

SIGNA



REVISTA DE LA ASOCIACIÓN
ESPAÑOLA DE SEMIÓTICA

2011

20

CENTRO DE INVESTIGACIÓN DE SEMIÓTICA LITERARIA,
TEATRAL Y NUEVAS TECNOLOGÍAS.
DEPARTAMENTOS DE LITERATURA ESPAÑOLA
Y TEORÍA DE LA LITERATURA Y FILOLOGÍA FRANCESA

UNED



**BANDERITAS AMERICANAS: TERRORISMO
Y PATRIOTISMO EN *BAJO LOS RASCACIELOS*,
DE J. LÓPEZ MOZO**

AMERICAN FLAG-WAVING: TERRORISM AND PATRIOTISM
IN *BAJO LOS RASCACIELOS*, BY J. LÓPEZ MOZO

Eileen J. DOLL

Loyola University New Orleans
edoll@loyno.edu

Resumen: En su pieza *Bajo los rascacielos*, el dramaturgo español Jerónimo López Mozo presenta, en sus personajes americanos, varias de las reacciones de miedo después del ataque del 11 de septiembre de 2001 en Nueva York. Estudia el patriotismo de emoción, banderitas y militarismo —y específicamente la hipocresía detrás de esto—, características que se identifican como fenómenos particularmente americanos. Por eso, utiliza estereotipos estadounidenses. No es la primera vez que este dramaturgo analiza el terrorismo, pero esta vez lo examina desde fuera de las fronteras donde ocurrió, utilizando una retórica del terror.

Abstract: In his play *Bajo los rascacielos*, the Spanish dramatist Jerónimo López Mozo displays, in his American characters, several of the reactions of fear that surfaced after the September 11, 2001, terrorist attack in New York City. He studies the patriotism of emotion, flag-waving and militarism — and specifically the hypocrisy behind it— things identified as particularly American phenomena. For that reason he makes use of American stereotypes. This is not the first time this playwright has analyzed terrorism, but here he examines it from outside, beyond the borders where it happened, and using the rhetoric of terror.

Palabras clave: Terrorismo. Trauma. 11-S. Patriotismo. Estereotipos americanos. Teatro. J. López Mozo.

Key Words: Terrorism. Trauma. 9-11. Patriotism. American stereotypes. Theatre. J. López Mozo. Theatre.

1. LÓPEZ MOZO Y LA VIOLENCIA

El terrorismo era una situación ya familiar para los españoles cuando sucedió el ataque violento del 11 de septiembre de 2001 en Nueva York. El impacto fue fuerte, sin embargo, quizás más fuerte por estar más lejos, por ser internacional, por ser contra los Estados Unidos. Por primera vez, el país que domina la cultura y la economía globales sintió el terrorismo en su propio territorio. A Jerónimo López Mozo le fascinó la situación de crisis, sus consecuencias y las reacciones de pánico que notó en algunos de sus amigos norteamericanos o españoles que vivían en Estados Unidos. Tenía cierta duda sobre su capacidad de escribir algo sobre un país que conoce, pero del que no es nativo, decidiendo aplicar sus esfuerzos a este tema tan profundo y tan global como americano. El resultado es su pieza, publicada en 2006, *Bajo los rascacielos (Manhattan cota -20)*¹. Al estudiar este drama, se puede ver que lo que destaca del tema es que mucho de lo que se encuentra en la pieza es universal, al tratar de un trauma contemporáneo. Quedan patentes, por ejemplo, los ecos futuros de las bombas del 11 de marzo de 2004 en los trenes de Madrid. Algunos elementos de la pieza, sin embargo, recrean en es-

¹ *Bajo los rascacielos* fue premiado con el Fray Luis de León (Accésit) en 2005. Todavía no se ha estrenado.

cena la imagen de Estados Unidos, vista desde afuera. En particular, resalta el patriotismo de emoción, es decir, el patriotismo causado principalmente por la emoción y que se manifiesta en banderitas y militarismo —y específicamente la hipocresía detrás de este tipo de patriotismo—, característica que se identifica como fenómeno particularmente americano. López Mozo, en su pieza, crea una nueva iteración del trauma causado por el ataque del 11 de septiembre, fabricando ecos interesantes mediante la retórica del terror.

1.1. La violencia en piezas lopezmozianas anteriores

Este dramaturgo español no abarcó el terrorismo por primera vez con esta pieza de 2006, ni mucho menos. Desde sus principios como autor, a López Mozo le ha interesado el tema de la violencia política, la reacción de las víctimas, el terror, los efectos del miedo y las diversas formas de manipular las emociones relacionadas con estos fenómenos. En 1975, en un intento de inmersión del público en dichas emociones, escribió su obra *Guernica*. A manera de *happening*, esta pieza mete a los espectadores en los sonidos, las imágenes y las emociones del bombardeo de la ciudad vasca en 1937, haciendo uso de proyecciones, de altavoces y, por último, de las figuras animadas del cuadro famoso de Pablo Picasso del mismo título. López Mozo enlaza este bombardeo particular, histórico, con otros actos de violencia contemporáneos, como la guerra de Vietnam o la primera bomba atómica en Hiroshima. Se nota inmediatamente la inclusión de Estados Unidos como uno de los principales promotores de dicha violencia, un tema que se relaciona con la pieza de 2006. Por otro lado, España no queda fuera de culpa, como víctima y verdugo a la vez de la tragedia que fue la Gernika histórica. De este paralelismo con *Guernica* es posible apuntar algunos ecos históricos entre la España imperial y los Estados Unidos imperialistas en *Bajo los rascacielos*, también. La violencia de hace casi setenta años (o cuatro siglos) sigue, aunque en formas nuevas y sorprendentes.

De forma muy distinta, López Mozo critica la guerra como fuente de lucro en una obra escrita más o menos en el mismo año que *Guernica*, y publicada dos años antes que ésta: *Crap, fábrica de municiones* (1973). El drama sigue la historia del más reciente heredero de una dinastía de empresarios de la muerte, o sea la familia Crap, basada en la histórica familia alemana Krupp, como ya ha notado José Luis Campal Fernández (2003). Cuando sus negocios empiezan a flaquear, Crap promueve la guerra en unos países del tercer mundo, pero sus amigos y socios encarnan a unas figuras históricas (veladas,

pero obvias) como Lindon (Lyndon Johnson, Presidente de Estados Unidos durante los años 1963-1969), Porfirio (Porfirio Díaz, dictador militar de México de finales del siglo XIX y principios del XX) y Batista (Fulgencio Batista, Presidente de Cuba a causa de un golpe militar durante las décadas de 1940 y 1950). Además de estas referencias militantes y militares de historia bastante reciente, hay menciones a otras guerras y a otros hombres fuertes (desde Napoleón a Hitler). El estilo teatral en esta farsa es casi esperpéntico y algo brechtiano, con el fin de hacer pensar al público en las causas de tanta violencia inhumana. Como dice una voz anónima: «Estamos tratando de lograr la forma más barata de prevenir que algo terrible ocurra: la pérdida de nuestra capacidad para obtener lo que queremos de las riquezas de esa región del mundo» (López Mozo, 1973: 69). El interés lopezmoziano en la repetición sin cesar de la violencia política se manifiesta claramente en *Crap, fábrica de municiones* y no desaparece con la publicación del drama. Además, el disfraz de los intereses económicos, bajo una capa de política desinteresada o de patriotismo, surge de nuevo en *Bajo los rascacielos*, como se verá.

Dos piezas más, que tienen cierta resonancia en la obra estudiada aquí, son *Hijos de Hybris* (2003) y *Combate de ciegos* (2000). La primera trata sobre las reacciones del terrorista, poseedor de una paranoia, que aumenta durante sus monólogos hasta inmovilizarlo por completo. En vez de estudiar el miedo de la víctima, López Mozo presenta el del terrorista, y muestra cómo el terror no tiene ni un lugar fijo, ni una finalización completa. *Combate* es una obra fascinante que presenta la venganza —real o imaginada, nunca está claro— de una víctima de la tortura en su torturador. El protagonista es el torturador, ya viejo, que cae en un laberinto profundo de venganza, posiblemente creado por su propia subconsciencia. Además de los efectos de terror y miedo, hay un paralelismo entre esta pieza y *Bajo los rascacielos* en el lugar de representación: un supuesto refugio subterráneo que se convierte en cárcel. Aunque el protagonista de *Combate* logra salir de su encierro, nunca puede dejar completamente la cárcel.

Aunque sería posible hacer una lista bastante larga de obras de López Mozo que tratan el tema de la violencia, la guerra y el miedo², no serviría a los propósitos de este estudio. Solamente quiero mencionar una pieza más

² Algunas piezas suyas que también tratan la violencia o la guerra como tema principal son *Anarchia 36* (1978), *El arquitecto y el relojero* (2001), *La infanta de Velázquez* (2001), *Matadero solemne* (2003), *Monólogo de la mujer que mira la luz* (2003) y *Extraños en el tren / Todos muertos*, pieza estrenada el 11 de marzo de 2005 en el teatro María Guerrero y luego publicada en *Once voces contra la barbarie del 11-M* (2006), como parte de la conmemoración dirigida por Adolfo Simón Sánchez.

que —me parece— se relaciona con el texto estudiado: *El adiós sin ceremonia y las ceremonias del adiós*, obra incluida en la colección *Tiempos muertos* (1985). Este drama explora las varias actitudes ante la muerte, otra vez metiendo al público en las emociones, las imágenes y los sonidos de los momentos finales de vida. A pesar de presentar un tema distinto del de *Bajo los rascacielos*, en *El adiós* se muestran diversos personajes en la última situación límite —su muerte—, enfrentados con el miedo y la incertidumbre. Entre los personajes moribundos se encuentran «un hombre cuyo rostro aparecía deformado por el terror» (López Mozo, 1985: 103), otro hombre luchando contra agresores invisibles, una mujer religiosa temblando de odio con su misal deshecho y un viejo decrepito. En un estudio de reacciones, López Mozo, con un estilo expresionista y elementos del Teatro Pobre, logra mostrar lo feo y grotesco de la confrontación con la muerte. Se puede comparar este tratamiento con las reacciones distintas de los personajes en *Bajo los rascacielos*, empezando con la deformación del terror y terminando con la mujer religiosa que ya no cree en Dios.

1.2. *Bajo los rascacielos* y la retórica del terror

En *Bajo los rascacielos*, aunque se encuentran ecos de obras pasadas de López Mozo —quizás por la repetición cíclica de la historia misma— las acciones no se repiten exactamente. *Bajo los rascacielos* es una iteración de violencias pasadas, con una diferencia. El dramaturgo crea aquí una iteración del mismo ataque del 11-S, pero también con diferencia. Puesto que el terror es parte de la vida y la cultura occidentales desde hace siglos, el 11 de septiembre fue, de hecho, una reiteración de algo que ya existía, aunque con sus particularidades. Algunos aspectos del asalto terrorista en sí ya reflejan esta repetición incansable, a través de las imágenes en Internet, en la televisión, en los periódicos, en los memoriales, etc. En un análisis inteligente del fenómeno del 11-S como *trauma virtual*, el crítico estadounidense Marc Redfield (2009: 1-9) examina cómo las ideas de Jacques Derrida de repetición, de iteración, explican bien lo que pasó con este ataque y por qué es imposible verlo como algo ya terminado; es *virtual* por el hecho de que el ataque ya pasó, pero promete ser un ataque más horrible en el porvenir, dejando así fantasmas de miedo. Es también *virtual* por la inundación en los medios de comunicación de las imágenes de los aviones, las torres, las víctimas y los salvadores. Según Redfield, puesto que la cultura popular (cine, Internet, televisión, etc.) se denomina *americana* durante la mayoría del siglo XX, los ataques terroristas causaron una herida en esta cultura, desatando así «po-

werfully nationalist feelings and acts of mourning and anger» (Redfield, 2009: 4). López Mozo (re)presenta muchos elementos de este trauma virtual en su obra, tanto en la estructura como en las acciones.

Sugiriendo una iteración del ataque mismo, López Mozo empieza su drama con una proyección mediatizada: «Sobre una pantalla situada en primer término, se reproduce palabra a palabra el texto que alguien redacta al mismo tiempo que lo teclea en un ordenador» (López Mozo, 2006a: 9). El público se entera de esta situación teatral como se enteró del 11-S: por informes periodísticos. Este acercamiento también indica un final —el narrador interviene inmediatamente para declararle al público que «No, no fue exactamente así» (López Mozo, 2006a:10)— y el uso del pretérito sugiere que todo ha terminado y que los personajes han podido salir de alguna forma. Por otro lado, como es teatro, la repetición del acto es algo posible, hasta esperado. Los personajes están atrapados definitivamente en la cárcel de miedo, de su trauma. Mientras Thomas, el narrador, recuenta las conversaciones y acciones de su encerramiento bajo los rascacielos de Manhattan, durante más de una semana, los espectadores presencian escenas selectas. Con una mirada doble —hacia atrás a lo que *realmente* pasó y hacia un futuro de otros ataques *posibles*— se desarrolla la mirada presente de trauma y terror.

El ataque a las Torres Gemelas de Nueva York, en 2001, en cierta forma, cambió el mundo. Si el orgullo de Estados Unidos como país poderoso se vio amenazado con este acto de terrorismo, y dejó a un gran número de sus ciudadanos y residentes extranjeros con un trauma que les afectó negativamente la vida, tuvo su efecto en todos los otros países, también. Por otro lado, no ha cambiado nada. El control nunca ha estado allí, sólo la ilusión de control. Con este nuevo contexto, López Mozo indaga en las posibilidades de algo eterno: las reacciones de miedo y pánico, aceptación o violencia y explotación frente a la violencia inesperada. A la vez, hace un comentario acerbo sobre el patriotismo de emoción que encubre otros motivos más nefastos en la sociedad norteamericana. Su mirada es tanto interior como exterior, haciendo un análisis de este acto de terrorismo en tierra extranjera desde la perspectiva de seis personajes que lo sufrieron. Se ve que el mismo López Mozo es un ciudadano internacional, como afirma John P. Gabriele (2005: 48-49), hablando de su actividad de crítico y de dramaturgo: «estamos ante un autor cuyo conocimiento del arte teatral trasciende los límites nacionales para abarcar una visión universal. Se trata además de un dramaturgo que es consciente de las ideas teóricas y corrientes estéticas que informan el teatro a principios del siglo XXI y que, por consiguiente, se deja influir y guiar por

esas mismas ideas y corrientes». No es de extrañar, entonces, que López Mozo utilice, aun inconscientemente, la retórica del terror al estructurar esta pieza sobre el acto emblemático de terrorismo de la época actual.

2. BAJO LOS RASCACIELOS Y EL MIEDO

2.1. Los motivos del miedo

Bajo los rascacielos se desarrolla a base de contrastes y oposiciones: de filosofías, reacciones y actitudes hacia la vida, el patriotismo, el desasosiego y el sexo. El personaje que sirve de narrador es el representante de la compañía de seguros, Thomas Evans. Parece que toda la pieza es, realmente, su recuerdo de lo que pasó³, cuando él llevó a un grupo de cinco clientes a ver el refugio subterráneo que la compañía les garantizaba en caso de un nuevo ataque terrorista. Se localiza en la cota menos veinte del mismo edificio de la compañía, en Manhattan. Está todavía en obras, incompleto, posibilitando el encierro total que resulta cuando todos están dentro, pero también sugiriendo el trauma: todavía no se ha terminado. Cuando están todos en su refugio, éste se convierte en cárcel cuando se enciende la luz roja del panel de control, indicando un ataque; todo se cierra, dejándolos sin la posibilidad de salir ni de comunicarse con el exterior. Es una situación límite que permite un análisis de las varias reacciones de patriotismo, pánico y miedo. Según el dramaturgo, en una entrevista con José Luis Campal Fernández (2007: 114) sobre esta pieza, sus personajes cumplen con su deseo de expresar estas reacciones:

Mi pretensión al escribirla era mostrar a unos cuantos personajes dominados por el miedo e incapaces de enfrentarse a una realidad que, en mi opinión, se venía fraguando desde hace décadas: el final definitivo del sueño americano y la constatación de la vulnerabilidad de un país poderoso, que, si bien es cierto que ha recibido duros golpes a lo largo del pasado siglo, nunca había sucedido dentro de sus propias fronteras.

Al meter a sus personajes en un búnker sin salida, López Mozo los pone en una situación de crisis, que, además de repetir en cierta manera los ataques

³ Veo aquí un paralelismo interesante con una de las obras teatrales más famosas de un escritor americano: *El zoo de cristal*, de Tennessee Williams. El narrador/personaje principal también se llama Thomas, y toda la acción ocurre en su memoria. A veces está presente en la escena con otros personajes y a veces sale de la escena para narrar, igual que el Thomas de López Mozo aquí. Los dos Thomas sufren de fantasmas que tratan de exorcizar mediante su narración.

de los que huyen, permite resaltar las reacciones diversas que tienen. El refugio que buscan, por varios motivos (miedo, deber familiar, deseo de inmortalidad, orgullo, etc.), se convierte en un verdadero infierno cuando no pueden salir y no saben lo que pasa arriba. Cada personaje de la pieza parece tener un motivo diferente por haber comprado los seguros que los introducen en esta situación, aunque no se expresan directamente más de dos o tres.

Peter es el más joven del grupo, un chico de 18 años, que aceptó ser el designado por su padre como el miembro de la familia que debe sobrevivir para continuar el apellido patriarcal. El padre lo escoge en vez de a su hermana mayor, precisamente por eso. A diferencia de los demás, Peter no decidió por sí mismo estar en el refugio, sino que su padre firmó el contrato obligándole a ir. Su reacción es de obediencia filial, pero sin mucho entusiasmo: «Mi padre es un tipo extraordinario y nunca haré nada en contra de su voluntad, pero soporto mal la idea de que algún día sea el único superviviente de mi familia» (López Mozo, 2006a: 52). Este motivo refleja la paranoia de la mortalidad y la esperanza de que, cuando una persona muere, puede continuar a través de su familia, las memorias, el apellido, no muriendo así por completo. Pero si el terrorismo amenaza esta continuidad, el ser humano de cierto tipo busca la continuación precisamente en el búnker, como durante la década de 1950 en Estados Unidos, durante la Guerra Fría. El sobrevivir a todo coste era/es lo más importante.

Otro personaje, Sandra, revela, durante una conversación con Thomas, que ella suscribió este contrato de seguros por la recomendación de su jefe. Sandra dice que éste le infundió mucho miedo con sus palabras: «Es inevitable que los atentados suicidas se repitan en suelo estadounidense» (López Mozo, 2006a: 29). El *trauma virtual* del que habló Redfield surge aquí como un motivo principal de buscar protección. Conversando con Thomas sobre Times Square, un lugar seguro para él, Sandra se confiesa extremadamente incómoda allí, donde trabaja un tipo que siempre lleva un abrigo de lana muy largo: «Se me metió en la cabeza que bajo el abrigo esconde un cargamento de explosivos y que, en el momento menos pensado, saltará por los aires llevándose por delante a los que tenga cerca» (López Mozo, 2006a: 31). Su miedo es incontrolable, porque en situaciones normales, como en el barrio donde trabaja, no se siente segura y menos aún en este refugio cuando no sabe lo que pasa arriba. No puede evitar el pánico, no importa lo que haga, pero trata de conseguir un poco de alivio con este contrato de seguros: «¿Cree que es divertido vivir con esa angustia?» (López Mozo, 2006a: 31), le pregunta a Thomas al final de su conversación. Otro de sus recursos es la religión, pero ésta le falla al final.

El único personaje que explica sus motivos para firmar el contrato es Gary, el hombre de negocios que se aprovecha de toda situación para ganarse algo más de dinero. Se puede decir que él es el *típico americano* que ha nutrido la imagen negativa de los estadounidenses durante décadas. Cuando Gary se despierta, al final de la conversación entre Sandra y Thomas, revela sus propios motivos: «porque tengo dinero para hacerlo, por simple curiosidad y por afán de supervivencia» (López Mozo, 2006a: 33). A través de las conversaciones y las acciones, se percibe que el dinero es el motor de la mayoría de las acciones de Gary, el proponente del patriotismo reaccionario de las banderas que proclaman la superioridad de su nación. Se ve que sus motivos reciben atención importante en la pieza, porque, además de ocurrir al final de escena (la III), hay una indicación de análisis racional en el aumento de luz, justamente después de que Gary expone sus motivos:

La intensidad de luz aumenta.

THOMAS. — *Ya es de día* (López Mozo, 2006a: 33).

Esta afirmación prepara la discusión durante casi todo el resto de la obra sobre el papel de los motivos económicos de la violencia y la intervención estadounidenses, el patriotismo y el orgullo nacional.

2.2. Las reacciones al miedo

El control, o la falta de control, aparece como un tema de suprema importancia en la obra. Es una metáfora de la situación verdadera de Estados Unidos, hoy en día, en que uno se cree libre, pero está atrapado por el miedo al terrorismo que le paraliza. Es, además, una metáfora de la vida misma, desde una perspectiva americana. Se cree que es posible controlar el destino a través de las buenas intenciones, el patriotismo, los sueños, la religión, las fuerzas militares o el dinero. Entonces, un día todo se derrumba porque hay un atentado terrorista que destruye estos supuestos soportes. Los personajes mencionan los apagones habidos en Nueva York, subrayando lo mucho que la gente depende de la tecnología; por eso, cuando se interrumpe, se causa un caos difícil de extirpar⁴. Se supone que hoy la vida ha vuelto a la normalidad

⁴ Pensando en mi experiencia personal, puedo decir que otra muestra de esto fue el caos reinante después del huracán Katrina en Nueva Orleans, en agosto de 2005, un hecho acaecido después de que López Mozo escribiera este drama. Con la imposibilidad de comunicación, la superficie de control desapareció durante semanas.

y que la seguridad se ha restaurado. Luego, cuando menos se espera, hay otro atentado —el 25 de diciembre de 2009, por ejemplo⁵— que deja ver otra vez los escombros de la Zona Cero. El control es una ilusión.

En los personajes femeninos se encuentran dos reacciones muy diferentes al miedo al terrorismo. Carolyn encarna los deseos de vivir, de volver a estar con sus amigos y desarrollar sus actividades de siempre, y se esfuerza para que nada ni nadie le deprima. No se siente culpable, a pesar de no haber estado en las Torres Gemelas (donde trabajaba) el día del ataque, porque el día anterior había sido despedida del trabajo. Su descripción de las reacciones de sus compañeros de trabajo inicia la escena II, sirviendo de contexto a toda la obra. Habla de su jefe que se arrojó por la ventana, de su amiga que bajó ochenta y cinco pisos a toda velocidad en zapatos de tacón alto, de la gente quemada y destrozada deambulando por el barrio. También narra la reacción de esa misma amiga después de sobrevivir: «Yo me alegro de que Linda estuviera entre ellos. Aunque padezca insomnio y a veces sufra ataques de pánico. No consigue olvidar el momento en el que oyó el estruendo producido por el impacto contra la Torre Norte» (López Mozo, 2006a: 24). Carolyn es la que trata de seguir la normalidad aun dentro del refugio, pintándose por la mañana del segundo día, formando un espacio especial para Thomas (que no tiene apartamento, como representante de la compañía) y animando a los otros a contar historias para pasar el rato, imitando toscamente a Bocaccio. En una escena clave, Carolyn se viste de la Estatua de Libertad para dar ánimo a sus compañeros, terminando con un *strip-tease*. Aunque su patriotismo es cuestionable, sus deseos parecen auténticos. Pero ella también sufre de pesadillas y en la escena IX mira distraída al techo, diciendo que observa la claraboya inexistente: «Veo las estrellas y las cuento» (López Mozo, 2006a:82). Es Carolyn la que descubre la luz verde que permite que salgan por fin de su cárcel subterránea. Al final de la pieza, Thomas informa al público que Carolyn regresó a su vida normal hasta que vio «la foto de un niño afgano mutilado por un bombardeo de nuestras tropas» (López Mozo, 2006a: 107), algo que le marcó la vida. Se va a Afganistán con una ONG, luego pasa a Irak, y no se sabe más. Se ve que la emoción la motivó a actuar, y que ahora la *normalidad* claramente no existe para ella.

⁵ El 25 de diciembre de 2009, Umar Farouk Abdulmutallab intentó estallar una bomba en un vuelo de Northwest Airlines entre Ámsterdam y Detroit (O'Connor y Schmitt, 2009). Las noticias del atentado causaron pánico entre los ciudadanos de Estados Unidos y, hasta cierto punto, alivio porque no tuvo éxito. Luego, el 1 de mayo de 2010 fracasó por casualidad otro intento, esta vez un coche-bomba en la misma Times Square (Hays y Salazar, 2010: A-6). Este último atentado tiene una resonancia irónica en relación con *Bajo los rascacielos*, porque, como ya se mencionó, el personaje/narrador Thomas declara que Times Square es un lugar muy seguro, aunque Sandra lo dude (López Mozo, 2006a: 30).

Sandra es otro caso completamente distinto. Representa el pánico irracional que no se puede manejar. Es el único personaje al principio que no aparece en escena de inmediato; tienen que llamar a su puerta y sólo sale después de que «se oye la descarga de una cisterna» (López Mozo, 2006a: 12). Está ligada al cuarto de aseo durante toda la obra, clara evidencia de su estado de nervios. Cuando Thomas pide sugerencias para hacer el lugar más agradable, Sandra demanda lo siguiente: «¿Es posible que nos cambien el papel higiénico? [...] La marca no importa, siempre que sea acolchado» (López Mozo, 2006a: 13). Otra vez en la escena II, Sandra entra en el escenario, anunciada por la descarga de una cisterna. Al final de la escena VIII sale para anunciar, desconcertada, que no hay agua: «¡No tenemos agua! ¡He descargado la cisterna y no se ha vuelto a llenar!» (López Mozo, 2006a: 79). Pasa más tiempo, aislada en su habitación, que los demás. Es la que muestra más claramente, con portazos y comentarios, que le molesta mucho que los otros hablen del 11-S y se revela nerviosa y paranoica en conversaciones con Thomas. Se refugia en la religión, siendo la única que quiere hacer oraciones. Cuando otros personajes se quitan las chaquetas o los zapatos, Sandra «permanecía como el primer día. Ni siquiera soltó el bolso» (López Mozo, 2006a: 43). En su indumentaria, en su relación con la cisterna, se ve que este personaje ya sufría de paranoia antes de entrar en el refugio y la situación cerrada sólo le hunde más en el pozo del miedo. Al final de la obra, cuando por fin se enciende la luz verde del ascensor y están a punto de salir, Thomas les informa de las precauciones por si acaso ha pasado un ataque de verdad. Sandra, que poco antes admite que ha dejado de rezar porque ahora no cree en Dios, imagina en voz alta la destrucción y los cadáveres. Se escapa corriendo para su cuarto de aseo ante un ataque de náuseas. Cuando el ascensor llega, Thomas, como al principio, llama a la puerta de Sandra. El público espera otra descarga de la cisterna, pero no se oye. Thomas abre la puerta y la encuentra muerta, su cuerpo «suspendido del techo» (López Mozo, 2006a: 105). Con tanto miedo, paranoia y pánico, no pudo enfrentarse al mundo otra vez. Definitivamente, su refugio subterráneo del trauma termina siendo su tumba.

Los personajes masculinos presentan otras reacciones. Hay una tensión constante entre Donald y Gary, por sus filosofías opuestas de patriotismo y guerra. Los dos resisten sentirse cómodos al principio, prefiriendo la acción, el tratar de salir. En términos generales, se puede decir que Donald es más pesimista, pero trata de actuar, y que Gary se presenta como optimista porque siempre se aprovecha de la situación para ganar más dinero, pero sus personalidades no se revelan tan claras. Donald propone arrasar los rascacielos de

Nueva York para evitar más ataques; Gary se burla de esta idea y le plantea a Thomas la suya propia, la de aprovecharse del miedo de sus compatriotas: «Se trata de crear un mercado de futuros en el que pueda apostarse sobre las posibilidades de atentados terroristas» (López Mozo, 2006a: 65). Con esta idea se nota la repetición prometida, otra vez, el *trauma virtual*. Casi todos los conflictos abiertos en la obra resultan de esta oposición entre Donald y Gary, la reacción pesimista, pero realista, de que Estados Unidos ha sufrido los asaltos terroristas a causa de su orgullo condescendiente frente al optimismo estereotipado del americano negociante de Wall Street que ve todo desde la perspectiva económica, disfrazada por un patriotismo ciego. El joven Peter sufre pesadillas, que culminan también en un patriotismo ciego, lo cual le lleva a alistarse en los *marines*. La reacción de los hombres, se puede decir, reside en la agresión: entre ellos, contra las ideas opuestas, contra el enemigo casi invisible. Su miedo a la violencia se traduce en más violencia; promete más iteraciones del terror.

3. BAJO LOS RASCACIELOS Y EL PATRIOTISMO

3.1. Acercarse al tema estadounidense

Como crítica y profesora de Estados Unidos, tengo que confesar que yo también dudaba sobre mi capacidad de analizar este drama, por hallarme referida en la obra — directa e indirectamente —, junto con algunos de mis colegas norteamericanos. En una entrevista con el dramaturgo, en julio de 2009, le pregunté sobre los nombres y apellidos de los personajes, porque se componen de los de varios colegas que son críticos teatrales, aunque con nuevas combinaciones: Gary Bruner, Peter Larson, Sandra Holt y Carolyn Doll. El autor me declaró que sí, que pensó en los amigos y conocidos de nuestro país, pero lo que le guió por fin en cuanto a los nombres era algo muy sencillo: la fonología. Quería usar nombres fonéticamente posibles para los españoles⁶. No me identifico con el personaje que lleva mi apellido, pero agradezco que sea joven y atractiva.

⁶ Es un elemento que noté de inmediato, pero confirmé los motivos en la entrevista en 2009. Hay además otros nombres mencionados, de hermanas, amigas, etc., como Linda o Candyce. A pesar de utilizar nombres y apellidos *típicos* de Estados Unidos o, mejor dicho, a causa de esto, López Mozo no incluye ningún personaje específicamente *otro* en términos de etnicidad, lo cual es extraño en el contexto de Nueva York, el gran microcosmos de gentes, pero quizás se pueda entender en esto una referencia a la división social clasista de Estados Unidos, en que sólo los blancos bastante ricos tienen los recursos para comprar un seguro de este tipo.

En la misma entrevista, el dramaturgo también me indicó que trató de resumir la sociedad americana como él la entendía en los personajes, destacando algunos tipos en particular: el patriota conservador (Donald, aunque a veces se muestra bastante liberal en sus pensamientos), el negociante que se aprovecha de la tragedia de los demás (Gary) y el primogénito que necesita preservar el apellido de la familia (Peter). En cuanto a las mujeres, se nota la reprimida, conservadora y paranoica en Sandra y la más abierta, sensual y emocional en Carolyn. Thomas es un personaje interesante, porque, al utilizarse como narrador, se presenta como objetivo, si bien se pueden sacar algunas indicaciones de la filosofía de sus palabras. Es, probablemente, el más racional y distanciado de todos, en parte porque no compró una póliza de seguros contra el terrorismo; simplemente trabaja para la compañía de seguros RNH. El público ve todo a través de sus recuerdos (de su memoria), los cuales forman, entre sus narraciones y las representaciones en escena, la obra. Como se anotó anteriormente, la pieza comienza con un informe en pantalla que se supone son las noticias, dando la sensación de objetividad; sin embargo, inmediatamente se subvierten las expectativas cuando Thomas, otro elemento supuestamente objetivo, insiste en que no fue la verdad exacta. El hecho de que Thomas narre la experiencia también da la expectativa de que el grupo, a pesar de las tensiones, va a salir ileso al final. Tampoco es exactamente así. Pero con esta combinación de expectativas y personajes algo estereotipados, López Mozo logra examinar y cuestionar varios aspectos de las reacciones típicamente estadounidenses al terrorismo, como se puede ver, por ejemplo, al levantar las banderas patrióticas.

Al tratar de representar respuestas americanas en esta pieza, el autor hace uso de estereotipos para facilitar las dicotomías discursivas. Esto tampoco es una innovación sorprendente en López Mozo; ya que, como Gabriele explica, sus personajes muchas veces encarnan perspectivas diversas que el autor quiere destacar:

Nos encontramos muy a menudo con perspectivas divergentes y conflictivas sobre la misma realidad y en la mayoría de los casos dichas perspectivas son igualmente acertadas e igualmente engañosas al mismo tiempo. Con destacadas excepciones, los personajes carecen de profundidad psicológica. Son más bien emblemáticos (Gabriele, 2005: 56).

Además de utilizar tipos emblemáticos, al crear personajes que «pertenecen a una sociedad que no es la mía» (Campal Fernández, 2007: 115), López Mozo necesita ver al norteamericano como *otro* para poder destacar las

diferencias en sus reacciones al terrorismo. Isabel Santaolalla (1999: 111), remitiendo a estudios de Sigmund Freud y de Homi Bhabha, discute el encuentro con el *otro* en términos psicoanalíticos:

*The encounter with the Other — whether gendered, sexual, racial or of any other kind— is an awe-inspiring experience equally marked by fascination and fear. Thus representations of that object around which such meanings and emotions are constructed will locate it at any number of positions along an axis which extends from sublimation to denigration, using for that purpose the stereotype as their main discursive strategy*⁷.

El uso del estereotipo posibilita una mirada a las diferencias, a la vez que presenta a una entidad que se puede ver y conocer. Hay, seguramente, diferencias culturales que separan a los estadounidenses de los europeos; López Mozo indica que no se puede leer *Bajo los rascacielos* a la luz de los atentados en España⁸, en parte porque «estamos hablando de dos sociedades muy distintas en las que el patriotismo, por ejemplo, se siente de forma diferente» (Campal Fernández, 2007: 117). Con unos estereotipos americanos, López Mozo capta la esencia de muchas de las actitudes típicas de este país.

Después de los nombres y apellidos, una de las diferencias más visibles entre españoles y americanos reside en su forma de vestir. En las acotaciones iniciales, hay descripciones de los personajes que incluyen detalles de su ropa. Carolyn Doll lleva «un ajustado traje de chaqueta rojo, con el que combinan los zapatos de tacón y un bolso en bandolera» (López Mozo, 2006a: 11). El color brillante y el bolso en bandolera la destacan como americana. Los hombres de negocios llevan trajes muy parecidos a los de cualquier hombre europeo de negocios. El joven, Peter, sin embargo, lleva algo muy típico de Estados Unidos; Thomas le describe así: «Y el muchacho de la gorra con la visera en el cogote, es Peter Larson» (López Mozo, 2006a: 11-12). Después de varios días de estar encerrados, los hombres dejan las chaquetas y las corbatas y Carolyn se quita los zapatos a cada rato. Aunque el quitarse los zapatos para andar en un espacio público no es únicamente una característica americana, recibe mención especial, por lo que se hace hincapié en una de las modalidades más típicas de los estadounidenses.

⁷ Con estas palabras, Santaolalla empieza un estudio de la representación del otro inmigrante en la película *Bwana*, un contexto muy diferente al que considero aquí, pero su explicación del interés en utilizar el estereotipo para hablar de una cultura diferente funciona apropiadamente.

⁸ Claro que, a pesar de la afirmación del autor, los lectores/espectadores pueden muy bien pensar en los ataques y el resultante miedo, dolor e ira de las bombas del 11-M en Madrid.

3.2. Los personajes y los estereotipos

Lo más notable de los estereotipos es que cada personaje representa una actitud distinta hacia el patriotismo. Como subraya Redfield (2009: 4), el *trauma virtual* del 11-S desató una reacción fuertemente patriótica, de «powerfully nationalist feelings and acts of mourning and anger». Sandra cuestiona el odio de otros países hacia el suyo, algo que no entiende. Peter sigue lo que manda la autoridad, sea su padre o su patria. Carolyn se viste de patriota para divertir y animar al grupo, pero convierte su *show* en un numerito de cabaret. Luego, sin embargo, parece despertarse a la realidad de las acciones de Estados Unidos en el extranjero y decide servir a las víctimas. Donald y Gary encarnan la división interna del país, entre los liberales y los conservadores, estos últimos agitando banderitas para proclamar su lealtad nacional y declamando la falta de patriotismo de los que no se unen a su *causa*, utilizando (inconscientemente en muchos casos) un vocabulario religioso e incendiario. Un ejemplo de esta tensión en la obra se encuentra en una de las tantas discusiones entre Gary y Donald:

DONALD.— *Primero me amenaza, luego me insulta . . . ¿Qué más tengo que soportar?*

GARY.— *No tolero que se burle de las cosas que respeto.*

DONALD.— *¿Hay alguna que respete, aparte del dinero?*

GARY.— *Siento debilidad por la patria. Usted, Roster, la odia.*

DONALD.— *A la patria no. A los que la utilizan en su beneficio* (López Mozo, 2006a: 83).

Con una dicotomía tan clara entre estos dos personajes, López Mozo muestra las tensiones y destaca algunas de las causas del trauma actual. El patriotismo de cruzada religiosa sirve de látigo a las pasiones y divide más que une.

Hay una escena espectacular en la que Carolyn aparece vestida de la Estatua de la Libertad, sólo para hacer un baile erótico, a manera de *strip-tease*, terminando en ropa interior: «El sujetador y las bragas están decorados con las barras y las estrellas de la bandera norteamericana». Finaliza su baile quitándose el sujetador, «que agita como una bandera» (López Mozo, 2006a: 68). Según el narrador, este espectáculo tuvo un impacto tremendo en los hombres del grupo, y causó un sueño patriótico —o pesadilla— a Peter: desde una imagen de la destrucción de las Torres Gemelas brota fango, del cual emerge el símbolo por excelencia de los Estados Unidos, el águila cal-

va americana. Sólo puede conseguir altura cuando se desprende de la rama de olivo en las garras. Mientras sube acompañada por el himno nacional, Carolyn, en su ropa interior estrellada y barrada, entra en la habitación de Peter. Éste sale desnudo de su habitación para mirar el ascenso del águila que se convierte en el emblema nacional, ante el cual aparece el busto del entonces presidente George W. Bush. En palabras reminiscentes de una cruzada religiosa, Bush anima a la venganza, una «batalla entre el bien y el mal» (López Mozo, 2006a: 71) y recluta a Peter a su misión de «librarle [al mundo] de cuanto le corrompe y reconstruirlo a nuestra imagen y semejanza» (López Mozo, 2006a: 72).

Además del impacto impresionante que el *strip-tease* y el sueño patriótico deben tener en la representación, encarnan el patriotismo americano de esos años. La manía de estampar la bandera nacional en todo, desde toallas y servilletas hasta la ropa interior, recalca la superficialidad de este tipo de patriotismo. Se ve la degeneración de los símbolos nacionales en el baile sensual de la Estatua de la Libertad. En vez de recibir con brazos abiertos a los inmigrantes, ésta sirve para seducir a los jóvenes a entrar en el servicio militar para impulsar el imperialismo norteamericano. Los símbolos patrióticos se han manipulado y abusado hasta perder su sentido original. En la Escena VIII, Donald y Gary discuten sus actitudes contrarias hacia el patriotismo, empezando con la cuestión del baile de Carolyn y el sueño de Peter. Donald ve todo esto como un manejo perverso del patriotismo, un fraude para encubrir las verdaderas metas de los poderosos: «¿Qué clase de individuo es un Presidente que no tiene reparos en meterse en la cama de un ciudadano que está en plena faena con el propósito de reclutarle para una causa disparatada?» (López Mozo, 2006a: 74). Gary se ofende y amenaza a Donald con una denuncia de traición, pero se revela como uno que se aprovecha de estos mismos sentimientos (reales) de patriotismo (ciego) para vender sus productos patrióticos. Como se manifiesta con el sueño de Peter, es la *emoción* patriótica la que causa las respuestas automáticas y de masas, que prescinden del pensamiento racional. Al final de la obra, Thomas visita la oficina de Gary, donde encuentra el patriotismo hipócrita de éste: «Por cierto, los despachos y los pasillos estaban llenos de banderas norteamericanas. Las había de todos los formatos y tamaños. Pequeñas banderas de sobremesa, estandartes, algunas que ocupaban media pared, banderines para agitar en las manifestaciones...» (López Mozo, 2006a: 102). Gary ahora vende estas banderas, importadas de las fábricas de China, porque así gasta menos dinero en la fabricación, y que, además, evita así emplear productos químicos muy contaminantes. ¿Qué cosa más patriótica que esto? La emoción y el miedo pro-

ducidos por los ataques terroristas han causado una demanda setecientos por ciento más grande que antes del 11 de septiembre. Y el negociante se aprovecha del apetito consumista e insaciable del norteamericano.

Peter, el joven impresionable, es la víctima de esta misma emoción. No quiere estar en este refugio, pero acepta la decisión de su padre, el cual quiere que su apellido sobreviva a cualquier atentado. Por eso, el hijo varón mayor tiene que entrar en el búnker para continuar el árbol de familia. Sin embargo, bajo la influencia emocional del reclamo del Presidente Bush en su sueño, decide que la patria lo necesita más que su familia: entra en las fuerzas armadas después de salir del refugio, cumpliendo así con su deber patriótico. Quiere que, si muere en Irak, su apellido se grave «con letras de oro en el monumento a los héroes americanos» (López Mozo, 2006a: 108), otra manera de conseguir la inmortalidad de su apellido. Allí se muere, pero el día antes logra estrecharle la mano al Presidente: un sueño hecho realidad.

Aquí vemos un contraste fuerte entre Peter y Donald. Donald: fue soldado en Vietnam, donde ganó un Corazón de Púrpura por su heroísmo, el cual rechaza como involuntario e innecesario. Al volver a casa, cae en la desilusión completa. Comparte con Sandra el miedo a los ataques futuros: «Reconozca, entonces, que Nueva York es un blanco gigante y que nadie, ¡absolutamente nadie! es capaz de protegerla» (López Mozo, 2006a: 61). A diferencia de Sandra, sin embargo, Donald está dispuesto a confrontar la realidad y continuar la vida a pesar de las desilusiones sufridas a causa de su gobierno y de sus compatriotas. López Mozo presenta a este personaje como la voz de la razón y de la ironía, posiblemente como el americano liberal que se opone a las guerras y las manipulaciones de los políticos y empresarios. Se enfrenta a todas las razones normales (estereotípicas) de los medios de comunicación (y del gobierno) para entrar en cualquier guerra del siglo actual y del pasado: «estábamos luchando por una buena causa [...] frenar la amenaza comunista. Ahora, de terrorismo. [...] Hay quien dice que nuestras intervenciones militares son ejercicios de generosidad. Nos creemos indispensables» (López Mozo, 2006a: 88-89). Cuando Gary se opone con el argumento de que el sueño americano es el ideal de todo el mundo, Donald vuelve con algo que dijo al principio de la pieza, sobre el insostenible orgullo americano: «Nos jactamos de ser el pueblo escogido para remodelar el universo, para recrearlo a nuestra imagen y semejanza. Lástima que seamos unos pésimos imperialistas» (López Mozo, 2006a: 89). Termina con el aviso de que Estados Unidos ya no es un país joven y por eso debe dejar los juegos infantiles de patriotismo superficial y aceptar los motivos verdaderos —económicos y egoístas— de nuestras acciones mundiales. López Mozo, a

través de este personaje, muestra que las banderitas americanas están bien para los desfiles, pero no son suficientes a los ojos del mundo para encubrir los motivos siniestros de los que buscan siempre más poder y control. Solamente engañan a los propios norteamericanos a través de la emoción patriótica evocada.

Con los personajes de esta obra se ven varios aspectos del patriotismo: lo superficial, lo hipócrita que se aprovecha de la emoción de ciertas gentes, el orgullo racional que los conservadores tachan de antipatriótico y, sobre todo, lo emocional. El patriotismo americano de emoción ha reemplazado al sueño norteamericano, degenerado en iconos manipulados por los que quieren servirse económica y políticamente del ciudadano. En esta pieza, el patriotismo estadounidense consiste en gestos e imágenes mediatizadas: el saludo militar de Bush y de Peter, Carolyn vestida de la Estatua de la Libertad *vedette*, proyecciones de sueños/pesadillas a manera del final espectacular de una película de Hollywood, terminando bien con el galán en la cama con la heroína. Las manifestaciones de patriotismo indican la falta de raciocinio y la reacción violenta automática que componen la vida actual traumatizada. Se ha perdido la ilusión del control y lo único que queda es la emoción. Donald resume esta emoción fuerte que todos los personajes sienten al estar en su encierro subterráneo durante varios días: «Lo malo de estas situaciones es que no las controlamos, ni somos capaces de modificarlas» (López Mozo, 2006a: 47). ¿Está preguntando el dramaturgo si Estados Unidos también ha perdido el control de su *guerra contra el terrorismo*?

4. CONCLUSIÓN

Por medio de una crisis norteamericana, aunque también mundial, el dramaturgo español crea una metáfora del infierno actual de miedo al terrorismo. Uno de los personajes no logra salir del *refugio/cárcel* subterráneo, a causa de la parálisis causada por el pánico. Los demás personajes salen otra vez a la vida: uno para morir en los *marines*, otra para ayudar a las víctimas de las fuerzas armadas, otro para aprovecharse de los sentimientos patrióticos vendiendo las banderitas. López Mozo utiliza el sueño mediatizado y escenificado de Peter para referirse a la degradación del sueño americano y los conflictos interiores actuales de este país. Con estereotipos y símbolos patrióticos estadounidenses, Jerónimo López Mozo logra captar muchos aspectos de la psique de este pueblo a través de estos personajes que encarnan actitudes contradictorias, pero creíbles.

Con una iteración de todo lo que significa el 11-S, el dramaturgo español también repite, con diferencias, algunos elementos de obras anteriores suyas, creando así un diálogo interior que hace hincapié en lo eterno de estos temas de guerra, violencia, terror y victimización. Mete a los personajes en una situación límite, haciéndose eco de su *happening*, *Guernica*. El tema de la guerra fomentada por Estados Unidos, en principio por motivos económicos globales, tiene un cierto paralelismo con *Crap, fábrica de municiones*, aunque también nos recuerda —otra vez— a *Guernica*. López Mozo incluye como personaje al Presidente de Estados Unidos como uno de los verdugos disfrazados como hombre de bien en *Bajo los rascacielos* (como hizo en *Crap*). Los personajes de *Bajo los rascacielos* sufren un encerramiento subterráneo —algo que pensaban que iba a ser un refugio, pero que se convirtió en prisión—, parecido a la situación traumática que se da en *Combate de ciegos*, aunque en esta obra el protagonista parece *merecer* la retribución de su víctima, en un contexto muy diferente del de *Bajo los rascacielos*. Toda la trama tiene que ver con las reacciones de los personajes a su situación extrema, las perspectivas diversas ante el terror, recordando la representación de las distintas reacciones ante la muerte en *El adiós sin ceremonia y las ceremonias del adiós*, con algo de la psicología del terror que se muestra en *Hijos de Hybris*. En fin, en una recombinação de elementos, López Mozo consigue resaltar unos temas familiares de sus piezas anteriores en un contexto completamente nuevo, un efecto postmoderno de intertextualidad por excelencia.

Mediante la retórica del terror, el dramaturgo pone en escena una iteración postmoderna de un ataque terrorista que borró el sentido de control, el 11-S que causó un *trauma virtual*, lo que no significa que el trauma no sea real. Sin embargo, con una estructura que, al principio, remite a los informes de prensa, con una división entre los personajes y con una situación invertida de espacio cerrado (*Manhattan cota -20*) que recalca la situación de lugar abierto inseguro que es la vida actual, *Bajo los rascacielos* (re)presenta el terror y sus consecuencias en un grupo representativo y estereotipado, de individuos de la ciudad más afectada por el ataque. Puesto que Jerónimo López Mozo se acerca al tema desde una distancia cultural, su mirada resulta crítica, dura y racional. Como ciudadano de otro país que ha sido imperialista en su pasado, que ha sufrido el odio de los demás y que igualmente ha sufrido los ataques terroristas, su discusión de las flaquezas estadounidenses resulta más genuina. La repetición *con diferencia* derridiana de esta pieza la sitúa dentro de un ciclo incesante de protesta, examen crítico y repetición de violencia al que este dramaturgo ha tratado de despertar al público, llamando a la acción para romper el espiral de destrucción.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CAMPAL FERNÁNDEZ, J. L. (2003). «El hecho teatral en Mozo (y II)». *La Ratonera* 9. http://www.la-ratonera.net/numero9/n9_mozo2.html
- (2007). «López Mozo dramatiza el 11-S». *La Ratonera* 19, 114-118.
- GABRIELE, J. P. (2005). *Jerónimo López Mozo: forma y contenido de un teatro español experimental*. Madrid: Fundamentos.
- HAYS, T. y SALAZAR, C. (2010). «Bomb scare rattles Times Square». *The Times-Picayune*, 2 mayo, A-6.
- LÓPEZ MOZO, J. (1973). *Crap, fábrica de municiones*. Bilbao: Zero.
- (1975). *Guernica. Estreno* 1, 19-31.
- (1978). *Anarchia 36. Pipirijaina-Textos* 6. Madrid: Pipirijaina / Libro suplemento.
- (1985). *El adiós sin ceremonia y las ceremonias del adiós*. En *Tiempos muertos (Cinco obras fuera de formato)*, Jerónimo López Mozo, 91-122. Madrid: La Avispa.
- (2000). *Combate de ciegos. Yo, maldita india...* Madrid: UNED (edición y prólogo de José Romera Castillo).
- (2001a). *El arquitecto y el relojero*. Madrid: Asociación de Autores de Teatro / Consejería de Cultura de la Comunidad de Madrid.
- (2001b). *La Infanta de Velázquez*. Santurtzi (Bilbao), Bizkaia: Santurtziko Udala / Ayuntamiento de Santurtzi.
- (2003a). *Hijos de Hybris*. Guadalajara: Patronato de Cultura del Ayuntamiento de Guadalajara.
- (2003b). *Matadero solemne. Gestos* 36, 127-56.
- (2003c). *Monólogo de la mujer que mira la luz*. En *Maratón de Monólogos*, 109-110. Madrid: AAT / Comunidad de Madrid, Consejería de Cultura.
- (2006a). *Bajo los rascacielos (Manhattan cota -20)*. Salamanca: Junta de Castilla y León, Consejería de Cultura y Turismo.
- (2006b). *Extraños en el tren / Todos muertos*. En *Once voces contra la barbarie del 11-M*, Adolfo Ignacio Simón Sánchez (ed.), 79-91. Madrid: SGAE.

- (2009). Entrevista personal. Eileen J. Doll, 30 de julio (en Madrid).
- O'CONNOR, A. y SCHMITT, E. (2009). «Terror Attempt Seen as Man Tries to Ignite Device on Jet». *The New York Times*, 26 de diciembre. http://www.nytimes.com/2009/12/26/us/26plane.html?_r=1
- REDFIELD, M. (2009). *The Rhetoric of Terror: Reflections on 9/11 and the War on Terror*. New York: Fordham University Press.
- SANTAOLLALA, I. (1999). «Close Encounters: Racial Otherness in Imanol Uribe's *Bwana*». *Bulletin of Hispanic Studies* 76, 111-122.