

TRABAJO DE FIN DE GRADO

**EL MITO DE EDIPO EN *INCENDIOS*:
UN HÉROE TRÁGICO
EN EL TEATRO CONTEMPORÁNEO Y EL CINE**

Xabier Merino Paredes

Grado en Traducción e Interpretación

Curso académico 2020-2021

Tutora: Idoia Mamolar Sánchez

Departamento de Estudios Clásicos

FACULTAD DE LETRAS / LETREN FAKULTATEA

VITORIA - GASTEIZ

Resumen

Este trabajo compara dos obras modernas y una clásica. Las obras modernas son la pieza de teatro *Incendios* de Wajdi Mouawad del año 2003 y la adaptación cinematográfica homónima del director Dennis Villeneuve, estrenada en 2011; la obra clásica es la tragedia de Sófocles, *Edipo Rey*. El objetivo principal del trabajo es dar cuenta de la manera en que los autores modernos reelaboran el mito clásico para adaptarlo a un público del siglo XXI: qué elementos mantienen de la tragedia de Sófocles, qué cambios introducen y las posibles explicaciones que están detrás de ello.

Este TFG se inserta en el campo de los estudios de la tradición clásica griega, un campo extenso y de larga trayectoria que analiza las recreaciones del legado cultural de la antigua Grecia, amoldándolas a los gustos y modos de pensar de cada época.

El análisis comparativo se centra principalmente en la tragedia clásica y la obra de teatro moderna. La película de Villeneuve traduce a imágenes el drama de Mouawad, con un grado de realismo y emotividad que no estaba presente en la versión teatral de *Incendios*; estas diferencias afectan a veces a los elementos inspirados en la tragedia clásica y son examinadas en el trabajo.

En la primera parte del TFG se presenta la obra de teatro *Incendios* de Wajdi Mouawad y la película de Dennis Villeneuve del mismo título; y se compara la obra de teatro contemporánea con la tragedia de Sófocles *Edipo Rey*. La reelaboración del mito clásico se lleva a cabo de una manera muy sutil. Asimismo, en esta sección, se presenta al propio dramaturgo Wajdi Mouawad, cuyas experiencias personales ayudan a comprender mejor *Incendios* y, en general, todas sus creaciones.

La segunda parte del TFG está dedicada al estudio de la trama o *mythos*, según la definición aristotélica. Tomando como referencia los elementos básicos que conforman la trama de las tragedias, tal y como se describen en la *Poética* de Aristóteles, se analiza la trama de *Incendios* –la obra de teatro y la película– y se compara con la de *Edipo Rey*. La atención se centra principalmente en la anagnórisis o reconocimiento. Tanto las obras modernas como la clásica tienen un momento de anagnórisis que destaca por su influencia en la acción; en concreto, es esta anagnórisis central y sus consecuencias lo que se estudia.

La tercera y última parte contiene las conclusiones principales del trabajo.

El TFG se cierra con la bibliografía y un anexo de imágenes.

Índice

1. Tres obras y un mito	3
1.1. Wajdi Mouawad: el dramaturgo que descubrió a Sófocles	3
1.2. <i>Incendios</i> : una tragedia moderna de Wajdi Mouawad	7
1.3. <i>Incendios</i> y <i>Edipo Rey</i>	10
1.4. Los desdoblamientos de Edipo en <i>Incendios</i>	12
1.5. <i>Incendios</i> : la adaptación cinematográfica de Villeneuve	14
2. La trama trágica	15
2.1. <i>Incendios</i> y <i>Edipo Rey</i> : peripecia, reconocimiento y cambio de fortuna	15
2.2. La anagnórisis central en la película y la tragedia moderna	18
2.3. Las consecuencias de la anagnórisis central	23
Conclusiones	27
Bibliografía	29
Anexo de imágenes	31

1. Tres obras y un mito

En esta primera parte del TFG presento la obra de teatro *Incendios* de Wajdi Mouawad y la adaptación cinematográfica homónima del director Dennis Villeneuve; y comparo, especialmente, la obra de teatro moderna con la tragedia clásica de Sófocles *Edipo Rey*, que Mouawad recrea de una manera sutil y característica.

Me ocupo también de la figura del propio Wajdi Mouawad, cuya trayectoria personal ayuda a comprender mejor *Incendios* y, en general, todas sus obras. La semblanza del dramaturgo da inicio a esta primera parte.

1.1. Wajdi Mouawad: el dramaturgo que descubrió a Sófocles

Wajdi Mouawad es un dramaturgo, director de teatro y actor de nacionalidad canadiense y de origen libanés. Mouawad pasó su infancia en el Líbano, su adolescencia en Francia y sus años de joven adulto en Quebec. Hoy en día el dramaturgo vive en Francia.

Mouawad nació en Beirut en 1968 en el seno de una familia cristiano-maronita. En 1975 estalló en el Líbano la guerra civil que se prolongaría hasta 1990. La guerra civil libanesa fue una guerra de «todos contra todos», ya que enfrentó a los diversos grupos religiosos y políticos del país en un conflicto verdaderamente sangriento. Se estima que la guerra dejó 120.000 fallecidos, y se produjo un éxodo de más de un millón de personas, tanto a otras regiones del propio Líbano como al extranjero.

A causa de la guerra, Mouawad se trasladó con su familia a Francia en 1977. En un principio, según unas declaraciones que haría el propio autor años más tarde a la cadena de radio francesa *France Culture*¹, la familia de Mouawad pensó que su exilio en Francia iba a ser provisional, ya que se rumoreaba que la guerra llegaría pronto a su fin. Sin embargo, a medida que pasaba el tiempo, y viendo que el final de la guerra en el Líbano

¹ El 26 de marzo de 2006, se realizó una grabación de la obra *Incendios* de Wajdi Mouawad en el Théâtre 71, en el municipio francés de Malakoff. La grabación fue emitida el 2 de abril del mismo año por la cadena de radio *France Culture*. Mouawad pronunció unas palabras sobre su vida al comienzo de la emisión a modo de introducción de la obra. La grabación completa está disponible en el enlace recogido en la bibliografía.

no llegaba, el exilio que inicialmente parecía temporal se convirtió en una realidad diaria: la realidad de una familia de refugiados de la guerra civil libanesa.

Los años que vivió nuestro autor –de niño– en Francia como exiliado se podrían considerar un punto de inflexión para la creación de su obra; él mismo afirmaría tiempo después que, durante esos años en Francia, se despertó verdaderamente su vocación artística. En la misma emisión de la radio *France Culture* que he mencionado anteriormente, Mouawad dice que, durante su estancia en París, aunque aún era un niño, ya empezó a darse cuenta de qué tipo de arte quería crear en un futuro. Pese a haber vivido los horrores de la guerra siendo un niño en su país de origen, Mouawad sentía el deseo de darle la vuelta a ese horror y hacer algo hermoso de aquello que no lo es:

Cuando yo estaba en Francia, nos llevaron a un museo y me topé con una cosa que era muy bella [...]. Y quise, en un momento dado, hacer por mi parte algo que fuese bello. Y me di cuenta de que, cogiendo las cosas de mi alrededor que no eran muy bellas, podía crear cosas que podían llegar a ser bellas (Traducción propia).

El Mouawad adulto reconoce que, durante su estancia en Francia, si bien la familia se sentía aliviada de estar lejos del conflicto, el sufrimiento de todos ellos no cesó, transformándose en una suerte de silencio. La familia Mouawad aprendió a lidiar con el sufrimiento de puertas para adentro, ya que ninguno lo exteriorizaba, como el propio dramaturgo declaró en una entrevista para *El País* en 2014 (Vicente, 2014, párr. 5).

En 1983, tras seis años de estancia en París, Mouawad se vio obligado a trasladarse otra vez, ya que en Francia necesitaban un permiso de residencia que las autoridades decidieron no renovarles. Finalmente, la familia se estableció en Quebec. Allí, continuó su proceso de aprender todo aquello que lo nutriría como escritor en un futuro. Es justamente en Quebec donde Mouawad empezó a devorar algunos clásicos como la Biblia, la *Ilíada*, la *Odisea*, la obra de Shakespeare y una larga lista de títulos y autores que le ayudarían a construir tanto su faceta de escritor como su persona.

Pero de entre todas sus influencias, el dramaturgo mismo destaca una principalmente: la figura de Sófocles, con el que se introdujo en el mundo de la tragedia griega. Descubrir el teatro clásico de los griegos fue algo realmente revelador para Mouawad, a quien le

fascinó el carácter falible de los héroes trágicos y el concepto de desmesura², tan arraigado en el pensamiento griego antiguo. El dramaturgo moderno aprende de Sófocles que nadie está libre de cometer algo inimaginable (Vicente, 2014, párr. 7).

En 1991, Wajdi Mouawad se gradúa en la Escuela Nacional de Teatro de Montreal, donde colabora con varios grupos teatrales, y en 1992, fecha en la que se firman los tratados de paz, viaja al Líbano por primera vez desde su exilio. En el Líbano, se dedica a escuchar relatos de los supervivientes de la guerra y toma prestadas parte de las historias de estos (Ferrando, 2018, p. 115).

Es crucial entender que las vivencias de Mouawad, tanto en su país natal como en los países en que se refugia junto a su familia, son aspectos clave para comprender su obra, ya que «esta constante itinerancia es lo que determina y caracteriza su proyecto dramático» (Andrés, 2017, p. 63). De hecho, el mismo autor declaró en 2014 en la entrevista a El País a la que ya me he referido anteriormente que el destierro que le tocó vivir es lo que ha determinado su trayectoria, personal y como hombre de teatro:

Este es el laboratorio en el que me ha metido la vida, el del exilio, la guerra, las lenguas que no son tuyas. El exilio ha sido un lugar de un sufrimiento atroz, pero también paradójico. Me rompió en dos y, a la vez, me salvó la vida (Vicente, 2014, párr. 2).

En cuanto a la obra de Mouawad, algunas veces se le ha definido como un autor muy prolífico, ya que ha escrito más de una docena de obras de teatro y más de media docena de narraciones y novelas. Entre sus novelas más destacadas, se encuentra *Ánima* (2012), que ganó en España el XV Premi Llibreter 2014.

Sin embargo, aunque se haya adentrado en ocasiones en el mundo de la novela, lo suyo propiamente es el teatro. La mayoría de las obras de nuestro autor pertenecen al género teatral, y es por ellas por las que Mouawad es considerado uno de los dramaturgos más importantes del siglo XXI. Dentro de su producción teatral sobresale *Le sang des promesses*, una tetralogía formada por *Littoral* (1999), *Incendies* (2003), *Forêts* (2006) y *Ciels* (2009). En España, los cuatro textos han sido traducidos por Eladio de Pablo y publicados por KRK ediciones. *La sangre de las promesas* no es solo la obra más

² La desmesura o *hybris* supone traspasar los límites que los dioses han puesto a los seres humanos, y el hacerlo conduce a estos últimos a la destrucción, como tantas veces se ve reflejado en las fuentes griegas.

conocida de Mouawad, sino que, en opinión de la crítica, es una pieza clave del teatro del siglo XXI (Andrés, 2017, p. 64).

Dos años después del estreno de la última entrega de la tetralogía, Mouawad comenzó el llamado *Proyecto Sófocles*, que se iba a desarrollar en tres fases y que planeaba iba a ocuparle hasta 2015. El proyecto consistía en representar las siete obras que se conservan de Sófocles, agrupadas por temas y en tres partes. La primera parte, *Des Femmes*, reuniría las obras de *Antígona*, *Electra* y *Las Traquinias*. La segunda parte, *Des Héros*, comprendería las obras de *Áyax* y *Edipo Rey*; y la tercera y última parte, *Des Mourants*, la formarían las obras *Filoctetes* y *Edipo en Colono* (Barranco, 2011, párr. 1).

El *Proyecto Sófocles* refuerza la influencia del dramaturgo griego en la producción de Mouawad. Sófocles siempre había estado presente en sus anteriores trabajos, sobre todo en *La sangre de las promesas*. Como antes se ha dicho, después de haber concluido la tetralogía, Mouawad decidió tomarse cinco años para poner en escena las obras de Sófocles, que tanto habían influido en aquella.

Ligado al proyecto teatral de poner en escena la producción de Sófocles, Mouawad emprendió un proyecto paralelo que comenzó también en el año 2011: *Avoir 20 ans en 2015*. El proyecto *Tener 20 años en 2015* era una llamada a los jóvenes de algunos territorios de habla francesa para que conociesen a Sófocles (Klimis, 2014, p. 132). Mouawad organizó una serie de viajes para instruir a los participantes del proyecto sobre acontecimientos pasados que, en opinión del dramaturgo, los jóvenes necesitaban conocer para comprender el mundo actual. Aparte de los viajes, los jóvenes tendrían la tarea de interrogar a algunas personas de sus respectivas ciudades sobre un tema inspirado en la obra de Sófocles.

Con el *Proyecto Sófocles* (y también con la tetralogía *La sangre de las promesas*), Mouawad reinventa a su manera uno de los aspectos fundamentales de la tragedia griega, y es que el teatro, además de ser literatura y espectáculo, y tener una dimensión religiosa, tenía también una función educativa; tragedias y comedias formaban parte de la *paideia* de los antiguos griegos. Mouawad intentaría, pues, revivir la tragedia en todas sus dimensiones, recuperando su papel en la educación de los espectadores, y ciudadanos, griegos (Klimis, 2014, p. 133).

1.2. *Incendios*: una tragedia moderna de Wajdi Mouawad

Después de haber presentado al autor, describiré ahora algunas de las características más destacadas de *Incendios* y presentaré el argumento de la obra, además de a los personajes principales. Como ya he dicho anteriormente, *Incendios* es la segunda parte de la tetralogía *La sangre de las promesas*.

Antes de pasar al argumento de la obra, me gustaría comentar las siguientes palabras de Mouawad, extraídas del audio de *France Culture* mencionado anteriormente. En este audio, el dramaturgo presentaba la obra y ponía de relieve que, ante todo, *Incendios* es una historia:

Me parece importante decir que *Incendios* es una historia. Desde un principio, nace del deseo de contar una historia. Quiero decir que, cuando escribo, me preocupo sobre todo de aquello que quiero contar, mucho más que de aquello que quiero decir (Traducción propia).

Mi impresión cuando escuché las palabras del autor y fui sabiendo un poco acerca de su trayectoria como dramaturgo fue que, en *Incendios* y en las demás obras de la tetralogía, Mouawad busca destacar el valor de testimonio y de vivencia personal que tienen sus relatos. En este sentido, la palabra *historia* cobra un matiz particular, refiriéndose a ese carácter de vivencia y experiencia personal que tienen los argumentos del dramaturgo. Lo que le interesa a Mouawad es, sobre todo, la intrahistoria, es decir, las vidas de hombres y mujeres comunes; la *historia* –llamémosla así– con minúsculas, centrada en esas vivencias personales que son el trasfondo de la Historia. Mouawad busca, de alguna manera, literaturizar la memoria y dar voz a los pequeños protagonistas.

Por lo tanto, podríamos decir que *Incendios* cuenta la *historia* de dos gemelos, Jeanne y Simon, que intentan comprender por qué un día su madre, Nawal, decide no volver a hablar. Los dos hermanos iniciarán, pues, una búsqueda con el propósito de dar respuesta a todos los enigmas que rodeaban la figura de su madre. El resultado de estas pesquisas sorprenderá a los gemelos y se encontrarán con aquello que nunca hubieran imaginado, al igual que nuestro héroe trágico Edipo.

El comienzo de *Incendios* se sitúa en el despacho del notario Hermile Lebel, albacea testamentario de la madre de Jeanne y Simon, que procede a leer el testamento en voz alta. En el testamento, Nawal deja un sobre a cada uno de los gemelos. Las instrucciones son claras: por un lado, Jeanne deberá entregar el sobre a un padre que creían muerto; por

otro lado, Simon deberá buscar a un hermano cuya existencia ignoraban y entregarle el otro sobre. Una vez los sobres sean entregados a sus destinatarios, los hermanos recibirán una carta y se podrá por fin grabar un nombre en la tumba de Nawal, cuya última voluntad fue ser enterrada de la siguiente manera: «entiérrenme desnuda. Entiérrenme sin ataúd. Sin ropa, [...], sin oración, y el rostro vuelto hacia el suelo. [...], que no se ponga lápida alguna sobre mi tumba» (*Incendios*, p. 52)³.

En el transcurso del drama, se alternan los tiempos presente y pasado: el presente es el tiempo los gemelos, Jeanne y Simon, y el pasado es el de la madre, Nawal. En las escenas que se sitúan en el pasado, descubrimos que el país de origen de Nawal⁴ está viviendo una atroz guerra civil. Conoceremos a una Nawal de 14 años y a su primer amor, Wahab, con quien tendrá un hijo. Pero este amor adolescente es un amor prohibido porque Nawal y Wahab pertenecen a bandos distintos en la guerra civil que asola su país.

Cuando las respectivas familias de los amantes se enteran del embarazo de la muchacha y del romance que habían estado escondiendo, Wahab es asesinado y separan a Nawal de su hijo recién nacido, que acaba siendo abandonado en un orfanato. Sin embargo, la madre hace una promesa al hijo antes de que los separen: «¡Ocurra lo que ocurra, te amaré siempre!» (*Incendios*, p. 80).

Muere la abuela de Nawal, Nazira, y en su lecho de muerte, le pide a su nieta que aprenda a leer y a escribir para así poder grabar el nombre de la anciana en la lápida, ya que allí, en el pueblo donde viven, nadie sabe escribir. Nawal cumple su promesa y, dos años más tarde, vuelve al lugar exclusivamente para llevar a cabo el último deseo de su abuela. Después de grabar el nombre en la lápida, Nawal emprende un viaje en busca del hijo que le fue arrebatado, pero la guerra ha dejado los orfanatos destruidos, por lo que le es más difícil seguir la pista del pequeño. En esta búsqueda, la acompañará una joven del

³ Todas las citas de la obra teatral *Incendios* han sido extraídas de la traducción de Eladio de Pablo, publicada en 2011 por KRK Ediciones (Oviedo).

⁴ Al leer la obra teatral, nos llama la atención que el dramaturgo no sitúa la acción en un lugar y en un tiempo concretos. El sentido trágico se impone así en el texto de Mouawad, que mantiene en *Incendios* el valor universal que tenían las tragedias. El dramaturgo invita a que el lector/espectador haga un ejercicio de abstracción: ¿por qué ceñir una historia a un espacio real y reconocible, cuando eso mismo ha sucedido en otros muchos lugares y tiempos? (Malpartida, 2015, p. 97). Sin embargo, aunque tiempo y lugar no se especifiquen de manera explícita en *Incendios*, si se conoce al autor, no es difícil situar la obra geográficamente y históricamente. De ese modo, podemos deducir que el país natal de Nawal es el Líbano, y el país donde se encuentran los gemelos al abrir el testamento es Canadá.

pueblo llamada Sawda, que desea aprender a leer y a escribir más que nada en el mundo. La búsqueda del hijo de Nawal en el pasado y la de los gemelos en el presente, con las cartas, se superponen.

En cuanto a los gemelos, Jeanne es profesora de matemáticas y utiliza los problemas matemáticos para poner de manifiesto el desconocimiento que ella tiene acerca de sus propios orígenes (Prieto, 2016, p. 336). Al explicar un día en clase una conocida teoría matemática, Jeanne les dice a sus alumnos que las matemáticas, tal y como las conocían hasta ese momento, están a punto de cambiar:

Las matemáticas en las cuales os introducí [...] tratarán sobre problemas insolubles que os conducirán, siempre, hacia otros problemas igualmente insolubles (*Incendios*, p. 62).

La vida de Jeanne siempre ha estado regida por las reglas estrictas de las matemáticas: «En matemáticas, uno más uno no suman 1,99 o 2,2. Suman dos» (*Incendios*, p. 68). Jeanne imaginaba su vida como una figura geométrica perfectamente delimitada, donde cada miembro de la familia –su hermano Simon, su madre y ella misma– tenía su propio sitio; al leerse el testamento, la figura se descompone y aparecen nuevas personas en la vida de Jeanne. Ahí afuera, existe un padre que los gemelos creían muerto y un hermano cuya existencia ignoraban. Esta comprensión le hará replantearse a Jeanne todo aquello que conocía hasta el momento. El traductor al español de *Incendios* dice en la introducción de la obra (*Incendios*, p. 16) que Jeanne deberá asumir como propio todo aquello que en un principio le parece incomprensible. Así, dejará atrás la geometría que estructura su vida y emprenderá una búsqueda para intentar dar respuesta al silencio de su madre.

Por su parte, el otro gemelo, Simon, es boxeador, y su entrenador le reprocha que no ve aquello que tiene delante: «¡No miras! ¡Estás ciego! [...] Eso se llama un problema de visión periférica» (*Incendios*, p. 64). Las profesiones de ambos gemelos –las matemáticas de Jeanne y el boxeo de Simon– están enlazadas simbólicamente con la ignorancia sobre sus orígenes y «la inestabilidad de su construcción identitaria» (Prieto, 2018, p. 239).

Simon, en un principio, prefiere vivir en la ignorancia y se niega a conocer sus raíces. Sin embargo, al final acabará por unirse a Jeanne en la búsqueda de la verdad. Pero la investigación la empezará Jeanne, que viajará al país de origen de Nawal para tratar de reconstruir la *historia* de su madre, y así es como conocerá la suya propia.

1.3. *Incendios y Edipo Rey*

A medida que la obra avanza, y especialmente cuando los dos hermanos resuelven el enigma que se les ha planteado, el lector y la lectora cultivados, o el público que asiste al teatro, relacionará la situación que viven nuestros protagonistas con el célebre mito griego. «¡Como Edipo!», pensará más de uno al conocer por fin la verdad de los hechos.

Y es que no se puede negar que, en *Incendios*, resuena la tragedia griega de Sófocles *Edipo Rey*. Digo «resuena» porque es importante recalcar que la obra del dramaturgo contemporáneo no es un calco exacto de *Edipo Rey*, ni tampoco una adaptación fiel. Las similitudes que mantiene *Incendios* con la tragedia de Sófocles son a menudo tan sutiles que podríamos catalogarlas como «ecos» que nos recuerdan a *Edipo Rey*. En cualquier caso, la relación de la tragedia moderna con la tragedia clásica es evidente, no tanto en los pequeños detalles como en esa búsqueda de la verdad que se va descubriendo poco a poco y que modifica de manera inesperada y trágica las vidas de los personajes. Dentro de este marco, lo que hace el dramaturgo moderno es asimilar y actualizar el mito griego clásico.

A este respecto, Francisco García Jurado afirma que, pese a las diferencias que guarda con la obra clásica, *Incendios* mantiene toda la esencia de *Edipo rey*. García Jurado asegura que la reelaboración del mito por parte de Mouawad «obedece a una asimilación y apropiación total de la obra antigua, hasta el punto de haberse convertido en parte del mismo acto creativo del autor moderno» (García, 2018, párr. 8).

Ya sabemos hasta qué punto la obra de Sófocles ha servido de inspiración a Mouawad, y asimismo conocemos la admiración que tiene el dramaturgo por el poeta trágico griego. Por lo tanto, no es de sorprender que Mouawad haya asimilado la obra de Sófocles hasta el punto de haberse apropiado de ella para crear algo nuevo.

Recordemos el argumento de la tragedia de Sófocles *Edipo Rey*⁵. Al inicio de la obra se muestra sobre el escenario a un grupo de suplicantes tebanos postrados ante el palacio real, al que han acudido para solicitar al rey Edipo que encuentre un remedio para hacer frente a la horrible peste que está acabando con los ciudadanos de Tebas. El cuñado de Edipo, Creonte, vuelve del oráculo de Delfos sabiendo la razón por la que la peste está asolando el pueblo. La peste es un castigo impuesto por los dioses porque un crimen de

⁵ La traducción de *Edipo Rey* que he leído y utilizo para las citas es la de A. Alamillo para Gredos: *Sófocles. Tragedias* (1981).

sangre cometido en el pasado ha quedado impune: el asesinato del anterior rey de Tebas, Layo. Edipo, el actual rey, iniciará una investigación para encontrar al culpable del asesinato de Layo, de tal manera que se haga justicia y el pueblo de Tebas se salve así de la peste. Pero el resultado de las pesquisas de nuestro héroe trágico no será el esperado. Edipo, empeñado en descubrir la verdad de los hechos, acaba descubriendo que él mismo es el asesino de Layo, y que el rey Layo es en realidad su verdadero padre. La reina Yocasta, por tanto, no solo es la esposa de Edipo, sino también su propia madre. Incapaces de soportar tanto horror, Yocasta se ahorca y Edipo se ciega clavándose los broches del vestido de la difunta reina (*Edipo Rey*, vv. 1265 s.).

La obra termina con Edipo pidiéndole a su cuñado Creonte que lo destierre de Tebas (*Edipo Rey*, vv. 1450-1456). Edipo se lamenta por el futuro que espera a sus hijas, Antígona e Ismene, y pide también a Creonte que las cuide.

La tragedia pone de manifiesto la imposibilidad de escapar del destino. Ni Layo, ni Yocasta, ni Edipo pudieron evitar las desgracias que previamente los oráculos habían vaticinado. El oráculo de Delfos le dijo a Layo que Yocasta y él tendrían un hijo que mataría a su padre y se casaría con su madre. Para evitarlo, Layo le encomendó a un pastor tebano que se deshiciese de Edipo, el hijo que tuvieron. Pero el pastor se apiadó del bebé y se lo entregó a otro pastor, quien, a su vez, se lo entregó a los reyes de Corinto, Pólipo y Mérope, quienes criaron a Edipo como si fuera su propio hijo. Por su parte, Edipo supo por otro oráculo que mataría a su padre y se casaría con su madre, por lo cual, en un intento de tratar de escapar de su destino, Edipo decidió abandonar Corinto. En el camino a Tebas, mantuvo una pelea con unos extranjeros, entre los que se encontraba Layo, de tal manera que, en efecto, Edipo, sin saberlo, acabó asesinando a su padre biológico y casándose con su propia madre.

Volvamos a *Incendios*. Cuando la hija de Nawal, Jeanne, emprende la búsqueda para conocer la verdad de los hechos –al igual que nuestro héroe Edipo–, viajará al Líbano y descubrirá que su madre, muchos años atrás, estuvo presa en la cárcel de Kfar Rayat⁶ por haber asesinado al líder de las milicias cristianas durante la guerra civil. Recordemos que Nawal había emprendido una búsqueda para encontrar al hijo que le arrebataron al nacer.

⁶ Para llevar a cabo la indefinición temporal y de lugar que he mencionado anteriormente, en la obra de teatro se omiten casi todas las referencias a lugares. Sin embargo, a veces sí que se mencionan algunos topónimos, pero son inventados, como es el caso de Kfar Rayat.

Sin embargo, la búsqueda del hijo se vio relegada por la guerra civil, en la que Nawal decidió tomar un papel activo.

Una vez en la cárcel, un torturador llamado Abou Tarek violó a Nawal una y otra vez. Jeanne y Simon son fruto de esa violación. Al nacer los gemelos, se ordenó a uno de los trabajadores de la prisión que se deshiciera de los bebés, pero este se sintió incapaz y se los llevó a un campesino –ambos motivos nos recuerdan a Edipo–, quien los criaría durante el tiempo que Nawal pasó en la cárcel. Después de quince años, Nawal recupera su libertad y se exilia con sus dos hijos gemelos.

En el país de exilio, Nawal testificará en un juicio contra el hombre que la violó y torturó en la cárcel. Nawal comprenderá entonces que Abou Tarek, el padre de los gemelos y el violador de Kfar Rayat, es también su propio hijo. A raíz de este descubrimiento, Nawal no volverá a hablar y pasará sus últimos años en silencio.

Tras la muerte de Nawal, Jeanne y Simon intentarán buscar una respuesta al silencio de su madre y viajarán al país natal de la mujer; allí, le seguirán la pista a su hermano –Nihad Harmanni– y descubrirán que este luchó en las milicias musulmanas como niño soldado. El jefe de las milicias –Chamseddine–, quien conocía bien a Nawal, pues también ella había estado en sus filas, descubre ahora que Nihad era el hijo de Nawal. Chamseddine afirma que el joven Nihad se convirtió en una auténtica «máquina de matar» y llegó a ser uno de los asesinos más sanguinarios de la guerra civil. No obstante, Nihad era infeliz y no veía sentido a la guerra. Lo único que deseaba Nihad era encontrar a su madre, y un día decidió escaparse para buscarla; no tuvo éxito y acabó siendo capturado por las milicias cristianas. En vez de matar al joven, sus captores vieron un gran potencial en Nihad y lo entrenaron. Nihad pasó de ser un niño soldado a convertirse en un mercenario bajo el mando de las milicias cristianas. Así es como dejó atrás su nombre hasta entonces, Nihad, y empezó a hacerse llamar Abou Tarek, al que destinaron a la prisión de Kfar Rayat para trabajar como torturador. Allí, sin saberlo, Nihad encuentra a esa madre a quien había buscado durante tanto tiempo. Su madre era Nawal, la mujer que cumplía condena por haber matado al líder de las milicias cristianas.

1.4. Los desdoblamientos de Edipo en *Incendios*

A simple vista, a la hora de identificar quién es quién en la obra de Mouawad con respecto a *Edipo Rey*, podríamos suponer que Edipo es Abou Tarek/Nihad y que Yocasta es Nawal.

Pero la obra del dramaturgo moderno va más allá. En *Incendios*, tanto los personajes como los planos temporales de *Edipo Rey* se ven desdoblados (Marín, 2017, p. 224).

El personaje de Edipo es el que sufre los desdoblamientos principales. Se podría decir que todos los personajes principales de *Incendios* tienen algo de Edipo: tanto Abou Tarek/Nihad, como los gemelos Jeanne y Simon, y también Nawal.

Marín Cobos dice que Edipo se desdobra en la figura de Abou Tarek/Nihad y en las de Jeanne y Simon. Por un lado, Nihad/Abou Tarek representa la parte oscura del mítico personaje, es decir, la del hijo que se une sexualmente a su madre sin saberlo. Me gustaría añadir un detalle a la reflexión de Marín Cobos y es que, aunque Abou Tarek represente la parte oscura de Edipo, el personaje de *Incendios* está claramente dibujado con tintes más siniestros. Edipo se casa con su madre sin saberlo, pero no la viola, no existe una voluntad de hacer daño. Sin embargo, Abou Tarek tortura y viola a Nawal noche tras noche en la prisión donde la mujer cumple condena.

Frente a la crueldad de este, los gemelos Jeanne y Simon representan la inocencia y la investigación sobre los propios orígenes. Pero los dos gemelos no tienen la misma actitud hacia el enigma que se les plantea.

Jeanne representa la voluntad de reconstruir el pasado, asumiendo las consecuencias que le pueda suponer el conocimiento de la verdad, y Simon representa la resistencia a indagar en el pasado por miedo a lo que pueda descubrir. Asimismo, Marín Cobos menciona que, al igual que Edipo, tanto los gemelos como Abou Tarek/Nihad fueron arrebatados a su madre; recordemos que este último fue llevado a un orfanato nada más nacer y que a los gemelos los crio un campesino durante los años que Nawal pasó en la cárcel.

Pero no solo los hijos tienen algo de Edipo en la obra de Mouawad. Nawal, la Yocasta moderna, también encarna una de las características de Edipo, ya que ella también lleva a cabo una búsqueda: la de su primer hijo. Marín Cobos dice que aquí se introduce un nuevo desdoblamiento que afecta al tiempo, ya que la búsqueda del hijo/padre/hermano se lleva a cabo en dos planos temporales: por un lado, en el presente, con la búsqueda de su hermano y su padre, llevada a cabo por los gemelos; y por otro lado, en el pasado, con la búsqueda de Nawal de su primer hijo.

Una de las novedades que introduce Mouawad frente a la obra de Sófocles es que los personajes femeninos son los que encarnan el anhelo de conocimiento. En *Edipo Rey*, Yocasta era una figura pasiva y el que buscaba/investigaba/indagaba en el pasado era

Edipo. En *Incendios*, los papeles se invierten, y aquí Nawal es la que busca y Abou Tarek/Nihad es el encontrado. Marín Cobos hace una reflexión al respecto y nos dice que, frente a ese lado pasivo de Yocasta, «Nawal representa el papel de una mujer dinámica, no solo por la búsqueda que emprende [...], sino porque [...] adopta un rol activo en la guerra, llegando a asesinar» (2017, p. 226). Además, Jeanne encarnará el anhelo de búsqueda que tenía su madre Nawal, y ella también emprenderá una investigación. Otra vez, el personaje femenino es el que tiene la iniciativa, ya que Simon en un principio se negaba a llevar a cabo aquello que su madre les había encomendado en el testamento. Por lo tanto, inicialmente, Simon tiene una actitud pasiva, y es Jeanne, la mujer, la que toma las riendas.

1.5. *Incendios*: la adaptación cinematográfica de Villeneuve

En el año 2010, *Incendios* fue llevada al cine por el director canadiense Dennis Villeneuve, entre cuyas películas más conocidas se encuentran *La llegada* (2016), *Blade Runner 2049* (2017) y su adaptación de la obra homónima de Wajdi Mouawad.

Villeneuve asistió a una representación de *Incendios* en un pequeño teatro de Quebec en 2004 y se sintió profundamente impresionado (Dawson, 2015, párr. 3). Según sus propias declaraciones, esa misma noche supo que convertiría aquella obra en una película (Dawson, 2015, párr. 4).

Uno de los aspectos clave que facilitaron la producción del film fue, según el director, la libertad creativa que le dio el dramaturgo para utilizar su texto (Dawson, 2015, párr. 6). Villeneuve ha recalcado que, pese a haber suprimido o modificado algunos elementos de la obra teatral, procuró mantenerse fiel al texto de Mouawad al adaptarlo al cine.

En cuanto a la decisión de Villeneuve de cambiar algunos aspectos de la obra original, manteniendo a la vez su esencia, Malpartida (2015, p. 96) dice que tanto las adiciones como las supresiones de Villeneuve son llevadas a cabo magistralmente.

Por lo tanto, estamos ante una adaptación que no es un calco exacto de la obra dramática en la que se basa, pero que sí mantiene su esencia a la hora de trasladarla a la pantalla. Sin embargo, aun manteniendo la esencia de la obra teatral, podríamos decir que la película de Villeneuve traduce a imágenes y acciones los extensos parlamentos que caracterizan el drama de Mouawad, algo de lo que hablaré más adelante.

La película de Villeneuve se convirtió en un éxito absoluto de taquilla. Además, fue nominada al Óscar en la categoría de «mejor película extranjera» en 2011 y el *New York*

Times la consideró una de las mejores cintas del año. En Canadá, ganó ocho premios Genie⁷, incluyendo los de mejor película, mejor director para Dennis Villeneuve y mejor actriz de reparto para Lubna Azabal, que interpreta a una joven Nawal Marwan.

2. La trama trágica

La segunda parte del TFG está dedicada al estudio de la trama o *mythos*, según la definición aristotélica. Tomando como referencia los elementos esenciales que configuran la trama de las tragedias, descritos por Aristóteles en la *Poética*, se analiza la trama de *Incendios* –la versión cinematográfica y la obra de teatro– y se compara con la de la tragedia de *Edipo Rey*. La atención se centra principalmente en la anagnórisis y sus consecuencias. *Incendios* se aleja en muchos aspectos de la obra clásica de Sófocles, pero mantiene elementos esencialmente trágicos que permiten definirla como una tragedia moderna.

2.1. *Incendios* y *Edipo Rey*: peripecia, reconocimiento y cambio de fortuna

Tanto en el texto teatral de *Incendios* como en la película la verdad se va abriendo paso a medida que avanza la trama, de un modo similar a lo que ocurre en la tragedia clásica. Por lo que se refiere a la cinta de Villeneuve, se ha señalado que la manera en que se relatan los hechos hace de ella principalmente una película de intriga, de naturaleza casi detectivesca (Malpartida, 2015, p. 96).

A nuestros protagonistas –ambos, antiguos y modernos– se les presenta un misterio, un rompecabezas que tendrán que resolver. El lector/espectador va resolviendo estos enigmas a la vez que los personajes de la ficción. *Incendios* y *Edipo Rey* sugieren que es necesario indagar en el pasado y preguntarse por los orígenes de uno mismo para llegar a la raíz de los hechos, por muy dolorosas que puedan resultar las verdades que se van descubriendo por el camino. A este respecto, Malpartida señala (2015, p. 96) que, en

⁷ Premios que otorga la Academia canadiense de Cine y Televisión y que podrían asimilarse a los Óscar en Estados Unidos o a los Goya en España.

Incendios, la anagnórisis, el descubrimiento de la verdad, se convierte en un elemento vital que va más allá del simple recurso literario.

La anagnórisis (del griego antiguo ἀναγνώρισις, «reconocimiento») es uno de los elementos constitutivos de las tragedias griegas, según señala Aristóteles en su *Poética*. Aunque se trata de un concepto complejo que el propio Aristóteles utiliza a veces con significados diferentes, a continuación voy a intentar definirlo en términos generales. Esta dificultad de interpretación afecta a muchos de los pasajes de la *Poética*, donde Aristóteles va describiendo los elementos de las obras trágicas. Paso a exponer brevemente lo referido a las distintas formas de configurar la trama, dentro de las cuales se enmarca la anagnórisis⁸.

En la *Poética*, Aristóteles describe las características propias y los rasgos distintivos de la tragedia. Y afirma que el elemento más importante de las obras trágicas es la trama o *mythos* (μῦθος), es decir, la organización de los incidentes que componen la historia (*Poética* 1450a 15 y 38-39). Dentro de la trama o *mythos* –nos dice Aristóteles–, una de las partes fundamentales es el cambio de fortuna (*metábasis*). El cambio de fortuna se daba en todas las tragedias, y consistía en pasar de la felicidad a la desdicha o de la desdicha a la felicidad (*Poética* 1451a 12-15). Además, Aristóteles decía que este cambio de fortuna había que combinarlo con otro elemento para que la tragedia resultara interesante: hay que tener en cuenta el tipo de personaje al que le afecta la inversión de fortuna⁹. Si estás bien, y pasas a estar mal, pero eres alguien malvado, eso no es interesante desde el punto de vista trágico; es decir, según Aristóteles, lo previsible –esto es, una relación consecuente entre carácter y fortuna– no es interesante como relato.

Sin embargo, Aristóteles afirma que tampoco es adecuado que una persona excelente termine muy mal, o que alguien muy malo termine muy bien; esto es injusto y solo podría indignarnos, pero no despertar las emociones de temor y compasión propias de la tragedia. Entonces, ¿qué sería lo ideal? Pues que una persona media –ni excelente ni pérfida– caiga en desgracia, pero no por haber hecho algo malo a sabiendas, porque, en ese caso, habría cierta maldad en la persona. La desgracia –nos dice Aristóteles– ha de ser en cierta medida algo no merecido; lo que la provoca es, no la maldad del héroe, sino su ignorancia: el

⁸ La edición de la *Poética* utilizada es la de García Yebra (1974), cuyas notas me han sido de gran utilidad para elaborar esta parte; también he consultado el trabajo de Javier de Hoz (1982) sobre la trama de la tragedia, una visión de conjunto breve y clara que me ha resultado asimismo muy útil.

⁹ A este respecto, v. el capítulo 13 de la *Poética*.

héroe trágico hace algo nocivo involuntariamente. El término que utiliza Aristóteles para designar el «error» trágico que lleva al héroe de la dicha a la desgracia es el de *hamartía* (ἁμαρτία, *Poética* 1453a 15-17).

Otros elementos centrales del *mythos*, según Aristóteles, y que contribuyen asimismo a hacer interesante y emotiva una obra trágica, son, por un lado, la peripecia y, por otro, la anagnórisis o reconocimiento. El primer elemento, la peripecia¹⁰, ocurre cuando se busca un resultado y se obtiene el contrario. El segundo, la anagnórisis¹¹ o reconocimiento, es el momento de la revelación, cuando uno comprende qué es lo que ha pasado, aunque en un sentido más restringido el término designa también el reconocimiento de la identidad de un personaje por parte de otro.

Aristóteles decía que, cuando el cambio de fortuna se produce acompañado de peripecia o anagnórisis –o bien de ambos–, la trama es *compleja*. Sin embargo, si el cambio se producía sin peripecia ni reconocimiento, la trama es *simple*.

Es importante mencionar que Aristóteles pone *Edipo Rey* como ejemplo de tragedia compleja, en la que se producen peripecia y anagnórisis, y que es preferible, según aquel, a las tragedias simples. Dado que *Incendios* –ambas, la película y la obra teatral– tienen *Edipo Rey* como trasfondo, es interesante ver hasta qué punto *Incendios* es también una tragedia compleja desde el punto de vista aristotélico, y cumple algunas de las características trágicas establecidas en la *Poética*. Por una parte, en *Incendios* se produce un cambio de fortuna, según el cual unos personajes pasan de la felicidad a la desdicha; se trata, por tanto, de un cambio de fortuna negativo. Además, el concepto de *hamartía* o error trágico –que hacía que una tragedia fuese considerada buena para Aristóteles– está también presente en *Incendios*, ya que el error de nuestros protagonistas es consecuencia de la ignorancia. Asimismo, según la *Poética*, *Incendios* habría que considerarla una tragedia compleja, dado que el cambio de fortuna va acompañado a la vez de anagnórisis y peripecia.

Tanto el héroe trágico Edipo, como la moderna Nawal y sus dos hijos gemelos, emprenden una búsqueda para obtener un determinado resultado, pero al final obtienen el contrario (peripecia). Por un lado, Edipo busca al asesino de Layo para acabar con la peste que amenaza su reino de Tebas y termina dándose cuenta de que el asesino que

¹⁰ Para la definición de peripecia (περιπέτεια), v. 1452a 22-23 de la *Poética*.

¹¹ Para la definición de anagnórisis, v. 1452a 29-32 de la *Poética*.

buscaba es él mismo; además, Edipo descubre que Layo, el hombre al que asesinó, es su verdadero padre y que la reina Yocasta –actual esposa de Edipo y viuda de Layo– es, por tanto, su madre. En *Incendios*, Nawal busca a su hijo, pero cuando se encuentra con él en la cárcel, no lo reconoce, y aquel, además, la viola; en cuanto a los gemelos Jeanne y Simon, fruto de esa violación, emprenderán también una búsqueda para encontrar a su hermano y a su padre, pero esa búsqueda produce también un resultado contrario al esperado, ya que el padre y el hermano son la misma persona.

Obtener ese resultado contrario al esperado, trae consigo un momento de revelación, de reconocimiento, de anagnórisis, tanto en la obra clásica como en las modernas. Como he mencionado antes, la anagnórisis tiene dos significados: el de reconocer la identidad de un personaje –como sucede tanto en la obra de Sófocles como en las de Mouawad y Villeneuve–; y el de comprender las circunstancias, lo que aquí significa pasar de la ignorancia al conocimiento, del no saber al saber. Dentro de este último significado entrarían, por ejemplo, todas las verdades que se van revelando de manera paulatina a lo largo de la trama. Dichas revelaciones modifican la acción y producen un cambio en nuestros personajes, los cuales, además de reconocer la identidad de aquellos que los rodean, reconocen también la suya propia.

2.2. La anagnórisis central en la película y la tragedia moderna

Ya he mencionado que la verdad se va abriendo paso poco a poco en las tres obras (la tragedia moderna, la película de Villeneuve y *Edipo Rey*), lo que ayuda a explicar por qué en ellas no se produce una sola anagnórisis, sino varias. La importancia que tienen estos momentos de anagnórisis dentro de sus respectivas obras es diversa; por mi parte, voy a dirigir ahora mi atención hacia la que he denominado anagnórisis central.

De todos los momentos de anagnórisis presentes tanto en la tragedia clásica de *Edipo Rey* como en *Incendios* –en ambas versiones, la cinematográfica y la teatral–, hay uno que destaca. En *Edipo Rey*, este «reconocimiento» central se produce cuando Edipo se da cuenta de que él mismo es el asesino de su padre y que la mujer con la que se ha casado –la reina Yocasta– es su propia madre:

¡Ay, ay! Todo se cumple con certeza. ¡Oh luz del día, que te vea ahora por última vez!
¡Yo que he resultado nacido de los que no debía, teniendo relaciones con los que no podía
y habiendo dado muerte a quienes no tenía que hacerlo! (*Edipo Rey*, vv. 1183-1187).

En *Incendios*, la anagnórisis central es el momento en el que Nawal reconoce a su hijo/violador/padre de los gemelos. El reconocimiento afecta en todos los casos a personajes destacados de la historia –Edipo y Nawal, principalmente– y modifica de manera decisiva la acción.

A continuación, voy a describir cuándo y de qué manera se produce el cambio que trae consigo que Nawal reconozca a su hijo en la película y las divergencias principales que encontramos en esta escena respecto a la obra de teatro. Además, trataré de explicar la razón por la que ocurren dichas divergencias, ya que no son mera casualidad y están estrechamente relacionadas con la trasposición a un medio artístico distinto.

En la película de Villeneuve, la escena del reconocimiento tiene lugar en una piscina (1:55:00). La escena es un *flashback*; recordemos que en *Incendios* pasado y presente se intercalan. Nawal y Jeanne están en Canadá, y vemos cómo ambas llegan a una piscina repleta de gente. De fondo, oímos el chapoteo del agua y un barullo de voces de personas que hablan, y de niños que gritan y ríen mientras disfrutan de un día en la piscina. Madre e hija dejan sus pertenencias y se meten al agua. Una vez dentro, se separan, y la cámara enfoca solamente a la madre, que se aproxima hacia el borde de la piscina nadando pausadamente a braza y con la cabeza asomando fuera del agua. A medida que se acerca al borde, oímos la respiración acompasada de Nawal: cómo aspira y espira repetidas veces. Una vez llega al borde, posa sus manos en él, para descansar; ya no oímos su respiración. Durante unos segundos, la mirada «muda» de Nawal se fija en alguien o algo que se encuentra fuera del agua. Unos hombres, a los que no vemos, conversan en árabe. La mirada fuera de campo de Nawal y las voces en *off* hablando en lengua árabe atraen la atención del espectador. La curiosidad se satisface al instante.

El siguiente plano nos muestra aquello que ven los ojos de Nawal: los pies desnudos de un hombre que se encuentra fuera de la piscina, erguido y de espaldas a Nawal. El talón derecho del hombre está marcado con tres pequeños puntos, tatuados en vertical (Fig. 1). Enseguida, el espectador reconoce esa marca, ya que le recuerda a otra escena de los primeros minutos de la película, en la que habíamos visto grabar unos puntos idénticos en la piel a un bebé. Cuando Nawal da a luz a su hijo, la abuela de Nawal coge en brazos al recién nacido y, sirviéndose de una aguja, tatúa con tinta negra tres puntos en el pie del niño.

La mujer levanta la vista como si quisiera confirmar que, en efecto, ha encontrado a su hijo. Aunque aún no puede verle la cara al individuo, ya que está de espaldas, la reacción de Nawal no es la de una madre que está feliz de encontrar al hijo que le arrebataron y buscó durante muchos años, sino una muy distinta. En lugar de feliz, Nawal está aturdida y confusa, y utiliza el borde de la piscina a modo de apoyo para llegar a una escalera que la ayudará a salir del agua. Una vez fuera, Nawal se acerca al individuo de la marca en el pie, y se detiene justo detrás de él. El individuo mantiene una conversación con otro hombre, y éste segundo se percata de la presencia de Nawal y le pregunta si necesita ayuda. El hombre de la marca en el pie se da la vuelta y la mira; no parece reconocerla (Fig. 2). Es entonces cuando le vemos la cara y, tanto el espectador como la protagonista, lo reconocen al instante. Se trata de Abou Tarek, el hombre que violó a Nawal durante su estancia en prisión en su país de origen.

Nawal, conmocionada, busca la hamaca más cercana para sentarse y recomponerse del descubrimiento terrible que acaba de hacer. No solo ha encontrado a su hijo, sino también a su violador y al padre de sus otros dos hijos gemelos. En un primerísimo plano de la cara de la mujer, percibimos su estupefacción, y su dolor, ante el descubrimiento (Fig. 3). Se trata de un plano en el que todo sonido desaparece durante un breve instante. Esos pocos segundos de silencio adentran al espectador en la mente de la protagonista y el estado de estupor en que se halla, y en el que casi va a permanecer hasta su muerte. Se trata de un plano muy característico del film, ya que la imagen se congela: no hay sonido alguno, no hay música, no hay apenas movimiento, parece casi una fotografía.

En la película de Villeneuve, el silencio potencia en muchas ocasiones la fuerza de las imágenes, y lo que estas representan. Y es que las imágenes son en realidad uno de los puntos fuertes del film. Muchas veces, las imágenes hablan por sí solas en la película, y esa es una de las divergencias principales que tiene el film frente a la obra teatral.

Aunque, como es obvio, el cine siempre enriquece las palabras con imágenes, cabe resaltar que Villeneuve se apoya de manera destacada en el elemento visual del cine. Por su parte, la obra de teatro de Mouawad potencia sobre todo el elemento verbal del teatro frente a la acción o el movimiento. Por lo tanto, si alguien ve la película y, a su vez, ha leído o visto la obra de teatro, se sorprenderá al encontrarse con una misma historia narrada de dos formas muy diferentes, ya que los dos autores –Villeneuve y Mouawad– representan los dos extremos del uso de las imágenes en el cine y del elemento verbal en el teatro, respectivamente.

Incendios de Wajdi Mouawad es puro «teatro del discurso» (Ferrando, 2018, p. 116) y, ante todo, prima la palabra. Los diálogos se componen, en su mayoría, de largos parlamentos con una gran carga poética. El texto de Mouawad no pretende reproducir el carácter espontáneo de una conversación ordinaria. Se trata de un texto muy estilizado compuesto según convenciones teatrales que el espectador tiene interiorizadas y acepta. Algo que, en cierto modo, se puede comparar con las antiguas tragedias griegas.

¿Pero qué ocurre cuando hay que adaptar un texto de estas características a una producción cinematográfica que, además, busca llegar a un público lo más amplio posible, como sucede con la película de Villeneuve?

La adaptación cinematográfica de Villeneuve apuesta por presentar los hechos de manera más verosímil, con diálogos más ágiles y realistas¹², y quitándole peso poético al texto de Mouawad, que, aunque no sea un texto difícil de comprender, «difícilmente lo asociaríamos a un diálogo real y no literario» (Malpartida, 2015, p. 100). El cine es acción. Está destinado a un tipo de recepción diferente que el teatro, y, por lo tanto, las obras teatrales que se adaptan al cine, normalmente, suelen sufrir diversos cambios. Malpartida (2015, p. 99) dice que, al cambiar de medio artístico, se «renegocian las condiciones de recepción».

Volviendo al momento de la anagnórisis central, la diferencia más importante que existe entre la obra de teatro y la película es el motivo del reconocimiento, la marca – llamémosla así– que lleva a un personaje a reconocer la identidad de otro. En la película, como ya he dicho, la marca son esos tres puntos que tiene Nihad tatuados en el talón; sin embargo, en la obra de teatro, la marca que permite la anagnórisis es otra muy distinta: una nariz de payaso¹³.

¹² Además, en la película de Villeneuve, algunos personajes originarios del país natal de Nawal hablan en árabe: por ejemplo, en la escena en la que Jeanne visita a la enfermera que ayudó a dar a luz a Nawal en la cárcel, la mujer habla en árabe (1:30:00). Sin embargo, en la obra de teatro, todos los diálogos son en francés. La presencia de diálogos en árabe añade aún más verosimilitud a los hechos. Uno de los puntos que juegan a favor de Villeneuve en este aspecto es que, en el cine, se pueden añadir subtítulos, de tal manera que el público entiende los diálogos en otra lengua (Malpartida, 2015, p. 100). En la versión en castellano, los diálogos en árabe no se doblaron y se optó por subtitularlos.

¹³ Un dato curioso del montaje original es que, según dice Mouawad en el prefacio de la obra, el texto de *Incendios* se iba escribiendo sobre la marcha, a medida que ensayaban la pieza; Mouawad dio forma a los personajes teniendo en cuenta a los actores y actrices que iban a representarlos. El autor les preguntó

Nawal da a luz a su hijo con quince años y, antes de que la separen de él, introduce una nariz de *clown*¹⁴ en los pañales del niño. Mucho tiempo después, una Nawal de sesenta años testimonia contra el hombre que la violó estando en prisión. Durante el proceso, el acusado, Nihad, saca una nariz idéntica a la que dejó Nawal a su hijo cuando se separaron tantos años atrás:

La gente que me vio crecer siempre me decía que ese objeto era una huella de mis orígenes, de mi dignidad en cierto modo, ya que, según la historia, me fue dado por mi madre. Una pequeña nariz roja. Una nariz de *clown*. [...] Dejadme ponérmela y cantaros una canción de mi cosecha, para salvar la dignidad de este terrorífico aburrimiento (*Incendios*, pp. 188 s.).

Es ahí donde ocurre la anagnórisis central en la obra de Mouawad, en un juicio, y no en una piscina como en la película. Si el film se apoyaba en las imágenes y el silencio, Mouawad apuesta por el poder de la palabra para dar vida al momento de la anagnórisis clave del drama, ya que, en el juicio, Nihad pronuncia un largo y denso parlamento, que sigue la línea de las intervenciones que encontramos en toda la obra de teatro.

Teniendo en cuenta que la adaptación cinematográfica busca una mayor verosimilitud y emotividad –dado que apela más a los sentimientos del público–, el cambio de la nariz de payaso por una marca en el pie tiene sentido, ya que la nariz desentonaría con el enfoque más realista y emocional de la película. Además de ser más realista, García Jurado (2018, párr. 7) nos recuerda que la marca en el pie entronca más con la tragedia de Edipo:

sobre lo que les gustaría hacer en el escenario y, a partir de eso, fue creando sus personajes. La nariz de un payaso, sin gracia, es idea de una de las actrices que interpretaba a la joven Nawal (*Incendios*, p. 41).

¹⁴ De Pablo mantiene la palabra *clown* de la versión original. Personalmente, opino que podría haberse traducido como *payaso*; una *nariz de payaso* es una expresión más gráfica en español. Al principio, pensé que el hecho de mantener el término original podía ser un modo de marcar el bilingüismo de los hermanos, los cuales hablan en francés intercalando algunas palabras en inglés. De esta manera, se refleja en el drama la realidad lingüística en Quebec, lugar de residencia de los gemelos. En estos casos, el traductor mantiene los anglicismos destacándolos con cursiva (así, por ejemplo, *fuck*, un taco que Simon repite varias veces a lo largo de la obra, *Incendios*, pp. 59 y 119; *big deal* o *you bet*, p. 54). No obstante, *clown* no sirve aquí para marcar el bilingüismo de los gemelos, ya que tanto en francés como en inglés se utiliza esta misma palabra para designar un payaso.

El nombre de Edipo es una palabra parlante y se refiere a quien tiene los pies hinchados. Al nacer, Layo atravesó con fíbulas los pies del bebé antes de entregárselo a un pastor [...]. Este rasgo identificativo de Edipo, que le da nombre, no aparece en la obra de Wajdi Mouawad [...]. Sin embargo, en la versión cinematográfica [...] uno de los talones de Nihad está marcado por unas pequeñas cicatrices que recuerdan ciertamente a las de Edipo.

2.3. Las consecuencias de la anagnórisis central

Tanto nuestro héroe trágico Edipo como la moderna heroína –podemos decir– que es Nawal, deciden aislarse del mundo exterior tras descubrir la verdad de los hechos y tras descubrir, en realidad, quiénes son ellos mismos.

A grandes rasgos, las consecuencias de la anagnórisis central son las siguientes: por un lado, en *Edipo Rey*, Yocasta se quita la vida tras conocer la verdadera identidad de su marido e hijo a la vez. Tras encontrar el cadáver de Yocasta, Edipo se saca los ojos con los broches del vestido de la reina. Después, el rey le pide a su cuñado Creonte que lo destierre (*Edipo Rey*, vv. 1436 s.) y que cuide de sus hijas (*Edipo Rey*, vv. 1460-1466).

La obra de Sófocles termina con una emotiva despedida entre Edipo y sus hijas. Edipo se lamenta por el futuro que les espera a las niñas y les pide perdón, ya que piensa que las ha condenado a que las señalen de por vida y a que ningún hombre quiera casarse con ellas (*Edipo Rey*, vv. 1496-1503).

Por su parte, la protagonista de *Incendios*, Nawal, decide no volver a hablar al conocer que su hijo es en realidad su violador y que sus otros dos hijos gemelos son fruto de esa violación e incesto. Tanto Edipo como Nawal no soportan el horror desvelado y se castigan de manera terrible para purgar su culpa, o más bien su «error». Recordemos el concepto de *hamartía* del que habla Aristóteles en su *Poética*, según el cual el error del héroe trágico ha de venir del desconocimiento. Tanto Edipo como Nawal se encuentran ante una situación terrible, pero en ambos casos esa desgracia viene originada, no por la maldad de los personajes, sino por su ignorancia. La salida que encuentran Nawal y Edipo al dolor que les ha producido el error trágico es un aislamiento físico. Tanto el dejar de

ver y su destierro, en el caso de Edipo, como el dejar de hablar¹⁵, en el de Nawal, es una suerte de muerte en vida.

Hasta aquí, Edipo y Nawal reaccionan de un modo similar, ya que ambos dan la espalda al mundo que los rodea y se apartan de él. Sin embargo, *Incendios* añade algo nuevo que la tragedia de Sófocles no tenía –al menos, no tan desarrollado–. Aunque es verdad que Edipo pide a Creonte que cuide de sus hijas –pues intuye una especie de repudio social para las niñas, como castigo por los delitos, involuntarios, de su padre–, la historia del héroe trágico termina con el horror, dado que el destierro y la ceguera de Edipo, así como la muerte de Yocasta, cobran especial protagonismo. Sin embargo, en *Incendios*, el «legado» que deja Nawal tras de sí está mucho más desarrollado y cobra más protagonismo que en la obra clásica.

Nawal decide privarse de la voz y se aparta del mundo, pero no del todo, ya que de alguna manera sigue viva en las cartas que deja a sus hijos. Con esas cartas, Nawal «rompe su silencio» y pretende conjurar el horror y que sus tres hijos no hereden el «mal» de su madre.

Son tres las cartas que deja Nawal. Por un lado, tenemos la «carta al padre». Esta carta, que ha de entregar Jeanne, va dirigida al padre de los gemelos, y a la vez violador de Nawal, y tiene como propósito informar a Abou Tarek que de sus continuas violaciones en prisión nacieron Jeanne y Simon. Por otro lado, está la «carta al hijo», que ha de ser entregada por Simon. En esta carta, Nawal se dirige al hijo al que prometió querer siempre y buscó durante tantos años. Y, por último, está la «carta a los gemelos», que Jeanne y Simon podrán abrir una vez entregadas las otras dos a sus respectivos destinatarios, los cuales en realidad son una misma persona –en efecto, 1 más 1, en este caso, son 1, no 2– (Fig. 4).

¹⁵ Es curioso que a Nawal la llamen «la mujer que canta» en la prisión donde cumplió condena. Aunque Nihad/Abou Tarek la violase y torturase cada noche, ella nunca dejó de cantar. Ninguno de los horrores que vivió consiguieron apagar su voz, y siempre siguió cantando. Sin embargo, la anagnórisis consigue que «la mujer que canta» no vuelva a hablar nunca más. El canto es un rasgo que caracteriza al personaje de Nawal de un modo definitivo; por lo tanto, el dejar de cantar hace que ella deje de ser ella. Hay una escena al principio de la película de Villeneuve donde Nawal, embarazada, se toca el vientre y tararea una canción. Nawal es consciente del futuro que le espera al bebé, pero ella le canta en un intento de conjurar el horror. El canto juega un papel terapéutico para Nawal, que intenta crear algo bello cuando lo que la rodea es el horror.

En la «carta al hijo», la madre explica la razón principal por la que tomó la decisión de no volver a hablar, que vas más allá de querer cortar la comunicación con el mundo exterior. Nawal en esta carta habla al hijo, no al violador, y le dice que llegó a odiarlo, y que decidió callarse para proteger precisamente el amor que también siente por él; además, amor y odio no pueden coexistir:

Porque yo te odiaba con toda mi alma. Pero donde hay amor no puede haber odio. Y para preservar el amor, elegí ciegamente callarme (*Incendios*, p. 194).

Con esta reivindicación del amor, la madre busca romper la cadena del odio, de la ira y de la venganza, que era lo común en la guerra civil que asolaba el Líbano. El horror de la guerra se presenta de forma directa, tanto en la obra de teatro de Mouawad como en la película de Villeneuve. Un claro ejemplo, que además evoca una experiencia personal de Mouawad¹⁶, es el momento en el que las milicias cristianas prenden fuego a un autobús donde viajan refugiadas y refugiados palestinos. Tanto la escena de la película como el pasaje de la obra de teatro son similares. En ambos, Nawal viaja en un autobús repleto de refugiados y, cuando las milicias lo rocían de gasolina, Nawal, en un intento de salvarse, dice que ella es cristiana, no musulmana. Nawal consigue salvar su vida, pero no puede evitar el ver cómo todas las demás personas son asesinadas (Fig. 5).

Ya conocemos un poco la biografía de Wajdi Mouawad, y sabemos que tiene predilección por ciertos temas que ha vivido en primera persona. Mouawad podía haber tratado dichos temas de forma diferente, posicionándose a favor de uno de los bandos y criminalizando al otro; pero eso significaría seguir fomentando el odio. La guerra es un «juego de imbéciles que se nutre de la estupidez y el dolor que te ciegan», le dice Nawal a Sawda en *Incendios* (p. 142) cuando la segunda quiere vengar el asesinato de su familia. Nawal le dice a Sawda que los crímenes de la guerra son una «suma monstruosa de dolor» (*Incendios*, p. 141), y ella se niega a colaborar en esa suma; es como si Nawal quisiera poner fin al horror.

Lo que hace Wajdi Mouawad en *Incendios* es coger lo que fue una experiencia traumática para él y hacer de ella algo esperanzador. Y ¿cómo lo hace? A través del amor.

¹⁶ Cuando Mouawad era todavía un niño y aún vivía en Beirut, presencié un atentado similar (Andrés, 2017, p. 63).

El amor se convierte en un elemento de unión y reconciliación. En la «carta a los gemelos», Nawal les dice que, si alguien les pregunta por sus orígenes, deben contestar que su historia comienza con una historia de amor:

Jeanne, Simon. ¿Dónde comienza vuestra historia? ¿Con vuestro nacimiento? Entonces comienza con el horror. ¿Con el nacimiento de vuestro padre? Entonces es una gran historia de amor (*Incendios*, p. 198).

«Hay que romper el hilo», asegura Nawal (*Incendios*, p. 198), quien persigue que sus hijos no se llenen del odio que los demás sí tienen, y no contribuyan a la «suma de dolor». El empeño por que sus descendientes no odien nos recuerda también a Nazira, la abuela de Nawal, quien, en su lecho de muerte, exhorta a su nieta para que aprenda a leer y a escribir y de esta manera poder romper el hilo devastador del odio (*Incendios*, p. 83).

Así, además del amor, Mouawad introduce un segundo elemento para llevar a cabo la reconstrucción de una historia rota: la educación. La educación humaniza y atempera las pasiones, parece querer decirnos el dramaturgo. Una educación que no consiste en adquirir meros conocimientos tan solo, sino en desarrollar la empatía, pensar por sí mismo y comportarse de una manera cívica en nuestras relaciones con los demás. Aprender a leer y a escribir es un primer paso, pero no el único. Ya sabemos que, a lo largo de la Historia, ha habido tiranos atraídos por el arte y la cultura, pero eso no les ha impedido hacer el mal. El conocimiento es una cosa, y la educación es otra. Wajdi Mouawad insiste en la educación, contemplada desde el punto de vista de lo cívico, de lo que nos hace mejores como personas, ciudadanos y ciudadanas, y nos humaniza. Villeneuve recoge también esta misma idea en su película. En las dos versiones de *Incendios* –la cinematográfica y la teatral– se hace un llamamiento a atemperar las pasiones, pero no solo a través del conocimiento en sí, sino a través de la reflexión, de los afectos y, en general, de la educación en su vertiente más positiva y humanista.

Conclusiones

El estudio comparado de las dos versiones de *Incendios* –la obra de teatro y la película– con la tragedia clásica de *Edipo Rey* ha puesto de manifiesto elementos que los autores modernos conservan de la obra trágica griega, algo necesario para que podamos asociar la historia y los personajes actuales a su modelo clásico. La búsqueda de la verdad, el impulso de indagar en los orígenes de uno mismo, las consecuencias terribles de lo que uno descubre, son elementos esenciales de la obra de Sófocles, que tanto Wajdi Mouawad como Villeneuve mantienen. Los detalles particulares del mito griego tienden a aparecer en forma de «ecos» que sutilmente apuntan a *Edipo Rey*. Es en estos detalles particulares –que afectan a los personajes y a la propia historia– donde se observan mayores diferencias respecto al modelo clásico.

Por lo que se refiere al protagonista del mito griego, se ha visto que todos los personajes principales de *Incendios* tienen algo de Edipo. Tanto Nawal, la madre, como los gemelos Jeanne y Simon, y el propio Nihad indagan en su propio pasado y buscan a los suyos: Nawal busca a su hijo Nihad; y este, a su madre; y Jeanne y Simon buscan a su hermano y a su padre –que, como descubren, son la misma persona–.

Otra diferencia significativa tiene que ver con los personajes femeninos, los cuales, en *Incendios*, desempeñan un papel activo. Si en la tragedia griega Yocasta aparecía como una figura más bien pasiva e incluso animaba a Edipo a abandonar la investigación, Nawal –supuesto correlato moderno de Yocasta– se entregará a la búsqueda del hijo que le arrebataron e incluso participará en la guerra. Su hija Jeanne toma también la iniciativa de ir en busca de los suyos. Mouawad y Villeneuve modifican el personaje femenino de Sófocles dando a las mujeres un protagonismo más acorde con los tiempos actuales.

Otra de las novedades de *Incendios* es el deseo de superar el horror reconciliándose con el pasado y con uno mismo. Si en la tragedia de Sófocles Edipo y Yocasta se imponen castigos terribles, *Incendios* apuesta por un final esperanzador: Nawal quiere que sus hijos rompan la cadena de odio y de males que les ha tocado en suerte y sean capaces de vivir en paz. Los dos elementos que el dramaturgo moderno propone para conseguirlo son el amor y la educación. Un mensaje de reconciliación y reencuentro que se ajusta a los planteamientos vitales de Wajdi Mouawad; su deseo de hacer algo bello de lo que no lo es, tal y como el propio autor expresaba en la cita recogida al inicio de este trabajo, nos parece que encuentra aquí un claro ejemplo.

Mouawad no solo se inspira para su obra en la tragedia de Sófocles, sino que se puede decir que él mismo ha compuesto una tragedia moderna siguiendo el modelo clásico. El análisis ha mostrado que Mouawad, y también Villeneuve, trasladan a la obra de teatro contemporánea y a la película, respectivamente, algunos de los elementos característicos de la trama de las tragedias, tal y como los describe Aristóteles en la *Poética*, y aparecen en *Edipo Rey*. Según esto, *Incendios* sería una tragedia compleja, donde el cambio de fortuna va acompañado de peripecia y reconocimiento.

Bibliografía

- Aristóteles. (1974). *Poética* (intr., trad. y notas de V. García Yebra). Gredos: Madrid.
- Mouawad, W. (2003). *Incendies*. Arles: Leméac/Actes Sud.
- Mouawad, W. (2011). *Incendios* (trad. Eladio de Pablo). Oviedo: KRK Ediciones.
- Sófocles. (1981). *Tragedias. Áyax; Las traquinias; Antígona; Edipo Rey; Electra; Filoctetes; Edipo en Colono* (trad. A. Alamillo). Gredos: Madrid.
- Villeneuve, D. (Director) & Déry, L. (Productor). (2010). *Incendios* [Película]. Canadá: Micro_scope.
- Andrés Lacasta, J.A. (2017). Wajdi Mouawad y la tetralogía del dolor. *Pueblos: Revista de Información y Debate*, (73), pp. 63-65.
- Barranco, J. (4 de abril de 2011). Proyecto Sófocles. *lavanguardia.com*.
<https://www.lavanguardia.com/cultura/20110404/54135961319/proyecto-sofocles.html>
- Dawson, T. (2 de enero de 2015). Blood lines: Dennis Villeneuve on Incendies. *bfi.org.uk*.
<https://www2.bfi.org.uk/news-opinion/sight-sound-magazine/interviews/blood-lines-denis-villeneuve-incendies>
- Ferrando Mateu, R. A. (2018). La tragedia griega en el teatro contemporáneo: un análisis de Incendios de Wajdi Mouawad. *Telonde fondo: Revista de Teoría y Crítica Teatral*, (28), pp. 114-119.
- García-Jurado, F. (30 de noviembre de 2018). La fuerza trágica de Sófocles y Wajdi Mouawad [Mensaje en un blog]. <https://clasicos.hypotheses.org/4482>
- Hoz, J. de (1982). Algunas observaciones tipológicas sobre la tragedia griega, en F. R. Adrados *et al.*, *Estudios de forma y contenido sobre los géneros literarios griegos*, Universidad de Extremadura: Cáceres, pp. 49-64.
- Klimis, S. (2014). L'engagement citoyen à l'épreuve de la scène. Le projet Sophocle de Wajdi Mouawad : réenchanter l'ami déchu et éduquer la jeunesse. *Revue Tumultes*, (42), pp. 123-134.
- Le Sémaphore. (17 de noviembre de 2016). *Wajdi Mouawad : "Incendies" (2006 - Théâtre 71 - Malakoff / France Culture)*. [Archivo de Vídeo]. Youtube.
<https://youtu.be/hPpMXTRnyac>

- Malpartida Tirado, R. (2015). Historias en la Historia: la adaptación de la literatura al cine en *Incendies* (Wajdi Mouawad/Dennis Villeneuve). En Salvador, F. (Ed.), *Cine e historia(s)*. (pp. 95-113). Université Paris-Sud: Paris.
- Marín Cobos, N. (2017). La reescritura mítica en *Incendies* (2003), de Wajdi Mouawad: Edipo en el contexto de la guerra. En Losada, J. M y Lipscomb, A. (Eds.), *Myths and Emotions*. (pp. 223-231). Cambridge Scholars Publishing: Reino Unido.
- Prieto Nadal, A. (2016). La encrucijada de Edipo: filiación y parricidio en el teatro de Wajdi Mouawad. *Theatralia: Revista de Poética del Teatro XX*, (18), pp. 331-343.
- Prieto Nadal, A. (2018). La guerra en el teatro de Wajdi Mouawad: *Incendios*. *Theatralia: Revista de Poética del Teatro XX*, (20), pp. 235-245.
- Vicente, A. (8 de febrero de 2014). El rey de la tragedia se llama Wajdi Mouawad. *elpais.com.co*.https://elpais.com/cultura/2014/02/05/actualidad/1391606496_023643.html

Anexo de imágenes¹⁷



Figura 1: Nawal reconoce las marcas en el pie que tenía su hijo



Figura 2: El hombre de las marcas en el pie no reconoce a Nawal

¹⁷ Todas los fotogramas han sido extraídos de la película *Incendios* de Dennis Villeneuve.



Figura 3: Nawal, tras reconocer a su hijo y violador



Figura 4: Jeanne y Simon descubren que su padre y hermano son la misma persona



Figura 5: Nawal, desolada, tras el ataque de las milicias cristianas al autobús donde viajan refugiados palestinos