

# Po-éticas de la guerra en el teatro de Matei Vişniec, Wajdi Mouawad y Laurent Gaudé: el teatro como campo de batalla

*Po-ethics of war in the dramatics works of Matei Vişniec, Laurent Gaudé and Wajdi Mouawad: The theatre as a battlefield*

**Fabienne Crastes**

Università di Corsica, Francia

crastes\_f@univ-corse.fr • [orcid.org/0009-0005-2092-7043](https://orcid.org/0009-0005-2092-7043)

Recibido: 10/12/2023. Aceptado: 29/03/2024.

## Resumen

Plantear la cuestión de la guerra es plantear la cuestión del relato. Se propone una reflexión sobre la “narración” de la(s) guerra(s) desde el teatro, a partir de las obras de Matei Vişniec, Laurent Gaudé y Wajdi Mouawad, intentando poner de relieve las características y singularidades de unos “relatos” anti-heroicos que se desarrollan desde una perspectiva doble, desde un movimiento oscilatorio entre actualización y “esencialización”, historia y mito, fragmentación y vínculo, sincronía y diacronía, pluralidad y unidad. Parecen elaborarse en los textos unas po-éticas de la guerra que subsumen las oposiciones y paradojas en un afán por aprehender la Historia en su dimensión catastrófica, privilegiando el sentido de lo humano y afirmando la superioridad de la palabra.

**Palabras clave:** geografía de la guerra, dramaturgia, contra-relato, testimonio

## Abstract

To raise the question of war is to raise the question of narrative. What is offered here is a reflection on the “narration” of war(s) in the dramatics works of Matei Vişniec, Laurent Gaudé and Wajdi Mouawad, in an attempt to highlight the characteristics and singularities of anti-heroic “narratives” that develop from a double perspective, from an oscillatory movement between actualisation and “essentialization”, history and myth, fragmentation and linkage, synchrony and diachrony, plurality and unity. The texts seem to elaborate a sort of po-ethics of war that subsumes oppositions and paradoxes in an

effort to apprehend History in its catastrophic dimension, privileging the sense of the human and affirming the superiority of the word.

**Keywords:** geography of war, playwriting, counter-narrative, testimony

Ah Dios, qué linda la guerra  
Con sus cantos y sus ocios  
Esta sortija la pulo  
Con el aire y tus suspiros

Guillaume Apollinaire

Yo vivo en un tiempo de guerra, yo vivo en un tiempo sin sol.

Bertolt Brecht

## Reflexiones liminares

### *El sentido de la Historia y el sentido de lo humano*

La temática “guerra y teatro” plantea de entrada la cuestión más general del compromiso del artista con la sociedad y con la Historia mayúscula, el papel del arte en tanto poder o contrapoder y, de manera más aguda en los siglos XX y XXI, la capacidad de la ficción para colmar los vacíos o las manipulaciones de los discursos oficiales y para preservar o restaurar la memoria, lo cual no se puede desvincular de la noción de testimonio en una doble búsqueda de verdad y justicia. A raíz de los horrores del siglo XX, se ha impuesto un afán memorialista manifiesto en el espacio público y jurídico (con las leyes de la memoria), en el campo editorial (literatura, poesía, teatro), cinematográfico, artístico; un afán casi obsesivo de recuperar, más allá del “sentido de la historia”, el “sentido de lo humano”. En el centro de la guerra, a lo largo de los siglos, se encuentra la idea de violencia y de masacre que desborda, en la época moderna, la oposición dual de conflicto entre dos Estados-nación. “La masacre es la forma más radical de la opresión”, escribió Simone Weil (1999, p. 456; traducción nuestra) en sus *Réflexions sur la guerre* de 1933, y las víctimas

no solo las constituyen los soldados. Bien vemos cómo los horrores del siglo XX, de las guerras y de los totalitarismos que destruyeron hasta la idea misma del hombre como lo subrayaba Primo Levi, continúan en nuestro siglo XXI, haciendo que resuene en el mundo de hoy *El mundo de ayer*, libro testamento del escritor austríaco Stefan Zweig (Guerrin, 2019). La temática de la guerra sigue siendo una temática vigente, candente. Urge “desbarbarizar” la humanidad, como dijo Theodor W. Adorno (1998).

### *Ética-estética del claroscuro*

“Cada barbarie necesita de un poeta”, escribió Enrique Herreras (2022, p. 35) a propósito de la concepción teatral de Angélica Liddell, y llama la atención el famoso verso de Guillaume Apollinaire (1918), poeta soldado de la Gran Guerra: “Ah Dios, qué linda la guerra” (p. 123)<sup>1</sup>. Oxímoron terrible en el que la belleza y la dulzura de la evocación, la aparente glorificación bélica, chocan con el horror y el furor de la guerra. Por lo demás, pone de relieve la doble dimensión estética y ética consustancial al tratamiento de la temática de la guerra, la dificultad de conjugar guerra y estética, así como los paradigmas oposicionales que se declinan a partir de las oposiciones entre guerra y paz, barbarie y civilización, “ética de vida” y “gozo de muerte” (Rabinovitch, 2021, p. 6), y que configuran un claroscuro histórico, filosófico, ontológico, metafísico, artístico. Sol y sombra, luz y oscuridad, propios de la vida humana, “nuestras cosas esenciales”, para utilizar palabras lorquianas.

### *Traslación semántica*

“El teatro nace con la guerra”<sup>2</sup> escribió David Lescot en *Dramaturgies de la guerre*, refiriéndose a los poetas trágicos del teatro griego,

---

1 Se trata del primer verso del poema “L’adieu du cavalier” –en *Calligramme. Poèmes de la paix et de la guerre (1913-1916)*– que Apollinaire escribió a Madeleine, con la cual mantuvo una relación epistolar estando él en el frente. Este verso, quizás uno de los versos más famosos y menos comprendidos del poeta, cristalizó la polémica surgida a raíz de la publicación de la obra. Uno de los detractores fue André Breton.

2 La traducción es nuestra: “On sera tenté de conclure que le théâtre naît avec la guerre, que c’est elle, en tant que mise en crise, menace pesant sur la vie et le fonctionnement de la cité, qui est à la source de l’institution tragique, et de sa portée politique” (Lescot, 2001, p. 10).

entendiendo la forma dramática como una puesta en crisis a causa de un conflicto, de un enfrentamiento intersubjetivo, interindividual. Pero, si la guerra entró en el teatro desde los orígenes, se puede subrayar en la actualidad cómo el teatro ha entrado en la guerra particularmente en el discurso mediático. Las traslaciones semánticas triviales, “la escena de la guerra”, “el teatro de operaciones”, “la escena de las masacres” invaden, colman nuestro espacio cotidiano a través de los canales de noticias y su falso presente narrativo, presente de la inmediatez, contra-reflexivo, que hace que surja la lejanía de la guerra en nuestro hogar, nuestra cotidianidad. Estas expresiones nos conducen a cuestionar el significado de “teatro” aplicado a la guerra con sus corolarios que son la dimensión espectacular y la puesta en escena, la relación entre la sala y la escena transferida a los actores o protagonistas del conflicto y los ciudadanos-espectadores, la manipulación de lo real, el valor del testimonio y la cuestión del relato. Pues plantear la cuestión de la guerra es plantear la cuestión del relato.

## 1. El relato de la guerra

Si la necesidad de contar la guerra desde el teatro preocupó desde siempre a los autores, las formas de contarla evolucionaron y la “onda de choque” (Rabinovich, 2021, p. 5) provocada por la Shoah puso en tela de juicio tanto la forma de contar como su posibilidad. La narración de la(s) guerra(s)<sup>3</sup> como presencia/ausencia de difícil aprehensión, constituye un reto en nuestras sociedades europeas. David Lescot (2001), al estudiar la crisis del drama en los siglos XIX y XX desde la perspectiva de las dramaturgias modernas de la guerra, mostró cómo la guerra, más allá de constituir un motivo, actúa como principio estructurador de la forma teatral, como “pulsión dramática que organiza desde el interior las

---

3 El singular implica la acepción de guerra absoluta y el plural su actualización en numerosos conflictos.

modificaciones de la forma dramática canónica” (p. 12; traducción nuestra)<sup>4</sup>.

La temática de la guerra, vinculada con la necesidad de memoria y denuncia en el caso de conflictos que nunca se terminan (los Balcanes, Palestina, el Líbano son ejemplos trágicos), y la reflexión sobre la manera de contarla, están muy presentes en el teatro de Wajdi Mouawad (Beirut, 1968), Matei Vişniec (Radauti, 1956) y Laurent Gaudé (París, 1972), unos autores muy representados en la escena francesa actual. En *Voyage pour le Festival d’Avignon 2009*, el mismo Wajdi Mouawad (2009a) evoca la existencia de un tabú de la narración en Francia, una narración sospechosa “por la cuestión de la representación del mundo después de Auschwitz” (p. 29). Y sin embargo afirma que “al mismo tiempo, esta sospecha permitió inventar nuevas formas artísticas y teatrales de Beckett a Castellucci” (p. 37; traducciones nuestras).

Ahora bien, las trayectorias vivenciales de estos tres autores van configurando de entrada una especie de geografía de la guerra. En el caso de Wajdi Mouawad, el suelo de su casa, el zócalo de su vida y de su familia, se construyeron a partir de una frase familiar: “Porque ocurrió la guerra y tuvimos que dejar el Líbano” (p. 78; traducción nuestra), una casa cuyas paredes maestras, cuyo elemento estructurador lo constituye la lengua francesa (p. 78), una lengua mestiza que aúna expresiones quebequenses y un ritmo con influencias árabes (p. 79). Una historia personal en la que la guerra civil libanesa, acarreó exilios (Francia y Quebec), rupturas y tragedias, así como una búsqueda identitaria marcada por el sentido de culpabilidad del que se fue, y la necesidad de una re-construcción. El exilio político marcó también a Matei Vişniec, quien se trasladó a París en 1987, huyendo del régimen del dictador Nicolae Ceauşescu después de muchos años de resistencia cultural desde la poesía y la literatura, las cuales

---

4 Las experimentaciones formales que ponen en tela de juicio la unicidad dramática se ejemplifican ya con el teatro épico y dialéctico de Bertolt Brecht y las experimentaciones contemporáneas que rompen con la linealidad de la fábula y constituyen unas poéticas del fragmento, unas estéticas del soslayo, como lo estudiaron también particularmente Jean-Pierre Ryngeart, Jean-Pierre Sarrazac, Joseph Danan.

asumieron en la Rumanía comunista “las tareas complejas de la sociología [...], de la psicología social, de la psicología en general, del psicoanálisis (otra pesadilla del poder), de la historia, de la filosofía...” (Vișniec, 2011, p. 1; traducción nuestra). Se define a sí mismo como un hombre de raíces rumanas y alas francesas, que vive en la encrucijada de dos culturas y sensibilidades (Kucharuk, 2022a, p. 489). Su teatro revela lo absurdo de la realidad tanto en la Rumanía comunista como en nuestras sociedades capitalistas occidentales. En el caso de Laurent Gaudé, si este no conoció personalmente el exilio, su historia familiar fue marcada por la guerra de independencia argelina en la cual participó su padre, guerra a la cual se siente también vinculado por la misma Historia de Francia. Además, escribe desde su condición de ciudadano, desde su ira y rabia y desde la potencia trágica del teatro, y desde un lirismo asumido encuentra en el escenario el espacio idóneo para ejercer la fuerza de las palabras en una alternancia de formas dialogísticas, monologales, corales.

La desagregación, la desmembración, el desmenuzamiento, son inherentes a toda situación de guerra y conducen al estallido de la identidad tanto individual como colectiva, a una destrucción concreta de los cuerpos y de los espacios geográficos. La fragmentación de la Historia mayúscula y de las historias minúsculas hechas trizas por el horror de la guerra encuentra un eco en la fragmentación formal en los “relatos de la guerra” de estos tres autores y se manifiesta en sus obras el deseo de re-construcción de un relato que acompaña a la re-construcción de la historia en un teatro que no es ni histórico ni documental pero que une historicidad y tragedia. Esto conduce a la elaboración de unos contra-relatos de la guerra o relatos anti-heroicos que se desarrollan desde una perspectiva doble, desde un movimiento oscilatorio entre actualización y “esencialización”, historia y mito, fragmentación y vínculo, sincronía y diacronía. Aunque sin propósito exhaustivo, pues las obras merecen un estudio pormenorizado que excede las dimensiones de este trabajo, la propuesta es poner de relieve algunas características de unas poéticas de la guerra que subsumen las oposiciones y paradojas, en un afán por aprehender la Historia en su dimensión catastrófica, privilegiando el sentido de lo humano. La reflexión se centrará en las obras siguientes: de

Wajdi Mouawad la tetralogía *Le sang des promesses* (*La sangre de las promesas*), constituida por *Littoral* (*Litoral*) (1997), *Incendies* (*Incendios*) (2003), *Forêts* (*Bosques*) y *Ciels* (*Cielos*) (2009). De Matei Vişniec, *La femme comme champ de bataille ou du sexe de la femme comme champ de bataille dans la guerre en Bosnie*<sup>5</sup> (*La mujer como campo de batalla o del sexo de la mujer como campo de batalla en la guerra de Bosnia*) (1997), *Le mot progrès dans la bouche de ma mère sonnait terriblement faux*<sup>6</sup> (2007) (*La palabra progresa en boca de mi madre sonaba tremendamente falsa*), *Le retour à la maison* (*La vuelta a casa*) (2017), *Pourquoi Hécube* (*Por qué Hécuba*) (2018), *La mémoire des serpillières* (*La memoria de los estropajos*) (2020), *Occident-Express* (*Occidente-Express*) (2020). De Laurent Gaudé, *Pluie de cendres* (*Lluvia de cenizas*) (2001), *Cendres sur les mains* (*Cenizas en las manos*) (2002), *Les sacrifiées* (*Las sacrificadas*) (2004), *Caillasses* (*Piedras*) (2012)<sup>7</sup>.

## 2. Del paisaje de la guerra al espacio de la tragedia

### *Geografía de la guerra, geografía de la sangre derramada*

La omnipresencia de la temática de la guerra, como acontecimiento histórico y como situación-límite, abismo, pesadilla de la Historia, lleva a la construcción de un paisaje de la guerra. Este se emplaza en un espacio que abarca desde la Europa occidental, desde los Balcanes, hasta los países de Oriente Medio o África, y cuyo centro es el mar Mediterráneo. Se trata de una “geografía de la sangre derramada” (Mouawad, 2013, p. 138) en la que Europa aparece como representación de una civilización abocada a la barbarie. Si la guerra civil libanesa habita como un fantasma o una sombra el teatro de Wajdi Mouawad y en particular las tres primeras obras de la tetralogía, en las obras de Matei Vişniec, domina el contexto de las guerras

---

<sup>5</sup> De ahora en adelante, *La femme comme champ de bataille*.

<sup>6</sup> De ahora en adelante: *Le mot progrès*...

<sup>7</sup> Las traducciones de los títulos son nuestras en el caso de que no existan las traducciones de las obras, cosa que puede verse en Referencias.

de los Balcanes. El trasfondo histórico en las obras teatrales de Laurent Gaudé nos lleva de la guerra de Argelia, al conflicto israelí-palestino, como referencias históricas explícitas, e implícitamente al sitio de Sarajevo o al genocidio de Ruanda. Al no localizar las historias, existe la posibilidad de desplazar el horror de los genocidios.

Así, a veces, el acontecimiento histórico referencial se borra para volver subterráneo, convertido en huella: aparece en las sonoridades de los nombres de los personajes, como indicios de procedencias, regiones del mundo; o de manera aludida, diseminado en las palabras y testimonios inspirados de historias verdaderas, como fragmentos de la Historia, historias intersticiales (mediante fechas, referencias a lugares o a personajes reales).

En efecto, no son las acciones de guerra –“les faits de guerre” en términos de Lescot– las que constituyen el centro de las fábulas sino más bien el “estado de guerra” y en todas las obras se desbordan los límites del acontecimiento histórico referencial en una especie de estancamiento de la historia que hunde sus raíces en unas fuentes míticas y trágicas, señaladas ya desde el umbral de los textos o mediante referencias extratextuales.

En *Pourquoi Hécube*, Višniec, en una nota preliminar, evoca la posibilidad de “un registro evolutivo” para presentar las nuevas desgracias y los nuevos dolores de Hécuba, pudiendo actualizarse la guerra de Troya en las guerras actuales, a las que va enumerando. El recurso a la lista geográfica (Bosnia, Chechenia, Líbano, Somalia, Siria...) posibilita unas bifurcaciones trágicas que elaboran un mapa de la guerra, con superposiciones que evocan un tartamudear de la Historia. Este proceso de actualización se repite en la concepción de los personajes: Ulises (cualquier jefe de clan de un país en guerra), Hermes (soldado americano especializado en las operaciones de reconocimiento), los Dioses (grandes responsables de la finanza internacional, fantasmas elegantes, escondidos, que no tienen contacto con los mortales (p. 8). En *Le mot progrès...*, las indicaciones escénicas presentan una situación metonímica de numerosos

conflictos, “una especie de tierra de nadie que podría ser una calle desierta que separa dos campos en guerra” (Višniec, 2013, p. 65).

La ausencia de localización y contextualización precisas o el ensanchamiento de los referentes históricos a otras situaciones bélicas por la reiteración de motivos asociados a la guerra (violencia, violaciones, destrucción, fosas comunes, aniquilación de la identidad...), conducen a una visión de la Historia liberada de la cronología (no diacrónica), a la creación de un tiempo simbólico, “concentrado”. En *Les sacrifiées* de Gaudé, se evidencia el hipotexto de *Las suplicantes* de Esquilo. En *Incendies*, la guerra civil libanesa está a la vez ausente y en todas partes. Como señala Charlotte Farcet en el estudio final, no se nombra al país ni a las diferentes confesiones, solo se refiere a grupos: “los milicianos, el Ejército del Sur, los refugiados, la resistencia de la región del Sur” (Mouawad, 2009c, Epílogo, p. 154; traducción nuestra). El espectador intenta reconstruir una cronología perdida (p. 156), maltratada. Los que matan son “ellos”, solo quedan los nombres de las víctimas, el tiempo es el del mito, los personajes son figuras: “Nawal es a la vez Souha y Diane y numerosas mujeres; es un compromiso, un pensamiento, una emoción, ‘la mujer que canta’” (p. 157)<sup>8</sup>. Los puntos de referencias históricos se sustituyen por unas imágenes del horror que los testimonios de los personajes activan en la mente de los espectadores creando ecos como en un espejo multiplicador.

Desde un punto de vista estructural, en las obras, la ruptura de la línea temporal aparece manifestada por analepsis, prolepsis –en particular en Mouawad– o las elipsis temporales de *Les sacrifiées* de Gaudé, tríptico centrado en la historia trágica de tres generaciones de mujeres: Raïssa, Leïla y Saïda, que remiten a tres momentos históricos a partir de la guerra

---

<sup>8</sup> La traducción es nuestra: “Nawal est tout à la fois Souha et Diane et d’innombrables femmes; elle est un engagement, une pensée, une émotion; ‘la femme qui chante’”. Contando el génesis de la creación de la obra, Charlotte Farcet evoca los encuentros de Wajdi Mouawad con Souha Bechara, encarcelada en la prisión de Kham en el sur del Líbano y autora del libro testimonio *Resistante* (Bechara, 2000), y con la fotógrafa y periodista José Lambert, quien recogió numerosos testimonios de detenidos en la misma prisión y publicó *On les disait terroristes sous l’occupation du Liban sud* (Lambert, 2005), volumen que incluye fotografías y la obra de teatro *Diane et Jean*.

de independencia argelina y sus consecuencias. Por otra parte, el entrecruzamiento simbólico de espacios y tiempos lleva a la elaboración de unas heterotopías y heterocronías –según conceptos de Michel Foucault– que recobran varias formas y presentan una humanidad que tiende a aniquilarse. Europa se vuelve un espacio heterotópico: el proceso acumulativo del pasado la convierte, a lo largo de los textos, en una especie de palimpsesto de los muertos ilustrado por el motivo reiterado de las fosas comunes. El espacio europeo se reduce a unas capas, unos estratos de muertos. Así, en *Le mot progrès...*, mientras el Padre está cavando un agujero en el bosque para encontrar los restos/huesos de su hijo, conversa con su hijo muerto, quien le va describiendo las capas de cadáveres que componen la tierra:

Ten cuidado cuando caves, padre. En este bosque hay varias capas de muertos... Son capas frágiles, padre, corren el riesgo de derrumbarse a cada momento. Es como si tuviéramos varias telarañas tejidas las unas sobre las otras, con un montón de gente tragada en el interior. Somos unas treinta y tantas nacionalidades en las entrañas de esta tierra, pero juntos nos entendemos bien... A veces nos ponemos a cantar y entonces, te lo juro, es la risa, resuena en serbocroata, en ruso, en alemán, en italiano, en albanés, en turco, en búlgaro, en griego, hasta en rumano... [...] De verdad que aquí están enterrados todos los Balcanes y todo el Mediterráneo. (Vișniec, 2013, pp. 94-95)

Además, el mismo escenario también remite al concepto de heterotopía a través de diferentes procedimientos. El encuentro pasado/presente vinculado a la necesidad de recuperar la memoria, se materializa en el diálogo, real o imposibilitado, con personajes muertos, fantasmas que habitan el escenario como en *Le mot progrès...*, *Le retour à la maison*, *Occident-Express*, de Vișniec, o *Littoral* de Mouawad. La comunicación con el mundo de ultratumba se manifiesta también mediante indicios, objetos, testimonios que constituyen huellas del pasado y permiten superar las fronteras temporales y espaciales remitiendo al trabajo del historiador en busca de la verdad (así en *Incendies*, las cartas, el bolígrafo negro, la chaqueta verde, el cuaderno rojo y la nariz de payaso).

Otro recurso lo representa la sincronía con el desarrollo de escenas paralelas, simultáneas, que remiten a épocas distintas.

La composición del escenario en *La mémoire des serpilières* es también significativa: “Una especie de campo de batalla recubierto de aparatos de televisión. En el centro, un corredor, una especie de *no man’s land* que separa el campo de batalla en dos partes” (Vişniec, 2020a, p. 15)<sup>9</sup>. Así, los aparatos de televisión diseminados en el escenario y la pantalla en el fondo permiten multiplicar el espacio, como los discursos, anulando la lejanía de las guerras y su letanía de muertos, y asimismo enlazar con otra forma de la(s) guerra(s) en su dimensión mediática y grotesca: unos periodistas/estropajos que entregan el “relato aperitivo” cotidiano compuesto por las palabras-basura de la guerra, las cuales acaban por provocar entre ellos una epidemia de vómitos.

En *Ciels*, la obra se abre con una escena-cuadro titulada “El tiempo hiposo”: “Lugar sin presencia humana / tecnología informática. / Cielo de millones de voces. / Caos de lenguas, de palabras, de intimidades, / interceptadas, escaneadas, clasificadas. / Un magma que dura. / Una señal. Una voz es localizada. / Decodificada, sintonizada, clarificada. / Surge” (Mouawad, 2013, p. 51). Esta voz podría ser la de Clément Szymanowski que resuena como una maldición, en la escena “La verdad”:

Francia, Estados Unidos, Inglaterra, Italia, Rusia, Alemania, Japón, Canadá. [...] Es la geografía de la sangre derramada, es la geografía de la juventud masacrada. La de ayer y la de hoy. Esa voz que nos amenaza y nos condena, es la voz de los que han nacido durante las guerras, Vietnam, Líbano, Irán-Irak, y que crecieron a la sombra de las hecatombes: Bosnia, Ruanda, Kosovo, Chechenia. [...] Una venganza de la juventud por la juventud. Oriente y Occidente confundidos. La juventud del siglo XX, en el silencio de su sepulcro, tomando la palabra en la juventud del siglo XXI, hará oír su voz y su grito será terrorífico. (pp. 137-138)

---

<sup>9</sup> La traducción es nuestra: “Une sorte de champ de bataille parsemé de postes de télévision. Au milieu, un couloir, une sorte de ‘no man’s land’ qui sépare le champ de bataille en deux camps”.

¿Cómo no pensar en la famosa frase de George Steiner (1969): “Somos los que venimos después” (p. 10)?

### *La búsqueda en un paisaje marcado por la guerra*

Ahora bien, en las obras, se repite el arquetipo mítico de la *quête*, la búsqueda, la cual dibuja una visión trágica del mundo y revela un deseo de unificación, el afán por alcanzar la verdad, una armonía perdida, o encontrar un sentido (*Pourquoi Hécube*). Esta reconstrucción anhelada por los personajes aparece bajo distintas formas: la reconstrucción del cuerpo (así la búsqueda de los huesos del hijo en *Le mot progrès...*, la recomposición del cuerpo de Adila en *Caillasses*)<sup>10</sup>; la reconstrucción de la identidad vinculada al *leitmotiv* de la filiación (en *Les sacrifiées*, en la tetralogía de Mouawad, en *La femme comme champ de bataille...*); una reconstrucción existencial; y también la reconstrucción de la Historia y de las historias a través de los testimonios.

En la tetralogía de Mouawad, la búsqueda aparece como un motivo obsesivo que anima a los personajes –superponiéndose a la búsqueda del autor en su proceso creativo– y actúa como principio estructurador de una fábula fragmentada. *Littoral* presenta la historia de Wilfrid, quien busca un lugar para enterrar a su padre. *Incendies*, la de dos mellizos, Simon y Jeanne, que, después de la muerte de su madre Nawal, buscan a su padre y a su hermano desconocidos. *Forêts*, la de Loup, una joven que intenta encontrar el origen del hueso en el cerebro de su madre muerta. *Ciels*, la de un grupo antiterrorista en busca de la identidad de unos terroristas y del lugar del supuesto atentado. La búsqueda de la identidad personal, según el modelo de la *Odisea* en las tres primeras obras, crea una genealogía de la guerra. Los antiguos dioses griegos son sustituidos por un doble determinismo personal e histórico marcado por la(s) guerra(s) del que intentan escapar los personajes, con la palabra, anuladora del *fatum*

---

<sup>10</sup> Es de notar también en *Forêts* el énfasis en el cuerpo de la mujer. Así, los títulos de las diferentes partes de la obra reproducen las partes y elementos del cuerpo humano femenino: el cerebro de Aimée, la sangre de Léonie, la mandíbula de Luce, el vientre de Odette, la piel de Hélène, el sexo de Ludivine, para terminar con el corazón de Loup, corazón simbólico que va a permitir reconstruir las historias.

trágico. En el título de la tetralogía, “la sangre” enlaza lo individual y lo colectivo como sangre de la filiación, sangre de la infancia como “un cuchillo clavado en la garganta” (Mouawad, 2011, p. 97) y sangre vertida a lo largo de la Historia. Además, los títulos se unen para constituir una especie de geografía que integra todos los elementos (el agua, el fuego, la tierra y el aire) en un afán de reconciliación o unificación, y contribuye a la elaboración de una cosmogonía determinada por la guerra y sus huellas. Búsqueda filosófica también con estos cuatro elementos que remiten al *arché*, concepto fundamental en la filosofía de la antigua Grecia como comienzo del universo, primer elemento de todas las cosas, razón primordial. Comunió de elementos, en constante movimiento, que se mezclan y se repelen por las fuerzas espirituales del amor y del odio – recordando el pensamiento pluralista de Empédocles–, fuerzas muy presentes en las obras de los tres autores y exacerbadas por los conflictos. En la escena final de *Incendies*, amor y odio aparecen a través de las dos cartas testamentarias que Nawal, “la mujer que canta”, escribió para Nihab, su hijo tan amado al que le quitaron recién nacido, que se convirtió en el monstruo torturador que la violó en la prisión de Kfar Rayat. La carta al padre es carta de odio: “Le escribo a usted temblando. / Quisiera que las palabras se clavasen en su / corazón de verdugo. [...] La mujer que canta. / Puta n° 72. / Celda n° 7. / Prisión de Kfar Rayat” (Mouawad, 2011, pp. 190-191).

La carta al hijo expresa el amor de una madre:

Te busqué por todas partes. / Aquí, allá, por todos lados. / [...] De pronto, eras el horror. / De pronto, te convertías en la felicidad. / Horror y felicidad. / El silencio en mi garganta [...] / Le hablo al hijo, porque no le hablo al verdugo. / Sé paciente. / Más allá del silencio, / se halla la felicidad de estar juntos. / No hay nada más hermoso que estar juntos. / Pues tales fueron las últimas palabras de tu padre. / Tu madre. (Mouawad, 2011, pp. 192-194)

En esta epifanía final, la palabra de la madre, reconciliadora a través del amor, figura un reconocimiento absoluto, el de la víctima y del verdugo, y lleva a la necesaria reconstrucción, a la reparación catártica, a la recuperación de la humanidad, más allá de la fragmentación del ser, de esos personajes exiliados de sí mismos.

Este principio de reversibilidad de la oposición víctima-verdugo se reanuda en las obras de los tres autores, lo cual conduce a alejarse de una visión moralizadora y maniquea del mundo para acercarse a la complejidad de lo humano. En *Les sacrifiés*, el soldado francés Charles y la mujer argelina Raïssa comparten el mismo miedo:

CHARLES: Quisiera volver a casa.

RAÏSSA: Yo también.

CHARLES: La noche es hermosa.

RAÏSSA: Sí.

CHARLES: Tengo miedo.

RAÏSSA: Yo también.

CHARLES: Quisiera que ya se hiciese de día.

RAÏSSA: Y yo quisiera que la noche no cesara nunca. Que durara durante mucho tiempo. Una última noche. Mucho tiempo. (Gaudé, 2022, p. 31)<sup>11</sup>

La cuestión del doble (y sus temáticas conexas, como los mellizos, los hermanos, los exiliados, las fronteras) es un motivo recurrente. En Matei Vișniec, más particularmente en el contexto de los Balcanes, se repite, en la isotopía del doble, la situación de enfrentamiento entre hermanos, propia de toda guerra civil. En la escena de apertura de *Le mot progrès...*, se oponen Vibko y Stanko en una lucha verbal que conlleva una dimensión absurda, como un eco grotesco de “la solidaridad de los conmovidos”<sup>12</sup> del filósofo checo de la disidencia Jan Patočka. Así, entre los insultos, Stanko le revela a Vibko que va a tener un hijo con su hermana, y Vibko le regala azúcar, leche en polvo y un paquete de Marlboro. Se puede seguir la reflexión con el retrato del hombre balcánico, como tipología etnográfica, que va dibujando Vișniec en sus obras y que merecería un estudio detallado. En *La femme comme champ de bataille*, en una escena de

---

11 La traducción es nuestra: “Charles: Je voudrais rentrer chez moi. / Raïssa: Moi aussi. / Charles: La nuit est belle. / Raïssa: Oui. / Charles: J’ai peur. / Raïssa: Moi aussi. / Charles: Je voudrais qu’il fasse déjà jour. / Raïssa: Et moi je voudrais que la nuit ne cesse jamais. Qu’elle dure longtemps. Une dernière nuit. Longtemps”.

12 El arquetipo se encuentra en las trincheras de la Gran Guerra, en el enfrentamiento entre dos soldados que se disparan el uno al otro y se hallan atravesados por la misma angustia, la misma conmoción frente a lo atroz de una situación que los supera. Charlotte Farcet evoca la influencia de este filósofo en la creación de *Littoral* (Mouawad, 2009b, Epílogo, p. 165).

diálogo entre Dorra, la mujer bosnia violada, y Kate, la científica americana, psicóloga para los equipos de excavadores de fosas comunes, se explicita la “filosofía del pero” (Vişniec, 1997, pp. 80-90) que, a través de este pequeño elemento lingüístico, tanto cuestiona la relación con el otro e ilustra la dificultad de convivencia entre albaneses, búlgaros, turcos, judíos, serbios, croatas, griegos, húngaros... En la repetición de estereotipos se expresa una retórica que anuncia el odio y las guerras. En *Occident-Express*, un personaje que es doctorando presenta ante un jurado de profesores el resultado de sus investigaciones con el concepto de “pueblo fluido”. Se trata de un pueblo oculto, cuya existencia ha descubierto, y que se ubica en un espacio que se extiende desde los Balcanes hasta el Cáucaso. Así explica que es un pueblo que no dejó huellas en la historia pero que se amoldó al contexto histórico del momento, con una lengua intrínseca, desconocida, única sustancia identitaria, y que sobrevivió aprendiendo la lengua de los invasores (Vişniec, 2020b, pp. 104-105). El hombre balcánico en Vişniec integra dualidad y pluralismo y a la par representa la violencia intrínseca en unos pueblos sometidos, en busca de su identidad.

### **3. El sentido de lo humano y el poder taumatúrgico del logos**

#### *Geografía humana de los vencidos, el cuerpo y la esencialización de la violencia*

El sentido de lo humano, su pérdida y su recuperación, se halla en el centro de las obras. El relato anti-heroico, en las antípodas de la glorificación del combate viril, se despliega en una geografía humana de los vencidos, de víctimas entre las que domina la figura femenina, a la vez figura de mártir y encarnación de resistencia y resiliencia. El cuerpo de la mujer representa el campo de batalla en el cual se ensaña la violencia de los hombres, un cuerpo profanado. Así, se repite el motivo de la violación como “gesto primitivo y simbólico del macho empeñado en proclamar el triunfo de su descendencia” (Godin, 1999, p. 167)<sup>13</sup>. Es también el rostro

---

13 Diane Godin (1999) evoca esta voluntad de potencia sexual para destruir la descendencia del otro que se manifiesta en atrocidades como destripar a las mujeres embarazadas, emascular a los hombres,

desfigurado con vitriolo de Saïda y el cuerpo dislocado de Raïssa en *Les sacrifiées*<sup>14</sup>, el cuerpo de Adila despedazado en *Caillasses*<sup>15</sup>; una realidad de la barbarie y del dolor en la que la hipérbole se convierte en la norma, y el mal sigue siendo una banalidad. Esta dimensión hiperbólica y por lo tanto realista, se encuentra también en esta subversión última de la madre/matriz generadora de vida: Hécuba convertida en estatua de cenizas y tumba de sus hijos, tragándose sus cenizas en *Pourquoi Hécube* (Vișniec, 2018, p. 25), o en el vientre/“charnier” de Dorra en *La femme comme champ de bataille* (Vișniec, 1997, p. 102). Son imágenes con reminiscencias expresionistas o grotescas que expresan la maldición que se encarniza en las mujeres, unas “muecas de la desgracia” transmitidas de madres a hijas como en *Les sacrifiées* (Gaudé, 2022, p. 72). Es la boca sin labios de Korée que metaforiza la imposibilidad de amar en *Pluie de cendres* (Gaudé, 2001, p. 15). Es el grito como condensación del horror y del sufrimiento: el aullido de la perra Hécuba en *Pourquoi Hécube*; el aullido del perro en el pozo en Vișniec, como motivo recurrente; el grito horrible de la mujer violada que resuena en el monólogo/diálogo entre Dorra y el feto en *La femme comme champ de bataille...* (Vișniec, 1997, p. 97); el grito final de Charlie Eliot Johns en *Ciels* como grito unificador de hipotenusa que cierra el triángulo, creando el vínculo entre las obras de la tetralogía como lo explica el mismo Mouawad en el prólogo a *Ciels*<sup>16</sup>.

Por otra parte, el proceso de “esencialización” se puede ejemplificar en *Caillasses* con la figura del monstruo, alegoría de la guerra y la barbarie, como nuevo Calibán. Es el niño de la grava, fruto maldito del odio y de la

---

decapitar a los niños. En *La femme comme champ de bataille...*, se analiza la violación presentada con un término de estrategia militar: *blitzkrieg* (Vișniec, 1997, p. 66).

14 Las tres generaciones de mujeres, Raïssa, Leïla y Saïda se hallan reducidas en las palabras del “Coro de la gente del barrio” a “la loca, la puta y la criminal” (Gaudé, 2022, p. 106), como tres mancillas.

15 El cuerpo despedazado no solo es el de la mujer. En *Pluie de cendres*, es también el cuerpo de Menda, el amigo de Ajac (Gaudé, 2001, p. 30).

16 “La hipotenusa es esta diagonal fabulosa que reúne, en su punto más alejado, dos segmentos unidos sin embargo en su base por un ángulo recto. Dos seres a los que todo separa sólo pueden relacionarse gracias a un gesto diagonal que es el gesto de hipotenusa. En este sentido, el grito de Charlie Eliot Johns es un grito hipotenusa pues vincula *Ciels* con *Littoral*, *Incendies* y *Forêts*” (Mouawad, 2009e, pp. 10-11; traducción nuestra).

ira del pueblo palestino, cuyo nombre “Caillasses”, como conglomerado de piedras, puede remitir a la vez a la Intifada y a la “suma monstruosa del dolor” (Mouawad, 2011, p. 141), suma de las violencias que asolan a tantos países o pueblos. De este cuerpo deforme solo puede surgir una lengua fragmentada, de sintaxis trastornada. Estallar de los cuerpos, estallar de la lengua, estallar de lo humano. Si Caillasses logra recomponer el cuerpo de la mujer a la que ama, Adila la mujer-bomba, la “casada destrozada” (Gaudé, 2012, p. 87)<sup>17</sup>, no conseguirá restaurar su alma, perdida por el odio. Así, Adila, maldita por su padre, se condena a una muerte imposible por no haber comprendido que “el combate es político” (p. 94)<sup>18</sup>, que se lucha por la libertad “con el alma y el corazón” (p. 94)<sup>19</sup>.

En las obras, maldición y arrepentimiento, odio y amor<sup>20</sup>, belleza y monstruosidad, condena y perdón, aparecen como sombras y luces y *La Historia*, como lo escribe Charlotte Farcet a propósito de Wajdi Mouawad, como “una fuerza de destrucción y de aniquilamiento, cuyo punto de partida ha desaparecido” (Mouawad, 2009c, Epílogo, pp. 159-160; traducción nuestra).

Ahora bien, ¿cómo romper el círculo de la violencia, del odio y del olvido?

### *Palabras y testimonios*

En las obras, se reivindica la gran fuerza de las palabras. En *Incendies*, es una cuestión central que aparece a través de las letras del alfabeto convertidas en municiones, cartuchos que forman palabras y frases (Mouawad, 2011, p. 103), como bombas en la mente de la gente, según

17 La traducción es nuestra: “la mariée déchirée”.

18 La traducción es nuestra: “Le combat est politique”.

19 La traducción es nuestra: “avec l’esprit et le coeur”.

20 La isotopía del amor se desarrolla en las obras como contrapunto del odio: es el amor de la madre que acaba por aceptar al fruto de sus entrañas en *La femme comme champ de bataille...*, el amor de Sawal que perdona a su verdugo y la amistad entre Sawda y Nawal en *Incendies*, es el amor de Adila y Caillasses, los novios de la muerte en *Caillasses*, y el amor de las mujeres en *Les sacrifiées*.

Nawal, y a pesar de las dudas de Sawda, quien frente al horror y a la barbarie pone en tela de juicio su utilidad:

¿Qué hacemos? ¡Quedarnos con los brazos cruzados! ¿Esperamos? ¿Comprendemos? ¿Comprendemos qué? ¡Nos decimos que todo esto no son más que historias entre seres embrutecidos que no nos conciernen! ¡Que más vale quedarnos en nuestros libros y nuestro alfabeto para encontrar todo esto *tan* bonito, *tan* bello, *tan* extraordinario y *tan* interesante! “Bonito”, “bello”, “extraordinario”, “interesante” son escupitajos al rostro de las víctimas. ¡Palabras! ¡De qué sirven las palabras, dime, si hoy yo no sé lo que debo hacer! (Mouawad, 2011, pp. 141-142)

Pero son también las palabras reparadoras del canto de Nawal, de la escritura de Sawda, del poema árabe *Al Atlal* para luchar contra la desesperanza (p. 147).

La palabra aparece también fundamental para restituir la memoria de los muertos. En *Occident-Express*, el personaje de “la chica”, fantasma de la muerte, es capaz de “leer en los labios de los soldados muertos las últimas palabras que pronuncian antes de morir”<sup>21</sup> para transmitir las a su familia (Vişniec, 2020b, p. 111). En *Littoral*, Joséphine, nueva Antígona, recopila los nombres de los muertos recorriendo ciudades y pueblos y los añade a la guía telefónica, “único lugar en el que los habitantes de mi país duermen juntos en la tranquilidad de los números telefónicos”<sup>22</sup> (Mouawad, 2009b, p. 114). Son palabras que restauran la humanidad, individualizando a los desaparecidos, los olvidados, los *nonumnoi* y que se añaden a la búsqueda de la re-composición del cuerpo ya evocada. Una palabra que “revela” al devolver los nombres.

Además, en las obras, el testimonio cobra varias formas. Bien sea a través de los diálogos, de los monólogos (monólogos de las tres sacrificadas en Gaudé que resuenan en el monólogo de la superviviente de *Cendres sur les mains*, o en otros monólogos de Vişniec o Mouawad), bien sea a través

---

21 La traducción es nuestra: “[...] lire sur les lèvres des soldats morts les dernières paroles qu’ils prononcent avant de mourir”.

22 La traducción es nuestra: “Seul endroit où les habitants de mon pays dorment ensemble dans le calme des numéros de téléphone”.

de la vuelta de un “coro constituido”, particularmente en Laurent Gaudé (así, el coro de los hombres palestinos, el de las mujeres palestinas, el de las mujeres israelíes en *Caillasses*, o el coro de los soldados, el de los emigrados argelinos, el de la gente del barrio en *Les sacrifiées*), los diferentes modos de contar se cruzan en la escenificación de una palabra difractada, dispersa, que se integra en las formas rapsódicas de las escrituras teatrales contemporáneas, con la mezcla de los modos dramáticos, líricos y narrativos. Desde el punto de vista de la enunciación, los personajes van constituyendo unas figuras corales gracias al afán testimonial que los enlaza, y que crea unos vínculos intra-textuales y extra-textuales que reproducen una geografía humana de la guerra y de las víctimas. Lo cual, como señala Carole Giudicelli (2009), cuestiona “la representación de la relación del individuo con lo colectivo, del sujeto con la comunidad” exacerbada en los contextos de guerras (p. 1; traducción nuestra).

Estos testimonios, esta palabra encarnada, hecha carne, basados a veces en testimonios reales, permiten salir de las abstracciones de las estadísticas y de los números. Se alzan también como contrapuntos de la “banalización de la memoria de los muertos de masa”, la “des-realización de su drama” (Becker, 2000, p. 182; traducción nuestra), banalización que se materializa, por ejemplo, según George Mosse, a través de los monumentos conmemorativos, de los cementerios militares que ensalzan las figuras heroicas de los muertos por la patria. En *La mémoire des serpillières*, el “cementerio de los gilipollas” (Vişniec, 2020a, pp.50-57)<sup>23</sup> se contrapone a esta visión heroica. Acogiendo a las víctimas de los dos bandos de una misma ciudad que se matan entre sí, se caracteriza por sus cruces coloradas y sus epitafios escritos por el monje/poeta/escultor de cruces Gheorki, cuya vida se reduce al nuevo dilema shakespeariano “ser o no ser un gilipollas” (p. 55)<sup>24</sup>. Unos epitafios que constituyen nuevas formas, algo grotescas, de testimonios.

---

23 La traducción es nuestra: “cimetière des cons”.

24 La traducción es nuestra: “être ou ne pas être con”.

### *Lo grotesco como vuelta de la tragedia*

En las obras de Vișniec, poesía, tragedia y grotesco se mezclan para resaltar lo absurdo de la guerra. La realidad de la muerte ultrajada como inversión de la muerte hermosa, expresión del historiador y antropólogo Jean-Pierre Vernant a propósito de la Grecia Antigua<sup>25</sup>, está presentada en *Le retour à la maison*. En la obra, un general inspecciona el campo de batalla y despierta a los soldados muertos que, en un desfile macabro, se van presentando, reduciendo su identidad al estilo de muerte recibida: los gaseados, los acibillados, los sin entrañas, los pisoteados, los aplastados, los ahogados, los enterrados vivos, los ejecutados por alta traición, los comidos por las ratas, los muertos de miedo... Vișniec nos traslada, otra vez, en el “vértigo de la lista” –para parafrasear la obra de Umberto Eco–, lista de los “muertos por la patria”, a modo de inventario abocado a lo infinito de la barbarie humana, en un aturdimiento grotesco. Esta obra-monumento conmemorativa da la palabra a los soldados muertos, contrafiguras heroicas, peles grotescos, cadáveres en descomposición, que expresan sus reivindicaciones prosaicas (cortarse el pelo, las uñas...) antes de la vuelta a casa. Detrás de lo farsesco, se denuncia el horror, el olvido, la indignidad, la enajenación, la manipulación de las masas con la cuestión política de la vuelta y la retórica del “Gran Perdón”. El colmo de lo grotesco es la propuesta final del cocinero del regimiento: poner los cuerpos en el pasapuré para realizar un pastel, pastel de “la memoria matada por la injusticia, por la estupidez humana y la gran manipulación en nombre de grandes ideas” (Vișniec, 2017, p. 15)<sup>26</sup>.

Se evidencia en el teatro de Vișniec la función heurística de lo absurdo y de lo grotesco, el poder subversivo de la paradoja ilustrada en la famosa réplica de Nell a Nagg en *Final de partida*: “Nada más divertido que la

---

25 J. P. Vernant (1989) explica que “Le cadavre abandonné à la décomposition, c’est le retournement complet de la belle mort, son inverse” (p. 75). Se puede consultar también el artículo de Sylwia Kucharuk (2022b).

26 La traducción es nuestra: “[...]la mémoire tuée par l’injustice, par la bêtise humaine et par la grande manipulation aux noms des grandes idées”.

desgracia”<sup>27</sup>. Como lo subraya Georgeta Cristian (2017), la muerte solo puede ser grotesca, carnalesca, ultrajante, lo cómico va evolucionando hacia lo trágico, y viceversa, hasta que se confundan las dos dimensiones, creando las situaciones paradójicas que hemos evocado, y que tienden a “esencializar” la realidad, invitando al lector/espectador a reflexionar sobre su propia vida (pp. 17-18). Las obras de Wajdi Mouwad y Laurent Gaudé tampoco están exentas de esta dimensión grotesca. A modo de ejemplo, se puede evocar al caballero arturiano Guiromelán y sus actos repetitivos de decapitación en *Littoral*, o a los dos sepultureros, pareja shakespeariana revisitada en *Cendres sur les mains*, payasos beckettianos esperando a los Godot que los mandan, carcomidos por sus ataques de comezón y cuyos diálogos absurdos contrastan con los monólogos poéticos del personaje de la Superviviente (nueva Casandra/Antígona).

### **A modo de conclusión**

De lo épico a lo trágico, de lo lírico a lo grotesco, desde la pulsión rapsódica que anima el teatro contemporáneo, acorde con el “geste de témoigner” teorizado por Jean Pierre Sarrazac (2011), se despliegan en estos textos, obras-testimoniales, unos relatos de la guerra que ponen de relieve su carácter absurdo. Así, asistimos a la vuelta de la tragedia, un nuevo modelo de tragedia, imposibilitado el modelo noble de la tragedia aristotélica, un teatro de la crueldad, quizás un nuevo “sentimiento trágico de la vida”, marcado por una estética de lo grotesco, por la mueca valleinclanesca del esperpento. Un teatro de palabras también, generador de una emoción catártica, capaz de despertar las conciencias, de hacer que broten de la oscuridad unos rayos de luz, para recuperar el sentido de lo humano: “No odiar a nadie, nunca, con la cabeza en las estrellas, siempre” (Mouawad, 2009c, p. 89), “buscar siempre las palabras” (p. 69), como escribe Wajdi Mouwad en un texto desgarrador: “La courbature”

---

27 Puede verse la obra de Mireille Loscot-Lena (2011).

(Mouawad, 2009a, pp. 68-72), buscarlas aunque no se encuentran, “desterrar las palabras a falta de resucitar a los muertos”<sup>28</sup> (p. 71)

Y para cerrar el círculo y volver al oxímoron del verso de Apollinaire, proponemos cuestionar el papel del artista con esta cita final de Wajdi Mouawad: “El artista, como un escarabajo, se nutre de la mierda del mundo por el cual trabaja, y de esta comida abyecta, consigue, a veces, que surja la belleza” (p. 50)<sup>29</sup>.

## Referencias

- Adorno, T. W. (1998). *Educación para la emancipación: Conferencias y conversaciones con Hellmut Becker (1959-1969)* (Trad. J. Muñoz). Ediciones Morata.
- Apollinaire, G. (1918). *Calligrammes. Poèmes de la paix et de la guerre (1913-1916)*. Mercure de France.
- Becker, A. (2000). George Mosse, de la grande guerre au totalitarisme: La brutalisation des sociétés européennes [compte rendu]. *Annales. Histoire, Sciences sociales*, 55(1), 181-182. [https://www.persee.fr/doc/ahess\\_0395-2649\\_2000\\_num\\_55\\_1\\_279837\\_t1\\_0181\\_0000\\_3](https://www.persee.fr/doc/ahess_0395-2649_2000_num_55_1_279837_t1_0181_0000_3)
- Bechara, S. (2000). *Résistante*. J.C. Lattès.
- Cristian, G. (2017, junio). L’insoutenable légèreté de la mémoire et de l’oubli chez Matei Vişniec. *20èmes Rencontres des jeunes chercheurs en Sciences du Langage*. Paris, France. <https://univ-sorbonne-nouvelle.hal.science/hal-02013295/document>.
- Eco, U. (2009). *Vertige de la liste* (Trad. M. Bouzaher). Flammarion.
- Gaudé, L. (2001). *Pluie de cendres*. Actes Sud-Papiers.
- Gaudé, L. (2012). *Caillasses*. Actes Sud-Papiers.
- Gaudé, L. (2018). *Cendres sur les mains*. Actes Sud-Papiers. (Original publicado en 2002).
- Gaudé, L. (2022). *Les sacrifiées*. Actes Sud-Papiers. (Original publicado en 2004).
- Godin, D. (1999). Mémoire: *La femme comme champ de bataille*. *Jeu. Revue de Théâtre*, 91(2), 167-170. <https://www.erudit.org/fr/revues/jeu/1999-n91-jeu1074049/25764ac/>

28 La traducción es nuestra: “Je voudrais déterrer les mots à défaut de ressusciter les morts”.

29 La traducción es nuestra: “L’artiste, tel un scarabée, se nourrit de la merde du monde pour lequel il œuvre, et de cette nourriture abjecte il parvient, parfois, à faire jaillir la beauté”.

- Guerrin, M. (2019, 30 de agosto). Le “Monde d’hier” de Stefan Zweig résonne avec le monde d’aujourd’hui. *Le Monde*. [https://www.lemonde.fr/idees/article/2019/08/30/le-monde-d-hier-de-stefan-zweig-resonne-avec-le-monde-d-aujourd-hui\\_5504305\\_3232.html](https://www.lemonde.fr/idees/article/2019/08/30/le-monde-d-hier-de-stefan-zweig-resonne-avec-le-monde-d-aujourd-hui_5504305_3232.html).
- Guidicelli, C. (2009). *Au seuil du texte, le chœur: une voix fondatrice qui s’efface. Réflexion sur l’œuvre dramatique de Laurent Gaudé*. HAL. Open Science. <https://univ-montpellier3-paul-valery.hal.science/hal-03807062/document>
- Herreras, E. (2022). Del teatro del absurdo al teatro de la perplejidad (pasando por la Posmodernidad). En I. Marcillas y B. Sansano (Eds.), *Del teatro de l’absurd als nous paradigmes performatius* (pp. 17-40). Punctum.
- Kucharuk, S. (2022a). Matei Vişniec-À la croisée de deux cultures. *Romanica Cracoviensia*, 22(Special Issue), 489-497. <https://doi.org/10.4467/20843917RC.22.045.16699>
- Kucharuk, S. (2022b). La mort contrariée dans l’œuvre dramatique de Matei Vişniec. *Anagnórisis. Revista de investigación teatral*, (25), 127-140. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=8504896>
- Lambert, J. (2005). *On les disait terroristes sous l’occupation du Liban-Sud*. Sémaphore.
- Lescot, D. (2001). *Dramaturgies de la guerre*. Circé.
- Loscot-Lena, M. (2011). *“Rien n’est plus drôle que le malheur”: Du comique et de la douleur dans les écritures dramatiques contemporaines*. Presses Universitaires de Rennes.
- Mouawad, W., Archambault, H. y Baudriller, V. (2009a). *Voyage pour le festival d’Avignon 2009*. P.O.L.
- Mouawad, W. (2009b). *Le sang des promesses/1. Littoral*. Leméac / Actes Sud-Papiers. (Original publicado en 1999).
- Mouawad, W. (epílogo de Farcet, Ch.). (2009c). *Le sang des promesses/2. Incendies*. Leméac / Actes Sud-Papiers. (Original publicado en 2003).
- Mouawad, W. (2011). *Incendios* (Trad. e int. Eladio de Pablo). KRK Ediciones.
- Mouawad, W. (2009d). *Le sang des promesses/3. Forêts*. Leméac / Actes Sud-Papiers. (Original publicado en 2006).
- Mouawad, W. (2009e). *Le sang des promesses/4. Ciel*. Leméac / Actes Sud-Papiers.
- Mouawad, W. (2013). *Cielos* (Trad. e int. Eladio de Pablo). KRK Ediciones.
- Rabinovitch, G. (2021, 15 de marzo). *Entretien avec Gérard Rabinovitch: Leçons de la Shoah* / Entrevistado por C. Guimonnet. Association des Professeurs d’Histoire et de Géographie. <https://www.aphg.fr/Entretien-avec-Gerard-Rabinovitch-Lecons-de-la-Shoah>
- Sarrazac, J-P (2011). Le témoin et le rhapsode ou le retour du conteur. *Études théâtrales*, (51-52), 11-25. <https://www.cairn.info/revue-etudes-theatrales-2011-2-page-11.htm>
- Steiner, G. (1969). *Langage et silence* (Trad. Lucienne Lotringer). Seuil. (Original publicado en 1967).

- Vernant, J.P. (1989). *L'individu, la mort, l'amour: Soi-même et l'autre en Grèce ancienne*. Gallimard.
- Vișniec, M. (2011). *La littérature comme champ de bataille dans la langue de Matei Vișniec* / Entrevistado por N. N. Sayegh. Agenda Culturel. Recuperado el 10 de noviembre de 2023. [https://www.agendaculturel.com/article/La\\_litterature\\_comme\\_champ\\_de\\_bataille\\_dans\\_la\\_langue\\_de\\_Matei\\_Visniec](https://www.agendaculturel.com/article/La_litterature_comme_champ_de_bataille_dans_la_langue_de_Matei_Visniec)
- Vișniec, M. (1997). *La femme comme champ de bataille ou Du sexe de la femme comme champ de bataille dans la guerre en Bosnie*. Actes Sud-Papiers.
- Vișniec, M. (2007). *Le mot progrès dans la bouche de ma mère sonnait terriblement faux*. Lansman.
- Vișniec, M. (2013). *La palabra progresada en boca de mi madre sonaba tremendamente falsa* (Trad. e Introducción E. Miñano). Universitat de València.
- Vișniec, M. (2017). *Le retour à la maison*. Visniec.com. <https://www.visniec.com/pages/PDF/LE%20RETOUR%20A%20LA%20MAISON.pdf>
- Vișniec, M. (2018). *Pourquoi Hécube*. Non Lieu.
- Vișniec, M. (2020a). *La mémoire des serpillères*. L'Œil du Prince.
- Vișniec, M. (2020b). *Occident-Express*. Non Lieu.
- Weil, S. (1999). *Œuvres*. Gallimard.