

AHLÁN DE JERÓNIMO LÓPEZ MOZO Y EL HUMANISMO SOLIDARIO

F. MORALES LOMAS
Universidad de Málaga

Introducción. El humanismo solidario y el teatro.

Escenas y estructura textual.

Los personajes al límite.

El espacio escénico como retórica de la imagen.

Conclusión.

INTRODUCCIÓN. EL HUMANISMO SOLIDARIO Y EL TEATRO

Desde un tiempo a esta parte van quedando menos dudas de que el final del siglo XX y el comienzo del XXI debe ser una buena época para retomar la esencia de lo humano en el discurso literario y analizar en profundidad nuestra realidad para tratar de transformarla y, si no es posible, evitar que nos impongan un modelo de inexistencia que nace para la destrucción de esa humanidad.

Conceptos como alteridad, otredad, compromiso, ética... surgen con fuerza en una época en la que las migraciones internacionales se han convertido en un asunto de una extraordinaria gravedad y los dramaturgos, como los poetas o los narradores, no permanecen ajenos a una época en la que continuamente se nos interroga dónde está el ser humano y los principios y valores que amparan esta humanidad:

Las transformaciones mismas de nuestro mundo, cada vez más espectaculares a partir de los años 90, refuerzan la necesidad de una reflexión ética, precisa, informada, que se refiera a la historia, que argumente y vuelva a los grandes problemas, que desvele y dé respuesta a errores y tópicos. Un hecho que se evidencia hoy por hoy con un modelo investigador que toma como referencia la hermenéutica historicista, en línea con la reafirmación de lo que se da a conocer en el terreno ficticio como humanismo solidario (Morales Lomas y Torés, 2001: 302).

El Humanismo Solidario en esa línea de pensamiento surge a resultas de una posición ante la realidad. El dramaturgo necesita participar de ella y ser uno con ella y con «El Otro» porque, como nos dice Gabriele (2009: 116) siguiendo las declaraciones de López Mozo:

La dignidad humana, aunque centrada en el individuo, es una función de las normas y prácticas sociales; que el esfuerzo y la perseverancia del individuo son componentes esenciales, pero no siempre valorizados, del éxito colectivo o del grupo; y que las injusticias sociales y políticas, aunque puedan ser de un pueblo específico, son responsabilidad del mundo en general.

La alteridad y la otredad se configuran así como retóricas dramáticas para el siglo XXI desde una educación de la subjetividad mucho más dilatada y magnánima en una línea que ya explicitó en su momento Machado (1989: 1310) cuando decía:

Mi corazón, enfrente, del paisaje, apenas sería capaz de sentir el terror cósmico, porque aun este sentimiento elemental -necesita, para producirse, la congoja de otros corazones enteleridos en medio de la naturaleza no comprendida. Mi sentimiento ante el mundo 'exterior, -que aquí llamo paisaje, no surge sin una atmósfera cordial. Mi sentimiento no es, en suma, exclusivamente mío, sino más bien NUESTRO.

Y en este ámbito la migración es la punta de este iceberg como recientemente estudiaba Elleen J. Doll (2013) al afirmar que sorprende tanto la variedad temática de acercamientos como la versatilidad en los recursos y estilos empleados como ha referido Krpan (2015: 83) que nos habla de que el corpus elegido sobre lo que llama la temática fronteriza de los dramaturgos nace de una labor crítica mediante recursos recurrentes como:

La dramatización transhistórica de los acontecimientos, fragmentación del contenido, rompecabezas lúdico e interpretación multiperspectivista de los hechos, descomposición espacio-temporal, heterogeneidad estilística, parodia del discurso oficial, antimimetismo escénico, reconstrucción metateatral, introducción de elementos oníricos y subconscientes en la reproducción de la memoria, deconstrucción estética de clichés lingüísticos o culturales y frecuentes referencias intertextuales.

Lo que conlleva no pocos problemas colaterales como el concepto de identidad personal o el de solidaridad pero también, en cierto sentido, una mirada sobre nosotros mismos y sobre nuestro pasado:

La idea del Otro se ha asociado dentro de España con este grupo nómada, pobre y culturalmente diferente desde su llegada a la península. Y desde el siglo XIX, por lo menos, España ha representado al Otro para los países vecinos europeos a causa de su orientalismo encarnado en los gitanos y la cultura flamenca que, naturalmente, ha incorporado elementos orientales de las culturas judías y árabes (...) Cuando empezaron a llegar los inmigrantes ilegales, los primeros cruzando el estrecho de Gibraltar, el español *típico* se sintió amenazado en algún nivel. La amenaza a la cultura y las tradiciones no es un miedo sin fundamento, porque el contacto con la cultura puede causar trauma y, poco a poco, afectar la identidad misma de los grupos viviendo juntos (Doll, 2013: 21-23).

Nosotros hemos sido «El Otro» durante muchísimo tiempo y, en los actuales momentos de crisis y globalización, volvemos a ser de nuevo «El Otro» en muchos países europeos o en Estados Unidos. Así lo reclamaba en su ámbito personal el dramaturgo que estudiamos:

¿Quién, en España, no ha sido emigrante o no ha tenido entre los suyos, familiares o amigos, quienes han pasado por esa experiencia? En mi caso concreto, desde pequeño supe que, en México, tenía unos tíos que habían abandonado nuestro país tras el derrumbe republicano al final de la Guerra Civil (López Mozo, 2008: s. p.)

En este ámbito la primera obra que publica sobre el tema de las migraciones es *Ahlàn* (1997) –que significa bienvenido en árabe–, ganadora del Premio Nacional de Teatro en 1998, aunque concluida en 1995. En 2007 retomó el tema de la inmigración en *La verdad de los sueños*, dirigida a los más jóvenes.

Ahlàn concita una extraordinaria actualidad y una mirada oportuna y muy reveladora al encuentro con ese inmigrante que se echa al mundo para avanzar socialmente y, de pronto, se ve envuelto en todo tipo de privaciones, penurias, discriminaciones, xenofobia y rechazo sistemático:

Hacia 1991 me propuse escribir una pieza de teatro que abordara algunas de las cuestiones de las que ^[1]vengo hablando. Desde el principio decidí que la acción giraría en torno a ^[2]los inmigrantes llegados, a través del Estrecho, desde la costa marroquí.^[3] Por una parte, raro era el día en que la prensa no informaba de la ^[4]detención, por parte de la Guardia Civil, de grupos de magrebíes sorprendidos al pisar las playas del sur o del naufragio de esas endebles embarcaciones llamadas pateras, con la correspondiente siembra de cadáveres en el mar. Titulares como «Soñando la orilla rica», «La costa ^[5]del azar», «Cementerio marino» o «Los tiburones comen corderos» resumían, a veces con tintes poéticos, las ansias de los desesperados viajeros y el amargo destino de muchos de ellos (López Mozo, 2008:

s. p.).

Ahlàn, desde esta perspectiva adquiere el valor de paradigma de época, a través de la imagen de un joven marroquí que llega a España para trabajar. Se muestran diversos escenarios tras su llegada a Andalucía y el inicio de un viaje por diversos lugares de la península: primero, Madrid; después algunos pueblos de Aragón y la llegada a Barcelona. En este recorrido encontrará diversos personajes que ofrecen riqueza expresiva y teatral a la obra, pero cuyo *bildungsroman* se convierte en un camino de desolación, muerte y desencanto atroz con el que López Mozo quiso mostrar cómo “la bienvenida a que alude el título de la obra está muy lejos de ser realidad” (López Mozo, 2008: s. p.). Y adicionó el autor al recibir el premio:

Lo que quiero transmitir es que esta emigración viene a buscar una mejor forma de vida y aquí no se resuelve su problema, porque a veces tropiezan con otro infierno (...) También planteo en la obra el papel que le toca jugar a España en la Unión Europea como portero de esa puerta trasera (Torres, 1998: s. p.).

López Mozo a través de las XXI escenas y el epílogo de cierre ha querido conformar una imagen que no deja ningún atisbo para la esperanza. Un tiempo histórico concentrado y con muchas referencias culturales:

Su obra *Ahlàn* hace referencias históricas y literarias desde el principio, así creando también un tiempo sintético (...) López Mozo subvierte la referencia histórica normal u oficial para desfamiliarizar la situación y distanciar a su público, haciéndole pensar en la situación tanto histórica como actual de la inmigración rápida de un grupo con diferencias culturales, étnicas y lingüísticas. Por medio de estos juegos temporales, hace hincapié en la repetición de acciones, en la inhabilidad de aprender del pasado (Doll, 2009: 85).

Pero sobre todo el discurso de López Mozo está perfectamente incardinado en lo que venimos definiendo como Humanismo Solidario y la novedad de la perspectiva subjetiva y la mirada con que se participa de ese encuentro con la ética y el compromiso en una “nueva sensibilidad”, como también en su momento decía Machado a propósito de cada época histórica, y en palabras de López Mozo significa que:

Los autores hemos de adaptar nuestra escritura a los ritmos y esquemas propios de las nuevas sensibilidades. Pero me gustaría que mis mensajes, suponiendo que tuvieran algún valor, calaran en las mentes de sus destinatarios y no sucediera con ellos como los recogidos en el contestador telefónico, que, una vez escuchados, se borran. (López Mozo, 2001: 41-55).

Sin embargo, nunca debe sostenerse la idea de que este tipo de teatro permite

soluciones a un conflicto moral evidente sino que esboza la necesidad de preguntarse hacia dónde vamos, cómo progresivamente se ha optado por el desencuentro con “El Otro”, la pérdida de riqueza cultural, la pérdida de principios morales por adentrarnos en la senda de una identidad falsa o acaso sintetizada en unas ideas cerradas poco promiscuas y ajenas al desarrollo histórico. Y así dirá López Mozo (2008: s. p.):

No creo que el teatro deba proponer soluciones a los problemas del ser humano. Mucho menos actuar sobre la conciencia de los espectadores para estimular el afloramiento de sus sentimientos humanitarios. Al escribir la pieza, no me movía la solicitud de conmiseración y lastima hacia los inmigrantes. La cuestión es otra. La cuestión es que, ante el fenómeno de la inmigración, nos comportamos como bárbaros. La cuestión es que hemos de recuperar el espíritu que, en otros tiempos, presidió la convivencia, en nuestro país, de gentes pertenecientes a diversas culturas”.

Hay, por tanto, desde el inicio una voluntad en mostrar el infierno en que se encuentran los inmigrantes al llegar a Europa y adaptar esta nueva sensibilidad mucho más solidaria y crítica que permita al espectador que su discurso no permanezca insubstancial; en consecuencia, su teatro conduce hacia una evidente toma de posición y un comportamiento ético y moral evidente que no es de esa obra solo sino que ha estado siempre, desde los años 60, en la esencia de su teatro:

El escritor, como parte integrante de la Sociedad, es tan responsable como cualquiera de sus miembros de los males que la aquejan. No se libera de esa responsabilidad por el solo hecho de censurar tales o cuales actitudes. Sería demasiado cómodo. Ahora bien, lo que sí debe es mostrar una serie de hechos a la consideración pública, con el fin de que cada cual tome conciencia de ellos y contribuya a modificarlos en la medida que le corresponda. (López Mozo, 1967: 101).

Todo ello incide en el mismo argumentario que mantenemos de que la obra de López Mozo se haya inserta en esa corriente de pensamiento del Humanismo Solidario en la que principios como toma de conciencia, compromiso con el Otro, ética y autonomía de la obra artística para sensibilizar a un ciudadano adulto... están muy presentes, como recordaba la doctorando Perea González (1999: 85):

López Mozo demuestra su compromiso personal y artístico sin dejar de reivindicar la autonomía del teatro y la especificidad de una obra que, desde todos los frentes, trata de conseguir una sensibilización estética e ideológica que confluya en la práctica escénica y la trascienda (Perea González, 1999: 85).

Donde evidentemente la actuación de los personajes en sociedad, en situaciones reales a las que estamos acostumbrados en el día a día no significa sino que esta realidad alcance la categoría desmitificadora que posee y su valor documental para consumir los hechos que acaecen, como simbólicos pero también como perturbadores. Así dirá Gabriele (2005: 91): “El diseño siempre movedizo de *Ahlán* tiene el fin de refutar y desacreditar la vista idealista de los hechos históricos para exponer en términos concretos e inequívocos ciertas verdades sociales perturbadoras”.

Un teatro en definitiva que, como muy bien ha dicho González Perea (1999) pivota sobre tres grandes ideas: el dotar al teatro de los medios necesarios para superar la infraestructura en la que se mantiene tanto de opresión política como la tiranía mercantilista impuesta; devolver al teatro su carácter dialéctico con la sociedad que lo genera y lo recibe. Es impensable en *Ahlán* esa voluntad de mirar de un modo diferenciado buscando que el espectador se sienta protagonista de muchos de los procedimientos teatrales de López Mozo, que, en última instancia, persiguen provocar en el receptor una serie de reacciones ajenas a la habitual complacencia; y, finalmente, sentar el dominio de una nueva escritura escénica global en la que intervengan factores que coadyuven en la puesta dramática y superen el realismo crítico como forma para crear un teatro de denuncia y protesta sin recurrir a la imitación de lo supuestamente real.

ESCENAS Y ESTRUCTURA TEXTUAL

Existe una evidente voluntad textual narrativa en la construcción de las escenas al conformarlas al amparo de dos prólogos delimitativos del escenario, veintiuna escenas propiamente dichas y un epílogo en donde Larbi, mirando al público enfatiza al final: “No es fácil escapar de la miseria, pero está al alcance de cualquiera volver a ella” (López Mozo, 2008: 94).

En este epílogo la narración textual se mantiene cuando Larbi conjetura o supone lo que hizo al volver a Marruecos, pero también existen elementos que ahondan en esa estructura narrativa-descriptiva de la que hablamos, como el título literario de las escenas, que nos anuncian casi sintéticamente en unos sintagmas lo que acontecerá en ellas; o el relato de la escena IV, con la intervención de la Guardia Civil; la descripción de algunas acotaciones sobre el Madrid profundo...

Un teatro que ofrece una reflexión documental y se inserta en ese línea de teatro documento que empleó a lo largo de su carrera en algunas obras como *Anarchía 36*, pero también el teatro épico... como nos recordaba Romera Castillo (2000), cuyo objetivo es

Dramatizar la lucha más general entre fuerzas sociales opositoras enfocándose en la tragedia de una sola persona. Como todo autor de teatro documento, López Mozo se propone revelarnos «hechos desconocidos hasta ahora» (Paget, 8) y hacernos conscientes de que la realidad es una amalgama de muchas capas constitutivas (Nussbaum, 239). Como dramaturgo contemporáneo, López Mozo se ocupa de penetrar la superficie para desviar a sus espectadores de una realidad entendida esencialmente como objeto de la observación y la representación objetiva” (2005: 91).

Una estructura bastante fragmentada que, como dice Serrano (1997: 12): “permite al dramaturgo mostrar un retrato caleidoscópico de dos sociedades y de dos formas de vida: *aquella* (sic), de la que procede el protagonista, y *ésta*, a la que llega”. Y para mayor abundamiento Gabriele (2005: 31) asevera que esta fragmentación textual y contextual obedece a la necesidad de “contraponer ciertos mitos de la sociedad española y la realidad social misma con el fin de desafiar la autoridad infundada de aquéllos y convalidar la exactitud factual de ésta”. Y, como añade, Planells (2005: 25):

Yo quiero decir que la sociedad española va a sufrir a corto plazo y como consecuencia de la emigración convulsiones muy importantes, pero creo que es una

suerte que esto suceda porque veo que esta sociedad había llegado a un punto de ensimismamiento muy considerable, estaba fosilizada, aburrida, burguesa, y le hacía falta un revulsivo que la oxigene, aunque sin duda tendrá también consecuencias desfavorables...

No es habitual la existencia de dos prólogos pero ofrecen su razón de ser. En el primero se crea el marco dialéctico para el desencuentro entre observadores externos al conflicto; en el segundo, esa misma dialéctica del enfrentamiento, pero ya desde el conflicto interior, de los propios personajes.

En el primer prólogo, en las costas españolas, el diputado español y el comisario europeo dialogan sobre la situación de ambos países y aquel esboza la necesidad de establecer una comunicación entre ambos continentes: “Se trata, ya lo habrá adivinado, de establecer una comunicación fija entre África y Europa” (López Mozo, 2008: 4). Sin embargo, el Comisario Europeo (paradigma de la voz de Europa) difiere y apuesta por lo contrario: “La tarea común es hacer lo posible por convertirla en una fortaleza. Hay que levantar muros en vez de derribarlos (...) ¿No le parece que aquella orilla tiene el aspecto de una herida abierta e infectada? (López Mozo, 2008: 5).

En este primer prólogo entendemos la pretensión de establecer un marco imaginario de orden mental que escenifique el desencuentro entre dos visiones irreconciliables: una que admite la necesidad de una comunicación fija entre ambos continentes; la otra, por el contrario, que habla en términos facultativos y considera que África es una amenaza para Europa: de ahí esa imagen de herida abierta e infectada.

En el segundo, en las costas africanas, conocemos ya el efecto de la tragedia tras descubrir los pescadores marroquíes el cuerpo de un joven ahogado, que ha tratado infructuosamente de llegar a España.

Nachib, totalmente en contra de esta salida de compatriotas, monta en cólera contra Mimun Unacher, a quien hace responsable, y contra Jadicha que lo defiende. Y esta pide ayuda a sus hijos (los cuatro que le quedan, uno ya marchó al mar) para que ataquen a Nachib y así conseguir la recompensa que ofrece Mimun Unacher para poder ir a Europa:

La acción del segundo prólogo, titulado «África, frontera norte», se desarrolla en la costa marroquí. Son unas pinceladas, que me parecieron necesarias, para explicar las razones que llevan al joven Larbi, el protagonista, a abandonar su tierra. Su propia madre le empuja a saltar al otro lado de la cinta de plata, así ve ella las aguas del Estrecho, para ^{SEP}dejar atrás la miseria. Otros le aconsejarán que no lo

haga. «Sólo es dichoso el hombre que pone por límite de su peregrinación el horizonte de su tierra», le dice el anciano preocupado por que Marruecos se convierta en un país habitado únicamente por mujeres y ancianos (López Mozo, 2008: s. p.).

Nachib trata de convencerlos con un lenguaje altisonante y simbólico, hablándoles de Caronte y los que les espera en la travesía. El corro de jóvenes (que en realidad es el coro de reminiscencias griegas) lo declara como un charlatán embustero. Nachib, ante el corro que le escucha, cuenta todo lo que sabe y trata de seducirlos (es un contador de desdichas, una especie de Casandra). Ante esta situación y el peligro que percibe Jadicha de que sus hijos queden en Marruecos y no puedan salir, convence a su hijo Larbi para que acabe con Nachib. Este segundo prólogo finaliza dejando en suspenso la acción aunque las palabras de Jadicha presagian una fatídico desenlace:

Sus palabras son como un azote. Antes de que tengamos la mitad de la mitad de los cinco mil dirhams, Nachib habrá apagado la estrella de Mimun Unacer y el camino del mar quedará borrado. Nadie lo trazará de nuevo. Larbi, en tus manos está que éste sea su último discurso.

LARBI.- ¿En mis manos?

JADICHA.- El premio es grande... (López Mozo, 2008: 12).

En la Primera Escena (*Bastonadas de muerte*) Nachib persigue a Larbi, que le ha arrebatado el bastón, hasta una playa solitaria. Desde lejos, al alcance de la vista, que no del oído, Jadicha y sus otros tres hijos contemplan lo que sucede. Nachib presiente que Larbi lo ha conducido hacia ese lugar apartado para matarlo: “NACHIB.- ¿En tan poca tasa mi vida Mimun Unacer? Vale lo que un rincón sucio de vómitos y meados en la próxima barca de la muerte que se haga a la mar. LARBI.- Para mí es barca de esperanza. (López Mozo, 2008: 13). El enfrentamiento entre Larbi y Nachib también es el de dos posturas ante la existencia completamente irreconciliables: una, sustentada sobre una tradición que ha de conservarse en unos principios y valores; y otra, la de Larbi, que pretende renovar algo que para ellos ya no tiene validez: el mundo ha cambiado para ellos, se sostiene sobre otros principios. Por eso dirán:

LARBI.- Es como es: árido y triste.

NACHIB .- Sus nuevos dueños alumbrarán para su provecho las riquezas que vuestra ceguera no os permite ver. No quisiera ser testigo de esa hora amarga. No soportaría vivir, como antaño, al dictado de otras leyes. Rezaría para que Marruecos, olvidada por sus hijos más jóvenes, se hundiera en el océano. Y si la voluntad de Alá es que no haya otra Atlántida, yo, a pesar de mis años,

emprendería el camino que lleva, más allá del Nilo, al Cuarto Creciente Fértil. Allí reposan mis muertos más antiguos (López Mozo, 2008: 14).

Nachib sabe que lo van a matar y trata de abstraer a Larbi con el miedo y, si no lo logra está dispuesto a defenderse, con todo lo que pueda. No le asusta dejar el mundo: “La muerte es una copa que antes o después hay que beber. Pero le revuelve las tripas imaginar que, causada por ti, facilite tu viaje. Nachib no será un manso cordero. Te aguarda dispuesto a defenderse” (López Mozo: 15). Esta primera escena se consuma con la muerte de Nachib.

En la *Escena II*^[SEP], *muy breve*, (La cinta de plata) Jadicha propone a su hijo Larbi lo que debe hacer y le anuncia lo que se encontrará en España. Y en el culmen de lo estrafalario y la hipérbole dice: “No sé si será verdad, pero me han contado que en España dan de comer a los gatos en escudilla de plata” (López Mozo, 2008: 18). Larbi, al despedirse, insulta a su tierra por “ingrata y mezquina”, pregonando que no volverá.

En la *Escena III*^[SEP] (*Lección «prescindible» de historia antigua*) un Maestro de escuela ofrece pinceladas históricas ante un guardia civil sobre la entrada de los árabes al mando de Tariq y la conquista de España, y habla en un tono ofensivo de ellos: “¡Que pena de país, siempre agobiado por la miseria y la hostilidad del sur!” (López Mozo, 2008: 21). El maestro comienza hablando en verso y cuando ven que se acercan moros a la costa increpa al guardia civil, también en verso, para que los detenga. Es atroz la crueldad del maestro; en cambio, paradójicamente, contrasta con la comprensión y solidaridad del guardia civil cuando lo ven llegar: “GUARDIA CIVIL.- Están muertos de miedo. MAESTRO.- (*Devolviendo los prismáticos.*) No te dejes engañar por las apariencias. Fingen. Hay que empujarlos mar adentro” (López Mozo, 2008: 22).

En la *Escena IV* (*Ahlán, bienvenido*) López Mozo explica pormenorizadamente (de modo narrativo, enfático y más cinéfilo) en la acotación la intervención de la guardia civil, de la policía, el alto de los que llegan en la patera, las persecuciones y detenciones... y la huida de Larbi que se encuentra en el camino a una prostituta Juana La Loca, que se ofrece sexualmente, y acaba recompensándolo al prometerle: que convencerá a un caminero para que lo lleve a Madrid:

JUANA LA LOCA.- Ahlán, morito. (*El joven esboza una sonrisa desconfiada.*) Acércate. Juana la Loca no muerde. Lo suyo es joder. ¿Tú me entiendes? ¡No! A ti hay que hablarte por señas. (*Y la puta se alza la falda hasta la cintura mostrando a LARBI su sexo.*) ¿No dices nada?

En la *Escena V* (*Nacional cuatro, km. 420*) El camionero quiere dejarlo en

cualquier sitio y, tras enfrentarse con Larbi, finalmente lo abandona en el km. 420.

En la *Escena VI* (Unas cuantas palabras desnudas) Larbi llega al sitio anunciado por su madre, donde encuentra a Abdul Jader, pero este no está dispuesto a ayudarlo:

Los tiempos cambian. Esto no es lo que era. Venís tantos... Lo invadís todo. Conseguís que se os odie. Y de rechazo a nosotros, que tenemos un sitio aquí y éramos tratados como personas. Nos atendían en los bares y los vecinos nos saludaban. Yo tenía un prestigio. Era militar. Estuve en la escolta del Caudillo. Tú no has oído hablar de él, no sabes quién era. Un hombre con un par de cojones, aunque ahora digan otra cosa. Le apreciaba. (...) Solo cuando les demostré que serví al general Franco en la guardia mora, me dejaron tranquilo (López Mozo, 2008: 30).

Le ofrece dinero y le dice que se vaya. Pero Larbi, lejos de amedrentarse, orgulloso y luchador le dice que volverá para devolverle el dinero. Es un escenario interesante el que propone de nuevo López Mozo que nos advierte de la insolidaridad entre los mismos desahuciados por la sociedad. Abdul Jader ha conseguido un status que no está dispuesto a perder o a arriesgarse a perderlo: los lazos de solidaridad se han disipado y ha nacido un sálvese quien pueda. Lo que genera también un racismo y una xenofobia entre el propio colectivo afectado.

En la *Escena VII (Madrid Kasbah)* López Mozo realiza una descripción de una ciudad paupérrima de pedigüeños, abrecoches, limpiaparabrisas detenidos ante los semáforos, vendedores de La Farola, mendigos hurgando en las papeleras y los acopiadores de cartones...; y, por todas partes, con cien ojos, guardas y vigilantes de seguridad. Larbi encuentra a otro marroquí, Rachid, que le propone vender tabaco de contrabando. López Mozo, en las acotaciones, describe el Madrid profundo: vendedores de tabaco, carteristas, trileros, putas y mirones, mendigos, el ciego de los cupones, gente malhumorada que anda deprisa. Larbi encuentra a Gardel, un hispanoamericano que lo convence para que entregue paquetes de droga. Larbi acepta, pero un colega le advierte de las consecuencias. En toda esta escenificación López Mozo estuvo trabajando durante bastante tiempo y, desde luego andaba bastante concienciado de las expectativas que se estaban generando entre los grupos de ideología ultra, fascista...:

La alarma estaba servida y la semilla de la violencia ultra, sembrada. Las hazañas de los cabezas rapadas empezaron a ocupar tantas páginas como los sucesos del Estrecho. A la voz de «¡muerte al moro!», las agresiones al «otro» se hicieron frecuentes. No fue la única razón para elegir la inmigración marroquí

como tema. De ella, sabía algo más que de cualquier otra. En efecto, mis frecuentes viajes a Málaga, Almería y Melilla me permitieron conocer la situación de primera mano. Regresé de nuevo a esas ciudades y conocí Nador cuando ya había iniciado la escritura de la obra. También frecuenté el poblado chabolista de Peña Grande, mil veces devorado por el fuego y reconstruido de inmediato, en el que habitaban más de doscientas familias marroquíes y recorrí docenas de veces, con ojos bien abiertos, la Puerta del Sol y sus aledaños (López Mozo, 2008: s. p.)

En la *Escena VIII (Podredumbre)* López Mozo emplea las imágenes proyectadas en una pantalla (de las que hablaremos más adelante) para mostrar al magrebí acosado por policías en los comentarios de las acotaciones. El magrebí es golpeado por un policía pero es reprendido por su compañero más joven, que tiene unas ideas menos represivas frente al policía más viejo. El policía joven deja escapar a Larbi y se queda con el hachís que este llevaba. Discuten entre los policías y el más viejo increpa al joven que no es trigo limpio. Larbi, fuera de peligro, es ayudado por Paisa.

La *Escena IX, (Las afueras)* transcurre en la chabola de Paisa y Abdelkader. Se muestra la distinta sensibilidad de los acompañantes de Larbi: Abdelkader es más positivo frente a Paisa, melancólico y asido a los recuerdos. El primero cuenta la historia de una señora en cuya casa trabajaba y con la que mantuvo una relación sexual. Larbi, lleno de orgullo, advierte que lo superará en este reto. Abdelkader, ajeno a la mezquita y la religión, es un hedonista que ama la música y la bebida.

En la *Escena X (Epístola marrueca desde París, 1982)* un chalet de Peña Grande es el escenario propicio para que el esposo lea una carta de su tío Eulogio y los sucesos que narra de un barrio de París. Tío Eulogio se queja de los inmigrantes (morenos y negros) que se han adueñado de su barrio, aunque Eulogio sea también una persona que ha emigrado en Francia: “Por todas partes se respira angustia” (López Mozo, 2008: 50). Como en la Escena VI en que Abdul Jader lo rechaza, también aquí desde otra perspectiva (en este caso en suelo francés) se produce el mismo fenómeno: cuando el inmigrante ha sido aceptado por la sociedad que lo recibe acaba convirtiéndose en un xenófobo contra los “suyos”. Esta situación rebela un principio humano: el egoísmo como una forma atroz de negación del otro porque este puede hacer peligrar las propias condiciones adquiridas. Es un fenómeno muy actual que se da hoy en América cuando el presidente electo Donald Trump decide enviar fuera del país a los indocumentados y es aplaudido y apoyado por los inmigrantes que ya sí tienen documentos. Vive un principio de contradicción que no ha asimilado él mismo: rechaza a aquellos de cuyo

colectivo forma parte:

Eulogio parece ignorar el hecho de su propia situación de inmigrante en Francia, integrado completamente en la sociedad gala. No obstante, la descripción que da de los nuevos allegados, recuerda irónicamente a la de los trabajadores españoles de los sesenta (Smidakova, 2010: 23).

El hijo, animado con la carta y con un cuchillo en la mano, los insulta tachándolos de escoria y dispara simbólicamente a un blanco de corcho donde hay un negro, y, al ver pasar a Paisa cerca del chalet, expele: “Tengo curiosidad por saber de qué color es la sangre de los moros” (López Mozo, 2008: 52).

En la *Escena XI (Asesinato por nada)*, Larbi, temblando asustado, confiesa a Abdelkader que han matado a su compañero Paisa. Abdelkader le pide que lo acompañe para reclamar el cadáver, pero Larbi no quiere porque tiene miedo. Al negarse, Abdelkader lo insulta.

En la *Escena XII (La reclusión solitaria)* una cámara graba a Larbi en la chabola contemplando los objetos de su asesinado amigo Paisa. De nuevo este efecto de teatro documento se presenta con la presencia de la cámara. El miedo de Larbi es atroz y le confiesa a Abdelkader que es incapaz de matar al asesino de Paisa, y desde el suceso no tiene erecciones:

López Mozo fue fiel seguidor en los años sesenta y setenta de este "teatro documento" cargado de ideología, pero sin desterrar las enseñanzas proporcionados por ensayos vanguardistas y tendencias renovadoras. No se ciñó a un teatro de texto discursivo únicamente, por altas que fueran su fuerza y rentabilidad dramáticas, sino más bien incardinándolas en un conjunto donde compromiso y experimentación quieren simbiotizarse (Campal 2003:).

En la *Escena XIII (La visita de Sosia)* han transcurrido varias semanas y Larbi en la chabola se queja de su falta de virilidad. El viejo Sosia (una especie de curandero traído por Abdelkader) le propone que si quiere curarse debe ir a Marruecos y contar a la mujer e hija de Paisa que su marido ha sido asesinado. Y le diga a su madre que estaba equivocada sobre España. Pero Larbi no se fía de Sosia, a quien considera una resurrección del asesinado Nachib. En un escenario fantástico, Larbi dialoga con su imagen y se pregunta: “¿Y si todavía estuviéramos en Marruecos?” (López Mozo, 2008: 61). A lo que se responde: “Tenemos que escapar. Escapar cuanto antes” (López Mozo, 2008: 62).

En la *Escena XIV (Pobre y sucia tierra sembrada de ceniza)* alguien pega fuego a Peña Grande y los magrebíes acusan a los vecinos de los chalet de haberlo causado.

Nayimdadi jura venganza, pero lo demás le increpan, no le siguen, porque temen que al final solo ellos volverán a ser las víctimas de nuevo.

En la *Escena XV (El lugar en que todos se llaman Mohamed)* en un centro de internamiento para extranjeros Larbi explica a un negro, Masabo, que quiere huir de allí. Interviene un policía, hay una reyerta en la que Masabo casi estrangula al policía, y Larbi aprovecha la situación para escapar.

En la *Escena XVI (Reservado el derecho de admisión)* nos encontramos en un bar de un pueblo aragonés cerca de Cataluña en el que varios campesinos hablan de la buena cosecha mientras juegan al dominó. Gallardo afirma que no quiere al negro Ammar, que entra en el bar mientras Roldán lo defiende. Los comentarios de Gallardo son xenófobos y racistas. Pero es evidente, como decía López Mozo (2008: s. p.) que

Los españoles, aunque lo neguemos, somos racistas. No somos los únicos en Europa, desde luego. Con frecuencia, quienes rechazan la acusación más airadamente, lo son en mayor medida, aunque lo ignoren. Es algo que observo en la calle, en las conversaciones, en la actitud ante el extranjero que se gana la vida como puede y que, cuando no puede, cae en el pozo sin fondo del trabajo clandestino o en la delincuencia... No es su condición de extranjeros lo que nos produce rechazo, sino la de seres marginales y socialmente peligrosos, afirmamos. Y para demostrarlo aseguramos que nada tenemos contra el ciudadano marroquí, peruano, chino o ruso que llega a España con el pasaporte en regla, en viaje de negocios, bien trajeado y que se aloja en hotel de cuatro estrellas. Digamos, entonces, que nuestro racismo es selectivo. No sé que es peor.

Se enfrentan y Gallardo tira la coca-cola del negro diciéndole que se vaya. Aunque lo hace, regresa más tarde para amenazarlo con que va a cortar todos sus árboles. Gallardo se dirige a coger un arma mientras la escena queda en suspenso. El cambio de lugar desde la urbe a la ciudad podría hacer pensar en mayores atisbos de humanidad pero, como se ve, todo se queda en el tópico porque sucede lo contrario:

En la pintura realista que esboza, el dramaturgo, tras indagar en las posibilidades de la urbe, desplaza ahora al público hasta el ambiente rural, donde la presencia inmigrante es muy alta debido a su frecuente contratación en el sector agrario. Pero contrario a las expectativas de Larbi, la proximidad de la Naturaleza no significa más humanidad, sino que despierta en el hombre sus instintos más primitivos

(Smidakova, 2010: 24).

En la *Escena XVII (La caza según Carlos Saura)* Gallardo pretende “cazar” a Ammar. Se la tiene jurada porque fiel a su promesa le ha cortado muchos árboles. Pero en ese contexto aparece de pronto Larbi, que huye, mientras Gallardo le dispara y lo hiere. A través de una pantalla, se observan escenas de *La caza de conejos*, una cacería real que se asimila a la cacería de Larbi. La última escena muestra que Larbi es simbólicamente un conejo cazado.

En la *Escena XVIII (Conejos son, conferencia)* López Mozo muestra un monólogo de un conferenciante que habla de los conejos y sus características, mientras Larbi mantiene a uno de ellos en sus manos. Es un discurso ambiguo y racista. Al finalizar concluye Larbi: “Los conejos y los moros somos iguales” (López Mozo, 2008: 85).

En la *Escena XIX (Rinzen, despertar súbito)* Larbi lleva al conejo muerto en sus manos y realiza una ceremonia de enterramiento de este según sus ritos, como si fuera un ser humano. Al finalizar toma una motosierra que nos anuncia actos de la siguiente.

En la *Escena XX (La tala)* Larbi tala los árboles de Gallardo mientras es observado por algunos vecinos. No existe posibilidad de encuentro alguno. Es una dinámica que se reproduce también en otras obras que están marcadas por esa confluencia de tensiones irresolubles:

Las relaciones establecidas entre los dos polos de la tensión muestran claramente una visión del mundo donde no es posible el pacto, donde sólo la lucha colectiva y solidaria, puede desarmar, en parte, las estrategias de perpetuación del orden establecido, el tema que tanto preocupaba a López Mozo (Perea González, 1999: 632).

La *Escena XXI (Mascarada)* es la más terrible de la obra. Larbi se coloca en el papel de verdugo. Cambia su visión de las cosas. Tiene atado a un hombre que conoció la noche anterior. Lo maltrata, le escupe y le pega. Previamente lo ha vestido de máscara para hacerlo pasar por un negro y experimentar qué se siente maltratando a un inmigrante. A través de esta escena espera conmover el autor, pero también convencer y convencerse del dolor que se produce a todos los inmigrantes. Es una especie de catarsis:

El hombre anónimo, una víctima escogida al azar para el experimento racial de Larbi, es todos y cada uno de los españoles. Él no ha hecho nada. Es inocente; más que eso, ha mostrado simpatías hacia el inmigrante y le ha ofrecido su casa, pero se

percata de que ese esfuerzo particular no es suficiente. El sin nombre es un cordero expiatorio que tan sólo los pone en evidencia. Él sólo no puede hacer nada; las lágrimas son la impotencia ante esa situación (Smidakova, 2010: 26).

Finalmente lo libera mientras que Larbi se marcha y el hombre permanece llorando. Con esta escena quiere hacer comprender el dolor producido.

En el *Epílogo* (*Garmandiara, un lugar para todo el mundo, no viene en los mapas*) Larbi se dirige al público, al que le cuenta lo que hizo: volver a Marruecos, donde se enteró de la muerte de todos sus hermanos y el asesinato sobre su madre. Pero después glosa que todo es falso.

Finalmente, una voz, que hace el efecto de periódico, con gran resonancia resume una serie de historias de multitud de inmigrantes y sus respectivas situaciones vitales.

Al cabo, Larbi cierra la obra contando la historia de Juana la Loca, la puta que le ayudó a llegar a Madrid. La encontró en un lugar con un niño que, sospechó, podría ser suyo, y como no quería fornicar con él delante lo arroja por la ventana.

Finalmente Juana ingresa en prisión. Esta escena última es muy de Valle-Inclán y de una crueldad atroz. Y es que como recordaba Romera Castillo (2000: 23), “ecos de Valle-Inclán hay en muchas de sus obras (de lo esperpéntico, en *El Fernando* –escrita en colaboración-, *Crap, fábrica de municiones*, el protagonista de *Collage occidental*, *Hace*, es una recreación del Maax Estrella de *Luces de Bohemia*)”. Pero aquí yo diría que está más presente el Valle-Inclán de las *Comedias Bárbaras* con su carga agonizante de crueldad. Lo único que existe para él es ese momento, los otros ya no existen: “La figura del otro no abandona la otredad, sino que, una vez transformada la ilusión en desilusión, queda desplazado definitivamente” (Zaza, 2006: 56).

Todo este conjunto abigarrado de situaciones, escenas secundarias y espacios emblemáticos nos conduce a la consideración de búsqueda de una profundidad escénica que consolide una visión plural y polimorfa sobre la realidad:

Las acciones paralelas transcurren entre la costa sureña de España, Marruecos, los prostíbulos en las afueras de Tarifa o de Algeciras, restaurantes magrebíes en Madrid y Barcelona como lugares simbólicos de la fluctuación inmigrante que contrastan con la imagen centralista, acentuando la necesidad de contemplar la problemática desde la diversidad de perspectivas que forman parte de este contacto cultural (Krpan, 2015: 88).

LOS PERSONAJES AL LÍMITE

El gran número de personajes (treinta y cuatro) ofrecen una visión substanciosa, múltiple y profunda, diversas perspectivas y puntos de vista en las diferentes escenas que conforman una visión heterogénea y enriquecida:

La mayor preocupación de López Mozo en *Ahlán* es la objetividad de los hechos. El dramaturgo aspira a apelar a la conciencia de su público ilustrando con fidelidad la realidad de la inmigración. Por ello, las situaciones se presentan a menudo desde varias perspectivas para así neutralizar y exponer una problemática desnuda de sentimientos (Smidakova, 2010: 22).

Aunque la individualidad acabe diluyéndose en el colectivo, creándose una perspectiva más comunitaria: “Pierden el carácter individual definitorio para asumir el carácter de una colectividad (...) Son las representaciones de conceptos (el poder, la miseria, la violencia, la tecnocracia...)” (Gabriele, 2005: 23).

Colaboran en la conformación de situaciones habituales y realistas. Su multitud nos impide un análisis detallado en estas páginas, por lo que nos centraremos en los más significativos. Se trata de personajes realistas, en general, que viven en la obra para ofrecer la perspectiva propia que se espera de ellos. López Mozo escoge el realismo, como él mismo dice, porque

Me parecía el vehículo más adecuado para platear sus argumentos. Pero no era, o al menos yo no lo pretendía, un realismo en estado puro, sino contaminado con otras estéticas a las que me siento cercano (...) María Francisca Vilches de Frutos advierte, en las dos piezas (se refiere también a *Eloídes*), la presencia de una de las técnicas más queridas por mí y, al mismo tiempo, de las más utilizadas por el discurso de renovación teatral del período comprendido entre los años 1960 y 1975, como es la presencia de narradores externos a la acción dramática (López Mozo, 2002: 177).

En consecuencia, la mayor parte de los personajes revelarán esa realidad que acciona la obra. Existen, no obstante, algunas excepciones como en la *Escena XIII*, cuando Larbi dialoga con su propia imagen o cuando el viejo Sosia, traído por Abdelkader, opera casi con el valor de una función mágica al tratar de aliviar la pérdida de virilidad de Larbi, ocasionada al tener que enfrentarse con una realidad inhumana. Serían breves concesiones a una función del teatro que se apresta más allá de los límites

precisos de la objetividad pretendida en ese afán de documentar la realidad.

Existen personajes que encarnan ideas enfrentadas en ejes binarios a lo largo de toda la obra y de continuo creando una especie de permanente antítesis creadora pues estas antinomias tienen el valor estructural de crear otras nuevas situaciones dramáticas. Es como un conjunto de antinomias que estuvieran enlazadas como los goznes de una cadena que son las diversas escenas que conforman la obra. Así, inicialmente, el comisario europeo/el diputado español; en el primer caso, afianzando el rechazo a la inmigración; pero también Nachib versus Larbi, Jadicha, Mimun Unacer... sobre la sistematización de dos mundos en conflicto: el que quiere vivir en la memoria y en la identidad actual (aunque esta pueda ser síntoma de ruina) a la búsqueda de otro mundo posible, aunque esto conduzca al asesinato:

Mis personajes son de una humanidad añadida. Me gusta animarlos, hacerlos lo más humanos posible, tanto a los positivos como a los negativos. Sobre todo me gusta que no sean unos personajes blancos o negros. Me gusta mucho el gris. Mis personajes no son ni completamente buenos ni completamente malos. Esto lo he sentido mucho y donde quizá lo haya trabajado más es en *Eloídes y Ahlán* (Gabriele, 2009: 229)

Ese binarismo de contrastes y antítesis también se manifiesta en otros ámbitos: Larbi versus Abdul Jader. Aunque ambos son marroquíes, Abdul Jader ya no acepta a Larbi porque lo considera una amenaza para un *statu quo* alcanzado. No hay solidaridad entre iguales sino que se impone el egoísmo del que no ha aprehendido esa identidad añorada. Por este motivo, Abdul Jader rechaza a Larbi. Siente amenazada su seguridad porque él ya posee otra identidad. Se encuentra integrado. En cierto modo también está asumiendo el discurso del europeo xenófobo desde otra perspectiva. Por este motivo acaba entregando algún dinero a Larbi, una especie de compra simbólica de su silencio. Dice Abdul Jader:

Los tiempos cambian. Esto no es lo que era. Venís tantos... Lo invadís todo. Conseguís que se os odie. Y de rechazo a nosotros, que tenemos un sitio aquí y éramos tratados como personas. Nos atendían en los bares y los vecinos nos saludaban. Yo tenía un prestigio. Era militar. Estuve en la escolta del Caudillo. Tú no has oído hablar de él, no sabes quién era. Un hombre con un par de cojones, aunque ahora digan otra cosa. Le apreciaba. Le veía cada día. Era un privilegio estar a su lado y saludarle. Lloré cuando nos licenciaron. Para entonces era brigada y tenía la nacionalidad española. Pude regresar a Marruecos. Otros lo hicieron, pero yo no. ¡Aquí estaba mi casa! La del pueblo, para ir de visita. Y eso, al

principio. Luego, cuando no te queda nadie, ¿para qué? He vivido muy tranquilo hasta que empezasteis a llegar, hasta que aquel policía me hizo acompañarle a la comisaría. Me enseñaron el papel que traía tu hermano. “¿No es este tu nombre y esta tu dirección? ¿Qué puedes decirnos?”. Y yo: “Sí, ese es mi nombre y ahí tengo mi negocio, pero no sé de qué me hablan”. “¿No será tu restaurante la tapadera de algún tinglado poco recomendable? ¿Cuántos empleados tienes? ¿Cómo se llaman? ¿Dónde viven? ¿Cuándo vinieron? ¿Tienen los papeles en regla?”. Sólo cuando les demostré que serví al general Franco en la guardia mora, me dejé un honrado ciudadano que no quiere líos. (Saca un par de billetes de la caja registradora.) Toma estoy vete antes de que empiece a llegar el personal.

También existe todo un colectivo de personajes que representan ese *statu quo* y el rechazo al «Otro» representados por los guardias civiles, el maestro jubilado, los policías, el esposo, la esposa, el hijo, los campesinos (Rufino, Mateo, Gallardo...) que en esas antinomias estructurales de la obra a las que aludimos se enfrentan de continuo a la visión que ofrecen Larbi, Paisa, Nachid, Masabo...creando así el propio «juego estético teatral». Y, como resultado, existen situaciones de violencia: asesinato de Paisa, quema del poblado de chabolas, actos de violencia de Larbi contra un hombre que lo ayuda, tala de árboles incontrolada, asesinato de un inocente: un niño. Una ringlera agobiante que va *in crescendo*, sin solución de continuidad, que hace permanecer al espectador en un estado duradero de zozobra y agitación. El personaje Larbi se construye a través de pares de relaciones binarias, como ha visto bien Smdakova (2010: 18):

La presentación del protagonista se elabora en función de una serie de relaciones binarias con otro personaje, Nachib, quien irá ganando importancia, aunque de forma latente, a medida que progresa la obra. Joven frente a viejo, pro-europeo frente a pro-africano, futuro frente a pasado son algunas de las características que confrontan a los dos hombres. “Barca de la esperanza” en contraste con “barca de la muerte” son las dos perspectivas desde las que se aprehende el fenómeno de la inmigración.

La violencia, desde la muerte de Nachib, posee un cauce expresivo permanente, es el cauce expresivo, pero es una violencia que no posee tregua alguna, llegando a adquirir tintes neoxpressionistas y alcanzando el éxtasis de fanatismo en la muerte del niño arrojado por la ventana, que nos recuerda, como decíamos a las *Comedias Bárbaras* de Valle Inclán o algunos de sus terribles cuentos: “Por cierto, también hay autores españoles que me influyeron. Fundamentalmente Valle-Inclán, más que

cualquier otro, por su aguda imaginación esteticista” (Gabriele, 2009: 120).

Existen bastantes personajes con una evidente carga alegórica: la prostituta Juana la Loca es uno de ellos. Este personaje personifica la sexualidad desbocada. Es Eros. Su único deseo es fornicar con moros.

JUANA LA LOCA.- ¿Sabes, Larbi? Odio la leche sin sustancia y el almíbar podrido de los viejos babosos. Mi vicio es la pimienta y la guindilla de África. Me pierde la mordedura de la serpiente y que me galopen hasta romperme los riñones. ¿Sabes montar? (López Mozo, 2008: 24).

En medio de esa lucha de identidades y del miedo al Otro, el erotismo de Juana la Loca podría ser un encuentro con la vida (al menos en su primera aparición, cuando permite la huida de Larbi), sin embargo, sabemos que este sentimiento acaba siendo quimérico o artificial, porque el fruto de ese Eros (el niño) acaba siendo asesinado (Thanatos). Por lo que se plantea al mismo tiempo una extraña alianza en medio del caos. Eros/Thanatos en permanente enfrentamiento también. La lucha por la vida y la muerte en la retaguardia, como a la espera de encontrar su ocasión propicia. Y en esa lucha dialógica la alegoría vital se resuelve en la nada, en la muerte, con el triunfo absoluto de Thanatos en ese niño (el ser más inocente y puro) arrojado por la ventana. No es posible la convivencia, no es posible la vida (Eros ha sido derrotado), ni siquiera la convivencia de raíz más animal, el solo encuentro de sexos:

LARBI.- (...) Yo ya sabía que era Juana. No podía ser otra que Juana la Loca. Fui a verla. No se acordaba de mí. Fui uno de tantos a los que dio la bienvenida a su manera. En la habitación había un niño medio moro. Estaba tan chiflada que no la importaba follar delante de él. Pero a mí, sí. Por la edad que aparentaba, podía ser hijo mío. ¿Quién se atrevería a asegurar que no la dejé preñada? Yo le miraba buscando en su cara algún rasgo mío y ella, mientras, se impacientaba. “¿A qué has venido? Si no piensas hacer nada, puedes largarte”. Claro que quería, pero sin que el chico nos viera. “Si te estorba, tíralo por la ventana”, soltó. Esta vez no miento. Juro que no miento. Hice lo que me dijo. Fue como si se liberara. Jodimos. Jodimos sin parar, como aquella vez. Hasta la mañana siguiente nadie vio el cuerpo del crío. Cuando empezó el jaleo, Juana me hizo salir de su casa. Desde la acera de enfrente, vi como se la llevaba la policía. El juez la preguntó: “¿Por qué lo hizo?” Y ella, juntando una verdad y una mentira: “El padre es moro y los moros no me gustan”. Los fines de semana me acerco a la cárcel. No puedo visitarla. Y aunque pudiera, ¿de qué íbamos a hablar? Pero compro algo de comida y un cartón de Winston en la boca del metro y se lo hago llegar a través del pariente de otra presa.

No creo que sepa quién se lo envía.

Larbi es el personaje sobre el que pivota toda la historia, un joven que ya desde el principio está manchado simbólicamente pues es capaz de llegar casi al asesinato, por tocar España y, tras una larga travesía por diversas partes del país, asentarse en Barcelona. Su origen y su futuro es turbio, y esa turbiedad que contrastaría con la claridad vital a la que aspira, está contaminada desde el principio y se hace consistente en estas palabras:

LARBI.- Es vieja y salvaje. Aquí no hay mañana. Es difícil ganarse el pan. Sueño con llegar al norte, donde dicen que la gente es limpia y noble, culta, rica, libre, despierta y feliz. Allí, aunque haga frío y el trabajo sea duro, está el futuro. (López Mozo, 2008: 13).

Larbi inicia un itinerario que ha nacido en la sangre (la muerte de Nachib) y acaba simbólicamente en la sangre (la muerte de un niño inocente). Es un itinerario circular que lo lleva al punto de partida y que incluso en un juego escénico apuesta por el parricidio. Ese recorrido vital se conforma a través de la estructura del *bildungsroman*, muy empleada en narrativa. Así dirá Serrano (1997), en el prólogo a *Ahlán*, que hay paralelismo entre Larbi y Lazarillo, pues ambos son jóvenes sin experiencia que de pronto se dan de bruces con la realidad y van aprendiendo de las adversidades. Pero frente a lo que dice Serrano, hay que colegir que Lazarillo es un niño inocente, incontaminado, frágil. En cambio, Larbi ha participado ya en la muerte. Existe una gran diferencia entre ambos.

En la materia novelesca era la evolución física, moral, psicológica y social del joven lo que se iba mostrando a través de los hechos. Aquí se produce ese desarrollo desde un “joven-niño” contaminado por la muerte que sigue las directrices de su madre hasta un adulto completamente vapuleado, sufrido y domeñado por las sociedad.

En el *Prólogo II* Larbi inicia la primera etapa de ese aprendizaje, es el aprendizaje de juventud ("*Jugendlehre*"); la segunda, ya en Madrid, y, sobre todo en el poblado de chabolas o en el centro de internamiento de extranjeros, son los años de peregrinación ("*Wanderjahre*"); y, por último el “perfeccionamiento” en el conocimiento de la sociedad y la maldad como respuesta a ese desencuentro de identidades ("*Läuterung*") que categoriza el final de la obra con el triunfo de la muerte y la tragedia como respuesta a ese inicio mortuorio: “Con este despliegue de medios, el autor construye una lupa que magnifica el proceso de animalización al que es sometido el inmigrante” (Smidakova, 2010: 25).

Pero, además Larbi, es el engrudo que evita la dispersión estructural de la obra, los escenarios, los ambientes diversos y los puntos de vista de los personajes que se concitan. Es el hilo conductor del relato-drama y también el instrumento simbólico que nos permite la fusión del yo y el nosotros:

La yuxtaposición del yo y el nosotros en la boca de un solo personaje que dialoga con sí mismo (sic) sirve para engendrar entre el público espectador una postura de reflexión consciente, característica fundamental del teatro documento, según Derek Paget, y de todo teatro vanguardista (Corrigan, 156). El resultado es una construcción fluida de lo personal y lo social que resta significado ontológico al drama (Gabriele, 2005: 95-96).

Porque está claro que todo lo que nos llega desde la individualización del personaje también es asumido por el colectivo. Y este hecho se materializa en la *Escena XIII* cuando Larbi se desdobra imaginariamente y como en un diálogo con su propia conciencia habla con la Imagen de Larbi proyectada sobre la pantalla como una especie de “línea divisoria entre el yo y la otredad, ambos individuales y colectivos” (Gabriele, 2005: 96). Y con ello nos dice el profesor Gabriele “lo personal y colectivo se unen en la mente del espectador invitándole a reflexionar sobre la envergadura nacional de la emigración y contemplar al mismo tiempo lo que supone para los emigrantes a nivel personal” (Gabriele, 2005: 93).

El primer encuentro, sin embargo, de Larbi con el otro, con otro país, España, no es traumático. Nada más llegar recibe el ofrecimiento sexual de Juana la Loca. Es verdad, no obstante, que posteriormente el camionero lo deja abandonado en la cuneta del Km. 420 hacia Madrid, pero también al llegar a Madrid recibe la ayuda de algunos compatriotas como Abdul Jader, que le presta dinero, Rachid o, finalmente, Paisa.

El golpe terrible que lo hace despertar de su somnolencia vital, cuando comienza a darse cuenta seriamente de lo que es la realidad, se produce cuando Paisa es asesinado poco antes de regresar a Marruecos. Aquí podemos decir que se encuentra el punto de inflexión y la llegada definitiva a la edad adulta en la *Escena IX*, justo en medio del drama. Desde entonces obra una profunda transformación en el personaje ingenuo que todavía tenía creencia en ese futuro prometedor. Se van generando una serie de situaciones al límite de corte expresionista en las que la violencia (como en determinados en su admirado Valle-Inclán) se apodera de la escena, como en la matanza de los conejos, imaginario del vínculo con la matanza de los inmigrantes, y la venganza de este cuando taladra los árboles frutales de uno de los campesinos más xenófobos,

Gallardo. En ese viaje a los infiernos la degradación del protagonista se escribe de un modo gradual:

Larbi se siente más asfixiado en la chabola después del asesinato de su amigo marroquí por unos jóvenes ultra, una muerte que no fue capaz de parar. Tiene que poner fuego a toda la comunidad pobre de chabolas para poder animarse a salir a tora parte. Al final de la obra, está construyendo su propia ciudad –Barcelona en miniatura- porque no pertenece a ningún lado si no lo fabrica. El inmigrante ha rechazado su pasado con su cuento devolver a su pueblo y matar a su madre y al jefe de las pateras. Ha rechazado un futuro de convivencia mestizaje al matar al niño medio moro, hijo de Juana, para poder follar con ella. Entonces solo le queda el presente y donde está (Doll, 2013: 140)

De este modo el círculo se cierra. La obra, en el Prólogo II, había nacido con la muerte de Nachib y se cierra con la muerte del hijo de Juana la Loca, hijo de un marroquí y una española. Lo que viene a expresar que el fruto de esa unión conduce a la muerte y, en consecuencia, la imposibilidad cierta de una vida. Sexualidad y muerte al unísono, como decimos, como una lucha sistémica entre *eros* y *thanatos*.

Nachib es el viejo que encarna la voz de la conciencia, de la madurez y del conocimiento adquirido históricamente. Es el más crítico. Sus ideas chocan frontalmente con aquellos que deciden huir del país o los animadores a que lo hagan, caso de Jadicha o Mimun Unacher. Considera que dejar Marruecos para buscar “el paraíso” en Europa solo lleva a la desgracia. Posee profundas convicciones morales y representa el lenguaje de la ética y principios íntegros y honorables:

Nachib recuerda la importancia de las raíces y, por consiguiente, del pasado, imprescindibles para construir una identidad. La figura del halaquí, que Nachib personifica tal y como indican sus palabras: “contaré historias como hacen los narradores de la gran plaza” (29), subraya la importancia de la tradición oral, en tanto que esta funciona como un mecanismo de perpetuación de la historia (Smidakova, 2010: 18).

Como una especie de Casandra anuncia la muerte que les espera a los que se hacen a la mar. El enfrentamiento o la rabia de Nachib no es solo con Jadicha o su hijo Larbi, sino con Mimun Unacher, que representa la degradación absoluta al aprovecharse de la desgracia ajena para ganar dinero; pero también es un desafío general, pues su voz se alza contra toda la sociedad y su hipocresía, por mirar hacia otro lado cuando se producen las muertes de los que huyen. Es un referente ético y moral. Yo diría que es el único referente ético y moral que acaba por salvarse en la obra y, por este motivo, es

asesinado porque no existe esperanza para nadie. Así dirá:

Viejos sonámbulos que estáis, pero ni veis ni oís, que sabéis tan bien como yo de qué hablo, pero calláis como ese cadáver sin dueño: dejad vuestro sitio en el corro a los más jóvenes. A ellos va mi discurso. A ellos, que son las víctimas de Mimun Unacer (López Mozo, 2008: 10).

Su labor trata de ser pedagógica, intenta seducirlos empleando para ello el cuerpo de un cadáver encontrado: “¿Queréis seguir con la venda en los ojos? ¿Os sentís mejor con ella puesta? ¡Está bien! Andad, andad a juntar dinero para llenarle la bolsa a ese cabrón. No perderé mi tiempo con vosotros. Éste no es mi sitio.” (López Mozo, 2008: 12). Pero la voz de Nachib, acaso un contador de historias también, no seduce a su audiencia, a pesar de que encarna una voz lírica, poética, que trata de transmitir una visión del mundo que no se sostiene sobre la modernidad sino sobre lo que esta ha derruido. Así dirá Nachib a Larbi:

Quien estrecha sus deseos y pone por límite de su peregrinación el horizonte de su tierra, es dichoso. Es lástima consumir la vida en perpetuo destierro. ¿Por qué no nacemos árboles? Estaríamos quietos en nuestro sitio. Allí donde se vio la luz, donde el cuerpo cobró fuerzas para pisar el suelo, donde se formó la primera respiración, donde se pasó la niñez, están nuestras raíces. Arrancándolas, atraemos la maldición sobre nuestras cabezas.” (p. 13).

Jadicha ofrece su voz opuesta. Habla como una madre que trata de que sus hijos salgan de la mendicidad y la miseria aunque es una madre ciega que tiene una venda en los ojos que le impide ver la realidad y no quiere ver que la muerte es lo habitual. La defensa de sus ideas que *ab initio* nacen de un principio moral certero, sin embargo la lleva a la más absoluta abyección con tal de conseguir sus objetivos hasta no importarle producir una muerte injusta. Así anima a sus hijos para que consigan el dinero que Mimun Unacer ha puesto precio por la cabeza de Nachib y procuren su muerte:

No se trata de que López Mozo haya redimido al hombre de su precaria condición de origen -esos seres impotentes que devienen en objetos- sino que es a la colectividad, al hombre integrado en su clase y en su grupo social, a quien corresponde la lucha por la utopía. Recordemos cómo la escena se puebla de multitud de personajes, de coros, de grupos..., que pretenden mostrar la organización social y expresar la única fuerza capaz de cambiarla. De modo que no vamos a encontrar héroes omnipotentes, ni perversos patológicos, sino individuos definidos por su componente social que pueden erigirse en portavoz de un grupo en virtud de un *gestus* básico. Lo que se manifiesta en las piezas de la segunda sección

es que el hombre no tiene valor en cuanto individuo -como ya se había encargado de demostrar en sus obras anteriores- sino sólo en cuanto es necesario para la colectividad. El resultado es que, aunque se mantiene una visión desengañada de los procesos sociales, al menos se nos ofrece la posibilidad -por utópica que sea- de transformar la realidad (Perea González, 1999: 625).

EL ESPACIO ESCÉNICO COMO RETÓRICA DE LA IMAGEN

El espacio escénico podríamos dividirlo en cuatro escenarios claramente definidos:

1. Una pantalla de cine como escenario idealizado, sobre la que se proyectan diversas imágenes que actúan como espacio filmico ajeno a la propia representación pero complementario. Es una escenografía que juega un papel relevante desde la implementación del efecto dramático creando técnicas de intensidad. Desde el prólogo I surge la pantalla como elemento del atrezzo del escenario

(Mientras hablan, en la pantalla aparecen proyectados mapas de la zona del Estrecho y perfiles del relieve submarino que van siendo sustituidos por bocetos de puentes y túneles y planos detallados de vigas, tableros, estribos, torres, péndolas y cables.) (López Mozo, 2008: 4)

Pero también complementos trascendentales de la acción dramática que nos permiten contemplar dos realidades al unísono en algunos casos, como sucede en la Escena II: “Sobre la pantalla se proyecta la imagen de una patera varada en la playa. Varios hombres la empujan hacia el mar” (López Mozo, 2008: 18).

Y todo este proceso se opera por que, como ha dicho en más de una ocasión: “Nada que parezca superfluo tiene cabida en mis propuestas (...) En primer lugar, está el convencimiento ya expresado de que la palabra puede ser sustituida por cualquier otro signo escénico cuando éste sirve para expresar lo que se pretende (López Mozo, 2001).

En ocasiones se apodera de esa pantalla un aire lírico que le permite al dramaturgo concitar sensaciones propicias para el desarrollo de la escena: “En la pantalla, la patera repleta de hombres se adentra en el mar. Una cámara sigue de cerca su derrota.” (López Mozo, 2008: 19). Pero es su valor, como documento de referencia que ofrece una visión más amplia al espectador, el que celebra en la mayor parte de las ocasiones, como en la Escena : “Lo que LARBI ve en su deambular por Madrid, se proyecta en la pantalla: la ciudad que miran los turistas -las principales avenidas, los grandes almacenes, los escaparates, los

monumentos...” (López Mozo, 2008: 32). En otras podemos considerarla como un instrumento de denuncia, en esa línea del teatro documento referido, a modo de certificación visual que amplía el horizonte de expectativas ofreciendo un mayor altavoz de la realidad: “En la pantalla se proyectan a cámara lenta imágenes de un magrebí acosado por un grupo de policías que le gritan y le zarandean” (López Mozo, 2008: 38). Pero ese ámbito exterior que conduce a una visión social de la realidad desde ese objetivo que nos transporta al documento real se difumina, pero genera también otro efecto disuasorio cuando es la visión de los ojos de Larbi lo que nos llega, creándose así una subjetividad que acrecienta las posibilidades de la pantalla en su efecto creador: “En la pantalla aparecen imágenes del interior de la chabola. La cámara ha filmado lo que ven los ojos de LARBI” (López Mozo, 2008: 56). Esa amplitud en el aumento de las posibilidades de información ha sido visto por Vilches de Frutos (1999) y permiten una serie de objetivos que, según Gabriele (2005) consienten un desarrollo de la acción dramática a través de tres fases distintas: la primera, para demostrar en palabras de Piscator “una compenetración entre la acción escénica y las grandes fuerzas de virtualidad histórica”. Esta fase a su vez cumpliría dos objetivos: uno didáctico y otro a través del que se establece la perspectiva de Larbi frente a la realidad donde se patentiza la miseria de sus compatriotas. Pero también acompaña a la acción a modo de coro para criticar o agitar:

La proyección filmica –a pesar de su efecto potencialmente desconcertante- es un elemento narrativo esencial. La proyección filmica en este caso tiene como objetivo principal crear una visión estereoscópica, una visión que resulta cuando se sobrepone dos imágenes desde dos perspectivas distintas para crear una imagen más profunda y penetrante de la realidad (Nussbaum, 240) (...) La yuxtaposición del yo y del nosotros en la boca de un solo personaje que dialoga con sí mismo sirve para engendra entre el público espectador una postura de reflexión consciente, característica fundamental del teatro documento (Gabriele, 2005: 95-96).

Pero es en la Escena XVII, en la que se proyecta en el cine del pueblo una copia de *La caza* del cineasta aragonés Carlos Saura, cuando la proyección cinematográfica coadyuva sobremanera a integrar la realidad con el celuloide simbólicamente organizando una mayor densidad intertextual, pues la caza de

los conejos es la caza de los seres humanos que adquieren así el concepto de animalización tan desarrollado en su momento por Valle-Inclán:

En la pantalla -la del cine del pueblo- se proyecta, prolongando la escena, una copia defectuosa de la película “La caza”: un bulto sale de unos matorrales. Es un conejo. Da una voltereta y al caer queda quieto sobre unos tomillos. Más allá surge otro conejo. Alcanzado, se revuelve en el polvo. Por todas partes salen conejos. El paisaje parece un campo de batalla (López Mozo, 2008: 81).

Esto le permite a Doll (2013) retrotraerse a otras épocas histórica para hacer referencia a la opresión franquista pues con la proyección cinematográfica, al mismo tiempo, se conecta pasado y presente, conejos e inmigrantes:

Si la película cuestionaba esta violencia bajo Franco, su proyección en Ahlán cuestiona la misma violencia contra los inmigrantes, a pesar de su conexión histórica con los perpetuadores de actos violentos pasados. Es una multiplicación genial de significaciones interrelacionadas (Doll, 2013: 187).

2. El estrecho de Gibraltar como lugar sobre el que pivota el simbólico enfrentamiento Norte-Sur, Europa-África. Cicatriz de muerte que separa más que une. Desde este estrecho el diálogo entre el diputado español y el comisario europeo es una propuesta para el desconcierto y la asunción de la imposibilidad de una integración:

El espacio quiere ser símbolo de la opresión indefinida y todopoderosa de una sociedad destructiva, invisible y ajena al individuo. La apertura hacia conflictos donde el componente social es prioritario transforma la relación con el espacio y sus elementos, se anula la unidad de lugar y la omnipotencia de los objetos (Perea González, 1999: 628).

3. Marruecos (la cubierta de un pesquero,^[1] la terraza, el muelle, un cafetín y una playa solitaria) como inicio de la travesía hacia la tierra de promisión, pero también como lugar al que se vuelve literariamente para recuperar la muerte, el dolor y la memoria trágica. Inicio de tragedia y culmen de la misma. Pero sobre el que se proyecta una confusa esperanza que convoca la destrucción y la muerte.

4. Diversos lugares de España (un prostíbulo a las afueras de Tarifa o de Algeciras, una carretera, lugares de Madrid, un restaurante magrebí,^[1] los alrededores de la Puerta del Sol, un poblado de chabolas, un chalet, el Centro de

Internamiento de Extranjeros, un pueblo de Aragón, un bar,^[SEP]un cine,^[SEP]salón de actos del casino, una casilla en el campo, una vivienda cerca del puerto de Barcelona) permiten ese recorrido para mostrar la travesía de Larbi, sus encuentros y desencuentros en los que la muerte y la crueldad acaban siendo triunfadoras y encontramos el discurso de la desolación y la imposibilidad del encuentro:

El protagonismo del entorno social en las obras de la segunda etapa no deja de enriquecerse con la peripecia personal de alguno de los personajes, pero siempre se vincula a la acción matriz. Poco a poco, el sistema social, con diversas representaciones, acaba por adueñarse de la escena y mostrar su capacidad de dominación (Perea González, 1999: 627).

El escenario múltiple tiene una voluntad de conformar los procesos narrativos porque al fin y al cabo, lo que pretende López Mozo es contar una historia y los correlatos que se derivan de ella. Los escenarios son un complemento perfecto que aúnan tanto el ámbito rural como el urbano, tanto África como la “dulce” Europa donde los ideales insolidarios y la xenofobia acaban triunfando. Doll (2013: 140) considera que toda la obra en realidad se desarrolla en un espacio “mefóricamente cerrado”:

Son espacios de situación límite, lugares de rechazo del inmigrante. Larbi se siente más asfixiado en la chabola después del asesinato de su amigo marroquí (...) Tiene que poner fuego a toda la comunidad pobre de chabolas para poder animarse a salir a otra parte. Al final de la obra, está construyendo su propia ciudad –Barcelona en miniatura- porque no pertenece a ningún lado si no lo fabrica él (...) En el mundo de los inmigrantes, el espacio es ambiguo y casi siempre de frontera, de umbral, un espacio liminal. A pesar de sus esfuerzos personales de entrar e integrarse, el rechazo es tan rotundo que solo le queda el espacio fronterizo.

Entre esos elementos de la escenografía es evidente que existe una realidad urbana manifiesta en las escenas intermedias que ocupan el mayor espacio y están alternadas con una serie de fotografías proyectadas en la pantalla que ilustran, como dice, Krpan (2015: 88)

El ambiente o introducen acciones paralelas, revelando la problemática social actual –“a cámara lenta imágenes de un magrebí acosado por un grupo de policías que le gritan y le zarandean” (López Mozo, 1997, pág. 87) –detrás de la acción dramática principal. De esta manera se crea una posición dialéctica entre el centro y la periferia, pero no solamente en la reafirmación postmodernista de lo marginal, como lo propondría Butler (2000, pág. 45), sino en un examen minucioso de la

relación que se establece entre ellos (Hutcheon, 1996, pág. 125) y crea nuevos significados en el sistema fronterizo de su contacto.

Y añade que son diferentes los puntos de vista geográfico-históricos pero, en última instancia, el uso de la pantalla en la escena facilita la proyección de los diversos espacios, organizados como perfectas imágenes visuales que quedan en la retina del espectador. Produciendo técnicamente el dinamismo escénico espacio-temporal y la miscelánea paródica de la retórica oficialista, periodística, documental o cinematográfica, descubriendo los mecanismos que colaboran en la creación de los significados del sistema nacional a través de una diversidad estilística de variantes e intertextualidades de voces y perspectivas que concitan una enorme riqueza y relativizan el discurso oficial sobre los inmigrantes.

CONCLUSIONES

Ahlán de Jerónimo López Mozo es desde la perspectiva del humanismo solidario una de las obras más significativas de las últimas décadas, que aborda con mayor empeño y lucidez la irresoluble temática de la inmigración en un mundo globalizado, donde las fronteras no deberían ser un arbitrio para la xenofobia y la discriminación por razón de cultura, raza... Son las razones que le llevaban a Campal (2003: s. p.) a decir que

El tratamiento de sus predilecciones temáticas lo desarrolla siempre López Mozo dentro de una línea de compromiso humanista dotado de un sentimiento desencantado pero afianzado en una firme voluntad de denuncia y resistencia. Remite, así, su mirada al desvalimiento del situado en el escalafón social más bajo, indefenso ante los embates del poder, como atestiguan algunas de sus más recientes producciones (los indudables aciertos, reconocidos unánimemente de *Alhán* [1995] y *Eloídes* [1990])

Son algunas de las ideas de esta nueva época en la que ya todo será distinto a como fue en el siglo XX y se impondrá un desconocido modelo de discurso literario en el que la perspectiva del sujeto ante el hecho estético no solo tendrá visos de cambio en la estructura del significante sino en la del significado de la propia dramaturgia, en aras de dotarla de una subjetividad diferenciada, de un compromiso con el otro y de una visualización de los problemas que conducen a un nuevo humanismo.

Es evidente que el compromiso teatral es algo antiguo en su obra pero, a medida que va pasando el tiempo, opera diferentes efectos al impregnarse de nuevas visiones y actualizaciones textuales de transcendencia moral que le acercan al teatro de Pinter y que le permiten manifestar críticamente los prejuicios de una sociedad viciada donde se permite el juego de poder jerarquizado y donde se anulan las libertades y los valores en aras de un monopolio del poder donde el ser humano es un simple rehén.

Y esta necesidad de búsqueda y de encuentro con nuevas sensibilidades es lo que le lleva a decir a López Mozo (2001: s. p.) que

Parece evidente que los autores debemos adaptar nuestra escritura a los ritmos y esquemas propios de las nuevas sensibilidades. Pero me gustaría que mis mensajes, suponiendo que tengan algún valor, calaran en las mentes de los destinatarios, y no sucediera con ellos como los recogidos en el

contestador telefónico, que, una vez escuchados se borran o con lo escrito en la pantalla del ordenador cuando no lo archivamos.

Su propósito fue mostrar una obra de profunda raíz ética que abordara el respeto al otro desde el inicio, y la necesidad de defender su derecho a conservar su cultura, como un hecho vital y humano necesario que le permite seguir siguiéndolo, tanto como “aceptar el derecho del individuo a asentarse donde pueda vivir con dignidad” (López Mozo, 2008: s. p.), lo que evidentemente suponía la superación de las actitudes xenófobas surgidas a raíz de que España se convirtiera, para los vecinos del sur y para nuestros hermanos americanos, en un nuevo paraíso europeo. Pero también en un camino de ida y vuelta porque el respeto al otro no implica el abandono de sí mismo, como afirmaba Planell (2005) donde importa también el choque de dos culturas que no se entienden porque se desconocen y, como recuerda, finalmente, López Mozo (2008: s. p.):

Pero la tarea de superar las actuales discriminaciones -raciales, económicas, lingüísticas o religiosas- también les incumbe a ellos. No pueden vivir al margen de los hábitos del país de acogida o mirando siempre hacia otro lado. Su nueva situación les obliga a asumir una identidad igualmente nueva. Se trata, en definitiva y en beneficio de todos, de hacer de la diversidad cultural un pilar de convivencia. Günter Grass recordaba que las mejores épocas de Europa han sido aquellas en las que se ha visto a sí misma como un gran crisol de culturas. Eso vale también para España.

BIBLIOGRAFÍA

1.- Libros

- CAMPAL FERNÁNDEZ, José Luis (2002). *El teatro comprometido de Jerónimo López Mozo. La violencia política: de los años sesenta al fin de milenio*. Trabajo de investigación 2.º Curso de Doctorado Bienio 2000-2002 presentado en la Facultad de Filología de la Universidad de Oviedo.
- GABRIELE, JOHN P. (2005). *Jerónimo López Mozo: forma y contenido de un teatro español experimental*. Madrid: Fundamentos.
- GABRIELE, John P. (2009). *Los dramaturgos hablan. Entrevistas con autores del teatro español contemporáneo*. Oviedo: KRK Ediciones
- LÓPEZ MOZO, Jerónimo (2008). *Ahlán*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- PAULINO AYUSO, José (2000). "Jerónimo López Mozo: últimas tendencias (1999-2001)", en Montesa Salvador (ed.), *Teatro y antiteatro. La vanguardia del teatro experimental*, Málaga: AEDILE, pp. 223-239.
- PASERO MONTERO, María Teresa (1986). *El teatro de Jerónimo López Mozo*, Memoria de Licenciatura. Madrid: Facultad de Filología de la Universidad Complutense.
- PEREA GONZÁLEZ, Carmen (1999). *Jerónimo López Mozo: el teatro de la desilusión* (Tesis Doctoral). Madrid: Universidad Complutense.
- SMIDAKOVA, Bohumira (2010). *El show de la inmigración: La representación del otro en La mirada del hombre oscuro, Bwana y Ahlán*. Tesis. Ohio: Miami University.

2.- Artículos en volúmenes colectivos

- DOLL, EILEEN J. (2006). "Voces históricas, proféticas y literarias: *Ahlán*, de Jerónimo López Mozo". Sandra N. Harper y Polly J. Hodge (Eds.), *El próximo acto: teatro español en el siglo XXI*. Delaware (USA): Estreno, 43-50.
- KUNZ, Marco (2002). "El drama de la inmigración: La mirada del hombre oscuro de Ignacio del Moral y *Ahlán* de Jerónimo López Mozo". Irene Andrés Suárez, Marco Kunz, Inés D'Ors (Eds.), *La inmigración en la literatura española contemporánea*. Madrid: Editorial Verbum, 215-256.

ZAZA, W. L. (2006). "Nuevas fronteras, viejos desenlaces: el desplazamiento del otro en *La orilla rica* de Encarna de las Heras y *Ahlán* de Jerónimo López Mozo". Sandra N. Harper y Polly J. Hodge (Eds.), *El próximo acto: teatro español en el siglo XXI*. Delaware (USA): *Estreno*, 51-58.

3.- Artículos en revistas

BRAVO, Julio (11 noviembre 1998). "Jerónimo López Mozo, Premio Nacional de Literatura Dramática". *ABC*, 92.

CAMPAL, José Luis (2002): "Introducción a una bibliografía de la obra dramática de Jerónimo López Mozo", *La Ratonera*, n.º 4, enero, 122-128.

--- (2003). "El hecho teatral en Mozo (I)", *La Ratonera*, n.º 8, 36-45.

--- (2003). "El hecho teatral en Mozo (II)", *La Ratonera*, n.º 9, 32-40.

DOLL, EILEEN J. (2000). "Ahlán", *Estreno*, XXVI, 39.

--- (2009). "El tiempo sintético de López Mozo". *La Ratonera*, 27, 82-87.

KRPAN, (2015). "La alteridad en el teatro español contemporáneo: la representación de la identidad multicultural en el cambio de siglo". *Acotaciones*, 34, 83-110.

LAURE FEUILLASTRE, Anne (2015). "Entrevista a Jerónimo López Mozo". *La Ratonera*, 40, 112-114.

LÓPEZ MOZO, Jerónimo (1967). *La renuncia*. *Yorick*, 21, 101.

--- (2002). "¿Realismo versus vanguardia?" Salvador Montesa Peydró (Ed.). *Teatro y antiteatro: la vanguardia del drama experimental*, 169-178.

--- (2001). "La búsqueda del despojamiento", *Acotaciones (Revista de Investigación Teatral)*, 6, 41-55.

SERRANO, Virtudes (1997). "Escenarios del presente". En *Ahlán* de Jerónimo López Mozo. Madrid: Ediciones Cultura Hispánica, 9-13.

TORRES, Rosana (11 noviembre 1998). "López Mozo, Premio Nacional de Literatura Dramática". *El País*.

VILCHES DE FRUTOS, María Francisca (1999). "El compromiso del hombre con la historia: Eloídes (1992) y Ahlán (1996) de Jerónimo López Mozo". *Estreno*, 25, 2, 43-47.

4.- Números monográficos de revistas

-LAS PUERTAS DEL DRAMA. REVISTA DE LA ASOCIACIÓN DE AUTORES DE TEATRO (2005). *Inmigración y teatro*. 21 (invierno).

-REVISTA ADE-Teatro (1996). *Teatro español actual* 50-51 (abril-junio).

5.- Referencias electrónicas

CAMPAL, José Luis (2003). "El hecho teatral en Mozo". *La Ratonera*, 8 36-45.

Recuperado de http://web.archive.org/web/20070912193325/http://www.la-ratonera.net/numero9/n9_mozo2.html (19 de octubre de 2016).

LÓPEZ MOZO, Jerónimo (2008). "Emigrantes y exiliados en mi teatro". *Biblioteca*

Virtual Miguel de Cervantes. Recuperado de <http://www.biblioteca.org.ar/libros/300164.pdf>. (Recuperado el día 3 de octubre de 2016).

6.- Otros

ROMERA CASTILLO, J. (2000). Prólogo. En LÓPEZ MOZO, J. *Combate de ciegos*.

Yo, maldita india (Dos obras de teatro). Madrid: Uned Ediciones, 9-24.