


Com es trasllada una guerra a l'escenari? La representació d'*Incendis*, de Wajdi Mouawad, dirigida per Oriol Broggi

Cinta Paloma

Comunicadora cultural i estudiant de màster a la Universitat Pompeu Fabra

cintapaloma@gmail.com | 

Recepció: 19/03/2024, acceptació: 07/12/2024, publicació: 30/12/2024

Resum: *Incendis* (2003) forma part de la tetralogia *La sang de les promeses*, escrita pel dramaturg libanès Wajdi Mouawad. La guerra té un paper central en la peça, atès que és l'eix que configura la progressió de l'argument. Amb l'objectiu de considerar la voluntat d'universalització dels efectes dels conflictes bèl·lics i de reflexionar sobre les formes de transmissió de la violència des de les arts escèniques, aquest article analitza un seguit d'aspectes textuais de l'obra (model tràgic, estructura del temps narratiu, funció dels silencis i convivència entre llengües) i d'aspectes escènics del muntatge que Oriol Broggi va dirigir l'any 2012 (disposició de la sala, escenografia, il·luminació, espai sonor i vestuari).

Paraules clau: teatre, guerra, Mouawad, tragèdia, silenci, multilingüisme, escenografia.

¿Cómo se traslada una guerra al escenario? La representación de *Incendios*, de Wajdi Mouawad, dirigida por Oriol Broggi

Resumen: *Incendios* (2003) forma parte de la tetralogía *La sangre de las promesas*, escrita por el dramaturgo libanés Wajdi Mouawad. La guerra tiene un papel central en la pieza, pues es el eje que configura la progresión del argumento. Con el objetivo de considerar la voluntad de universalización de los efectos de los conflictos bélicos y de reflexionar sobre las formas de transmisión de la violencia desde las artes escénicas, este artículo analiza una serie de aspectos textuales de la obra (modelo trágico, estructura del tiempo narrativo, función de los silencios y convivencia entre lenguas) y de aspectos escénicos del montaje que Oriol Broggi dirigió en el año 2012 (disposición de la sala, escenografía, iluminación, espacio sonoro y vestuario).

Palabras clave: teatro, guerra, Mouawad, tragedia, silencio, multilingüismo, escenografía.

Com es trasllada una guerra a l'escenari? La representació d'*Incendis*, de Wajdi Mouawad, dirigida per Oriol Broggi

© Cinta Paloma (2024)

Llengua, Societat i Comunicació, núm. 22

<http://revistes.ub/index.php/LSC/>

ISSN:1697-5928

lsc@ub.edu

<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0>

doi:10.1344/LSC-2024.22.9

Abstract: *Scorched* (2003) is part of the quartet *The Blood of Promises*, by the Lebanese playwright Wajdi Mouawad. War plays a central role in the piece, as it shapes the progression of the plot. This paper aims to consider the desire to universalise the effects of war and reflect the ways violence can be transmitted through the performing arts. To do so, the paper analyses various textual aspects of the work (tragic model, structure of narrative time, function of silences and coexistence between different languages), as well as several staging aspects (stage and theatre layout, stage design, lighting, sound space and wardrobe design) of the production that Oriol Broggi directed in 2012.

Keywords: theatre, war, Mouawad, tragedy, silence, multilingualism, scenography.

1. INTRODUCCIÓ. UNA LÍNIA ENTRE LA HISTÒRIA I LA HISTÒRIA

Nawal Marwan mor després d'haver passat els últims cinc anys en silenci, sense dir absolutament res. En el testament demana als seus fills bessons, Jeanne i Simon, que entreguin una carta al seu pare i una altra al seu germà. Un cop superada la recança inicial per la distància emocional que sempre els ha imposat la mare, els bessons emprenen un viatge al país natal matern, marcat per una guerra recent, amb l'objectiu de trobar el pare que creien mort i un germà que no sabien que tenien. Aquesta recerca plena d'obstacles s'intercala amb escenes del passat de Nawal, obligada a donar un fill en adopció en l'adolescència i, en la joventut, víctima de la barbàrie generada pel conflicte bèl·lic del país en què viu. La cruesa del panorama culmina quan Jeanne i Simon descobreixen que el pare i el germà són la mateixa persona, perquè durant el temps que Nawal va passar empresonada va ser torturada i violada reiteradament pel seu primer fill, una veritat que ella mateixa no descobreix fins cinc anys abans de morir, moment en què decideix no dir mai més cap paraula.

El paràgraf anterior resumeix l'argument d'*Incendis* (2003), una obra de teatre escrita per Wajdi Mouawad que no només commou pel que explica, sinó també, sobretot, per la manera com ho fa. Nascut a Beirut l'any 1968, el dramaturg va exiliar-se amb la família a França a causa de la guerra civil del Líban (1975-1990), i des del 1983 està establert al Canadà, tot i que viu a cavall del Quebec i París. L'obra forma part de la tetralogia *La sang de les promeses*, escrita originalment en francès i formada per *Littoral* (1999), *Incendis* (2003), *Fôrets* (2006) i *Ciels* (2009). En català, aquestes quatre peces han estat publicades per l'editorial Periscopi (2017) i les tres últimes han estat representades, entre el 2012 i el 2017, per la companyia La Perla 29, dirigida per Oriol Broggi (Barcelona, 1971). En aquest article s'han pres de referència per a l'anàlisi el text d'*Incendis* traduït per Cristina Genebat i el muntatge que se'n va representar al Teatre Romea, sota la direcció de Broggi, entre el febrer i l'abril del 2012.

L'any 2003, en el postfaci de l'edició en francès de l'obra (en l'edició de butxaca: Actes Sud, 2011), la dramaturga Charlotte Farcet apunta que la guerra, d'un temps ençà, és el laboratori de l'escriptura de Wajdi Mouawad, que aconsegueix traçar «une ligne entre histoire et Histoire» (p. 135). Quan escriu *Incendis*, Mouawad «n'a d'ailleurs pas seulement en tête la guerre du Liban, il écrit alors que la guerre en Irak a commencé, avec en mémoire celles de l'ex-Yougoslavie, du Rwanda, et celles d'un passé à peine plus lointain» (p. 157). Malgrat la cruesa dels temes abordats en les seves peces, del conjunt de l'obra de Mouawad se n'ha dit que es tracta d'un teatre de la paraula (Menéndez Salmón, 2014; Ferrando Mateu, 2018), de la consolació (Mouawad, 2011; Dupois, 2018) i de la reconciliació (Aronoff

Com es trasllada una guerra a l'escenari? La representació d'*Incendis*, de Wajdi Mouawad, dirigida per Oriol Broggi

© Cinta Paloma (2024)

Llengua, Societat i Comunicació, núm. 22

<http://revistes.ub/index.php/LSC/>

ISSN:1697-5928

lsc@ub.edu

<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0>

doi:10.1344/LSC-2024.22.9

i Ba, 2021).

Les arts són un mitjà per tractar temes complexos, com la guerra, i per «libérer des voix silencieuses afin qu'elles puissent raconter des histoires de peine et de souffrance [...] le théâtre donne un espace sûr pour présenter ces histoires» (Aronoff i Ba, 2021, p. 365). Aquest rol del teatre té a veure amb la posició envers les arts escèniques que Mouawad defensava en l'entrevista que li va fer Laure Adler (France Culture, 2016): el teatre i la paraula han de ser un indret de retrobament dels vius davant dels vius, dels actors i els espectadors. Trobar l'altre és allò que concerneix la pròpia època, perquè donar veu als qui no la tenen fa possible la comprensió, i el retrobament amb un mateix i amb l'altre permet la catarsi. Partint d'aquest punt, a continuació s'analitzen una selecció d'aspectes textuals i escènics d'*Incendis*. La finalitat és, en primer lloc, detectar l'aposta intencionada per parlar de la universalitat de la guerra —en comptes de limitar-ne les experiències enquadrant-la geogràficament i temporalment. En segon lloc, es pretén reflexionar al voltant de la transmissió de la violència, que és encara més incisiva a partir de la poètica del dramaturg i la posada en escena del director que en la descripció explícita en el text.

2. ANÀLISI. L'ESCENARI BÈL·LIC

2.1. Aspectes textuals

Els recursos a través dels quals *Incendis* expressa la barbàrie de la guerra són mereixedors d'anàlisi. En relació amb els aspectes purament textuals, tot seguit se n'assenyalen quatre: el model tràgic en què s'emmarca l'obra, l'amalgama del temps narratiu, l'ús i la interpretació dels silencis i el simbolisme de la coexistència entre llengües.

A jutjar pels treballs que s'han publicat en la darrera dècada, com el de Rosa Anna Ferrando Mateu (2018) o el de Laia Güell Paule (2020), hi ha acord en la identificació dels elements tràgics d'*Incendis*: la situació de l'individu en la cruïlla de l'acció (Prieto Nadal, 2014) i la catarsi que nombrosos investigadors detecten en la peça de Mouawad (Mouawad, 2011; Dupois, 2018; Aronoff i Ba, 2021). Al llarg de la vida, el personatge de Nawal es troba constantment davant d'alternatives de decisió sense cap opció satisfactòria: amagar l'embaràs i renunciar a la criatura o perdre el suport familiar i haver de marxar de casa, mantenir la recerca per trobar el seu fill o fugir d'un país en guerra civil, conservar les mans netes de sang o prendre les armes per venjar el mal patit, etc. També els bessons Jeanne i Simon s'enfronten a dilemes: o emparar-se en la poca calidesa de la seva mare per mantenir-se a recer dels perills —i de la veritat—, o bé esforçar-se per dur-ne a terme les últimes voluntats. Aquestes disjuntives reiterades i impregnades de l'esperit tràgic de l'acció possibiliten que es produeixi la catarsi de l'espectador. Ara bé, en sintonia amb la conclusió de George Steiner a *The Death of Tragedy* (1961) que el mateix títol anuncia, en l'obra es detecta un model tràgic actualitzat pels canvis en les condicions socials i culturals entre la Grècia clàssica i la contemporaneïtat: primer, perquè la tragèdia grega no pretén oferir explicacions justificades del destí, i en el cas d'*Incendis* no es condemna la tossuderia de Nawal per acceptar-lo; segon, perquè Mouawad es preocupa d'escriure un final que no sigui descoratjador, sinó generós malgrat la tragèdia: Nawal ha trobat el seu primer fill i als bessons se'ls permet reconciliar-se amb la seva mare. Farcet (Mouawad, 2011) ho resumeix així:

Com es trasllada una guerra a l'escenari? La representació d'*Incendis*, de Wajdi Mouawad, dirigida per Oriol Broggi

© Cinta Paloma (2024)

Llengua, Societat i Comunicació, núm. 22

<http://revistes.ub/index.php/LSC/>

ISSN:1697-5928

lsc@ub.edu

<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0>

doi:10.1344/LSC-2024.22.9

[S]i *Incendies* s'était achevé à l'instant où Jeanne et Simon découvraient la vérité, l'œuvre aurait été terrifiante et l'horizon noir et obstrué ; mais la pièce s'arrête dans un jardin, avec la dernière lettre de Nawal qui les appelle enfin « Jeanne » et « Simon », et se nomme « votre mère ». Partageant leur chaise et le casque du walkman de Jeanne, Jeanne et Simon écoutent le silence de leur mère. (p. 162)

Quant a l'estructura narrativa de l'obra, *Incendis* es divideix en quatre parts («Incendi de la Nawal», «Incendi de la infantesa», «Incendi de la Janaane» i «Incendi del Sarwane»), que engloben les trenta-vuit escenes que la conformen. Tot i que aquesta separació situa el lector/espectador en relació amb el contingut de cada bloc, allò realment significatiu és el temps narratiu de l'obra, que combina el present —la recerca del pare i el germà de Jeanne i Simon— amb el passat —la vida de Nawal Marwan—, que al seu torn es desdobra en tres etapes: Nawal d'adolescent (entre els catorze i els dinou anys), Nawal d'adult (al voltant dels quaranta-cinc anys) i Nawal de més gran (vora la seixantena). Aquest recurs temporal recurrent en el teatre de Mouawad és clau, atès que els espectadors segueixen amb els bessons el procés gradual que va des de la incomprensió de la seva mare fins a l'entesa; s'avança a mesura que Jeanne i Simon descobreixen capes de veritat. En algunes escenes, fins i tot, les didascàlies posen de manifest la simultaneïtat entre diferents temps i espais.

Com assenyala Antonio Monegal a *El silencio de la guerra* (2024), el silenci és el llenguatge del dol, i provar de dir-lo és el repte a què s'enfronta qualsevol representació de la guerra. L'any 2021 les investigadores Mary Ellen Aronoff i Ndeye Ba van publicar «*Incendies, les sons du silence*», un treball centrat en la interpretació del silenci en l'obra. Aquí cal destacar la definició del silenci no només com a absència del so o la veu, sinó també com a via de comunicació. Tot i que, en la peça, el silenci comença representant un obstacle reiterat en la comunicació generacional (entre l'àvia i la mare de Nawal, entre Nawal i la seva mare, entre els bessons i Nawal), per a Aronoff i Ba (2021) el silenci intencionat de Nawal no forma part de la mateixa categoria: «Le silence souffert sous sa mère était un acte d'oppression tandis que le silence qu'elle inflige à ses jumeaux est un choix délibéré pour leur bien-être» (p. 369). El silenci de Nawal comença després de donar testimoni al Tribunal Penal Internacional, immediatament després de descobrir, per les paraules del seu torturador i violador Abou Tarek, que aquest mateix home és Nihad, el seu primer fill. En la «Carta al fill» (títol de l'escena 37), dirigida a Nihad, Nawal justifica la seva decisió pel que fa al silenci: «Però allà on hi ha amor no hi pot haver odi. I per preservar l'amor, vaig decidir callar» (2017, p. 234). Així doncs, el silenci de Nawal no és cap absència, sinó que «est d'une importance et d'un intérêt particuliers parce qu'il n'est pas nécessairement un silence passif. Il y a un pouvoir à son silence» (2021, p. 368), un intent de reconciliació. Que el silenci no és passiu ho demostren tant el fet que l'infermer que cuida Nawal decideixi enregistrar el seu mutisme en cintes de casset com que, al final de l'obra, Jeanne i Simon escolten les gravacions del silenci de la seva mare. Perquè, a la fi, la comprenen. En altres paraules, el silenci conscient de Nawal és una manifestació de resiliència: «n'hésite pas à exprimer sa colère contre Abou Tarek mais choisit de rester silencieuse en ce qui concerne Nihad» (2021, p. 370). Paral·lelament, en la «Carta als bessons» (títol de l'escena 38), Nawal també es justifica: «Hi ha veritats que només poden ser revelades amb la condició de ser descobertes» (2017, p. 237). Aquest ús actiu del silenci és principalment, en companyia de la resta d'elements analitzats, el que defineix la posició ètica de Mouawad envers la guerra: s'allunya de la tradició èpica dominant. L'aposta per fer parlar el silenci constitueix un acte polític i, en paraules de Monegal (2024), «no ceder a la tentación de la épica, apartarse de ella, es tomar partido en contra de la glorificación de la guerra y el culto al heroísmo» (2024, p. 275).

Com es trasllada una guerra a l'escenari? La representació d'*Incendis*, de Wajdi Mouawad, dirigida per Oriol Broggi

© Cinta Paloma (2024)

Llengua, Societat i Comunicació, núm. 22

<http://revistes.ub/index.php/LSC/>

ISSN:1697-5928

lsc@ub.edu

<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0>

doi:10.1344/LSC-2024.22.9

Quan Wajdi Mouawad va haver d'abandonar el Líban era una criatura de set o vuit anys. Tal com reconeixia ell mateix en l'entrevista a càrrec de Nadia Taïbi (2007), la coincidència cronològica de l'exili amb la seva etapa de formació escolar va fer que perdés l'àrab, la llengua materna, com a idioma vehicular. De fet, Mouawad explica que va adoptar el francès com a llengua d'expressió gràcies a la literatura. Aquesta convivència entre llengües en la vida del dramaturg també té presència —no sempre pacífica— en algunes de les seves obres, per exemple a *Incendis* (entre el francès i l'àrab) o a *Germanes* (2014, entre el francès i l'anglès). En el cas d'*Incendis*, Nawal Marwan ha estat educada en la llengua àrab i canvia d'idioma quan, després de la guerra, marxa del país. Parla en francès als seus fills bessons, de manera que, per a ells dos, l'àrab queda relegat a la llengua dels orígens materns. D'acord amb Julia Galmiche a «L'interlangue comme théâtre d'apprentissage dans *Incendies* de Wajdi Mouawad» (2018), val la pena subratllar l'aparició particularment simbòlica de l'àrab en la peça: en primer lloc, Nawal aprèn a llegir i a escriure l'alfabet àrab perquè li ho aconsella la seva àvia (escena 9); en segon lloc, és amb l'objectiu que li ensenyi a llegir i a escriure en aquesta llengua que el personatge de Sawda acompanya Nawal, amb qui esdevenen grans amigues, en el viatge per trobar el seu primer fill (escenes 14 i 15); en tercer lloc, en un moment de crisi personal per la violència presenciada, Nawal anima Sawda a recitar juntes un poema après en àrab, «Al Atlal» (en català, «Les ruïnes»; escena 25).

Són només els indicis biogràfics que Mouawad ha anat fent públics, la tímida presència de la llengua àrab en l'obra i els noms dels personatges el que permeten al lector/espectador relacionar el conflicte bèl·lic de la peça teatral amb la guerra del Líban. L'any 2006, però, els acadèmics Rainier Grutman i Heba Alah Ghadie van dedicar «*Incendies* de Wajdi Mouawad : les méandres de la mémoire» a desgranar l'intertext històric de l'obra i a vincular-lo amb la guerra civil del país natal del dramaturg. Ho van fer sobretot a partir de quatre punts de contacte: les massacres als camps de refugiats de Kfar Riad i de Kfar Matra (escenes 24 i 25), inspirades en les de Sabra i Xatila (1982); la història vital de Nihab, impregnada de *Même les tueurs ont une mère. Document* (1986), un llibre biogràfic escrit pel periodista francès Patrick Meney; l'assassinat del cap de les milícies per part de Nawal Marwan i l'empresonament posterior, basats en el testimoni de Souha Bechara, i l'episodi colpidor de l'incendi de l'autobús de refugiats que Nawal narra a Sawda (escena 19), que es va produir realment l'abril del 1975 i va ser el desencadenant de la guerra. Segons Grutman i Ghadie (2006), ni es pot reduir l'obra al context històric —en la ficció, sovint la realitat està transformada— ni *Incendis* és un exemple de «l'art per a l'art» (p. 106).

2.2. Aspectes escènics

En l'entrevista a Oriol Broggi amb motiu d'aquest article (11 de març del 2024), quan es pregunta al director de la companyia La Perla 29 pel muntatge d'*Incendis* que va dirigir l'any 2012 al Teatre Romea, reconeix que «es creava una màgia teatral que és molt difícil d'explicar, perquè mai més ens l'hem trobada ni mai més ens la trobarem», una bona definició de la catarsi esmentada. Els actors Clara Segura i Julio Manrique tenien els papers protagonistes, i interpretaven més d'un personatge al llarg de l'espectacle, que va fer gira per una trentena de poblacions del territori de parla catalana.

Poques vegades el Teatre Romea, amb la platea i dos pisos d'amfiteatre, ha adoptat una configuració de sala diferent de la tradicional. En el cas d'*Incendis*, Broggi va estendre l'escenari per sobre de les primeres files del pati de butaques i va fer col·locar una grada al fons de l'espai de l'escenari per a part del públic. Així, la disposició espacial era atípica perquè incorporava espectadors a ambdues bandes de l'escena. La intenció del director era

Com es trasllada una guerra a l'escenari? La representació d'*Incendis*, de Wajdi Mouawad, dirigida per Oriol Broggi

© Cinta Paloma (2024)

Llengua, Societat i Comunicació, núm. 22

<http://revistes.ub/index.php/LSC/>

ISSN:1697-5928

lsc@ub.edu

<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0>

doi:10.1344/LSC-2024.22.9

acostar el públic a la història que explicaven i, amb la seva proximitat, aconseguir-ne la participació metafòrica: «el text va fer que la respiració del públic fos una».

En relació amb l'escenografia, la sorra —prou universal per simbolitzar una terra sense designació— cobria el sòl de l'escenari, i als laterals hi penjaven unes teles gruixudes de tons vermellorsos i marronosos. L'escenografia estava composta per ben pocs elements: una taula de fusta, dues cadires de plàstic, un tamboret i un parell de galledes que s'afegien més tard a l'espectacle. L'objectiu d'Oriol Broggi, en aquest cas, era doble: concentrar l'atenció de l'espectador en el text i apel·lar a la seva imaginació. «Al teatre, unes sabates a terra, mig enterrades, són un cadàver», diu. I en ocasions comptades es feia servir una tela blanca de dimensions considerables per projectar-hi imatges (escena 18) i algun vídeo (escena 25) relacionats amb el contingut de les escenes.

La il·luminació del muntatge alternava la llum càlida i la neutra en funció de l'escena. No hi havia una decisió uniforme quant a la separació de les escenes concebudes en el text: algunes se separaven per foscos —també n'hi havia algun d'inclòs entremig d'una escena, justificat pels canvis temporals—, però d'altres no. Amb la intenció d'accentuar l'emoció, en moments determinats s'activaven uns focus de color. L'alba que Nawal anuncia l'embaràs a Wahab, de qui està enamorada, una llum blavosa impregna aquesta única escena romàntica de l'espectacle (escena 5), la que fa que la història d'*Incendis* tingui l'amor com a origen. Un amor que immediatament després fa brollar l'odi entre Nawal i la seva mare (escena 6), que l'obliga a fer una tria: «Ves-te'n despullada amb el teu ventre i la vida que conté. O bé queda't i agenolla't. Agenolla't, Nawal» (2017, p. 158). S'intueix que la raó que provoca tal dilema és una incompatibilitat de tradicions religioses entre famílies.

Igual que en el text, en el muntatge era essencial l'espai de silenci, que contrasta bé amb els crits de les escenes de tensió (entre Jeanne i Simon, en la travessia de Nawal i Sawda, etc.). El contrapunt també es posa de manifest en les converses telefòniques entre els bessons, que exemplifiquen els problemes de comunicació familiars (la més representativa, l'escena 27) malgrat l'intent en si mateix de posar-se en contacte amb una trucada, així com la iniciativa de l'infermer de Nawal de gravar el seu silenci. Pel que fa a l'espai sonor, alguna escena s'embolcalla esporàdicament amb una melodia clàssica de fons, o bé es fa servir la música per cloure-la. Tot i que les acotacions de Mouawad només indiquen que a l'inici de l'escena 31 ha de sonar «The Logical Song», de Supertramp, al muntatge, entre les escenes 30 i 31 també sonava «Roxanne», de The Police.

El vestuari dels intèrprets seguia la mateixa línia d'universalitat apuntada: l'equip artístic anava vestit amb roba contemporània, senzilla, de vegades desgastada, que no variava gaire malgrat que els personatges canviessin de temps i espai. L'única pista geogràfica era el mocador que Nawal i Sawda portaven al cap durant algunes escenes (per exemple, a la 25), un element que no està indicat en les didascàlies del text.

3. CONCLUSIONS. N'HEM PARLAT PROU, DE LA GUERRA?

En aquestes pàgines s'han analitzat un seguit d'aspectes textuais d'*Incendis*, escrita pel dramaturg Wajdi Mouawad, i escènics, del muntatge que en va dirigir Oriol Broggi. La guerra té una presència central en aquesta peça, però la violència que concentra no arriba principalment al lector/espectador mitjançant l'explicitació: atès que «només» es produeixen dos assassinats en trenta-vuit escenes i tres hores d'espectacle, la veritable potència de transmissió recau en la poètica del text (model tràgic, estructura del temps narratiu, funció dels silencis i convivència entre llengües diferents) i en els mecanismes de representació dalt de l'escenari (disposició de la sala, escenografia, il·luminació, espai sonor i vestuari). Ambdós blocs col·laboren en la direcció de remarcar la universalitat de la

Com es trasllada una guerra a l'escenari? La representació d'*Incendis*, de Wajdi Mouawad, dirigida per Oriol Broggi

© Cinta Paloma (2024)

Llengua, Societat i Comunicació, núm. 22

<http://revistes.ub/index.php/LSC/>

ISSN:1697-5928

lsc@ub.edu

<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0>

[doi:10.1344/LSC-2024.22.9](https://doi.org/10.1344/LSC-2024.22.9)

tragèdia de la guerra i les conseqüències que se'n deriven, i ho fan allunyant-se de la tradició èpica dominant, la qual cosa esdevé un missatge formal precisament antibel·licista.

En els paratextos de l'edició en català de *La sang de les promeses* (2017) s'hi pot resseguir un diàleg. Al postfaci la traductora Anna Casassas es pregunta «com és que les obres de Wajdi Mouawad, malgrat tota la duresa i l'horror, no ens tiren enrere, sinó que, al contrari, ens fascinen i ens commouen» (p. 461). A pesar de la inversió en l'ordre, és com si Oriol Broggi respongués a Casassas en el prefaci del llibre quan afirma que «Mouawad és un escriptor que té tres grans qualitats: la de dramaturg, la de poeta i la de filòsof» (p. 13). Casassas parafraseja el pensador txec Jan Patočka en defensar que el sentit de l'art, avui dia, hauria de ser el de dur aquells que en siguin capaços a entendre la incomoditat de la seva situació còmoda. I és que Mouawad ha dit sovint que l'horror descrit és molt menys que el que existeix a la realitat, però defensa alhora que, si admetéssim que ja no hi ha paraules per expressar aquest horror, aleshores sí que estaria tot perdut. Deu ser per un motiu similar que, en un panorama com l'actual, amb guerres flamants i d'altres que s'allarguen, quan a Broggi se li demana per la representació dels conflictes bèl·lics al teatre, ell s'acaba preguntant en veu alta si n'hem parlat prou, de la guerra.

4. REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

ARONOFF, M. E., i BA, N. (2021). *Incendies*, les sons du silence. *French Cultural Studies*, 32(4), 364-374.

DUPOIS, G. (2018). L'écoute des silences dans *Incendies* de Wajdi Mouawad. *Postures*, 28, 1-16.

FERRANDO MATEU, R. A. (2018). La tragedia griega en el teatro contemporáneo: un análisis de *Incendios* de Wajdi Mouawad. *Telondefondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral*, 14(28), 114-120.

GALMICHE, J. (2018). L'interlangue comme théâtre d'apprentissage dans *Incendies* de Wajdi Mouawad. *Voix plurielles*, 15(1), 250-265.

GRUTMAN, R., i GHADIE, H. A. (2006). *Incendies* de Wajdi Mouawad : les méandres de la mémoire. *Neohelicon*, 33, 91-108.

GÜELL PAULE, L. (2020). *Mercè Rodoreda vs. Wajdi Mouawad. Cap a una anatomia literària comparada*. Universitat de Barcelona. [Treball final de màster].

MENÉNDEZ SALMÓN, R. (2014). Wajdi Mouawad o la sangre de las promesas. *Quimera. Revista de Literatura*, 361, 98.

MONEGAL, A. (2024). *El silencio de la guerra*. Acantilado.

MOUAWAD, W. (2011). *Incendies. Le Sang des promesses / 2*. Actes Sud.

MOUAWAD, W. (2016). Wajdi Mouawad : « il faut trouver le courage de raconter ». *Hors-champs*, 22 de juny. www.franceculture.fr/emissions/hors-champs/wajdi-mouawad-il-faut-trouver-le-courage-de-raconter [Entrevista de Laure Adler].

MOUAWAD, W. (2017). *La sang de les promeses. Litoral–Incendis–Boscós–Cels*. Periscopi.

PRIETO NADAL, A. (2014). Los cielos incandescentes de Wajdi Mouawad. *Quimera. Revista de Literatura*, 372, 53-55.

Com es trasllada una guerra a l'escenari? La representació d'*Incendis*, de Wajdi Mouawad, dirigida per Oriol Broggi

© Cinta Paloma (2024)

Llengua, Societat i Comunicació, núm. 22

<http://revistes.ub/index.php/LSC/>

ISSN:1697-5928

lsc@ub.edu

<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0>

doi:10.1344/LSC-2024.22.9



STEINER, G. (1961). *The Death of Tragedy*. Alfred A. Knopf.

TAÏBI, N. (2007). De la métamorphose. Entretien avec Wajdi Mouawad. *Sens-Dessous*, 1(1), 85-90.

Com es trasllada una guerra a l'escenari? La representació d'*Incendís*, de Wajdi Mouawad, dirigida per Oriol Broggi

© Cinta Paloma (2024)

Llengua, Societat i Comunicació, núm. 22

<http://revistes.ub/index.php/LSC/>

ISSN:1697-5928

lsc@ub.edu

<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0>

doi:10.1344/LSC-2024.22.9