



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

CONTAR LA VIOLENCIA SIN PERPETUARLA : UN ANÁLISIS
DE *INCENDIES* DE WAJDI MOUAWAD

TESINA

QUE PARA OBTENER EL GRADO DE:
LICENCIADA EN LENGUA Y LITERATURAS MODERNAS
(LETRAS FRANCESAS)

PRESENTA:
DARIA PAOLA MORENO DAVIS

DIRECTOR DE LA TESINA:
DR. EUGENIO SANTANGELO



Ciudad de México

2019



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

AGRADECIMIENTOS

Después de un prolongado y extraño periodo de incertidumbre, esta tesina por fin se ha concretado, y quiero agradecer a varias personas que han sido parte de este proceso y me han acompañado a lo largo del camino.

A mis profesores y sinodales:

Gracias a Eugenio, por creer en mi proyecto y encaminar mis ideas, así como por su generosidad y su paciencia. Nunca hubiera podido completar esta tesina a tiempo de no ser por su confianza. La idea de este trabajo nació en su seminario y me alegra profundamente que haya llegado a buen puerto con su apoyo.

Gracias a Mado, quien ha sido una constante en mi carrera. Ante mis momentos de flaqueza, nunca dejó de creer en mí y de apoyarme con el equilibrio perfecto entre un regaño y un apapacho. Me enseñó disciplina pero también a no tomarme las cosas demasiado en serio y a buscar medios para seguir adelante.

Gracias a Luis Antonio, pues fue uno de los mejores profesores que tuve, definió muchos de mis intereses literarios –es responsable de mi pasión por J. L. Borges– y porque se volvió un gran amigo. Cada conversación es una oportunidad de aprendizaje y fue gracias a él que esta tesina pudo salir de la espiral donde estaba atrapada.

Gracias a Marianela, por su rigor y por su dedicación, por su tiempo y por su gentileza para ayudarme a que este proyecto se lograra.

Gracias a Berenice, por el tiempo y esfuerzo dedicados, y por compartir conmigo un gran gusto por un hombre llamado Paul.

Gracias a la Coordinación de Letras Modernas por realmente ser mi equipo a lo largo de este proceso.

*

A mis amigos:

Porque compartimos de los mejores años de la vida. Porque cada libro, cada película, cada lectura y cada clase fueron una aventura, un debate o un delirio. Porque fuimos juntos y separados. Porque aún hoy, aunque sea de vez en cuando, aunque a veces no

estemos todos, aún somos. Gracias Renata, Dani, Rodolfo, Ricardo, Carlos, Leonor, Móni y Jimena por esta amistad que compartimos.

Gracias a mis pilares, Gaby y Jessica. Ustedes saben que no habría llegado hasta aquí sin ustedes, al menos, no tan entera. Gracias Gaby, por ser mi Sawda, por luchar a mi lado y nunca dejarme sola. Gracias Jessica, por ser mi brújula, por saber cuándo cuidarme y cuando sacudirme. En otra vida fuiste mi hermana mayor.

Gracias a Sofi, por sufrir conmigo los pesares de la tesis y porque después de un año de echarnos porras los domingos por la tarde en pijama, lo logramos.

*

Gracias a Hugo Arrevillaga, porque para mí, *Incendies* existió primero en el escenario, y esta tesina surge de una maravillosa experiencia que el teatro me regaló.

*

Gracias finalmente a mi mamá y a mi papá. Porque no sería quien soy sin ustedes. Gracias por todo lo que me han dado, por el apoyo infinito y la confianza.

Gracias papá, por enseñarme sobre el complejo camino del perdón. Sin éste, no podríamos seguir adelante.

Gracias mamá, porque si escribo sobre mujeres fuertes, resilientes y valientes, es porque soy hija de una, y si logro serlo, es porque aprendí contigo.

Gracias a ambos por tanto amor.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	1
CAPÍTULO I- UN PASADO EN SILENCIO	8
1.1. Sujetos despojados de memoria: el enojo de los gemelos	9
1.2. La resistencia al dictamen del olvido.....	13
1.3. La palabra violentada: el dolor en el cuerpo y en el lenguaje	27
CAPÍTULO II- RECOLECTAR FRAGMENTOS DE UNA HISTORIA: EL CONSUELO.....	35
2.1. La búsqueda polifónica del testimonio	35
2.2. La interminable construcción de la ipseidad.....	51
2.3. El consuelo: la comunidad y la promesa.....	55
CONCLUSIONES	67
BIBLIOGRAFÍA	72

INTRODUCCIÓN

La obra dramática de Wajdi Mouawad es, en palabras del director de teatro francés Stanislas Nordey, “un teatro de lo íntimo con formas épicas”¹ que revela los recorridos de sus personajes a través de trayectorias llenas de odiseas identitarias. *Incendies* (2003) no es la excepción, ya que relata la búsqueda que una familia hace de sus orígenes mientras una violenta guerra fratricida se erige como telón de fondo. *Incendies* es una obra dramática que pone en escena el destino de Nawal Marwan, una mujer que, como muchas otras, es devorada por una guerra que la lleva por caminos que no ha elegido. Su objetivo es encontrar a un hijo que le ha sido arrebatado de joven y por el cual está dispuesta a arriesgarlo todo. Su vida se tiñe del esfuerzo de dotar de sentido al horror absurdo que encara para poder seguir viviendo a pesar de lo impensable y del dolor.

Incendies es también la historia de los hijos de Nawal, Jeanne y Simon, dos gemelos que emprenden a su vez una búsqueda por revelar los orígenes de una madre que les ha ocultado su pasado. Al final de este recorrido, ningún personaje termina ileso, pues es a partir de la petición de su madre cuando los gemelos desestabilizan todo lo que conocen para poder revelar sus secretos. De esta forma, el precio a pagar por la verdad se revela incierto y tormentoso, pues como comenta el autor, “celui qui tente de trouver son origine est comme ce marcheur au milieu du désert qui espère trouver, derrière chaque dune, une ville”². Para Wajdi Mouawad cada duna esconde a la siguiente, así como cada historia esconde otra; a través de este movimiento, el autor decide construir la trama en torno al íntimo lazo que recorre cada una de estas historias que buscan su origen como remanso de esperanza, de sentido y de belleza. En esta obra

¹ Cf. Stanislas Nordey. “Recherche de vérité” en *Incendies. Dossier Pédagogique*. Compagnie Théâtrale Abé Carré Cé Carré. p.6.

² Wajdi Mouawad en *Incendies. Dossier Pédagogique*. Célestins, Théâtre de Lyon. p.5.

los caminos de todos los personajes se entrelazan, entre pasado y presente, entre muertos y vivos, la historia aparece como un vínculo entre todos, como un ejercicio de memoria contra el olvido.

El tema de la búsqueda de los orígenes que recorre todo el corpus de Wajdi Mouawad refleja la presencia y el peso que el exilio tiene en su proceso creativo. Habiendo vivido diversos exilios a lo largo de su vida, la escritura se revela como el único punto fijo al cual asirse frente al dolor de la separación y de la pérdida. Wajdi Mouawad nace en Líbano en el seno de una familia cristiana acomodada que goza de la cercanía con un medio francófono y occidentalizado. Pasa su infancia en las décadas de 1960-1970 en Beirut, y desde muy joven resiente la decisión de su padre por ponerle un nombre en árabe. Mouawad, citado por Fabienne Darge (2006), escribió:

Mais mon père, qui venait de la montagne, a tenu à nous donner des prénoms arabes. Nous étions les seuls, parmi nos cousins et nos camarades de classe, à ne pas avoir de prénoms français. Cela a sonné comme un rappel constant de mon étrangeté. Un signe que je n'étais pas d'ici.³

La guerra estalla en Líbano y la familia decide partir hacia París en 1978, donde el peso de su nombre le seguiría como un recordatorio del destierro. A pesar de la esperanza y de que el padre Mouawad viaja al país de origen tratando de recuperar sus negocios, un posible regreso le resulta imposible a la familia. El exilio es un acto que se les revela involuntario, impuesto, imperativo y siempre violento; si bien intenta integrarse, Wajdi insiste en que “sans le savoir, sans le dire, nous étions totalement défigurés par cette guerre, par cet exil. C'est peut-être la grande illusion des civils : croire que, parce que vous avez quitté un lieu en guerre pour un lieu en paix, vous êtes sain et sauf”⁴. Más

³ Fabienne Darge. “Le théâtre comme antidote à l'exil” en *Incendies. Dossier Pédagogique*. Compagnie Théâtrale Abé Carré Cé Carré p. 11.

⁴ *Loc.cit.*

tarde, el exilio llevó a la familia a Quebec, donde el nombre árabe se volvió para el autor un recordatorio deforme y extraño de un pasado incierto.⁵

En un intento por recuperar un rostro perdido, Wajdi Mouawad empieza a escribir desde muy joven. La escritura se vuelve entonces un barco desenraizado que llega para ofrecer el cobijo de decirse, de reencontrarse en las palabras. No por ello la producción literaria de Mouawad es estrictamente biográfica, más bien es la revelación de múltiples historias que considera cercanas o semejantes a la suya, historias que resiente. Las interrogantes sobre el desarraigo, y quizá incluso denuncias involuntarias, revelan en su producción un teatro francófono en busca de sentido, que subsiste entre las ramas de una Historia que parece devorarlo todo. En la obra *Visage retrouvé* (2002), Mouawad escribe:

Prenez un enfant dont le jouet préféré se casse. Il essaie de recoller les morceaux, mais ce n'est jamais tout à fait comme avant. Maintenant, poursuit-il en conteur de sa propre histoire, imaginez que ce n'est pas le jouet qui se casse, mais sa conviction profonde que le monde dans lequel il vit est beau et merveilleux. La peine qu'il en éprouve est tellement profonde qu'il en a pour la vie à essayer de recoller. Et à chaque tentative, cela donne une pièce de théâtre...⁶

Sin embargo, Mouawad no busca una plataforma política desde la cual enunciar sus críticas u opiniones incisivas, cuando comparte reflexiones sobre su país natal, busca no caer en la expresión del odio y se gira más bien hacia la poesía. Si buscara nombrar la herramienta narrativa de este autor ésta sería seguramente el poder de la poesía íntima del dolor, de una imaginación sangrante, de una política que, en todo caso, sería la de una política del dolor humano.

Cuando el autor visita México en noviembre de 2014, inicia su intervención en *Casa de Francia* justamente con una anécdota sobre su nombre. El escritor relata entre tonos de comicidad y de seriedad que su nombre siempre es mal pronunciado, que rara

⁵ *Loc.cit.*

⁶ Cit. por Fabienne Darge en *op.cit.* p.12.

es la ocasión en que *Wajdi* es dicho de forma correcta. Los franceses entran en pánico cuando ven una “w” en algún lado, porque no saben cómo afrontarla, comenta Mouawad. Su nombre es una maleta eterna que le recuerda su extrañamiento. No obstante, Wajdi insiste en que retoma ese sentimiento para construir puntos de contacto con sus personajes, puntos que considera necesarios para su creación. En efecto, prácticamente todos los personajes de su corpus presentan una “w” en sus nombres. El caso de *Incendies* no es la excepción, *Nawal* es un claro ejemplo de esto. Wajdi Mouawad se reconoce a sí mismo en la compañía de personajes que, como él, buscan sus propios caminos.

Wajdi Mouawad inicia la creación de su obra *Littoral* en 1997, la cual es publicada en 1999. No sería sino hasta la creación de *Incendies* que el autor tomaría la decisión de componer más piezas que conformaran una misma unidad a partir de estas dos primeras. A la altura de *Forêts*, en 2006, Mouawad reconoce que los cuatro elementos aparecen a lo largo de este corpus: el agua, el fuego, el viento y la tierra. Empero, para el autor la palabra que guiaba todas las piezas era siempre “promesa”, a pesar de que rara vez éstas son cumplidas en las tramas de las obras. Así nace la tetralogía de la cual *Incendies* es el segundo tomo: *Le Sang des Promesses*.

Para Mouawad, la escritura de todas sus obras necesita de la participación de sus actores, por ende, el proceso creativo corresponde a un encuentro con ellos en el cual, a lo largo de varios meses de ensayos, se concreta el texto dramático.⁷ Durante su escritura y montaje, el texto se impregna de las participaciones de los actores de la compañía, nutriendo la trama antes de su consolidación, presentación y su publicación definitiva. Para el autor, el origen del ejercicio teatral radicaba en una palabra: consuelo, de la cual toma impulso también la presente tesina. “La scène comme un lieu de

⁷ Cf. Wajdi Mouawad. “Une consolation impitoyable” en *Incendies*. p.9.

consolation impitoyable’’⁸ en el que todos los participantes eran la meta y el origen de la creación. Según Mouawad, sin esa escucha, sin esa participación, el texto no podría haber llegado a su fin.

Es indispensable comentar el proceso creativo puesto que el viaje que los gemelos de esta obra emprenden se parece en cierto modo a la vivencia personal del autor. Así como los gemelos Jeanne y Simon necesitan del otro para recuperar sus orígenes, Mouawad pasa por un intercambio con otras personas para reencontrar la historia de su país natal. La historia central de *Incendies* surge de una interrogante frente a la muerte en la cual el autor se pregunta si aún es posible encontrar puntos de consuelo en la actualidad.⁹ La obra nace como herencia de la guerra civil libanesa y de la prisión de Khiam. De acuerdo con Charlotte Farcet, en el postfacio de la edición de 2009 de *Incendies*, el teatro de Wajdi Mouawad revela que las palabras *charnier* y *consolation* aparecen en el intersticio de la historia y la Historia con mayúscula; Farcet expone así que, frente a lo terrible de la guerra, a veces la pregunta real que emerge es la de la poesía, la de una recuperación de sentido dentro del caos.¹⁰ Es en este movimiento de intercambio del autor con diversos artistas y periodistas que se le revela la historia de la prisión de Khiam. Antigua casona francesa, Khiam se vuelve en 1985 un centro de detención clandestino del Ejército del sur de Líbano (*Armée du Liban-sud* o ALS) donde hombres y mujeres, libaneses y palestinos, son apresados arbitrariamente o bajo cargos de simple sospecha. La prisión es finalmente abandonada en 2000 tras la salida del ejército israelí del territorio libanés. El exilio del autor hace que su desconocimiento e ignorancia de las historias suscitadas durante la guerra libanesa se le escapen, dejándolo cegado y huérfano de su propio pasado. Gracias al diálogo que Mouawad

⁸ *Ibid.* p. 10.

⁹ Cf. Charlotte Farcet. “L’opacité des planchers et la transparence des plafonds” en *Incendies*. p. 136.

¹⁰ *Ibid.* p. 137.

tiene con diferentes mujeres, como José Lambert, Randa Chahal Sabbag y Souha Bechara, logra entender y vislumbrar tanto la historia de aquella guerra, como las pequeñas historias de las personas que estuvieron presas en Kham: su dolor, las torturas que habrían sufrido y los gritos desesperados de las mujeres violadas. A través de los testimonios compartidos por otros Mouawad logra encontrar el hilo conductor que daría vida a *Incendies*. De esta manera, Wajdi Mouawad “laisse la réalité [l'] envahir, pour faire naître la fiction”.¹¹

Incendies ha sido analizada previamente en varios artículos, tesis y textos académicos que estudiaron, en particular, las referencias estructurales que comparte con el teatro antiguo y, principalmente, las muchas interrogantes que emergen del concepto del exilio.¹² Considerando lo anterior, la presente tesina tiene como objetivo trabajar un tema que, aunque no es totalmente nuevo, puede ofrecer un acercamiento diferente a la obra. Esta tesina trabajará sobre la dificultad de relatar un pasado violento de manera que no implique una perpetuación de la violencia. Este acercamiento me parece pertinente, en primer lugar, por la importancia de escuchar las pequeñas historias que muchas veces quedan acalladas detrás de los grandes discursos históricos que definen los ejes de la memoria –tanto de una familia como de un pueblo–; en segundo lugar, por la necesidad de recalcar la potencialidad del arte para crear nuevas vías de comunicación y de transmisión que superen las aparentes limitaciones de sus contextos.

De esta manera, buscaré dar respuesta a preguntas como las siguientes: ¿cómo narrarse desde el desgarramiento sin sembrar más dolor? ¿Cómo volver inteligible una

¹¹ *Ibid.* p. 143.

¹² Algunos de esos textos son: “Pour un exil déséxilant: Une analyse du thème de l’exil dans *Littoral* et *Incendies* de Wajdi Mouawad au théâtre et au cinéma” de Gabrielle Berron-Styan, “*Incendies* de Wajdi Mouawad : Les méandres de la mémoire” de Rainier Grutman, “Un tragique de l’ébranlement : usages et enjeux de la *catharsis* dans *Le Sang des promesses* (*Littoral*, *Incendies*, *Forêts*, *Ciels*) de Wajdi Mouawad” de François Jardon-Gomez, “Présence d’un «travail épique» au sein d’*Incendies* de Wajdi Mouawad” de Manon Pricot y “The exilic teens : On the intracultural encounters in Wajdi Mouawad’s theatre” de Yana Meerzon.

memoria silenciada? ¿Cómo dar testimonio del horror? ¿Cómo alcanzar alguna forma de consuelo? A partir del análisis de *Incendies*, así como de la lectura de teorías sobre la identidad y el testimonio, especialmente los trabajos sobre la relación entre el cuerpo y el lenguaje, de Veena Das, los estudios sobre la identidad narrativa y la relación con la otredad de Paul Ricoeur, las investigaciones sobre polifonía y discurso dialógico de Mijaíl M. Bajtín y, finalmente, las nociones del perdón y la promesa propuestas por Hannah Arendt, señalaré de qué manera *Incendies* logra alcanzar el consuelo a pesar de la violencia. Para ello, partiré de la hipótesis de que el silencio de la madre impulsa a sus hijos a buscar su pasado; tal búsqueda se configura a partir del diálogo con los testimonios de las diferentes personas que intervienen en su historia. Este dialogismo permite evitar el resentimiento hacia su origen violento.

Esta hipótesis se sustentará en dos capítulos: el primero busca demostrar que el silencio adopta diferentes significados en la trama, desde un espacio de supervivencia ante el dolor, hasta una imposición de la violencia. El segundo capítulo mostrará el análisis de la configuración narrativa del testimonio del personaje de Nawal para demostrar cómo la estrategia polifónica y dialógica ejerce una resistencia ante la transmisión de la violencia. Terminaré analizando cómo el consuelo pasa por un proceso de alteridad que invita al perdón y a la promesa de un futuro, para poder dar continuidad a vidas marcadas por un profundo dolor.

CAPÍTULO I- UN PASADO EN SILENCIO

Lo indecible está, indeciblemente, contenido en lo dicho
L. WITTGENSTEIN

La historia que cuenta *Incendies* es una de dolor, de silencio y de violencia. Sin embargo, es también una de testimonio, del anhelo por sobrevivir y de resiliencia. Son varios los puntos de inicio desde los que se puede contar, puesto que son igual de diversos los caminos que la recorren: “Où commence votre histoire? / À votre naissance? / Alors elle commence dans l’horreur. / À la naissance de votre père ? Alors c’est une grande histoire d’amour”. (*Incendies*, 131-132).

Incendies no es un relato de la Historia: ningún país es nombrado, ni un ejército, ni un bando. La geografía se abstrae y las designaciones polarizadas desaparecen. A su vez, las fechas se mantienen en una cierta suspensión inasible. La trama avanza a saltos no lineales entre diferentes edades y momentos de la vida de los personajes. El objetivo no es evidenciar el encadenamiento de los acontecimientos, sino revelar los impactos de la violencia sobre los personajes. Esta obra cuenta una historia, intencionalmente con minúscula: la pequeña, la íntima, la de las personas comunes, no la de las Naciones. Es un testimonio que revela el rostro monstruoso de la violencia y de la guerra. A raíz de esto, antes de analizar sus estrategias discursivas en el siguiente capítulo, es pertinente reflexionar en primera instancia en torno al silencio que caracteriza el testimonio de Nawal para entender sus matices: primero, el silencio en relación con los gemelos, cuyo enigma impulsa la búsqueda; luego, cuando se presenta como un olvido impuesto; finalmente, cuando el silencio recupera un significado.

1.1. Sujetos despojados de memoria: el enojo de los gemelos

Incendies inicia con la apertura del testamento de Nawal Marwan por parte del notario y ejecutor testamentario Hermile Lebel. El documento contiene una petición hacia los hijos de Nawal, los gemelos Jeanne y Simon, para encontrar a su padre y a su hermano (dos seres cuya existencia ignoraban hasta ese momento). Cuando los encuentren, se les dará dos cartas que deberán ser entregadas al padre y al hermano para entonces poder concluir con el duelo:

Lorsque ces enveloppes auront été remises à leur destinataire
Une lettre vous sera donnée
Le silence sera brisé
Et une pierre pourra alors être posée sur ma tombe
Et mon nom sur la pierre gravé au soleil. (18-19).

El mandato de su fallecida madre se enfrenta con el obstáculo más grande que se antepone frente a los gemelos: su propia reticencia y negación a cumplir la petición testamentaria y averiguar sus orígenes. La reacción de los gemelos no resulta inesperada, pues se vincula con la relación que tuvieron con su madre. Nawal es recordada como una madre fría, lejana y que sin razón aparente guardó silencio los últimos cinco años de su vida, distanciada de ellos en un hospital y dejándolos desprovistos de explicaciones. El gemelo, Simon, se niega a prestar su escucha y a responder a las peticiones de su madre:

SIMON :

Je vais pas pleurer! Je vous jure que je vais pas pleurer! Elle est morte! Hey ! On s'en crisse-tu, tabarnak! On s'en crisse-tu qu'elle soit morte! Je ne lui dois rien, à cette femme-là. Pas une larme, rien! On dira bien ce qu'on voudra! Que je n'ai pas pleuré à la mort de ma mère! Je dirai que ce n'était pas ma mère! Que ce n'était rien! On s'en crisse-tu tu penses, on s'en crisse-tu? Je vais pas commencer à faire semblant! Pas commencer à la pleurer! Quand est-ce qu'elle a pleuré pour moi? Pour Jeanne? Jamais! Jamais! (20).

Imprecisa y difícil de asir, la memoria personal resulta un arma de doble filo pues, aunque puede esclarecer un pasado incomprensible, conlleva el riesgo latente de *descubrir* aquello que estaba oculto por el olvido. Paradójica por naturaleza, se entrelaza estrechamente con el olvido pues incluso si se tienen recuerdos, mientras éstos estén desprovistos de nexos, se desconozcan las consecuencias o mientras existan de manera fragmentada y aislada, la memoria resultará parcial y difícil, exigiendo a su vez un proceso de reelaboración. De acuerdo con Paul Ricoeur, una vez seleccionados, los recuerdos son reunidos por la memoria y dotados de orden para poder ser contados –proceso similar al que conlleva el trabajo psicoanalítico. Al otro lado del espectro, se encuentra el silencio, el cual suele conducir hacia el olvido cuando hay ausencia de representación: es decir, una historia que no pueda ser contada, desprovista de representación y de una enunciación inteligible, corre el riesgo de resultar en la desaparición de la memoria.¹³

Ante sus hijos, el silencio de Nawal es la supresión de una presencia pasada e incluso presente. A falta de ella, el olvido figura como la consecuencia inmediata del silencio: es el *no-ser* del sujeto, una muerte agregada a la muerte física. La falta de relato de la madre evita una posible materialización de los recuerdos, y permite que la amenaza del olvido aparezca. La ausencia de recuerdos, así como el enigma de la identidad de su madre, forjan para los gemelos un camino hacia la incomprensión y el resentimiento.

Paul Ricoeur estudia la problemática de la identidad personal distinguiendo entre mismidad (*idem*) e ipseidad (*ipse*). La primera se refiere a “lo sumamente parecido (en alemán: *Gleich, Gleichheit-*, en inglés: *same, sameness*) y, por tanto, inmutable, que no cambia a lo largo del tiempo”, apelando a la presunta inmovilidad del carácter de una

¹³ Cf. Paul Ricoeur. “La identidad narrativa” en *Historia y narratividad*.

persona; la segunda comporta, en cambio, una dimensión reflexiva, “quiere decir propio (en alemán: *eigen*\ en inglés: *proper*)” y se refiere a la identidad de un “sí mismo” (en lugar del “yo”) sujeto al cambio y al devenir, guardando entonces, como veremos, “una relación con la permanencia en el tiempo que sigue resultando problemática”.¹⁴ A través del segundo término, la identidad permite ser comprendida en el conjunto de sus reconfiguraciones temporales, las cuales son mediadas por el relato:

El relato es la dimensión lingüística que proporcionamos a la dimensión temporal de la vida. Aunque es complicado hablar directamente de la historia de una vida, podemos hablar de ella indirectamente gracias a la poética del relato. La historia de la vida se convierte, de ese modo, en una historia contada.¹⁵

A partir de estas reflexiones, que profundizaré a lo largo de la tesina, es posible interpretar la reticencia de los gemelos por responder al llamado de reconocimiento y de des-cubrimiento de su madre, a partir del desconocimiento e incompreensión que sienten hacia ella a falta de un relato. La identidad de Nawal para ellos se posiciona totalmente desde el *ídem* inmutable de su silencio, en lugar de que puedan percibirla desde la totalidad de su vida narrada. Así, al momento de su muerte, su madre *es* su silencio, a falta de un relato que pudiese otorgar sentido a la pérdida. Frente a esta dificultad, el proceso de duelo se supedita a un mandato, y resulta agresivo y obligado para Jeanne y Simon. No entienden ni las peticiones de su madre ni las características de su entierro. Nawal pide ser enterrada boca abajo contra la tierra, desnuda, sin rezos, ni ataúd; pide que sus hijos viertan cubetas de agua fresca sobre ella y que sólo después de haber cumplido con la entrega de las cartas le sea puesta una lápida con su nombre a la tumba. Su muerte resulta desprovista de sentido y el único lugar de consuelo para los gemelos es el rencor:

SIMON:
[...]

¹⁴ *Ibid.* p.215.

¹⁵ *Ibid.* p.216.

Pourquoi dans son putain de testament elle ne dit pas une seule fois le mot mes enfants pour parler de nous ? ! Le mot fils, le mot fille ! Je veux dire, je ne suis pas cave ! Je ne suis pas cave ! Pourquoi elle dit les jumeaux ? ! « La jumelle le jumeau, enfants sortis de mon ventre », comme si on était un tas de vomissure, un tas de merde qu'elle a été obligée de chier ! Pourquoi ? !

[...]

Comment pouvez-vous la prendre au sérieux ? Je veux dire ! Pendant dix ans elle passe ses journées au palais de justice à assister à des procès sans fin de tordus, de vicieux et d'assassins de tous genres puis, du jour au lendemain, elle se tait, ne dit plus un mot ! Jamais ! Pendant des années ! Cinq ans sans parler, c'est long en tabarnak ! Plus une parole, plus un son, plus rien ne sort de sa bouche ! (23).

Cada uno de los gemelos expresa su dolor de forma diferente: Simon lo vocaliza mientras que Jeanne calla. Esa reacción reaparecerá a lo largo de la obra y es resultado de un aspecto que señala el entrenador de Simon, haciendo un paralelo con su entrenamiento de box: un problema de falta de visión periférica. Simon comete el error de percibir desde una sola línea, su coraje impera en él como un par de anteojeras, restringiendo su campo de visión. Centrado en su dolor y alimentado por un miedo hacia lo desconocido y lo incomprendido, Simon se muestra agresivo tanto con Hermile Lebel como con su hermana. Sólo ha conocido el silencio y no logra darle sentido, por ende, teme el mismo destino para su hermana y la soledad para él:

SIMON :

Tu es en train de faire comme elle.

[...]

Non ! ça me concerne aussi. Tu n'as plus que moi et je n'ai plus que toi. Et tu fais comme elle fait. Tu deviens comme elle.

[...]

Tu te tais. Tu ne dis plus rien. Comme elle. Elle rentre un jour et elle s'enferme dans sa chambre. Elle reste assise. Un jour. Deux jours. Trois jours. Ne mange pas. Ne boit pas. Disparaît. Une fois. Deux fois. Trois fois. Quatre fois. Revient. Se tait. Vend ses meubles. T'as plus de meubles. Son téléphone sonnait, elle ne répondait pas. Ton téléphone sonne, tu ne réponds pas. Elle s'enfermait. Tu t'enfermes. Tu te tais. (54).

Por su parte, Jeanne logra crear una relación diferente con el silencio de su madre, otorgando una continuidad poética a una lucha llevada previamente por las mujeres en su familia. Este movimiento doble se analizará en los dos apartados siguientes.

1.2. La resistencia al dictamen del olvido

*Ne pas croire ceux qui disent ‘il n’y a pas assez de mots pour dire...’. Au contraire
[...] Quand on n’a plus rien, il nous reste encore des mots. [...] Chercher même si on ne trouve pas.
W. MOUAWAD*

A pesar de que es posible encontrar referencias históricas en *Incendies*, la obra prioriza el mantenerlas imprecisas, pues prefiere dirigir la atención hacia los actos de violencia, en lugar de una contextualización. Uno tras otro, estos actos se acumulan dejando tras de sí un rastro sangriento de sinsentido. Todos los personajes que hacen alusión a la guerra han sido afectados y han sido partícipes de ella. Sin embargo, ninguno parece recordar el origen o la causa: “«Ma mémoire s’arrête là»”, dit le médecin de l’orphelinat. «Pas de cause, pas de sens!», crie Nihad à Chamseddine. «Quelle guerre?» demande Sawda jusqu’à l’épuisement”. (159).

Todos los personajes establecen relaciones con el silencio: el silencio familiar que viven los gemelos, el impedimento de la memoria colectiva que vive el personaje de Sawda, la imposición de la censura que representa la madre de Nawal, Jihane... elementos que reflejan el desasosiego de la guerra. Los personajes escenificados en el pasado de Nawal están engullidos por un mundo opaco e infranqueable donde la tragedia parece ineludible. La violencia se revela por medio de un silencio impuesto que impide cualquier sentido. Así, cuando sólo queda el silencio y el olvido, cuando el consuelo se pierde y no existen palabras para entender o para contar, el abandono se instala en los personajes haciendo imposibles las relaciones humanas. Lamentablemente, esa misma falta de significado y de conexión permite que los personajes queden desprovistos de defensa ante la continuidad de la violencia, integrándose al movimiento cíclico de ésta. Ese movimiento en espiral es ilustrado por

una réplica del médico de un orfanato durante la guerra, quien busca explicar la razón de un ataque. Empero, sólo revela una cadena imparable de acciones y reacciones violentas, en donde todos son víctimas y victimarios a la vez:

LE MÉDECIN :

Pour se venger. Il y a deux jours, les miliciens ont pendu trois réfugiés qui se sont aventurés en dehors des camps. Pourquoi les miliciens ont-ils pendu les trois réfugiés ? Parce que deux réfugiés du camp avaient violé et tué une fille du village de Kfar. Samira. Pourquoi ont-ils violé cette fille ? Parce que les miliciens avaient lapidé une famille de réfugiés. Pourquoi l'ont-ils lapidée ? Parce que les réfugiés avaient brûlé une maison près de la colline du thym. Pourquoi les réfugiés ont-ils brûlé la maison ? Pour se venger des miliciens qui avaient détruit un puits d'eau foré par eux. Pourquoi les miliciens ont détruit le 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 fil en aiguille, de colère en colère, de peine en tristesse, de viol en meurtre, jusqu'au début du monde. (61).

Sin embargo, y a pesar del fatídico destino aparente, dentro de ese silencio germinan la esperanza, el amor, la amistad y las promesas como elementos de lucha, de resistencia y de resiliencia. Contra la imposición de discursos monológicos y absolutos se erigen en *Incendies* actos inauditos a manos de las mujeres: Nawal, Nazira y Sawda –y más adelante Jeanne– representan lo que Charlotte Farcet escribe en el postfacio de la obra de Mouawad: “Contre l’opacité de l’Histoire, la transparence de la poésie; contre le sang, l’encre”.¹⁶

Es importante subrayar aquí que la configuración poética de *Incendies* presenta dos líneas temporales, la primera sigue el viaje en el presente de los hermanos a partir del día en el que se abre el testamento y la segunda es una línea temporal que salta entre diferentes momentos de la vida de Nawal en el pasado. Marcaré la distinción entre estas líneas como “el tiempo de los gemelos” y “el tiempo de Nawal”.

¹⁶ Charlotte Farcet. *op.cit.* p.165.

“El tiempo de Nawal” avanza junto con el de los gemelos, sin embargo, lo hace de forma más acelerada, pues salta entre varias edades. Dichos fragmentos no son azarosos, ya que permiten percibir momentos cruciales en la vida de Nawal que ayudan a entenderla mejor. Estos momentos escenifican brevemente la historia de amor entre Nawal y Wahab; la imposición de su madre y el consejo de su abuela; el arrebato de su hijo; la amistad con Sawda y la lucha que emprenden juntas; su paso por la prisión de Kfar Rayat y su participación en los juicios internacionales posteriores a la guerra. “El tiempo de los gemelos” no interactúa de forma directa con “el tiempo de Nawal”, es decir que no existe un diálogo real entre los personajes de las diferentes temporalidades. Las apariciones del “tiempo de Nawal” son como un eco poético y fantasmagórico, escenificado sólo para los lectores-espectadores, que sin embargo susurra respuestas en los momentos en que los gemelos se sienten solos o en conflicto.

Los actos de resistencia ejercidos por las mujeres son ilustrados en dos momentos clave del “tiempo de Nawal”. El primero de ellos es la historia de amor entre ella y Wahab. La escena quinta del primer acto introduce a la pareja de jóvenes enamorados: al alba, sobre una roca, en un bosque de árboles blancos, Nawal y Wahab se reúnen cobijados por el idilio de su amor, de su juventud y por la noticia de un embarazo. No obstante, la emoción no los ciega ante las dificultades que enfrentan:

NAWAL:

[...]

J'ai un enfant dans mon ventre, Wahab ! Mon ventre est plein de toi. Mon ventre est plein de toi. C'est un vertige, n'est-ce pas ? C'est magnifique et horrible, n'est-ce pas ? C'est un gouffre et c'est comme la liberté aux oiseaux sauvages, n'est-ce pas ? Et il n'y a plus de mots ! Que le vent ! Quand j'ai entendu la vieille Elhame me le dire, un océan a éclaté dans ma tête. Une brûlure. (33).

Los enamorados solamente se encuentran en cuatro ocasiones durante la obra, tres escenas de amor y una escena de despedida. Sus intercambios están revestidos de palabras dulces, de imágenes de libertad y de poesía. Animados por su juventud,

encuentran un remanso de esperanza más allá del peligro y de las limitaciones de la guerra. Sus deseos y anhelos, atravesados por el amor, se cristalizan en una promesa que Nawal lleva consigo a lo largo de su vida, que porta como estandarte y alimento en su búsqueda, y que pronuncia antes de morir: “Maintenant que nous sommes ensemble, ça va mieux” (35). Promesa de amor, promesa de esperanza y de continuidad; promesa que forja la posibilidad de ver un futuro a través de la tiniebla.

Nawal y Wahab, sin embargo, son trágicamente separados y el fruto de su amor es acallado por una visión cerrada e impositiva, por un discurso intransigente y árido. A pesar de que *Incendies* no expone de forma evidente las diferentes confesiones o comunidades partícipes de la guerra fratricida que afecta al país de origen de Nawal, sí es posible determinar ciertas diferenciaciones entre varios grupos, especialmente entre la milicia, el ejército, los refugiados y la resistencia. Mientras que Nawal participará más adelante en la resistencia, y los agresores serán identificados como los soldados o la milicia, Wahab y Sawda son sutilmente identificados como refugiados.¹⁷ Es posible que la condición de Wahab participe del desprecio que Jihane, la madre de Nawal, expresa con respecto al embarazo que su joven hija le anuncia, así como hacia su amor y el fruto de éste. Jihane muestra particular enojo hacia el cuerpo de Nawal que considera mancillado y manchado tras su regreso del bosque, de las afueras del pueblo donde están los campos de refugiados:

JIHANE:

Ce n'est pas moi qui pleure, c'est toute ta vie qui coule! Tu reviens de loin, Nawal, tu reviens avec ton ventre souillé, et tu te tiens droite devant moi, pour me dire, là, avec ton corps d'enfant : j'aime et j'ai mon amour entier dans mon ventre. Tu reviens de la forêt et tu dis que c'est moi qui pleure. Crois-moi, Nawal, cet enfant n'existe pas. Tu vas l'oublier. (36).

¹⁷ Sawda le dice a Nawal: “Je connaissais Wahab. On est du même camp. On venait du même village. C'est un réfugié du Sud, comme moi”. (51).

Las palabras de la madre de Nawal no buscan ser semillas que siembren luz, libertad o esperanza; sus palabras son órdenes que reclaman el silencio, la censura y la obediencia. Al título del encuentro de los amorosos, “Ce qui est là”, lo que está ahí, se le opone el del encuentro entre Nawal y su madre, “Carnage”, masacre, carnicería; en ese momento, Nawal no tiene la capacidad de enfrentarse a los discursos abusivos que imponen *lo que*, supuestamente, *es*: [Jihane] “Ce que tu vois ne compte pas! Cet enfant ne te regarde pas. Il n’existe pas. Il n’est pas là”(36). La masacre simbólica que ejecuta Jihane reclama el olvido y violenta tanto a Nawal como a su hijo, que es negado aún antes de nacer. Censurado desde sus orígenes, el nacimiento de Nihad es premonitorio del desasosiego que lo atravesará y de la violencia que determinará su destino en las fauces de la guerra. Desprovisto de memoria y de pasado, Nihad será engullido por la opacidad: [Nihad] “Pas de cause, pas de sens!” (123), haciendo de él el trágico ejemplo del devenir de los hijos de la guerra.

La imposición de la palabra de Jihane somete a Nawal a una decisión imposible:

JIHANE:

Alors tu choisiras. Garde cet enfant et à l’instant, quitte les vêtements que tu portes et qui ne t’appartiennent pas, quitte la maison, quitte ta famille, ton village, tes montagnes, ton ciel et tes étoiles et quitte-moi... [...] Quitte-moi nue, avec ton ventre et la vie qu’il renferme. Ou bien reste et agenouille-toi, Nawal, agenouille-toi. (37).

Nawal, con su infancia clavada como un cuchillo en la garganta, se arrodilla. Empero, las consecuencias de esa imposición revelan que los caminos del olvido se entrelazan inevitablemente con los de la memoria. En esta línea de pensamiento, la orden de la madre contiene ciertas de las características de los usos y abusos del olvido expuestos por Ricoeur en *La mémoire, l’histoire, l’oubli*. Entre estos, describe la memoria

impedida¹⁸ frente a la cual, sin embargo, se reconoce que la desaparición de las pruebas de algo que aconteció no agota dicha problemática puesto que muchos olvidos se deben más bien a la imposibilidad de acceso a los tesoros más ocultos de la memoria. En este punto, Ricoeur retoma ciertos postulados del psicoanálisis¹⁹, exponiendo de qué manera olvidar implica un trabajo, pues supone actos de compulsión a la repetición –los cuales pueden resultar sumamente agresivos– y que impiden la toma de consciencia de los acontecimientos traumáticos. En sus estudios psicoanalíticos, Sigmund Freud presenta cómo en ciertas situaciones el esfuerzo de la rememoración lleva al paciente a un ciclo de repetición en lugar de recordar. Esa compulsión de repetición lleva al surgimiento de fenómenos de sustitución, de síntomas que esconden el resurgimiento de lo reprimido por el paciente. Asimismo, en este estudio de lo inolvidable, se revela que en ciertas circunstancias sucede que recuerdos completos, considerados olvidados y perdidos, pueden reaparecer en la conciencia, mostrando que no habían sido eliminados en su totalidad. De esta forma, la conclusión a la que se apunta es que el trauma permanece incluso si éste es inaccesible o se encuentra indisponible; es decir, que el pasado experimentado es indestructible.

Consecuentemente, a pesar de la intención de imponer un olvido e impedir la memoria de su hija con la eliminación de las pruebas, en este caso la partida de Wahab y el arrebato del niño, Jihane es incapaz de llevar a cabo la orden en su totalidad gracias a la naturaleza de lo inolvidable. Por medio de su propio trabajo de reelaboración, Nawal encuentra sus medios de resistencia a través de las promesas hechas a quienes es obligada a abandonar. Frente a la memoria impedida, la promesa se proyecta hacia el futuro y lleva la insignia de la esperanza: son Nawal y Wahab prometiéndose recordar

¹⁸ Cf. Paul Ricoeur. “La condition historique” en *La mémoire, l’histoire, l’oubli*. pp. 575-579.

¹⁹ Cf. Paul Ricoeur. “L’oubli et la mémoire empêchée” en *La mémoire, l’histoire et l’oubli*. p. 576.

En este apartado del análisis, Ricoeur retoma los postulados de la memoria impedida evocados en “Remémoration, répétition, perlaboration” y en “Deuil et Mélancolie” de Sigmund Freud.

su amor: “Peu importe où je serai, nous serons ensemble. Il n’y a rien de plus beau que d’être ensemble” (39); es Nawal prometiéndole a su hijo que, sin importar lo que suceda, lo amará siempre: “Quoi qu’il arrive, je t’aimerai toujours!” (40). Ambas imbrican pasado y futuro: son promesa de memoria.

Cuando antes describí brevemente la diferencia entre las identidades *ídem e ipse* operada por Ricoeur, mencioné sus palabras acerca de la problematización de la “permanencia en el tiempo” cuando consideramos la ipseidad, es decir, la identidad de un “sí mismo” atravesada por cambios continuos. Para el filósofo francés, quien retoma a Hannah Arendt, es precisamente en la promesa donde hay que buscar un principio de permanencia en el tiempo de la ipseidad. La promesa es un acto performativo en el cual las palabras *hacen* lo que dicen, haciendo que su enunciación comprometa al sujeto en relación a otra persona. Es un acto de compromiso con el otro y con perspectiva hacia el futuro. El que promete lo hace a pesar de todas las circunstancias en el devenir, se compromete a mantenerse a sí mismo a través del tiempo; es lo que Ricoeur llama *la promesa antes de la promesa*:

Et c’est à cet engagement que s’attache le caractère d’ipséité de la promesse qui trouve dans certaines langues l’appui de la forme pronominale du verbe : je m’engage à... Cette ipséité, à la différence de la mêmeté typique de l’identité biologique et caractérielle d’un individu, consiste en une volonté de constance, de maintien de soi, qui met son sceau sur une histoire de vie affrontée à l’altération des circonstances et aux vicissitudes du cœur.²⁰

La relación de las mujeres de la obra se establece como una concatenación de promesas que configuran su identidad. Y si, como se ha mencionado más arriba, la violencia se expresa de forma cíclica, la intervención del personaje de Nazira, la abuela de Nawal, es la condición *sine qua non* para el cambio, para adquirir conciencia de este ciclo y romperlo.

²⁰ Paul Ricoeur. *Parcours de la reconnaissance*. p.207.

[Nazira a Nawal]

[...] Nous, notre famille, les femmes de notre famille, sommes engluées dans la colère depuis si longtemps : j'étais en colère contra ma mère et ta mère est en colère contre moi tout comme toi, tu es en colère contre ta mère. Toi aussi tu laisseras à ta fille la colère en héritage. Il faut casser le fil. (42).

Nazira reconoce en la imposición cruel de Jihane la cadena de cólera que ella misma ha perpetuado. Antes de morir, le otorga a Nawal la claridad y la valentía de reconocer la violencia que viven y la hace prometer dotarse de las herramientas para sobreponerse a la predeterminación que las acecha: la capacidad de pensar por sí misma:

NAZIRA:

[...] Ne tombe pas, Nawal, ne dis pas oui. Dis non. Refuse, [...] N'accepte pas, Nawal, n'accepte jamais. Mais pour pouvoir refuser, il faut savoir parler. Alors, arme-toi de courage et travaille bien ! Écoute ce qu'une vieille femme qui va mourir a à te dire : apprends à lire, apprends à écrire, apprends à compter, apprends à parler. Apprends. C'est ta seule chance de ne pas nous ressembler. (42).

Contra el conformismo, Nazira defiende la palabra como un acto de emancipación para romper con la herencia familiar del enojo y evitar discursos que se pretenden absolutos. Así, al poder decirse, Nawal podrá recuperar y reconstruir su identidad y cumplir sus promesas. De forma paralela, es sólo a través de esta conquista que Nawal le regresará a su vez la dignidad a su propia abuela. Nazira le pide que sólo cuando sepa leer y escribir regrese al pueblo a grabar su nombre en su tumba, permitiendo que sea nombrada y recordada. Nuevamente, estos procesos recalcan que la identidad y la permanencia de ésta en el tiempo se ven atravesadas por el relato y por el lenguaje, por la habilidad de contarse y, por ende, por la posibilidad de atestiguar de una vida: “[...] pouvoir promettre présuppose pouvoir dire, pouvoir agir sur le monde, pouvoir raconter et former l'idée de l'unité narrative d'une vie, enfin pouvoir s'imputer à soi-même l'origine de ses actes”.²¹

²¹ *Op.cit.* p. 205

El segundo acto de resistencia es el que Nawal y Sawda construyen juntas a partir de la amistad. También Sawda había tenido que enfrentarse a problemas parecidos en su historia familiar. Su condición expresa el mismo uso y abuso de la memoria y del olvido que Ricoeur analiza con la memoria impedida. En este caso, es el silencio del relato de la memoria lo que lleva al personaje por el camino de un relato parcial y fracturado. Los padres de Sawda se niegan a regresar al pasado para entender el origen de su presente insistiendo en que lo importante es que están con vida, y que ese pasado es inexistente, sin importancia. Pero Sawda recuerda, y suplica que sus recuerdos puedan llenarse de significado. Sus preguntas, sin embargo, son acalladas por la imposición del olvido, al mismo tiempo que las cosas que recuerda le son rebatidas como si sólo fuesen sueños. El resultado es que Sawda es desposeída de su propia memoria y de su capacidad de contarse a sí misma. Por ende, la representación de su realidad es desprovista de sentido:

SAWDA:

Je me lève le matin, on me dit: “Sawda, voici le ciel”, mais on ne me dit rien sur le ciel. On me dit: “Voici le vent”, mais on ne me dit rien sur le vent. On m’indique le monde et le monde est muet. Et la vie passe et tout est opaque. J’ai vu les lettres que tu as gravées et j’ai pensé: voici un prénom. Comme si la pierre était devenue transparente. Un mot et tout s’éclaire. (51).

Si el cielo y el viento se mantienen vacíos de sentido es porque también ella permanece muda, sin testimonio y sin memoria: “Mes parents ne racontent rien”. Sawda le dice a Nawal que si la raptaran no gritaría nada, porque al haber olvidado, pierde su capacidad de expresarse. No tendría nada que gritar porque sus palabras estarían vacías, su pasado sería un recuerdo ininteligible y desprovisto de sentido. Al contrario, Nawal pudo gritar cuando perdió a Wahab y a su hijo, porque percibía un cielo y un viento que tenían significado.

Tras el regreso de Nawal para grabar la tumba de Nazira y cumplir su promesa, Sawda la sigue y le pide que le enseñe a leer y escribir. Nawal encarna para ella la posibilidad del cambio. Para Nawal, el incendio de su infancia culmina con ese regreso a su pueblo natal puesto que sabe hablar, leer y escribir, sabe defenderse. La escena 9 del primer acto, “Lire, écrire, compter, parler” representa la muerte de Nazira, en el que se expresa la promesa que entabla con su nieta. A continuación, la escena 10 escenifica el entierro de Nawal, haciendo un eco a la misma petición expresada por la madre hacia los gemelos sobre el ejercicio de crecimiento y el trayecto que deben cumplir antes de poder nombrar su tumba. No es sino hasta el segundo acto, “Incendie de l’enfance” que se descubre el regreso de la joven Nawal a su pueblo de origen, ya habiendo aprendido a escribir y a leer, dispuesta a nombrar la tumba de Nazira. Su aprendizaje no es mostrado ni en el texto ni en escena, pero se representa en el cumplimiento de su promesa:

NAWAL:

Noûn, aleph, zâin, yé, rra! Nazira. Ton nom éclaire ta tombe. [...] Ton nom est gravé, je m’en vais. Je vais retrouver mon fils. J’ai rempli ma promesse envers toi, je remplirai ma promesse envers lui, tenue au jour de sa naissance. Quoi qu’il arrive, je t’aimerai toujours. Merci, grand-mère. (49-50).

Su capacidad de defenderse es también ilustrada a su regreso puesto que frente a las burlas que las personas del pueblo le dirigen, ella se defiende con un libro:

NAWAL:

[...] L’un après l’autre, les villageois sont arrivés. J’ai dit: «Je suis revenue pour graver le nom de ma grand-mère sur sa tombe.» Ils ont ri: «Tu sais écrire, maintenant?» J’ai dit oui. Ils ont ri. Un homme m’a craché dessus. «Tu sais écrire mais tu ne sais pas te défendre.» J’ai pris le livre que j’avais dans la poche. J’ai frappé si fort que la couverture s’est pliée, il est tombé assommé. J’ai continué ma route. (49).

Cuando Nawal se defiende con el libro es con todo el coraje de las palabras que antaño callaba. La emancipación que ha alcanzado no es sólo con respecto al ciclo de violencia que caracteriza a las mujeres de su familia, sino también con respecto a la agresividad

del pueblo entero hacia sus mujeres. Nawal quema su inocencia en el momento en que graba el nombre de su abuela en la piedra, ya que esto representa que tiene las herramientas para hacerle frente a la injusticia que la moldeó, sentando un precedente de cambio en su pueblo de origen.

Por su parte, lo que Sawda realmente busca al pedirle a Nawal que le enseñe a leer y escribir es que le permita elaborar una memoria y una identidad. Ahí donde el silencio es ley, hablar y escribir devienen actos sin retorno, dotados de una capacidad performativa y revolucionarios. De esta manera, el abecedario que Nawal y Sawda recitan se convierte en su canto de guerra y las palabras, en sus armas: [Nawal a Sawda] “Ça, c'est l'alphabet. Il y a vingt-neuf sons. Vingt-neuf lettres. Ce sont tes munitions. Tes cartouches. Tu dois toujours les connaître. Comment tu les mets les unes avec les autres, ça donne les mots”. (57).

La promesa que Nawal y Sawda se hacen para ayudarse la una a la otra es una expresión de su amistad que además pone en juego el reconocimiento recíproco y la alteridad en la constitución de sí. El otro deja de ser un extraño para volverse alguien capaz de reconocerse y decirse en su existencia. La historia de Nawal y Sawda se basa en el apoyo mutuo desde el inicio, una verdadera amistad: (Sawda a Nawal) “[...] Emmène-moi avec toi et apprends-moi à lire. En échange, je t’aiderai. Je sais voyager et à deux on sera plus fortes. Deux femmes côte à côte. Emporte-moi. Si tu es triste, je chanterai, si tu es faible, je t’aiderai, je te porterai” (51). Es así como ambas mujeres emprenden un viaje en busca del hijo arrebatado de Nawal mientras las palabras y el canto les acompañan en el trayecto. Atraviesan varios orfanatos, y es en el de Kfar Rayat donde empiezan a vislumbrar el inicio y la agresividad de una guerra sin nombre cuando el médico local les cuenta cómo el orfanato fue saqueado:

LE MÉDECIN:

Qui sait? Personne ne comprend. Les frères tirent sur leurs frères et les pères sur leurs pères. Une guerre. Mais quelle guerre? Un jour 500 000 réfugiés sont arrivés de l'autre côté de la frontière. Ils ont dit : «On nous a chassé de nos terres, laissez-nous vivre à vos côtés.» Des gens d'ici ont dit oui, des gens d'ici ont dit non, des d'ici ont fui. Des millions de destins. Et on ne sait pas qui tire sur qui ni pourquoi. C'est la guerre. (60).

Las amigas se dirigen hacia los campos de refugiados del sur y en ese recorrido Nawal tiene una brutal experiencia que recuerda uno de los acontecimientos determinantes de la guerra de Líbano²². Nawal le relata a Sawda cómo logra escapar de un autobús en el que se encontraba junto con otros refugiados cuando éste fue atacado:

NAWAL:

J'étais dans l'autobus, Sawda, j'étais avec eux ! Quand ils nous ont arrosés d'essence j'ai hurlé : «Je ne suis pas du camp, je suis comme vous, je cherche mon enfant qu'ils m'ont enlevé !» Alors ils m'ont laissé descendre, et après, après, ils ont tiré, et d'un coup, d'un coup vraiment, l'autobus a flambé, il a flambé avec tous ceux qu'il y avait dedans, il a flambé avec les vieux, les enfants, les femmes, tout ! Une femme essayait de sortir par la fenêtre, mais les soldats lui ont tiré dessus, et elle est restée comme ça, à cheval sur le bord de la fenêtre, son enfant dans ses bras au milieu du feu et sa peau a fondu, et la peau de l'enfant a fondu et tout a fondu et tout le monde a brûlé ! Il n'y a plus de temps Sawda. Il n'y a plus de temps. Le temps est une poule à qui on a tranché la tête, le temps court comme un fou, à droite à gauche, et de son cou décapité, le sang nous inonde et nous noie. (72-73).

El acercamiento con la violencia las incita a tomar partido en la guerra que las rodea. Las amigas se integran a ella y participan con la elaboración de un periódico de resistencia, sin embargo, la guerra de cien años, como se intitula la primera escena del tercer acto, también alcanza a destrozarse esa tentativa de resiliencia:

NAWAL:

Ils ont tué tous ceux qui donnent de l'argent au journal, Sawda. Tous ceux qui y travaillent. Ils ont brûlé l'imprimerie. Brûlé le papier, jeté l'encre. Et ici. Tu vois? Ils ont tué Ekal et Faride. C'est nous qu'ils cherchent, Sawda, ils nous cherchent et si on reste encore une heure ici, ils vont nous trouver et nous tuer.
[...]

²² Charlotte Farcet. *op.cit.* El 13 de abril de 1975 se suscita el incendio de un autobús lleno de palestinos a manos de la milicia falangista. Este acontecimiento, además de ser considerado como el inicio de la guerra de Líbano, es presenciado por Wajdi Mouawad, cuando el autor tiene apenas ocho años, desde el balcón de su departamento.

SAWDA :

Ils ont brûlé aussi les maisons de ceux qui lisent le journal

[...]

NAWAL :

Les livres, c'est bien, mais les livres sont toujours soit très en retard, soit très en avance. Il y a un effet comique dans tout ça. Ils ont détruit le journal, on en fera un autre. Il s'appelait *La lumière du jour*, on l'appellera *Le chant du levant*. On n'est pas sans ressources. Les mots sont horribles. Il faut rester lucide. Voir clair. Faire comme les anciens: essayer de lire dans le vol des oiseaux les augures du temps. Deviner.

SAWDA :

Deviner quoi ? Ekal est mort. Il reste son appareil photo. Des images cassées. Une vie détruite. Qu'est-ce que c'est ce monde où les objets ont plus d'espoir que chacun de nous ? (75-77).

Finalmente, cuando la violencia parece inevitable, cancelando cualquier solución posible, Nawal y Sawda encuentran, 20 años después de haber partido de su pueblo natal, una forma de ejercer un solo acto de violencia para buscar acabar con el sufrimiento. En la escena 25, "Amitiés", Sawda regresa a contarle a Nawal de un acontecimiento de suma violencia que ha atestiguado en los campos de refugiados. Armados de granadas, machetes, hachas, fusiles y ácido, los soldados han atacado el campo en el que se encontraba toda la familia de Sawda. Frente a tal caos, Sawda no percibe otra respuesta ante la violencia que no sea agresiva; la guerra parece inminente:

NAWAL:

Réfléchis, Sawda! Tu es la victime et tu vas aller tuer tous ceux qui seront sur ton chemin, alors tu seras le bourreau, puis après, à ton tour tu seras la victime ! Toi tu sais chanter, Sawda, tu sais chanter !

SAWDA :

Je ne veux pas ! Je ne veux pas me consoler, Nawal. Je ne veux pas que tes idées, tes images, tes paroles, tes yeux, ton amitié, toute notre vie côte à côte, je ne veux pas qu'ils me consolent de ce que j'ai vu et entendu ! Ils sont entrés dans les camps comme des fous furieux. Les premiers cris ont réveillé les autres et rapidement on a entendu la fureur des miliciens ! Ils ont commencé par lancer les enfants contre le mur, puis ils ont tué tous les hommes qu'ils ont pu trouver. Les garçons égorgés, les jeunes filles brûlées. Tout brûlait autour, Nawal, tout brûlait, tout cramait! Il y avait des vagues de sang qui coulaient des ruelles. Les cris montaient des gorges et s'éteignaient et c'était une vie en moins. (84-85).

En *Incendies*, los incendios recorren la vida de los personajes como momentos de transición, como crecimiento y resurgimiento de entre las cenizas, pero también como

dolor y sufrimiento. Después de tantos años en la guerra, Nawal entiende que su participación no puede ser la de la perdición dentro del mismo ciclo del cual han escapado. Nawal quemó su infancia al dejar su pueblo y romper la primera cadena de violencia que conoció, y a lo largo de su vida y de la lucha que ha emprendido de la mano de Sawda, sabe que debe responder de forma inesperada frente a la guerra:

NAWAL:

Je comprends, Sawda, mais pour répondre à ça on ne peut pas faire n'importe quoi. Écoute-moi. Écoute ce que je te dis : le sang est sur nous et dans une situation pareille, les souffrances d'une mère comptent moins que la terrible machine qui nous broie. La douleur de cette femme, ta douleur, la mienne, celle de tous ceux qui sont morts cette nuit ne sont plus un scandale, mais une addition, une addition monstrueuse qu'on ne peut pas calculer. Alors, toi, toi Sawda, toi qui récitais l'alphabet avec moi il y a longtemps sur le chemin du soleil, lorsque nous allions côte à côte pour retrouver le fils né d'une histoire d'amour comme celle que l'on ne nous raconte plus, toi, tu ne peux pas participer à cette addition monstrueuse de la douleur. Tu ne peux pas. [...]

Mais je vais te dire : on n'aime pas la guerre, et on est obligé de la faire. On n'aime pas le malheur et on est en plein dedans. Tu veux aller te venger, brûler des maisons, faire ressentir ce que tu ressens pour qu'ils comprennent, pour qu'ils changent, que les hommes qui ont fait ça se transforment. Tu veux les punir pour qu'ils comprennent. Mais ce jeu d'imbéciles se nourrit de la bêtise et de la douleur qui t'aveuglent. [...]

Et je te jure, Sawda, que moi la première [...] j'irais tout droit au milieu des hommes imbéciles et je me ferais exploser avec une joie que tu ne peux pas même soupçonner. Je le ferais, je te jure, parce que moi je n'ai plus rien à perdre, et ma haine est grande, très grande envers ces hommes ! [...] Mais j'ai fait une promesse, une promesse à une vieille femme d'apprendre à lire, à écrire et à parler, pour sortir de la misère, sortir de la haine. Et je vais m'y tenir, à cette promesse. Coûte que coûte. Ne haïr personne, jamais, la tête dans les étoiles, toujours. Promesse à une vieille femme pas belle, pas riche, pas rien de rien, mais qui m'a aidée, s'est occupée de moi et m'a sauvée. (87-89).

La promesa entablada con Nazira es esencial para la relación que Nawal tiene con la guerra, pues no sólo forja su posicionamiento dentro de ella, sino que es la misma estrategia que más adelante adoptará hacia sus hijos para evitar que ellos, a su vez, participen de la violencia como un soldado más.

Finalmente, Nawal y Sawda deciden ejercer un último acto de revuelta en un ataque en el que solamente buscarán matar a una persona, al Chad, el jefe de la milicia. Nawal se hace pasar por la institutriz de los hijos del Chad para adentrarse y poder

dispararle dos balas, una por ella y una por Sawda, una por los refugiados y una por las personas de su país, una por sus actos y una por el ejército (90). En ese momento, Nawal está dispuesta a arriesgar su vida para que Sawda pueda seguir viviendo pues, en sus palabras, aún tiene un gran amor que vivir, y le hace prometer que cuando necesite valentía, Sawda recitará el alfabeto que juntas aprendieron, y que Nawal, a su vez, cantará cuando necesite de ella: “Et ma voix será ta voix et ta voix sera ma voix. Comme ça, on restera ensemble. Il n’y a rien de plus beau que d’être ensemble” (92).

Tras el ataque, Nawal logra asesinar al Chad, pero es aprehendida por la milicia. Por su parte, Sawda busca rescatarla junto a todas las demás prisioneras en un ataque suicida contra los dirigentes de la milicia. Si inicialmente fue Nawal quien proveyó a Sawda de las palabras que ilustraran su canto, posteriormente será Nawal quien lo continúe en la prisión de Kfar Rayat, como un acto de reconocimiento mutuo y de intersubjetividad –tanto así que ambas son confundidas y consideradas como la misma “mujer que canta”, conformando una leyenda. Dentro de la prisión de Kfar Rayat, Nawal canta mientras las mujeres apresadas con ella son torturadas, reconociéndolas incluso en su dolor y compartiendo con ellas un gesto de resiliencia y de dignidad. Nawal y Sawda, juntas en la memoria y en la promesa, son identificadas como *la mujer que canta*. Su canto se vuelve el de todas las mujeres violentadas y silenciadas durante la guerra: “Et ma voix será ta voix et ta voix sera ma voix. Comme ça, on restera ensemble” (92).

1.3. La palabra violentada: el dolor en el cuerpo y en el lenguaje

Resulta imperativo recontextualizar la historia de violencia contada en *Incendies* desde las voces femeninas que la transmiten; en la familia Marwan la transferencia principal,

tanto de la perpetuación del dolor como de los instrumentos de resiliencia, se hace entre mujeres. El camino que se teje desde Nazira, Jihane, Nawal y Sawda hasta Jeanne ilustra la particularidad de las vivencias de las mujeres durante periodos de extrema violencia como lo es la guerra. Para llevar a cabo dicha reflexión, retomaré varios aspectos trabajados por Veena Das en sus estudios sobre la violencia, el cuerpo y el lenguaje. Das, entre otras cosas, investiga sobre los modos en que las víctimas “padecen, perciben, persisten y resisten esas violencias, recuerdan sus pérdidas y les hacen duelo, pero también la absorben, la sobrellevan, la articulan a su cotidianidad, la usan para su beneficio, la evaden o simplemente coexisten con ella”.²³

En su estudio “Lenguaje y texto: Transacciones en la construcción del dolor”, Veena Das reflexiona sobre los significados de la violencia en contra de las mujeres en la sociedad india y puntualmente durante la descolonización que dio luz a una terrible guerra fratricida. Das subraya la violencia ejercida en contra de las mujeres durante la Partición de la India: raptos, violaciones y laceraciones corporales enarboladas por divisas revolucionarias. Estas violencias evidencian que el proyecto de los nacionalismos opuestos incluyó la apropiación de los cuerpos de las mujeres como objetos por conquistar, poseer y marcar. Este tipo de agresiones ejercidas contra las mujeres no es exclusivo de la India, ya que la cosificación y la ocupación de los cuerpos femeninos como territorios se presenta en todas las guerras: así como el soldado mancilla la tierra que invade, debe también tomar posesión de las mujeres a manera de territorio. Das se pregunta entonces: ¿cómo debe habitar una mujer un mundo que se ha vuelto extraño a través de experiencias desoladoras de violencia y de pérdida? Das retoma varios aspectos de los procesos del duelo para desarrollar su cuestionamiento.

²³ Francisco A. Ortega. “Rehabilitar la cotidianidad” en *Sujetos del dolor, agentes de dignidad*. p.20.

Especialmente por el papel que las mujeres desempeñan dentro de estas tradiciones en lo que se refiere al lamento y a su expresión en sus cuerpos y su lenguaje:

Así, las transacciones entre el cuerpo y el lenguaje llevan a una articulación del mundo, en la cual la extrañeza del mundo revelada por la muerte, por su no habitabilidad, puede ser transformada en un mundo donde se puede habitar otra vez, con plena conciencia de una vida que debe vivir en la pérdida. Este es un camino hacia la sanación; las mujeres llaman a esta sanación, sencillamente, el poder de soportar.²⁴

Más adelante, Das continúa su estudio aseverando que “algunas realidades necesitan hacerse ficción antes de poder percibirse”²⁵ y es justamente este punto que retomo para mi análisis, especialmente la mención de Ludwig Wittgenstein a través de la cual Das discute el ejercicio de la transposición del dolor y la posibilidad de que un dolor propio resida en otro cuerpo. Para Wittgenstein, la oración “Estoy adolorido” es la vía para resistir a la asfixia del dolor propio apelando a un otro:

Es el principio de un juego de lenguaje. El dolor, en esta interpretación, no es ese algo inexpresable que destruye la comunicación o señala una salida de nuestra existencia en el lenguaje. Por el contrario, se afirma al pedir reconocimiento, y éste puede otorgarse o negarse. En todo caso, no es un enunciado referencial que simplemente esté señalando a un objeto interno.²⁶

Empero, Das se cuestiona sobre las limitaciones de esta propuesta:

El ejemplo de Wittgenstein de mi dolor habitando tu cuerpo sugiere, creo yo, el establecimiento de que la representación del dolor compartido existe en la imaginación pero no se experimenta, en cuyo caso diría que el lenguaje está enenganchado un tanto inadecuadamente al mundo del dolor [...].²⁷

A partir de este postulado, así como de su aparente limitación, regreso al texto de *Incendies*. Lo que Nazira le pide a la joven Nawal es de cierta forma compartir el dolor inevitable del enojo de madre a hija, pero a través de éste, también le pide que lo rompa.

²⁴ Veena Das. “Lenguaje y cuerpo” en *Sujetos del dolor, agentes de dignidad*. p.346.

²⁵ *Loc.cit.*

²⁶ *Loc.cit.*

²⁷ *Loc.cit.*

Con su silencio, ¿acaso Nawal no le pide lo mismo a Jeanne? La madre le cuenta en su silencio a su hija sobre un dolor que la devora; Jeanne, a su vez, escucha ese silencio mientras se inscribe no sólo en la continuación del enojo de hija a madre, sino también en su ruptura gracias al acto transgresor que inaugura su abuela, Nazira.

Contrariamente a la posición de su hermano Simon, Jeanne termina por acceder a la petición testamentaria de su madre, y es pertinente subrayar que desde la primera escena en la que Jeanne toma esta decisión, la línea temporal del texto dramático muestra una fractura que va a permitir la aparición fantasmagórica de varios episodios de la vida de Nawal en escena. El dolor compartido se refleja en un escenario que ahora pueden ocupar ambas temporalidades, en el cual el pasado interviene de forma escénica como si fuese llamado a representar los acontecimientos de la memoria de la madre. De esta forma, incluso después de su muerte mantiene su existencia gracias a Jeanne, a pesar de que no haya un intercambio directo entre ambas temporalidades.

En este tenor, Wittgenstein especifica que no basta con la enunciación del dolor, sino que se debe llegar a una forma de transición. Y así como Nawal ha cargado con el dolor de Nazira a través de un proceso de rupturas hasta poder dignificarla al grabar su nombre en su tumba, Jeanne replica el mismo patrón: llevará consigo el dolor de su madre, Nawal, a lo largo de un gran recorrido que la implicará también a ella misma, hasta poder dignificarla con la revelación del relato de su pasado y, a su vez, con la colocación de su nombre en su tumba.

En el cuarto apartado de su investigación, Veena Das retoma ciertos estudios de Nadia Seremetakis que portan sobre la noción de la ética presente en la antifonía y que son utilizados para describir la estructura de los ritos funerarios griegos. En ese apartado citado por Das, Seremetakis expone y define las características que distinguen una

“buena muerte” de una “mala muerte”. La primera se caracteriza por la acústica encarnada en los gritos y lamentos que dan pie al reconocimiento de la pérdida; en cambio, la segunda sería aquélla que sólo revele el silencio, es decir, la ausencia del apoyo de la familia: “Aquí el silencio sugiere la ausencia de testigos. Por lo tanto, el papel esencial de las mujeres es ‘dar testimonio’ de la muerte y convertir el silencio en habla”,²⁸ retoma Das. A pesar de lo puntual del ejemplo dentro de su contexto, éste nos remite a los entierros de Nazira y de Nawal. Ambas piden inicialmente morir una mala muerte, es decir, en silencio por la falta de un nombre en su tumba, dejándolas no sólo despojadas de identidad sino también de un referente para cualquier familiar que desee presentarse en su tumba a llorarlas. Ambas estipulan permanecer en un estado de silencio hasta que se cumplan ciertas peticiones, mismas que representan un proceso de crecimiento, pero también una reapropiación del lenguaje y del pasado. De cierta forma, ambas atan la posibilidad de tener una buena muerte a la condición de que sus familiares (primero una joven Nawal y luego los gemelos) cumplan un trayecto que les permita dar testimonio de esa muerte a través de la resignificación, logrando pasar del silencio al habla, cumpliendo un duelo: “Así, en un sentido, es la concreción del duelo en el cuerpo tomado como superficie y como profundidad, y también en el lenguaje, lo que atestigua la pérdida que la muerte ha infligido”.²⁹

A causa de la violencia, el cuerpo de las mujeres se vuelve una extensión del campo de batalla para el agresor externo que lo lastima y para las mismas mujeres que luchan por recuperarlo y resignificarlo desde lo interno. La naturaleza de toda guerra fratricida se revela también desde el propio núcleo, en aquellos quienes se pensaba eran aliados, haciendo que los procesos de duelo se tornen mucho más complejos: “Pero en el caso de todos los que murieron en la Partición no hubo más que silencio, pues los

²⁸ *Ibid.* p.358.

²⁹ *Ibid.* p.361.

hombres que impusieron tal violencia sobre las mujeres no eran únicamente los extraños, sino también los hombres conocidos y muy queridos”.³⁰ En la escena 29 del segundo acto, durante un proceso internacional que se realiza sobre los crímenes de guerra de su país natal, Nawal declara ante la corte su testimonio contra Abou Tarek, su torturador. Levanta la voz y no teme encararlo con las mejores armas con las que cuenta: sus palabras, su verdad, y la dignidad que alcanza con ellas. Sin embargo, en el último acto, en la escena 35, cuando es el turno del torturador de responder, Abou Tarek concluye su propio testimonio mostrando una nariz de payaso que su madre le habría dejado al abandonarlo. En ese momento, la verdad explota en Nawal, reconoce esa nariz de payaso, reconoce a su hijo en su torturador y violador, reconoce al padre de los gemelos. Nawal, nueva Yocasta, decide guardar silencio.

¿Cómo podría Nawal expresar la injusticia que se le revela? El silencio se impone. Nuevamente, el descubrimiento de la memoria se muestra peligroso. La respuesta de Nawal es la de la víctima y la de la madre. La violencia y el silencio son interiorizados en su cuerpo y en su lenguaje, así como Das narra que tantas mujeres indias lo hicieron, anidando dentro de ellas un *conocimiento venenoso*.³¹ Por otro lado, el silencio de Nawal es también su último acto de resistencia como madre y se origina desde el amor en la promesa que le hizo a Wahab y a su hijo cuando éste le fue arrebatado, a pesar de reconocer que ha fallado:

[Carta de Nawal a Nihad]

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

³⁰ *Ibid.* p.363.

³¹ Para Veena Das, la idea de “conocimiento venenoso” representa un saber que las mujeres deciden guardar en su interior sobre experiencias de violencia para protegerse de principios ambiguos sobre los que se funda la sociedad en la que viven.

Une louve défend toujours ses petits. (128-129).

El silencio de Nawal no es mudo, al contrario, revela el duelo de su propia promesa y el reconocimiento de la violencia que ha atravesado su vida y la de su hijo. Es posible que aquella tragedia fuese inevitable, entonces todos los personajes estarían destinados a su perdición, pero la voz de su abuela, Nazira, resuena en la voz de Nawal: [Nazira a Nawal] “Lutter contre la misère, peut-être, ou bien tomber dedans” (38). Y la voz de Mouawad resuena en ellas: frente la opacidad de la Historia, la transparencia de la poesía.

Nawal entiende que su memoria, para ser compartida, debe hacer eco a todas las voces que participan de la violencia. ¿Cómo poder contarle a los gemelos de su origen sin heredarles la violencia que los engendró? En la última carta que Nawal dirige a los gemelos, le pregunta a sus hijos: ¿Dónde comienza su historia? Varios son los puntos de inicio desde los que se puede contar:

NAWAL:
Jeanne, Simon,
Où commence votre histoire ?
À votre naissance ?
Alors elle commence dans l'horreur.
À la naissance de votre père ?
Alors c'est une grande histoire d'amour.
Mais en remontant plus loin,
Peut-être que l'on découvrira que cette grande histoire d'amour
Prend sa source dans le sang, dans le viol,
Et qu'à son tour,
Le sanguinaire et le violeur
Tient son origine dans l'amour.
Alors,
Lorsqu'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. (131-132).

Nawal elige que su historia comience con su libertad, en el momento en que empezó a narrarse y accedió al mundo del lenguaje. Empero, la emancipación de Nawal necesitó de la intervención de otras personas –Nazira, Sawda–, porque su identidad se vio atravesada por la alteridad. La reconfiguración y la alteración de los procesos de reconocimiento de uno en el otro abren la posibilidad de contar de otra forma una historia que no puede ser entendida desde una sola perspectiva. El origen de los gemelos no surge de un hilo de acontecimientos, sino de varios procesos de alteridad y alteración que se trenzan entre un sujeto y otro a lo largo de movimientos de contacto intersubjetivo.

Por lo tanto, en el segundo capítulo de esta tesina se analizará la configuración narrativa del testimonio de Nawal para entender de qué manera la travesía de los gemelos representa menos un simple regreso a los orígenes y más la deconstrucción de una identidad inmutable a través del intercambio con el Otro. De esta manera, trataré de dar luz a las palabras de Nawal: “Il y a des vérités qui ne peuvent être révélées qu’à condition d’être découvertes” (132).

CAPÍTULO II- RECOLECTAR FRAGMENTOS DE UNA HISTORIA: EL CONSUELO

*Car nous n'avons aucune idée de ce que serait une culture
où l'on ne saurait plus ce que signifie raconter*
P. RICOEUR

Una vez planteadas en el capítulo anterior las diferentes características del silencio dentro de *Incendies*, buscaré adentrarme, en este segundo capítulo, en la reconstrucción del testimonio de Nawal y su posibilidad de consuelo. Para ello, es necesario atravesar tres tiempos que permitan exponer la complejidad y riqueza de éste. En primera instancia, se hablará sobre el testimonio como búsqueda y como configuración polifónica por parte de los gemelos; en segunda instancia, analizaré las consecuencias identitarias que se derivan del encuentro con la otredad; finalmente, trabajaré la imbricación de la promesa y el perdón como posibilidad de consuelo y reconstrucción de una comunidad.

2.1. La búsqueda polifónica del testimonio

Las preguntas esenciales que recorren esta tesina regresan: ¿Cómo relatar algo violento sin heredar esa violencia? ¿Cómo podría Nawal contar algo tan íntimo como su origen familiar sin permitir que la oscuridad de la guerra se apropie de sus palabras? Por más que la respuesta parezca compleja, ésta ya ha sido pronunciada desde el inicio de la obra, y se encuentra en las palabras de las voces más antiguas.

El personaje Nazira figura como el primero en la familia Marwan en transgredir el encadenamiento de la violencia. A pesar de que la obra teatral parte de la historia

particular de una familia a través de varias generaciones, no es más que una de las reverberaciones de tantas otras que viven en los mismos tiempos de violencia. Jihane – así como los padres de Sawda– le da voz a los discursos opresores y autoritarios que someten la esperanza del cambio; es frente a ellos que Nazira se levanta a favor de las nuevas generaciones, con la intención de recuperar cierta dignidad con su muerte. El breve diálogo compartido con su nieta se revela sumamente revolucionario, pues no sólo pone en evidencia la violencia, sino que le enseña a Nawal que sólo podrá luchar contra la repetición, aparentemente ineludible, si adquiere los medios para entenderla desde otro enfoque que no sea su inevitabilidad. Nawal, a su vez, le hereda la misma transgresión a Sawda: “Sawda, quand on a arraché mon fils de mon ventre puis de mes bras, puis de ma vie, j’ai compris qu’il fallait choisir: ou je défigure le monde ou je fais tout pour le retrouver” (88). Dicha enseñanza representa una ruptura profunda, pues en lugar de heredar enojo, se hereda libertad.

Para que Nawal pudiese llegar a ejercer un acto de voluntad realmente libre era necesario entender esa libertad. Más allá de las condiciones materiales en las cuales se encontraba Nawal, su voluntad debía contar con la posibilidad de ser llevada a cabo. De igual forma, su acto libre necesitaba poder contar con una deliberación en la cual ella pudiese considerar otras opciones posibles, siendo consciente de las determinaciones de su situación. La libertad real supondría entonces un auténtico conocimiento del mundo, de sus determinaciones y de las múltiples posibilidades de acciones que se ofrecen. Por ende, el rol de la adquisición de conocimiento se revelaba, para Nawal, esencial. Sin la consciencia de las condiciones sociales e históricas impuestas, éstas podrían persistir y continuar a los procesos cíclicos que he mencionado previamente.

La perpetuación de la violencia se asegura por la inserción del sujeto en sistemas absolutos y dogmáticos en los cuales la voluntad no tiene conocimiento para ejercerse

sin determinaciones o condicionantes. Nawal reconoce que detener esos modelos requiere de aprendizaje y de puestas en relación de nuevos sistemas, lo cual implica la salida del contexto personal para participar de procesos de resignificación.

Revelar su origen representa para los gemelos una afectación identitaria, por lo que el riesgo de transmitirlo desde un solo punto de vista y desde una sola voz significaría una narrativa cerrada, en la cual los personajes serían sólo la mismidad de sus actos violentos, descontextualizados de sus propias historias y sus cambios. Tal mismidad no podría otorgar movimiento alguno a la historia que se le revela a los gemelos, quienes se enfrentarían a identidades absolutas, fijas, incuestionables y previamente definidas por su violencia, que reducirían su existencia al resultado de un acto incestuoso dentro de una sangrienta guerra. En cambio, la narración abierta de la identidad que propone *Incendies* se construye como una búsqueda que reconoce las complicaciones del devenir y las acepta como parte de su historia. La dramaturgia de Mouawad prefigura así un trayecto, un viaje; es la dramaturgia de *l'enquête*, de una búsqueda identitaria expresada a través de un proceso de investigación detectivesca. Dispersa y fragmentada, como un rompecabezas, la historia debe reintegrarse en un cierto orden que al volverla inteligible inevitablemente la afecta. El sujeto se ve transfigurado a su vez al descubrirse y revelarse *otro* dentro de sí mismo. Los postulados de Ricoeur sobre la memoria no recuperan su condición como algo previamente definido o concluido, sino como un proceso de re-figuración, un ejercicio de inteligibilidad. En este sentido, Ricoeur escribe:

[...] les Grecs avaient deux mots, *mneme* et *anamnesis*, pour désigner d'une part le souvenir comme apparaissant, passivement à la limite, au point de caractériser comme affection *-pathos-* sa venue à l'esprit, d'autre part le souvenir comme objet d'une quête ordinairement dénommée *rappel*, *recollection*. Le souvenir, tour à tour trouvé et cherché, se situe ainsi au carrefour d'une sémantique et d'une pragmatique. Se souvenir, c'est avoir un souvenir ou se mettre en quête

d'un souvenir. En ce sens, la question "comment ?" posée par *l'anamnesis* tend à se détacher de la question "quoi" plus strictement posée par la *mneme*.³²

Es precisamente este movimiento de búsqueda característico de la *anamnesis* el que emprenden los gemelos, insistiendo en el sentido de la recolección del recuerdo de otros, por la imposibilidad para un solo sujeto de relatar, de principio a fin, su propia historia. El discurso identitario siempre dependerá de otros y será siempre fragmentario a lo largo de un proceso activo de reflexión. El inicio del trayecto es por lo tanto el auto-extrañamiento; así, en el texto se presenta un enigma, una interrogante que catapulta a buscar repuestas más allá del perímetro conocido.

La tercera escena del primer acto, "Théorie des graphes, vision périphérique" sobrepone el curso de matemáticas que Jeanne dicta en la universidad con el entrenamiento de box de Simon. Las réplicas de los gemelos se entrecruzan y dejan ver que en ambos casos se trata de reconocer la existencia de puntos ciegos; se necesita del acceso a una visión periférica para que esos puntos muertos sean colmados de sentido. Jeanne le presenta un problema a la clase que dirige: un polígono de 5 lados nombrado K que representa el plano de la casa en la que habita una familia. En cada punta, figura un miembro de esa familia: la abuela, el padre, la madre, el hijo, la hija. ¿Quién puede ver a quién desde el punto que ocupa? El problema expuesto es uno de visibilidad y su posible representación. La imagen del polígono y su paradigma prefiguran las dificultades a las que se enfrentan los gemelos en su recorrido. La tarea consiste en desplazar y ampliar su visión y esclarecer todos los ángulos sobre una historia que resulta ser la propia, hasta alcanzar el silencio de su propia madre.

Ante este paradigma, Jeanne se plantea un dilema: "Quelle est ma place dans ce polygone?" (31). Matemática de profesión, Jeanne puede reconocer verdades absolutas, ecuaciones y resultados exactos; no obstante, la revelación enigmática de su madre

³² Paul Ricoeur. "De la mémoire et de la réminiscence" en *op.cit.* p.4.

fractura la estabilidad que ella conocía dentro de su realidad, es su identidad misma la que se ve transgredida:

[Jeanne a Hermile Lebel]

[...] Nous appartenons tous à un polygone, monsieur Lebel. Je croyais connaître ma place à l'intérieur du polygone auquel j'appartiens. Je croyais être ce point qui ne voit que son frère Simon et sa mère Nawal. Aujourd'hui, j'apprends qu'il est possible que du point de vue que j'occupe, je puisse voir aussi mon père ; j'apprends aussi qu'il existe un autre membre à ce polygone, un autre frère. Le graphe de visibilité que j'ai toujours tracé est faux. Quelle est ma place dans ce polygone ? (31).

En esta aparente imposibilidad de representación, la identidad de ambos hermanos se encuentra inestable y en crisis. Jeanne emprende su búsqueda gracias a los pequeños indicios que Nawal le ha dejado. Por su parte, Simon, reticente a la misión que se le encomienda, falla en su entrenamiento de box a causa de su distracción, *ciego* frente a su enemigo.

Así como la memoria es una recopilación de los fragmentos de recuerdos y el ordenamiento de éstos, la narración que buscan los gemelos escenifica este mismo proceder. Deben reunir las partes de un todo para que sea reactivado y recreado. Es la reconstrucción inteligible de un pasado, una reproducción y un ejercicio de identidades en devenir y en constante reconstrucción.

El testimonio de Nawal en *Incendies* es indirecto: no es ella quien se cuenta, no es Nawal quien narra; lo cual es una característica intrínseca de este tipo de relatos de la memoria, aspecto que recalca Francisco Ortega en la introducción al libro de Veena Das:

El testimonio es una narrativa amenazada por la radical ausencia de su sujeto principal: el testigo. La insostenible tensión en el interior del género testimonial se debe a que el verdadero testigo es quien no puede dar testimonio; aquel que en efecto ofrece testimonio lo hace en virtud y a pesar de quien no puede hacerlo.³³

³³ Francisco A. Ortega. Art.cit. p.42.

Puesto que el testimonio reclama un vínculo con el Otro, la característica esencial de su estructura es su naturaleza dialógica. El silencio del “sujeto principal”, Nawal, permite que su testimonio sea descubierto por sus hijos a través de una búsqueda y gracias a la interacción con muchos otros. Este intercambio dialógico lleva a los gemelos a escuchar las palabras de desconocidos, de aparentes extraños a su historia familiar, de participantes paralelos y pequeños actores invisibles de la guerra. El origen de los gemelos se gesta en un acto de extrema violencia entre Abou Tarek y Nawal, pero al mismo tiempo, este acto inicia en un gesto de profundo amor entre Nawal y Wahab. Este movimiento doble devela una contradicción sin solución, y narrar una aporía necesita de una configuración que no se limite a un discurso lineal. El riesgo de un discurso unidimensional es que sus interpretaciones resultan trucas, así como la focalización es susceptible de producir juicios maniqueos. Aunado a lo previo, arrancar un testimonio de su historicidad y de su contexto participaría en la perpetuación de la violencia, pues se perdería de vista el origen o la causa de dichas agresiones.

La configuración polifónica de este relato permite superar la problemática de la perspectiva, la cual invita a la multiplicidad. Resulta imposible leer de forma unívoca la historia de Nawal como si ésta hubiese existido de manera individual o aislada. Su vida forma inevitablemente parte de una comunidad y de un conjunto de múltiples historias y recuerdos que atestiguan una memoria común. Por lo tanto, el trayecto de los gemelos se acompaña de la presencia de todo lo percibido: la guerra, la violencia, el dolor, el miedo, la muerte... siempre mediados por el relato del Otro. La necesidad de la multiplicidad para la historia de *Incendies* se refleja también en su formato dramático, pues no es seguro que el traslado hacia otro género literario permitiría escenificar el intercambio que el espacio teatral ofrece.

La escena cuarta del primer acto, “La conjecture à resoudre”, muestra la resolución de Jeanne ante el conflicto sobre su lugar dentro del polígono. Es decir, sólo cuando Jeanne se da cuenta de que su visión no está completa y que existen casillas vacías es que decide abrirse y disponerse al proceso. Es a partir de este momento que la obra desdobra sus temporalidades y se abre “el tiempo de Nawal”. Este movimiento configura poéticamente los asaltos del pasado –y de sus promesas– en el presente: el retorno de aquellos eventos rechazados en “el tiempo de los gemelos” que ellos tendrán que reconstruir. La intervención del pasado en el presente del relato es la prueba de que emprender un proceso de memoria desestabiliza la representación. Sin embargo, Nawal, al ser *puesta en escena*, se reactiva de la mano de la historia que está siendo narrada, dialogando con “el tiempo de los gemelos”. La aparición del pasado emerge del reconocimiento de los ángulos vacíos, así como de la disponibilidad a cuestionarse sobre ellos. Entonces, y sólo entonces, se puede empezar a dar orden a un pasado desarticulado, volviéndolo representable, decible, vivible y observable. Narrar se vuelve por lo tanto un ejercicio para *ser*, del cual la representación es la prueba.

La concatenación de los dos tiempos, el “de los gemelos” y el “de Nawal”, puede analizarse también desde la teoría psicoanalítica del trauma, en las cuales se expone que una vivencia traumática puede quedar atrapada en el caos, lejana de una narración inteligible, hasta que es ordenada y permite ser aprehendida, comprendida y enunciada. El trauma necesita de un proceso de inteligibilidad. Escribe Veena Das:

No es sólo el pasado el que tiene un carácter indeterminado. El presente también se convierte en el lugar en el cual los elementos del pasado que fueron rechazados –en el sentido de que no fueron integrados en una comprensión estable del pasado–, pueden repentinamente asediar el mundo con la misma insistencia y obstinación con que lo real agujerea lo simbólico.³⁴

³⁴ Veena Das. *op.cit.* p.33.

La capacidad de representación es una consecuencia de la inteligibilidad y de la recuperación de significado donde antes no lo había. Lo que puede representarse da cuenta de un proceso de estructuración y de comprensión que posibilita ordenar una memoria que finalmente puede salir del silencio. En este sentido, en *Parcours de la reconnaissance*, Paul Ricoeur retoma la noción de *puesta en trama* que resuena en la fantasmagoría del tiempo de Nawal:

La mise en intrigue attribue une configuration intelligible à un ensemble hétérogène composé d'intentions, de causes et de hasards ; l'unité de sens qui en résulte repose sur un équilibre dynamique entre une exigence de concordance et l'admission de discordances qui, jusqu'à la clôture du récit, mettent en péril cette identité d'un genre unique ; la puissance d'unification ainsi appliquée à la dispersion épisodique d'un récit n'est autre chose que la «poésie» même.³⁵

Las apariciones fantasmagóricas son símbolo de la representación de una memoria reactivada. Por lo tanto, la decisión de Jeanne de participar de la estrategia testimonial de su madre no sólo concuerda con la primera escenificación del “tiempo de Nawal”, sino también con la primera aportación de información por parte de los personajes que conforman las alteridades partícipes de la estrategia polifónica: Hermile Lebel le cuenta a Jeanne que su madre conoció a su padre cuando ella era muy joven. Detalle que representa el primer fragmento de pasado con el que cuenta Jeanne para reconstruir una historia hundida en el silencio durante tantos años. La memoria se empieza a descubrir desde afuera, desde una visión periférica donde intervienen más que solamente los gemelos. Se vuelve polifónica, dialógica.

Es importante hacer un breve paréntesis para recordar cómo estos términos – dialogismo y polifonía– son entendidos y definidos por Mijaíl Bajtín. El dialogismo del discurso es expuesto, por ejemplo, en sus estudios sobre las novelas de Dostoievski, definidas como polifónicas. En ellas, reconoce que los personajes no son “esclavos carentes de voz propia [...] sino personas libres, capaces de enfrentarse a su creador -el

³⁵ Paul Ricoeur. *Parcours de la reconnaissance*. p. 164.

autor-, de no estar de acuerdo con él y hasta de oponérsele”³⁶. En este sentido, Bajtín rechaza la concepción de un yo individual y aislado, el sujeto se vuelve esencialmente social, se constituye a partir de un conjunto de conciencias autónomas que existen simultáneamente, y de voces que recorren su vida. Dentro del dialogismo de aquellas voces, éstas se retoman unas a otras, se repiten en tonos diferentes; pueden ser enunciadas por otros, pertenecen a fuentes distintas y se revelan como un conjunto interrelacionado de posiciones ideológicas, entendiendo la ideología en sentido amplio, como visión del mundo. Cada sujeto construye su propia voz colocándose en el diálogo social acerca del mundo en el que vive. La polifonía novelesca participa y se origina de esta multiplicidad de voces:

La pluralidad de voces y conciencias independientes e inconfundibles, la auténtica polifonía de voces autónomas, viene a ser, en efecto, la característica principal de las novelas de Dostoievski. En sus obras no se desenvuelve la pluralidad de caracteres y de destinos dentro de un único mundo objetivo a la luz de la unitaria conciencia del autor, sino que se combina precisamente la pluralidad de las conciencias autónomas con sus mundos correspondientes, formando la unidad de un determinado acontecimiento y conservando su carácter inconfundible.³⁷

El sujeto se vuelve un espacio de cruce, de intercambio donde se encuentran diversos sistemas ideológicos y lingüísticos; el conjunto de las voces evita una perspectiva monológica y abstracta. El sentido de los personajes se desarrolla en un movimiento constante de resignificación de sus diferencias, suscitado en las intersecciones dialógicas. De esta forma, las palabras de los personajes se vuelven *semi-ajenas*, se erigen en el cruce de diversos discursos dichos por otros, exigiendo que lo aparentemente propio se traslade hacia una concepción dinámica que depende de la historicidad de encuentros entre concepciones opuestas o discordantes. Los personajes se reconocen entonces desde la pluralidad de sus actos en una postura reflexiva donde impera el reconocimiento del otro, así como del amplio mundo en el que se incrustan

³⁶ M. Bajtín. *Problemas de la poética de Dostoievski*. p.14.

³⁷ *Ibid.* p.15.

sus actos. El otro se vuelve un elemento necesario para la emergencia del sujeto que se reconoce a sí mismo, pues gracias a esta relación se logra que éste se considere dentro del acontecer del mundo.

Tanto Bajtín como Ricoeur comparten que los movimientos de desposeimiento y dispersión del sujeto plantean al mismo tiempo la posibilidad de un retorno a la reflexión. Ambos teóricos subrayan la necesidad de que la diseminación del sujeto se vuelva *disponibilidad* para que en lugar de replegarse en sí mismo, el sujeto se despliegue en su reconocimiento en relación con su propia alteridad y la de otros. Dichos procesos concuerdan con el recorrido de los gemelos, quienes, en su recolección de fragmentos de la memoria a través de su intercambio dialógico con otros personajes, perciben una reconfiguración de sus propias identidades. La disponibilidad de recepción del otro se vuelve el carácter definitivo del diálogo, al mismo tiempo que refleja el mismo ejercicio de apertura de perspectivas y visiones del mundo que tanto Nazira como Nawal y Sawda buscan para evitar las producciones de memoria absoluta de la guerra y la violencia.

Esquematizar la búsqueda de los gemelos equivale a mostrar las diferentes aportaciones que cada encuentro les brinda. El primer encuentro, como vimos, es con el notario Hermile Lebel. Personaje de funciones múltiples, Caronte, guía, y a veces elemento de distensión dramática con toques cómicos, Hermile es el primero en mostrarle a los gemelos que el acceso a ellos mismos pasa por el otro. No sólo por ser un fiel ejecutor testamentario y defender los deseos de Nawal, sino porque la amistad que compartió con ella le permite transmitir detalles de su vida; como lo son que Wahab y Nawal se conocieron muy jóvenes y que ella tenía fobia a los autobuses a causa del incidente que vivió durante la guerra.

Otro de los encuentros es con Antoine Ducharme, antiguo enfermero de su madre en el hospital durante su mutismo. A su vez, Antoine desarrolla una relación con Nawal como compañía y receptáculo de su silencio, pues comienza a grabarlo, y de esta forma le otorga un peso y dimensión diferentes. En contrapunto a la recepción agresiva que tienen los gemelos hacia el silencio de su madre, Antoine muestra una visión completamente opuesta, pues desde un inicio recibe el silencio de su paciente con aprecio y no como una falta de sentido. El punto de vista de este personaje hacia Nawal se contrapone con el resentimiento expresado por los gemelos. Su entendimiento de Nawal es otro, y por lo tanto, la relación que comparte con ella revela un aspecto polémico con respecto a los gemelos: “Votre mère me manque. Je la revois. Assise. Silencieuse. Pas un regard fou. Pas un regard perdu. Lucide et tranchant” (59). Antoine representa la primera revelación de que aquel silencio pudiese tener un significado y abre así el primer intersticio para Jeanne, quien termina escuchando las cintas como si finalmente en ellas se reflejara la profundidad de su investigación, además de que empieza a referirse al silencio como *su* silencio —el de su madre—.

Más adelante, y no sólo como facilitador, Antoine entabla una relación dialógica y generosa con la gemela pues le ayuda a analizar una fotografía que ella ha encontrado. En ella se muestra a Nawal a sus 40 años junto con Sawda en su país natal. Detrás de ambas se puede ver un autobús quemado con la inscripción “Refugiados de Kfar Rayat”; además, ambas portan un arma. Ese acercamiento compartido activa de forma paralela la representación del momento fotografiado, haciendo que la lectura de la fotografía se torne en un acto vivo, colmado de significado. Es importante resaltar que, en su intercambio con Jeanne, Antoine trabaja en un teatro. Este personaje pasa de un espacio de trauma y silencio a uno de representación y palabra. De forma poética, cuando Jeanne llega al teatro, éste se encuentra colmado de música puesto que se están

realizando pruebas de sonido. Se pasa del silencio al exceso de sonido. Antoine es un personaje que revela que incluso en los espacios más desolados y silenciosos, se encuentra significado. Los detalles que revelan el pasado devuelven poco a poco un sentido al presente.

Tras este encuentro, la gemela decide trasladarse al país de origen donde tiene tres encuentros más con los cuales su identidad se verá interpelada de forma radical; Jeanne va hacia *el corazón del polígono*:

[Jeanne a Simon por teléfono]

Simon, c'est Jeanne. Je suis à l'aéroport. Simon, je t'appelle pour te dire que je pars vers le pays. Je vais essayer de retrouver ce père, et si je le trouve, s'il est encore en vie, je vais lui remettre l'enveloppe. Ce n'est pas pour elle, c'est pour moi. C'est pour toi. Pour la suite. Mais pour ça, c'est d'abord elle, c'est maman qu'il faut retrouver, dans sa vie d'avant, dans celle que toutes ces années elle nous a cachée. Je vais raccrocher et tomber tête première, tomber loin, très loin de cette géométrie précise qui structurait ma vie. J'ai appris à écrire et à compter, à lire et à parler. Tout cela ne sert plus à rien. Le gouffre dans lequel je vais tomber, celui dans lequel je glisse déjà, c'est celui de son silence. Simon, est-ce que tu pleures, est-ce que tu pleures ? (73-74).

Ahora que Jeanne ha decidido buscar el significado que se esconde detrás de los detalles, entiende que es un recorrido que, aunque parte de su madre, encuentra su objetivo en ellos mismos. Le menciona a su hermano por teléfono que todo su esfuerzo es para ella, para él, para lo que sigue, en la memoria de su madre. Finalmente, la búsqueda del pasado se revela como un trabajo directo sobre sus identidades presentes y hacia un posible futuro, una continuidad.

Es de suma importancia, además, reconocer que muchos de los encuentros que tienen los gemelos en su recorrido no siempre tienen su misma perspectiva. Estos personajes comparten con los gemelos su visión y sus palabras, pero más allá de los datos que Jeanne y Simón aprenden de ellos, sus encuentros les revelan cómo se reconstruye la memoria y la historia de una comunidad marcada por la guerra; de qué

manera se han visto definidos los remansos y las ruinas del pasado para un pueblo que busca asirse a relatos para poder seguir adelante.

En el país natal, el primer encuentro es con el sabio Abdessamad Darazia, quien conoce todas las historias del pueblo natal de su madre. Abdessamad le cuenta a Jeanne que en aquel pueblo, Nawal y Sawda se han vuelto una leyenda, como la misma *mujer que canta*; también le relata el acto inaudito de Nawal al inscribir el nombre de su abuela en su tumba y el amor que vivió con Wahab. La vida de Nawal ha pasado a formar parte de una memoria colectiva y a forjar la historia de esa comunidad.

Jeanne deja el pueblo de su madre y parte hacia la prisión de Kfar Rayat. En ella, se encuentra con el guía de la prisión, la cual ya no opera y está abierta al público. Mansour, el guía, no reconoce a Nawal o a Sawda en la fotografía que Jeanne le muestra, pero sabe de la mujer que canta y que ella cantaba mientras las demás eran torturadas, así como sabe del torturador de aquella prisión, Abou Tarek. El guía se revela también como un detentor de memoria, partícipe de la reconstrucción del pasado. De forma similar al enfermero, quien pasa de un hospital a un teatro como en un movimiento de recuperación de significado, Mansour ejemplifica cómo un espacio de extremo dolor y sufrimiento como la prisión de Kfar Rayat es ahora un museo al cual las personas asisten para recuperar fragmentos de una historia colectiva. Los espacios son recuperados por estos personajes que los impregnan de nuevas perspectivas y ayudan a que las pequeñas historias que formaron parte del pasado se vuelvan leyendas no cerradas, sino vueltas hacia un nuevo futuro. En este camino de recuperación comunitaria que Jeanne y Simon encuentran su propio trayecto para entender su pasado.

Después de la prisión, Jeanne se reúne con un antiguo guardia de ésta, quien ahora es conserje de una escuela, Fahim; sin embargo, éste se rehúsa inicialmente a hablar con Jeanne sobre el pasado; no es sino hasta que la gemela le muestra una

chamarra que pertenecía a su madre y que lleva el número de su celda que éste se muestra un poco más abierto a la conversación. Él le confirma que la persona conocida como la mujer que canta, la mujer que fue prisionera durante años y violada por Abou Tarek es Nawal. Fahim no expresa remordimiento alguno con respecto a su paso por la prisión, incluso menciona las violaciones como cosas que sucedían regularmente en Kfar Rayat. Le confiesa a la gemela que era el encargado de asesinar a los hijos de esas violaciones. Empero, cuando menciona al hijo de la mujer que canta, muestra que para él, sus actos han sido resarcidos en su decisión de no matar a ese niño:

LE CONCIERGE:

La nuit où elle a accouché, la prison au complet faisait silence. Elle a accouché seule, toute seule, accroupie dans un coin de sa cellule. On l'entendait hurler, et ses hurlements étaient comme une malédiction sur nous tous. Lorsqu'il n'y a plus rien eu, je suis rentré. Tout était noir. Elle avait mis l'enfant dans un seau et l'avait recouvert d'une serviette. Moi, j'étais celui qui allait jeter les enfants dans la rivière. On était l'hiver, j'ai pris le seau, je n'ai pas osé regarder, je suis sorti. La nuit était belle et froide. Profonde. Sans lune. La rivière était gelée. Je suis allé jusqu'au fossé, je l'ai laissé là. Mais j'entendais les cris de l'enfant et j'entendais les chants de la femme qui chante. Alors je me suis arrêté, ma conscience était froide et noire comme la nuit. Les voix étaient comme des coulées de neige dans mon âme. Alors je suis revenu, j'ai pris le seau et j'ai marché longtemps marché. J'ai croisé un paysan qui rentrait avec son troupeau vers le village du haut, vers Kisserwan. Il m'a vu, a vu ma douleur, m'a donné à boire et je lui ai donné le seau. Je lui ai dit : «Tiens, c'est l'enfant de la femme qui chante. » Et je suis reparti. (94-95).

Inclusive, Fahim le pide a Jeanne que si encuentra a aquel niño, le comparta su nombre, para que éste sepa quién lo salvó. Sin más, Jeanne prosigue su camino y llega hasta el campesino Malak, a quien Fahim dijo haber entregado el niño. En su conversación, Jeanne descubre que el niño era, en realidad, dos gemelos que Malak recibió y cuidó, antes de entregárselos a Nawal cuando salió de prisión. Malak le comparte que incluso había nombrado a esos gemelos y que los había criado durante sus primeros años: “Fahim me tend le sceau et il repart en courant. Je lève le tissu qui protégeait l'enfant, et là, je vois deux bébés, deux, à peine nés, rouges de colère, agrippés l'un à l'autre,

serrés l'un contre l'autre, avec toute la ferveur du début de leur existence. Je vous ai pris et je suis parti et je vous ai nourri et nommés : Jannaane et Sarwane.” (101).

Así, Jeanne llega al final de su recorrido habiendo revelado todas sus piezas. Tras descubrir que su padre había sido un torturador y develar memorias inesperadas sobre su madre, descubre a una comunidad que busca reconstruirse, al mismo tiempo en que se reveló a ella misma y a su hermano como *otros*. En palabras de Malak: “Je t'avais prévenue, au jeu des questions et des réponses on arrive facilement à la naissance des choses, et nous voilà arrivés au secret de ta propre naissance” (100). La sorpresa de la intervención de un pasado que ella desconocía se expresa cuando Malak la abraza inesperadamente al darse cuenta de que ella es la pequeña niña que había cuidado hace tantos años. Jeanne responde a la defensiva ante una ruptura tan profunda en la constitución de su propio pasado: “Non! Non! Nous sommes nés à l'hôpital. On a notre certificat de naissance! Et puis nous sommes nés l'été, pas l'hiver, et l'enfant né à Kfar Rayat est né l'hiver puisque la rivière était gelée, Fahim me l'a dit puisqu'il n'a pas pu jeter le sceau dans l'eau profonde !” (100). El campesino busca consolarla casi con un gesto paternal al decirle que embellecer las historias dolorosas es algo que los padres hacen para ayudar a dormir a los niños.

Por su parte, el recorrido de Simon es más breve, pues sigue algunos de los pasos de su hermana. Acompañado por Hermile Lebel, Simon se encuentra con personas del orfanato, de los campos de refugiados, con habitantes de Kfar Rayat, y con personas de la milicia; al igual que su hermana, recorre el pueblo en reconstrucción, y conoce personas que le relatan los horrores de la guerra y de sus vidas. En su búsqueda también obtiene el nombre de su hermano, Nihad Harmanni, y la indicación de ir al encuentro de Cheikh Chamseddine, jefe espiritual de la resistencia durante la guerra. Al estar frente a él, Chamseddine le revela que ya lo esperaba pues sabía que su

hermana se encontraba en la región indagando sobre el pasado de la mujer que canta. Sus intercambios iniciales revelan que toda la información se encuentra repartida entre ellos, entre Chamseddine, Simon y Hermile, pero que necesita ser reconstituida para finalmente tener sentido. A través del diálogo entre los tres y de la puesta en común de los fragmentos que cada uno guarda, Chamseddine logra restituirle orden al pasado al entretejerlo de forma conjunta. Gracias a este entretejido de tres personas diferentes se enuncia la pieza faltante de la memoria: Nihad es la misma persona que Abou Tarek. Hijo y torturador, es padre y hermano de los gemelos, los tres, hijos de Nawal:

[Chamseddine a Simon]

Non, ton frère n'a pas travaillé avec ton père. Ton frère est ton père. Il a changé son nom. Il a oublié Nihad. Il est devenu Abou Tarek. Il a cherché sa mère, l'a trouvé mais ne l'a pas reconnu. Il ne l'a pas tuée car elle chantait et il aimait sa voix. Le ciel tombe, Sarwane. Tu comprends bien : il a torturé ta mère et ta mère, oui, fut torturée par son fils et le fils a violé sa mère. Le fils est le père de son frère, de sa sœur. Tu entends ma voix, Sarwane ? On dirait la voix des siècles anciens. Mais non, Sarwane, c'est d'aujourd'hui que date ma voix. Et les étoiles se sont tues en moi une seconde, elles ont fait silence lorsque tu as prononcé le nom de Nihad Harmanni tout à l'heure. Et je vois que les étoiles font silence à leur tour en toi. En toi le silence, Sarwane, celui des étoiles et celui de ta mère. En toi. (124).

El objetivo del entrelazamiento dialógico de los fragmentos es que no sean historias cerradas ni eventos aislados. Se vuelven entonces historias complejas, plurales y llenas de diferentes actores con diversas intenciones y orígenes. La búsqueda está completa, la narración de cada uno de los participantes colma los ángulos vacíos y cegados y finalmente otorga memoria. El relato que Chamseddine cuenta de Nihad le devuelve movimiento a su propia historia, pues sólo él conserva los pocos detalles sobre su vida antes de volverse Abou Tarek. El desdoblamiento que supone la revelación del origen de los gemelos permite que dialoguen con la pluralidad de su historia pasada y encamina hacia una reformulación de la identidad.

2.2. La interminable construcción de la ipseidad

Apprendre à se raconter, c'est aussi apprendre à se raconter autrement.

P. RICOEUR

El recorrido dialógico de recolección de fragmentos que realizan Jeanne y Simon sobre su historia les permite que su identidad no esté trágicamente paralizada o reprimida en discursos únicos e incuestionables. Así como aprender a leer y a escribir incita a Nawal a revelarse ante lo que le ha sido impuesto para reformular un destino nuevo, el proceso de descubrimiento de su ipseidad por parte de los gemelos les permite acceder a una visión periférica, en la cual son mediados por los otros y por un ejercicio intersubjetivo. El riesgo que implica, sobre la identidad narrativa, toda visión monológica puede evitarse con el despliegue reflexivo de la refiguración de los relatos del sí. Es decir que los movimientos de reconfiguración propia que se desprenden de la interacción con el otro evitan las cristalizaciones y los absolutos. Los gemelos reconocen la resonancia de su propia historia interactuando con la pluralidad de voces que participan en sus vidas. Se dejan atrás las representaciones monológicas en favor de la multiplicidad. Por lo tanto, el diálogo con el otro se torna indispensable para la reformulación del sí mismo de los personajes.

El proceso de dispersión y de reformulación identitaria debe además considerarse en su naturaleza inacabada. Entendidas como el despliegue de la ipseidad en contra de las cristalizaciones del *ídem*, las reverberaciones de sí mismo a través y gracias al otro, no sólo permiten superar las estructuras imperantes que limitan al sí mismo, sino que lo obligan a aceptar y reconocer que la identidad será siempre un trabajo en construcción. La multiplicidad narrativa mediada por el otro revela la potencialidad misma de la identidad propia. En lugar de verse definidos por su origen y

por las acciones que llevaron hacia éste, se abre ante los gemelos un interesante desdoblamiento identitario en la revelación de sus nombres originales durante el encuentro entre Jeanne y Malak.

Esta revelación no sólo sugiere el apogeo de un viaje, sino que exhibe que el trayecto realizado a la tierra de origen simboliza también un traslado del *yo* al *nosotros*.³⁸ Por un lado, representa la apertura de un silencio en inicio monológico hacia una memoria polifónica resguardada en los recuerdos y leyendas transmitidas por múltiples personajes. Por otro lado, como consecuencia de lo anterior, el *nosotros* se instala dentro de los personajes mismos gracias al despliegue que resulta del encuentro con el *otro*. El movimiento dialógico se forja también en un sentimiento de disponibilidad hacia el cambio. En sus investigaciones sobre el testimonio, Veena Das reconoce que, ante todo, el testimonio consiste en establecer una relación con otro, en la cual un sujeto ofrece su relato y el otro ofrece una escucha y su creencia en el testimonio dado. Inmediatamente, el proceso testimonial nos abre a una experiencia irreductible de alteridad en el otro y en uno mismo. El proceso de re-creación identitaria por medio del encuentro dialógico implica que el sujeto involucrado se vuelva diferente.

Al esclarecer los puntos ciegos del polígono K éste mismo modifica sus partes, permitiendo que, dentro de los puntos existentes, se manifieste la potencialidad de las identidades que lo componen. La revelación de sus otros nombres (Jannaane y Sarwane) no significa que los gemelos los adopten, el objetivo no es un renombramiento; representan, sin embargo, la alteridad rememorante que ha sido activada en sus ipseidades abiertas, mismas que, frente a la memoria nuevamente adquirida, deberán ser re-comprendidas y re-formuladas constantemente, pues la creación de un sí mismo integral es un trabajo siempre inacabado. El nombre se fragmenta, deja de ser una

³⁸ Movimiento expuesto por Lise Lenne en “Le poisson-soi : de l’aquarium du moi au littoral de la scène” en *Agôn. Revue des arts de la scène*.

ilusión de constancia y de permanencia y se torna una identidad móvil, sujeta a transformaciones, y, por ende, perfectible. Es lo único que les queda a los gemelos para asirse a su propio relato.

De forma paralela, la disponibilidad ante esa alteridad incluye a los gemelos dentro de una comunidad nueva; no sólo se fragmentan sus identidades, sino que quedan entrelazados con un pasado colectivo. El trayecto polifónico re-ilumina la tierra como un archipiélago de pequeñas memorias interconectadas. La tierra natal se vuelve entonces la tierra de un nuevo, posible *nosotros* en contra de la violencia. Así, Malak le responde a Jeanne:

MALAK :

[...] Tu me reviens à la mort de ta mère, et je vois, aux larmes qui roulent de tes yeux, que je ne me suis pas trompé. Les fruits de la femme qui chante sont nés du viol et de l'horreur, ils sauront renverser la cadence des cris perdus des enfants jetés dans la rivière. (101).

Al romper con el silencio, no sólo de su madre sino de un pasado compartido, el acto de los gemelos re-activa todas las voces que fueron silenciadas por la guerra. De la misma manera en la cual se escenifica la representación del pasado de Nawal, los ejercicios de memoria que se oponen al olvido se vuelven actos éticos que permiten la dignificación de lo perdido a través del reconocimiento. Los hijos de la mujer que cantaba por las mujeres violentadas por la guerra reconocen en su lucha a todos los niños asesinados, permitiendo también de esta forma romper con las cadenas del olvido. Al momento de ofrecer su declaración en los juicios posteriores a la guerra, Nawal decide encarar a Abou Tarek y expresa el mismo proceso del yo al nosotros: “À travers moi, ce sont des fantômes qui vous parlent.” (102).

La representación de la guerra en *Incendies* se realiza como la ruptura con el Otro, como negación de su existencia a través de la no disponibilidad hacia el encuentro. El otro es objetivado y despojado de su humanidad. El espacio de la guerra

repercute directamente en el espacio familiar que se torna campo de batalla de incomunicabilidad y aislamiento. Sin el contacto con el otro, negando el diálogo, los sujetos de la guerra están condenados a perderse en su violencia. Por ende, el testimonio de Nawal ante Abou Tarek es su defensa contra la nulificación del otro al confrontarlo a un reconocimiento mutuo de alteridad:

[Nawal a Abou Tarek]

Nous venons tous deux de la même terre, de la même langue, de la même histoire, chaque langue, chaque histoire est responsable de son peuple, et chaque peuple est responsable de ses traîtres et de ses héros. Responsable de ses bourreaux et des victimes, responsable de ses victoires et de ses défaites. En ce sens, je suis, moi, responsable de vous et vous, responsable de moi. Nous n'aimions pas la guerre ni la violence, nous avons fait la guerre et nous avons été violents. À présent, il nous reste encore notre possible dignité. Nous avons échoué en tout, nous pourrions peut-être sauver encore cela : la dignité. (103-104).

Darle lugar al otro es un acto de dignificación, de responsabilidad. Es además negarse a existir individualizados, fuera de la realidad que comparten, y del pasado que han construido juntos. La memoria nunca existe aislada y la construcción de una memoria individual se hace por el proceso de la recuperación de una comunidad rota.

El desdoblamiento identitario no sólo se expone con los hermanos; la dualidad del hijo de Nawal y Wahab simboliza los riesgos de una identidad extraída de la alteridad. Nihad representa el riesgo de un hombre sin historia sumergido en la violencia; Nihad buscaba a su madre perdida, buscaba el relato de su propio pasado y la posibilidad de dar una representación a su memoria, pero negado a encontrarse con el otro, pierde toda posibilidad de dar inteligibilidad de su propio relato, y elige fracturar su identidad en una ficción solitaria y violenta: “Alors, il s’est mis à rire à propos de rien. Plus de cause, plus de sens, il est devenu franc-tireur” (123). La tragedia de Nihad es como la de muchos otros que durante la guerra perdieron su identidad por no poder reconocerse dentro de una memoria que había perdido sentido, condenados a la ceguera

hacia el otro y hacia ellos mismos: “Il a cherché sa mère, l’a trouvé mais ne l’a pas reconnue. Elle a cherché son fils, l’a trouvé et ne l’a pas reconnu.”(124).

En las cartas finales que Nawal dirige a su familia, quizá el último acto de amor y de resistencia que realiza para regresarle dignidad a su hijo se dirige a él como a dos, distinguiendo pero subrayando el cruce doloroso entre el violador, Abou Tarek y su hijo, Nihad: “Je parle au fils car je ne parle pas au bourreau” (129). Nawal lo reconoce en su ipseidad, desenmascarando más de un rostro en la misma persona, más de un fragmento de memoria, más que una identidad lineal y unívoca.

Finalmente, el reconocimiento se vuelve la interiorización de ese extrañamiento en el que la alteridad es constitutiva de la ipseidad y provee a cada personaje la posibilidad de pensarse en el mundo con respecto a una historia colectiva. *Incendies* pone en juego una búsqueda identitaria polifónica a través de la trayectoria que va de la identidad a la alteridad, en la cual se evitan las pretensiones monológicas y se mantienen las contradicciones de un diálogo inconcluso.

2.3. El consuelo: la comunidad y la promesa

Todas las penas pueden soportarse si las ponemos en una historia o contamos una historia sobre ellas.

ISAK DINESEN

El objetivo de la petición testamentaria de Nawal es evitar la transmisión de la violencia hacia sus hijos. La madre busca que la sensación final que puedan albergar sea la del consuelo constituido en dos momentos: el primero, a través de la alteridad, y el segundo a través de la promesa. *Incendies* es, como se mencionó antes, una búsqueda, un enigma en el cual la verdad se revela fragmentada. Lo que antes se escondía en el

desconocimiento y en el silencio surge revestido de coherencia. En el recorrido de los gemelos, la recolección de memoria y de pasado aparece ligada a un doble dialogismo entre mismidad e ipseidad, y entre ipseidad y alteridad. El viaje los confronta con una identidad que debe ser entendida desde un dinamismo que permita conciliar las características cambiantes de la identidad con su permanencia en el tiempo. La identidad narrativa y la noción de *puesta en trama* de Ricoeur son instrumentos que me permiten reivindicar una identidad en constante reformulación. Jeanne y Simon pueden encontrar en sus relatos un pilar al cual asirse para revestir de sentido una memoria que les había sido despojada.

Al mismo tiempo, la naturaleza polifónica de su trayecto evidencia la necesidad del contacto con el otro. El inicio del enigma por resolver es planteado como un problema de visión periférica, como la exigencia de significar ángulos ciegos para poder otorgar sentido a sus perspectivas. Pero la intervención del otro no sólo llena de memoria los espacios vacíos sino que abre la potencialidad de los mismos puntos ya existentes. Las peripecias del camino de los gemelos son por lo tanto de carácter tanto externo como interno. Hannah Arendt reconoce que el descubrimiento de sí mismo, mediado por la otredad, es siempre un acto incierto:

Cette qualité de révélation de la parole et de l'action est en évidence lorsqu'on est avec autrui, ni pour ni contre- c'est-à-dire dans l'unité humaine pure et simple. Bien que personne ne sache qui il révèle lorsqu'il se dévoile dans l'acte ou le verbe, il lui faut être prêt à risquer la révélation.³⁹

La ruptura del polígono familiar en su forma inmutable se extiende hasta el personaje Nihad, quien se revela como la encarnación del paradigma que Jeanne y Simon ejemplifican con la noción de que uno más uno no siempre resultan en dos: (Simon a Jeanne) “Explique-moi comment un plus un font un, tu m’as toujours dit que je ne

³⁹ Hannah Arendt. *Condition de l'homme moderne*. p. 236.

comprendais jamais rien, alors là c'est le temps maintenant! Explique-moi !'' (121). La desintegración del sujeto como unidad inmóvil permite a los gemelos entenderse desde su desdoblamiento, integrando a sus historias relatos que los significan desde más de una perspectiva, al mismo tiempo que logran entender y revelar al personaje buscado como padre y hermano a la vez, superando el riesgo de la guerra que despoja a las identidades de sentido. Nihad, perdido en la falta de relato y de memoria a causa de la guerra, es el ejemplo de una vida en la cual las acciones quedan desprovistas de significado y de sentido. Arendt explica este fenómeno de la siguiente manera:

À défaut de la révélation de l'agent dans l'acte, l'action perd son caractère spécifique et devient une forme d'activité parmi d'autres. Elle est bien alors un moyen en vue d'une fin, tout comme le faire est un moyen de produire un objet. Cela se produit chaque fois que l'unité humaine est perdue, c'est-à-dire lorsque l'on est seulement pour ou contre autrui, comme par exemple dans la guerre moderne où les hommes se lancent dans l'action et utilisent les moyens de la violence afin d'atteindre certains objectifs au profit de leur parti et contre l'ennemi. [...] alors les mots ne dévoilent rien, la révélation ne vient que de l'acte, activité qui, comme n'importe laquelle, ne peut pas révéler le «qui», l'identité unique et distincte de l'agent. [...] L'action qui n'a point de nom, point de «qui» attaché à elle, n'a aucun sens.⁴⁰

Esta pérdida anunciada por Arendt en palabras que no logran descubrir nada, en actos que no revelan a nadie, había sido previamente expresada por Sawda a través de su miedo a que sus gritos quedaran vacíos de significado.

La mediación por la alteridad recontextualiza a la familia Marwan dentro de redes de relaciones humanas y de una comunidad que comparte una memoria, permitiendo no sólo que los gemelos escapen de una identidad reducida a la mismidad, sino que todos los personajes que participan de su travesía se vean afectados por las consecuencias de la revelación. Sin embargo, es importante recalcar que el objetivo no es el de reivindicar a los personajes desde las acciones violentas que han cometido, sino el permitir que las historias sean contadas desde otro punto que el de la inevitabilidad de la

⁴⁰ Hannah Arendt. *op.cit.* p.237.

violencia. Si *Incendies* contara la historia de héroes, éstos habría que considerarlos en el sentido que les atribuye Arendt, más allá de las cualidades heroicas tradicionales:

L'idée de courage, qualité qu'aujourd'hui nous jugeons indispensable au héros, se trouve déjà en fait dans le consentement à agir et à parler, à s'insérer dans le monde et à commencer une histoire à soi. Et ce courage n'est pas nécessairement, ni même principalement, lié à l'acceptation des conséquences ; il y a déjà du courage, de la hardiesse, à quitter son abri privé et à faire voir qui l'on est, à dévoiler, à s'exposer.⁴¹

El acto heroico que supone el coraje del ejercicio identitario provee a los gemelos de una identidad diferente que puede surgir de un origen de múltiples tonalidades, así como también los provee de una memoria ligada a una comunidad y a un pasado nuevo. De la misma manera en la cual la guerra se revela en el núcleo familiar, la enunciación de este relato íntimo se vuelve un relato social y político. Y así como la construcción de la ipseidad es un trabajo en constante devenir, el relato social es asimismo un proceso nunca terminado y siempre abierto y, continuo, que compromete a los sujetos que participan en él.

Los actos que Nawal establece a raíz de su muerte revelan su búsqueda por modular su dolor de manera efectiva desde el mutismo de su cuerpo hasta los ritos funerarios que solicita. En ellos se muestra su búsqueda por crear espacios de memoria para poder apropiarse y subjetivar la vivencia del dolor. Hermile Lebel menciona que las cartas finales de Nawal fueron escritas en el momento en el que ella decide guardar silencio, de manera que su silencio tampoco es un acto insensato o arbitrario, sino, como apunta Ortega, a propósito de Veena Das: “[...] esos silencios no son producto de memorias reprimidas que habitan el inconsciente ni constituyen rupturas en la capacidad expresiva del lenguaje. Son, ante todo y por muy paradójico que parezca, apropiaciones

⁴¹ *Ibid.* p.244.

del dolor y estrategias de agenciamiento. ”⁴² Lo que se busca revelar a lo largo de todo el difícil trayecto de los gemelos es que los movimientos de extrañamiento ante la crisis pueden conducir a una comprensión del mundo y de la memoria como un espacio habitable incluso desde la pérdida y el dolor.

De esta forma, el coraje, como lo anuncia Arendt a través del decirse, de revelarse y de la creación de una historia propia, es similar a la reparación y resiliencia del acto testimonial como lo entiende Veena Das, de acuerdo con Francisco A. Ortega:

Atenta al carácter infinito de la pérdida, Veena Das insiste en las labores de reparación cotidianas que se llevan a cabo a través del acto testimonial. De hecho su valor etnográfico radica no solo en la posibilidad de señalar la pérdida, sino que fundamentalmente pone en evidencia el temple y la recursividad de los seres humanos para sobrellevar el sufrimiento, para apropiarse de las perniciosas marcas de la violencia y re-significarlas mediante el trabajo de domesticación, ritualización y re-narración.⁴³

El reconocimiento de Nawal y de sí mismos como *otros* les permite a los gemelos una percepción dialógica y abierta que los obligará a renovarse volviéndose participantes activos y responsables de la historia que los une. Son todas las pequeñas historias entretajidas y entrelazadas las que constituyen un pasado y una memoria mayor. La figura de su madre se comparte en un saber colectivo bajo la leyenda de *la mujer que canta*, así como bajo su leyenda en el pueblo natal, la que relata el amor con Wahab y de la tumba de su abuela. Paradójicamente, esas leyendas que pudiesen cristalizarse son puestas continuamente en movimiento por la participación de todos los personajes que pertenecen a ella; el recorrido de los gemelos permite que se evite una recepción indiferente de la leyenda, que no sea un acontecer concluido, sino un devenir incluso en el presente y hacia el futuro.

⁴² Francisco A. Ortega. Art.cit. p.46.

⁴³ *Ibid.* p.43.

Por ende, la participación de los gemelos en la historia de Nawal les permite resignificar las circunstancias históricas y sociales de su origen para poder recrearse sin condicionamientos; las razones no lineales y no unívocas de su nacimiento les otorgan el poder de cambiar lo dado, devolverle un devenir a la violencia, y poder actuar frente y en contra de ella. Los gemelos pueden entonces vislumbrar un devenir diferente de una visión cerrada de sus historias. Lo que Nawal busca que sus hijos se entiendan partícipes de una historia plural que llama hacia un trabajo intersubjetivo. El sentimiento de consuelo se da gracias a esta puesta en común, y en escena, de sus vidas, de sus identidades. Su historia recupera un origen así como una temporalidad y una comunidad, un encuentro con el otro contra el silencio y contra la soledad. El recorrido se vuelve el del reconocimiento del sí mismo mediante el reconocimiento mutuo.

Incendies termina en su cuarto y último acto con la lectura de las cartas que Nawal ha preparado: la carta al padre, la carta al hijo y una última carta a los gemelos. En el momento en que la memoria ha sido recuperada y las identidades descubiertas, los personajes empiezan a ocupar un mismo espacio en la escena teatral, compartiendo un lugar de representación juntos. Jeanne hace entrega de su carta a Abou Tarek, posteriormente, Simon le entrega su carta a Nihad y, finalmente, Hermile Lebel entrega la última carta destinada a los gemelos. Compartiendo escena con sus tres hijos, Nawal lee cada una de las cartas. Las temporalidades se sobreponen, pues es la memoria la que habla en el presente, es el silencio de Nawal el que se activa en su palabra. Después del trauma, queda la posibilidad de las palabras, de fragmentos de un pasado que se vuelve significativo y dirige a los personajes hacia el futuro.

En *Condition de l'homme moderne*, Hannah Arendt establece que la acción humana debe continuar haciendo frente a la temporalidad y, por ende, a lo irreversible del pasado y al carácter impredecible del porvenir:

Le cas de l'action et de ses problèmes est tout différent. Contre l'irréversibilité et l'imprévisibilité du processus déclenché par l'action le remède ne vient pas d'une autre faculté éventuellement supérieure, c'est l'une des virtualités de l'action elle-même. La rédemption possible de la situation d'irréversibilité – dans laquelle on ne peut défaire ce que l'on a fait, alors que l'on ne savait pas, que l'on ne pouvait pas savoir ce que l'on faisait – c'est la faculté de pardonner. Contre l'irréversibilité, contre la chaotique incertitude de l'avenir, le remède se trouve dans la faculté de faire et de tenir des promesses. Ces deux facultés vont de pair : Celle du pardon sert à supprimer les actes du passé, dont <<les fautes>> sont suspendues comme l'épée de Damoclès au-dessus de chaque génération nouvelle ; l'autre, qui consiste à se lier par des promesses, sert à disposer, dans cet océan d'incertitude qu'est l'avenir par définition, des îlots de sécurité sans lesquels aucune continuité, sans même parler de durée, ne serait possible dans les relations des hommes entre eux.⁴⁴

Arendt subraya la importancia del perdón en relación con las consecuencias desencadenadas por la acción y con la promesa vinculada al futuro y a la incertidumbre que lo caracteriza. Es esencial recalcar que el pasado no es solamente irreversible, sino también irrevocable. La negación del pasado es imposible, al mismo tiempo que su interpretación y entendimiento no son unívocos.

Por su parte, Nawal no busca simplemente reconfortar a los gemelos por medio del consuelo, sino evitar que la violencia tome la forma de la venganza, pues ésta los llevaría a un ensimismamiento, aprisionándolos en un pasado insistente en el cual imperaría el dolor y el enojo; perpetuando nuevamente el ciclo de la violencia del que precisamente ella buscó escapar desde joven. El consuelo al que se tiende en la obra de Mouawad es un descanso, un estar con el otro en la pérdida y en la memoria. La violencia que atraviesa las vidas de los personajes se aprovecha de su vulnerabilidad para arrebatárles la palabra y dejarlos comunicados. Al contrario, el consuelo busca que el dolor pueda ser mostrado frente y con los demás, creando un estar con el otro de apertura y de intercambio; la meta no es la superación, sino el alivio del dolor propio gracias a la presencia del otro.

⁴⁴ Hannah Arendt. *op.cit.* p.302.

Para Arendt, prevenir una repetición infinita se logra gracias a que el perdón no se limita a una reacción inmediata, sino que busca ser una acción nueva e inesperada, es decir no determinada o condicionada por el acto que la provoca. De cierta forma, al evidenciar frente a Jeanne y Simon la multitud de caminos que recorren su historia y la de su padre-hermano a través de su estrategia testimonial, Nawal busca que los gemelos puedan responder de forma inesperada frente a esa violencia, rompiendo una cadena de sufrimiento; haciéndole frente con gestos nuevos como el perdón: “Si nous n’étions pardonnés, délivrés des conséquences de ce que nous avons fait, notre capacité d’agir serait comme enfermée dans un acte unique dont nous ne pourrions jamais nous relever; nous resterions à jamais victimes de ses conséquences”.⁴⁵ El perdón que entra en juego no es la absolución total de las consecuencias de los actos cometidos, sino la posibilidad de que la identidad rebase su definición en torno a un solo acto. Lo cual implicaría, nuevamente, entender la identidad desde lo monológico, en lugar del dinamismo de la ipseidad. Nawal no pide que Nihad-Abou Tarek sea perdonado *per se*, sino que aboga para que pueda ser percibido desde la pluralidad que lo conforma. Esa petición es inicialmente ejercida por ella misma al dirigirse a él a través de dos cartas, en las cuales diferencia claramente los sentimientos que desea expresarle a cada uno, a pesar de que sean el mismo personaje, reconociendo que su ser no se limita a un solo acto o a un solo momento temporal de su identidad.

En el mismo sentido en que Nawal busca evitar la violencia, Arendt argumenta que sin la facultad de interrumpir el curso de la destrucción del hombre para proponer y crear algo nuevo, éste estaría condenado a la ruina; por ello, la filósofa defiende que el hombre no nace para morir, sino para innovar. El consuelo que Nawal pide a sus hijos es el de la desarticulación de las estructuras de violencia que imperan en ellos y en su

⁴⁵ *Loc.cit.*

historia para poder hacerle frente desde lo nuevo, lo inesperado, lo innovador; desde otro punto que no sea la venganza y el resentimiento:

Carta a los gemelos:

[...]
L'enfance est un couteau planté dans la gorge
Et tu as su le retirer
À présent, il faut réapprendre à avaler sa salive.
C'est un geste parfois très courageux.
Avaler sa salive.
À présent, il faut reconstruire l'histoire.
L'histoire est en miettes.
Doucement
Consoler chaque morceau
Doucement
Guérir chaque souvenir
Doucement
Bercer chaque image (130-131).

Al dirigirse finalmente a los gemelos, Nawal reconoce la dificultad que representa el acto de una nueva comprensión de los orígenes, del cuchillo de la infancia que debe ser reconocido. Pero al mismo tiempo subraya la capacidad de seguir adelante, de tragar saliva para retomar las piezas de esa memoria fracturada y reconstruirla con paciencia y dulzura, con entendimiento y apertura. El perdón también se ejerce hacia el sujeto mismo en el valiente acto de aceptar, reconocer y redefinir para poder continuar. De forma dialógica con el perdón, Arendt articula la promesa de la siguiente forma:

Si nous n'étions liés par des promesses, nous serions incapables de conserver nos identités ; nous serions condamnés à errer sans force et sans but, chacun dans les ténèbres de son cœur solitaire, pris dans les équivoques et les contradictions de ce cœur- dans des ténèbres que rien ne peut dissiper, sinon la lumière que répand sur le domaine public la présence des autres, qui confirment l'identité de l'homme qui promet et de l'homme qui accomplit.⁴⁶

Para Arendt, no existe la posibilidad de seguir actuando sin perdón y sin promesa. El primero vuelta hacia el pasado y el segundo hacia el futuro. En ese sentido, el perdón

⁴⁶ *Ibid.* p. 303.

responde a lo irreversible al volver posible la reparación y la promesa, a su vez, encara a lo impredecible al crear confianza en el acto humano. La dupla del perdón y la promesa es esencial, pues permite que exista una memoria y que, a su vez, pueda haber continuidad, sin sacrificar lo impredecible. Prevalece la promesa inicial de Nawal: ahora que estamos juntos, todo estará mejor. Juntos en un pasado recuperado, en una comunidad reconstruida, en una familia revelada, en identidades plurales; juntos en la potencialidad y consuelo de una historia que se teje de diversos hilos.

La promesa surge, según Arendt, de una doble oscuridad del “corazón humano”, que produce en el hombre que éste sea incapaz de garantizar quiénes serán en el futuro, así como su imposibilidad de prever las consecuencias de un acto dentro de una comunidad de iguales. Es la aceptación de un porvenir incierto más allá de su carácter aterrador: la promesa casi como un acto milagroso, en palabras de la filósofa. Es una reacción innovadora, generosa de resiliencia y supervivencia. Es un anhelo por seguir viviendo a pesar y en reconocimiento del dolor: (Nawal a Nihad) “Peut-être que toi aussi te tairas-tu. Alors soit patient. Au-delà du silence, il y a le bonheur d’être ensemble. Rien n’est plus beau que d’être ensemble. Car telles étaient les dernières paroles de ton père. Ta mère”. (129).

Para Nawal, revelar su verdad necesitaba de un proceso de descubrimiento para poder romper con el silencio sin reproducir la violencia en un acto de venganza. De esta forma, la memoria y la permanencia de su identidad en el tiempo están ligadas a un relato por fin significativo. Además, el reconocimiento de la pluralidad de Nihad- Abou Tarek necesitaba del encuentro con los gemelos para poder continuar su vida en la búsqueda de un entendimiento nuevo, diferente.

La innovación no es un acto gratuito para Arendt, implica la disponibilidad hacia movimientos de pérdida y de recuperación en el “être ensemble”. Si la promesa depende de la confianza en el otro, esta confianza es la que mantiene junto el tiempo, articulando memoria y apertura del futuro. Escribe Ricoeur:

Le rapport que nous établissons entre la mémoire et la promesse fait écho, en un sens, à celui que Hannah Arendt pose entre le pardon et la promesse, dans la mesure où le pardon fait de la mémoire inquiète une mémoire apaisée, une mémoire heureuse.⁴⁷

Sin embargo, quizá en *Incendies* no se trate precisamente de la obtención de una memoria alegre, sino de apaciguar la tentación de la venganza incitando al contrario a la innovación y lo inesperado, por más que este segundo camino sea mucho más complejo que el primero. En el proceso de promesa que Nawal ofrece a sus hijos no trata de negar la memoria de la violencia. Un entendimiento múltiple y activo de ésta configura la promesa de que el esfuerzo por romper el silencio, incluyendo las dolorosas consecuencias que el develar las identidades les pueda traer, aportará un mejor futuro. Ese devenir, esa promesa es la que se enuncia desde la verdad. A pesar del dolor es posible seguir viviendo, en la reapropiación de éste, especialmente ahora que están todos juntos y que por fin el polígono puede ser representado, a pesar de sus paradojas intrínsecas.

La posibilidad de re-habitar una memoria de esta naturaleza es explicada por el contrapeso que presupone la fuerza de una historia individual contra los discursos de la Historia oficial o institucional. La aceptación de un solo discurso que monopolice el pasado desde una perspectiva única se convierte al final en el aniquilamiento de una memoria que atestigüe las subjetividades que la conforman. De esta forma, los discursos de memoria devienen discursos de resistencia frente a procesos impositivos que se

⁴⁷ Paul Ricoeur. *Parcours de la reconnaissance*. p. 210.

pretenden globalizantes. Prometer un futuro ante un dolor tan profundo como el que Nawal le ha revelado a sus hijos, evitando el camino de la violencia, es un acto completamente innovador y revolucionario.

Finalmente, la obra culmina después de la lectura de las cartas en la unión de los gemelos en torno a la escucha del silencio de su madre que, para ese momento, es el origen y la meta de su trayecto; es un silencio en el cual el sentido por fin puede anidar y enriquecer una nueva relación con la memoria y el pasado. Así como la escena permite que la familia pueda estar por fin junta compartiendo un mismo lugar, la representación teatral invita a que el público también sea partícipe de la puesta en común en un espacio que puede volver a ser habitado. De manera poética, tras los cuatro incendios que nombran cada acto, por fin, al final de la obra, llueve; llueve como pautando el posible renacimiento a partir de las cenizas, ya que cada uno de los incendios ha sido necesario a pesar de su difícil proceder para acceder a una renovación. Ahí donde Nawal le encomienda a sus hijos reconstruir una historia en migajas, consolar los fragmentos, curar los recuerdos y arrullar las imágenes, es donde se construye un remanso de esperanza y de reconciliación dentro de la familia Marwan y en relación con sus circunstancias. Después de la búsqueda, la historia de *Incendies* comienza cada vez que sus personajes se atestiguan, donde se dicen a sí mismos, y donde, en ese decir, *son*.

CONCLUSIONES

A lo largo de los dos capítulos de esta tesina he buscado demostrar que la única manera para Nawal de que sus hijos pudieran conocer la historia de su origen, a pesar de la violencia de éste, sin heredar un sentimiento violento o responder con rencor y venganza, era que no fuesen espectadores o receptáculos pasivos, sino que adoptaran una postura activa y reactiva ante ella. Es decir, que no fuesen simplemente receptores unilaterales de un relato sino, al contrario, agentes partícipes de sus propias historias; que se reapropiaran de su pasado con la intervención directa de su presente, en un proceso de reelaboración y de recuperación que mezclara la producción con la recepción. Los gemelos no se sientan a escuchar una historia, son obligados a ir a su encuentro en un desdoblamiento como personajes activos y espectadores de su propia memoria.

La finalidad de este trabajo ha sido comprobar que el silencio de Nawal es una incitación a la acción testimonial, permitiendo un recorrido detectivesco a lo largo del cual sus dos hijos recolectan fragmentos de su pasado en la interacción con el Otro. Dicho trayecto implica un proceso de resignificación de sus propias identidades, posibilitando que un origen violento y un pasado de silencio sean finalmente mediados por narraciones polifónicas, rehuyendo verdades absolutas y discursos monológicos. De esta manera, tanto la identidad de Nawal como la de los gemelos se reconfiguran a través de la alteridad, en las interacciones con los personajes que intervienen en su historia familiar.

Para ello, se mostraron inicialmente los diferentes rostros que puede adoptar el silencio en una situación de violencia o de trauma para devolver significado al silencio de Nawal. Se estudió la memoria silenciada e impedida así como los riesgos que estos

olvidos imponen sobre la construcción de una identidad personal. Si los personajes no son capaces de relatarse y de decirse en relación con sus pasados, les es imposible encontrarse totalmente en sus presentes, mucho menos percibirse hacia un futuro. La dignificación es entonces la capacidad de entender la identidad desde una ipseidad, dinámica y resistente a discursos absolutistas. Al contrario, cuando no existe un relato que medie una identidad en devenir, los personajes no pueden asirse a nada para dar cuenta de sus vivencias, de sus intenciones y de sus anhelos.

Asimismo, se expuso que alcanzar una identidad que no se detenga frente a preconcepciones o estructuras limitantes necesita de la participación y el paso por el otro. De esta forma, la narración testimonial se dota de un carácter polifónico. El contacto intersubjetivo multiplica los posibles acercamientos a un acontecimiento que parecería impenetrable. La escucha y la disponibilidad ante el otro permiten ampliar el entendimiento de un relato, de un pasado y de una historia que se enriquece de matices plurales. Ese contacto dialógico repercute sobre los personajes mismos, sobre los gemelos y sobre la memoria de Nawal. La otredad reactivada en el otro y en la interioridad de los gemelos les permite resignificar los silencios y redescubrirse, revelarse mutables y potencialmente perfectibles, siempre confrontados a un ejercicio de reformulación identitaria. La apertura hacia el otro les ofrece también la construcción de lazos de reconocimiento mutuo al llevarlos a encontrar fragmentos de su propia historia en los recuerdos de otros personajes.

Por estas razones, se argumentó que la alteridad que se desprende del movimiento de ipseidad abre para los gemelos una concepción del mundo girada hacia lo colectivo. Este proceso les permite encontrar un consuelo en la recuperación de una comunidad. Al mismo tiempo, el entendimiento de una memoria que no es unívoca, lineal o monológica, y del otro como un ser múltiple y no determinado permite gestar el

perdón como reconstrucción del pasado. La promesa que atraviesa toda la obra resulta ser una de resistencia, de cambio y de innovación. La promesa de entender el pasado desde la libertad de movimientos de extrañamiento y de recuperación, desde la aceptación de procesos constantes de cuestionamiento, desde el coraje que implica contarse frente a la temporalidad de una vida.

Incendies muestra que la memoria puede ser dicha, enunciada y representada después de haber sido reformulada y resignificada. Los gemelos pueden volver decible una violencia que los origina desde un sentimiento sorpresivo de consuelo, de reconocimiento y de supervivencia dentro del dolor. No como conformismo o sometimiento, sino a través de la posibilidad de otorgarle un significado diferente para poder volver nuevamente vivible un pasado violento que no los determine o los defina. Nawal busca salvar a sus hijos de la guerra, al demostrarles que sus historias pueden originarse donde ellos decidan empezar a narrarlas, no desde donde las circunstancias los han colocado. En este sentido, Nawal le pide, como Nazira a ella, que no se contenten con solamente estar en el mundo y de lo que éste aparenta ser, sino que se cuestionen, se revelen como seres en devenir y que encaren los discursos totalizantes con coraje.

De acuerdo con Francisco A. Ortega, Veena Das reconoce que el testimonio de una víctima se relaciona con tres funciones esenciales: “ nombra las violencias padecidas, hace y acompaña el duelo y establece una relación con otros”. De cierta forma, esta descripción sigue el camino testimonial de Nawal: gracias al recorrido por la polifonía de voces los gemelos logran nombrar la violencia que atraviesa tanto a su madre como a ellos; al mismo tiempo, Nawal los acompaña en la reactivación de su memoria, incitándolos a reconstruirse para concluir el duelo compartido; finalmente, la petición testimonial provoca que los gemelos entablen relaciones intersubjetivas con

otros. *Incendies* es una lucha por reformular la violencia y continuar procesos de rehabilitación y renarración. Al final, la obra dramática revela los esfuerzos de reapropiación de historias que no pertenece a las fauces de la guerra.

En suma, los postulados de Paul Ricoeur, Hannah Arendt y Mijaíl Bajtín utilizados en esta tesina confluyen hacia un espacio de consuelo para los personajes. El concepto de ipseidad de Ricoeur supone una reconfiguración identitaria abierta a la alteridad. Para Arendt, la ipseidad se escenifica en la esfera pública de la acción para, con y frente a los otros. De igual forma, la polifonía hace que las diferentes voces suenen en conjunto. En *Incendies*, estos flujos dialógicos de lo interno y lo externo, de lo propio y lo común suceden en escena donde los personajes, a pesar del dolor, logran contar sus historias con, para y frente a los demás en un consuelo inesperado.

Por su parte, el espectador-lector recorre la obra sin sentirse perdido, sino emergiendo transformado por una conmoción empática y catártica. *Incendies* no podría haber sido escrito en otro género que no fuese el dramático. El formato se justifica en la capacidad del teatro de sostener procesos de alteridad y de puesta en común con el otro. La vulnerabilidad suscitada en el público por la representación teatral resulta la mejor forma para transmitir historias que hablan de la dificultad de relatarse. El contacto con el otro se extiende hacia el espectador en la representación dramática, creando un intersticio donde el público mismo participa de la alteridad que alberga la ficción. El teatro se vuelve un laboratorio de exploración único que permite que este tipo de intercambios intersubjetivos se realicen, implicando al lector-espectador en procesos similares a los que experimentan los personajes.

Frente a la opacidad, el desenlace ofrece la reconstitución de la coherencia poética ahí donde el silencio se rompe. Proseguir se revela posible y surge la esperanza

de la reconciliación. El final de la obra ofrece un espacio donde por fin todos los personajes comparten un mismo lugar, aparecen en el polígono donde resuenan las palabras de Nawal que aseguran que, más allá del silencio, está la felicidad del estar juntos. Esa sensación de unidad recuperada es la que se ofrece al lector-espectador como consuelo, después de lágrimas, risas y estremecimientos, aparece un sentimiento de comunidad. En este sentido y como recalca Charlotte Farcet, el teatro de Wajdi Mouawad busca siempre ser una fuerza contraria a la violencia de la Historia, creando un espacio para la palabra, para la transmisión: “On peut, en effet, témoigner de l’effritement du monde par l’effritement de l’art, mais il existe aussi une autre manière de tenir qui consiste à redonner de la cohérence au milieu de l’incohérence”⁴⁸. Cabe comentar, en este sentido, que el autor nombra el polígono *K* en honor a Franz Kafka, para representar la siguiente máxima del autor checo: “Dans le combat entre toi et le monde, seconde le monde”. Para Wajdi Mouawad, la única forma de mantenerse y levantarse contra la Historia, resistiendo dentro del caos, es la poesía.

⁴⁸ W. Mouawad. *Voyage*. p.11.

BIBLIOGRAFÍA

- ARENDDT, HANNAH. *Condition de l'homme moderne*. Paris: Ed. Pocket, 1961.
- BAJTÍN, MIJAÍL M. *Problemas de la poética de Dostoievski*. México: Fondo de Cultura Económica, 2003.
- COMPAGNIE THÉÂTRALE ABÉ CARRÉ CÉ CARRÉ, *Incendies, Dossier Pédagogique*. Lyon : Le théâtre des Célestins, 2009.
- DARGE, FABIENNE. “Le théâtre comme antidote à l'exil” (2006) en *Incendies. Dossier pédagogique*. Compagnie théâtrale Abé Carré Cé Carré. Lyon: Le théâtre des Célestins, 2009.
- DAS, VEENA. *Sujetos del dolor, agentes de dignidad*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2008.
- FARCET, CHARLOTTE. “L'opacité des planchers et la transparence des plafonds” en *Incendies*. Montréal / Arles: Leméac / Actes Sud-Papiers, 2009.
- LENNE, LISE. “Le poisson-soi: de l'aquarium du moi au littoral de la scène”. *Agôn. Revue des arts de la scène*, N°0. Disponible en: <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=328>
- MOUAWAD, WAJDI. *Incendies* (2003). Montréal / Arles: Leméac / Actes Sud-Papiers, 2009.
- _____. “Une consolation impitoyable” (2003) en *Incendies*. Montréal / Arles: Leméac / Actes Sud- Papiers, 2009.
- MOUAWAD, WAJDI. “Incendies” en *Incendies. Dossier Pédagogique*. Compagnie théâtrale Abé Carré Cé Carré. Lyon: Le théâtre des Célestins, 2009.
- NORDEY, STANISLAS. “Recherche de vérité” en *Incendies. Dossier Pédagogique*. Compagnie théâtrale Abé Carré Cé Carré. Lyon: Le théâtre des Célestins, 2009.
- ORTEGA, FRANCISCO A. “Rehabitar la cotidianidad” en *Sujetos del dolor, agentes de dignidad* de Veena Das. (pp.15-70) Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2008.
- RICOEUR, PAUL. “Life in quest of narrative” en *On Paul Ricoeur: narrative and interpretation* de David Wood. (pp. 20-33). New York: Routledge, 1991. RICOEUR, PAUL. “La identidad narrativa” (1988) en *Historia y narrativa*. (pp. 215-230). Barcelona: Paidós, 1999.
- _____. *Soi-même comme un autre*. Éditions du Seuil, 1990.
- _____. *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Éditions du Seuil, 2003.
- _____. *Parcours de la reconnaissance*. Paris: Folio, 2004.

BIBLIOGRAFÍA SECUNDARIA

BERRON-STYAN, GABRIELLE. *Pour un exil déséxilant: Une analyse du thème de l'exil dans "Littoral" et "Incendies" de Wajdi Mouawad au théâtre et au cinéma.* Tesis para obtener el título de Master of Arts. Département of French. University of Victoria, 2014

GRUTMAN, RAINIER. "Incendies de Wajdi Mouawad: Les méandres de la mémoire" en Revista *Neohelicon*, XXXIII 1, 91–108, 2006.

JARDON-GOMEZ, FRANCOIS. *Un tragique de l'ébranlement : usages et enjeux de la catharsis dans "Le Sand des promesses" (Litoral, Incendies, Forêts, Ciels) de Wajdi Mouawad.* Tesis para obtener el título de Master of Arts. Département des littératures de langue française. Université de Montréal, 2013.

MEERZON, YANA. "The exilic teens: on the intracultural encounters in Wajdi Mouawad's theatre." en *TRic / RTaC*, 30.1-2., pp. 82-110, 2009.

PRICOT, MANON (2013). *Présence d'un <<travail épique>> au sein d'Incendies de Wajdi Mouawad.* Tesis para obtener el título de Master. Département Lettres et Art du Spectacle. Université Stendhal, Grenoble, 2013.

