

**«Maintenant que nous sommes ensemble»:  
el desplazamiento como figura ética, estética y política  
en *Incendies*, de Wajdi Mouawad**

**David AGUILAR-SANJOSÉ**

*Universitat de Barcelona*

davidaguilar.sanjose@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0003-3462-3284>

**Resumen**

Este artículo pretende realizar una lectura en clave hermenéutica de *Incendies*, de Wajdi Mouawad, a partir del análisis y la interpretación de la noción de «desplazamiento», cuya centralidad en la obra es esencial tanto para acercarnos a la comprensión de su sentido como para captar el diálogo de la pieza con la forma dramática y su tradición. Asimismo, atenderemos a las reflexiones que suscita respecto de la posición de la literatura y escena contemporáneas en un contexto global. Desarrollaremos, pues, las relaciones entre los diferentes planos de este desplazamiento para descubrir el índice de un programa que reúne ética, estética y política en una poética de la herencia y la promesa: un proyecto que permita situarnos y pensar el presente.

**Palabras clave:** hermenéutica, herencia, tragedia, Historia, literatura global.

**Résumé**

Cet article vise à réaliser une lecture herméneutique d'*Incendies*, de Wajdi Mouawad, à partir de l'analyse et de l'interprétation du « déplacement », dont la centralité dans l'œuvre est essentielle à la fois pour en comprendre le sens et pour capter le dialogue de la pièce avec la forme dramatique et sa tradition. De même, nous serons attentifs aux réflexions qu'il suscite quant à la place de la littérature et la scène contemporaines dans un contexte global. Nous développerons donc les relations entre les différents niveaux de ce déplacement pour découvrir l'indice d'un programme qui réunit éthique, esthétique et politique dans une poétique de l'héritage et de la promesse: un projet qui permet de se situer et de penser le présent.

**Mots-clés :** herméneutique, héritage, tragédie, Histoire, littérature globale.

**Abstract**

This article intends to conduct a hermeneutical reading of *Incendies*, by Wajdi Mouawad, based on the analysis and interpretation of the notion of «displacement», whose centrality in the play is essential both to understand its meaning and to capture the dialogue that the piece establishes with the dramatic form and its tradition. Likewise, we will attend to

---

\* Artículo recibido el 4/02/2025, aceptado el 8/05/2025.

the reflections it provokes regarding the position of contemporary literature and stage in a global context. We will therefore develop the relationships between the different levels of this displacement to discover the index of a program that brings together ethics, aesthetics and politics in a poetics of inheritance and promise: a project that allows us to situate ourselves and think about the present.

**Keywords:** Hermeneutics, Inheritance, Tragedy, History, Global Literature

*On hérite toujours d'un secret —qui dit «lis-moi,  
en seras-tu jamais capable»?*  
Jacques Derrida

«Maintenant que nous sommes ensemble ça va mieux» (Mouawad, 2003: 19<sup>1</sup>): las palabras postreras de la protagonista de *Incendies*, Nawal Marwan —que pronuncia misteriosamente, a modo de aforismo jeroglífico, después de un silencio absoluto mantenido incondicionalmente durante los últimos cinco años de su vida— planean espectralmente por encima de la totalidad de este drama de Wajdi Mouawad (la segunda entrega de la tetralogía *Le Sang des promesses*<sup>2</sup>), y devienen un *leitmotiv* que va propagando su eco a través de diversas voces, situadas, a su vez, en espacios y tiempos heterogéneos; de hecho, quizás aún figuren como algo más que un *leitmotiv*: como símbolo forjado a partir de la cristalización de una experiencia que resume (y que, al mismo tiempo, desplaza) el legado anónimo de la tradición —fruto de aquella sabiduría milenaria que, bajo el signo de la herencia, se va destilando, ininterrumpidamente, a lo largo del discurrir generacional: «Ce sont des mots anciens qui viennent du plus loin de mes souvenirs» (I, 2003: 90)—; como promesa que atraviesa el drama, enmarcándolo, y que se destaca como aquel anhelo no realizado, detonante del peregrinaje (la *quête*) que se impone, a modo de inyunción, sobre la descendencia —«Pas d'épitaphe pour ceux qui ne tiennent pas leurs promesses / Et une promesse ne fut pas tenue» (I, 2003: 14)—; precepto que otorga dirección (es decir, sentido) a la empresa que debe

<sup>1</sup> En adelante, y para facilitar la lectura, cuando citemos la obra *Incendies*, de Wajdi Mouawad (2003), indicaremos simplemente *I*.

<sup>2</sup> El ciclo en cuestión se compone de cuatro obras: *Littoral* (1999), *Incendies* (2003), *Forêts* (2006) y *Ciels* (2009). Aunque desde un punto de vista argumental son completamente independientes entre sí, las cuatro piezas comparten una serie de temáticas, problemas y procedimientos dramáticos (sobre todo los tres primeros volúmenes, ya que *Ciels* constituye una especie de «contrapunto» respecto del resto de la saga) que orbitan alrededor de las figuras del exilio, la guerra, el retorno a los orígenes y las promesas. Aunque, normalmente, se representan por separado, dos de las escenificaciones más destacadas tanto por el público como por la crítica —en el Festival de Avignon en 2009 y en el Festival TransAméricas en 2010— presentaron *Littoral*, *Incendies* y *Forêts* seguidamente, en un espectáculo que duraba más de doce horas y que subrayaba, así, los vínculos que estas obras mantienen con la tragedia griega.

realizarse, y confesión críptica que permite, en *develarse*, concluir la vida para dar pie a la narración: «Grave mon nom car j'ai tenu mes promesses» (*I*, 2003: 31); finalmente, estas última palabras, con todo el peso narrativo y emocional que detentan en la ficción de Mouawad, constituyen una verdadera declaración de intenciones, el correlato poético de un programa ético y político, de una forma de compromiso que, como veremos, espolea la catarsis —o, más precisamente, su declinación contemporánea como «material catártico» (Naugrette, 2008: 85)—, sobrepasando los marcos del drama para alcanzar la consciencia de los espectadores/lectores, «amenant le public à ressentir une émotion qui le porte peut-être à mieux écouter et à comprendre, plus profondément, plus intimement sans doute, ce qui s'est passé là-bas, loin, dans d'autres terres, d'autres corps» (Naugrette, 2008: 88).

Es posible afirmar, pues, que la enigmática frase final de Nawal, así como el insondable silencio que la precedió, de alguna manera contienen, virtualmente, la totalidad de *Incendies*, un drama dividido en 38 escenas o episodios —que, a su vez, se agrupan en cuatro grandes «incendios»: el de Nawal, el de la infancia, el de Janaane y el de Sarwane—, donde Mouawad pone en circulación una serie de planos narrativos que se alternan, se superponen, y, finalmente, acaban por intersectarse en los diversos momentos de anagnórisis (o reconocimiento) que se suceden en el último acto. Por una parte, acompañamos a Simon y Jeanne (dos gemelos canadienses que ignoran completamente su pasado) en el viaje que emprenden en busca de su padre y de su hermano a raíz de la lectura de las últimas voluntades de su madre exiliada, periplo que les hará regresar a su tierra de origen —un Líbano innominado reelaborado literariamente, a pesar de conservar suficientes señas de identidad como para ser reconocido en calidad de punto de referencia de la ficción<sup>3</sup>— y en el que se mezclan recursos propios del relato policíaco con elementos típicos de la tragedia. Por otra parte —a partir del despliegue de lo que Peter Szondi (1966: 160), en su aproximación a los procedimientos épicos que dan forma al drama moderno, denomina «el espectáculo del pasado [*Schauspiel der Vergangenheit*]

<sup>3</sup> Además de la referencia explícita a Nabatiyé (*I*, 2003: 40,42,56), una ciudad del sur del Líbano, tanto el nombre de los pueblos como el de los personajes remiten a Oriente Medio (Nawal enseña el alfabeto árabe a Sawda [*I*, 2003: 40], cosa que hace pensar que hablan en este idioma). Asimismo, la guerra civil que se describe en *Incendies*, aunque su cronología sea ficcional, establece un claro paralelismo con la Guerra Civil del Líbano (1975-1990): la prisión de Kfar Rayat evoca el centro de detención de Khiam, controlado por el Ejército Libanés del Sur (ALS) bajo la protección de Israel, donde se producían torturas y violaciones de manera sistemática (el personaje de Nawal está, en cierto modo, basado en una superviviente de esta prisión, Soucha Bechara); la escena del autobús calcinado es un hecho histórico (conocido como la masacre de Ayin-el-Remmaneh) que, además, el propio Mouawad presencié; y el derramamiento de sangre que Sawda relata en la escena 25 (*I*, 2003: 59-64) remite, indirectamente, a la matanza de Sabra y Xatila, uno de los episodios más crueles de la guerra, donde se cerraron ambos campos de refugiados durante dos días para llevar a cabo un exterminio indiscriminado de civiles.

esta manera, alcanza una dimensión performativa y gana presencia como memoria encarnada, como fantasma —en el sentido que le da Jacques Derrida (1993: 202), es decir, como un espíritu que ha tomado cuerpo, con «une apparence de chair, dans un espace de visibilité invisible, comme disparaître d’une apparition»— que revela, en su ser fractura del tiempo lineal y progresivo (que es el tiempo del olvido y de la superación [*Aufheben*] hegeliana), el trauma del horror, la guerra y, en definitiva, la irrupción intempestiva de la Historia para darse, al mismo tiempo, como herencia y como promesa de futuro a las generaciones venideras. En último lugar, y situado en un plano más sutil como una especie de palpitación subterránea, va resonando «la voix des siècles anciens» —título de la escena donde terminan de cruzarse los planos narrativos bajo el signo de la anagnórisis (*I*, 2003: 83-87)—, es decir, el modelo trágico que va acechando y contaminando la escritura más o menos realista del plano narrativo protagonizado por los gemelos, y que acaba estableciendo el puente que vinculará el misterio policíaco con el terror de la memoria al descubrirse la verdad que desató el mutismo de Nawal: el padre de los gemelos es también su hermano, Nihad Harmanni, que, bajo el nombre de Abou Tarek, carcelero de la prisión de Kfar Rayat, violó repetidamente a Nawal sin saber que, en realidad, era su hijo arrebatado e insaciablemente buscado, fruto de un amor verdadero, pero prohibido. Así, en un giro autoconsciente que explica, retrospectivamente, buena parte del estatus y el tono míticos que había adquirido el drama hasta el momento (Kennedy, 2017: 72), *Incendies* se presenta como una reescritura de *Edipo Rey*; sin embargo, esta reescritura está ostensiblemente desplazada hacia el Tercer Mundo<sup>4</sup>, un espacio que regresa —desde el «eterno pasado» que le ha sido asignado en el proceso de homogeneización del tiempo histórico espoleado por la creciente hege-

---

<sup>4</sup> La expresión «Tercer Mundo» resulta cada vez más problemática (no solo porque impone una falsa imagen de identidad entre comunidades radicalmente distintas, sino también porque remite a una serie de retóricas tecnócratas, principalmente europeas o occidentales, basadas en una condescendencia caritativa ante la alteridad que difumina las agresivas estrategias geopolíticas sostenidas por las potencias neocoloniales, que, aún hoy en día, continúan determinando muchos conflictos políticos y socioeconómicos en buena parte de los territorios no occidentales); a pesar de todo, el «Tercer Mundo» como concepto —y, además, si tenemos en cuenta la propia estrategia de Mouawad de señalar, indicialmente, el territorio sin terminar de concretarlo a nivel espacial— indica, también, una doble relación, considerablemente operativa para nuestra aproximación a *Incendies*: por un lado, parte de un punto de vista eminentemente occidental (es decir, que plasma un modo de configurar conceptualmente la alteridad), y, por el otro, expresa un determinado vínculo con el desarrollo global del capitalismo. Por este motivo, emplearemos el término apoyándonos en las observaciones elaboradas por Fredric Jameson (1986: 67) al respecto: «I don’t, however, see any comparable expression that articulates, as this one does, the fundamental breaks between the capitalist first world [...] and a range of other countries which have suffered the experience of colonialism and imperialism».

monía del capitalismo global— para mostrar, con toda su crudeza, la vigencia y la contemporaneidad de esta tragedia en la cual Occidente actúa, pero que mantiene a su vez distante, enmudecida o allanada tras la bidimensionalidad de la pantalla televisiva.

«*Maintenant* que nous sommes *ensemble*»: ya se advierte, aquí, una dirección determinada, un doble movimiento que capta el devenir de una distancia, así como el devenir de un encuentro: en suma, lo que comienza a evidenciarse tanto a nivel temporal (*maintenant*) como espacial (*ensemble*) es que hay una serie de desplazamientos puestos en juego —el exilio y el viaje como desplazamientos, pero también, y quizás de un modo aún más significativo, la herencia como paso de la filiación a la afiliación<sup>5</sup>, como movimiento de la memoria desde la alienación de un pasado extraviado hacia su incorporación y asunción crítica a fin de abrir posibilidades de futuro—, cuya dirección podría adscribirse a la dinámica descrita por Marianne Hirsch (2012: 38) en relación a la «posmemoria» y las imágenes: «[past images] signal its insurmountable distance and “de-realization”. [...] [However], the familial aspects of postmemory would tend to diminish distance, bridge separation, and facilitate identification and affiliation»; así pues, un desplazarse para agruparse después —el «*maintenant*» de Nawal expresa la justa distancia y dureza de este movimiento, que entraña, asimismo, una restitución de la experiencia sustraída (aquella devaluación de la experiencia que Walter Benjamin [2007: 104] observaba en el enmudecimiento de los soldados que regresaban de la Primera Guerra Mundial)—: tal podría ser una orientación posible del drama, que, como veremos, moviliza este desplazamiento en diversos niveles, tanto para consumir su efecto trágico, como para articular su compromiso ético.

Tal es, también, la clave hermenéutica que sustenta, como hipótesis de trabajo, nuestra lectura de *Incendies*: a grandes rasgos, distinguimos, como mínimo, cuatro grandes desplazamientos (aunque, en realidad, se encuentran íntimamente entrelazados) con esta dinámica dual que consiste en constatar, y recorrer, una cierta distancia como condición de posibilidad para el retorno —responsable, autoconsciente y crítico—, unos desplazamientos que permiten la formulación de preguntas y retos en relación al estatus mundial de la literatura, a la vigencia del género trágico en la actualidad, así como a la importancia de este movimiento para un resarcimiento de la experiencia (y, más concretamente, de la experiencia histórica) a la hora de plantear estrategias de resistencia crítica ante el mundo globalizado que apuntala lo que Fredric Jameson (1991) denomina «multinational capitalism» —con las lógicas culturales que le son inherentes—. En primer lugar, Mouawad exhibe, a partir de un tratamiento eminentemente épico del drama, un desplazamiento temático o diegético, concretizado en la descripción de un itinerario espacial que condensa y superpone una multiplicidad de

<sup>5</sup> Para la diferencia y las implicaciones de los conceptos «filiación» y «afiliación», remitimos a las reflexiones de Edward Said en la introducción de *The World, the Text, and the Critic* (1983: 16-24).

territorios en el seno del espacio escénico —el ejemplo paradigmático de esta superposición, y de los efectos que puede crear, lo encontraríamos en la escena 19 (I, 2003: 47-51), donde la masacre del autobús emerge, simbólica, pero literalmente a la vez, en el jardín del notario Hermile Lebel, albacea de Nawal y ayudante de los gemelos en su búsqueda—; en segundo lugar, el desplegarse espectral del pasado que hemos mencionado previamente —que coloca el drama, secundarizándolo de manera reflexiva, bajo el signo constante de la retrospección, del drama «ya vivido [*drame vécu*]» (Sarrazac, 2012: 40-41)— produce un desplazamiento temporal (y de la temporalidad) que engloba, a la vez, esa dislocación del presente vivo y contemporáneo de sí precipitada por la irrupción de los fantasmas de la memoria encarnada (Derrida, 1993: 16), y la transmisión intergeneracional de una experiencia, es decir, el desplazamiento que se impone como tarea en el acto de heredar (Derrida, 1993: 94) —de modo aún más intenso en este caso: en la herencia de una falta—; en un nivel más general, y casi como consecuencia de los desplazamientos anteriores, nos enfrentamos con un tercer desplazamiento, esta vez «(inter)textual», fruto de la reelaboración en clave contemporánea de *Edipo Rey*, uno de los núcleos tempranos y paradigmáticos de la dramaturgia occidental, cuyo esquema es, pues, convocado y movilizado a su vez al agregarle «une *parole* venue vaguement de loin» (Déry-Obin, 2014: 39)<sup>6</sup> —«de lejos», en un sentido tanto temporal como, sobre todo, espacial— provocando así en el lector/espectador un doble reconocimiento: el del modelo trágico en sí, y el de la diferencia crítica (la distancia) que esta «*parole*» introduce respecto de sus antecesores occidentales; finalmente, tenemos el desplazamiento propio de la promesa como enunciado performativo, que restituye la experiencia perdida en el silencio traumático —la vida vivida— al trasladarlo hacia la escritura, hacia el relato o la narración, es decir, hacia un darse al otro que habilita la conclusión (la reunión: también la que ocurre en la sala del teatro) y que acierta a atravesar los márgenes de la ficción para apelar al espectador en una escena final que es, en realidad, un momento inaugural:

NAWAL. [...] Alors,/Lorsque l'on vous demandera votre histoire,/Dites que votre histoire, son origine,/Remonte au jour où une jeune fille/Revint à son village natal pour y graver le nom de sa grand-mère Nazira sur sa tombe./*Là commence l'histoire.* [...] Vous avez ouvert l'enveloppe, vous avez brisé le silence/*Gravez mon nom sur la pierre! Et posez la pierre sur ma tombe* (I, 2003: 92)<sup>7</sup>.

Así pues, el desplazamiento espacial delineado por la trama —que apunta, en su literalidad y su «devenir scénique» implícito (Sarrazac, 2012: 11), al propio escenario

<sup>6</sup> La cursiva es mía: es preciso atender, aquí, a la resonancia saussuriana del concepto de *parole*, que se podría contraponer a la *langue* constituida, en este caso, por el modelo de la tragedia clásica.

<sup>7</sup> Las cursivas son mías.



como espacio físico que recorren los actores y en el que se produce, en última instancia, esa reunión anhelada a todos los niveles: entre los personajes, con el público— repertute, por las resonancias simbólicas que acarrea, en el desplazamiento que se produce en el ámbito textual, de la misma manera que la «actualización» a la que se ve sometido el modelo trágico clásico con esta reescritura en clave contemporánea y desde una perspectiva periférica reduplica la distancia y superposición temporal (ya que, propiamente hablando, en todos estos casos es la yuxtaposición de espacios lo que permite apreciar la disparidad de tiempos) subyacente a la dinámica de la herencia —y que vemos tomando cuerpo en escena. De lo más concreto, de la letra misma al movimiento más abstracto o general puesto en marcha por la potencia de la promesa y orientado hacia la restauración de la experiencia —personal, dramática, histórica—, todos estos niveles de desplazamiento se engarzan e interactúan para formar un núcleo de sentido (una dirección) que se ofrece al espectador para impelerle a efectuar a su vez este recorrido en aras de un retorno (esta vez, fuera del teatro) en el que la tragedia —y, principalmente, aquella que atañe a la ignorancia— pueda verse asaltada por un resquicio de esperanza.

Jeanne, que se dedica a la investigación en teoría de grafos, plantea un correlato objetivo, matemático —a partir del planteamiento irresoluble del problema del «polígono K», de su grafo de visibilidad y de su aplicación teórica— de lo que supone este desplazamiento espacial (el regreso a la tierra de origen) que debe emprender para (re)conquistar una cierta identidad, un cierto sentido de sí misma seccionado por la vivencia del exilio materno y sustituido por un relato falso que, al quebrantarse, provocará esa «inversión de la conciencia [*Umkehrung des Bewußtseins*]» característica de la adquisición de experiencia según la definición hegeliana (Gadamer, 1999: 360): «Je croyais connaître ma place à l'intérieur du polygone auquel j'appartiens. [...] Le graphe de visibilité que j'ai toujours tracé est faux. Quelle est ma place dans le polygone?» (*I*, 2003: 23); así pues, al constatarse la existencia de un punto ciego —el entrenador de boxeo de Simon dirá: «on appelle ça un problème de vision périphérique» (*I*, 2003: 21)— en esa estructura equilibrada que Jeanne se había figurado, una cierta imagen del mundo se derrumba y emerge el índice de una doble ignorancia (aquí resuena con fuerza el modelo edípico): por una parte, la inadecuación entre el modelo —el relato fundacional— y la realidad heredada a través de la falta del incesto, y, por la otra, la ceguera del propio no-saber respecto de esta ignorancia primigenia. Si concebimos, como hace Jeanne, la «identidad» (o el «sí mismo») en función de la posición relativa y relacional que se tiene en una cierta estructura —y, en consecuencia, derivamos el propio saber, siempre parcial, del grafo de visibilidad inherente a estas posiciones— nos encontramos con aquel espacio definido por Gilles Deleuze (2002: 243) como «un espace inétendu, pré-extensif, pur *spatium* constitué de proche en proche comme ordre de voisinage, où la notion de voisinage a précisément d'abord un sens ordinal» relativo

al dominio de lo simbólico que modela el estructuralismo; y el misterio que subyace al silencio traumático de Nawal —ese silencio que Jeanne escucha compulsivamente— no es otra cosa que el «objeto=x» o la casilla vacía, la ausencia que gobierna, veladamente, toda la estructura, que «il a pour propriété de ne pas être où on le cherche, mais en revanche aussi d'être trouvé où il n'est pas» (Deleuze, 2002: 260) y que desmantela el estatismo de aquel *spatium* inicial al movilizarlo y desplazarlo constantemente<sup>8</sup>. El modelo matemático-estructural de la gemela traduce, en términos espaciales, la dinámica dialéctica —y, por lo tanto, eminentemente temporal— que caracteriza la experiencia hermenéutica como el resultado de un momento esencial de negatividad, de algo que, quedándose en una «nada» dolorosa y desagradable, se desplaza y trasciende la doble ignorancia antes señalada para conocer *otra cosa* y conocer *mejor*, esto es, para acrecentar la experiencia que hace la *consciencia consigo misma* (Gadamer, 1999: 360-362) o, como lo describe Hegel, «daß er solchen Inhalt mit der *Gewißheit seiner selbst* in Einigkeit und vereint finde»<sup>9</sup> (en Gadamer, 1999: 360).

Cuestión de identidad, pues: por lo tanto, desplazamiento espacial —a través del espacio físico y del espacio simbólico trazado por el hipotético «Polígono K»— para recuperar alguna certeza de sí misma al ampliar su horizonte de conocimiento respecto de la «novela familiar» en la que está situada, y, en consecuencia, reestructurar o cerrar provisionalmente la figura; asimismo, cuestión también de visibilidad: el potencial crítico de este movimiento reside, justamente, en el vínculo que Mouawad establece, a través del concepto de «grafo de visibilidad», entre esta «experiencia» —que no deja de ser la experiencia de la relación con una alteridad ignota, del papel que juega lo radicalmente otro en la construcción de la propia identidad o de la propia conciencia de sí<sup>10</sup>— y lo que, con Jacques Rancière (2000), podríamos llamar «le partage du sensible», es decir, la cuestión de la representación, de las leyes (políticas) que la rigen y de su

<sup>8</sup> «C'est en ce sens que le déplacement, et plus généralement toutes les formes d'échange, ne forme pas un caractère ajouté du dehors, mais la propriété fondamentale qui *permet de définir la structure comme ordre des places sous la variation des rapports*. Toute la structure est mue par ce Tiers [el objeto=x] originaire» (Deleuze, 2002: 260) [La cursiva es mía].

<sup>9</sup> «Este contenido unido y en unidad con la *certeza de sí mismo*» (Traducción española: Gadamer, 1999: 430).

<sup>10</sup> En este sentido, *Incendies* —y, en general, toda la tetralogía de *Le Sang des promesses*— se podría inscribir en lo que François Ouellet (2005: 158) denomina «récit de survivance», un tipo de narrativa caracterizada por la búsqueda (o la reconquista) de la identidad por parte de un sujeto que ya solo es capaz de pensarse desde la supervivencia: «discours de l'identitaire, le récit de survivance est nécessairement un discours de l'altérité: l'identité se construit à partir de l'image que les autres nous renvoient de nous-mêmes, ou plus précisément à partir du regard sur soi médiatisé par l'autre/Autre».



economía específica<sup>11</sup> —más aún en una época donde los medios «tele-tecno-mediáticos», con su «nouvelle vitesse d'apparition», constituyen los principales mediadores y modeladores de la hegemonía política, económica y discursiva (Derrida, 1993: 93)—. Mouawad aprovecha la posibilidad que ofrece el género dramático de albergar disonancias entre el espacio físico de la realización escénica y el espacio ficcional del drama<sup>12</sup> para construir una escena que no solo incluye territorios —o, más bien, conflictos históricos— generalmente excluidos de la representación (meramente accesibles, y de manera superficial, por vía de la mediación de los discursos tele-tecno-mediáticos), sino que, al superponerlos en el mismo espacio de la realización escénica, los dota de una presencia física, de tal manera que contaminan la cotidianidad occidental —tal y como el modelo trágico va acechando los códigos realistas tradicionales— a la vez que se entrelazan con ella al aparecer con su mismo estatus y en su mismo plano de visión: la apreciación de los contrastes entre el Primer Mundo y el Tercero, pues, es aquí consustancial al reconocimiento de las relaciones determinadas que muestran, en última instancia, la responsabilidad que el mundo occidental tiene (o que, al menos, debería tener) hacia aquella alteridad a la cual informa y desfigura al mismo tiempo:

Through these intersecting spaces, it is impossible to ignore how dynamics and events in distant parts of the world can resonate far and wide and how transnational spaces can shape the identity not only of those directly experiencing them but also of subsequent generations. Taking this one step further, these plays suggest that even if one's origins are not Lebanese [...], world events and history do matter, and future generations have a responsibility to understand the past (Khordoc, 2019: 505).

Así, la experiencia que los gemelos atraviesan para restablecer una cierta idea de identidad —que siempre es relacional y que depende, asimismo, de la visibilidad que ofrece una determinada posición en el polígono— es análoga a la experiencia a la cual debe someterse el espectador: este también será impelido a ampliar el espacio de visibi-

---

<sup>11</sup> «[Le partage du sensible] c'est un découpage des temps et des espaces, du visible et de l'invisible, de la parole et du bruit qui définit à la fois le lieu et l'enjeu de la politique comme forme d'expérience. La politique porte sur ce qu'on voit et ce qu'on peut en dire, sur qui a la compétence pour voir et la qualité pour dire, sur les propriétés des espaces et les possibles du temps. [...] Les pratiques artistiques sont des "manières de faire" qui interviennent dans la distribution générale des manières de faire et dans leurs rapports avec des manières d'être et des formes de visibilité. [...] La question de la fiction est d'abord une question de distribution des lieux.» (Rancière, 2000: 13-14)

<sup>12</sup> Empleamos el concepto de «realización escénica», traducción del alemán «*Aufführung*», en el sentido que le atribuye Erika Fischer-Lichte en su *Estética de lo performativo* (nota del traductor, 2011: 37-38) para designar la representación en su dimensión performativa con independencia del texto dramático previo; denominamos a este último, en tanto que escritura, «drama», siguiendo la terminología de Jean-Pierre Sarrazac (2012: 11-19).

lidad que le confiere su situación en una determinada estructura y trascender su ignorancia para incluir territorios desconocidos con los que, sin embargo, mantiene una determinada relación, y, por lo tanto, participan —aunque sea por vía indirecta— en la configuración de su identidad. Quizás conviene mencionar, aquí, que el propio Mouawad tampoco conocía gran parte de la historia de su país natal antes de la redacción de *Incendies*, en especial de los hechos acaecidos durante la Guerra Civil que provocaron el exilio de su familia, y, en este sentido, que el propio proceso de escritura también supuso una experiencia de ampliación de horizontes respecto de sus orígenes (Farcet, 2009). La reunión de espacios que, a través de la tematización del desplazamiento, cohabitan en el drama de Mouawad impregna, incluso, la propia escritura —al añadir, por ejemplo, cadencias orales árabes en la dicción francesa, de tal modo que se produce una condensación de voces propia de lo que Yana Meerzon (2009: 96) denomina narrativas de exilio intraculturales— y todo en general enfatiza este movimiento hacia una literatura mundial, en el sentido de que propicia la reflexión alrededor de los discursos, los relatos y las imágenes que producen nuestro «mundo» contemporáneo y que establecen, siempre, una determinada perspectiva, así como del papel que debería tener una literatura comprometida en esta configuración (Mouawad firmó el manifiesto «Pour une “littérature-monde” en français», publicado en *Le Monde* en marzo de 2007). De este modo, a medida que se suceden los acontecimientos de *Incendies*, «la géographie réelle reprend-elle ses droits sur la géographie imaginaire pour “reconstruire l’histoire” et en “casser le fil”» (L’Hérault, 2004: 101), es decir, que la ficción trabaja para elaborar, en última instancia, una determinada cartografía del mundo al desvelar territorios, historias, y sus enlaces con otros territorios y otras historias, en la línea de lo que Jameson (1991: 52-54) llama «cognitive maps» para situarse en el espacio globalizado del capitalismo multinacional, cuya fragmentación y complejidad limitan u obstaculizan esta orientación de uno mismo en el corazón de un tejido de relaciones históricas y geográficas que son, también, relaciones sociales colectivas.

El impacto de este compromiso político se ve intensificado, estéticamente, por el uso renovado del modelo trágico y, especialmente, en lo concerniente a los efectos catárticos que el drama precipita, que, por el desplazamiento que apuntábamos antes respecto de la tragedia clásica, adquieren aún más vigencia para el público actual —debido a que, al impacto emocional suscitado por una cierta organización del material dramático proporcionada por la tradición, se le añade el reconocimiento cognitivo de una verosimilitud argumental en principio ausente de la mirada contemporánea sobre la tragedia clásica—: es decir que, a diferencia del *Edipo Rey* de Sófocles, por ejemplo, las peripecias de Nawal Marwan, justamente en virtud de los conflictos bélicos que

atraviesan, resultan completamente plausibles, aunque estén presentadas en un marco decididamente ficcional<sup>13</sup>.

Catherine Naugrette (2008) ha realizado una lectura de la noción de «catarsis» tal y como aparece en la *Poética* aristotélica a la luz de las elaboraciones que han hecho de esta ciertas dramaturgias contemporáneas, después de un recorrido histórico que ha tendido a distorsionar el concepto al favorecer, por ejemplo, una lectura moral (por parte de las poéticas clasicistas), una interpretación en clave de conciliación de contrarios (como lo plantea Hegel), o poniendo en primer plano el proceso de identificación emocional —prácticamente inexistente en Aristóteles— para rechazarlo frontalmente (tal es la estrategia brechtiana para diseñar un teatro épico que sienta sus bases estableciendo una serie de oposiciones frontales respecto del «teatro dramático» o aristotélico): el «material catártico» contemporáneo, en cambio, pone el foco en la relación inextricable que se da, al producirse el efecto catártico, entre el elemento emocional —la célebre combinación de «terror» y «piedad»— y un factor cognitivo largamente olvidado por las relecturas tradicionales del texto fundacional de Aristóteles:

La catharsis qui, semble-t-il, allie chez Aristote un processus affectif à une expérience d'ordre intellectuel, voire cognitif [...]. Il ne s'agit pas ainsi de «s'identifier» et d'éprouver les sentiments du personnage, mais d'éprouver des émotions pour «identifier» l'être ou la chose, la reconnaître, partant la «connaître». [...] La catharsis se révèle au final [relative] [...] à la compréhension du monde (Naugrette, 2008: 83, 85).

Así pues, el desplazamiento de los códigos trágicos implementado por Mouawad —que sitúa los acontecimientos en el espacio virtualmente recorrido, bajo el signo del exilio, entre un Oriente Medio imaginado e inmerso en un conflicto bélico eternizado, y este Quebec ignorante de los lazos que mantiene con el primero—, se revela, precisamente, como condición de posibilidad de esta ejemplaridad en lo que concierne a la consumación de la doble agenda del material catártico: a los sentimientos de «terror» que suscita el horror de la guerra presentada o relatada sobre el escenario, y a la emergencia de la «piedad» o de la «compasión» derivada de la «volonté de *témoigner* de la souffrance d'autrui» (Naugrette, 2008: 87)<sup>14</sup>, se añade el hecho de que, al enraizar la tragedia en la Historia (en vez de efectuar, simplemente, una relectura del mito), el espectador rebasa su propio no-saber y se ve, así, implicado en un proceso de intelección —una pérdida de la inocencia— que impone, directamente, una responsabilidad

<sup>13</sup> En esta ambivalencia entre lo mítico y la verosimilitud que se deriva de su desplazamiento hacia los conflictos de Oriente Medio, *Incendies* mezcla, de un modo muy particular (debido a que su estatus ficcional nunca se pone en duda) los efectos de la tragedia en sus elaboraciones contemporáneas y los que podrían suscitar escenificaciones de carácter más documental (como el género del teatro-documento).

<sup>14</sup> La cursiva es mía.

ligada al conocimiento (Déry-Obin, 2014: 34). Por lo tanto, lejos de oponerse a esa voluntad de cartografiar, políticamente, un mundo que ha devenido demasiado complejo para las representaciones realistas clásicas, el retorno al modelo trágico acompaña y subraya este proceso, dotándolo de un correlato estético que, aunque despliegue una serie de problemáticas radicalmente contemporáneas, mantiene, simultáneamente, un sólido vínculo con la tradición que hereda —y que, justamente en virtud de esta tarea de «reafirmación por elección» inherente a toda herencia, desplaza (Derrida, 1993: 349)—.

Y es que la cuestión de la tradición o, más bien, de la herencia que media invariablemente en el proceso de adquisición, asunción e integración de esta tradición transmitida generacionalmente, constituye uno de los núcleos del drama mouawadiano, perfilado en esa memoria (histórica, cultural, familiar) literalmente silenciada por el trauma de una Historia que irrumpe intempestivamente —sin previo aviso, pero también «fuera del tiempo», del tiempo del progreso: de ahí la proximidad con las figuras míticas— y que, así, orienta (o exige) la labor esencialmente posmemorial que realizan tanto los gemelos como la propia obra cuando «strives to *reactivate and re-embody* more distant political and cultural memories structures by reinvesting them with resonant individual and familial forms of mediation and aesthetic expression» (Hirsch, 2012: 33). Como apuntábamos antes, tanto el desplazamiento espacial derivado de la voluntad cartográfica y de su importancia para la delimitación de una identidad situada, como el que se opera en los códigos trágicos para generar esta versión particular de la catarsis ligada, eminentemente, a un proceso de intelección, son absolutamente indisolubles de una cierta elaboración ficcional de la Historia, de un desplazamiento temporal que habíamos identificado en su doble vertiente de memoria encarnada —destinada a dislocar y a perturbar, espectralmente, el presente puro de la representación dramática— y de transmisión intergeneracional de la experiencia (en este caso, de su restitución) que resulta de la tarea encomendada a aquellos que heredan —aquí, en forma de unas últimas voluntades que deben ser cumplidas, de una promesa que debe mantenerse: «dans *Incendies*, la quête des ancêtres (réels, imaginés, fabriqués) est indissociable de la reconquête de la terre natale» (Grutman, 2006: 97)—.

Una de las divergencias más sustanciales que presenta *Incendies* respecto de su hipotexto clásico tiene que ver, precisamente, con el papel que juega este desplazamiento temporal materializado en la transmisión hereditaria, que invierte la estructura trágica de la obra y sitúa la falta, no en el dominio de la acción, sino en el de la memoria sustraída:

Chez Mouawad, il s'agit de remonter le cours de l'histoire pour en arriver à connaître les différentes fautes et pouvoir, du point de vue du protagoniste, les réparer; le tragique ne s'accomplit pas à la chute du héros, *il est plutôt la condition de possibilité du*

*récit*. Ainsi, la fatalité, dans *Le sang des promesses, est essentiellement héréditaire*, obligeant le protagoniste à s'engager dans une quête dont il n'est responsable que par filiation (Jardon-Gomez, 2016: 170)<sup>15</sup>.

Se perfila, así, una situación paradójica: por un lado, la reparación y la falta se encuentran, de alguna manera, descompasadas —en este sentido, la misma premisa de la obra también participa de ese movimiento retrospectivo que habíamos apuntado, ubicando el drama en un «después de la catástrofe»—, es decir, que la responsabilidad de la expiación se extiende más allá de sí misma y descansa, a modo de deuda, sobre aquellos que, en un principio, deberían encontrarse eximidos de cualquier responsabilidad (significativamente, esto vale tanto para los gemelos como para el público mismo); por otro lado, es la constatación y la persistencia de un vacío —de un silencio, de una experiencia que se resiste a tomar forma—, esto es, de una falta de discurso, lo que toma tal magnitud que llega a desplazar el presente, generando ese sentimiento que Hirsch describe en relación al peso que adquiere la memoria parental<sup>16</sup>, e incluso, muchas veces, a sustituirlo literalmente —la memoria irrumpe, invade y se hace presente en escena como ausencia de memoria—.

Esta centralidad otorgada a la ausencia no solo hace patente la liquidación de la experiencia vivida por Nawal, que debe ser recuperada para prestar testimonio del horror tanto frente a las generaciones posteriores (al nivel del drama) como frente al público occidental (al nivel de la realización escénica), sino que también subraya el rechazo de la Historia —más aún, de la propia historia personal— en el que habitan los gemelos, y, con él, la dificultad que se presenta en la asunción de cualquier herencia (podríamos decir, igualmente: en la capacidad de hacer y de transmitir una experiencia que siempre se fragua en el decurso histórico, al final del cual nos situamos): dificultad, esta, harto representativa de los problemas de sentido que condicionan la comprensión del pasado reciente derivados de la imposibilidad de realizar operaciones de selección y de criba críticas ante la proliferación desmesurada de acontecimientos que configuran aquel «exceso de tiempo» característico de lo que Marc Augé (1992: 40-43) designa como «surmodernité», y que tiende a culminar, siguiendo las lógicas espectrales del capitalismo tardío, en la sustitución de la Historia —con la particularidad, la complejidad y la densidad que le son inherentes— por su simulacro en forma de «historicismo» puramente superficial (Jameson, 1991: 18). Así, el deseo desesperado de Simon de mantenerse en un presente aislado frente al creciente malestar que la memoria ausente pone en evidencia —«Mon combat de boxe ! C'est tout! [...] Je veux pas le savoir ! Non, ça ne m'intéresse pas de connaître son histoire ! [...] Je sais qui je suis aujourd'hui

<sup>15</sup> Las cursivas son mías.

<sup>16</sup> «It took a long time for me to recognize and to name these symptoms —the magnitude of my parents' recollections and the ways in which *I felt crowded out* by them» (Hirsch, 2012: 4) [la cursiva es mía].

et ça me suffit !» (I, 2003: 68)— participa, en el fondo, de la misma lógica ahistórica que configura el paisaje de Quebec, donde Hermile Lebel comparte edificio con el restaurante *Les Burgers du Vietcong* —eco simulacral, explícitamente paródico y reduccionista, de la Guerra de Vietnam—.

El proyecto ético que subyace a la propuesta dramática de Mouawad —que, aunque se encuentra íntimamente ligado a la política cartográfica y al trabajo de intersección suscitado por el material catártico, se extiende, incluso, más allá de estos— tiene que ver con una reivindicación de la tarea de heredar como vehículo para efectuar una transmisión responsable y consciente de la experiencia (y de la tradición misma, así como el pensamiento histórico, como experiencia); la herencia no solo domina todos los desplazamientos que hemos analizado (el espacial, el estético y el temporal), situándose como punto de partida del drama, sino que la obra misma busca reproducir esta lógica en su encuentro con el espectador, es decir, que, de alguna manera, busca dar al público la falta, también, en herencia: «le public ne peut rester innocent devant la connaissance des horreurs [...]. Les jumeaux sont responsables d'une faute transmise par le sang alors que le public est responsable collectivement de violences produites ailleurs» (Déry-Obin, 2014: 34). Esta interpelación no busca, de ninguna manera (como, por otro lado, tampoco ocurre en el caso de los gemelos), realizar una transferencia de la culpa: lo que hay en juego, como apunta Tanya Déry-Obin, es, más bien, una transmisión de la responsabilidad, del conocimiento y de la tradición como responsabilidad; por ende, el trabajo de la posmemoria deviene imprescindible: es necesario reelaborar la ausencia de Historia (y la ausencia generada por el ahogo de las pequeñas historias en el horror), darle forma y nombrarla —sacarla del anonimato, inscribirla al escribirla, como hace Nawal cuando graba el nombre de la abuela sobre su tumba, y como tienen que hacer los gemelos con su madre— para realizar otro movimiento paradójico, que consiste en apropiarse de esta Historia de odio heredado a lo largo de las generaciones para desplazarla mediante un acto de fe, una promesa de amor:

NAWAL. [...] Je te racontais ma promesse faite au jour de ta naissance./Quoi qu'il arrive je t'aimerai toujours, [...] Sans savoir qu'au même instant, nous étions toi et moi dans notre défaite/Puisque je te haïssais de toute mon âme./Mais là où il y a de l'amour, il ne peut y avoir de haine./ Et pour préserver l'amour, aveuglément j'ai choisi de me taire (I, 2003: 90).

NAWAL. [...] Les femmes de notre famille, nous sommes engluées dans la colère./J'ai été en colère contre ma mère [...] *Il faut casser le fil*,/Jeanne, Simon,/Où commence votre histoire? (I, 2003: 92)<sup>17</sup>.

<sup>17</sup> La cursiva es mía.

«Il faut casser le fil»: esta es la verdadera tarea encomendada a los herederos de la tradición, el desplazamiento último que deben realizar los protagonistas y el público. En este sentido, la emergencia espectralmente disruptiva del pasado, en su ser intempestivo respecto de la temporalidad lineal y cronológica propia de las lógicas del progreso, rompe el silencio al que ha sido condenado por las dinámicas del capitalismo global, y, al mismo tiempo, impide su retorno como espectáculo simulacral —como sucede, al principio de la obra, con la Guerra de Vietnam—, es decir, que ese «*Schauspiel der Vergangenheit*» antes apuntado como estrategia dramatúrgica devuelve al pasado su densidad al tomar, literalmente, cuerpo; paralelamente, también se da como herencia en el presente —como tarea a desempeñar— en lugar de figurar, simplemente, en tanto que memoria museística o arqueológica. En definitiva, al erosionarse los límites que separan pasado, presente y futuro, el «aquí y ahora» (de la ficción y de la realización escénica) no puede aparecer, simplemente, como el resultado de un momento anterior ya clausurado —y, por lo tanto, como algo ya «superado»—, sino que se evidencia, por una parte, los efectos que este pasado (o su ausencia) continúa produciendo en el presente, y, por la otra, la exigencia de un retorno y de una reelaboración infinita de la memoria —que pasa, así, a formularse siempre en gerundio—.

Este movimiento es relevante, en el drama mouawadiano, porque presupone una cierta orientación o una actitud determinada frente al legado de la tradición que no puede consistir meramente en la recepción pasiva de una donación no cuestionada, transmitida verticalmente generación tras generación: esta es, precisamente, la estructura que configura la Historia de odio de la cual es preciso «casser le fil»; y, además, tal organización del traslado de la memoria —que rehúye completamente la responsabilidad crítica propia de la tarea impuesta por la herencia: o encapsula, neutralizándolo, el pasado en nombre del progreso, o lo conserva como una autoridad incontestable— trae consigo, paradójicamente, la semilla amenazadora del olvido, ya que, al recibir el pasado como una cosa ya elaborada (o superada) y, en cualquier caso, como algo ajeno, desaparece la urgencia de la relectura, de la reescritura o de la narración. De esta manera, el pasado pierde densidad de nuevo —deviene, en cierto sentido, mecánico: por eso los actores de la guerra, en Mouawad, se sienten alienados respecto de su propia Historia, y la confunden con una especie de «destino» inexpugnable, o sea, le atribuyen un régimen mítico—, y la gestión de la memoria se confina, forzosamente, en la parcialidad de la experiencia vivida:

LE MÉDECIN. [...] Pourquoi les miliciens ont détruit les puits?  
Parce que des réfugiés avaient brûlé une récolte du côté du fleuve  
au chien. Pourquoi ont-ils brûlé la récolte? Il y a certainement une  
raison, *ma mémoire s'arrête là*, je ne peux pas monter plus haut, mais  
l'histoire peut se poursuivre encore longtemps, de fin en aiguille, de



colère en colère, de peine en tristesse, de viol en meurtre, *jusqu'au début du monde*<sup>18</sup> (I, 2003: 43).

A la verticalidad de esa tradición de odio que se remontaría hasta la creación misma del mundo —el pasaje anterior muestra la mecanización y la simplificación que padece el discurso histórico en este tipo de organización de la memoria colectiva— Mouawad le opone una ética basada en la horizontalidad autoconsciente de la herencia: «Pas d'héritage sans appel à la responsabilité. Un héritage est toujours la réaffirmation d'une dette mais une *réaffirmation critique, selective et filtrante*»<sup>19</sup> (Derrida, 1993: 150), una ética que no rehúye el conflicto, sino que lo trabaja críticamente, que elabora la experiencia histórica desde un compromiso afectivo consciente de su propio punto de vista (y, por lo tanto, de sus limitaciones), orientado por una promesa de amor que aún transversalmente el sucederse de las generaciones —la escritura, en este sentido, es un buen símbolo para figurar esa relación en la que se advierte un futuro (el de cada lectura) siempre sujeto a interpretaciones y actualizaciones, nunca cerrado autoritariamente.

Así pues, todos los desplazamientos que exhibe el drama de Mouawad se orientan, en última instancia, al reclamo ético representado por el «casser le fil», que constituye el cumplimiento de la promesa de amor con la que Nawal se compromete y que se destacará como garante de un futuro posible —también para el espectador— más allá del derecho y de la venganza. Y, del mismo modo que toda esta serie de desplazamientos contribuyen —sea en la ampliación del horizonte político, en el efecto catártico o en la labor posmemorial— a la comunicabilidad (o, más bien, a la producción) de una experiencia que adoptaría la dirección establecida por la promesa, es, a la inversa, la restitución de una experiencia de exilio silenciada, propiciada por una promesa de amor legada al futuro, lo que permite el relato y, con él, la posibilidad de una historia otra: «là commence l'histoire», asegura Nawal en el instante mismo en el que la vida vivida deviene escritura, es decir, deviene materia para la herencia —al fin y al cabo, el silencio y la ausencia no son propiamente heredables—. La ética de Mouawad —incondicional, que se extiende más allá, incluso, de cualquier política o de cualquier estética— es una ética de la reunión, del «vivir juntos», del convivir, del vivir más allá de la supervivencia; y, como muestra la historia de Nawal —que no solo es una historia de horror, sino también un relato de formación: «Apprends à lire, à écrire, à compter, à parler : apprends à penser. Nawal. Apprends» (I, 2003: 31)—, la herramienta de este encuentro es la escritura, con la cual Mouawad consigue resarcir la narración y sustraer al público de esa soledad lectora, que Walter Benjamin (2007: 107,120) databa como el principio del final de la comunicabilidad de la experiencia, al desplazarlo y reunirlo

<sup>18</sup> La cursiva es mía.

<sup>19</sup> La cursiva es mía.

a la vez, desde la sala de teatro, en esta otra reunión que constituye tanto el objetivo como la base de *Incendies*: «Maintenant que nous sommes ensemble ça va mieux».

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AUGÉ, Marc (1992): *Non-Lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*. París, Éditions du Seuil.
- BENJAMIN, Walter (2007): «Der Erzähler (1936)», in *Erzählen. Schriften zur Theorie der Narration und zur literarischen Prosa*. Fráncfort del Meno, Suhrkamp Verlag, 103-128.
- DELEUZE, Gilles (2002): «À quoi reconnaît-on le structuralisme?», in *L'île déserte: textes et entretiens, 1953-1974*. París, Éditions de Minuit, 238-269.
- DERRIDA, Jacques (1993): *Spectres de Marx. L'État de la dette, le travail du deuil et la nouvelle Internationale*. París, Galilée.
- DÉRY-OBIN, Tanya (2014): «De la reconnaissance à la responsabilité: l'expérience tragique chez Wajdi Mouawad». *Nouvelles Études Francophones*, 29: 2, 26-41. DOI: <https://doi.org/10.1353/nef.2015.0002>.
- FARCET, Charlotte (2009): «L'opacité des planchers et la transparence des plafonds», in Wajdi Mouawad, *Incendies*. París, Leméac Éditeur, 135-170.
- FISCHER-LICHTE, Erika (2011 [2004]): *Estética de lo performativo*. Traducción de Diana González Martín & David Martínez Perucha. Madrid, Abada Editores.
- GADAMER, Hans-Georg (1999 [1960]): *Gesammelte Werke Band 1. Hermeneutik: Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*. Tübinga, Mohr Siebeck.
- GADAMER, Hans-Georg (1999 [1960]): *Verdad y método I*. Traducción de Ana Agud Aparicio & Rafael de Agapito. Salamanca, Ediciones Sígueme.
- GRUTMAN, Rainier (2006): «Incendies de Wajdi Mouawad: les méandres de la mémoire». *Neohelicon*, 33: 1, 91-108. DOI: <https://doi.org/10.1007/BF02766251>.
- HIRSCH, Marianne (2012): *The Generation of Postmemory. Writing and Visual Culture after the Holocaust*. Nueva York, Columbia University Press.
- JAMESON, Fredric (1986): «Third-World Literature in the Era of Multinational Capitalism». *Social Text*, 15, 65-88.
- JAMESON, Fredric (1991): *Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham, Duke University Press.
- JARDON-GOMEZ, François (2016): «Un tragique de l'ébranlement : usages et enjeux de la catharsis dans *Le sang des promesses* (Littoral, Incendies, Forêts, Ciel) de Wajdi Mouawad». *L'Annuaire théâtral*, 60, 167-187. DOI: <https://doi.org/10.7202/1050929ar>.
- KENNEDY, Philip F. (2017): «The Arab Œdipus: ancient categories, modern fiction». *Middle Eastern Literatures*, 20: 1, 64-77. DOI: <https://doi.org/10.1080/1475262X.2017.1305219>.

- KHORDOC, Catherine (2019): «Worlded Literature in Quebec: Wajdi Mouawad's *Le Sang des promesses* Cycle». *Journal of Canadian Studies*, 53: 3, 495-513. DOI: <https://doi.org/10.3138/jcs.2018-0039>.
- L'HÉRAULT, Pierre (2004): «De Wajdi... à Wahab». *Jeu*, 111: 2, 97-103. URL: <https://id.erudit.org/iderudit/25508ac>.
- MEERZON, Yana (2009): «The Exilic Teens: On the Intracultural Encounters in Wajdi Mouawad's Theatre». *Theatre Research in Canada / Recherches théâtrales au Canada*, 30: 1-2, 82-110. DOI: [https://doi.org/10.3138/tric.30.1\\_2.82](https://doi.org/10.3138/tric.30.1_2.82).
- MOUAWAD, Wajdi (2003): *Incendies*. París, Actes Sud.
- NAUGRETTE, Catherine (2008): «De la *catharsis* au cathartique : le devenir d'une notion esthétique». *Tangence*, 88, 77-89. DOI: <https://doi.org/10.7202/029754ar>.
- OUELLET, François (2005): «Au-delà de la survivance: filiation et refondation du sens chez Wajdi Mouawad». *L'Annuaire théâtral*, 38, 158-172. DOI: <https://doi.org/10.7202/041621ar>.
- RANCIÈRE, Jacques (2000): *Le partage du sensible. Esthétique et politique*. París, La Fabrique-éditions.
- SAID, Edward (1983): *The World, the Text and the Critic*. Cambridge (Massachusetts), Harvard University Press.
- SARRAZAC, Jean-Pierre (2012): *Poétique du drame moderne. De Henrik Ibsen à Bernard-Marie Koltès*. París, Éditions du Seuil.
- SZONDI, Peter (1966 [1956]): *Theorie des modernen Dramas*. Fráncfort del Meno, Suhrkamp Verlag.