
Teatralidad y terrorismo en *Los amantes del demonio* de Alberto Miralles

Theatricality and Terrorism in Alberto Miralles's Los amantes del demonio

JOHN P. GABRIELE

Departamento de Español
The College of Wooster
118g Beall Avenue. Wooster, Ohio 44691. EE.UU.
jgabriele@wooster.edu

RECIBIDO: 9 DE JUNIO DE 2010
ACEPTADO: 30 DE JUNIO DE 2010

Resumen: En *Los amantes del demonio* (2003) Alberto Miralles examina los motivos personales y sociales del terrorismo y los códigos de comportamiento de los que se involucran en los actos terroristas. El terrorismo, concepto más bien ilusorio y etéreo que concreto y tangible, y el teatro, donde lo que es y lo que parece ser están inextricablemente interrelacionados, se caracterizan por la inmediatez de la acción y un efecto dramático. Aprovechándose de este paralelismo, Miralles combina forma y fondo y texto y contexto para indagar un aspecto inquietante de la condición humana. En *Los amantes del demonio* la analogía entre el acto terrorista y el acto teatral sirven para crear una imagen penetrante de una realidad perturbadora de nuestro tiempo y presentar una perspectiva de reflexión intelectual con el fin de denunciar dicha realidad.

Palabras clave: Alberto Miralles. Terrorismo. Teatralidad. Metateatro.

Abstract: In *Los amantes del demonio* (2003), Alberto Miralles examines the personal and social motives behind terrorism and the codes of behavior of those who are involved in terrorist acts. Terrorism, a concept that is much more illusory and ethereal than concrete and tangible, and theater, where what is and what appears to be are inextricably interrelated, are characterized by the immediacy of action and dramatic effect. Capitalizing on this parallelism, Miralles combines form and content and text and context to explore an unsettling feature of the human condition. In *Los amantes del demonio*, the analogy between the terrorist act and theatrical act serve to create a penetrating image of a disturbing reality of our time and to present a critical perspective of reflection with the purpose of denouncing that same reality.

Keywords: Alberto Miralles. Terrorism. Theatricality. Metatheater.

ETA [. . .] es un actor racional que actúa intentando encontrar los medios más eficaces para conseguir sus fines

Ignacio Sánchez-Cuenca

En *Los amantes del demonio* (2003), Alberto Miralles se propone sondear el raciocinio y la motivación del terrorismo mediante un examen teatral del fenómeno y de los códigos de comportamiento a que están sujetos los individuos que perpetran los actos terroristas. El drama consta de cuatro cuadros –llamados “atentados”– en los cuales la acción evoluciona episódicamente y se integran escenas complementarias del pasado y del presente con el fin de documentar el asesinato del escritor Iñaki Larrea, la vida de su esposa Begoña tras la muerte de su marido y el perfil psicológico y emocional de los responsables del atentado. Consciente de la importancia de involucrar emocionalmente a sus espectadores y adoptar una perspectiva de reflexión intelectual deliberada al mismo tiempo, Miralles alterna en cada cuadro entre el asesinato de Iñaki y los motivos personales y políticos de los miembros de la célula terrorista de ETA que cometen el crimen.

El terrorista es un personaje fascinante y enajenador al mismo tiempo. Es una figura inherentemente contradictoria ya que encarna, como dice Virtudes Serrano, “las flaquezas humanas concebidas como necesidad” (5). No es un arquetipo estable y fijo. Los terroristas tienen más de un perfil. Son, como demuestra Maxwell Taylor, personajes multifacéticos. Pueden ser hombres o mujeres, jóvenes o mayores, de origen urbano o rural, fanáticos religiosos o políticos, defensores de libertad o representantes de represión, miembros de una banda terrorista o individuos sin ninguna afiliación de grupo. Hay quienes los elogian como héroes que están dispuestos a defender su causa hasta la muerte. Pero para otros, son personas indignas, despreciables y repugnantes que causan muertes y destrucción innecesarias (122-34). Figura desconcertante y polivalente, el terrorista encaja bien en el teatro donde lo que es y lo que parece ser están inextricablemente interrelacionados. El terrorismo además, igual que el teatro, propone un espectáculo de masas que mueve, conmueve, excita y agita. El acto terrorista se caracteriza, como nos recuerda John Orr, de acción inmediata, textura performativa e impacto dramático (54-56). Aprovechándose de los aspectos inherentes teatrales del terrorista y del terrorismo, Miralles combina forma y fondo y texto y contexto en *Los amantes del demonio* para indagar artísticamente un tema emocionalmente perturbador y propio de nuestro tiempo.

Cada cuadro de *Los amantes del demonio* comienza con el asesinato de Iñaki, presentado desde cuatro perspectivas distintas. El objetivo principal de las escenas situadas en el presente es mostrar las consecuencias y repercusiones de los actos terroristas. El objetivo principal de las escenas que se sitúan en el pasado es aportar información sobre la personalidad de los involucrados en el atentado y revelar el papel que desempeñaron en las fases preparativas y la ejecución del mismo. Lo que transcurre en el drama subraya la espectacularidad pública del terrorismo y la vanidad personal de sus autores, dos aspectos fundamentales de todo acto terrorista según David Rapoport. “El crimen terrorista” es, en palabras de Rapoport, esencialmente “un crimen de publicidad” (49) y un hecho que posibilita que el autor del crimen adquiera “respeto y dignidad propia” por su papel en la ejecución del acto (54). Representar el asesinato y las consecuencias resultantes en cada cuadro del drama profundiza el impacto dramático y espectacular del acto. Dejar que los involucrados discutan su participación en el atentado matiza sus distintas ideologías y motivaciones por haber tomado parte en él. Mediante la estructura de la pieza, Miralles asegura que la víctima y los autores del atentado están presentes simultáneamente en el escenario y así subraya que el terrorismo, igual que teatro, es acto y actuación al mismo tiempo.

La primera acotación de *Los amantes del demonio* reza: “*En una calle céntrica, Celia, oculto su rostro con un pasamontañas, saca una pistola con la mano izquierda y dispara a la cabeza del hombre. El atentado se presenta frente al público*”. Sigue inmediatamente el anuncio del locutor que intensifica el efecto sensacional del acto: “Nuevo atentado de ETA. Hoy, a las 8’30 de la mañana, el escritor Iñaki Larrea ha sido asesinado por un encapuchado cuando salía de su casa” (15). Begoña acaba de despertarse y anuncia que “han pasado tres años y sigo teniendo la misma pesadilla” (16). Como toda víctima de una experiencia traumática, la pesadilla de Begoña es sintomática de su incapacidad de poder asimilar completamente la realidad trágica que ha vivido de cerca. “Las memorias traumáticas son”, como afirman Bessel van der Kolk y Onno van der Hart, “sobras no asimiladas de experiencias abrumadoras” que la “conciencia del individuo necesita, pero resiste, asimilar” (176; las traducciones son mías). El asesinato de Iñaki con que comienza la acción es simultáneamente la representación teatral de la pesadilla de Begoña y la reproducción dramática del acto terrorista; son uno y el mismo. Texto y contexto, realidad y teatro, se integran perfectamente en *Los amantes del demonio* desde el principio. En la escena del atentado se combinan lo real y lo irreal y el actuar y el volver a actuar

con dos propósitos artísticos. El primero es reproducir el asesinato en términos vivamente gráficos para subrayar el aspecto espectacular del acto terrorista. El segundo es mostrar el resultante trastorno emocional y psicológico.

Joseba, el cual irónicamente participa en el asesinato y posteriormente se enamora de Begoña, sospecha que lo están vigilando. “No hay nada concreto”, le dice a Begoña, pero “a veces creo que me siguen. Me vuelvo, pero no hay nadie” (19). Siente, como él mismo dice, “una vaga inquietud, un desasosiego”. Cuando Begoña le informa de que “te ha llamado una mujer” y le pregunta si “¿Hay alguna Celia donde trabajas?” (20), la inquietud de Joseba se hace más visible. La mención de Celia resulta en su aparición “*en un extremo aislado*” del escenario de donde cuenta su historia personal:

Yo era de la chicas que comenzaron muy jóvenes a tener el orgullo herido por el hecho de que sólo los hombres pertenecieron a la *kale boroka*. Si ellos retaban a la policía, si quemaban cajeros automáticos, ¿por qué no las mujeres.? [. . .] Así que decidí aprender y después enseñar. Éramos simpatizantes de Herri Batasuna que nos íbamos a desfogar a los comandantes antes de cada misión. Yo era de las mejores, porque follaba con ellos y además les hablaba de la gloria de su misión. [. . .] El jefe de todos ellos era mi objetivo. Quería conseguir su confianza. (21)

En el perfil de Celia se detectan algunas de las explicaciones que da Daniel Georges-Abeyie para la participación de las mujeres en las actividades terroristas:

participar en las actividades terroristas es emocionalmente excitante; el terrorismo le proporciona a la mujer cierta oportunidad de liderazgo y fuerza política que no puede conseguir en la sociedad; la participación de la mujer en el terrorismo al lado del hombre es una forma de rechazar el papel estereotípico de la mujer sumisa y subordinada; y participar en las actividades terroristas es una forma de canalizar la propensión de la mujer a la violencia. (77)

En la imagen de Celia se integran lo personal y lo político que en combinación subyacen su decisión de tomar parte en el terrorismo.

Yuxtaponer la escena gráfica del asesinato de Iñaki y el retrato algo perturbador de Celia, la autora del atentado, es presentar actor y acto y causa y efecto, respectivamente, lo cual resulta en una imagen penetrante del terro-

rismo, un fenómeno otramente ilusorio y etéreo. Así se asegura Miralles de que su obra sirva, como diría Peter Weiss, “de instrumento para la formación del pensamiento político” sin abandonar totalmente “los elementos que la hacen un medio artístico” (383). Antes de terminar el primer cuadro, Joseba está convencido que los que cometieron el atentado los han encontrado a él y al Begoña. Begoña insiste que Joseba hable con Celia porque quiere “saber lo que quiere [Celia]” (23). El cuadro termina envuelto en un aura de suspenso.

En la primera reproducción del asesinato de Iñaki se le identificó únicamente como “*bombre*”. Al principio del segundo cuadro, Iñaki entra y recita su poema. Luego “*se repite el atentado, pero esta vez de perfil al público. Celia dispara a Iñaki*” (27). Aquí se le identifica por nombre, señal que en *Los amantes del demonio* la realidad no precede el acto teatral sino que es el efecto del acto teatral. A pesar de no formar parte de la realidad objetiva, Iñaki cobra presencia en el escenario mientras evoluciona el drama, y junto a él cobran presencia las víctimas de todo atentado. Mediante la dinámica entre presencia y ausencia, Miralles logra asentar un discurso que engendra una postura de reflexión crítica frente a un mal de mayor alcance universal. Repetir el atentado al principio del segundo cuadro es ambos reproducir el asesinato que presenciamos al principio del drama y representarlo teatralmente. Se trata de una *mise-en-abyme* que documenta el asesinato en un contexto real y artístico al mismo tiempo. Dicho sucintamente, realidad y teatro en *Los amantes del demonio* son indistinguibles.

El segundo cuadro consta de dos encuentros complementarios; el primero entre Joseba y Celia y el segundo entre ésta y Gorka, el jefe de la célula terrorista. Lo que transcurre revela que el terrorismo es un hecho espectacular público motivado por ideologías personales y sociales y que se realiza mediante una actuación prescrita y ensayada. Al entrar Joseba, “*se dirige al público*” y habla. “Lo peor”, dice, “es dormir, no porque no puedas hacerlo, sino porque si lo haces puedes hablar en sueños y alguien puede oírte. Y los teléfonos móviles”, continúa, “son peligrosísimos. [. . .] Tè pueden captar cualquier conversación. Me sé de memoria el manual de las normas de seguridad; los restos hablan: colillas papeles que arrugas y tiras” (27). Sigue inmediatamente el intercambio entre Celia y Joseba que tiene lugar en el presente y mediante el cual aprendemos que Joseba participó en el asesinato de Iñaki como señuelo, que Celia y Joseba habían tenido una relación amorosa, que Joseba se interpuso entre Celia y Begoña para evitar que aquélla disparara a ésta y que posteriormente se enamoró de Begoña. Determinado a salir de la célula, Joseba

insiste en que quiere empezar una nueva vida con Begoña y le pide a Celia dejarlos “tranquilos” (33). La petición de Joseba contrasta con lo que le recuerda Celia en forma de pregunta retórica: “¿De verdad creíste que podrías empezar una nueva vida y, precisamente, con ella?” (29). Es inútil porque, como ella misma le explica, “¡ya no tienes presente!, ¡te hemos encontrado!” (32). Cuando Celia le informa a Joseba de que “Begoña no ha dejado de ponerse en contacto con su familia” (33) y que sospecha que “puede ser un topo” (34), Joseba declara que “he olvidado todo lo que me enseñaste” (35).

La imposibilidad de Joseba de romper con su pasado sugiere que es imposible rechazar el papel que ha decidido jugar en la vida y que el terrorismo es una cultura, una forma de vida, en que lo sentimental y lo emocional personal no tienen cabida y que deben negarse a toda costa. La situación de Joseba ejemplifica lo que dice Lawrence Freedman con respecto al comportamiento de los terroristas: “es imprescindible que el terrorista asienta a una despersonalización incondicional”. El terrorista, explica Freedman, “debe abandonar todo elemento y deseo de individualidad y estado como persona independiente para actuar exclusivamente como instrumento del grupo”(4). Inferir Celia que Joseba no puede escaparse de su vida anterior y que la vida del terrorismo no permite la expresión de emociones personales es un recuerdo escalofriante de la inhumanidad del fenómeno.

No es coincidencia que la admisión de Joseba de su propio fallo (“he olvidado todo lo que me enseñaste”) resulte en la aparición de Gorka el cual, desde un extremo del escenario, dicta palabras que hacen eco de las propias palabras de Joseba y de Celia: “Las reglas son las reglas. Y punto. Las reglas no son un capricho. [. . .] No es fácil sobrevivir y hay que sospechar de todo” (31). La coincidencia de las palabras de Joseba, Gorka y Celia resulta en una escena del pasado en que Gorka le explica y demuestra a Celia cómo se lleva a cabo un atentado. Está claro que están ensayando el asesinato de Iñaki. “Contigo irá un señuelo”, le advierte Gorka a Celia. “Será un chico joven sin antecedentes. Irá sin pasamontañas y te cubrirá si hay complicaciones” (43). Al final, reitera Gorka que “en la organización es fácil entrar, pero es muy difícil salir. Te pueden dar cuerda larga, pero siempre estás atado” (44).

Las imágenes de Joseba, Celia y Gorka se sobrepone unas sobre otras en el segundo cuadro de *Los amantes del demonio* para crear una serie de *mises-en-abyme* que añaden una cualidad auto-reflexiva al texto. Mediante lo que dicen sobre las reglas y lo que entienden del comportamiento de los terroristas, la imagen de Joseba se refleja en la imagen de Gorka, y la de Gorka en la de Jo-

seba. Por otra parte, la imagen de Celia también se refleja en la imagen de Gorka, y la de Gorka en ella. Lo mismo pasa con las imágenes de Celia y Joseba. Sus personajes se funden mediante lo que declaran sobre los códigos de comportamiento de los que están involucrados en el terrorismo. Además, la escena entre Celia y Gorka es, en términos estrictamente teatrales, ambos el guión y el ensayo del asesinato de Iñaki, de la escena que se reproduce al principio de cada cuadro. Por otra parte, se crea otro instante de auto-reflejo mediante el personaje de Celia la cual está presente en las escenas con Joseba y Gorka y cuya actuación en ambas es la continuación de su perfil escalofriante del primer cuadro donde se proclamó determinada y resuelta para aprender todo lo necesario para ser terrorista. La acción del segundo cuadro se proyecta hacia el pasado y el futuro simultáneamente mediante un continuo de imágenes y acciones precedentes de lo real y de lo teatral con el fin de crear “una visión estereoscópica” (Nussbaum 240), una visión más profunda y cabal de la realidad del terrorismo en el marco teatral.

Las imágenes de los tres personajes son reflexivas y auto-reflexivas, se confluyen y se integran para crear un mundo que duplica infinitamente una realidad primaria (el asesinato de Iñaki) y la reproducción teatral de esa misma realidad, objetivo fundamental de toda *mise-en-abyme*, según Brian McHale (124). Lo real y lo teatral se imponen con igual autoridad en *Los amantes del demonio*. Ni uno ni otro disfruta de una autoridad absoluta. Miralles demuestra que el terrorismo, como el teatro, es un fenómeno integrado de actuación, ejecución, y observación. No sorprende pues que el segundo acto termina con Begoña que por fin descubre el papel que tuvo Joseba en la muerte de su esposo: “Tú eras el otro. El que vigilaba mientras disparaban a Iñaki” (45). Lo que empezó como una pesadilla recurrente, señal de una disyunción entre el evento traumática que presenció Begoña y su incapacidad de comprenderlo completamente, termina con una clara visión de la experiencia, o sea una visión más profunda y cabal. La pesadilla para Begoña y la reproducción repetida de la escena del asesinato para los espectadores tienen un mismo fin: un mayor acercamiento a la realidad.

Al comienzo del cuadro tres “*se reproduce el asesinato, esta vez de espaldas al público*”. Pero “*esta vez, Joseba también está en la escena del crimen*”. El papel que juega Joseba en la tercera reproducción del asesinato es el papel que desempeña ambos en la vida y en el drama, el papel que le asignó Gorka (“Contigo irá un señuelo”) y que confirmó Begoña (“Tú eras el otro”). El asesinato, su reproducción al principio de cada cuadro y la representación teatral propia de

Los amantes del demonio se funden indistinguiblemente mediante una intersección de papeles, actuaciones y textos. De nuevo, se sugiere que la realidad no precede el acto teatral sino que es el efecto del acto teatral, razón por la cual Begoña “*mira y comenta la escena*”. Los personajes de *Los amantes del demonio* son personajes metateatrales, conscientes hasta cierto nivel de ser actores en y espectadores de la propia obra que protagonizan como atestiguan las palabras que Begoña dirige a Joseba: “Tè vi a ti, no al que disparó. Tú no llevabas pasamontañas. Lo hacéis así para proteger al asesino cuando huye, para que nadie sospeche de vosotros. Os reclutan sin antecedentes” (46). En *Los amantes del demonio* guión, actuación, ejecución y observación, son aspectos y funciones intratextuales más bien que extratextuales y elementos propios tanto del teatro como del terrorismo.

Como tantos dramaturgos contemporáneos, Miralles utiliza “el escenario para explorar la teatralidad y su relación con la vida” (Lovrod 497). Escribir un drama en que los papeles de los personajes, en este caso de los involucrados en el asesinato, se esclarecen y se llevan a cabo conforme a lo que dicen y comentan los propios individuos a lo largo del drama sobre su actuación es una señal que los personajes de *Los amantes del demonio* protagonizan la obra en dos niveles distintos: como actores del atentado sobre Iñaki que transcurrió en la realidad y como actores de ese mismo atentado representado en el mundo teatral de Miralles. No sorprende pues que el tercer acto funciona como el clímax de ambos dramas. Lo que sospechó Celia de Begoña –que esta se aprovechó de lo que sentía Joseba por ella para identificar a los que cometieron el atentado– se confirma en el tercer acto. Cuando Begoña admite haber relacionado a Joseba con el atentado, este le pregunta “¿Qué querías?” y ella responde, “al que disparó y a los que le dieron la orden de hacerlo” (47). Las palabras de Begoña hacen eco de lo que sospechaba Celia de ella y que comunicó a Joseba. Confirmar que Joseba actuó de señuelo en el atentado y que Begoña se ha aprovechado de Joseba para averiguar la verdad sobre el atentado constituyen momentos climáticos para el asesinato que transcurrió en la realidad y para el que transcurre en el drama.

Si el tercer cuadro es el clímax de ambos dramas, el cuarto y último es la resolución de ambos. Aclarada la participación de todos los involucrados en el asesinato de Iñaki, los papeles que desempeñaron los personajes en el acto terrorista (la realidad) y la representación artística del mismo (el drama de Miralles) se presentan como uno y el mismo al principio del cuarto cuadro: “*Se reproduce el atentado, esta vez tal y cual realmente sucedió*” (52). Se da vuelta atrás a la reu-

nión que tuvieron Gorka, Celia y Joseba después del atentado. Se discute el fallo de Joseba de haber impedido que Celia matara también a Celia. Gorka le recuerda a Joseba que “aquí no se juega ni se mezclan las cosas personales” (56) y le informa a Joseba de que es él que debe arreglar la situación matando ahora a Begoña, compromiso que no llega a cumplir como bien se sabe.

La acción al final del drama tiene lugar en tres espacios distintos. Celia y Gorka ocupan el primer espacio, Joseba y Begoña el segundo e Iñaki el tercero. Gorka, convencido de que Celia sigue enamorada de Joseba y de que quiere salir de la célula para perseguirle y estar con él, decide matarla. Cuando Celia, pregunta “¿Y por qué vas a matarme?”, Gorka contesta, “por celos” y “porque tú me lo pediste: ‘Mátame si algún día quiero marcharme’” (60-61). Al mismo tiempo que Gorka “*va a sacar una pistola*”, Celia “*se le adelanta sacando su arma*” y “*dispara antes que lo haga él*” diciéndole que “fuiste un buen maestro” (61). Celia retrocede “*ensombrándose*”. En otro espacio están Joseba y Begoña. Se oyen “*golpes en la puerta*” y poco después “*suenan dos disparos*”. “*Se oscurece el espacio*” sobre los cuerpos de Joseba y Begoña. Se vuelve a iluminar el espacio donde está Celia, “*con Gorka muerto a sus pies. Suena otro disparo y Celia cae. Oscuro rápido sobre ella*”. En el tercer espacio se oye “*un cuarto disparo*” e “*Iñaki queda inmóvil*”. Durante los disparos, Iñaki recita su poema. Su voz “*no cesa pese a los demás sonidos*” (62) ni después de caerse muerto. Terminar el drama con el asesinato de Iñaki, la misma imagen con que se dio inició a la acción y que se repitió al principio de cada cuadro, recalca una vez más la construcción auto-reflexiva y abismal de *Los amantes del demonio*.

El mundo que crea Miralles en *Los amantes del demonio* es un mundo de realidades y representaciones imbricadas, un mundo donde vida y arte se engranan y se enlazan. Lo que transcurre es temporal y espacialmente impreciso e inestable. La acción no evoluciona según una lógica narrativa organizada. Los hechos y las motivaciones de los personajes se aclaran mediante una combinación operativa de retrospectión, reiteración y reflejo, contextualizada por lo real y lo teatral. El drama es ambos la representación de una realidad perturbadora y un juego teatral. En teoría y en práctica, la pieza de Miralles se estructura como un acertijo textual y contextual para captar artísticamente la cualidad ilusiva del terrorismo y subrayar la dificultad de racionalizar el fenómeno, de hacer comprensible lo incomprensible y de representar lo irrepresentable.

Los amantes del demonio es una radiografía teatral del terrorismo. Es un intento por parte de Alberto Miralles de ir más allá de la superficie para ex-

plorar y registrar dentro del marco teatral un fenómeno fundamentalmente enigmático, una actividad humana pero carente de humanidad. El mundo del terrorismo es una realidad caracterizada por una desvalorización de lo humano y motivada por intenciones decididamente inhumanas, una realidad donde el bien y el mal son conceptos tenues y lo personal y lo político se combinan con fines destructivos. En *Los amantes del demonio* Miralles dramatiza las trágicas consecuencias universales del comportamiento violento y destructivo de individuos. Documenta las actividades terroristas al mismo tiempo que las denuncia. El dramaturgo asienta su mensaje contra la violencia al final del drama en los versos del poema de Iñaki, primera y última víctima de su obra, encarnación de toda víctima del terrorismo:

Podréis matar mi aliento en carne viva;
 podréis matar mi cuerpo en agonía,
 pero nunca acertaréis la herida:
 mataréis al poeta, no a la poesía.
 Cantando, soy la vida enamorada.
 Eso soy yo y vosotros no sois nada. (63)

A pesar de su desaparición como víctima de un acto de violencia, Iñaki, lo que representa Iñaki y lo que representan todas las víctimas de atentados terroristas perdura. Las personas desaparecen pero sus ideas no: “mataréis al poeta, no a la poesía”. De las palabras de Iñaki y del ejemplo de su muerte trágica, emergen los dos mensajes de Miralles. Nunca vamos a entender comportamientos, ideologías y actos como los que se dramatizan en *Los amantes del demonio*. Pero sí debemos ser perennemente conscientes de que tales comportamientos, ideologías y actos forman una faceta innegable e indeseable de la condición humana de nuestros días.

Obras citadas

Freedman, Lawrence Zelic. “Terrorism: Problems of the Polistaraxic”. *Perspectives on Terrorism*. Eds. Lawrence Zelic Freedman y Yonah Alexander. Wilmington, DE: Scholarly Resources. 1983. 3-11.

- Georges-Abeyie, Daniel E. "Women as Terrorists". *Perspectives on Terrorism*. Eds. Lawrence Zelic Freedman y Yonah Alexander. Wilmington, DE: Scholarly Resources. 1983. 71-84.
- Lovrod, Marie. "The Rise of Metadrama and the Fall of the Omniscient Observer". *Modern Drama* 37.3 (1994): 497-508.
- McHale, Brian. *Postmodern Fiction*. London: Methuen, 1987.
- Miralles, Alberto. *Los amantes del demonio*. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 2003.
- Nussbaum, Lauren. "The German Documentary Theater of the Sixties: A Stereopsis of Contemporary History". *German Studies Review* 9.2 (1981): 237-55.
- Orr, John. "Terrorism as Social Drama and Dramatic Form". *Terrorism and Modern Drama*. Eds. John Orr y Dragan Klaic. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1990. 48-63.
- Rapoport, David. "The Politics of Atrocity". *Terrorism: Interdisciplinary Perspectives*. Eds. Yonah Alexander y Seymour Maxwell Finger. New York: John Jay Press, 1977. 46-61.
- Sánchez-Cuenca, Ignacio. *ETA contra el estado: las estrategias del terrorismo*. Barcelona: Tusquets, 2001.
- Serrano, Virtudes. "Introducción". *Los amantes del demonio*. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 2003. 5-9.
- Taylor, Maxwell. *The Terrorist*. London: Brassey's Defense Publishers, 1988.
- Van der Kolk, Bessel A., y Onno van der Hart. "The Intrusive Past: The Flexibility of Memory and Engraving Trauma". *Trauma: Explorations in Memory*. Ed. Cathy Caruth. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1995. 158-82.
- Weiss, Peter. "Fourteen Propositions for a Documentary Theatre". *World Theatre* 17 (1968): 375-89.