirut hoy parece marcada por la experiencia de un cambio positivo: una declaración de guerra a la guerra con el arte como bandera. Los quince años de conflicto no solo politizaron a los artistas libaneses, sino que también crearon un pasaje entre un arte formalmente tradicional y un arte predominantemente contemporáneo, donde los artistas libaneses de la posguerra experimentaron con nuevas formas artísticas como la performance, la instalación y el video, apoyándose en nuevas tecnologías. La mayoría de los artistas de la primera generación de la posguerra sintieron la necesidad de hacer o construir imágenes, realizar o actuar para cuestionar a través del arte, el cine y el teatro, su pasado inmediato y su presente.

En pinturas, fotos, collages, esculturas, instalaciones, el “mensaje” de la memoria se ha convertido en cuestionamiento, expectativa, necesidad de comunicación. Más allá del acto de rememoración pública que constituyen, estas obras hacen de la memoria, los recuerdos y las huellas del conflicto el material primario de su lenguaje estético. El lugar que se le da a la memoria en la producción artística contemporánea en Líbano, parece, en efecto, resultar de las reflexiones llevadas a cabo por el campo intelectual en el contexto del fin de la guerra.

Finalmente, cabe preguntarnos ¿de qué manera el trato de la guerra en el Líbano en el arte atestigua, además de un cuestionamiento de memoria de la guerra civil libanesa, la posibilidad de abordar elementos comunes de la guerra a través de las prácticas artísticas?

A lo largo de esta investigación, nos propondremos investigar en qué medida (y mediante qué mecanismos) las prácticas artísticas contemporáneas contribuyen a la construcción de la memoria colectiva libanesa. Los objetivos serán indagar y mostrar cómo las prácticas artísticas construyen memorias sobre la guerra civil libanesa que ponen en tensión el relato oficial en torno a este acontecimiento. Nos centramos en una selección de obras producidas entre 1975 y 2018. Nos proponemos así contribuir al desarrollo de los estudios acerca de la dimensión

⁸ Entrevista publicada el 12/6/2015, MAAMARI Janine / AMA, Art Media Agency: <http://fr.artmediaagency.com/96617/a-lombre-du-pavillon-libanais-entretienavec-janine-maamari/>

política del arte en contextos de ausencia de políticas culturales oficiales. Al deshacerse de objetivos partidistas al servicio de ideologías políticas, religiosas o materialistas, ciertas prácticas artísticas proponen una interpretación de la realidad desde un cierto posicionamiento y proponen desde allí nuevas herramientas de creación y resistencia.

Partimos entonces de la hipótesis que la forma en que los artistas abordan la guerra en el Líbano se constituye en un testimonio que cuestiona la memoria oficial libanesa, pero sobre todo demuestra la posibilidad de abordar experiencias o recuerdos comunes de la guerra a través de la memoria colectiva, encontrando puntos de contacto entre diferentes narraciones del pasado. El trabajo de la memoria de la guerra libanesa, por lo tanto, puede contribuir a la construcción de una convivencia comunitaria en el país, invitando al público a habitar un entorno propicio para el diálogo, y contribuir a los trabajos de la memoria en el país.

Algunas consideraciones metodológicas

Mi vida entre Francia y Líbano me ha permitido realizar una verdadera observación social del impacto de la guerra civil en la vida cultural del país. La ausencia de transmisión de ciertas versiones de la guerra civil, me llevó a construir mi propia memoria individual a través de mi pasado. Entre otras cosas, la lectura de libros sobre la guerra civil y mi interés en eventos culturales en relación de una forma u otra a la guerra del Líbano me ayudaron a entender un poco más la complejidad de este acontecimiento y sus consecuencias.

En relación a los objetivos propuestos, abordaremos nuestro objeto de estudio desde un enfoque interdisciplinar en el que utilizaremos recursos teórico metodológicos provenientes del campo de la sociología de la cultura, de la historia, de los estudios visuales (en relación al análisis de las prácticas vinculadas a las imágenes) y de los estudios sobre memoria; en conjunción con la teoría e historia de la memoria. Analizaremos entonces un corpus de producciones artísticas que contará con la recopilación de obras artísticas y lectura de fuentes secundarias, todas relacionadas con la guerra civil libanesa, tales como notas periodísticas en medios de comunicación libaneses o internacionales. Este trabajo de recopilación y descripción de cada una de las obras en relación a sus características y sus

aspectos materiales nos permitirá vincular y analizar las diversas estrategias de interpretación e intervención, con el propósito de comprender e interpretar los mecanismos de producción de sentidos que emergen de estas prácticas; en este caso el abordaje de la guerra civil libanesa.

Los proyectos artísticos que abordaremos aquí son producciones contemporáneas que despliegan estrategias estéticas y narrativas específicas haciendo coexistir el pasado en el presente, o superponiéndolos, estratificándolos.

Lxs artistas elegidos son mujeres y hombres que vivieron la guerra civil, en su totalidad o en parte; por lo que la dimensión generacional posee aquí especial relevancia. La noción de generación parece relevante aquí para explicar la relativa homogeneidad de las prácticas artísticas estudiadas. Aquí retomamos el enfoque de Michel Winock (1989, p.17-38) quien considera que el “evento datado”⁹ y la federación de una generación es el período de emergencia del grupo en la esfera pública, correspondiendo al enfrentamiento con un sistema ideológico: en nuestro caso, el fin de la guerra y el sistema político resultante del Acuerdo de Taif. Esta perspectiva permite, en particular, evitar el escollo de la diversidad de trayectorias individuales y hacer foco en los elementos generacionales en común. De hecho, si lxs artistas en cuestión tenían entre 10 y 15 años cuando estalló el conflicto, no todos vivieron la guerra en las mismas condiciones en el este de Beirut, oeste de Beirut, en otras partes del Líbano, incluso para algunos en el extranjero; ni del mismo modo: grados de proximidad con el conflicto, grados de compromiso y militancia, filiación religiosa, etc. Sin eliminar el impacto potencial de la experiencia de la guerra sobre lxs individuos de esta cohorte generacional (Mroué, 2006)¹⁰, veremos así en el período de reconstrucción el contexto unificador de esta generación de artistas emergiendo públicamente en el transcurso de la década de 1990. En otras palabras, lo que permite identificar a esta generación se encuentra mucho más en el conjunto de prácticas comunes implementadas durante su surgimiento en la esfera pública que en la experiencia concreta de la guerra civil de la que sin duda cada quién tiene una experiencia biográfica particular.

⁹ WINOCK, L'année sans pareille, Hachette, « Pluriel »(1989), pág. 17-38. La elasticidad que induce este nuevo criterio permite diseñar un cierto margen entre la noción edad y generación y permite la integración de casos individuales que escapan a su supuesta generación.

¹⁰ Rabih Mroué (2006) en Make me stop smoking.

Lxs artistas y las obras elegidas, evidentemente, no constituyen todo el ámbito artístico y cultural que obra para la memoria pero se nos presentan como un terreno fértil en el que se despliegan diversos procedimientos artísticos para abordar el pasado reciente que merecen ser estudiados en profundidad. Inspirados en escritos teóricos sobre la memoria, lxs artistas vieron en su estatuto una cierta libertad que les permitía ir más allá de los conflictos de intereses y poner en escena representaciones del pasado. En la mayoría de los casos, su afiliación religiosa se oculta, no se reconoce o simplemente no se detalla.

Si bien el periodo elegido es amplio (1975-2018), cabe destacar que 1975 marca el inicio de la guerra civil, y el 2018 se concretiza 28 años después del fin de la guerra civil (1990). Desde el 1990 hasta la actualidad, las prácticas artísticas están marcadas por el uso de poéticas contemporáneas, siendo el período de posguerra un periodo marcado por una expansión de prácticas artísticas multidisciplinares. Nuestra selección se guía sobre obras realizadas por una hibridación de medios, formas y soportes. Además, si nuestro objetivo no se propone pensar las prácticas desde una perspectiva cronológica, será necesario cuestionar primero el espacio-tiempo de la guerra civil, sus narraciones oscilantes entre el documental y la ficción, y las mutaciones de la mirada, para luego estudiar obras artísticas de posguerra.

Si la mayoría de estxs artistas viven de manera permanente en Líbano, algunxs viven entre Europa y Medio Oriente. No nos centraremos en el lugar de producción de estxs artistas, pero es importante mencionar que algunxs de ellxs produjeron sus obras desde otros lugares, como Katya Traboulsi que produjo una gran parte de su obra en Dubai, o Rabih Mrouhé en Paris.

Algunas obras se expusieron únicamente en Líbano, por ejemplo las instalaciones de Neda Sehnaoui en Beirut, pero otrxs artistas participaron en Festivales internacionales como Roger Assaf cuyas obras de teatro se produjeron en Francia, o las instalaciones de Katya Traboulsi en el The shell au Palazzo CaZanardi de Venecia.

Las obras y lxs artistas analizadx entras en la definición de Elizabeth Jelin (2002, P.27) de “emprendedor de la memoria“. El papel de lxs «emprendedores de la memoria» es central en la dinámica de los conflictos alrededor de la memoria

pública. Son generadores de proyectos, creatividad, y generan una participación de carácter colectivo en la dinámica de los conflictos alrededor de la memoria.

Nuestro trabajo se compone de 4 capítulos; en una primera parte, indagaremos sobre marcos teóricos provenientes del campo de la historia, y de los estudios sobre memoria; en conjunción con la teoría e historia de la memoria. Los capítulos 2, 3 y 4 se dedican a la interpretación de las obras elegidas de nuestro corpus, ellos mismos divididos en partes.

El capítulo 2 estará basado sobre el análisis de obras que tienen en común una dialéctica de la memoria, del olvido pero también de testimonios de guerra como herramienta de creación. Tras una interpretación narrativa y artística de las obras usando lenguajes provenientes del arte contemporáneo, nos centraremos en vínculos entre acontecimientos históricos del periodo de la Guerra y sus diversas apariciones en imágenes visuales y audiovisuales en las obras elegidas.

En el capítulo 3, se tratará de estudiar estrategias de representación en esta disposición de huellas que cuestiona lo representable en una arqueología del presente experimentando situarse en la triple temporalidad de la historia gracias al uso del archivo.

En el capítulo 4, nos centraremos en los contenidos temáticos de las obras para comprender la relación que mantienen tanto con la realidad, histórica y social, como con la guerra como hecho pasado. Las obras estudiadas en este capítulo son representativas de un modo diferente de tratamiento de la guerra, tanto en términos de la estructura enunciativa como en términos de la estructuración de la narrativa en la teoría de las artes visuales.

Por último, en conclusión, nuestra hipótesis será demostrar que la forma en que los artistas tratan la guerra en el Líbano atestigua de un cuestionamiento de la memoria colectiva libanesa, pero sobre todo demuestra la posibilidad de abordar elementos comunes de la guerra a través del arte. Presentaremos una conclusión al análisis de las obras seleccionadas, que tienen como hilo conductor de creación artística la memoria de la guerra civil libanesa.

CAPITULO 1: AMNESIA LIBANESA Y TEORÍAS DE LA MEMORIA

Nuestra investigación nos exhorta a comenzar por establecer diferencias entre las múltiples nociones de memorias; colectiva, individual, subterránea, entre otras. El concepto de memoria, lo entendemos aquí como una construcción continua y progresiva. De la definición de memoria colectiva dada por Halbwachs (1950) como aquella memoria de grupos intermediarios, en el Líbano, el grupo se define como un conjunto de individuos que comparten la misma religión o denominación. Por lo tanto, la memoria colectiva que se forma dentro de este grupo está vinculada a los recuerdos individuales de aquellos individuos que comparten una memoria sectaria y no la memoria nacional de la guerra. Aplicando el diseño de la memoria colectiva de Halbwachs, podemos distinguir la presencia de memorias colectivas en tensión dentro de la sociedad libanesa. Las narrativas se cuestionan y se oponen a través de diferentes representaciones de lo social.

Por otro lado, Paul Ricoeur (1990), subraya que una escritura colectiva de la historia como representación del pasado y su puesta en circulación sólo puede lograrse después de la construcción de verdaderas memorias y huellas doblemente inscritas. Entonces, la memoria puede volverse memorable y olvidable: sería un verdadero trabajo de memoria y no un deber de recordar.

En este capítulo comenzaremos por recapitular brevemente los acontecimientos más importantes de la guerra, listando unos 23 conflictos locales, regionales o internacionales durante el periodo 1975-1990¹¹. La dificultad en nombrar la guerra, al menos no por unanimidad, es solo un aspecto de su complejidad. Indagaremos también en este capítulo los marcos teóricos provenientes del campo de la historia, y de los estudios sobre memoria; en conjunción con la teoría e historia de la memoria. Entendemos a este último no ya como un método en sí mismo, sino más bien una estrategia metodológica en vinculación con los objetivos de nuestro objeto de análisis. La memoria colectiva en el Líbano en torno a la guerra civil plantea varios interrogantes sobre lo que esta investigación pretende avanzar. En este sentido, nos proponemos dialogar con trabajos que, desde las ciencias sociales se han encargado

¹¹ Lebanese Foundation for Permanent Civil Peace : <http://www.lfpcp.org/>

de analizar diferentes formas de memorias, de recuerdos de la guerra, de reconstrucción durante y después el periodo de la guerra civil en Líbano, como lo son los trabajos de (Marc Augé, 2001), (Paul Ricoeur, 2000), (Maurice Halbwachs, 1997), (Tzvetan Todorov, 2002), (Joël Candau, 2002), (Michel Pollak, 1993), (Elizabeth Jelin, 2001), entre otros. En 1991, con el fin de la guerra, se aprobó una ley de amnistía dirigida a la descarga de delitos, se traduce en el ámbito jurídico por una ley que elimina el carácter criminal de los hechos al eliminar el proceso penal en nombre de la reconciliación.

Uno de los aspectos relevantes en relación a las formas de la amnesia en el Líbano, se manifiesta en que ningún lugar está dedicado a la memoria de la guerra en el país. En Beirut, no hay ni un museo, monumento, o placas conmemorativas, ni estatua rememora o evoca a los pasantes los acontecimientos de una guerra extensa. La ausencia de conmemoración de la guerra civil en el país se nota también en la falta de abordaje de la misma en la educación y la enseñanza de la historia reciente del Líbano. Abordaremos estos aspectos más adelante en este capítulo, para luego abordar las desapariciones y las víctimas del conflicto.

1.1.1 LA AMNISTIA-AMNESIA

1.1.2 ¿Qué nombre para la guerra?

En el Líbano, no existe una fecha precisa que separe el período de la guerra civil del período de la posguerra. Si la explosión del bus en Beirut marca el inicio del conflicto, acordamos fechar el fin de la guerra que se extendió a lo largo de quince años hasta el año 1990-1991, entre el acuerdo de Taef que estipula un alto el fuego y la reconciliación nacional.¹²

Hablar de la guerra civil en el Líbano (1975-1990) equivale a plantear un tema importante: el de la denominación. Durante y después de este período, los términos que se han utilizado para nombrar el conflicto son variados y, a menudo, incluso contradictorios. Las diferencias radican en la escala asignada (eventos, guerras) y en la responsabilidad ("la guerra de los demás", "la guerra de todos contra todos"). La recurrencia de enfrentamientos ha impuesto, en algunos casos, la pluralidad: guerras civiles. Aún así, en sí mismas, estas denominaciones transmiten puntos de

¹² <https://www.lorientlejour.com/article/920389/la-guerre-civile-au-liban.html>

vista opuestos, lo que refleja las tensiones que persisten después del final oficial de los enfrentamientos.

Esa dificultad de nombrar el periodo de 1975-1990 traduce una incapacidad de identificar todos los aspectos de una guerra que, en el espacio de 15 años, habrá tomado diferentes formas, donde las alianzas y las prácticas se han redefinido sin cesar.

Si bien es posible delimitar períodos clave, separados por momentos de calma, resulta menos evidente concebir todos los años de conflicto en un cuadro global sin que se vea inmediatamente borroso por reversiones de situaciones.

Lo que une estos períodos, que pueden aparecer como guerras distintas y separadas, es esencialmente la violencia que los ha caracterizado, así como su entorno geográfico, ya que los enfrentamientos han afectado a todo el territorio libanés. De esta violencia, los civiles son las primeras víctimas: por la generalización de los secuestros y ejecuciones sumarias, batallas callejeras, coches bomba y masacres perpetradas por las distintas partes en conflicto. Si desde este ángulo es posible una unificación de los acontecimientos, las alternancias entre batallas y altos el fuego, así como las reversiones de alianzas y situaciones mencionadas anteriormente, cuestionan esta unidad y refuerzan la ambigüedad del sujeto.

Para G. Corm (2007), esta “libanesización” de los conflictos explica estas lógicas bélicas casi incontrolables ya que los protagonistas, los “actores estatales” (nacionales o extranjeros) que reclaman su legalidad y los “actantes” que reclaman legitimidad, no se reconocen. Hasta ahora no existe un libro escolar unificado de la historia de la guerra libanesa. Según G. Corm, ocultar el pasado sería perjudicial. “Más allá del trauma vivido por el Líbano, estas comunidades han optado por el camino de la amnesia colectiva, una omisión del pasado que solo cristaliza la violencia, que puede movilizarse en cualquier momento, debido a que el regreso de los reprimidos sigue siendo violento, los recientes acontecimientos en el Líbano están ahí para recordarnos” (Corm, 2007, pp.1022-1045). Entendemos entonces que el fin de la guerra civil no permitió la paz, ni la co-memoria. Por el contrario, lxs ciudadanxs libaneses se han ahogado cada vez más en sus grupos de origen.

El periodo de posguerra

El período de posguerra se conoce como el período de "reconstrucción" del Líbano. Esta reconstrucción fue inicialmente política, luego económica. Sin embargo, las consecuencias políticas, económicas y sociales de la guerra fueron catastróficas. Entre las prioridades para la reconstrucción estuvo el establecimiento de un sistema político más cercano a la realidad del país. El Acuerdo de Taëf fue firmado el 22 de octubre de 1989 en Taëf, Arabia Saudita, por 31 diputados cristianos y 31 diputados musulmanes. Es un "documento de entendimiento nacional"¹³ que prevé, por etapas, la abolición del comunitarismo y garantiza los derechos humanos. Este documento se presenta como un proyecto global. El Líbano sigue siendo un país de pluralismo comunal y, si se contempla la abolición del confesionalismo, se pospone para un futuro indefinido. Las esperanzas suscitadas por el fin del conflicto y el retorno a la paz desde 1990 no han estado a la altura de la realidad en el Líbano. El sistema político distribuido sobre una base confesional, y del cual ciertos actores son símbolos de la guerra civil, ha establecido en el país una nueva cultura de "corrupción"¹⁴: presidente de la república, presidente de la cámara de diputados y jefe de gobierno, son hoy en día personalidades cuyo papel fue importante durante la guerra.

"Cerrar los expedientes" (*teskir el malafet*) y "Ni vencedores ni vencidos" (*la ghalib la maghloub*) son los dos lemas políticos que mejor reflejan el estado libanés de la posguerra. Esta guerra no parece haber terminado, las tensiones políticas del momento, con la serie de coches bomba de los años 2005 y 2006, la guerra israelí-libanesa del verano de 2006, la actual división del gobierno no anuncian días mejores. La inminencia de una nueva guerra civil demuestra los riesgos y peligros de esta "amnesia colectiva" (Abou Jaoudé, 2018, p.207) operada en todas las etapas de esta sociedad y contribuye a la conciencia del problema que los libaneses tienen con sus procesos de memoria.

Cada año, el 13 de abril (fecha del "inicio" de la guerra en 1975), los periodistas, como un ritual, denuncian fuertemente la falta de conmemoración de esta fecha histórica. En 1999, la periodista libanesa Scarlett Haddad decía en el diario libanés *L'Orient Le Jour* "Todo el Líbano parece sufrir de amnesia"¹⁵. En 2000, Antoine

¹³ <https://libnanews.com/liban-accords-de-taef-constitution/>

¹⁴ <https://www.lorientlejour.com/article/1248788/la-corruption-au-liban-les-racines-du-mal.html>

¹⁵ Scarlett HADDAD, « 13 Avril 1975 - 13 Avril 1999 - Les fantômes de la guerre et l'amnésie officielle », *L'Orient-le-Jour*, 13.04.1999.

Messara periodista libanés y fundador de la Fundación Libanesa por la Paz Civil permanente¹⁶ decía "No podemos salir de la guerra del '75 -'90 con amnesia, sin una contribución nacional que se transmita a todas las generaciones futuras. que la guerra del 75 al 90 es la última en la historia pasada y futura del Líbano. De lo contrario, significa que somos un pueblo incapaz de fundar una patria "¹⁷.

En 2007, Olivier Rohe, escritor francés escribió "El Líbano se ha estancado en un estado de latencia desde 1990, pero la vida en Beirut refleja una capacidad salvaje infinita y desbordante de producir vida " (2007, p.13).

Si un sentimiento de paz se sintió por lo menos hasta 2005, ¿de qué paz se trata? Esta ilusión se ve confirmada hoy por la crisis política, social y económica en la se hunde el país y, lamentablemente, la ausencia de soluciones inmediatas hace que la esperanza sea cada vez más esquiva.

La ley de "amnesia"

Después del final oficial de la guerra, el 26 de agosto de 1991 la Asamblea Nacional Libanesa aprobó una ley titulada "Ley de amnistía general para los crímenes de guerra". Esta ley proclama una amnistía para los delitos cometidos antes del 28 de marzo de 1991. Se aplica a los delitos perpetrados por todas las milicias y todos los grupos armados durante la guerra civil de 1975-1990. Este texto debía permitir "seguir adelante" y de alguna manera hacer borrón y cuenta nueva en la política del Líbano. Desde el punto de vista del gobierno y en teoría, el objetivo de esta ley era promover la paz y la reconciliación en el país. En la práctica, el período de posguerra permitió a las distintas facciones de las milicias repartirse el poder y evitar a oficiales de guerra libaneses, a quienes se les repartió puestos importantes, enfrentarse con la justicia.

De modo que este escenario dejó un vacío sin resolver, el del recuerdo de la guerra. Otra consecuencia legal de la fórmula "la ghalib la maghloub" es una ley aprobada contra cualquier incitación a toda incitación a cualquier comportamiento sectario. En concreto, esta ley prohíbe toda discusión sobre la guerra. Si es imposible hablar de justicia, ¿cómo es posible hablar de la guerra misma? Después de todo, no hay

¹⁶ <http://www.lfpcp.org/>

¹⁷ Antoine MESSARA, « Commémoration - Pour que la guerre de 1975-1990 soit bien la dernière - le 13 avril, ou la constitution nationale », L'Orient-le-Jour, 12.04.2000

consenso sobre la realidad de la guerra: la de una guerra religiosa con un resultado injusto, cuando los líderes de las milicias tomaron el poder en el Líbano de la posguerra. Al final de la guerra, se establece una gran ruptura entre la conciencia del pasado y el surgimiento de una nueva conciencia artificial dictada desde el gobierno. El intento de borrar la guerra y sus horrores muy rápidamente fue una de las principales causas que obstaculizaron la reconciliación. No hubo diálogo ni debate entre las diferentes comunidades. El período de posguerra es una fase de amnesia forzada en la que "se trataba de fingir si el pasado no había existido" y "se saltaba el momento de la transición, de la mutación" (Dagher, 2002, p.311). De hecho, la reconciliación en el Líbano se interpreta como un acto instantáneo sinónimo del rechazo del pasado y sus atrocidades. La memoria del pueblo quedó relegada a un segundo plano y empezó una reconstrucción superficial del espacio humano. La falta de justicia a nivel estatal fue justificada por el pretendido deseo de la sociedad civil libanesa de "olvidar" esta tragedia.

¿Por qué se usa la noción y el término de amnesia en el caso de la ley de amnistía en Líbano?

Desde los años 1990 en la prensa libanesa, muchos intelectuales recurrieron a la noción de amnesia-amnistía, tal como lo describe el sociólogo libanes Samir Kassir en 2005.¹⁸ Los términos amnesia y amnistía tienen la misma raíz "mnemos" o "manomai" (lo recuerdo), significan borrado de la memoria en el campo médico para el primero y en el campo legal para el segundo.

En su obra *La Mémoire, l'Histoire, l'Oubli*, el filósofo Paul Ricoeur (2000) muestra la proximidad semántica entre el término "amnistía" y el de "amnesia". La falta de amnistía o "amnesia ordenada", que supuestamente reafirma una unidad nacional imaginaria, "¿no es para borrar de la memoria oficial los ejemplos de delitos susceptibles de proteger el futuro de los errores del pasado? Y [...] para condenar la competencia de recuerdos a una vida subterránea enfermiza?"(Ricoeur, 2000, p.586).

Ricoeur nos muestra que la memoria es la base del testimonio y los archivos, los recursos fundamentales de la historia. Da cuenta de tres elementos, el archivo, la

¹⁸<https://www.amnesty.be/infos/blogs/blog-paroles-chercheurs-defenseurs-victimes/article/l-amnesie-prix-de-la-reconciliation-libanaise>

explicación histórica y el formato narrativo. Como Platón, Ricoeur se pregunta si la escritura es una ayuda para la memoria o una amenaza. ¿Cuál es la dialéctica entre memoria y olvido y dónde está la historia en esta dialéctica? ¿Puede la historia jugar el papel de un término medio feliz entre demasiada memoria y no suficiente, entre demasiado olvido y no suficiente? Finalmente, la dialéctica entre memoria y olvido es más aguda en el caso del perdón y su análogo político de la amnistía. Ricoeur apela a la pareja promesa-perdón; el primero vincula al agente a un acto futuro mientras que el segundo libera al agente de un acto pasado. Para Ricoeur, la fenomenología de la memoria es la búsqueda de una "memoria feliz" en el contexto de una memoria bloqueada, manipulada o comandada:

Un trabajo sutil de desvinculación y vinculación debe realizarse en el corazón mismo de la deuda: por un lado, la desvinculación de la culpa, por el otro, la vinculación de un deudor que es para siempre insolvente"). Existe, pues, una dialéctica permanente entre amnesia y amnistía (2000, p.586.)

Sin embargo, bajo un estado de amnistía, donde el olvido es fundamental, la memoria se suspende. Como si la Amnistía obliga constantemente a pensar en el pasado y borrar los hechos de la guerra. Para poder superar estos dos frágiles componentes de los asuntos humanos, el perdón y la promesa serían las dos salidas frente a la imprevisibilidad e incertidumbre del discurso y la irreversibilidad de la acción. Según Hannah Arendt (1983, p.304), el perdón rompe con lo que podría encerrar los asuntos humanos en una espiral de muerte. Porque los hombres "aunque deben morir, no nacieron para morir, sino para innovar". El perdón crea así historia y vida, porque mira hacia el futuro.

I.2 LAS REDES DE LA AMNESIA

"La proximidad más que fonética, incluso semántica, entre amnistía y amnesia señala la existencia de un pacto secreto con la negación de la memoria".

Paul Ricoeur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*,

En el Líbano, esta negación de la memoria de la que nos habla Ricoeur toma la forma de una amnesia colectiva cuyas redes son cada vez más numerosas,

analizaremos algunas de ellas para pintar un retrato rápido de la sociedad libanesa de la posguerra.

La política de amnesia

La consecuencia directa de la amnistía a nivel político se reflejó en primer lugar en la no renovación del cuerpo político directamente involucrado en la guerra civil, y por otra parte en una especie de “amnesia forzada” de lxs ciudadanxs.

Si el régimen libanés sólo pudiera adoptar el dogma del olvido, fruto de la amnesia forzada, la actitud de los libaneses hacia su memoria que siguen censurando es desconcertante. Porque los últimos 15 años han sido testigos de la instrumentalización de la guerra libanesa y sus diversas historias por parte de políticos de todo tipo que no dudan en ajustar cuentas o desacreditar a un adversario, en exponer los crímenes de uno o más sobre el otro, dibujando de la historia todos los hechos que les permitan servir a sus intereses personales. Al mismo tiempo, atraen la simpatía de una audiencia que es receptiva, a través de su experiencia de guerra, al discurso vengativo, alimentando así la disensión de la comunidad. Este enfoque, que obliga a los libaneses a esquizofrenia voluntariamente obligándolos a oscilar entre el olvido general y los recuerdos particulares, no parece molestar a nadie.¹⁹

Lo que marca al consultar artículos relacionados con el trabajo de la memoria realizada en el Líbano es la debilidad, incluso la “no presencia” de las instituciones oficiales y los centros de archivos en el proceso de memoria iniciado por el gobierno. Por ejemplo, no fue hasta 2013 y el Día Mundial de los Archivos que los profesionales decidieron unirse “por primera vez en el Líbano” para “dar a conocer el patrimonio único que conservan” (ICA, 2013).

Durante la década del setenta, el gobierno de la República Libanesa inició los primeros esfuerzos para organizar archivos nacionales (Carbone, 1983). En 1974, el Líbano colaboró con la UNESCO y dos expertos fueron enviados para desarrollar un plan de formación profesional en el campo de los archivos e instruir al personal responsable de la gestión “de los archivos de los servicios de la función pública” (Carbone, 1983, p.22). El 20 de mayo de 1974, en un proyecto de ley de reorganización administrativa dirigido al Parlamento, el gobierno libanés dispuso el

¹⁹ Extracto del libreta Violencia civil y memorias de guerra, acá y allá, UMAM D&R, 2005

establecimiento de un departamento de archivos centrales y documentos nacionales bajo la supervisión de un "director-archivero" (Carbone, 1983).

Actualmente, el *Centre des Archives Nationales* no dispone de ninguna herramienta para la consulta online de sus fondos (Centre des Archives Nationales, s.f.²⁰). Cada investigadorx debe dirigirse directamente al sitio si desea identificar algún documento. Esta situación impide que el personal del centro de archivo participe en este espíritu de colaboración que surge de la sociedad digital y la web 2.0.

A través de la sucesión de crisis y conflictos violentos, este contexto libanés impregnado de paradojas ha contribuido a sostener el "trauma colectivo" de la sociedad libanesa (Mermier, 2010). El impacto de estos eventos traumáticos, caracterizados esencialmente por la violencia y la imprevisibilidad, podría aparecer como permanente amenaza en el discurso de los libaneses. El Estado libanés reconoce institucionalmente las denominaciones religiosas²¹ y abandona el derecho privado y el estatuto personal a sus respectivas jurisdicciones. La identidad nacional sólo se otorga si existe afiliación religiosa. Esta membresía permitirá al individuo convertirse en ciudadano libanés beneficiándose de los derechos y deberes regidos por la denominación dada. La identidad nacional, la identidad individual y la identidad sexual casi se fusionarán con la confesión. El Líbano se ha convertido, como dice A. Maalouf (1998, p.200), en "el frágil rosal plantado al pie de la vina, presagio de enfermedades", presagio del malestar identitario.

El reconocimiento por parte del Estado de su responsabilidad política ha supuesto que se asuman las consecuencias más visibles del conflicto. Restaurar a las poblaciones desplazadas a sus ciudades y pueblos de origen ha sido una estrategia central del gobierno libanés desde el final de la guerra. El regreso de las poblaciones desplazadas se convierte en una herramienta en la reconstrucción del tejido social entre las distintas comunidades y en el símbolo de la unidad del Líbano.(Corm, 2007) Cualquier guerra puede implicar el olvido, que puede ser una forma de memoria oculta. Incluso si uno de los reflejos es querer olvidar, las expresiones visibles están ahí para imponer la memoria. A las poblaciones desplazadas y el gran número de personas desaparecidas, se le suma la

²⁰ <https://www.piaf-archives.org/annuaire/centre-des-archives-nationales>

²¹ El Decreto No 60 L.R. del Alto Comisionado del 18 de marzo de 1936 reconoce 18 comunidades religiosas, la comunidad protestante luego será reconocida como la 19.

depresión económica que azota cruelmente y afecta a gran parte de la población. Algunas cifras hablan por sí solas. En 1987, 600.000 personas, lo que representa una quinta parte de la población, eran pobres (Picard, 1994, p.57). El salario mínimo es de 161 dólares (aproximadamente 1.127 FF). En 1996, la tasa de desempleo estaba entre el 20 y el 30% (Figuié, 1996, p.211) y, en 2000, el 28% de los libaneses vivía por debajo del umbral de pobreza.

El espacio urbano: la memoria de la ciudad y la memoria de la guerra

El estado, por otra parte, buscó borrar las huellas "materiales" de la guerra. El Comité de Desarrollo y Reconstrucción trabajó para reconstruir la infraestructura destruida (carreteras y carreteras, redes eléctricas y de comunicaciones), edificios administrativos devastados y reconstruir el puerto y el aeropuerto de Beirut. La reconstrucción del centro urbano de la capital, en gran parte destruido durante la primera fase de la guerra, ilustra la voluntad de esfumar un pasado o al menos la tensión entre olvido y memoria.

Desde que las armas se silenciaron, Beirut entró directamente en la aventura de su reconstrucción, la relación con la memoria está en el corazón de todas preguntas: cómo leer estos fragmentos congelados en piedra cuando el restos del pasado, recompuesto con omisiones y lagunas, parecen formar una serie de rutas que no se superponen y dibujan, detrás de la ciudad real, los contornos una multitud de posibles ciudades?²²

Algunas ciudades milenarias como Beirut, acumulan capas de su historia que se superponen y se combinan. Las sociedades urbanas producen espacios públicos dentro de la ciudad, que son espacios de mediación, vectores de la vida social, espacios dinámicos de valores para convertirse en custodios de la memoria urbana colectiva. En el Líbano, al final de la guerra, las autoridades libanesas, con el fin de dar vuelta rápidamente la página del pasado y reconstruir el núcleo histórico de Beirut que fue antes de 1975, el símbolo de la prosperidad y el crisol en el que los Libaneses de todas las clases y confesiones combinadas llegaron a fusionarse, emprendieron un proyecto de reconstrucción que tuvo trascendentales consecuencias para la memoria de esta ciudad. El objetivo del proyecto era revertir la organización anterior para fundar un plan urbano sobre cimientos completamente

²² Jade TABET, « Des pierres dans la mémoire », en Jade Tabet (dir.), op. cit., p. 65.

nuevos. Beirut era un lugar de sociabilidad abierta, estimulado por el movimiento perpetuo de viajeros, empresarios, clientes, paseantes que lo frecuentaban día y noche, gracias a la proliferación de lugares de ocio: clubes de libros o juegos, restaurantes, discotecas y bares. El viejo Beirut dejó lugar a los turistas ricos de los países del Golfo y a los hombres de negocios. La enorme reconstrucción del centro de Beirut parece no ser más que la aplicación material de la amnesia colectiva. La Sociedad Libanesa para el Desarrollo y la Reconstrucción SOLIDERE²³ (de la cual el ex primer ministro Rafic Hariri, que fue asesinado, era el principal accionista) destruyó el 85% del patrimonio urbano. En 2000 finalizó la campaña de reconstrucción bajo el lema "Beirut, ciudad antigua del futuro", el centro de la ciudad experimentó un desarrollo sorprendente en un clima de crisis económica generalizada.

La *Place de l'Étoile* (Plaza de la Estrella) es uno de los últimos vestigios de lo que era la capital libanesa antes del fallido programa de reconstrucción emprendido por SOLIDERE. En el centro de la ciudad, quedaron desde luego muy pocos yacimientos arqueológicos que sobrevivieron a la guerra. Frente a este recuerdo "oficial" que reducía el pasado a unas pocas piezas seleccionadas, los libaneses rechazaron la nueva imagen congelada en el tiempo, que intentamos imponerles.

En este sentido, el ejemplo de la *Place des Martyrs* (Plaza de los Mártires), verdadera arteria de la capital es sin duda el espacio más emblemático y simbólico donde se ha expresado el descontento del pueblo libanes. Equivalente a la *Plaza de Mayo* en Buenos Aires, esa plaza trazó una línea de demarcación que dividió la capital durante la guerra civil. La plaza de los Mártires, cuyo nombre fue atribuido en memoria de los nacionalistas libaneses ahorcados por los otomanos el 6 de mayo de 1916, ha sido desde octubre de 2019 un escenario de manifestaciones masivas contra las negligencias del gobierno. La más emblemática y reciente siendo la manifestación del 8 de agosto de 2020, donde los libanes pidieron la caída de la élite gobernante tras la violenta explosión en el puerto de Beirut. De todos los monumentos de la plaza, los únicos vestigio del pasado a permanecer de pie hoy en día son la Ópera, convertida en una tienda Virgin Megastore, y la gran estatua de bronce de los Mártires acribillada a balazos que fue restaurada, hoy símbolo de la destrucción del centro de Beirut. Según el arquitecto Jade Tabet (2001), el verdadero

²³ <https://www.solidere.com/>

asesinato de la ciudad se había producido en la reconstrucción:

Si el sesgo de borrón y cuenta nueva -que marcó el inicio de este proyecto- polarizó lo esencial del debate en torno al patrimonio y la memoria de la ciudad antigua, la cuestión que realmente se plantea hoy es la de la ciudad reconstruida. Mientras la Place des Cannons ya no existe, arrasada por excavadoras y dinamita para dar paso a una avenida que se proyecta "más ancha que los Campos Elíseos", la Place de l'Etoile y los distritos circundantes, magníficamente restaurados, han recuperado su antiguo brillo; Modernidades de la fachada, balcones de hierro forjado, mobiliario urbano "anticuado", nada parece haberse olvidado para la "restauración" coincide con la imagen original. ¿Por qué entonces esa sensación de malestar que emerge de las fachadas rehabilitadas, como una extraña impresión de caminar en un escenario de teatro? [...] Como si detrás de esta mejora de la ciudad, hubiera algo así como una matanza de la ciudad.²⁴

Por lo general, ningún lugar está dedicado a la memoria de la guerra del 75 al 90. En Beirut, no hay un museo, monumento, placas conmemorativas, estatuas, sino una memoria selectiva traducida por carteles de líderes de milicias y políticos "muertos por el Líbano". Para algunos, la ciudad misma se erige como un monumento dentro de los esqueletos de edificios aún visibles. Por ejemplo, la famosa Casa Barakat ubicada en la línea de demarcación que dividía el Beirut musulmán (oeste) del cristiano (este), luego de haber sido durante la guerra civil el lugar privilegiado de los francotiradores, aparece hoy simbólicamente como un lugar significativo de reminiscencia de esa guerra. A pesar de estar en la actualidad rodeada de torres, centros comerciales, discotecas y restaurantes, esta antigua casa también conocida como "la Casa amarilla" (por el color de su fachada), sigue siendo un lugar emblemático que se ha convertido en un lugar predilecto para los turistas, fotógrafos y directores de cine.

Aquí parece importante destacar el carácter temporal de estos "lugares de la memoria". El ejemplo de la discoteca BO1819, diseñada por el famoso arquitecto libanés Bernard Khoury (2004), es una buena ilustración del olvido en el país. El arquitecto confiesa: "No se trata de glorificar la guerra sino de aprender a vivir con ella. En esta ciudad, sin embargo, la arquitectura es la expresión más conspicua de amnesia"²⁵. El sitio B018 era originalmente, era el puerto de cuarentena de Beirut, donde se aislaba a las personas infectadas para evitar el riesgo de una epidemia. Fue luego ocupado por desplazados de guerra (alrededor de 20.000 en 1975) y en enero de 1976, tras una masacre cometida por la milicia falangista, fue vaciada por

²⁴ Jade Tabet, « La cité aux deux places », Paris, Autrement, 2001, pp. 55-56.

²⁵ Pierre Sorgue, « Une capitale en quête de mémoire », en « Redécouvrir le Liban », GEO, n°300, febrero 2004, pp. 82-85

completo. Se dice que la discoteca construida sobre los cadáveres tiene la forma de un pozo subterráneo con un techo abatible que se puede abrir, como una gran tumba.

BO18 está amueblado con ataúdes con estelas dedicadas a artistas desaparecidos, pero nada hace referencia a la guerra en el Líbano. Omar Boustani (2001) en su artículo titulado *Iré bailar sobre sus tumbas*, título que *Les Inrockuptibles*²⁶ retoma para un número dedicado a la efervescencia cultural de Beirut de la posguerra, dice: “La noche está hecha para eso, para olvidar. Como el BO18. Evacuar la guerra, la posguerra y demás, y esperar, ¿quién sabe? Un día de paz: interior, local, nacional, regional. Finalmente. Amnesia, aquí en el Líbano, lo sabemos”. La reflexión sobre el grado de conservación de los daños de la guerra es un debate que ha movilizadado a un gran número de arquitectos, psicólogos e intelectuales respecto no solo en Beirut sino a todas las ciudades destruidas por las guerras, un debate que sigue abierto hoy.

La ironía de Jade Tabet denuncia irónicamente todo argumento destinado a justificar el papel terapéutico para borrar las huellas de la guerra: "Si se destruye la ciudad vieja, es para borrar la guerra e instalar la ciudad sobre cimientos completamente nuevos. El proyecto urbano jugaría así un papel terapéutico al edificar la ciudad sobre una especie de amnesia salvadora que la protegería de los antiguos demonios que habían causado su destrucción ” (2001, p. 65).

La educación; la enseñanza de la Historia

Es notorio observar que en las clases de historia, los jóvenes estudian un programa de historia cuyo último capítulo es la independencia del país en 1943. Ni un solo capítulo está dedicado a la guerra civil. En 1996, el Centro Nacional de Investigación y Desarrollo Educativo (CRDP), un organismo gubernamental, ha designado una comisión de historiadores para diseñar un nuevo programa, que hoy en día aún no ha visto la luz y eso a pesar del considerable esfuerzo de la comisión para respetar los puntos de vista de cada comunidad de modo que cada alumno pueda tener las herramientas para elaborar su propia opinión. Sin embargo, el CRDP se enfrentó a una multitud de problemas en la redacción de un programa

²⁶ Omar BOUSTANI, « J'irai danser sur vos tombes » Autrement - Collection Monde no 127, septiembre 2001, p. 187.

común, “Incluso el planteamiento de un problema de matemáticas puede provocar una crisis, como por ejemplo si escribimos que un avión va de Beirut a Tel Aviv. Entonces imagínese para un manual de historia, es muy complicado. Tenemos prohibido hablar de eso ”, explica una funcionaria²⁷.

El único acontecimiento que aparece en los libros de historia que se refiere al período de 1943 hasta la actualidad, es la muerte del ex presidente Bachir Gemayel que aparece como si hubiera sido “un accidente automovilístico desafortunado” cuando en realidad fue asesinado en 1982 en un atentado de un coche bomba. Lxs estudiantxs sólo tienen una hora de historia por semana y crecen como ciudadanxs sin tener contacto con la historia reciente de su país. Salima Kik, profesora de historia y miembro de la comisión mencionada anteriormente, organiza en su preparatoria, donde se reúnen estudiantes de todas las comunidades, conferencias con el fin de llenar el vacío en el programa oficial de historia. Según ella "es fundamental si queremos formar ciudadanos plenamente libaneses. Necesitan comprender lo que sucedió para evitar que vuelva a suceder».

En 2000, un nuevo programa de historia fue aprobado por el Consejo de Ministros, pero no se tomaron medidas para darle seguimiento. Luego, sin dar explicaciones, el nuevo ministro de Educación formó otra comisión. El periodista y profesor Antoine Messara menciona que "Tenemos que pasar por este trauma saludable, porque la historia solo se repite en los países subdesarrollados".²⁸

En 2012, el primer ministro Najib Mikati decidió "retirar del debate político" el programa de historia en desarrollo. "Necesitamos un compromiso para que todas las comunidades aprueben el manual", explica Albert Chamoun, portavoz del Ministerio de Educación, que supervisa el proyecto para justificar el bloqueo.

La dificultad para escribir una "memoria nacional", como esperaban los primeros historiadores a cargo del manual (1996-2000), también refleja el hecho de que, como juez e historiador asociado a su elaboración, los libaneses se definen a sí mismos sobre todo como familia, clan, comunidad. Y cada comunidad desarrolla su propia identidad. Estos son los desafíos que plantea el libro de texto de historia unificada: ¿podemos escribir un pasado común sin un proceso real de reconciliación? ¿Cómo superar las divisiones y devolver la palabra, monopolizada por los políticos, a los

²⁷ Salima Kik, entrevistada por Joëlle TOUMA, « Liban: les trous de mémoire des manuels scolaires », Libération, 07-01-2003.

²⁸https://www.lemonde.fr/proche-orient/article/2012/03/17/l-impossible-manuel-d-histoire-unifie_1671441_3218.html

historiadores y a los hechos?

Las víctimas: lxs desaparecidxs y el luto

Las autoridades libanesas tomaron pocas medidas para determinar el destino de personas desaparecidas y no hicieron nada para impartir justicia a lxs responsables a pesar de la escala y gravedad del problema y trabajo de presión de familias perseverantes. Un informe policial oficial de 1991 identificó 17.415 casos de "desaparición" (Amnesty International, 2011), pero poca información difundida públicamente desde ese momento. En consecuencia, actualmente no hay consenso sobre el número de personas desaparecidas o víctimas de desaparición forzada, y menos un listado con sus nombres. Difícilmente se puede considerar que la comisión creada en 2000 y exclusivamente compuesta por miembros de las fuerzas de seguridad haya sido independiente. Después de recolectar información durante seis meses, declararon, en un informe de dos páginas, que el número de personas desaparecidas totalizaba una cifra de 2.046 y que ningunx de ellxs estaba con vida. Aconsejaron a las familias declarar muertos a sus seres queridxs a pesar de no tener ninguna prueba de su muerte, la Ley 434 de mayo de 1995 facultando esa opción. La comisión de 2001, sólo recibió mandato para investigar casos donde la evidencia tendía a probar que el desaparecido podría estar vivo todavía. Durante 18 meses, examinaron alrededor de 900 archivos pero no publicaron ningún informe. En 2005, una comisión mixta libanesa siria fue establecida oficialmente, con el propósito principal de investigar sobre personas de nacionalidad libanesa reportadas como desaparecidas en Siria. En diciembre de 2009, el Consejo de Ministros del gobierno libanés, afirmó que "Seguiría seriamente la cuestión de los libaneses desaparecidos y detenidos en Siria." Añadió que trabajaría en "casos de [víctimas de] desapariciones forzadas dentro y fuera del Líbano para dilucidar su destino, para liberar a los recuerdos de guerra, promover la reconciliación nacional y respetar el derecho a saber de las familias ", y que imaginó "la creación de un organismo nacional responsable de cuestión de las víctimas de desapariciones forzadas en todos sus aspectos. »²⁹ El Comité de Derechos Humanos del Parlamento libanés, en coordinación con el Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo (PNUD) y la sociedad civil libanesa, está actualmente preparando un plan de acción nacional

²⁹ <https://www.amnesty.org/download/Documents/32000/mde180012011fra.pdf>

por los derechos humanos. Este texto convoca al Líbano a ratificar la Convención Internacional para la protección de todas las personas contra las desapariciones forzadas y para crear un comité nacional por la verdad y la reconciliación. Sin embargo, estas iniciativas no han sido por ahora traducidas por medidas concretas. En estas circunstancias, se entiende que sean solo los más aguerridos que persistan en seguir pidiendo justicia. Muchas veces son los mismos familiares de las víctimas. Es por ejemplo el caso de la presidenta del Comité de los Desaparecidos, Wadad Halwani, esposa de un hombre secuestrado, quien con otras madres y esposas, sigue buscando la verdad y tratando de romper una amnesia colectiva que pretende imponerse. "Es realmente vergonzoso saber que todavía hay más de mil personas desaparecidas, y lo que es aún más vergonzoso es el hecho de que nadie hace caso" señalaba en una entrevista con Amnesty International³⁰.

En 2018 un proyecto de ley fue presentado inicialmente por organizaciones de la sociedad civil después de dos años de consultas, un gran paso hacia la creación de una comisión nacional. Con el mandato de investigar casos individuales, localizar y exhumar fosas comunes e implementar un proceso de seguimiento, esta comisión podría estar en condiciones de brindar respuestas a las familias.

"Esta sería la primera vez que Líbano reconoce y aborda concretamente uno de los legados más dolorosos del conflicto, que ha afectado a todas las comunidades del país. Sin demora, el siguiente paso debe ser nombrar a los miembros debidamente calificados de la comisión nacional."³¹ declaró Lynn Maalouf, directora de las investigaciones en Medio Oriente junto con Amnesty International.

I.3 LA MEMORIA, LA HISTORIA Y EL OLVIDO. PERSPECTIVAS TEÓRICAS

En el marco de nuestro trabajo, el estudio de la representación de la guerra civil libanesa, un hecho histórico pasado, no se puede hacer sin tener en cuenta la dimensión conmemorativa en esta representación, y en particular sin tener en cuenta el papel del cine en la construcción de una memoria colectiva. Al definir la memoria colectiva como base de la memoria individual y de la percepción personal del pasado histórico, Maurice Halbwachs analiza así la relación entre memoria e

³⁰ <https://www.amnesty.org/download/Documents/32000/mde180012011fra.pdf>

³¹ <https://www.amnesty.be/infos/actualites/article/liban-le-vote-du-parlement-est-une-victoire-historique-pour-les-milliers-de>

historia:

“No se trata de la historia aprendida, es de la historia vivida sustentada por nuestra memoria. Por historia, por lo tanto, debemos entender no una sucesión cronológica de eventos y fechas, sino todo lo que distingue a un período de los demás, y de los cuales los libros generalmente solo presentan una imagen muy esquemática e incompleta”³².

La memoria colectiva se construye: es el fruto de una deliberada elaboración en los planos político y social, que encuentra en los medios de expresión cultural - y en la cultura de masas en particular -un soporte adecuado a su naturaleza (es una memoria colectiva) y a su función (su propósito es reunir el cuerpo social en torno a estructuras de memoria comunes).

Práctica y objeto cultural de masas, el cine es desde este punto de vista un medio ideal para la expresión de una memoria colectiva. Cuando reproduce una gran cantidad de escenas del pasado, jugando con la ilusión de verdad inherente a la imagen en movimiento, condensa el trabajo de construcción de la memoria, sobre la que pesan múltiples influencias -políticas, sociales, económicas y morales- que conforman la narrativa cinematográfica. un intento de dar una descripción estable de un período histórico.

La noción de memoria, como bien dice Jacques Le Goff (1988), es una "noción de encrucijada "³³, se trata por tanto de delimitar claramente los campos de la memoria que nos interesan aquí. Primero, la memoria individual que es la memoria subjetiva de un individuo, Luego, la memoria colectiva que constituye el concepto más importante para nuestros objetivos y que merecerá una explicación más profunda. Y por fin memoria histórica, oficial, retomando la Historia y observando memoria selectiva y manipulada.

La memoria colectiva

Maurice Halbwachs, sociólogo francés de la escuela de Durkheim, en su obra póstuma *La memoria colectiva* retoma las tesis según las cuales nuestros recuerdos a menudo se toman prestados de cuentas recibidas de otros, siempre enmarcados en narrativas colectivas, ellos mismos reforzados por conmemoraciones y memoriales. Esta ritualización de lo que podemos llamar recuerdos compartidos, autoriza a Halbwachs a hacer de "cada memoria individual, un punto de vista sobre

³² HALBWACHS Maurice, *La mémoire collective*, Paris, Albin Michel, 1997, p. 105.

³³ LE GOFF Jacques, *Histoire et Mémoire*, Paris, Gallimard, Coll. Folio Histoire, 1988, p.409

la memoria colectiva "(1997, p.33). Sabiendo que en el Líbano, la vida cotidiana se compone de 17 diferentes comunidades religiosas, si acordamos con la teoría de Halbwachs, nos sentimos tentados de afirmar, que la forma en que cada uno recuerda la guerra como indicativa de la afiliación social de uno, y que El recuerdo de la guerra no puede ser común a todos los libaneses. La memoria colectiva se puede entender por un lado como algo con entidad propia, separada y encima de los individuos (Jelin, 2001) y por otro lado como memorias superpuestas o compartidas con alguna estructura en la puesta en escena de recuerdos comunes (Ricoeur, 1999).

No se puede olvidar que la guerra en el Líbano duró 15 años, y durante este período muy largo, los libaneses han experimentado comúnmente la misma situación independientemente de su afiliación denominacional: mismas ansiedades, instintos de supervivencia, horror a la muerte, desapariciones de familiares, sino también la misma gestión del día a día ... Todos estos elementos por lo tanto pertenecen a la memoria colectiva. No se puede encontrar una memoria compartida por toda una sociedad. Esto se define por la interacción de la "memoria histórica" prestada, aprendida, escrita y pragmática según Halbwachs, y la "memoria común" que es cuando a ella, producida, vivida, oral, normativa, breve y plural, de lo vivido en común, está ubicado en el punto de encuentro de lo individual y lo colectivo, lo psíquico y lo social. La distinción hecha por Pierre Nora entre memoria e historia es el origen de la oposición desde 1979 de estos dos términos que son "memoria colectiva" y "memoria histórica"³⁴ anteriormente expresada por Halbwachs. Sobre la memoria colectiva frente a la historia, Nora especifica que "lo que queda del pasado en las experiencias de los grupos, o lo que estos grupos componen el pasado", "la memoria colectiva es la memoria o el conjunto de recuerdos, conscientes o no, de una experiencia vivida y / o mitologizado por una colectividad viviente de cuya identidad el pasado es parte integral" (1979, p.211).

Entre Historia y memoria

Pierre Nora (1979) defiende la tesis que consiste en pensar que la memoria es antihistoria y la historia es un "anti-memoria", y que el término memoria a veces tomó un significado tan general que reemplazó la palabra historia, es por tanto

³⁴ Pierre NORA, « La mémoire collective », H. Histoire, n° 2, Juin 1979.

necesario comprender los mecanismos que caracterizan a cada uno.

La vida siempre llevada por grupos vivos y como tal, está evolucionando permanente, abierto a la dialéctica de la memoria y la amnesia, inconsciente de sus sucesivas deformaciones, vulnerable a todos los usos y manipulaciones, susceptibles a largas latencias y revitalizaciones repentinas [...], Un fenómeno siempre actual, un vínculo vivido con el eterno presente [...] Porque lo emocional y mágico que es, la memoria solo se adapta a los detalles que la conforman; se alimenta de vagos, telescópicos, globales o flotante, particular o simbólico, sensible a todas las transferencias, pantallas, censura o proyecciones³⁵.

La historia, en cambio, es "la reconstrucción siempre problemática e incompleta de lo que ya no es [...] porque una operación intelectual y secularizando, exige análisis y discurso crítico " (Nora, 1984, p.85).

Construida a partir de la memoria, pero contra ella, la historia debe remediar los abusos y debilidades de estos últimos, considerados como individual, psicológico, engañoso, sólo relevando del testimonio. La memoria es de hecho subjetiva porque siempre es parte de una experiencia consciente, mientras que la historia implica un "cambio de mirada", y objetividad.

Esta oposición entre estos dos términos sólo se analiza para subrayar mejor las estrechas relaciones que tienen entre sí. Nora agrega que "la memoria es esencial para la historia", y Tzvetan Todorov que "da cuenta de una verdad semántica que no se puede encontrar no fácilmente en la eventual verdad restaurada por el historiador " (Todorov, 1995, pp.101-112).

¿La memoria no guarda relación con la verdad? (Jelin, 2002) A esta pregunta, un estudio financiado por la misión del patrimonio etnológico en el Ministerio de Cultura francés, dirigido por Annick Jacquet y Tzvetan Todorov (Jacquet y Todorov, 1996) demuestra esta complementariedad esencial entre elementos materiales y cuantificables proporcionados por la historia por un lado, y el mundo inmaterial de experiencias psíquicas proporcionadas por la memoria de otro. Basado en relatos de combatientes y testigos, el estudio admite que la historia no se puede escribir gracias a las historias de la memoria colectiva e individual, sin embargo la conclusión afirma que la memoria que privilegia el detalle y ejemplo, puede conducir al conocimiento del mundo dentro de nosotros acercándose a la verdad. Todorov insiste en que "la memoria no es solo historia a bajo precio, una materia prima que

³⁵ Pierre NORA, « Entre mémoire et histoire », Les lieux de mémoire, Paris, Gallimard, 1984, p. XIX (prologue).

no se podía utilizar hasta que haya pasado por el tamiz de la historia "³⁶.

Lejos de presentarse como rival de la historia, la memoria se convierte en uno de sus objetos, incluso si ideológicamente se opone a ella "La memoria es siempre sospechosa para la historia cuya verdadera misión es destruirla"³⁷.

Gracias en parte a la memoria colectiva, la historiografía del Líbano y más precisamente de su guerra del 75 al 90, ¿no podría ser comúnmente posible a través de la memoria colectiva que se define como plural y por definición compartida por todos?

El olvido

Después de la Segunda Guerra Mundial, uno de sus principales actores, Winston Churchill dijo: "Aquellos que olvidan el pasado están condenados a repetirlo".

La actitud de los libaneses prescribiendo el olvido con el pretexto de preocuparse por el futuro puede parecer legítimo ya que la guerra civil sin duda ha dejado recuerdos traumáticos. No se puede hacer justicia por la amnistía y las huellas de la guerra no se borran con la reconstrucción, todo se hace para que el pasado nunca se recuerde. Olvidar no es contrario a la memoria, es incluso según algunos, tan constitutiva de la identidad como la memoria (Candau, 1998)³⁸. Cuestionamos la "legitimidad del olvido" para poder observar cómo esta actitud es peligrosa en el caso del Líbano. Olvidar es parte de la memoria, porque es el resultado de la lucha inconsciente entre olvidar (borrar) y salvaguardar completamente el pasado, lo cual es imposible. En el Líbano junto a la amnesia colectiva del pueblo hay una memoria oficial, elegida, por tanto manipulada de guerra, que, como hemos mencionado anteriormente, legitima el comportamiento de los líderes en el poder. La memoria elige del pasado los elementos importantes para el individuo y la comunidad, y dado que la gente prefiere recordar "las páginas gloriosas de su historia como páginas vergonzosas " (Todorov, 1995, p.95) se esfuerzan en prescribir olvidándose de dejar ir sus recuerdos traumáticos. Marc Augé (1998) apoya la tesis que consiste en decir que el olvido es un factor esencial para la creación de una nación, dentro de una

³⁶ Guerre et paix sous l'Occupation : témoignages recueillis au centre de la France / Tzvetan Todorov et Annick Jacquet, Le Seuil, 1996, pp.105-117.

³⁷ Pierre NORA, Les lieux de mémoire, Paris, Gallimard, 1984, Tome 1 : la République, p. XXXIII.

³⁸ "La sociedad se encuentra unida menos por sus recuerdos que por sus omisiones, más por su silencio que por el alboroto político-mediático que acompaña al mnemotropismo contemporáneo (Joël CANDAU)" Compartir el olvido: lugares de amnesia y negación conmemorativa ", conferencia franco-alemana Memory & Media, París, 15 y 16 de mayo de 1998)

sociedad uno puede decidir juntos para "dejar atrás el pasado" después de un período rico en enfrentamientos cívicos y militares: "La esencia de una nación es que todos los individuos tienen mucho en común, y también que todos tienen olvidado muchas cosas", "el olvido es necesario tanto para la sociedad como para el individuo" (Augé, 1998, p.7).

El historiador español Julio Arostegui (1971) insiste en que la memoria y el olvido no deben entenderse según su valor positivo o negativo, pero que es necesario situar sus funciones en su contexto histórico. La transición democrática española después de 1975 fue de hecho cimentada sobre el olvido de la guerra civil y del franquismo, instrumentalizado bajo la forma del silencio. No desde un punto de vista moral, sino con respecto a la voluntad de reconstruir el país, el olvido ha tenido una legitimidad "funcional". "Sería mucho más fácil olvidar, vivir en paz, el olvido incluso se dice que es una condición de salud, pero la enfermedad de la memoria es parte de nuestra dignidad. No podemos hacer un barrido limpio del pasado, nuestra memoria da corazón a los testamentos" (Cassaigne, 1996, pp. 4-5.).

El olvido, por otra parte, representa una peligrosa amenaza para la memoria, la identidad de un pueblo y su historia. El mandato judicial al "deber de memoria" íntimamente ligado a la proliferación de políticas de memoria en las sociedades occidentales en los últimos años, es un signo del miedo de olvidar y perder rastros del pasado. Este "recuerdo obligatorio" constituye la deuda a pagar con las víctimas, motivada por un sentido moral de justicia con la memoria. La memoria se refiere al pasado y el pasado constituye la base de nuestra identidad, individual o colectiva. Es a partir de este silogismo que la memoria se concibe como el presente del pasado, que actúa sobre el futuro. La relación entre memoria e identidad es obvia y el deber de la memoria se refiere a la demanda de identidad cada vez más amenazada.

Todorov, a pesar de su compromiso intelectual con el trabajo de memoria, matiza sus comentarios distinguiendo los recuerdos que nutren el espíritu de venganza y que, sin embargo, debe suscitar con cuidado. Basado en el olvido individual de una experiencia traumática, demuestra que es mejor hacer siempre presente este doloroso pasado que negarlo o reprimir para gradualmente dejarlo de lado y alejarse los riesgos de devolución (Todorov, 2002).

En memoria de los "difíciles" hechos, Todorov insiste en que el daño sufrido debe ser parte de la memoria colectiva para permitirnos mejorar mirar hacia el futuro. Como otros defensores de la memoria de hechos negativos, no condena la amnistía pero especifica que esta ley se justifica una vez que el delito ha sido reconocido públicamente, no imponer el olvido, pero dejar el pasado al pasado y dar un nueva suerte en el presente.

De hecho, revela los abusos de la memoria; manipulada en el siglo XX por regímenes totalitarios, es hoy el caso por nacionalismos y conflictos de intereses como es el caso del Líbano.

Paul Ricoeur ofrece en su libro *La memoria, la Historia y el Olvido*, un argumento ejemplar sobre la relación entre memoria y olvido. Incluye el olvido en el título de su libro en el mismo rango que la memoria y la historia, según él, "el olvido sigue siendo la inquietante amenaza que acecha detrás de la fenomenología de memoria y epistemología de la historia" , pero es al mismo tiempo una "condición de posibilidad de la memoria y la historia" (Ricoeur, 2000, p.536).

Ricoeur en su distinción entre los dos tipos de olvido: "olvido irreversible" dejando sin rastros por un lado, y "reserva del olvido" abierto al funcionamiento de la memoria, por otro lado, enfatiza en que "la memoria debe negociar con el olvido para encontrar a tientas la medida justa de su equilibrio con él ". Este trabajo de memoria propuesto por Ricoeur se sitúa entre el " deber de la memoria " impuesto y el "deber de olvidar" imposible. En un argumento dedicado al "olvido ordenado" o amnistía (2000, p.585), el filósofo asegura que la supresión de ejemplos de delitos susceptibles de proteger el futuro de los errores del pasado, condena los recuerdos en competencia a una vida subterránea enfermiza. Ricoeur denuncia la institución de amnistía que sólo puede responder a un propósito de la terapia social de urgencia, bajo el signo de la utilidad y no de la verdad: "Al codearse con amnesia, la amnistía coloca la relación con el pasado fuera del campo donde el tema del perdón encontraría el lugar que le corresponde en el disenso" (Ricoeur, 2000, p.536). El filo delgado entre amnistía y amnesia solo se puede sostener según Ricoeur, si y sólo si se complementa con un trabajo de duelo y se guía por el espíritu de perdón. Esta amenaza expuesta por Ricoeur es materializada en el Líbano donde se ha fusionado la amnistía amnesia intencional.

La memoria manipulada

El Informe de la comisión Nacional sobre la desaparición de personas en Argentina termina su prólogo diciendo que;

Las grandes calamidades son siempre aleccionadoras, y sin duda el más terrible drama que en toda su historia sufrió la Nación durante el periodo que duró la dictadura militar iniciada en marzo de 1976 servirá para hacernos comprender que únicamente la democracia es capaz de preservar a un pueblo de semejante horror, que sólo ella puede mantener y salvar los sagrados y esenciales derechos de la criatura humana. Únicamente así podremos estar seguros de que NUNCA MÁS en nuestra patria se repetirán hechos que nos han hecho trágicamente famosos en el mundo civilizado.³⁹

Del deber de recordar debe fluir la noción de "nunca más" y trabajar sobre todo el proceso de selección de qué olvidar y qué recordar (Jelin, 2001). Sobre todo, se trata de honrar la memoria de las víctimas, para superar las heridas con el fin de permitir el habla nuevamente. La memoria colectiva de la guerra sigue presente en quienes la vivieron y lo que está en juego no es sólo volver a conectar los hilos entre individuos de un mismo tiempo, sino forjar vínculos entre las generaciones mayores y las generaciones más jóvenes lastradas por el silencio y el olvido. Hay que "recordar el pasado para superarlo" (Thomasset, 1996, p.84) porque la memoria es portadora del futuro. La amnesia colectiva en el Líbano ya no debería ser una obligación, un decreto estatal, sino aspirar a una democracia:

Ningún organismo superior del estado debería poder decir: no tienes el derecho a buscar por sí mismo la verdad de los hechos, los que no aceptan la versión oficial del pasado serán castigados. Hay vida incluso en democracia: tanto los individuos como los grupos tienen derecho a saber, por lo que también para conocer su propia historia, que no está en el poder central de los suyos prohibir o permitir. Cuando los eventos vividos por el individuo o el grupo son de carácter excepcional, este derecho se convierte en un deber, el de recordar o testificar⁴⁰.

En los países democráticos, la posibilidad de acceder al pasado sin someterse a un control centralizado es una de las libertades más innegables junto con la libertad de pensar y expresarse. "Abrir archivos" de la guerra nos permitirá comprender mejor el presente porque la buena gestión del pasado no debería "perseguirnos, sino

³⁹ <http://www.desaparecidos.org/arg/conadep/nuncamas/>

⁴⁰ Tzvetan TODOROV, *Mémoire du mal, tentation du bien*, Paris, LGF - Livre de Poche, 2002, pp. 101- 112.

iluminarnos ” (Cassaigne, 1996). Los archivos abiertos no deben usarse para juzgar y condenar, sino para conocer. Para que el período de posguerra en el Líbano no sea una guerra contra la memoria, ni un pretexto para una nueva guerra, sino el resultado de un trabajo de memoria urgente. Un trabajo urgente que se relaciona finalmente con la idea de “lucha por la memoria” desarrollada por Elizabeth Jelin (2002) que se manifiesta contra un doble peligro histórico; el olvido y el vacío institucional.

El espacio de la memoria es entonces un espacio de lucha política, y no pocas veces esta lucha es concebida en términos de la lucha “contra el olvido”: recordar para no repetir. Las consignas pueden en este punto ser algo tramposas. La “memoria contra el olvido” o “contra el silencio” esconde lo que en realidad es una oposición entre distintas memorias rivales (cada una de ellas con sus propios olvidos). Es en verdad “memoria contra memoria”.⁴¹

En el Líbano pareciera que dentro de esta “guerra entre memorias”, la lucha “contra el olvido” la ha emprendido la esfera artística e intelectual, quienes se han propuesto resucitar y enfrentar las memorias de la guerra. Disfrutando de una relativa libertad, artistas e intelectuales han atraído en la realidad social, lo que lxs ciudadanxs no han podido o querido ver: el trato necesario pero sobre todo posible del recuerdo de la guerra civil. Las aperturas de nuevos proyectos y nuevos espacios artísticos agrega un elemento de optimismo relacionando los artistas elegidos en este corpus como “emprendedores” de la memoria” (Jelin, 2002). Retomando las palabras de John Ruskin: “No hay gran arte posible para una nación que uno que se fundamente en la guerra ”⁴². En el siguiente capítulo nos interesamos en analizar esos espacios de lucha de las memorias enfocando nuestra mirada hacia el arte y la cultura para ver en qué medida han y siguen contribuyendo a recordar la guerra del Líbano. Nos basaremos en el análisis de obras que tienen en común una dialéctica de la memoria, del olvido pero también de testimonios de guerra como herramienta de creación.

⁴¹ Jelin, Elizabeth (2002). Los trabajos de la memoria. Madrid y Buenos Aires: Siglo XXI de España Editores/Siglo XXI de Argentina Editores.

⁴² Une nouvelle Théorie de l’art en Angleterre. — M. John Ruskin *Revue des Deux Mondes*, 2^e période, tome 28, 1860 (p. 184-213).

CAPÍTULO 2: LA EXPLORACIÓN DE RECUERDOS Y TESTIMONIOS; MEMORIAS INDIVIDUALES Y ANÓNIMAS A MEMORIA COLECTIVA

Joël Candau, en su libro de referencia *Antropología de la memoria* (1996), cita como conclusión los posibles caminos de investigación que quedan por explorar en la perspectiva de una antropología de la memoria. La creación artística es lo primero que evoca; ya que hubo períodos históricos, dice, propicios para el cuestionamiento de la memoria a través del arte y es interesante mirar la expresión artística como expresión original de la memoria dentro de una empresa determinada.

Demostraremos aquí en qué medida y a través de qué producciones socio-culturales artistas e intelectuales contribuyen a la construcción de la memoria colectiva de la guerra civil en Líbano (1975-1990).

Desde el siglo XX, las relaciones entre arte, historia y memoria han movilizad o a numerosos investigadores; este siglo está marcado por guerras y genocidios que plantearon nuevas preguntas y exigieron un replanteamiento de la representación de la historia. La exposición-evento titulado Big Bang⁴³ en el Centro Pompidou (París, 2005), subrayó claramente la importancia de los cuestionamientos de lxs artistas sobre la historia del siglo XX y la obra de sus memorias, se podía leer en la presentación del evento:

Devastado por dos guerras mundiales, por incesantes conflictos internacionales que afectaron a todo el planeta, marcado por la aparición de nuevas armas, el siglo XX marcó profundamente, y con gravedad, el cuestionamiento de la historia. Un doble movimiento se afirma: por un lado, el extraordinario manejo de la historia por artistas, acompañado de un sentido de responsabilidad y deber de testimonio que a menudo conduce al compromiso y la movilización, por otro lado, el trastorno radical de la forma, atrapado en un proceso irreversible de deconstrucción y renovación. A la cuestión del enfrentamiento directo con hechos históricos se superpone qué, más general y moral, de la memoria y olvido, la angustia de la muerte y la precariedad del humano contemporáneo.⁴⁴ (*la traducción es mía*)

Desde el fin de la guerra civil, Beirut se ha convertido en el teatro de iniciativas culturales estimulantes e innovadoras. A pesar de la casi ausencia de un apoyo estatal debido a la tardía creación de un Ministerio de Cultura en 1993, artistas e

⁴³ <https://www.centrepompidou.fr/fr/programme/agenda/evenement/ccp5Kj>

⁴⁴ <https://www.centrepompidou.fr/fr/programme/agenda/evenement/ccp5Kj>

intelectuales han logrado, gracias al apoyo de organizaciones extranjeras y nacionales a llevar a cabo proyectos culturales y artísticos y crear estructuras (asociaciones, colectivos, organizaciones...) con el fin de llenar el vacío cultural por parte del Estado. El entretrejo del rol del arte y la política en un país donde la conciencia del arte y la cultura están lejos de ser preocupaciones y donde la educación artística en la escuela se reduce a las prácticas de dibujo en la escuela primaria, no pareciera convencer al gobierno. Lxs artistas trabajan en diversas disciplinas artísticas, sus perfiles son distintos y su visión del arte es heterogénea, sin embargo, las temáticas vinculadas a la memoria del pasado resultan recurrentes. Lxs artistas desafiaron la amnesia para lidiar con el pasado, iniciando así el proceso de anamnesis esencial en el proceso de duelo y pudieron responder con precisión a este deseo de olvido que la sociedad sólo había podido implementar en las formas patológicas de amnesia y represión.

Es interesante notar que la imagen del artista y del intelectual en la sociedad libanesa es casi utópica. En un país donde todo se rige por el confesionalismo –separación geográfica de las comunidades religiosas, sistema político basado en la distribución de escaños según la importancia de la comunidad, memorias comunitarias de la guerra– el ámbito cultural y artístico constituye, por su parte, una comunidad ideal, en la que lxs individuos, independientemente de su pertenencia social, piensan juntos la emergencia de un país mejor, o al menos contribuyen, a su manera para construir o más bien reconstruir la memoria de un país y principalmente de su guerra civil.

Conscientes de la heterogeneidad del recuerdo de la guerra civil libanesa, algunos artistas se han dedicado a identificar los elementos comunes para demostrar que un debate es posible y necesario. En este capítulo, lxs artistas y las obras que elegimos tienen un elemento en común: la problemática de la memoria recurrente en sus trabajos que se manifiesta a través de la narración en primera persona, generando participación gracias a un verdadero emprendimiento⁴⁵ de carácter social

⁴⁵ Retomamos la definición de “emprendedores” de la memoria de E.Jelin “*La idea de emprendedor, aquí elegida, no tiene por qué estar asociada con el lucro económico privado, sino que podemos pensar en emprendimientos de carácter “social” o colectivo. Lo importante en este punto, y que es algo que quiero rescatar y conservar, es que el emprendedor se involucra personalmente en su proyecto, pero también compromete a otros, generando participación y una tarea organizada de carácter colectivo. A diferencia de la noción de “militantes de la memoria” (utilizada, por ejemplo, por Rousso), el emprendedor es un generador de proyectos, de nuevas ideas y expresiones, de creatividad –más que de repeticiones–. La noción implica también la existencia de una organización social ligada al proyecto de memoria, que puede implicar jerarquías sociales, mecanismos de control y de división del trabajo en manos de estos emprendedores.*”

o colectivo (Jelin, 2002), utilizando diferentes prácticas artísticas, en un amplio arco entre la instalación y el cine documental. Sus piezas dan forma desde una memoria colectiva, o desde memorias individuales a la imposibilidad de las historias (imaginarias o no) para reconstruir la historia de la guerra en el Líbano. El interés de estas obras es que todas, en una forma diferente, abordan el problema del recuerdo y la memoria.

2.1.1 Neda Sehnaoui, instalaciones en el espacio público

Neda Sehnaoui es una artista y activista política libanesa. Su trabajo abarca pintura, técnica mixta, escultura e instalaciones. Activa desde los años 90, fue parte integral de la escena artística libanesa en la posguerra civil. Es pionera en instalaciones públicas a gran escala en el Líbano y Oriente Medio. En su adolescencia vivió el inicio de la guerra civil, en 1975, y observó de cerca la división política y física de la capital libanesa entre este y oeste, así como el peligro de cruzar la línea de demarcación. Establecida desde 1990 en Beirut, donde vive y trabaja desde entonces, Sehnaoui participa activamente en la vida política libanesa. Defiende la promulgación de leyes civiles para superar el sistema sectario en el Líbano y promover así las libertades individuales, así como medidas progresivas para preservar el medio ambiente, mejorar el sistema de salud y proteger los derechos humanos. Solicitando recuerdos de la guerra, Nada Sehnaoui (2003) insiste en que no tiene como objetivo mover el cuchillo en la herida porque ella dice: "si la herida está abierta y bien limpia, no sana, se infecta y existe riesgo de amputación o repetición". Sus pinturas e instalaciones tratan directamente el problema libanés vinculado a la memoria de la guerra. La amnesia colectiva, la escritura de la historia y la construcción de la identidad son de hecho los temas constantes de su obra. "Hoy, después de haber jugado durante mucho tiempo la política del avestruz, los libaneses se enfrentan más que nunca a sus mayores demonios de la guerra"⁴⁶.

Recordemos que la instalación como práctica artística apareció en las décadas de 1960 y 1970. Se caracteriza por la ocupación efímera o perenne de un espacio determinado que puede ser interior o exterior. Diferentes técnicas de expresión y representación, como la puesta en escena de pinturas, esculturas u objetos, son las

⁴⁶ REGARD - Nada Sehnaoui : « Fractions de mémoire », installation (2) Une matrice virtuelle interne por TARRAB Joseph, le 08 août 2003, L'Orient Le Jour.

que surgen con mayor frecuencia. En ocasiones se solicita la participación del espectador, afirmando así su papel como parte constitutiva de la pieza. La instalación no solo invita a la mirada, muchas veces es inmersiva: envuelve al espectador en un espacio imaginario y le ofrece nuevas experiencias sensoriales; se caracteriza por una verdadera experiencia no solamente estética sino física y única. Según Rebentisch, la instalación se muestra como “la forma de arte más importante desde su surgimiento en la década del sesenta”⁴⁷.

Atazakar Fractions of Memory: esta gigantesca instalación tuvo lugar en la Place des Martyrs en Beirut entre julio y agosto de 2003. Este lugar simbólico de la capital, mencionado anteriormente, fue destruido durante la guerra civil. Hoy en día, es el lugar por excelencia en Líbano donde la gente se manifiesta. La obra es un ensamble de montones de periódicos, en forma de columnas alineadas. Visto desde lejos esta instalación podría evocar un campo de restos arqueológicos, o columnas de ladrillo de los baños romanos (como las que se encuentran a pocos pasos de la plaza debajo de un edificio destruido por excavadoras). Cuatrocientos veinte toneladas de papel cuya forma podía evocar columnas, mini torres, taburetes, montones de escritos, etc. una multitud de asociaciones era posible, la singularidad de esta instalación era autorizando una pluralidad de estas metáforas. El material, periódicos, que tienen la función de almacenar la memoria de la ciudad y sus habitantes. Sobre cada pila se podían leer textos escritos por ciudadanxs que respondieron al “llamado público al recuerdo”, lanzado por la artista para esta instalación. El propósito de esta convocatoria fue escribir una memoria individual de Beirut durante los años de guerra (entre 1975 y 1990), una experiencia, una historia, una imagen, etc. Por lo tanto, bajo cada texto visible se encuentran una serie de textos inaccesibles, al igual que debajo de esta ciudad, hay una serie de ciudades y recuerdos invisibles. Este lugar “demasiado lleno” en el pasado (estación de autobuses, arteria capitalina, centro caótico), ha sido transformado por la reconstrucción después de la guerra en un espacio “demasiado vacío”, impidiendo su integración en el espacio público. La instalación situada en su centro, invitaba a las personas a aparcar y cruzar este espacio “vacío” que “ocupaba”⁴⁸.

⁴⁷ Juliane REBENTISCH, “*Estética de la instalación*” Futuros Próximos

⁴⁸ <https://latimesblogs.latimes.com/babylonbeyond/2008/04/lebanon-artists.html>



Atazakar Fractions of Memory, 20 Tons of Newspapers, 360 Structures, 101 Texts, Downtown Beirut, 2003 ⁴⁹

Nada Sehnaoui podría haber optado por otros tipos de presentación de los textos: carteles, tendedores, etc. Sistemas que habrían facilitado la lectura, paradójicamente aquí se invita y se disuade al mismo tiempo. En cierto sentido, se podría decir que la ciudad, con sus capas históricas superpuestas, ha inspirado esta disposición cuya curiosa particularidad es ser universal. La idea de utilizar periódicos que almacenen la crónica y, por tanto, la memoria de la ciudad y sus habitantes, está indudablemente ligada a que varios diarios, entre ellos L'Orient-Le Jour, periódico libanés, patrocinaron en parte con la donación del material de las pilas.

Plastic Memory containers es el título de otra instalación de la misma artista, expuesta cerca de la mítica ciudad de Biblos en 2004. Neda Sehnaoui vio cómo los habitantes de Biblos⁵⁰ estaban, por un lado, orgullosos de su rico patrimonio cultural de 7000 años de historia y, por otro lado, alienados por su historia reciente, la de la guerra. La artista presentó 100 sellos de plástico llenos de 3000 bolas de papel arrugado sobre el que había repetido estas palabras: "¿Cuanto significativo es tener una historia de 7000 años cuando no tenemos memoria de nuestro pasado reciente?"⁵¹.

⁴⁹ <https://nadasehnaoui.com/mobile/installations2.html>

⁵⁰ Ciudad construida hace más de 7000 años donde se puede visitar las ruinas del imperio romano.

⁵¹ <https://www.nadasehnaoui.com/installations3.html>



Plastic Memory Containers, 100 White Plastic Buckets, 3000 Crumpled Balls of Paper with Text ,Byblos, 2004⁵²

La más reciente de sus instalaciones *Waynoun*⁵³ en 2004 fue pedida por el Comité de las Familias de los Secuestrados y Desaparecidos durante la conmemoración del 13 Abril, (fecha oficial del inicio de la guerra en 1975), la instalación estaba expuesta en el domo de la Plaza de los Martirios en Beirut. El lema de esta obra era "Resucitar a los muertos de las tumbas del olvido, para contar su historia y conocer los motivos de estas desapariciones. Que sea recordada para que no se repita"⁵⁴. En las paredes de la cúpula, los nombres de lxs desaparecidxs aparecían en una banda negra, (como una película) y lxs espectadorxs podían ver sus rostros reflejados. La identificación del público con lxs desaparecidxs fue el objetivo de esta yuxtaposición impulsada por el pensamiento; el mensaje era claro: ¿Y si fuera yo? En el suelo, 500 fotos de desaparecidxs pegadas en globos blancos y negros, llevaba al visitante a pasear entre ellos. En La Place des Martyrs, la cúpula de Beirut y la ciudadela de Biblos, la artista se ha apropiado de espacios públicos, simbólicos e históricos como lo hemos visto anteriormente. Sus funciones confieren a las instalaciones una interacción muy estrecha entre lo individual y lo colectivo, el mensaje que surge de él y su carácter social.

⁵² <https://nadasehnaoui.com/mobile/installations3.html>

⁵³ <https://www.nadasehnaoui.com/installations5.html>

⁵⁴ <https://www.nadasehnaoui.com/installations5.html>



Waynoun?, 3000 names, 400 photographs, 400 large black and white balloons, acetate sheets, and plastic wrapping. Dome City Center, downtown Beirut, 2006⁵⁵

Según Sehnaoui, el Líbano quiere “borrar” su pasado, y detrás de eso hay un dolor profundo. De alguna manera, el trabajo artístico en general, y estos en particular, puede crear nuestra identidad.”⁵⁶

Ciertamente, el estado de amnesia y su contraparte, el deber de recordar, aparecen en estas instalaciones. La instalación *Atazakar Fractions of Memory*, vehiculiza elementos esencialmente comunes, a través de "la convocatoria pública de memoria" de recuerdos individuales, inscritos en un lugar público y disponible para todos; un punto de vista sobre la memoria colectiva si retomamos la tesis halbwachsiiana. La insistencia en la participación del individuo en la constitución de la memoria colectiva de la guerra es primordial aquí, "historias alternativas, escritas por personas ordinarias, son necesarias, porque la diversidad es el factor más importante en la resistencia colectiva a los estereotipos y las falsas representaciones"⁵⁷.

⁵⁵ <https://nadasehnaoui.com/mobile/installations5.html>

⁵⁶ INSTALLATION - « Atazakar, fractions de mémoire », de Nada Sehnaoui, jusqu'au 31 juillet – place des Martyrs Premiers pas vers le deuil de 17 ans de guerre (photo) Par GEMAYEL Diala, le 01 juillet 2003

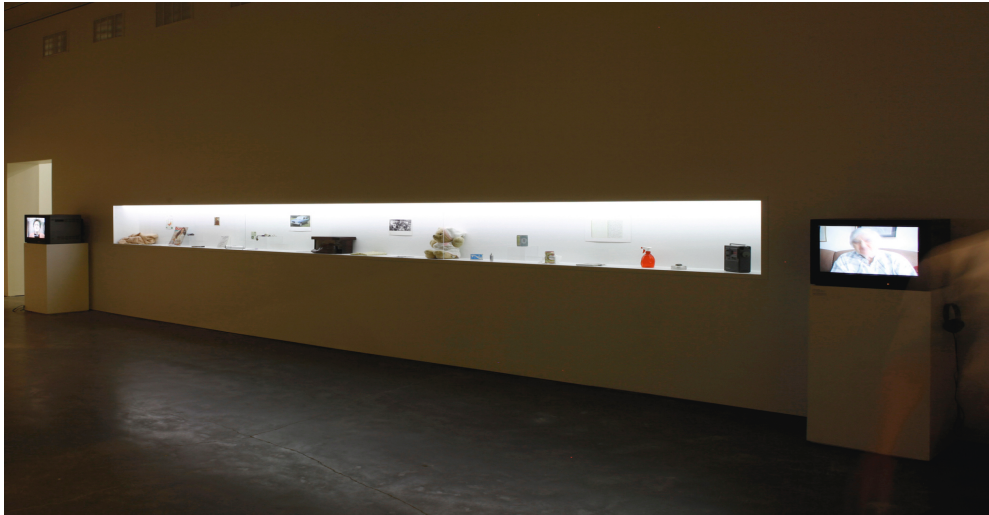
⁵⁷ Akram Zaatari « Beyrouth. Le prix de la modernité », en Parachute, n°108, octobre/novembre/décembre 2002, p. 124. Este número está dedicado a las prácticas artísticas libanesas de artistas viviendo en Beirut o en el extranjero.

2.1.2 Lamia Joreige; historias individuales y testimonio documental

La producción artística de Lamia Joreige oscila entre videoinstalaciones, pintura y escritura. Dando una especial importancia a las narrativas individuales a través de testimonios y entrevistas, sus obras contribuyen a la construcción de una posible memoria colectiva. Por un lado, demuestra la imposibilidad de contar una sola historia de la guerra civil, y por otro lado, la importancia de una pluralidad de narrativas para la documentación de la guerra. Nacida en Beirut en 1972, Lamia Joreige es una artista visual y cineasta que vive y trabaja en Beirut. Utiliza en sus obras documentos de archivo y elementos de ficción para reflexionar sobre la historia y su posible narración, así como también sobre la relación entre historias individuales y memoria colectiva. En su práctica, arraigada en la experiencia de su país, explora las posibilidades de representar las guerras libanesas y sus secuelas. Su trabajo se focaliza esencialmente en el tiempo, las grabaciones de su huella y sus efectos sobre nosotrxs.

En 1999 se inicia el proyecto de su documental *Objects of war* (se estrenó por primera vez en 2000) reúne los testimonios de once personas (siete mujeres y cuatro hombres que tienen entre 27 y 90 años) y sigue en 2003 con *Objects of War n°2*⁵⁸, registrando siete testimonios adicionales. Esta vez, sin embargo, y desde entonces, el partido de la artista ha sido de presentar el material bruto en su integralidad, sin editarlo. Con esta modalidad, Lamia Joreige editó cuatro versiones más de *Objects of War*, dos en 2006 y dos en 2014. La videoinstalación de 68 minutos, se ha presentado varias veces internacionalmente, en Beirut (Casa Zicco, 2000), en París (Galerie Nikki Diana Marquardt, 2000), entre otros.

⁵⁸ <https://lamiajoreige.com/work/objects-of-war-1999-ongoing/?all=true>



Objects of War en Here and elsewhere, New Museum, NYC, 2014.⁵⁹

Cada protagonista está filmado de frente en primer plano, excepto el primero y el último que se filmaron de perfil. El primero está filmado a su derecha y el último a su izquierda, lo que de alguna manera crea un apertura y cierre del video. Las otras nueve personas se filman desde el frente, y un rápido desvanecimiento al negro marca la transición de una historia a otra. Esta forma de filmar involucra muy íntimamente al espectador, y lo coloca en una posición privilegiada frente a lo que se dice, como si cada testimonio le interpela en directo. Además, el entorno en el cual se filman las "entrevistas" es relativamente neutral, podría ser el hogar de la persona, lo que crea una proximidad adicional entre el sujeto y cada espectador. Las personas suelen estar sentadas frente a una pared o en una habitación que se puede reconocer como salón, cocina o balcón. Nada viene a interrumpir la historia, y las preguntas de Lamia Joreige no aparecen.

El objetivo era contar la historia de un objeto de guerra. Los protagonistas eligieron un objeto familiar común que les sirvió como hilo conductor a lo largo de la historia. Los objetos, a pesar de su diversidad, dan fe de sentimientos experimentados colectivamente durante la guerra civil, manifestados en objetos como latas, pilas, una trocha, cartas, una guitarra, una radio, casetes de audio.

Joreige tomó la decisión de hacer un video, con tomas fijas para transmitir tan simplemente y fielmente como sea posible los testimonios de los entrevistados.

Si acordamos con Joël Candau (1998, p.98), "la transmisión nunca será pura o auténtica", debe jugar en ella el juego de la reproducción y la invención, de la

⁵⁹ <https://lamiajoreige.com/work/objects-of-war-1999-ongoing/?all=true>

memoria y el olvido, de restitución y reconstrucción". Aquí sólo se relatan fragmentos de una historia, considerada como verdadera por quienes los expresan. En *Objects of war*, el objetivo no es revelar una verdad, sino reunir y confrontar muchas versiones y discursos diversos sobre un tema particular. Este trabajo, presentado bajo la forma de videoinstalación, resulta de un gran aporte para la transmisión de la memoria a las generaciones futuras. Estas historias de recuerdos, son fragmentos del pasado que terminan de dar una idea de cómo era la guerra vista por individuos de diferentes religiones y diferentes clases sociales. A través de estos "objetos de guerra", Joreige se interesa también en las energías emocionales liberadas por estos objetos utilizados durante la guerra civil, pero también al sentimiento de las personas que vivieron a través de estos objetos abandonados. Lxs libaneses, finalmente, siguen sintiendo una cierta incomodidad, un dolor y una melancolía hacia estos objetos. Más allá del objeto en su entidad material, hay una carga emocional muy potente (Navaro Yashin, 2009).

La artista demostró el deseo de exhibir estos objetos de guerra en un "memorial", un museo, o cualquier estructura que materialice un lugar de memoria de las guerras de Líbano. El objetivo de Joreige no era revelar una verdad, sino acercar y enfrentar una multiplicidad de versiones, diversidad de discursos sobre este "irrefutable" hecho. En una de las entrevistas, un hombre explica "Te olvidas, alguien lo menciona y te acuerdas de todo, yo olvidé mucho, no podría haberte contestado, olvidé mucho. Pero cuando abrimos el tema, digo que es mejor evocarlo que revivirlo. Porque quiero abordar el tema, no me gusta hablar de eso, de la guerra".⁶⁰

Si la amnistía generó una cierta amnesia, el deber cívico de la memoria forma parte de una "pedagogía de la memoria" evocada por el historiador Samir Kassir (2003)⁶¹ y parece indispensable, tanto para quienes participan como para quienes evocan sus recuerdos, que para aquellos al otro lado de la pantalla, libanesa o no.

En un documental titulado *Here and perhaps elsewhere* (2003), la artista escruta el caso de lxs desaparecidos de la guerra civil. El documental narra la investigación sobre la desaparición y probable asesinato de Wahid Sadek, desaparecido en Junio de 1986.

⁶⁰ Extracto del video *Objetos de Guerra*, Lamia Joreige

⁶¹ Profesor en el Instituto de Ciencias Políticas de la Universidad Saint Joseph, Samir Kassir fue reconocido por sus editoriales publicadas en el principal diario de Beirut, An-Nahar. Su libro "Historia de Beirut" (Fayard, 2003) ha sido aclamado como un trabajo histórico. Samir Kassir fue asesinado el 2 de junio de 2005.

Este relato muestra la incapacidad de investigar y reconstruir los hechos exactos en el caso de una desaparición durante la guerra civil libanesa. Con esta película, Joreige, que tiene su propio tío desaparecido, despierta la memoria de lxs libaneses sobre aquellas personas cuyos cuerpos han sido reclamados repetidamente por las familias de las víctimas. La artista cruza Beirut entrevistando a lxs pasantes con una sola pregunta: “¿Conoce usted a alguien que haya sido secuestrado aquí durante la guerra?”⁶². Su viaje la lleva alrededor de la línea verde divisoria que dividía Beirut entre Este y Oeste, donde las milicias establecieron sus barricadas, escenas de muchos secuestros y crímenes. Se reunirá sucesivamente y recogerá los testimonios de cuatro personas. Cuatro personas que pueden haberse cruzado con Wahid Sadek, el mismo día pero en diferentes momentos. Joreige explica:

Intento así desencadenar el proceso de la memoria y revelar la multiplicidad de discursos existentes sobre la guerra y la inmensidad del drama. Mientras cruzo la ciudad y descubro lugares cargados de historia, dibujé un mapa personal de esta ciudad.⁶³

Este documental podría ser un homenaje a la memoria del tío de la artista desaparecido, así como también a todxs lxs que desaparecieron durante la guerra en el Líbano, pero también tal como el título lo deja entender, para todas las víctimas en cualquier otro lugar del planeta. El interés de este documental a vocación claramente universal, radica no solo en su testimonio real de la incapacidad de verificar los hechos y reconstruir la versión plausible de un evento, sino también en su consideración de la riqueza y pluralidad de los discursos contrapuestos en la restitución histórica de un evento.

Objects of War y *Here and perhaps elsewhere* dan una oportunidad al discurso del individuo cuya voz no se escucha. La artista resucita de esa manera los recuerdos para demostrar que cada historia es importante para la construcción de una historia oficial y se emprende para nutrirla para evitar que se estropee. La transmisión oral participa en la enseñanza de la memoria, permite que individuos inicien el proceso de recordar, y abona la constitución de una memoria colectiva. Podemos ver en la elección del Lamia Joreige, relatos orales e individuales y una referencia a la identidad narrativa desarrollada por Hannah Arendt en *Condiciones del hombre*

⁶² <https://lamiajoreige.com/work/here-and-perhaps-elsewhere-2003/?all=true>

⁶³ <https://lamiajoreige.com/work/here-and-perhaps-elsewhere-2003/?all=true>

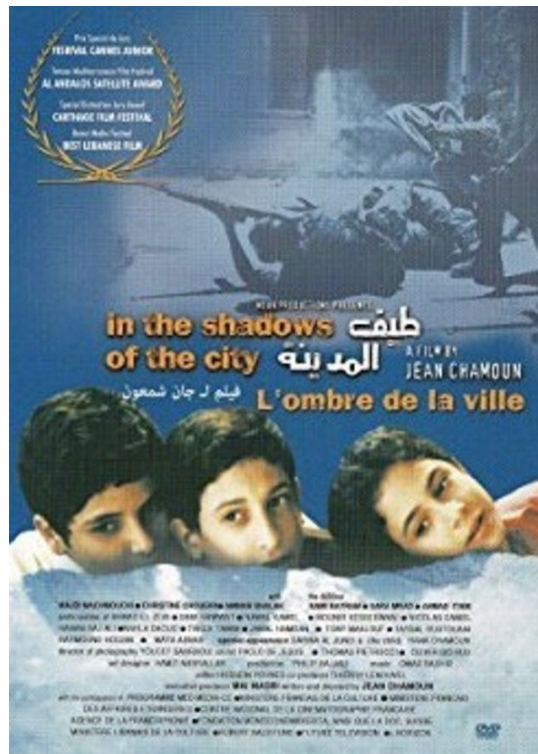
moderno (1958), donde explica que la identidad se encuentra en relación no sólo con la narración sino también, y fundamentalmente, con el discurso y con las acciones que realizamos en el espacio público, identidad que surge de la reconstrucción de una historia. En este trabajo, la anamnesis estimulada por un objeto demuestra, por un lado, que la memoria, tal como se entrega en la narración, hace de la memoria un arte de narración, y también que la identidad de un pueblo se compone en gran medida de historias que cuenta sobre sí mismo, del recuerdo que se da a sí mismo y que transmite a sus hijos.

2.1.3 Jean Chamoun y el docudrama; de una Historia a La Historia, y Roger Assaf y el teatro participativo

Jean Chamoun es un cineasta libanés, comprometido en una obra de memoria y transmisión a los jóvenes, ha hecho de los documentales audiovisuales su principal medio para documentar la guerra. Todas sus películas giran en torno al trabajo de la memoria y constituyen puentes en función del pasado, presente y futuro.

Con *Shadows of the City* (2000), elige por primera vez el largometraje para contar una historia. Es la historia de Rami, joven treintañero que recuerda su infancia durante la guerra civil: su exilio desde el sur para venir y establecerse en Beirut con su padres, el desempleo de su padre y su vida en el café donde trabajaba. Él recuerda una historia de amor que vivió de niño; su difícil separación con Yasmine que era cristiana y que tuvo que partir hacia el este de Beirut con su familia. 12 años después, el secuestro de su padre lo incita a unirse y a luchar en una milicia. Conoce a Siham, una mujer determinada a encontrar a su marido desaparecido. La historia de Rami es ficticia, sin embargo, el género de la película pertenece a una ficción particular: el docudrama. Esta elección de la película de ficción cuya acción se basa en hechos reales y en los que se insertan documentos de archivos cinematográficos, refleja este deseo de afrontar la realidad. El uso del realismo simbólico puede verse en la elección de personajes: Rami representa primero a los niños, luego a los milicianos; Siham, las esposas de los desaparecidos; el padre, los jefes de familia ... Los personajes, pero también los hechos relacionados como el exilio, el compromiso en la milicia, el secuestro, la espera, el amor imposible en la guerra, constituyen elementos que pueden ser identificados por cualquier persona que haya experimentado la guerra civil. Retomando una historia (la de Rami), Jean

Chamoun cuenta la historia de muchos libaneses; de un recuerdo individual, nos da a ver elementos pertenecientes a la memoria colectiva.



Afiche de la película "Shadows of the city" en el Movie Theatre in Beirut, 2000⁶⁴.

Como cineasta, Chamoun cultiva el proceso de la memoria caracterizándose por siempre construir una intensa relación de confianza con sus actores, lo que le permite elegir lugares de rodaje donde los personajes hayan realmente vivido y donde hayan pasado por etapas de sus vidas. Este método le permite poner en confianza a sus actores y acompañarlos en el proceso de recuerdo, de modo de anclar su relato en la realidad. El uso del "flashback" muestra claramente que Chamoun utiliza todos los elementos técnicos posibles para despertar la memoria, porque insiste: "sin memoria, no hay sociedades, hay que conocer su historia para poder mirar hacia el futuro"⁶⁵.

El personaje de Rami se revela como "narrador" en la película gracias a su voz off a lo largo de la historia. La visión de la guerra propuesta por la historia de Rami está de alguna manera autenticada por las secuencias documentales que ocurren en

⁶⁴<https://elcinema.com/en/work/1011291/gallery/124171954>

⁶⁵ Jean Chamoun en una entrevista con Mhammad Sweidan, en Dalil an Nahar, noviembre 2000.

tres momentos clave de la ficción, marcando el paso de un período a otro en el curso de la vida de Rami. Las secuencias documentales son una forma de legitimar esta visión de la guerra y de apoyarla con imágenes que tengan valor testimonial.

Shadows of the City ciertamente describe la dureza de la vida, pero se dirige hacia el futuro para "renovar el diálogo en el Líbano, debemos aceptar su historia, por eso no me invento la realidad pero el reloj como está"⁶⁶. La realidad, abordada a través de una ficción gracias al docudrama, permitió una interacción entre memoria individual y memoria colectiva. Así, incorporando algunas imágenes de archivo tomadas durante la guerra, la ficción se encuentra entrelazada con la realidad. En una escena donde Siham, acompañada de otras mujeres de desaparecidos, manifiestan frente a un oficial su derecho a conocer el destino de su marido, el oficial le ordena "olvidar, cuidar de sus hijos y del futuro en lugar de lo que pasó." - "¿Olvidar?" Siham replica, "el que apuesta por el olvido, piensa en una nueva guerra"⁶⁷.

En la película se retratan los personajes, y simbólicamente el pueblo libanés, como capaces de vivir juntos. Su proyecto es arrojar luz sobre estos civiles que han experimentado las consecuencias de la guerra, interrumpiendo el curso de sus vidas, destruyendo sus ambiciones y esperanzas. La única preocupación para ellos es sobrevivir. Así, la película en su totalidad contribuye a la construcción de una memoria de la guerra a partir de una realidad representada por imágenes documentales. Finalmente, la ficción con sus personajes y temas contribuye a una conmemoración de la guerra en un aspecto que se aparta del aspecto confesional y religioso que prevalece en los fenómenos de la memoria de la sociedad libanesa. Según Chamoun, es muy importante dar testimonio de lo sucedido durante la guerra a todos los libaneses "porque hay un deseo de borrar la memoria, y los jóvenes necesitan saber lo que no se explica en la escuela, ni en la universidad, es un delito de los que están en el poder"⁶⁸.

El teatro participativo de Roger Assaf

⁶⁶ Citación del escenario de la película

⁶⁷ Réplicas de la película

⁶⁸ FESTIVAL DU FILM EUROPÉEN - Encuentro con Jean Chamoun, por GEMAYEL Diala, 11 de noviembre 2000

Roger Assaf, el fundador del teatro popular libanés de los sesenta, del colectivo Shams⁶⁹ y profesor de teatro desde 1976. A partir de un trabajo de investigación sobre la memoria colectiva ligada a las guerras que se sucedieron en el Líbano, sus espectáculos han renovado la relación del público árabe popular e intelectual con el lenguaje dramático. En el desorden de los años de la posguerra y la paz incierta, el escenario se convierte en un lugar de interrogaciones sobre el imposible y necesario diálogo entre comunidades. La memoria de la guerra civil libanesa tratada en sus piezas es la memoria del sufrimiento de los indigentes, *Los días de Khiam* obra de teatro presentada en Francia en 1984, trata de la masacre colectiva perpetrada por el ejército israelíes durante una de sus incursiones en el sur del Líbano en 1978 en la aldea de Khiam. La obra no cuenta la masacre sino la memoria de este pueblo, a través de historias familiares, matrimonios, disputas y éxodos hasta Beirut. Roger Assaf presenta personajes cuyo comportamiento está profundamente marcado por la masacre, la atmósfera no es necesariamente morbosa porque, como todas sus piezas que evocan la guerra, ilustran también el ambiente festivo de los períodos de calma, celebrar hablando de la vida es su forma de resistir. Aquí, el testimonio es un acceso indirecto a la experiencia de la guerra. Como todo enunciado, depende de un determinado contexto que es, en sí mismo, fruto de multitud de elementos: la persona a la que se dirige, las preguntas que se hacen, el estatus social y político de la persona.

En 2004 adaptó la obra de Beckett *Esperando a Godot*, "lebanizando" el texto y conservando el propósito de la versión original, es decir mostrar el absurdo de la vida en el contexto de la posguerra. Para Roger Assaf "la guerra no ha terminado realmente. Lo que hoy domina nuestra historia es la guerra"⁷⁰. A través de las historias de las familias Khiam, Assaf cuenta la historia de los libaneses, testifica huellas indelebles que deja el sentimiento de expectativa, del aburrimiento y la privación. Recurrir a un texto consagrado de la dramaturgia occidental como lo es *Waiting for Godot*, subraya la similitud que pueden tener dos acontecimientos a priori diferentes en escala y en procesos de memoria (la Segunda Guerra Mundial y la Guerra civil libanesa) al nivel de memoria colectiva, a saber, la resistencia, el

⁶⁹ Iniciales de juventud ("Shabab"), teatro ("Masrah"), cine ("Sinama"): sol en árabe.

⁷⁰ Entrevista con Roger Assaf en el periódico L'Orient Le Jour en enero 2007.

aburrimiento y el sentimiento del absurdo de la vida. Ciertamente es un sentimiento de rebelión y resistencia frente a la amnesia de posguerra que los artistas elegidos en este capítulo dirigieron sus trabajos con la idea de transmisión de memoria de la guerra civil. Cualquiera sea la opción política hacia la gestión de la memoria, las secuelas existen después de quince años de conflicto persisten, la vida cotidiana queda necesariamente anclada en nuestros recuerdos. Es notable observar que la palabra siendo callada, la memoria se convierte en un objeto de lucha, una misión política. Cuándo despertar el pasado se convierte en un problema importante, con el único propósito es el recurso de una pedagogía de la memoria (Kassir, 2003), para no olvidar; mantener el vínculo que existe entre el presente y el pasado para tratar de evitar un retorno a la violencia. Evitar mostrar las imágenes que marcaron la guerra, pero operar una especie de "cura del habla; presionando la narrativa, en lugar de imágenes sórdidas"⁷¹.

Estos dos ejemplos son emblemáticos de la cultura popular libanesa y, por lo tanto, proporcionan una rica base para explorar dimensiones alternativas de un paisaje nostálgico⁷² de posguerra. Hasta cierto punto, esta lectura de narrativas nostálgicas puede considerarse reparadora. Por otro lado, si bien es posible rastrear un cambio en la dinámica de la memoria pública a nivel cultural, todavía no existen vías oficiales para discutir la guerra a nivel nacional y los antiguos caudillos todavía tienen que renunciar a sus control destructivo del país (Tarraf, 2020).

Hemos demostrado aquí cómo las prácticas artísticas ocupan un lugar central en los procesos de memoria frente a la falta de versiones e interpretaciones elaboradas en otros campos. Las poéticas de la memoria no se perciben en nuestro caso como una expresión *original* sino como *única* expresión. Tras una interpretación narrativa y artística de las obras usando lenguajes provenientes del arte contemporáneo, nos hemos centrado en vínculos entre acontecimientos históricos del periodo de la Guerra y sus diversas apariciones en imágenes visuales y audiovisuales en las obras elegidas.

⁷¹ Este término "cura del habla" fue utilizado por Sarah Rogers, "Haciendo historia, puesta en escena tesis: el Proyecto Atlas de Walid Raad ", en Parachute, op. cit., pág. 77.

⁷² Según los críticos de la nostalgia, es un concepto asociado a una romantización del pasado y tiene la tendencia a ofuscar inequidades, transgresiones y diferencias. Esta visión se basa en el supuesto de que la nostalgia se opone fundamentalmente al discurso histórico verídico (Tarraf, 2020).

En el siguiente capítulo, se tratará de estudiar estrategias de representación en esta disposición de huellas que cuestiona lo representable en una arqueología del presente experimentando situarse en la triple temporalidad de la historia gracias al uso del archivo.

CAPÍTULO 3: EL ARCHIVO COMO HERRAMIENTA DE CREACIÓN; LA DOCUMENTACIÓN DEL PASADO

El archivo, como materialidad del pasado orientada hacia el futuro, “es una institución que preserva, organiza y clasifica los materiales del pasado construyendo en el presente un repositorio para el futuro, lleva implícita también una noción institucionalizada de tiempo.”⁷³. En Beirut, las instituciones culturales vieron en su preocupación por el futuro la necesidad de dedicar su trabajo a la construcción de archivos del pasado. El objetivo de este capítulo será analizar cómo algunos artistas utilizan las poéticas del archivo para representar el universo de la guerra civil en Líbano o del periodo de posguerra, identificamos la forma en que estos artistas desarrollaron sus obras con el archivo como objeto y como herramienta creativa. Se tratará entonces de analizar aquí las estrategias de representación en esta disposición de huellas que busca, de algún modo, cuestionar lo representable en una arqueología del presente.

Además de su función de probar, informar y testificar, los archivos también tienen esta capacidad de mover, perturbar, tocar y, por tanto, de proporcionar emoción (Lemay, 2009). La emoción puede venir al mismo tiempo, de parte de una *mise en scène* propuesta por cada artista o por los archivos en sí mismos. Esta emocionalidad se asocia a la noción de memoria, en un arco de sentimientos amplios, cuando uno se enfrenta, en el caso de la guerra civil en Líbano, con la fotografía de un lugar específico, o de algún familiar desaparecido. Las poéticas de la memoria poseen una relación estrecha con el trabajo con archivos. El archivo permite movilizar una serie de emociones vinculadas al acto de recordar: tocar, evocar, sensibilizar, confrontar pero también testificar e informar (Lemay, 2017). Estas poéticas plantean emociones e interrogantes al espectador: ¿te acordas? ¿También has experimentado esto? Esta cuestión de experiencia similar en muchos casos cuestiona los recuerdos del espectador. Existiría una ambivalencia de los

⁷³ TRIQUELL Agustina,
<https://www.roots-routes.org/montar-el-tiempo-temporalidades-gestos-y-motivos-en-montaje-desde-archivo-de-la-memoria-trans-argentina-de-agustina-triquell/>

archivos, a la vez pruebas, testimonios, fuentes de información pero también de emoción. La idea de archivo como “disparador de memoria”, o “vehículo de memoria” fue desarrollada por Christian Boltanski (2007). La obra de este artista atestigua de un esfuerzo siempre repetido por activar la memoria, sus instalaciones evocan su pasado buscando despertar en el espectador una conciencia histórica de mayor envergadura (Périot-Bled, 2014). Para los artistas que utilizan el documento de archivo, se trata de cuestionarse sobre asuntos que en general les son familiares, personales o incluso colectivos, cuando trabajan en un hecho que marcó la historia y que será recordado.

El acceso a la memoria como proceso arqueológico está en el corazón del pensamiento de Freud, como subraya Georges Didi-Huberman (2002) en su obra *La imagen superviviente: historia del arte y edad de los fantasmas según Aby Warburg*: cuando Freud habla de su 'trabajo interpretativo' como un proceso de "penetrar siempre más profundamente" (...) actúa como arqueólogo de la memoria. (...) Freud se imagina así en un campo de ruinas, quitando escombros y, a partir de los restos visibles, [para] averiguar qué está enterrado"⁷⁴. La metáfora arqueológica se trata según Didi-Huberman, de "mirar las cosas presentes (las imágenes que ofrecen su gracia, los síntomas que ofrecen su angustia) en vista de las cosas ausentes que determinan sin embargo, como fantasmas, su genealogía y la forma misma de su presente". Laurent Veray, historiador francés, subraya el papel principal que "las imágenes de archivo juegan en la construcción del hecho histórico, su transmisión y memoria", junto con las diversas formas que pueden adoptar: "permanecido en estado bruto o modificado, reutilizado, dispuesto en un dispositivo dado", algunos condenados a "ofrecer una experiencia sensible de la historia" o traducir un "enfoque reflexivo y poético" (Veray, 2011, pp.7-10).

En este capítulo se tratará de estudiar estrategias de representación en esta disposición de huellas que cuestiona lo representable en una arqueología del presente experimentando situarse en la triple temporalidad de la historia gracias al uso del archivo. Según Michelle L. Woodward (2009), la apropiación de las prácticas archivísticas en el trabajo artístico contemporáneo puede ser en parte una respuesta a la falta de acuerdos colectivos sobre narrativas del pasado de una nación o de una

⁷⁴ DIDI-HUBERMAN Georges, *L'Image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Éd. de Minuit, coll. Paradoxe, 2002., pp. 323-324.

comunidad. Lxs artistas contemporáneos están elaborando nuevos mecanismos para conmemorar la historia del Líbano a través del uso del archivo. Utilizamos el término archivo no sólo para referirme a una colección de documentos o el lugar donde se guardan los documentos, sino también a la recopilación de materiales por una estructura organizativa (que varía de archivo a archivo) que opera dentro de un determinado discurso, o forma de ver el mundo. (Woodward, 2009, p.23).

3.3.3 UMAM D&R: el archivo como misión institucional

Fundada en 2004, UMAM D&R es una organización sin fines de lucro, su constitución se hace eco del actual debate libanés sobre la guerra y su violencia, y el papel que se les debe dar en el trabajo de la memoria. La problemática sobre la memoria de la guerra y la ausencia de historia oficial están al origen de su creación, con el objetivo de fundar un centro de documentación e investigación sobre la historia reciente del Líbano⁷⁵. Monika Borgmann y Lokman Slim⁷⁶, (lxs fundadores) están comprometidos a recolectar cualquier tipo de archivo relativo a la guerra del Líbano, es decir, a emprender tal como lo entiende Pierre Nora (1997) un "lugar de la memoria". Los lugares de la memoria no son solo objetos de conocimiento, sino que también deben ser fuentes de emoción. Según Nora, las huellas del pasado adquieren un nuevo significado cuando se convierten en memoria, apoyadas sobre soportes contemporáneos. Un lugar de memoria va desde el objeto más material y concreto, posiblemente localizado geográficamente, hasta el objeto más abstracto e intelectualmente construido. Por lo tanto, puede ser un monumento, una persona, un museo, un archivo, tanto como un símbolo, un lema, un evento o una institución (Nora, 1997). UMAM D&R buscan los archivos para volver a abrirlos y despejar una ruta permitiendo que cualquier ciudadanx sepa lo que realmente sucedió. De alguna manera rompieron la regla del pacto del olvido diseñado por el estado libanés y se emprendió en recolectar toda documentación de la guerra.

⁷⁵ <https://www.umam-dr.org//about/>

⁷⁶ Mientras escribía mi tesis, Lokman Slim, editor, activista social y político libanés, fue asesinado en febrero de 2021. Figura de la escena cultural libanesa, su muerte marcó una vez más, 25 años después de la guerra civil, la imposibilidad en Líbano de expresar opiniones políticas libres. Su esposa, Monika Borgmann es periodista, directora y autora alemana. "*La guerra es un gran cadáver que se presta a la autopsia y al trabajo de las citas son sólo el primer paso*"#, dicen, convencidos de que la guerra no ha terminado, por la ausencia de un pacto de paz con todo lo que compromete, y que el período entre 1990 y 2006 es solo un período de calma.

Quince años después del final de los combates, los libaneses no han logrado hacer de los sucesivos y asesinos conflictos de su historia una lectura abstracta, un paso necesario en el trabajo de la memoria. Su descripción de sí mismos fue moldeada por los patrones que resultaron de este estado de guerra, y que son más frecuentes hoy que nunca. Por lo tanto, es legítimo preguntarse hasta qué punto los libaneses pueden esperar una verdadera paz civil y reconciliación. Sobre todo, es urgente que los libaneses asuman la responsabilidad de su pasado y lo discutan públicamente en lugar de pretender olvidarlo⁷⁷.

Invocando el derecho a disponer de la propia historia y a sondear el propio pasado, la institución cuenta con una base documental que incluye tanto libros y periódicos como archivos oficiales y personales, enriquecidos regularmente con nuevas referencias. Esta colección tiene como objetivo comparar experiencias para poner a prueba la memoria de lxs libaneses. Tienen un lugar dedicado a acoger eventos culturales “Le HANGAR”⁷⁸ (el local sufrió daños colaterales en el bombardeo israelí en julio de 2006, que se repararon rápidamente, pero varios documentos se perdieron para siempre). La programación del lugar es diversa, incluye instalaciones de artistas, exposiciones, proyecciones de películas, debates y mesas redondas en torno a la memoria de guerra; un verdadero espacio de encuentro y diálogo, a través del arte, debates esenciales para la vida pública de los libaneses.



Exhibition at the Hangar of UMAM D&R October 2007© Photos: Yves Atallah & Houssam Mchaiemch

⁷⁷ Extracto del folleto de Civil Violence and War Memories - Here and Elsewhere, UMAM D&R, 2005.

⁷⁸ <https://www.umam-dr.org//tools/3/>

Es muy importante señalar que el público de este lugar no se limita a lxs habitantes de Beirut, es muy heterogéneo y también incluye a refugiadxs palestinos, cuyos campamentos están cerca.

Violencia civil y memorias de guerra, aquí y en otros lugares es el título de un evento producido por UMAM D&R en 2005, cuyo objetivo era el de tratar de afrontar diversas experiencias de guerra, trascendiendo fronteras geográficas, culturales y lingüísticas para dar cuenta de la "banalidad del mal". La programación contempla mesas redondas en torno a los temas: "Expresión del sufrimiento del mal, ¿A quién se le debe dar la palabra?", así como con intervenciones y cuestionamientos sobre "¿la memoria es un deber? ¿Es la amnesia un derecho?" , "Las formas de reconciliación, amnistía, justicia y el lugar de la memoria."⁷⁹.

Por otra parte, el documental titulado *Massaker* (2006)⁸⁰ se centra en la aterradora masacre de Sabra y Chatila perpetrado qué ocurrió en junio 1982 en los suburbios de Beirut, donde durante dos días y tres noches, las milicias cristianas mataron a civiles palestinos, hombres, mujeres y niños, rodeados por el ejército israelí, que asistió a las exacciones sin intervenir. Cuando aún todavía hoy es imposible establecer el número de víctimas o separar las responsabilidades del mando israelí de las de Milicias libanesas, el documental recoge el testimonio de seis milicianos que han participado a los asesinatos, y aborda la violencia a través de las palabras de los asesinos que revelan en detalle el transcurso de la masacre. Algunxs se defienden y racionalizan sus acciones; "Mi padre me pegaba", "La guerra nos transformó en asesinos", otrxs siguen reivindicando con orgullo sus actos. Filmado entre 2001 y 2004, *Massaker* recuerda a través de 60 horas de entrevistas, múltiples testimonios y puntos de vista, intentando generar un retrato colectivo de la masacre.

Premiado internacionalmente (Berlinale 2005, entre otros), *Massaker* recuerda este episodio particularmente traumático de la historia del Líbano. Y este trabajo necesario de la memoria no es fácil de recibir ni de captar. Primero, por la dureza de los testimonios, que causaron un verdadero impacto. Pero también porque la película mezcla los medios artísticos; lxs directores se basan en la puesta en escena y elecciones formales y estéticas muy asertivas, por ejemplo el

⁷⁹ Extractos del libro del evento, UMAM D&R, 2005.

⁸⁰ La película se proyectó en más de 60 festivales internacionales y fue recompensada por varios premios, entre otros el Premio Fipresci en la Berlinale 2005.

procesamiento fotográfico de imágenes (granulado, filtros de color, subexposición). videoarte y cine experimental: zooms repentinos, movimientos de cámara circulares depredadores, encuadre inestable, grano rugoso, filtros, estética colorista que induce un contexto particular (cada habitación tiene su propio color, caliente o frío, a menudo saturado). El registro del documento y del archivo hace más compleja su recepción. Como algunos otros documentales anteriores, *Massaker* se aventura en la oscuridad y las profundidades de la violencia humana extrema. Con el deseo de comprender los mecanismos individuales y colectivos que parecen más allá del alcance de la esfera del significado, tanto el salvajismo y la barbaridad desplegados están más allá de la comprensión. En un tema similar, donde los límites entre lo humano y lo inhumano se difuminan, *Massaker*, se distingue de inmediato de documentales tan importantes como *Shoah*⁸¹ de Claude Lanzmann (1985) por su régimen estético diametralmente opuesto; por un lado, *Shoah*, un “documental poético” cuya estrategia narrativa está basada en el “diálogo” de testimonios de víctimas y actores, con la intervención del director. (Vigour, 2022). Por otro lado, *Massaker*, documental basado sobre testimonios anónimos de los culpables y que se sitúa entre art video y cine experimental (Borgmann y Slim, 2017).

Recopilando archivos y organizando eventos culturales con el objetivo de concienciar sobre la importancia de la memoria de los demás, UMAM D&R funciona como un espacio de documentación de las guerras en el Líbano, facilitando el acceso al derecho de un pueblo a conocer su historia, utilizando la documentación y archivo como sus herramientas principales, buscando informar el futuro al lidiar con el pasado. El acervo continúa creciendo, agregando a su vasta y diversa colección de documentos, libros, películas, revistas, periódicos y otro material de la historia libanesa, brindando acceso a estos recursos a cualquier persona interesada. Otro aspecto clave del trabajo de UMAM D&R es su enfoque en las artes como una forma de llegar a nuevas audiencias y comprender la memoria en el Líbano desde un punto de vista diferente. En la primera página del sitio web de la organización, se puede leer hoy con respecto a la muerte de Lokman Slim;

La lucha contra la cultura de la impunidad siempre ha sido un elemento central de nuestro trabajo. Y por lo tanto, nuestro objetivo ahora es el establecimiento de una investigación internacional

⁸¹ Shoah se basa en el testimonio de víctimas, testigos y actores, cercanos o lejanos, de la Solución Final. Esta película de múltiples voces extrae su riqueza del entrelazamiento de testimonios de judíos, polacos y SS sobrevivientes que trabajaron en los mismos campos.

independiente y transparente. Sólo a través de dicha investigación, nosotros, como colectivo, podríamos defender los principios y convicciones por los que Lokman defendió incansablemente y a los que dedicó su vida.⁸²

3.3.4 Rabih Mroué y la obsesión del archivo

Nacido en Beirut en 1967, Rabih Mroué es un artista, actor y director cuyo trabajo se encuentra en la encrucijada de las artes visuales, la performance y el teatro. Movilizando documentos encontrados, secuencias de video, fotografías y objetos, Rabih Mroué juega con los límites entre la realidad y la ficción para cuestionar la autoridad de los archivos. Con sus creaciones en perpetua búsqueda de una nueva relación contemporánea entre diferentes lenguajes de formas artísticas y teatrales, pertenece a la nueva generación de artistas emergentes en el mundo que cuestionan las definiciones del teatro, la relación entre espacio y forma de actuación, así como también la relación entre el intérprete y la audiencia. Fuertemente marcado por la historia reciente del Líbano y la ausencia de rastros dejado por la guerra civil, su trabajo incita al espectador a reflexionar y cuestionarse sobre los temas del olvido, la memoria, la ficción y la verdad. El trabajo del archivo es, según el indispensable, "el archivo quiere decir que la selección, como la memoria, es el resultado de un proceso consciente o inconsciente".⁸³

Su última obra de teatro *Hazme dejar de fumar* es una interpretación de lectura (o lo que es comúnmente llamado Live Art) articulada alrededor de objetos, videos, fotos, ideas, palabras que componen el archivo personal del artista. Este último se compone de documentos periodísticos y especialmente objetos recogidos a lo largo de los años (recortes de prensa, grabaciones radios, TV, objetos encontrados, proyectos iniciados ...) y que deberían servir para el artista en caso de que alguna vez se encuentre sin inspiración.

⁸² https://www.umam-dr.org//blog_detail/28/

⁸³ <http://www.festival-automne.com/uploads/spectacle/Mhroue%CC%811.pdf>



RABIH MROUÉ, *Make Me Stop Smoking*, 22nd & 23rd May 2020, Sfeir Semler Gallery Beirut, foto de Lola Arias en el programa *My Documents*.⁸⁴

Este archivo gradualmente llenó su apartamento sin conseguir deshacerse de él. Luego decide presentar una parte, gracias a esta lectura performática para poder destruirla finalmente. El título de la pieza no tiene nada que ver con su contenido. Entre los objetos que presenta, un cartel de un político, un power point sobre lxs desaparecidxs, una cinta de un terrorista suicida antes de un ataque, una colección de fotos de gatos muertos, ideas inacabadas etc. y una carta oficial de perdón. El artista muestra parte de su archivo para deshacerse de lo que lo atormenta y aprovechar para disculparse personalmente. Quizás esté dando ejemplo a través de esta lectura sobre qué debe hacer cada individuo: exponer su archivo personal para nutrir la memoria colectiva de la guerra. ¿Debería entenderse quizás que cualquier archivo es importante y no debería haber ninguna selección? La obsesión de Mroué a través del archivo y el pasado está omnipresente en su obra, *Hazme dejar de fumar* es un trabajo catártico desde un punto de vista personal, pero su mensaje político es explícito. La ligereza del discurso, su humor y transparencia fingida,

⁸⁴ *My Documents* es un programa de interpretación de conferencias donde artistas de diferentes orígenes presentan una investigación personal, una experiencia radical, una historia que los obsesiona en secreto. Mis documentos tienen un formato mínimo: artistas con sus documentos. Una forma de sacar a la luz el tipo de investigación que a menudo se pierde en una carpeta sin nombre en una computadora. El programa busca ahondar en el género en busca de un contagio entre el arte conceptual, la investigación y el teatro. Un espacio donde confluyen discursos, formatos y públicos de diferentes disciplinas. El programa se lleva a cabo desde 2012 en Buenos Aires, Vigo, Milán, Lisboa, con artistas de diferentes disciplinas.
/ <https://lolaarias.com/my-documents>

constituyen por traducción una visión irónica del sistema político cuyo enfoque es el opuesto al del artista.

3.3.5 Walid Raad y Atlas Group: el archivo y la ficción

Walid Raad nació en 1967 en Líbano. Tenía ocho años cuando empezó la guerra civil. En 1983, cuando el conflicto se intensificó, se fue a vivir a Estados Unidos. Ahora enseña en la *Cooper Union School of Art* en Nueva York como profesor asociado. Los dispositivos artísticos de Walid Raad utilizan la técnica y el significado del archivo para repensar la forma en que se escribe la historia y el poder que se le atribuye.

*The Atlas Group*⁸⁵, proyecto creado en 1999 y terminado en 2004 por Raad, se define como una asociación dedicada a la investigación y recopilación de documentos sobre la historia contemporánea del Líbano. La asociación fue creada como un centro de archivo que recopila documentos de todo tipo, fotografías, videos, grabaciones sonoras, cuadernos personales, entrevistas de prensa escrita, ensayos críticos relacionados con el período del conflicto de la guerra civil. Las exposiciones y conferencias performáticas de Walid Raad, así como el sitio web de la fundación, hacen que estos "archivos" sean accesibles al público. Al difuminar las líneas entre arte y archivos, ficción y documental, Walid Raad y Atlas Group cuestionan la escritura de la historia, invalidando el proceso de reconstrucción de los hechos específicos del enfoque científico. Los documentos recopilados no buscan informar o entregar un documento más a la historia para quienes no tienen ni conocido o experimentado el acontecimiento en cuestión; la información proveniente o atribuida a través de varias fuentes, a veces personificadas y otras anónimas, consisten en formatos particulares de la experiencia traumática de la guerra. Walid Raad restaura hechos reales o ¿inventa? la experiencia traumática de la guerra, que no se puede entender sino que se deba compartir. El proyecto del Atlas Group gira en torno a esta división entre la experiencia vivida y su transmisión.

Analizaremos algunos de estos trabajos para tratar de entender el proyecto conceptual que consiste en desviar la veracidad del archivo, de modo de sembrar

⁸⁵ <https://www.theatlasgroup1989.org/>

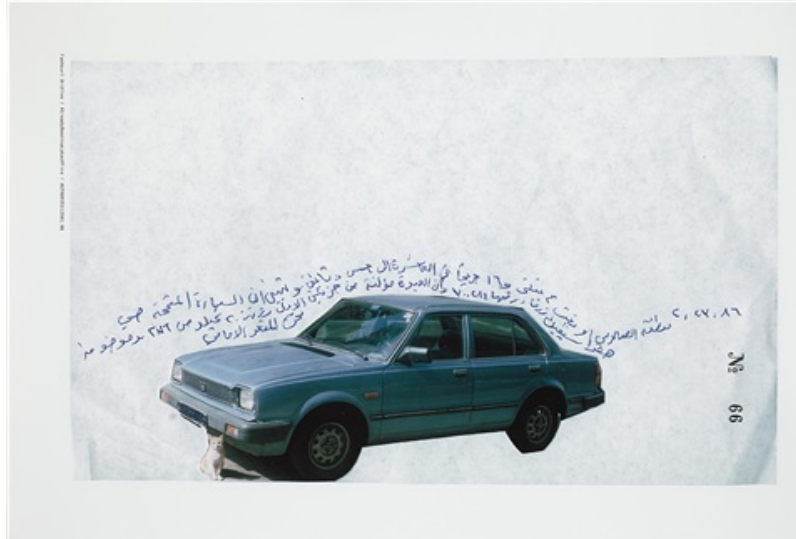
duda e incertidumbre en el espectador y confrontarlo con situaciones ajenas y desconocidas.

La video instalación *We Can Make Rain But No One Came To Ask (2004)*, es el fruto de la colaboración entre el fotoperiodista Georges Semerdjian y el experto en investigación de municiones y coche bomba Yussef Bitar. La cinta de vídeo se centra en diagramas, notas, cintas de vídeo y fotografías producidas por Bitar y Semerdjian sobre una detonación en el barrio de Furn Ech Chubak de Beirut el 21 de enero de 1986. Se dibuja el lugar del ataque, modelado por computadora y filmado en video con una animación de fotografías en blanco y negro. Con estos diferentes documentos y desarrollos tecnológicos, creemos que estamos "reingresando" al evento. En lugar de compartir la experiencia del ataque con nosotros, esta instalación nos aleja de ella utilizando varias tecnologías; sonido e imagen son discordantes, los efectos visuales se combinan con signos ilegibles y nos impiden identificar los lugares.

Al dar forma al límite a la singularidad irreductible de cada experiencia, The Atlas Group forja una historia documental de la experiencia vivida.

Los archivos de The Atlas Group están compuestos por registros privados de personas que han vivido en común en Beirut durante los años de la guerra. El doctor Fadl Fakhouri fue un renombrado historiador especializado en las guerras libanesas. Cuando murió, llegaron 226 cuadernos y dos pequeñas películas al Grupo Atlas para su análisis, conservación y exhibición.

I Was Overcome With A Momentary Panic At The Thought That They Might Be Right (1994) presenta una imagen de cada automóvil utilizado en las 3.641 explosiones de coches bomba en Beirut entre 1975 y 1990. En cada página, la reproducción recortada de un automóvil va acompañada de un texto en árabe, traducido al inglés, que detalla el ataque: marca, modelo, color del automóvil, fecha, hora y lugar de la explosión, número de víctimas, perímetro de la explosión, cantidad y tipo de explosivo utilizado; todo está repertoriado minuciosamente. El tamaño desigual y a veces considerable de los agujeros indica la recurrencia de determinadas ubicaciones de destino.



Walid Raad, Dr. Fadl Fakhouri/The Atlas Group, Notebook Volume 38, plate 66, Already Been in a Lake of Fire , 1975 - 2002.⁸⁶

El desvío de la función informativa del archivo no es un juego, ni un deseo de ofender o de quitarle autenticidad a los hechos. Walid Raad propone más bien una nueva manera de leer lo sucedido. No muestra imágenes horripilantes de los combates, tomadas en el acto, ni relata acontecimientos. No se comporta como un artista-reportero, pero usa el relato ficcional para reescribir la guerra. A través de este desvío se interesa en cómo la guerra y todas sus formas recientes, al igual de como los actos terroristas, se revelan al público. Los atentados suicidas recogidos en el expediente Fakhouri se refieren así a prácticas periodísticas que, a diario, durante los años del conflicto, llamaban la atención sobre las marcas y modelos exactos de los vehículos implicados por su descripción precisa. Las anotaciones en los folletos de los académicos reproducen de manera idéntica el tipo de información que la prensa dio todos los días. Su gesto de inventar todo un escenario con su propia lógica y apariencia modifica el punto de vista y cambia la posición del espectador, abriendo nuevas perspectivas para aclarar ciertas cuestiones políticas y mediáticas, no sólo en el contexto del Líbano, sino en una perspectiva más general de la escritura de la historia. Con el proyecto Atlas Group, Walid Raad pero también los artistas mencionados en este capítulo, plantean la cuestión de las condiciones de posibilidad de una historia, al enfocar las diferentes capas de la vida cotidiana durante la guerra, al incitar memorias colectivas y al trabajar desde ya través de imágenes muy diferentes.

⁸⁶ <https://www.theatlasgroup1989.org/>

Los archivos dan testimonio de lo ocurrido antes. Por su calidad de "testigo", los archivos se consideran a veces como la memoria de una institución, una organización, una administración o una empresa; a veces como memoria de la nación, memoria colectiva, memoria del mundo o de la humanidad; a veces como patrimonio, memoria científica o industrial; a veces nuevamente como el recuerdo de una ciudad, una región, una familia o individuos, por mencionar sólo los ejemplos más frecuentes (Cook y Schwartz, 2002).

Así, por su forma original de utilizar el material de archivo, lxs artistas contemporáneos proporcionan una mejor comprensión de cómo, de manera concreta, se materializan los vínculos entre archivos y memoria. Este paralelismo entre los diferentes aspectos de la memoria y la producción de los artistas también ofrece la posibilidad de resaltar el hecho de que el archivo no está cerrado ni volcado hacia el pasado sino orientado hacia el futuro y en proceso. Además, debido a la dimensión a menudo crítica de las obras producidas por lxs artistas, este paralelo también representa una oportunidad para cuestionar "la obsesión por el archivo que marca nuestro tiempo", sobre esta necesidad "de guardarlo todo, de preservar cualquier indicador de memoria". (Nora, 1989, p.13-14).

En el siguiente capítulo, nos centraremos en los contenidos temáticos de las obras para comprender la relación que mantienen tanto con la realidad, histórica y social, como con la guerra como hecho pasado.

CAPÍTULO 4: LA CONSTRUCCIÓN DE UN IMAGINARIO DE LA GUERRA LATENTE; EL PRESENTE O LA POSGUERRA

Movilizar el trabajo artístico sobre el tratamiento del presente es subrayar lo que queda del pasado, en el caso del Líbano, la ausencia, latencia, fantasmas, olvidos. El espacio-tiempo de la guerra civil parece completamente oscurecido en el panorama oficial y mediático del período de posguerra, una amnesia que lxs artistas elegidxs en este capítulo conceptualizan en sus obras bajo la figura de la latencia. En este contexto, nuevas preguntas y prácticas y exigencias artísticas, especialmente en el ámbito de las artes visuales surgen: ¿Qué hacer con esta guerra que invitamos a olvidar? ¿Cómo narrarla? ¿Qué hacer con el trauma del evento? Si bien no pretendemos aquí responder estas preguntas, nos centraremos en los contenidos temáticos de las obras para comprender la relación que mantienen tanto con la realidad, histórica y social, como con la guerra como hecho pasado. El objetivo será mostrar hasta qué punto las ficciones pueden ser consideradas interpretaciones de la realidad y subrayar los procesos por los que lxs artistas escenifican la realidad de la guerra. Para ello, nos apoyaremos en las nociones de metáfora, alegoría y ficción (entre otras nociones) que se utilizan abundantemente en las obras.

4.1.1 Ghassan Salhab: el cine, la ciudad y sus fantasmas

Ghassan Salhab nació en Dakar (Senegal) en 1958. Hijo de comerciantes libaneses, cuando su familia se instaló en Beirut, Ghassan no hablaba árabe, y le fue muy difícil comunicarse con niñxs de su edad. Al respecto reflexiona, “este desplazamiento, geográfico, territorial, de "identidad", siempre me ha dado la sensación de ser extranjero y familiar, dondequiera que esté.”⁸⁷ Obsesionado con Beirut y el vacío dejado por la guerra, Ghassan Salhab muestra a través de sus películas el verdadero caos en el Líbano. *Beyrouth Fantôme* (1998) y *Terra incognita* (2002) son dos películas que abordan el pasado reciente. “La guerra ha transformado Beirut, es una ciudad que ha cambiado más rápido que el rumbo de los hombres”, relata el cineasta⁸⁸, frente a la dificultad para lxs libaneses para contar otra historia, porque hay mil historias en suspenso y, sin embargo, todas las comunidades parecen haber escrito su historia oficial.

⁸⁷Entrevista con Ghassan Salhab, <http://seul-le-cinema.com/entretien-avec-ghassan-salhab>.

⁸⁸ <http://derives.tv/entretien-avec-ghassan-salhab/>

Terra incognita trata del cotidiano de un grupo de amigxs en Beirut. Los personajes representan a su manera la imagen de la ciudad: siete veces destruidos, resucitado siete veces. Soraya, guía turística, viaja por el país tras las huellas de civilizaciones pasadas, en las que a veces se mezclan las de la guerra reciente. Nadim, arquitecto, vive en su habitación frente a una computadora e intenta componer una ciudad utópica, recurre a lo virtual porque lo real lo perturba. Haidar, periodista, ve al mundo como un espectador. Leila sigue de luto y acumula visas para salir. Tarek acaba de volver del exilio y se siente como si nunca hubiera salido de Beirut y, sin embargo, no reconoce nada en esta ciudad. Estos personajes están como suspendidos, atrapados en el presente, no se atreven a mirar hacia atrás y mucho menos proyectar hacia adelante. Viven como todos los habitantes de Beirut, en un permanente día a día. El cineasta alude directamente a la amnistía y sus consecuencias sobre nuestro presente. Guerra latente, o al menos la falta de paz real, de eso se trata en *Terra Incognita*. “Mis personajes”, dice Ghassan, “no encajan en un territorio, una historia, una filiación. La historia de Beirut está extremadamente cargada”⁸⁹. Lejos de ser una película que conlleva lecciones, o testificando sobre el Líbano hoy, es una película subjetiva, que está destinada a ser como una “topografía íntima” de la ciudad. El cineasta, gracias a su lenguaje cinematográfico poético intimista, transmite sentimientos de duda y ruptura como consecuencia de la amnesia colectiva.

En otra película, *Beirut Fantôme*⁹⁰ abordó las mismas preguntas: ¿Cómo convivir con el recuerdo de 15 años de guerra? ¿Cómo vivir juntxs después de haber sido salvajemente desgarradx? ¿Cómo hacer cuando es demasiado doloroso hablar de guerra e imposible fingir que no existió? ¿Qué hacer con el pasado? ¿Cómo lidiar con el presente? ¿Hacia dónde proyectar en el futuro? El título evoca explícitamente la relación ambigua entre presencia y ausencia, ficción y realidad. Esta película relata la historia de Khalil, quien regresa a Beirut después de haber sido declarado 10 años antes, "desaparecido" por su familiares y amigos. ¿Es este un fantasma o el propio Khalil? ¿Qué ha hecho durante esos años? Sus familiares se dan cuenta rápidamente de lo difícil que es mirar hacia atrás en el pasado. La intrusión de este personaje supuestamente muerto estabiliza los personajes pero también al espectador, ya que la estructura de la película se alterna constantemente con

⁸⁹Entrevista con Ghassan Salhab en Derives tv; <http://derives.tv/entretien-avec-ghassan-salhab/>

⁹⁰ Fantôme = en francés fantasma

entrevistas entre los actores del pasado / con personajes de la posguerra inmediata. *Beirut Frantôme* consagra así dos temporalidades, amplificando el sentimiento de una guerra continua, tanto por la amenaza de inestabilidad ambiental en el país como por los traumas psicológicos que siguen, como lo demuestran las experiencias relacionado en las entrevistas, la inestabilidad de la situación del personaje, entre presencia y ausencia, parece así encajar dentro de una indistinción entre real e irreal, a través de una forma fílmica que incorpora ciertas figuras estéticas de fantasmas, sin caer en lo sobrenatural.

Atravesado por la evocación de la figura del fantasma, el cine de Ghassan Salhab se ve a sí mismo como un espacio intermedio de convivencia entre muertos y vivos, permeado por la temporalidad de un duelo imposible. Sus películas evocadas muestran la ruptura de lxs personajes con un mundo inhabitable, una soledad y un encuentro imposible con lxs otrxs. Las películas de Ghassan Salhab son un himno a la memoria, infinitamente amenazada, pero también un himno a la ciudad, uno que no funciona sin el otro, como parece demostrar su universo cinematográfico.

4.1.2 Khalil Joreige y Joana Hadjithomas: la noción de latencia

Los cineastas y artistas libaneses, Joana Hadjithomas y Khalil Joreige (1969, Beirut) forjan vínculos temáticos, conceptuales y formales entre fotografías, videoinstalaciones, películas de ficción o documentales. Su investigación, de carácter personal, lxs lleva a explorar la esfera de lo visible y lo ausente, alimentando un fascinante vaivén entre la vida y la ficción. Durante más de 15 años, sus películas, pero también sus obras, producidas a partir de documentos personales o públicos, han ido desarrollando relatos de historias ocultas de la historia dominante. Les interesa la emergencia del individuo en sociedades comunitarias y las dificultades de la vida contemporánea. Construyen su trabajo en torno a la producción de conocimiento, la reescritura de la historia, la construcción de imaginarios, pero también las modalidades de la narración contemporánea a partir de la experiencia de su propio país, pero más allá de su fronteras. El proceso de indagación que utilizan, su cuestionamiento del territorio, tanto geográfico como individual, confiere a su obra una estética particular.

Su último largometraje de ficción *Un día perfecto* (2006) relata un breve momento de la vida de un hombre durante el cual todo puede cambiar. Seguimos durante

veinticuatro horas la vida de Malek, un joven libanés que intenta convencer a su madre de que tome las medidas necesarias para encontrar a su padre, desaparecido 15 años antes, durante la guerra, con el estatus de "muerto". ¿Cómo resolver este asesinato simbólico? La posibilidad que ofrece de liberarse del pasado de este camino es casi criminal. Malek sufre de síndrome de apnea (narcolepsia) y encuentra una manera de escapar del peso del pasado. Vive al ritmo de la ciudad donde las cosas permanecen dormidas. Es una película donde lo real está muy poco reconstituido y ciertas secuencias filmadas de forma "documental" permiten que la respiración de Beirut emerja ante la cámara. Esta película de sensaciones, atmósferas, estados, pistas falsas, situaciones fuertes en la fascinante ciudad y contradictorio que Beirut es hoy, pinta un cuadro perfecto del presente, un presente caótico, efímero, obsesionado por el espectro de la guerra. La ciudad, un personaje por derecho propio, aparece en un estruendo general como una enorme obra en construcción de la que a veces emerge el pasado en forma de cadáver que descubrimos mientras excavamos.

El título árabe, *Yawmon Akhar*, se refiere a la idea de "otro día" que puede tomar el doble sentido de un día diferente a los demás o de un día entre otros. Atrapado por la culpa de un pasado pesado que asume y la angustia de un futuro incierto en una región políticamente inestable, se pregunta cómo vivir en el presente, amar, construir. La cuestión de la memoria de la guerra se impone en esta película. Sin duda, es en el arte de filmar que se encuentra una capacidad para identificar de manera muy realista el presente, el absurdo de la vida en Beirut hoy y las graves consecuencias de la guerra civil;

Para nosotros, el problema de la memoria ya no es el de encontrar huellas. La guerra libanesa fue cubierta ampliamente por los medios, muchos intentan documentarla. Sin embargo, no hubo transición de la guerra a la posguerra. La guerra terminó sin ser resuelta; lo que dio lugar a una pérdida de valores y referencias. Hay, en el fondo, en nosotros, una ausencia, una falta. Todo sucede como si la reconstrucción de Beirut se contentaba con llenar los huecos. Las cosas se quedan en latencia, detrás de toda esta floreciente economía. Nuestro trabajo siempre ha sido guiado, más o menos conscientemente, por esta idea de latencia⁹¹ (la traducción es mía)

⁹¹ Pihet, V. (s. d.). L'expérience SPEAP : l'image (d'archives) entre arts et sciences sociales. © Presses universitaires de Rennes, 2016 Licence OpenEdition Books. <https://books.openedition.org/pur/46550?lang=fr>

Esta película propone una reflexión muy sutil sobre la individualidad donde, en una tierra donde el peso de la comunidad gobierna la vida diaria, el surgimiento de la individualidad va más allá de lo colectivo que puede, según los directores, renovar una intimidad con la historia.

En Marzo 2021, el Berlin Festival Film proyecta la última película de Joreige y Hadjithomas *Memory Box*, una de las 15 películas que compiten por el premio mayor del Oso de Oro el viernes en la 71ª edición de la Berlinale. El rodaje de la película terminó justo antes de la explosión del 4 de agosto de 2020 en el puerto de Beirut, que dejó más de 200 muertos y 6.500 heridos, y destruyó barrios de la capital libanesa. El apartamento y gran parte de las obras de la pareja, almacenadas cerca del puerto, también desaparecieron ese día. En esta película, las heridas y los secretos íntimos resurgirán cuando la nieta de una familia, Alex, abra un voluminoso paquete de papel kraft enviado desde Beirut. En el interior, cuadernos, casetes y fotografías dan testimonio de una vida anterior de la que tan poco se le había contado: aquellos años de la guerra civil en Líbano, vividos por su madre Maia, antes del exilio. “Todo comenzó cuando encontré cuadernos que había escrito durante seis años en la década de 1980 para mi mejor amiga que se fue a vivir a París”⁹², dice Joana Hadjithomas. Estos recuerdos se “tejen” con miles de fotografías tomadas por su compañero Khalid Joreige al mismo tiempo en el Líbano, para contar la historia ficcional de la película.

4.1.3 Katya Traboulsi: la búsqueda de una identidad

Nacida en 1960 en Beirut, Katya A. Traboulsi es una artista visual afincada en Beirut cuya práctica se caracteriza por la intensidad emocional con la que afronta los efectos de la guerra civil libanesa⁹³. Tanto su pintura como sus obras escultóricas se caracterizan por su atrevido uso del color, que trastoca las expectativas del espectador sobre el tema oscuro al que se enfrenta. “Hoy podría decir que soy expresionista, y artista sociopolítica, porque mis obras con el tiempo y mi reflexión giran mucho alrededor de cuestiones sociales, políticas, históricas.”⁹⁴

⁹²<https://www.france24.com/en/live-news/20210301-beirut-blast-collapsed-world-of-berlin-film-fest-con-tenders>

⁹³ <https://www.katyaassouadtraboulsi.com/about>

⁹⁴ Entrevista con Katya Traboulsi en 2020

En su exposición *Perpetual Identities* (2018), celebrada en la galería Saleh Barakat Gallery (Beirut), presentó 46 réplicas hechas a mano de bombas de guerra libanesas adornadas con patrones coloridos, cuentas y formas esculpidas, transformando así estos destructivos objetos militares en hermosos y ornamentados recipientes, cada una asociada con una identidad nacional diferente⁹⁵. El conjunto forma una metamorfosis catártica que transforma estos objetos militares en obras de belleza y cultura.



Katya Traboulsi's sculpture exhibition "Perpetual Identities" at the Saleh Barakat Gallery, 2018 / *Maghie Ghali*

¿Por qué el obús? "Esta es la "obra de teatro" que vivió toda mi generación de guerra " dice Katya. El obús, un objeto de arte que es en realidad un objeto de destrucción. Pero una vez que se reviste de una identidad, esta se hace más fuerte y la anula en su impacto destructivo, para convertirla en un objeto de arte, un objeto de civilización, un objeto de historia, a través del tiempo. "La identidad se ha mantenido, ha sobrevivido a guerras, ocupaciones, tiempo. En muchas de mis piezas también demuestro un intercambio de identidad. Todos somos de todas partes y de ninguna".

Cada obús fue diseñado para representar a un país diferente, excepto en el caso del Líbano, para el que Traboulsi creó dos piezas. El primero es de madera tallada y presenta un patrón inspirado en los marinos fenicios y comerciantes que colonizaron la costa del actual Líbano hace milenios. El segundo es un colorido collage que

⁹⁵ El país conmemora en el 2018, fecha de exposición de la obra, el 43 aniversario del inicio de la guerra civil.

comprende el emblemático logotipo de los 18 partidos políticos distintos de la nación.

La artista llevó más de cuatro años trabajando en este proyecto, señala “traje muchos recuerdos de nuestra guerra. Este miedo no se puede olvidar. Nosotros, ¿que obtuvimos después? Nada. Nuestra identidad religiosa acaba de ser más fuerte”. “La identidad puede ser muy destructiva si te sientes inseguro del otro, y muy gratificante si estás a salvo del otro”, añade Katya Traboulsi.

Su obra es una especie de tensión entre pasado y futuro, entre memoria y olvido, entre guerra y paz. La fuerza de su arte reside en la eficacia del simbolismo y la habilidad con la que la artista inserta referencias históricas y religiosas en el vientre y la parte cónica del arbusto. Por otra parte, es notable ver cómo logra un juego lúdico a través de alusiones artísticas que se apoderan de un objeto de la muerte. Las esculturas de Traboulsi cuentan una historia de creatividad y destrucción que se remonta a siglos atrás, evocando los fantasmas de civilizaciones que se levantaron solo para caer, sin dejar nada más que artefactos y ruinas. Al mismo tiempo, celebran la gran belleza que se encuentra en la diversidad, destacando la importancia de fomentar el intercambio cultural en lugar de los conflictos.

Este proyecto habla de paz, de una realidad, de la grandeza de la humanidad. Es un pedazo de historia, de nuestra historia como libaneses, una apertura al mundo. Es también un llamado a la unidad, a la tolerancia, a la no diferenciación del otro. En la Historia, la identidad te enriquece, te da percepciones de la vida diferentes. La guerra divide las identidades, destruye la identidad del otro. A través de *Perpetual Identities*, quería mostrar que todos tenemos una problemática, nuestra identidad es rica, el proyecto habla de nosotros, que no podemos diferenciarnos de los demás. Las bombas que elegí tienen todas el mismo tamaño, y son vestidas y pintadas de identidades históricas, de identidades que se enriquecen con los demás y no son sujetos de separación. Somos uno. Esa unión en la diversidad muestra que nuestro pasado y nuestra historia es común. Yo quería mostrar la belleza de la identidad, el hecho de no ver el objeto de destrucción sino el objeto de arte.

Las preguntas resultantes tocan la historicidad y las representaciones de estas experiencias traumáticas. Estas obras y estos artistas sitúan el pasado en una faja lejana, intentando transmitir el sentimiento de duelo imposible que habita un presente de posguerra permeable al pasado. Según Walter Benjamin (1942),

cualquier relación con el pasado es como un despertar, un renacimiento de visiones que se harán desde el presente, en un ir y venir orgánico con el pasado.

En todos los testimonios, el período de guerra se relaciona con el período de paz y la idea de “repensar” la guerra. Finalmente, la idea de posguerra se puede también cuestionar , ya que desde el final de la guerra civil los conflictos nunca pararon en el Líbano; guerras sucesivas con Israel en 2000 y 2006, atentados, y desde 2019 una crisis económica y social que amenaza el país de hambruna.

Conclusiones (y algunas nuevas preguntas)

Mi primera motivación en la escritura de esta tesis fue entender una parte de la historia de mi familia que nunca fue contada. A lo largo de mi investigación, mis sucesivos intentos para hablar de la guerra civil con mis padres quedaron sin respuesta. Habiendo vivido la guerra del 2006 en Líbano, pude entender y experimentar la dificultad, casi imposibilidad de hablar de un evento que para ellxs había sido tan traumático. En ese momento, yo tenía apenas 10 años, y me llevó tiempo entender que esta imposibilidad no era un hecho aislado, sino que en diferentes momentos de la historia, diferentes grupos humanos se enfrentaron al desafío de elaborar y gestionar los traumas producidos por las tragedias y violencias que los atravesaron. Durante mi estadía en Argentina, me di cuenta que aquí también había una historia reciente dolorosa, que pude descubrir a través de visitas a la ESMA o la Plaza de Mayo. Una historia reciente cuyos sentidos y memorias aún permanecen en disputa, en movimiento. Al igual que en Líbano, familiares argentinxs luchan por sus seres queridxs desaparecidxs durante la dictadura. En 2019, participé en una conferencia organizada en la Alianza Francesa sobre el tema de la Shoah. En el público, sobrevivientes de la Shoah me escucharon hablar de la importancia de transmitir su memoria y de compartir sus recuerdos. La cuestión de la memoria y de la verdad son universales y las luchas por la memoria contra el olvido y el vacío institucional son fundamentales (Jelin, 2001). Finalmente, escribir sobre la memoria de la guerra civil en Líbano en mi tesis se presentó como una evidencia.

El arte como objeto para hablar de la memoria de la guerra civil

Esta investigación se propuso afiliarse a una doble tradición y aportar a ellas desde esta intersección: por un lado, a los estudios europeos y del Medio-Oriente sobre memorias colectivas en el Líbano después de la guerra civil (1975-1990), y, por el otro, a los estudios Latinoamericanos y argentinos sobre la memoria. Esta doble filiación se nutrió de las contribuciones precedentes, de los textos que hemos ido trabajando en los diferentes capítulos, para mirar el corpus de obras que fuimos trabajando. En muchas de ellas, la historia, la memoria y la historiografía juegan un papel central en sus poéticas y motivaciones: La historia aparece aquí fragmentada en una multitud de recuerdos individuales y colectivos que forman una imagen donde la realidad y la ficción se enredan. En un contexto de guerra civil, y más particularmente en el de la guerra civil libanesa, hablar de memoria, para un artista libanés, se convierte en el desafío central de su trabajo, tal como lo hemos visto. El desafío consiste justamente en traducir en elecciones estéticas y poéticas, diferentes formas de la memoria que tendrán como expectadorxs a una población atravesada por otras memorias, diferentes a las que la pieza vuelve materia de su arte. Este desafío es también la potencia de las obras que utilizan el pasado reciente como materia prima: activar en el encuentro con la mirada de otrxs, otras memorias y relatos.

Por lo tanto, existe un potencial único en el compromiso de lxs artistas para demostrar la capacidad del arte para abordar la memoria de guerra a pesar de la ausencia de una historia oficial. La forma en que lxs artistas abordan la guerra en el Líbano da cuenta de cómo el arte es un espacio privilegiado para tensionar y cuestionar la amnesia colectiva libanesa de la que hemos hablado en el capítulo 1, pero sobre todo demuestra la posibilidad de abordar elementos comunes de la guerra a través de la memoria colectiva. Para hacer frente a que el Líbano de la posguerra esté marcado por una guerra contra la memoria, el círculo de artistas aquí abordado ha declarado la guerra a la amnesia. Proyectos conmemorativos, construcciones de monumentos y museos y las iniciativas encaminadas a materializar un “lugar de memoria” (Nora, 1993) son numerosas, y el vacío dejado por la guerra, alentó la abundancia de ideas. En respuesta a la situación económica libanesa que frena cualquier intento de realización de un memorial, hemos

demostrado cómo el arte en el espacio público posee la capacidad de poner en escena poéticas de la memoria, interpelar a la ciudadanía en su vida cotidiana a través de la irrupción pública de un acontecimiento artístico. En este contexto, responder a la necesidad de mejorar los sitios de memoria de la ciudad de Beirut y la expansión de la audiencia de artistas que trabajan desde las poéticas de la memoria, resulta urgente y fundamental, en términos de futuras políticas públicas desde la cultura. Este país está hoy viviendo una de sus peores crisis, un equilibrio inestable que corre el riesgo de conducir a una nueva guerra civil. Tras una interpretación narrativa y artística de las obras usando lenguajes provenientes del arte contemporáneo, nos hemos centrado, en el Capítulo 2, en vínculos entre acontecimientos históricos del periodo de la Guerra y sus diversas apariciones en imágenes visuales y audiovisuales en las obras elegidas.

En el Capítulo 3, indagamos sobre cómo los archivos operan como materia para constituirse como evidencia y dar testimonio de lo ocurrido. Por su calidad de "testigo", los archivos se consideran a veces como la memoria de una institución, una organización, una administración o una empresa; a veces como memoria de la nación, memoria colectiva, memoria del mundo o de la humanidad; a veces como patrimonio, memoria científica o industrial; a veces nuevamente como el recuerdo de una ciudad, una región, una familia o individuos, por mencionar sólo los ejemplos más frecuentes (Cook y Schwartz, 2002).

Finalmente, en el Capítulo 4, pudimos ver que el fin de la guerra civil impone una nueva dinámica a lxs artistas, una relación problemática con la realidad y su representación, una temporalidad suspendida, un país perseguido por las huellas de un pasado reciente, marcado por heridas sin cicatrizar.

Esta tesis nos abre nuevos interrogantes y caminos posibles a seguir explorando. Nos abre nuevas preguntas, nuevos ejes de investigación tales como la libertad de expresión para todxs lxs artistas, luchas LGBTQIA+, derechos y libertades de las mujeres. En mi encuentro con Katya Traboulsi, compartía conmigo su posición de artista mujer en un país cuya sociedad patriarcal estigmatiza a las mujeres que eligen salir de las "normas". Más allá de la criminalización que llevan a cabo las instituciones judiciales y religiosas del país, la sociedad libanesa sigue estando radicalmente cerrada a la idea de reconocer los derechos LGBTQIA+ pero también la independencia de las mujeres. Durante los últimos quince años, la capital libanesa ha sido pionera en las luchas por los derechos homosexuales y la

visibilidad en la región: nacieron muchas ONG de defensa de derechos para todxs. Lucha legal, atención socio-psicológica, cuestiones de visibilidad, evolución de leyes y mentalidades: las luchas por las libertades individuales que trastoca los tabúes y los fundamentos tradicionales de la sociedad libanesa son preguntas que siguen explorando muchxs artistas.

El espacio público y la implicación delx artista

En ausencia de políticas culturales de apoyo a la producción artística, las prácticas artísticas que irrumpen en el espacio público abren posibilidades únicas de colaboración entre artistas, organismos públicos y privados, por un lado, y la sociedad, por otro.. Por espacios públicos nos referimos a lugares y no lugares, intersticios urbanos, fuera de la ciudad, pero también en el espacio público virtual a través de acciones en redes. Calles, lugares de encuentro, instituciones públicas, pero también lugares de consumo como supermercados y centros comerciales.

El arte de intervención en un entorno público se caracteriza ante todo por un movimiento de extracción física fuera de los lugares tradicionales de exposición o expresión como museos, galerías de arte y salas: el arte que invierte la calle apela directamente a lxs espectadores, ya sea porque se vive fuera, al aire libre, o porque exige al público, dentro del propio espacio público, un gesto, una participación (Ardenne, 2010). Las prácticas instalativas finalmente se acercarán a las categorías contemporáneas de teatralidad y especificidad de sitio (Rebentisch, 2018). Otro aspecto que califica al arte involucrado en el espacio público es que siempre tiene una relación directa con la vida social. Recurrir a los lugares públicos, para el artista, significa inevitablemente conocer a la población, atraerlxs estéticamente de forma abreviada, sin pasar por el filtrado del museo. La no sostenibilidad es también la gran cantidad de formas de arte público o expresión escénica no programada, cuyo destino es desaparecer rápidamente, como un museo abierto efímero.

En 1975, junto a su profesión de periodista, Maria Chakhtoura recorrió las calles del país para “no encontrarme con el sentimiento de amargura de no haber hecho nada productivo durante esta guerra”, señala en la introducción de su fotolibro *La guerra de los graffitis*, publicado en 1978 y reeditado en 2005. Si en la actualidad y desde el fin de la guerra, los muros con graffitis han sido repintados, eso no quiere decir que se hayan borrado de los recuerdos de todxs. El libro incluye fotografías tomadas

entre 1975 y 1977 y su diseño subraya la existencia de un diálogo entre los muros de los dos partidos políticos divididos de la ciudad. Este libro contiene la memoria de la ciudad dividida y, por lo tanto, constituye un documento inédito, a cualquier intento de escribir la historia de la guerra o menos su comprensión. Destaca eventos vinculados a factores nacionales, regionales e internacionales que han tenido graves incidencias, que han perdurado y siguen teniendo repercusión en la escena actual nacional. Estos grafitis directos, violentos y económicos invadieron el espacio público, las paredes de la ciudad en ruinas para alimentar el odio entre facciones antagonistas y probar hasta qué punto se orquestó el fanatismo. Las imágenes son imponentes, son el testimonio de la guerra que, en un momento determinado, había conquistado su lugar y se había convertido en objeto de culto. Estas fotografías representan un momento en la historia libanesa cuando el pasado y el presente se encuentran de una manera extraña. La obra de arte en el espacio público constituirá así un verdadero marco social de la memoria y tal vez se activará esta vez, a escala nacional en el caso de Líbano, el proceso de recordar.

Dominique Wallon, profesor de sociología francés, durante una conferencia sobre el tema: "Artistas y memoria colectiva: recordar interpela"⁹⁶, cuestiona sobre la especificidad del trabajo de la memoria de los artistas en el espacio público y en su capacidad de producir una memoria viva, una "memoria de trabajo". Según él, la narrativa pública y artística de representaciones del pasado logra dar significado a los recuerdos individuales. El espacio público y el arte como discurso hacen que los lugares de la memoria llevan rastros de fragmentos de historia común, cuyos habitantes son los guardianes de las memorias individuales, y los artistas que intervienen en estos lugares recolecta, cuestiona y saca a relucir recuerdos plurales de los cuales estos lugares son portadores.

Nuevas agendas en la escena contemporánea del Líbano

Si bien durante varias décadas las escenas artísticas de Líbano estuvieron interesadas en problemáticas de la guerra, hoy no son las únicas temáticas. Heaven for Artists es una ONG no gubernamental local con sede en Beirut, Líbano creada por la artista libanesa Nada Ammous en 2017. Dayna Ash, directora creativa de

⁹⁶ <https://devoirdememoirebesoinhistoire.home.blog/2019/06/15/dominique-wallon/>

Haven, y Nada Ammous, coordinadora audiovisual, se encargan del refugio. La organización tiene como objetivo respaldar, alentar y exponer la escena del arte subterráneo moderno del Líbano y el Medio Oriente. Hoy, actúa como una red para una variedad de artistas locales y regionales, con el propósito de proporcionar los recursos necesarios para forjar colaboraciones creativas y desarrollar una comunidad de artistas. Crearon espacios culturales y seguros para artistas, activistas y defensores de la libertad de expresión y la igualdad, mientras se enfocan en los derechos de las mujeres y LGBTQIA+ (Ash, 2020). Para Nada Ammous, lxs artistas de Heaven for artists son hijxs de la guerra civil, crecieron y fueron educados con la memoria de la guerra, y a través del arte curan sus heridas de la guerra⁹⁷.

Si en el Líbano, el espectro de la guerra civil acecha a muchos de sus artistas, lxs artistas de Haven quieren mirar hacia el futuro. "Por supuesto que la guerra civil nos ha afectado. Obviamente, tenemos traumas y tratamos de salir de eso. Pero el trauma no debería definirnos. Somos lo que creamos", afirman lxs creadorxs.

Treinta y un años después de su fin, la guerra civil libanesa sigue siendo un imaginario recurrente en las obras y discursos de lxs artistas libaneses, en un contexto en el que la mayoría de lxs integrantes de la sociedad y las instituciones públicas insisten en convertirla en un tabú. Como hemos visto, las poéticas en torno al pasado reciente, en diferentes modos narrativos (audiovisuales, visuales, performáticos e instalables) constituyen una usina productiva de otras memorias, interpelando a la sociedad en su conjunto en la tarea constante de recordar.

A pesar de las dificultades, lxs artistas intentan romper la ley del silencio que se impone a la hora de hablar de la guerra, un tema tabú, no para reabrir heridas, sino para curarlas. Porque enfrentar a lxs libaneses con la realidad de la guerra civil sería quizás el primer paso para construir una reconciliación real basada en la comprensión del pasado, sin herirlo. Al redactar mi tesis, el Líbano atraviesa una de sus peores crisis política, económica, sanitaria desde el final de la guerra civil.

Joseph Maïla, sociólogo especialista del Medio Oriente, subrayó en una conferencia que "El Líbano está sentado sobre una bomba conmemorativa, porque si el Estado ha seguido una política de olvido judicial, lxs individuxs no olvidan. Todxs se basan en su mitología y fantasías. Es un terreno fértil para la propaganda y, quizás algún día, para el regreso de la violencia ".⁹⁸

⁹⁷ Entrevista en Le petit Journal

<https://lepetitjournal.com/beyrouth/haven-artists-lieu-de-rencontre-des-arts-et-des-cultures-162924>

⁹⁸<https://esprit.presse.fr/actualites/joseph-mailla-et-olivier-roy/retour-sur-les-revoltes-dans-le-monde-arabe-39969>

Finalmente, podríamos preguntar: ¿Se puede encontrar algún tipo de justicia a través del arte? ¿La cultura artística puede “curar” las heridas de una sociedad? ¿El arte permite abordar cuestiones dolorosas?

Referencias bibliográficas

Libros

- Augé, M. (1998). Les formes de l'oubli. Payot & Rivages
- Arendt, H. (2006). Les origines du totalitarisme. Seuil.
- Candau, J. (1996). Anthropologie de la mémoire. Presses universitaires de France
- Chakhtoura, M. (1979). La Guerre des Graffiti. Editions das An-Naha
- Choay, F. (1997). L'allégorie du patrimoine. Seuil
- Corm, G. (2003). Le Liban contemporain : Histoire et société. La Découverte
- Dagher Carole H.(2002), Le défi du Liban d'après-guerre. Faites tomber les murs. Editions l'Harmattan
- Didi-Huberman, G. (2002). L'Image survivante. Editions de Minuit
- Fabian, J. (1996). Remembering the Present : Painting and Popular History in Zaire. University of California Press
- Gibran, K. (2004). Mon Liban. 1001 NUITS
- Halbwachs, M. (1968). La Mémoire collective. Presses universitaires de France
- Halbwachs, M. (1952). Les cadres sociaux de la mémoire. Presses universitaires de France
- Haugbolle, S. (2010). War and memory in Lebanon. Cambridge University Press
- Jelin, E. (2002). Los trabajos de la memoria. Siglo XXI de España Editores
- Le, G. J. (1988). Histoire et mémoire. Gallimard
- Maalouf, A. (1995). The Rock of Tanios. Abacus Books
- Mermier, F., Varin, C. & Mardam-Bey, F. (2010). Mémoires de guerres au Liban (1975-1990). ACTES SUD
- Milsand, J. A. & Editions, F. B. (2015). Une Nouvelle théorie de l'art en Angleterre - John Ruskin (French Edition). CreateSpace Independent Publishing Platform.
- Nora, P., & Ageron, C. R. (1997). Les Lieux de mémoire, tome 1. Gallimard
- Pollak, M. (1993). Mémoire, oubli, silence. Éditions Métailié
- Ricoeur, P. (2000). La Mémoire, l'histoire, l'oubli. Seuil

Rohe, O., Kuntz, J., & Messina, L. (2013). Origin Unknown. Norton & Company Limited, W.W

Todorov, T. (1998). Les Abus de la mémoire. Arléa

Todorov, T. (2000). Mémoire du Mal, Tentation du Bien : Enquête Sur Le Siècle (French Edition) (0 éd.). Robert Laffont.

Woodward Michelle L, (2009) Creating memory and history. Photographies

Artículos de periódicos

ABOU JAOUDÉ Hassoun, C. (2020). Opportunités et défis de la justice transitionnelle au Liban : la centralité de la question des disparus ou Chronique d'une guerre inachevée. Confluences Méditerranée. <https://doi.org/10.3917/come.112.0207>

AZOURY Philippe, « Danielle Arbid machine », Libération, 21.03.2001 BEDARIDA Catherine, Le Monde, 19.01.2003

Boustani, O. (2001). J'irai danser sur vos tombes

CARBONE, S. (1983). Les archives nationales du Liban (période contemporaine): guide-inventaire. Beyrouth, Liban : Centre des Archives Nationales.

CASSAIGNE Bertrand, "Mémoires des peuples" Revue Projet, n°248, 1996, pp. 4-5.

Diala, G. (2000, 11 novembre). FESTIVAL DU FILM EUROPÉEN - Rencontre avec Jean Chamoun, réalisateur Le mauvais pari sur l'oubli. L'Orient-Le Jour. [https://www.lorientlejour.com/article/398855/FESTIVAL_DU_FILM_EUROPEEN - Rencontre avec Jean Chamoun%252C réalisateur Le mauvais pari sur l%2527oubli.html](https://www.lorientlejour.com/article/398855/FESTIVAL_DU_FILM_EUROPEEN_-_Rencontre_avec_Jean_Chamoun%252C_realisateur_Le_mauvais_pari_sur_l%2527oubli.html)

Rencontre. Après Beyrouth fantôme en 1998, le cinéaste libanais Ghassan Salhab explore la capitale dans Terra incognita. (2021, 1 avril). L'Humanité. <https://www.humanite.fr/rencontre-apres-beyrouth-fantome-en-1998-le-cineaste-libanais-ghassan-salhab-explore-la-capitale>

Scarlett, H. (1999, 13 avril). Enquête - 13 avril 1975 - 13 avril 1999 Les fantômes de la guerre et l'amnésie officielle (photo). L'Orient-Le Jour. [https://www.lorientlejour.com/article/316633/Enquete - 13 avril 1975 - 13 avril 1999 Les fantomes de la guerre et lamnésie officielle_%2528photo%2529.html](https://www.lorientlejour.com/article/316633/Enquete_-_13_avril_1975_-_13_avril_1999_Les_fantomes_de_la_guerre_et_lamnésie_officielle_%2528photo%2529.html)

Davidian, E. (2018, 28 décembre). Roger Assaf : C'est aux anarchistes que je m'identifie le plus; L'Orient-Le-Jour; <https://www.lorientlejour.com/article/1150185/roger-assaf-cest-aux-anarchistes-que-je-midentifie-le-plus.html>

Diala, G. (2000b, novembre 18). PORTRAIT D'ARTISTE - Nada Sehnaoui présente : Peindre « L'Orient-Le Jour » année 1999 Couleurs du quotidien. L'Orient-Le Jour. [https://www.lorientlejour.com/article/399658/PORTRAIT_D%2527ARTISTE - Nada Sehnaoui presente %253A Peindre %253C%253C L%2527Orient-Le Jour %253E%253E annee 1999 Couleurs du quotidien.html](https://www.lorientlejour.com/article/399658/PORTRAIT_D%2527ARTISTE_-_Nada_Sehnaoui_presente_%253A_Peindre_%253C%253C_L%2527Orient-Le_Jour_%253E%253E_annee_1999_Couleurs_du_quotidien.html)

Dominique Wallon. (2019, 15 juil). DEVOIR DE MÉMOIRE, BESOIN D'HISTOIRE.
<https://devoirdememoirebesoindhistoire.home.blog/2019/06/15/dominique-wallon/>

Irigoin, C. (2019, 2 mai). HAVEN FOR ARTISTS – Lieu de rencontre des arts et des cultures.
lepetitjournal.com.

<https://lepetitjournal.com/beyrouth/haven-artists-lieu-de-rencontre-des-arts-et-des-cultures-162924>

J.-M. Gagnebin. (1994). Histoire, mémoire et oubli chez Walter Benjamin. Revue de métaphysique et de morale, 99(3), 365-389

Touma, J. (2003, 7 janvier). Liban : les trous de mémoire des manuels scolaires. Libération.
https://www.liberation.fr/planete/2003/01/07/liban-les-trous-de-memoire-des-manuels-scolaires_427027/

Launchbury Claire, Nayla Tamraz, Roger Célestin & Eliane DaMolin (2014) War, Memory, Amnesia: Postwar Lebanon, Contemporary French and Francophone Studies, 18:5, 457-461, DOI: 10.1080/17409292.2014.976367

Yvon Lemay : Art et archives : une perspective archivistique. (2010). revista eletrônica de biblioteconomia e ciência da informação

Antoine, M. (2000, 12 avril). Commémoration - Pour que la guerre de 1975-1990 soit bien la dernière Le 13 avril, ou la contrition nationale (photos). L'Orient-Le Jour.
[https://www.lorientlejour.com/article/415037/Commémoration - Pour que la guerre de 1975-1990 soit bien la dernière Le 13 avril%252C_ou_la_contrition_nationale_%2528photos%2529.html](https://www.lorientlejour.com/article/415037/Commémoration_-_Pour_que_la_guerre_de_1975-1990_soit_bien_la_derniere_Le_13_avril%252C_ou_la_contrition_nationale_%2528photos%2529.html)

Périot-Bled, G. (2014). Christian Boltanski. Petite mémoire de l'oubli. Images re-vues, 12.
<https://doi.org/10.4000/imagesrevues.3820>

Picard, E. (s. d.). Violence sociale et ordre étatique au Machreq. © CEDEJ - Égypte/Soudan, 1994 Licence OpenEdition Books. <https://books.openedition.org/cedej/440?lang=fr>

Pihet, V. (s. d.). L'expérience SPEAP : l'image (d'archives) entre arts et sciences sociales. © Presses universitaires de Rennes, 2016 Licence OpenEdition Books.
<https://books.openedition.org/pur/46550?lang=fr>

Rogers S., "Forging History, Performing Memory: Walid Ra'ad's The Atlas Project," Parachute 108 (October/November/December 2002): 77

Retour sur les révoltes dans le monde arabe | Revue Esprit. (s. d.). Esprit Presse.
<https://esprit.presse.fr/actualites/joseph-maila-et-olivier-roy/retour-sur-les-revoltes-dans-le-monde-arabe-39969>

Salloukh, B. F. (2019). War Memory, Confessional Imaginaries, and Political Contestation in Postwar Lebanon. Middle East Critique, 28(3), 341-359.
<https://doi.org/10.1080/19436149.2019.1633748>

SCHWARTZ Joan M. and COOK Terry, "Archives, Records, and Power: The Making of Modern Memory," Archival Science, vol 2, n1-2 (March 2002), p. 18, trad.

SORGUE Pierre, « Une capitale en quête de mémoire », dans « Redécouvrir le Liban », GEO, n°300, février 2004, pp. 82-85

THOMASSET Alain, Réflexions pour conclure , Revue Projet, n°248, 1996, pp. 84

Verdeil, E. (2001). Compte rendu de Jad Tabet (dir.), Beyrouth, la brûlure des rêves. HAL-SHS - Sciences de l'Homme et de la Société. <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-02965663>

Zeina Tarraf (2020) (Re)negotiating Belonging: Nostalgia and Popular Culture in Postwar Lebanon, Journal of Intercultural Studies, 41:3, 355-369, DOI: [10.1080/07256868.2020.1751600](https://doi.org/10.1080/07256868.2020.1751600)

Z., Z. (2000, 7 janvier). Photos - Un album d'images du siècle « The vehicle » , d'Akram Zaatari : une rétrospective sous forme de balade . . . (photos). L'Orient-Le Jour. https://www.lorientlejour.com/article/403911/Photos_-_Un_album_dimages_du_siecle_%2522The_vehicle%2522%252C_dAkram_Zaatari_%253A_une_retrospective__sous_forme_de_balade_. . ._%2528photos%2529.html

Entretien avec Ghassan Salhab. (2020, 15 janvier). dérivés autour du cinéma. <http://derives.tv/entretien-avec-ghassan-salhab/>

<https://www.iremno.org/author/vgianni/> # author. (2022, 6 avril). Un entretien de Monika Borgmann et Lokman Slim à propos de « Massaker. Sabra et Chatila par ses bourreaux » . iReMMO. <https://iremno.org/archives-confluences-mediterranee/les-analyses-de-cm/monika-borgmann-et-lokman-slim-a-propos-du-film-massaker-sabra-et-chatila-par-ses-bourreaux/>

24, F. (2021, 1 mars). Beirut blast « collapsed world » of Berlin film fest contenders. France 24. <https://www.france24.com/en/live-news/20210301-beirut-blast-collapsed-world-of-berlin-film-fest-contenders>

Ekchajzer, F. (2020, 8 décembre). L'historien Laurent Véray et la prétendue vérité des images d'archives. Télérama. <https://www.telerama.fr/cinema/lhistorien-laurent-veray-et-la-pretendue-verite-des-images-darchives.n6601666.php>

Montar el tiempo. Temporalidades, gestos y motivos en montaje desde Archivo de la Memoria Trans Argentina. de Agustina Triquell. (2020, 14 novembre). roots&routés. <https://www.roots-routes.org/montar-el-tiempo-temporalidades-gestos-y-motivos-en-montaje-desde-archivo-de-la-memoria-trans-argentina-de-agustina-triquell/>

Samir, KASSIR, Histoire de Beyrouth. (2007, 30 juin). journals.openedition. <https://journals.openedition.org/insaniyat/3927>

Movie-Normal - Taif Al-Madina - 2000 - Photo Gallery. (s. d.). *ElCinema.Com*. <https://elcinema.com/en/work/1011291/gallery/124171954>

LEBANON : Artist remembers the stench of war. (2008, 15 avril). *Los Angeles Times*. <https://www.latimes.com/archives/blogs/babylon-beyond/story/2008-04-15/lebanon-artist-remembers-the-stench-of-war>

Guerre et paix sous l'Occupation : Témoignages recueillis au centre de la France (French Edition). (1996). Diffusion Seuil.

Nora, Pierre (1978), « La mémoire collective », dans Jacques Le Goff (dir.), La nouvelle histoire, Paris, Retz-CEPL, pp. 398-401 ; et Nora, Pierre (1979), « Quatre coins de la mémoire », H. Histoire, 2, pp. 9-32.

Julio Aróstegui, La historia vivida. (2008, 15 avril). journals.openedition.
<https://journals.openedition.org/mcv/1139?lang=en>

Michel Winock : podcasts et actualités. (2022, 22 octobre). Radio France.
<https://www.radiofrance.fr/personnes/michel-winock>

Le point sur le Liban - Nayla Mégarbané. (2013, août 2). Commerce du Levant.
<https://www.lecommercedulevant.com/article/22332-le-point-sur-le-liban>

Páginas web

Ashkal Alwan - Homepage. (s. d.). <https://ashkalalwan.org/index.php>

About. (s. d.). Katya Assouad Traboulsi. <https://www.katyaassouadtraboulsi.com/about>

Lebanese Foundation for Permanent Civil Peace. (s. d.). <http://www.lfpcp.org>

Centre des Archives Nationales: <http://www.can.gov.lb/>

Frontpage | Solidere. (s. d.). <https://www.solidere.com/>

Nunca más. (s. d.). <http://www.desaparecidos.org/arg/conadep/nuncamas/>

Nada Sehnaoui. (s. d.). <https://nadasehnaoui.com/mobile/installations2.html>

Objects of War (1999-Ongoing) – Lamia Joreige.(s.d.).
<https://lamiajoreige.com/work/objects-of-war-1999-ongoing/?all=true>

ABOUT. (s. d.). UMAM D&R. <https://www.umam-dr.org//about/>

Art | The Atlas Group | Lebanon | Walid Raad. (s. d.). theatlasgroup1989.
<https://www.theatlasgroup1989.org/>

Lebanese Foundation for Permanent Civil Peace. (s. d.-b). <http://www.lfpcp.org/>

DOSSIER DE PRESSE RABIH MROUÉ. (s. d.). [Communiqué de presse].
<https://www.festival-automne.com/uploads/spectacle/Mhroue%cc%811.pdf>

Amnesty International. (2021, août 10). Lebanon : Never forgotten : Lebanon's missing people. <https://www.amnesty.org/en/documents/mde18/001/2011/en/>

Newsdesk Libnanews. (2020, août 9). Les textes fondamentaux du Liban : Les accords de Taëf. Libnanews, Le Média Citoyen du Liban.

<https://libnanews.com/liban-accords-de-taef-constitution/>

CORPUS DE OBRAS

El espacio público; instalaciones de Neda Sehnaoui

Sobre Neda Sehnaoui: artista y activista política. Su trabajo abarca pintura, técnica mixta, escultura e instalaciones. Activa desde los años 90, fue parte integral de la escena artística libanesa en la posguerra civil. Es pionera en instalaciones públicas a gran escala en el Líbano y Oriente Medio.



Atazakar Fractions of Memory, 20 Tons of Newspapers, 360 Structures, 101 Texts, Downtown Beirut, 2003 ⁹⁹



Plastic Memory Containers, 100 White Plastic Buckets, 3000 Crumpled Balls of Paper with Text ,Byblos, 2004¹⁰⁰



Waynoun?, 3000 names, 400 photographs, 400 large black and white balloons, acetate sheets, and plastic wrapping. Dome City Center, downtown Beirut, 2006¹⁰¹

⁹⁹ <https://nadasehnaoui.com/mobile/installations2.html>

¹⁰⁰ <https://nadasehnaoui.com/mobile/installations3.html>

¹⁰¹ <https://nadasehnaoui.com/mobile/installations5.html>

Historias individuales; el testimonio documental de Lamia Joreige

Sobre Lamia Joreige: Nacida en Beirut en 1972, Lamia Joreige es una artista visual y cineasta que vive y trabaja en Beirut. Utiliza documentos de archivo y elementos de ficción para reflexionar sobre la historia y su posible narración, y sobre la relación entre historias individuales y memoria colectiva.



*Objects of War en Here and elsewhere, New Museum, NYC, 2014.*¹⁰²



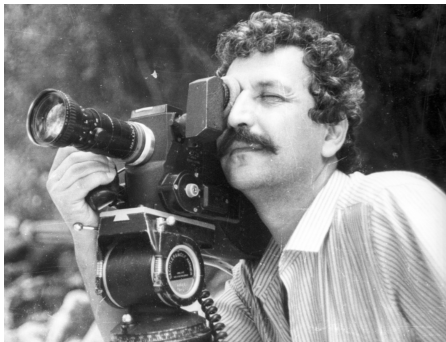
*Here and Perhaps Elsewhere (2003), © Lamia Joreige*¹⁰³

¹⁰² <https://lamiajoreige.com/work/objects-of-war-1999-ongoing/?all=true>

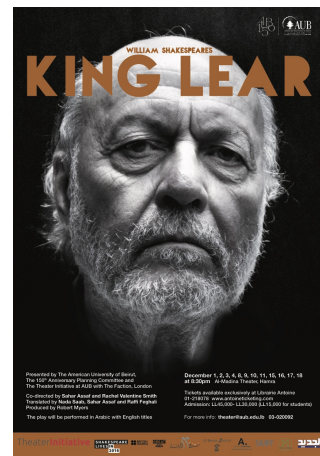
¹⁰³ <https://lamiajoreige.com/work/here-and-perhaps-elsewhere-2003/?all=true>

De una Historia a La Historia; el docudrama de Jean Chamoun y el teatro involucrado de Roger Assaf

Sobre Jean Chamoun: Jean Chamoun es un cineasta libanés, todas sus películas giran en torno al trabajo de la memoria y constituyen puentes en función del pasado, presente y futuro. Con “*Shadows of the City*”(2000), elige por primera vez el largometraje para contar una historia. Es la historia de Rami, joven treintañero que recuerda su infancia durante la guerra: su exilio desde el sur para venir y establecerse en Beirut con su padres, el desempleo de su padre y su vida en el café donde trabajaba.



Jean Chamoun, Nadilekolnas 2020.¹⁰⁴



Roger Assaf en *King Lear*, afiche American University of Beirut.¹⁰⁵

Sobre Roger Assaf: Roger Assaf, padre del teatro popular libanés de los sesenta, es el fundador del colectivo Shams¹⁰⁶ y profesor de teatro desde 1976. A partir de un trabajo de investigación sobre la memoria colectiva ligada a las guerras que se sucedieron en el Líbano, sus espectáculos han renovado la relación del público árabe popular e intelectual con el lenguaje dramático. En el desorden de los años de la posguerra y la paz incierta, el escenario se convierte en un lugar de interrogaciones sobre el imposible y necesario diálogo entre comunidades. De padre libanés y de madre francesa, recibió en el 2014 una distinción en Francia de Artes y Letras.

¹⁰⁴ <https://nadilekolnas.org/nkn/jean-chamoun/>

¹⁰⁵ <https://www.aub.edu.lb/TheaterInitiative/Pages/KingLear.aspx>

¹⁰⁶ Iniciales de juventud ("Shabab"), teatro ("Masrah"), cine ("Sinama"): sol en árabe.

El archivo como misión institucional; UMAM D&R

Fundada en 2004, UMAM D&R es una organización sin fines de lucro, su constitución se hace eco del actual debate libanés sobre la guerra y su la violencia y el papel que se les debe dar en el trabajo de la memoria.



Lokman Slim y Monika Borgmann, los fundadores de UMAM D&R, Bryan Denton, 2009. ¹⁰⁷

Esta colección tiene como objetivo comparar experiencias para poner a prueba la memoria de los libaneses. Tienen un lugar dedicado a acoger eventos culturales “Le HANGAR” (el local sufrió daños colaterales en el bombardeo israelí en los suburbios Sur en julio de 2006, que se repararon rápidamente, pero varios documentos se perdieron para siempre). La programación del lugar es diversa, que incluye instalaciones de artistas, exposiciones, proyecciones de películas, debates y mesas redondas en torno a la memoria de guerra; un verdadero espacio de encuentro y diálogo nutritivo, a través del arte, debates esenciales para la vida pública de los libaneses.

¹⁰⁷<https://www.thenationalnews.com/arts-culture/film/lokman-slim-remembering-the-award-winning-documentaries-of-the-lebanese-filmmaker-and-activist-1.1160007>

La obsesión del archivo: creaciones de Rabih Mroué

Sobre Rabih Mroué: Nació en Beirut en 1967, Rabih Mroué es un artista, actor y director cuyo trabajo se encuentra en la encrucijada de las artes visuales, la performance y el teatro. Movilizando documentos encontrados, secuencias de video, fotografías y objetos, Rabih Mroué juega con los límites entre la realidad y la ficción para cuestionar la autoridad de los archivos.



RABIH MROUÉ, *Make Me Stop Smoking*, 22nd & 23rd May 2020, Sfeir Semler Gallery Beirut, foto de Lola Arias en el programa *My Documents*.¹⁰⁸

Su última actuación “*Hazme dejar de fumar*” revela su verdadera obsesión con este instrumento: es una interpretación de lectura (o lo que es comúnmente llamado Live Art) articulada alrededor de objetos, videos, fotos, ideas, palabras que componen el archivo personal del artista. Este último se compone de documentos periodísticos y especialmente objetos recogidos a lo largo de los años (recortes de prensa, grabaciones radios, TV, objetos encontrados, proyectos iniciados ...) y que deberían servir para el artista en caso de que alguna vez se encuentre sin inspiración.

¹⁰⁸ *My Documents* es un programa de interpretación de conferencias donde artistas de diferentes orígenes presentan una investigación personal, una experiencia radical, una historia que los obsesiona en secreto. Mis documentos tienen un formato mínimo: artistas con sus documentos. Una forma de sacar a la luz el tipo de investigación que a menudo se pierde en una carpeta sin nombre en una computadora. El programa busca ahondar en el género en busca de un contagio entre el arte conceptual, la investigación y el teatro. Un espacio donde confluyen discursos, formatos y públicos de diferentes disciplinas. El programa se lleva a cabo desde 2012 en Buenos Aires, Vigo, Milán, Lisboa, con artistas de diferentes disciplinas.
/ <https://lolaarias.com/my-documents>

El archivo y la ficción: Walid Raad y Atlas Group

Sobre Walid Raad: Walid Raad es un artista libanes. *The Atlas Group*¹⁰⁹, proyecto creado en 1999 y terminado en 2004 por Raad, se define como una asociación dedicada a la investigación y recopilación de documentos sobre la historia contemporánea del Líbano.



Walid Raad, Dr. Fadl Fakhouri/*The Atlas Group*, Notebook Volume 38, plate 66, *Already Been in a Lake of Fire*, 1975 - 2002.¹¹⁰

« *I Was Overcome With A Momentary Panic At The Thought That They Might Be Right (1994)*” presenta el modelo de las 3.641 explosiones de coches bomba en Beirut entre 1975 y 1990. En cada página, la reproducción recortada de un automóvil va acompañada de un texto en árabe, traducido al inglés, que detalla el ataque: marca, modelo, color del automóvil, fecha, hora. y el lugar de la explosión, el número de víctimas, el perímetro de la explosión, la cantidad y el tipo de explosivo utilizado. El tamaño desigual y a veces considerable de los agujeros indica la recurrencia de determinadas ubicaciones de destino.

La ciudad y sus fantasmas; el cine de Ghassan Salhab

Sobre Ghassan Salhab: Ghassan Salhab nace en Dakar (Senegal) en 1958. Obsesionado con Beirut y el vacío dejado por la guerra, Ghassan Salhab muestra a través de sus películas el verdadero caos en el que Líbano. “*Beyrouth Fantôme*” (1998) y “*Terra incognita*” (2002) son dos películas que tratan de Beirut y que abordan muy directamente la cuestión de la memoria.

¹⁰⁹ <https://www.theatlasgroup1989.org/>

¹¹⁰ <https://www.theatlasgroup1989.org/>



Afiche película Terra Incognita, Allocine, 2002.

111



Afiche Beyrouth Fantôme, Ghassan Salhab



Ghassan Salhab en 2011, Wikipedia. ¹¹²

La noción de latencia con Khalil Joreige y Joana Hadjithomas

Sobre Khalil Joreige y Joana Hadjithomas: Los cineastas y artistas libaneses, Joana Hadjithomas y Khalil Joreige (nacieron en 1969, Beirut) forjan vínculos temáticos, conceptuales y formales entre fotografías, videoinstalaciones, películas de ficción o documentales.

¹¹¹ https://ghassansalhab.com/fr/films/beyrouth_fantome/synopsis.html

¹¹² https://fr.wikipedia.org/wiki/Ghassan_Salhab



A perfect day, affiche 2009, Allocine.¹¹³

El último largometraje de ficción “*Un día perfecto*” (2006) relata un breve momento de la vida de un hombre durante el cual todo puede cambiar. Seguimos durante veinticuatro horas la vida de Malek, un joven libanés que intenta convencer a su madre de que tome las medidas necesarias para encontrar a su padre, desaparecido 15 años antes, durante la guerra, con el estatus de "muerto".

La búsqueda de una identidad: el trabajo de Katya Traboulsi

Sobre Katya Traboulsi: Katya A. Traboulsi es una artista plástica afincada en Beirut cuya práctica se caracteriza por la intensidad emocional con la que afronta los efectos de la guerra civil libanesa. Su exposición individual *Perpetual Identities* (2018), celebrada en la galería Saleh Barakat Gallery, presentó 46 réplicas hechas a mano de bombas de guerra libanesas adornadas con patrones coloridos, cuentas y formas esculpidas, transformando así estos destructivos objetos militares en hermosos y ornamentados recipientes.

¹¹³ https://www.allocine.fr/film/fichefilm_gen_cfilm=108585.html



Perpetual Identities, Katya Traboulsi, Saleh Barakat Gallery, 2018 / Maghie Ghali¹¹⁴



Katya Traboulsi frente a una de sus réplicas de bombas, ArtScoops, 2018. ¹¹⁵

Entrevista con Katya Traboulsi

Entrevista con la artista libanesa Katya Traboulsi el 16/10/20. Organizamos una llamada por whatsapp. La entrevista se hizo en francés y en árabe, hice la traducción al castellano. Una particularidad en Líbano es que se mezcla el árabe, el francés y el inglés en una sola conversación. Para guardar esa autenticidad de lenguaje y típica en Líbano, deje las palabras en inglés que mencionaba Katya.

¹¹⁴ <https://www.europenowjournal.org/2019/04/04/perpetual-identities/>

¹¹⁵ <https://artscoops.com/artist-details/traboulsi-katya>

Yo: Buenos días Katya, muchas gracias por haber aceptado esa entrevista. Tal como le comenté por mail, estoy trabajando sobre la memoria de la guerra civil libanesa a través del arte. Hace pocos días tuve la suerte de encontrar un descriptivo de su obra *Perpetual Identities* que me emocionó mucho. Me gustaría empezar con una presentación personal, ¿Quién es Katya Traboulsi?

Katya: Nací en el 1960, a los 15 años empezó la guerra en Líbano, toda mi adolescencia, mi vida de joven mujer se vivió durante la guerra. Me fui del país en el 1989 cuando me casé, me fui a vivir a Dubai donde nació mi primer hijo, lo que fue un trastorno muy importante en mi vida. Me presento como artista plástica, trabajo desde hace más de 30 años en el arte. Madre de dos hijos, casada, y hoy podría decir que soy expresionista, y artista sociopolítica, porque mis obras con el tiempo y mi reflexión giran mucho alrededor de cuestiones sociales, políticas, históricas.

Yo: ¿Por qué elegiste trabajar sobre la guerra civil libanesa?

Katya: Creo que siendo artista expresionista, el arte era para mi una larga terapia, inconscientemente cuando me fui de Líbano estaba llena de recuerdos de guerra. Cuando vivís la guerra, estás en un estado secundo, y tu memoria y tus emociones van a ser “load it” por eventos, miedos, adrenalina, historia. Acumulas cosas, que van a venir naturalmente esconderse en alguna parte de tu cabeza, en algún cajón que no vas a abrir. Cuando salís de la guerra y vivís en un país “normal”, donde la gente han sido formateados diferentemente, que han estudiado, te das cuenta hasta qué punto has sido danado y lastimado por esa situación que has vivido demasiado tiempo. Ese daño resalta en los miedos, las angustias, particularmente cuando tienes hijos. Intenté no transmitir mis miedos, mis angustias a mis hijos. Soy alguien que exprime a través de mi arte muchas cosas y antes de escribir mi libro “Of others”¹¹⁶, proyecto de colaboraciones que fue increíble porque pude atestiguar de mi pasado, mi futuro y mi presente. Antes pintaba cosas figurativas, mi vida de madre, mi casamiento etc.. y pase a pensar en los demás, los otros, y fue importante para mi colaborar con este proyecto porque nadie hablaba de la guerra civil, era un tema tabú. Y porque es tabú? Porque duele, es una historia fea, que no llegó a nada, nos separó. No queremos hablar de ese error. Mi exposición “Generation war”, trajo más de 6000 personas. Cada uno miraba las fotos y me decía “ana betzakar” (en arabe “yo me acuerdo”) y me contaba sus recuerdos. Cada

¹¹⁶ Libro publicado en el 2011 <https://www.katyaassouadtraboulsi.com/des-autres-of-others>

libanes, libanesa tiene una historia increíble para contar. Y el hecho que nadie contaba esos recuerdos era para mi un crimen, el crimen de no reconocer el dolor. De decir que entiendo tu dolor, de perdonar, y a partir de ese momento empieza la cura, la reconciliación. Era importante para mi seguir recolectando testimonios, pero ese proyecto no funcionó. Generation War eran fotos, y el proyecto se canceló después por un drama emocional. It was too much. No estábamos dispuestos, listos a ver fotos de la guerra. Después de eso muchos artistas hicieron muchas obras sobre la guerra civil, quizás demasiadas cosas, y fue tipo “khalas” (basta en arabe). Deje el proyecto Generation War y pase al proyecto Perpetual Identities, la identidad era algo que me perturbaba. Mi hermano se casó con una francesa, vive en Francia, se fue del país en 1975. Se llevó su identidad libanesa con él, yo me lleve la mía cuando me fui a Dubai, y esa reflexión sobre la identidad es muy importante. Porque no tenemos la libertad de pertenecer al mundo? Tenemos una tendencia, una religión, sentimos la necesidad de pertenecer a una raíz, a algo. En la Historia, la identidad te enriquece, te da percepciones de la vida diferentes. La guerra divide las identidades, destruye la identidad del otro. A través Perpetual Identities, quería mostrar que todos tenemos una problemática, nuestra identidad es rica, el proyecto habla de nosotros, que no podemos diferenciarnos de los demás. Las bombas que elegí tienen todas el mismo tamaño, y son vestidas y pintadas de identidades históricas, de identidades que se enriquecen con los demás y no son sujetos de separación. Somos uno. Esa unión en la diversidad muestra que nuestro pasado y nuestra historia es común. Más luchas contra una identidad pasa se fortaleza en su fealdad, entonces para protegerse se arma y quiere matar el otro, y entramos en un círculo de guerra terrible. Yo quería mostrar la belleza de la identidad, el hecho de no ver el objeto de destrucción sino el objeto de arte. Las mujeres captan directamente el sentido de mi proyecto, porque las mujeres construyen, dan la vida, no destruyen. El Hombre ve primero la cáscara. Acá también tenemos una problemática de humanos, el hombre no cambio, quiere conquistar, y la mujer da la vida. Es un tema que me interesa mucho y estoy trabajando sobre religión y mujeres en este momento. El tema de la absurdidad de la religión que nos separa.

Yo: ¿Qué es lo que busca transmitir a través de sus obras?

Katya: Primero tengo que recordar lo que pasó en agosto en Beirut, la bomba atómica que es un momento clave en la historia del país, muestra que la guerra nunca terminó. No podemos olvidar, yo atestigo, como artista cuento historias,

momentos de vida, de civilizaciones. No pretendo demostrar nada a través de mis obras, yo testifico para no olvidar, y para que nunca más se repita esa historia. Tu llamada me alegra mucho, me hacen muy felices tus preguntas, porque vas a transmitir un mensaje. Un mensaje de historia, de identidades, de paz. Pero sabemos que no va a cambiar nada, no va a cambiar el país, el mundo. Entonces no pretendo transmitir nada, solo hago lo que siento de manera honesta, en mis reflexiones, y lo que pasa después está bien o está mal no importa. Yo algún día me voy a morir y voy a desaparecer, mis obras no mueren. Cuando miramos las obras del pasado cuentan historias, y todo lo que puedo esperar es dejar una huella. Es todo lo que quiero. Después de la explosión en agosto, tuve muchas entrevistas, pero no podía hablar de lo que pasó, era demasiado difícil. Ni quería trabajar sobre el tema. Entendí porque llevamos 40 años sin hablar de la guerra. En Vietnam empezaron a hablar de la guerra 60 años después. Hay un periodo de silencio, de luto, de reconstrucción interna y personal para pasar del vivido al recuerdo. Necesitamos periodos de “heal” if we work on it, it remains a failure, una herida. Hay que trabajar sobre esa herida para que se convierta en una cicatriz. No podemos vivir nuestra vida en la negación y hacer sufrir a los demás.

Yo: ¿Piensas que existe alguna forma de justicia a través del arte?

Katya: What do you mean?

Yo: Si existe alguna forma de luchar para el reconocimiento del dolor, de la guerra, una búsqueda de justicia social. Puedo tomar el ejemplo de las asociaciones en Líbano que luchan para los desaparecidos durante la guerra civil, muchos artistas participan en esa lucha escribiendo temas, produciendo películas. En otros países por ejemplo en Argentina o en Chile, el tema “Desapariciones” de Ruben Blades, pregunta a donde están los desaparecidos, pide justicia, pide reconocimiento. Es una pregunta que se planteó en la escritura de mi tesis, y me pareció interesante preguntartela.

Katya: Nunca lo pensé, es verdad, tienes razón. Por ejemplo el cine de Nadine Labaki cuando cuenta historias de todos es para darle reconocimiento a esa gente que sufre y que ha sufrido. El arte permite reconocer la gente que ha vivido. Es muy interesante lo que me preguntas. Lo voy a pensar.

Yo: Alguna vez has vivido la censura de tu arte?

Katya: No, nunca. En mi próximo trabajo sobre religión y mujeres, todo el mundo me dice que tenga cuidado porque es un tema muy sensible. Tengo que ser

honesto, sin asaltar o chocar. Hoy tengo que estar en la controversia pero no en la censura, tengo que constatar y que la gente reflexione. Nos dicen todo el tiempo “como Dios quiera”, pero vos que realmente quieres? Aca vemos como nuestra sociedad funciona, y funciona muy mal, al revés.

En ese aparte, le cuento un poco de mi vida a Katya, mi vida entre Francia y Líbano. Le cuento que justamente por esa omnipresencia de religión, no podría vivir durante mucho tiempo en Líbano. Nací y viví en Francia, país laico, donde la religión no influye sobre la vida cotidiana del país, sobre leyes, políticas. En Líbano, me siento todo el tiempo como parte de una comunidad. A lo cual Katya me responde:

Katya: Ustedes, la nueva generación son la esperanza del Líbano. No les gusta eso, la religión, el totalitarismo. Los jóvenes en Líbano (la mayoría, porque hay otros que son como ovejas y siguen lo que dicen los padres), quieren un país laico, y eso nos da a nosotros una esperanza. Tenemos una juventud excepcional, soy muy admirativa. El Líbano es un país que me inspira mucho, nunca me aburro. Es una vida interesante para mí. No quiero irme, es como tener un hijo discapacitado, lo amo, y no lo voy a dejar solo aunque sea difícil. Vivimos en la esperanza de un cambio, y algún día las cosas van a cambiar.